



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

ACERCAMIENTO PSICOANALÍTICO A *LOS CANTOS DE MALDOROR* DEL
CONDE DE LAUTRÉAMONT

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

MAYRA LIZETH GONZÁLEZ GUTIÉRREZ

DRA. ÁNGELES MA. DEL ROSARIO PÉREZ BERNAL

DIRECTOR DE TESIS

DRA. SONJA STAJNFELD

DR. ALFREDO LUGO NAVA

CO-DIRECTOR DE TESIS



JUNIO, 2017

ÍNDICE	Páginas
Introducción	3
Capítulo 1. La constitución del mundo maldororiano	
1.1 Situación narrativa	13
1.1.1 Narración	13
1.1.2 Historia	19
1.2 La constitución del personaje a la luz de una mirada psicoanalítica	22
1.2.1 Complejo de Edipo y Castración	22
1.2.2 Vidas pasadas	25
1.2.3 Maldoror: entre el ángel caído y el hombre	28
1.2.4 El delirio	33
1.3 Los sueños	38
1.4 La escisión y el doble	46
Capítulo 2. El efebo como doble	
2.1 El pulpo de mirada de seda	53
2.1.1 El amigo de la adolescencia: de Dazet a Byron	53
2.1.2 Reflejo vampírico	60
2.1.3 El ángel tentador	63
2.2 La metamorfosis del vampiro	70
2.3 El drama del hermafrodita	75
2.4 Las delicias de la crueldad	79
2.5 Almas similares	83
2.5.1 Los efebos	83
2.5.2 Yo buscaba un alma similar a la mía	91
2.6 Mervyn, el adolescente inglés	95
Capítulo 3. El ataque al hombre y a Aquel que lo creó	
3.1 El Todopoderoso y el ángel caído	99
3.2 Te saludo, viejo océano	113
3.3 La conciencia	116
3.4 Los personajes femeninos	122
3.5 El vicio	128
3.6 El hombre	131
3.7 Transformación de Maldoror y del Creador	139
Conclusiones	148
Bibliografía	162

Introducción

Desde la instauración del psicoanálisis, la literatura ha ocupado un lugar imprescindible en sus fundamentos teóricos, igualmente la crítica y la creación literaria han tenido cierta influencia del mismo. Así pues, hay una relación que antecede y justifica el porqué de un acercamiento psicoanalítico a *Los Cantos de Maldoror* del Conde de Lautréamont; además, la necesidad de trabajar a la obra aludida con tal perspectiva es palpable desde su estructura misma, caracterizada por el onirismo entre canto y canto y por un personaje bastante complejo.

Durante el siglo pasado, pensadores y literatos realizaron diversos comentarios sobre esta novedosa relación; en el ámbito de la crítica literaria encontramos obras como: *Psicocrítica del género cómico* de Charles Mauron; *¿Se puede aplicar la literatura al psicoanálisis?* de Pierre Bayard; hay algunas más de corte filosófico como *Psicoanálisis del fuego* de Gaston Bachelard o *Una interpretación de la cultura* de Paul Ricoeur. Además, escritores como Thomas Mann, D.H. Lawrence, Henry Miller, James Joyce, William Faulkner, Ernest Hemingway y los surrealistas franceses encontraron inspiración en las ideas del psicoanálisis. Salvador Dalí y Remedios Varo forman parte del mismo grupo, aunque en el terreno de la pintura.

El vínculo mencionado es evidente en el análisis de *La Gradiva* de Jensen, realizado por Freud; en otros trabajos de corte psicoanalítico destacan Edipo, Narciso, Hamlet, entre otros personajes; literatos como E.T.A., Hoffman o Dostoyevski; e incluso los artistas Leonardo da Vinci y Miguel Ángel tienen su lugar en los escritos freudianos. Posteriormente, Lacan recurre en su obra a ciertos autores: Duras, Sade, Joyce, Edgar Allan Poe, etcétera.

Los Cantos fueron escritos antes de la aparición del psicoanálisis durante los últimos años de la década de los sesenta del siglo XIX, por el poeta uruguayo Isidore Ducasse (1846-1870) —aunque es mejor conocido como el Conde de Lautréamont—, creador de una obra única. Se propuso no dejar memorias y tuvo bastante éxito.

El poeta envió a la imprenta *Los Cantos de Maldoror* en 1869; pero no fueron distribuidos en librerías por temor a la censura, como ocurrió con *Madame Bovary* y *Les*

fleurs du Mal, de reciente publicación en aquel entonces. *Poesías*, su segundo trabajo, fue firmado por Isidore Ducasse hacia el final de su vida. La primer obra fue recuperada veinte años más tarde para ser distribuida entre un selecto grupo de personas; pasó inadvertida hasta que fue redescubierta por el movimiento surrealista, en el cual adquirió un papel destacado.

No sólo influyó a los surrealistas franceses, además es referente en la poesía contemporánea. En “El otro cielo”, Julio Cortázar elige como epígrafe una cita de la quinta estrofa del cuarto canto; mientras que a Alejandra Pizarnik se le ha considerado como la versión femenina de Lautréamont con *La Condesa Sangrienta*. El aura lautrémontiana se extendió más allá de lo literario¹ y lo artístico, no se puede olvidar la investigación psicoanalítica inaugural realizada por Pichon-Rivière.

Situados en este punto, vale la pena dedicar un espacio al estado de la cuestión de la crítica sobre el Conde y su obra. Entre los autores que revisten mayor relevancia para nuestro trabajo consideramos a Maurice Blanchot, Enrique Pichon-Rivière, Gastón Bachelard y Marcelin Pleynet. El problema de la biografía del poeta uruguayo ha obligado a los autores a reconstruir su vida a partir de fragmentos de *Los Cantos* y de testimonios aislados, sin embargo, los datos siempre son insuficientes. Los cuatro estudiosos piensan a Lautréamont y al personaje como uno mismo, sin hacer diferencia alguna. También coinciden en el tema de la agresión, el sadismo y la oralidad, cada uno con diferentes matices; y en los ecos intertextuales, principalmente en Satanás.

Un trabajo muy importante para este estudio es el realizado por Maurice Blanchot en *Lautréamont y Sade*. El autor propone que en *Los Cantos* todo se vincula aunque no sea de forma clara; percibe en el devenir de las estrofas un cambio insensible, aunque constante y profundo. Expone que las escenas, las situaciones, los temas y las imágenes regresan, y que, a la vez, nada se repite; hay un movimiento y lo

¹ Existe una serie de ilustraciones sobre *Los Cantos* que le fueron encargadas a Salvador Dalí. Actualmente también hay adaptaciones cinematográficas: Shūji Terayama hace un cortometraje titulado *Les chants de Maldoror*; Micki Perellano y Nate Archer elaboran cortos de cine experimental sobre “Pacto con la prostitución”; y Duncan Reekie realiza otra adaptación cinematográfica de *Maldoror*. En el ámbito de la música alternativa existe un grupo llamado Maldoror y Current 93 tiene una canción titulada “Maldoror is dead, dead, dead”.

que retorna es otra situación. Gracias a su trabajo no es arriesgado plantear que todo acontecimiento sucede a otro a la manera de un continuo, y no como fragmentación. En nuestra aproximación consideramos al último Maldoror (sexto canto) como un personaje que se ha transformado en el devenir de la obra.

Las evidencias intertextuales que el francés encuentra son las siguientes: el *Apocalipsis*, con lo cual el ejército de piojos sería una variante moderna de las plagas bíblicas; sin embargo, considera que la principal es Baudelaire. En el tercer capítulo del presente estudio se considera que dichos ecos convergen en la figura del dios maldororiano, concretándose así un final inesperado que tendrá que ver, ya no con las representaciones de la tradición literaria, sino que Lautréamont las adapta a su protagonista.

Dicha unión tiene que ver, por supuesto, con el continuo del que habla Blanchot; quien además agrega que el Todopoderoso de la obra es el más maltratado de la literatura, es decir, que el Conde no sólo insiste en la caída del hombre, sino también en el derrumbe divino. Otro aspecto de relevancia para nosotros es el referente a la succión y a la parálisis, que según sus ideas ocurren en cada canto.

Esta última engloba ampliamente el mundo de Maldoror y nos sirve de guía, al menos desde la perspectiva psicoanalítica, porque los escenarios orales justifican su abordaje como la ficcionalización de una subjetividad arcaica; así, el dios de la tradición judeocristiana existirá teñido por acontecimientos que engullen o devoran. Blanchot agrega que el tema más significativo del primer canto es el de un proceso de vampirización y la muerte de Ducasse y de Dazet², por ello, este último es reemplazado por el *sapo* en la decimotercera estrofa. La importancia de dicha hipótesis radica en nuestra insistencia de que tras su desaparición comienzan a estructurarse otros adolescentes, pues el personaje Dazet es un doble del protagonista.

Mientras Enrique Pichon-Rivière, en *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*, discurre sobre la posible locura del poeta, atemperada por la obra que lo liberó de

² Dazet es muy importante, pues además de ser el modelo adolescente para otros personajes, existió en la vida del autor. Georges Dazet fue su anfitrión y amigo en París mientras estudiaban en el Liceo de Tarbes.

experiencias traumáticas. Uno de sus aportes más atractivos para nuestra aproximación a *Los Cantos* es su exposición sobre la vida y la poesía del uruguayo que, según sus ideas, comparten el matiz de la voz alemana *unheimlich*³. La fuente de dicho sentimiento sería la angustia de castración frente a la muerte, el superyó y Dios. Sin embargo, cuando relaciona al Conde con Maldoror, nosotros prescindimos de la interpretación del primero, pues como sabemos, nos enfocamos únicamente en el personaje. El psicoanalista concibe al autor como un neurótico; en contraste, nosotros partimos de la idea de un protagonista con una subjetividad arcaica. Se adhiere, en cambio, con otras ideas del argentino, por ejemplo, en la existencia de un superyó, no obstante, pensamos a este último como una instancia no mitigada por lo simbólico, sino que vuelve en lo real⁴, en la figura del Todopoderoso.

El argentino reconoce situaciones psicóticas, la más clara de la obra sería, según sus propias palabras, la persecución del fantasma amarillo; en el presente trabajo también se discurre sobre éste como la conciencia, pero se le ubica en el registro lacaniano de lo real. El autor reconoce la influencia del romanticismo inglés, fundamentalmente de Byron y de Shelley; otro aspecto de relevancia es que todos los personajes son considerados como un doble del poeta, desde el hermafrodita hasta Mervyn, sin olvidar al niño de diez años que va a ser enterrado una estrofa antes de que aparezca la araña de la gran especie, al pequeño del ómnibus o al nadador asesinado en la estrofa del banquete del tiburón. Aunque este último punto es una guía, sólo reconocemos como doble a Dios y a Dazet, o a cualquiera de sus metamorfosis animales o adolescentes.

Por su parte, Gastón Bachelard en *Lautréamont* comenta que el uruguayo representa a un primitivo en la poesía dinámica y que evidencia un psiquismo vigilado; el autor cree que Lautréamont es uno de los pocos poetas que devora el tiempo y que capta al animal en su función directa, no en la forma. Para el francés las ganas-de-vivir de Maldoror son ganas-de-atacar; en este sentido, su potencia es teratológica

³ Véase nota 76.

⁴ Se remite al lector al apartado 1.1.2, en el cual se definen los tres órdenes o funciones que constituyen el esquema del pensamiento lacaniano

y la fuerza es desenfrenada, siempre en punta. En la presente investigación se añaden las ganas-de-incorporar (para Blanchot el mundo lautrémontiano es, ante todo, succión inmensa); a lo largo del tercer capítulo explicamos que la agresión tiene lugar si el fin del protagonista, o de un doble, es engullir a otro. Lo anterior no escapa al francés, quien más tarde agrega que en las metamorfosis dominan las garras y, sobre todo, la ventosa (medio de incorporación característica de Maldoror).

El autor habla de un *Complejo de Lautréamont*, en el cual el universo es garra, la succión es inmensa y la voluntad es lacerar; tiene que ver con la crueldad pura que excluye la lucha contra un igual. Refiere al *instante ducassiano* como el instante violento que muerde; el temor y la ferocidad forman parte del mismo. Si en un punto no seguimos al francés es en su hipótesis sobre la ausencia de sufrimiento de Maldoror, quien sólo lo proporciona a otros y para quien devorar es más importante que asimilar, mientras que la agresión es imprevisible.

De igual manera, Blanchot no concuerda con Bachelard: “Maldoror casi nunca produce sufrimiento sin recibirlo al punto y que muy a menudo es el único en padecerlo, en una inmovilidad parecida a la muerte” (Blanchot, 2014:99); o en que no duerme. El filósofo arguye que *Los Cantos* es la obra más impregnada de sueño, tanto así que triunfa en el insomnio. A lo largo del presente estudio se explica que lo onírico también ocurre en la lucidez y en el delirio.

Finalmente, en *Lautréamont*, estudio de Marcelin Pleynet, basado en *La Gramatología* de Jacques Derrida, se piensa a la obra a partir del contexto histórico y de las fuentes intertextuales, por lo que brinda a nuestro trabajo otras influencias que sirvieron para la reconstrucción del personaje desde el modelo psicoanalítico.

Pleynet considera que el dualismo bien-mal es el objeto a partir del cual se despliega la obra lautrémontiana; también agrega que el primer canto es fundamento del resto. Este último comentario sirve a nuestra investigación para remarcar que los temas y los acontecimientos del canto aludido aparecen y reaparecen y, en conclusión, encuentran una salida distinta. El autor añade que no hay moraleja, sino un eterno retorno y la repetición de la repetición; además de un onirismo continuo.

Una vez establecido a vista de pájaro el estado de la cuestión, continuaremos con la descripción del trabajo. Quizá la diferencia más importante en nuestro acercamiento a la obra es que, en contraste con la propuesta de los autores mencionados, se prioriza la disertación sobre Maldoror y no sobre el poeta uruguayo. En cambio, adherimos con las fuentes intertextuales que vislumbraron; y en la oralidad y en el sadismo, criterios a los cuales aluden los cuatro estudiosos, aunque no con el mismo matiz. Los aportes de Blanchot son de mayor influencia para nosotros; ya que desde su perspectiva es posible ver como un continuo a la sucesión de estrofas y no como fragmentación; la repetición tiene sus consecuencias y los tenues cambios en el discurso ocasionan un devenir completamente distinto.

Una propuesta relevante de nuestro aporte es que Maldoror, tras devorar o succionar a otro personaje, incorpora sus rasgos y posteriormente se transforma en lo asimilado. Con lo anterior ocurre un cambio en el enunciado de la obra que determinará su acontecer; enunciado que por ahora puede ser denominado de la siguiente forma: “El Todopoderoso me maltrata”; al final, el héroe ya no será objeto pasivo de la enunciación sino sujeto activo.

Es conveniente remarcar que la investigación parte de *Los Cantos*⁵ a la teoría, pues en caso opuesto se pierden los matices que la obra configura por sí misma respecto a Maldoror. Primero fue necesario analizar cómo es la situación narrativa, la respuesta del protagonista y sus conflictos con la percepción de su propia imagen, sea como totalidad o como fragmentación, o en la búsqueda de su reflejo en los personajes *inocentes*⁶ y feroces, para explicar ulteriormente la manifestación de su subjetividad ficcional mediante el modelo psicoanalítico.

Una forma de expresar cómo es la manifestación subjetiva de ficción del héroe, objetivo de este trabajo, es a partir del discurso, de su convergencia con la otredad

⁵ El texto empleado para las citas en francés fue la edición bilingüe de *Obra Completa* de Lautréamont (editorial Akal); y para las citas en español, como nota al pie, se recurrió al trabajo de Manuel Serrat Crespo en *Los Cantos de Maldoror* (editorial Cátedra), pues se consideró que contiene menos errores y que es menos literal que otras traducciones. Lo anterior con el objetivo de comparar con el original las interpretaciones realizadas.

⁶ Véase apartado 2.1.1.

y de su respuesta al Otro⁷. Como hipótesis general se plantea la existencia de rasgos sádicos y delirantes con respecto a los otros personajes. Su posición frente a Dios y a los efebos oscila entre el amor y el odio; y siempre hay cuestiones persecutorias asediándolo. Generalmente, tiende a la crueldad y a la anulación del semejante. Dichas particularidades se repiten a lo largo del relato y del texto.

Un objetivo muy importante es exponer de qué forma se sitúa Maldoror frente al Creador, los adolescentes y el hombre. Mediante la propuesta de un esquema estructural se demuestra que el personaje manifiesta una subjetividad de ficción que explica gran parte de su acontecer. Aunque resulta pues, cuestión fundamental, imposible de ser definido o clasificado en una estructura psíquica pura, el trabajo tan sólo es una aproximación que facilita un acercamiento psicoanalítico al mismo y que hace visible que la presencia de respuestas tales como la voracidad, la agresión, la aniquilación, la identificación, el pase al acto⁸, el desmembramiento y la anulación de la diferencia, por mencionar algunos, lo posicionan ficcionalmente ante el Otro a la manera de una paranoia.

Lautréamont crea a un héroe muy peculiar, digno del título de paradigmático si nos ceñimos a las similitudes que mantiene con la paranoia, pues en su discurso muestra los avatares estructurales que hacen verosímil la ficcionalización de dicho tipo de psicosis. Lo anterior si consideramos que la obra fue escrita mucho antes del surgimiento del movimiento surrealista en la década de 1920, por ejemplo, o que fue previa a la teoría freudiana. Quizá al uruguayo le fue revelado como intuición algo de la constitución subjetiva; por lo que, sin proponérselo, creó un personaje que guarda mínima distancia con un caso muy importante para la teoría psicoanalítica: el presidente Schreber, un paranoico que sí dejó memorias⁹. El padecimiento mental de este último queda como testimonio en un libro en el que afirma ser la

⁷ Jacques Lacan distingue Otro de otro, con el primero se refiere al Gran Otro, a la cultura, la ley, mientras que con el segundo alude al semejante.

⁸ Se remite al lector al apartado 3.1, en el cual se trata lo referente al acto.

⁹ En *Poesías*, la segunda obra de Ducasse, escribe el autor: "no dejaré memorias". Para el caso aludido se remite al lector a los siguientes libros: Schreber, Daniel Paul (2011). *Memorias de un enfermo de nervios*. España: Sexto Piso y Freud, Sigmund (1913-1914) "Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente", en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

mujer de un dios que no es muy diferente del Todopoderoso que acosa y persigue a Maldoror.

A través de la narración y de la enunciación, de la repetición de acontecimientos y de personajes secundarios e incidentales, se analiza a la manifestación subjetiva que Maldoror ficcionaliza. Para la situación narrativa y el estudio del discurso se recurre a *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*, de María Isabel Filinich.

Mediante las ideas de la autora se considera tanto la enunciación de los personajes como la perspectiva del narrador. No sólo se explican las características mencionadas sino que se establece como una peculiaridad de la obra que evidencia su carácter fragmentario (agrupación en estrofas y la disparidad del suceso). Por lo tanto, este libro facilita el abordaje de la obra; sólo así se consigue aislar a Maldoror y comprender la segmentación de su enunciado. Se analiza en primer lugar la situación narrativa y las distintas fórmulas empleadas en el discurso y posteriormente, la historia que se configura mediante la continuidad de los cantos.

Ya que hay una vasta y nítida cantidad de ecos intertextuales, se consideran aquellos que se repiten en varias estrofas o con los personajes más importantes, por ejemplo, el ángel caído, el hermafrodita, el océano, Dios (tradición judeocristiana), el vampiro, los depredadores y Crono, por mencionar unos cuantos. Las principales fuentes son el *Antiguo Testamento*, el *Sagrado Qur'an*, diccionarios de símbolos y etimológicos, brevarios de mitología griega y tratados de magia y religión. De manera simultánea, se trabaja con Maldoror y su forma de existir en relación con otros a partir de algunos planteamientos de la teoría psicoanalítica.

El estudio abarca los postulados de Sigmund Freud, Jacques Lacan y sus comentaristas. Se revisa *La interpretación de los sueños* y aspectos del Complejo de Edipo; escritos sobre las psicosis e ideas de Julia Kristeva, Juan David Nasio, Jöel Dor; además de investigaciones de psicoanalistas mexicanos como Mónica Vázquez, Araceli Colín, Mario Orozco y Rosario Herrera Guido.

Nuestra investigación consta de tres capítulos. En el primero se aborda la poética de la obra con aspectos referentes a la historia, narrador y personaje. En los apartados iniciales se pone especial énfasis en la dualidad narrador-narratario, pues en esta última se juega un efecto estético en el que Maldoror muestra una subjetividad ficcionalizada a partir de acontecimientos agresivos y con imágenes de la crueldad. Ya que se pretende mostrar el carácter fragmentario de la narración, se mencionan estrofas que lo ejemplifican, pero no se comenta ampliamente lo psicoanalítico, tal abordaje se destina a las secciones siguientes. Posteriormente, se expone el Complejo de Edipo y el delirio; en adelante se hace hincapié en las experiencias de Maldoror del pasado, en la figura del ángel caído, del vampiro y otras impresiones discursivas, así como el sueño, el delirio y el doble.

En el segundo capítulo se analiza a Maldoror en relación con los efebos. Algunos fungen como espejo, por ello se aborda al doble como objeto de identificación, de agresión o de simbiosis, y como soporte imaginario. El protagonista se sitúa en una posición similar con el Creador. Cuando un personaje es enunciado como un doble, le refleja a Maldoror su imagen ideal (inocencia y ferocidad), entonces éste tiende a devorarlo y los rasgos sádicos se maximizan. A Dazet se le analiza ampliamente, pues es el modelo de otros adolescentes y de las metamorfosis.

En el último capítulo se trabaja con los semejantes a Maldoror y con el sádico Creador. Se analizan los distintos matices de este último, así como las similitudes con el océano, sus características persecutorias y los afectos que le inspira al héroe: temor, repudio, amor y odio. El hombre y las figuras femeninas son analizados bajo la égida del dios lautrémontiano dado que nuestro personaje adopta la agresión del último al encontrarse con la humanidad. Se manifiesta que la búsqueda de su reflejo se sitúa del lado de lo imaginario; por lo que, ante la otredad de su universo muestra, dentro de las posibilidades que lo constituyen, la crueldad. Al final se propone que el protagonista se identifica con el Todopoderoso y se explica de qué manera se da tal transformación.

El conjunto de los aspectos señalados nos lleva a un punto central de la investigación: la manifestación de una subjetividad ficcional que por sí misma es compleja.

Así pues, el modelo psicoanalítico, como herramienta, nos permite ver de qué manera se trama con Maldoror un universo a partir de la figura del Creador. Esta es nuestra apuesta: la indisoluble coalición de dos personajes que sólo tienen presencia en la medida en que son, para el otro, el fundamento mismo de su existencia. En último término el presente estudio demuestra, una vez más, el vínculo de lo literario con lo psicoanalítico y permite desentrañar los misterios de un protagonista que no muestra sino fragmentos de sí, al menos en lo más evidente de la obra de Lautréamont.

Capítulo 1. La constitución del mundo maldororiano

1.1 Situación narrativa

Toda genuina creación literaria surgirá en el alma del poeta por más de un motivo o incitación y admirará más de una interpretación.

Sigmund Freud

El análisis de un texto literario implica el vínculo de tres niveles, comenta Filinich (1999:31): "La narración o situación narrativa (el acto por el cual el *narrador*, en papel de sujeto de la enunciación, se dirige a otro, el narratario, destinatario del discurso del narrador), la *historia* (los acontecimientos que configuran el contenido del discurso) y el *relato* propiamente dicho, el discurso narrativo".

Todo el peso de la existencia ficcional recae en el acto narrativo autenticador, por tanto, es un hablar afirmativo que constituye un mundo. Sabemos, con Gómez Redondo (1996), que el rasgo definitorio de la literatura es la ficcionalidad, pues su estatuto ontológico genera la organización del ser literario-narrativo en un relato. Agrega Dolezel (1997:90): "un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado".

1.1.1 Narración

Una dificultad de *Los Cantos* es la variación de la situación narrativa, asumida por distintas voces, aunque es común que Maldoror ejerza tal función. Un narrador, como explica Filinich (1999), ocupa el papel de locutor al dirigirse a un alocutario (narratario) y referirle la historia de cierto modo, es decir, al situarse en una posición frente a lo narrado (percepción y voz narrativa); como sujeto de la enunciación sostiene un discurso que actualiza la estructura del diálogo y, por lo tanto, ocupa el Yo subyacente a todo enunciado que se dirige a otro.

Por lo general, la voz narrativa se dirige al Creador, a animales, a ángeles e incluso al lector; por ello es muy importante considerar el tiempo, el alcance, la dirección, la perspectiva, sobre quién y a qué se refieren sus verbalizaciones. Hablando en estos

términos, cada estrofa es ambigua y la voz multidireccional. Para evitar confusiones es necesario hablar de un narrador (*Yo*) que se dirige a un otro (*Tú*)¹⁰, de tal manera el relato podrá referirse a los demás pronombres (*yo-tú-él*) que ocuparán el lugar de la tercera persona.

Hay relatos *Yo-yo-Tú*, *Yo-él-Tú* y *Yo-tú-Tú*. Comenta Filinich (1999:58): "De este modo se distinguirán claramente las funciones de narrador y narratario, por una parte, y de personaje, por otra, pues son funciones que se desempeñan en niveles diferentes: la actuación del personaje corresponde a la historia, la actuación del narrador, a la situación narrativa".

Los relatos mencionados ocurren como enunciación interna. Si las narraciones *Yo-yo-Tú* discurren en el presente, enfatizan el registro de acciones de una consecuencia. También enuncian la libre asociación de imágenes, de valoraciones, de acontecimientos y de sensaciones en un momento contemporáneo al acto perceptivo (monólogo interior) o evocan un recuerdo¹¹: "J'ai pris un canif dont la lame avait un tranchant acéré, et me suis fendu les chairs aux endroits où se réunissent les lèvres"¹² (48).

En las narraciones *Yo-tú-Tú* se encuentra un narrador implícito y un *tú* que lleva a cabo las acciones narradas, el personaje juega un doble papel: es actor de los acontecimientos y destinatario del discurso¹³: "O lampe au bec d'argent, mes yeux t'aperçoivent dans les airs, compagne de la voûte des cathédrales, et cherchent la raison de cette suspension"¹⁴ (196). Por otra parte, en los relatos *Yo-él-Tú*, el narrador le formula al narratario la descripción del estado de conciencia de un personaje

¹⁰ "El narrador, en tanto figura del sujeto de la enunciación, se reconoce, entonces, por ser quien asume el YO subyacente a todo enunciado, así como el *narratario* se reconoce por ser quien asume el TÚ al cual se dirige implícitamente todo enunciado" (Filinich, 1999:55-56).

¹¹ "El discurso interior de un YO vertido en tiempo pasado es propio del recuerdo; en cambio cuando el yo discurre interiormente en presente, se enfatiza el *registro* de acciones en una conciencia" (Filinich, 1999:130).

¹² "Tomé una navaja cuya hoja tenía un filo acerado y me abrí las carnes en los lugares donde se unen los labios" (186).

¹³ "Aludimos a la representación en la conciencia de personaje, de un supuesto diálogo entre un Yo (narrador implícito) que relata acciones y un Tú (actor) que los lleva a cabo" (Filinich, 1999:134).

¹⁴ "Oh, lámpara de mechero de plata, mis ojos te perciben en los aires, compañera de la bóveda de las catedrales, y buscan la causa de tal suspensión" (159).

y se recurre a la narración interior¹⁵: "Voici la folle qui passe en dansant, tandis qu'elle se rappelle vaguement quelque chose"¹⁶ (258).

Los Cantos de Maldoror combinan los tres tipos de narración, es decir, en cada estrofa hay multiplicidad de modos de enunciación; en palabras de Filinich (1999:134): "En todos los casos, la desestructuración del discurso intenta borrar las marcas del acto discursivo para mostrar el carácter fragmentario y contradictorio de la experiencia perceptiva". Con Maldoror, el acontecimiento es de matiz onírico y la enunciación es inestable; todo sucede como si se pasara rápidamente de una imagen a otra, o de un acto a otro. Gracias a la situación narrativa se enlazan los seis cantos y, tanto la subjetividad del personaje como el universo ficcional, van adquiriendo consistencia. Los casi imperceptibles cambios en la voz enunciativa son constantes a lo largo de la obra.

La primer estrofa es bastante ilustrativa para demostrar dichos cambios (*Yo-él-Tú*): "Plût au ciel que le lecteur, enhardi et devenu momentanément féroce comme ce qu'il lit, trouve, sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage, à travers les marécages désolés de ces pages sombres et pleines de poison"¹⁷ (42). No se sabe a quién pertenece la voz que narra, en contraste, es claro que el discurso se dirige a otro: el *lector*, como narratario explícito (*Yo-tú-Tú*), que más adelante será evocado como interlocutor bajo la forma imperativa: "Par conséquent, âme timide, avant de pénétrer plus loin dans de pareilles landes inexplorées, dirige tes talons en arrière et non en avant"¹⁸ (42). El paso del pronombre *él* al *tú* pasa inadvertido.

Filinich (1999) menciona que en el *discurso indirecto libre*, el narrador es implícito al destinar a otro su enunciación y mezclar su voz con la del personaje; en él se funden ambas, pero no se distingue con claridad en dónde comienza una y en dónde

¹⁵ "Nosotros proponemos llamar *narración interior*, para dar cuenta del hecho de que es el narrador el que destina como relato a un *narratario*, la descripción del estado de conciencia de un personaje" (Filinich, 1999:134).

¹⁶ "He ahí a la loca que pasa bailando mientras, vagamente, recuerda alguna cosa" (191).

¹⁷ "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" (83).

¹⁸ "Por lo tanto, alma tímida, antes de adentrarte más por semejantes landas inexploradas, dirige hacia atrás tus pasos y no hacia adelante" (83).

termina otra. El discurso del narrador, siguiendo a Filinich, puede estar contagiado de las formas expresivas del personaje, asumir su perspectiva espacial-temporal y mantener la tercera persona gramatical como marca de su distancia (*Yo-él-Tú*): "(elle) branle la tête comme une personne raisonnable, conséquemment son bec aussi qu'elle fait claquer, et n'est pas contente (moi, non plus, je ne le serais pas à sa place)"¹⁹ (42).

La estrofa inicial advierte sobre la aproximación a un mundo rebosante de amargos frutos; más adelante, el narrador sugiere prestar una lógica distinta, lo que funciona como anticipo de los acontecimientos que iremos encontrando (*Yo-él-Tú*): "...à moins qu'il n'apporte dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance, les émanations mortelles de ce livre imbibèrent son âme comme l'eau le sucre"²⁰ (42). De esta manera, comenzamos a entender el peculiar universo que habita Maldoror.

El último modo de enunciación aludido se repite en la estrofa inicial y final del primero, segundo y sexto canto; es como si el narrador se desligara momentáneamente de la situación narrativa y se colocara en la situación literaria (autor-lector). La estrofa inicial y la última del primer y del sexto canto tienen en común la alusión explícita al narratario; es una suerte de alejamiento de los acontecimientos por parte del narrador, que discurre desde la posición de escritor ficcionalizado (*Yo-tú-Tú*):

Lecteur, c'est peut-être la haine que tu veux que j'invoque dans le commencement de cet ouvrage! Qui te dit que tu n'en renifleras pas, baigné dans d'innombrables voluptés, tant que tu voudras, avec tes narines orgueilleuses, larges et maigres, en te renversant de ventre, pareil à un requin, dans l'air beau et noir, comme si tu comprendais l'importance de cet acte et l'importance non moindre de ton appétit légitime, lentement et majestueusement, les rouges émanations?²¹ (44).

¹⁹ "Mueve su cabeza como una persona razonable y, en consecuencia, también su pico que hace restallar, y no está contenta (yo tampoco lo estaría en su lugar)" (84).

²⁰ "...a menos que ponga a 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" (83).

²¹ "Lector, tal vez deseas que invoque el odio al comienzo de esta obra. ¿Quién te dice que no vas a respirar, bañado en innumerables voluptuosidades, tanto como lo deseas, por tus orgullosas fosas nasales, amplias y delgadas, volviéndote panza arriba al igual que el tiburón, en el aire negro y hermoso, como si comprendieras la importancia de ese acto y la no menor importancia de tu legítimo apetito, lenta y majestuosamente, sus rojas emanaciones?" (84-85).

El narrador traza un camino a los hechos que serán enunciados y finaliza aquellos que ya se relataron. Lo anterior implica distintos niveles de las situaciones ficticias. En las estrofas intermedias las ficciones tienden a lo onírico; en la cita previa se puede observar que el narratario es advertido sobre las situaciones que encontrará. Por lo tanto, la estrofa inicial y final de cada canto es, en general, introductoria y de cierre, respectivamente. De igual forma, el primer y el sexto canto: uno presenta lo que acontecerá, el último concluye con una transformación.

La situación narrativa implica una intención: además de la inserción en un universo aparentemente desconcertante, el narrador va justificando los acontecimientos y genera todas las posibilidades de verosimilitud que permite el texto. Ésta es la función principal de las estrofas referidas, ya que pocos o ningún suceso ocurre en ellas. Una peculiaridad del mundo de Maldoror es que va más allá de la lógica espacio-tiempo, debido a que el discurso abre la eventualidad de existencia ficcional a cualquier acto y a las cualidades de los personajes (carácter o metamorfosis).

Si algo persiste en las estrofas antes mencionadas es la evocación al narratario (bajo la denominación *lector*). Sabemos que el narrador-personaje se plantea como el *escritor* de la obra; además, el discurso y los sucesos oníricos fungen como recurso de verosimilitud. En términos de Filinich (1999:117): “El narrador siempre habla, a diferencia del autor que escribe, y del personaje, que puede desplegar todas las posibilidades de actuación discursiva”; del primero depende el valor de verdad del resto de las voces.

Maldoror, ocupando el lugar de *escritor*, se muestra como un ser verosímil y hace partícipe del acontecimiento al *lector* (narratario). Hay una complicidad narrador-narratario viabilizada por el pronombre *nosotros*: “ya no estamos en el relato”. El héroe, siempre presente, asume en varias ocasiones la voz narrativa sin desaparecer como personaje, salvo algunas estrofas, por ejemplo, la relativa al hermafrodita.

Al avanzar en cada canto, y en la obra, nos adentramos en un mundo onírico y, al contrario, cuando comienza o finaliza alguno, pareciera que el narrador tiene contacto con el mundo exterior y con el narratario (*Tú*). Sin embargo, los problemas no

se agotan; gran parte de las estrofas profundizan en una historia que tiene como característica el surgimiento de algo que no acaeció, por más ambiguo que se escuche de momento. Por ello, el universo de Maldoror puede compararse con los sueños o con el delirio; mientras que el discurso narrativo no deja de ser, de la misma forma que el acontecimiento, singular e inconstante.

En las narraciones *Yo-él-Tú*, el actor suele ser Maldoror (en la mayoría de las ocasiones es el principal), en éstas predomina la acción; en otras, con modo de enunciación distinto (*Yo-yo-Tú*, principalmente), prevalece el monólogo interior (afectos, sentimientos y juicios). Cuando el narrador explícito habla sobre el personaje, los acontecimientos se adelantan a la reflexión, como si se tratase de un impulso. Pensemos en la tercera estrofa del tercer canto: un águila (la esperanza) y un dragón (Maldoror) pelean, aquí la acción impera sobre las ideas.

Finalmente, los relatos *Yo-tú-Tú*; ya que la narración es en torno a un *tú*, no es común en el texto, y de surgir, los adolescentes son evocados: "O toi, dont je ne veux pas écrire le nom sur cette page qui consacre la sainteté du crime, je sais que ton pardon fut immense comme l'univers"²² (56). En ocasiones, el discurso se dirige al lector (narratario): "Vous dont le calme enviable ne peut pas faire plus que d'embellir le faciès, ne croyez pas qu'il s'agisse encore de pousser, dans des strophes de quatorze ou quinze lignes"²³ (450); o al océano: "Vieil océan, tu es le symbole de l'identité: toujours égal à toi-même. Tu ne varies pas d'une manière essentielle, et, si tes vagues sont quelque part en furie, dans quelque autre zone elles sont dans le calme le plus complet"²⁴ (70).

Pese a los cambios en la situación narrativa, hay un elemento a favor: la repetición de motivos y la permanencia de los rasgos de Maldoror como subjetividad ficcional. Los acontecimientos tienen similitudes que favorecen su comprensión y, aunque

²² "¡Oh tú, cuyo nombre no quiero escribir en esta página que consagra la santidad del crimen, sé que tu perdón fue inmenso como el universo!" (90-91).

²³ "Vos, cuya envidiable tranquilidad no puede sino embellecer, más aún, vuestras facies, que se trata todavía de lanzar, en estrofas de catorce o quince líneas" (289).

²⁴ "Viejo océano, eres el símbolo de la identidad: siempre igual a ti mismo. No cambias de modo esencial y si, en algún lugar, tus olas se enfurecen, más lejos, en alguna otra parte, están en la más completa calma" (98).

hay diferencias, se reiteran sus dilemas. La narración parece dislocada desde el inicio, pero da una pista sobre el personaje; con el cambio de fórmula en las estrofas está implícito algo de la fragmentación de su experiencia en su universo onírico.

Lo anterior ocasionará la transformación del personaje, pues el acontecer de una situación (*El Creador me persigue*), se edita de una a otra estrofa, a la manera de un enunciado que gira en torno a tenues divergencias: en la narración, por una parte; respecto a la aparición de dobles que no terminan de diferenciarse de Maldoror, por otra; y también alrededor de la figura de Dios y de los adolescentes que son desplazados y condensados en el resto de los personajes.

1.1.2 Historia

*O mathématiques saintes, puissiez-vous, par votre commerce perpétuel, consoler le reste de mes jours de la méchanceté de l'homme et de l'injustice du Grand-Tout*²⁵.

Desde el principio Maldoror genera muchas preguntas, pero antes es necesario articular la trama que se construye a partir de seis cantos (de catorce, dieciséis, cinco, ocho, siete y diez estrofas respectivamente), del protagonista y de la serie de personajes y contextos. De acuerdo con Filinich (1999), una historia implica siempre microhistorias que pueden comprender una secuencia elemental o varias que se combinan hasta hacerse complejas²⁶.

Una estrofa de *Los cantos* se relaciona con otra por el tipo de personaje o de acontecimiento. Para la autora, una forma de articulación es la relación por paralelismo, es decir, mediante relatos que expresan historias con una sintaxis narrativa independiente, cuya organización lógica no coincide; los universos temporales o espaciales y los actores pueden ser disímiles. Las narraciones se enlazan gracias a los agentes y a la disposición estrófica y, bajo diversos artificios, se forma un único relato cuyo enclave es Maldoror; mientras que los diferentes modos de enunciación configuran una trama que se caracteriza por la fragmentación.

²⁵ “¡Oh! santas matemáticas, ojalá pudierais, con vuestro perpetuo trato, consolar el resto de mis días de la maldad del hombre y del Gran Todo” (158).

²⁶ “Una historia no es simplemente una serie de acontecimientos sino que comporta siempre microhistorias o secuencia de funciones” (Filinich, 1999:85).

Una historia comprende la agresiva oposición de Maldoror al Creador, o a cualquiera de sus enviados (ángeles, lámparas, etcétera). El primero es castigado por el segundo: su cuerpo es lastimado y su subjetividad es espiada por un ojo vigilante que no pierde detalle de su actuar y de sus pensamientos secretos. Además, el héroe sanciona y reprocha sus vicios. Otra trama es la relativa al hombre, ante el cual despliega su crueldad con exceso, por poner un par de ejemplos: rapta a los jóvenes, o los lastima, y los personajes femeninos que le generan angustia son asesinados²⁷. Aquí, el protagonista cumple la promesa que se ha hecho: atacar a la humanidad y a aquel que la creó.

Una tercera historia relata la posición del héroe ante los bellos adolescentes: el encuentro con el ideal seguido de violencia cuando cae dicha imagen; en ocasiones, Maldoror evoca con nostalgia a los efebos que lo atormentan. Una más es la relativa a los animales, comúnmente empleados para destruir al hombre; en una estrofa encuentra un alma similar a la suya en la hembra de tiburón, en otra copula con una hembra de piojo, entre otras. Hay otras microhistorias con diferentes seres²⁸ (fantasma amarillo, la conciencia, un cabello, por mencionar algunos). El sexto canto es el único con una narración estructurada, y los personajes de los cantos anteriores regresan condensados, aunque sobresalen el adolescente y el Creador.

Que los acontecimientos mantengan un tono onírico, que tiendan a lo inconexo, a los saltos en el espacio y en el tiempo, o a lo imposible, justifica el planteamiento de lo delirante si, a lo anterior, agregamos que Maldoror, en *lo imaginario*, se siente perseguido y que uno de los personajes principales, el Creador, es un eco ficcional, en *lo real*, de las figuras paternas. Para mayor claridad, detengámonos en estos conceptos clave. De acuerdo con Evans (1997), hay tres órdenes o funciones que constituyen el esquema del pensamiento lacaniano:

- Lo simbólico: Su dimensión lingüística es la del significante, ello no implica que la relación entre significante y significado sea fija; es el ámbito de la alteridad radical, el lugar del Otro (el inconsciente es su discurso). Es territorio de la ley, de la cultura

²⁷ Para los comentarios sobre los motivos psicoanalíticos se remite al lector al capítulo tres; específicamente el apartado 3.5 y 3.6, respectivamente.

²⁸ Se remite al apartado 2.4 y 2.5.2, respectivamente para los comentarios de tinte psicoanalítico.

- y regula el deseo. Sus relaciones son tríadicas; también es la sede de la ausencia y de la falta.
- Lo imaginario: se caracteriza por relaciones duales y prototípicas entre el Yo y la imagen especular, sus lugares son intercambiables; se asocia con la ilusión y el señuelo, la seducción y la fascinación. Es formador del yo en el estadio del espejo. Sus principales espejismos son la totalidad, síntesis, autonomía, desdoblamiento y, sobre todo, semejanza. Su dimensión lingüística está en el significado y la significación.
 - Lo real: No sólo es opuesto a lo imaginario sino que se sitúa más allá de lo simbólico. No hay ausencia, siempre está en su lugar; es en sí mismo indiferenciado, sin fisuras. Se encuentra fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización; es lo imposible, la cosa-en-sí. Tiene connotaciones de materia, o sea, de sustancia material que subtiende lo imaginario y lo simbólico; se vincula con el cuerpo en su fisicalidad bruta (opuesta a la función en lo imaginario y simbólico).

Dichos registros se articulan entre sí y coexisten anudados en un neurótico; pero en la paranoia, cuyas características son evocadas ficcionalmente por Maldoror, lo imaginario prevalece sobre lo simbólico. Mientras que el Creador como eco ficcional de las figuras paternas, como ya decíamos, se manifiesta en lo real y ordena las respuestas del héroe al semejante (mediante una confusión con la imagen especular): representa lo paterno (como la ley que castiga) y lo materno (en dos niveles: como agente simbiótico que proporciona una imagen en la cual se puede reconocer un pequeño o como un Otro lleno de poder y capaz de manipularle).

De forma similar que el Todopoderoso, y fusionado en lo imaginario con éste, Maldoror podrá ser cruel; será capaz de manipular a los efebos, de incorporarlos o de permitir que lo engullan. Además recibirá ambas respuestas del Creador, en diferentes momentos, claro. En resumen, confundido en ese espectro de identificaciones va a actuar uno u otro rol ante la otredad de su universo.

Como explica Nasio (1988), aquello que no llegó donde se esperaba (la ley), aparece en lo real, en un hecho súbito, masivo y sin llamado; por lo anterior, Dios emerge para castigarlo o él destruye cualquier irrupción de la falta. Al final de la obra es el Todopoderoso que despliega su cólera ante aquel que, en primer lugar, fue temible. Así pues, es posible una interpretación mediante el modelo psicoanalítico de las acciones y determinaciones del héroe.

1.2 La constitución del personaje a la luz de una mirada psicoanalítica

*...dans un désespoir qui m'enivre comme le vin, je meurtris de mes puissantes mains ma poitrine en lambeaux. Pourtant, je sens que je ne suis pas atteint de la rage! Pourtant, je sens que je ne suis pas le seul qui souffre! Pourtant, je sens que je respire!*²⁹

1.2.1 Complejo de Edipo y Castración

Que el ser humano pueda desenvolverse en el mundo es consecuencia de los avatares que surgen en el Complejo de Edipo propuesto por Freud. Éste supone, a grandes rasgos y bajo riesgo de parecer reduccionista, según expone Vaccarezza (2004), la ligazón libidinal con el padre del sexo contrario y la reacción hostil con aquel del mismo sexo; es vivido entre los tres y cinco años de edad. Dor (2006) arguye que es de suma importancia, pues una organización psíquica es resultado de los amores edípicos y del despliegue que el sujeto mantiene con la función fálica; es una organización que trae consigo un orden y puede ser también ocasión de desorden; su particularidad es que es irreversiblemente determinada.

Por su parte, Lacan (1999) propone tres tiempos: en el primero, el niño se identifica con el objeto de deseo de la madre, es deseo del deseo materno y para lograrlo es suficiente con ser el falo. El niño, agrega Vaccarezza (2004), está fundamentalmente vinculado al deseo de la madre, primer significante que se inscribe en el sujeto. Además, tiene lugar el estadio del espejo, fase formadora del yo.

En el segundo tiempo, la función paterna instauro una ley: la prohibición del incesto; el padre separa tanto a la madre como al niño de la fusión primaria, del atrapamiento imaginario. Es doble privador: hacia la primera (no integrarás a tu producto), hacia el último (no te acostarás con tu madre, ya que es mi mujer). El pequeño ya no colma el deseo de la madre, pues ella anhela algo más que ese niño, un deseo tercero. Si el padre no es solicitado, o si al ser solicitado no acude, vence el plazo de esa comparecencia, por lo tanto, se dice que el Nombre del Padre, segundo significante que se inscribe en el sujeto, queda forcluído (Vaccarezza, 2004).

²⁹ "Presa de una desesperación que me embriaga como el vino, lacero con poderosas manos mi pecho hecho jirones. ¡Y sin embargo siento que no tengo la rabia! ¡Y sin embargo siento que no soy el único que sufre! ¡Y sin embargo siento que respiro!"

Dor agrega que el Nombre del Padre da cuenta de la castración inteligiblemente por mediación simbólica. Es un momento estructurante en la evolución psíquica del niño; gracias a éste se desliga imaginariamente de la madre y adquiere categoría como sujeto deseante. Su fracaso puede acarrear procesos psicóticos: “el advenimiento de una promoción estructural en el registro del deseo corre el riesgo de estancarse en una organización arcaica en la que el niño queda prisionero de la relación dual imaginaria con la madre” (Dor, 2000:113-114).

Siguiendo las ideas de Lacan (1999), la Metáfora Paterna sucede cuando el significante de la ley sustituye al primer significante; si el padre hace función de corte, el niño se desprende de la dependencia al deseo materno y estas pueden ser las respuestas en la identificación con el objeto de la madre: fobia, neurosis o perversión.

Si el niño reniega de la Castración de la madre y del Nombre del Padre, la postura subjetiva resultante será perversa; en la cual, el primero no quiere ver castrada a la segunda, por ello, intentará hacer las veces de falo para restituirle el objeto perdido. Habiendo ocurrido la metáfora paterna, el perverso no quiere saber, no acepta la privación del falo de la madre por parte del padre.

Por otro lado, cuando no se forcluye ni se deniega, de acuerdo con Dor (2000), el niño se coloca como sujeto y no como objeto del deseo del Otro materno, pasando así, a la simbolización en el lenguaje. El padre es asociado a la ley simbólica que encarna; sin embargo, debido a la sustitución, al nombrarlo se sigue nombrando por metonimia el primer significante que ha sido desplazado hacia el inconsciente.

El tercer tiempo del *Complejo de Edipo* es también su declinación, y será distinto para el hombre y para la mujer. Aquí tiene lugar el *Complejo de Castración*, con el cual el sujeto asume una identidad sexual, pues conoce de la falta y de la diferencia y que, a la madre, ni el niño ni el padre la pueden colmar (Vaccarezza, 2004). Además, expone Lacan (1999), este último es interiorizado como ideal del yo.

Por el discurso de Maldoror y su respuesta al otro, podemos ubicarnos en una posición subjetiva para explicar gran parte de su acontecer. Si consideramos la fragmentación de su enunciación y la forma delirante de ubicarse en el mundo, afectos,

etcétera, es posible manifestar que ha quedado atrapado en el lugar de la imagen especular del primer tiempo del Edipo; y que ha sido forcluída la Metáfora Paterna, es decir, que se mueve en una lógica del orden de la psicosis, aunque algunos sucesos figuren auténticos actos perversos. En lo subsiguiente se trata con mayor profundidad este tema.

La forclusión es muy atractiva para abordar la respuesta del personaje al dios persecutorio que intenta dominarlo o someterlo: "Voilà précisément pourquoi il me serait douloureux de marcher à côté de ta cruelle tunique de saphir, non pas comme ton esclave, mais pouvant l'être d'un moment à l'autre"³⁰ (208). Que el Creador pueda manipularlo y adentrarse en sus pensamientos lo aterra; por esta razón, preferiría cualquier cosa antes que: "savoir que tu m' observes, et que tu portes, dans ma conscience, ton scalpel qui ricane"³¹ (210).

Con la forclusión, siguiendo las ideas de Dor (2000), se compromete, es impedido quizá, el acceso del niño a lo simbólico. Por ello, el omnipotente Creador vuelve desde lo real mostrando su carácter persecutorio e invasivo. Regresa desgarrando y succionando a Maldoror, devorando a otros hombres, controlando absolutamente todo; como la madre del primer tiempo del Edipo. Aulagnier (1964, en Dor, 2006) comenta que la madre fuera de la ley, o psicotizante, es representante, ante los ojos del niño, de una ley perfectamente personal que no se refiere al significante fálico y a la castración.

El niño en su indefensión no puede sino someterse al todopoderío materno. Maldoror ficcionaliza la misma situación, pero con un dios que lo subyuga desde el exterior; por ejemplo, en la primera estrofa del segundo canto³² una fuerza ajena le impide mover la mano que escribe. Para demostrar que lo anteriormente mencionado explica su subjetividad ficcional y determina su respuesta al potente Creador, revisemos lo referente a sus vidas pasadas.

³⁰ "Por eso, precisamente, me sería doloroso caminar junto a tu cruel túnica de zafiro, no como tu esclavo pero pudiendo serlo en cualquier momento" (165).

³¹ "Saber que tú me observas e introduces en mi conciencia tu escalpelo de sarcástica risa" (166).

³² Véase apartado 3.3.

1.2.2 Vidas pasadas

Piedras desnudas y sin esqueleto, oh mi estatua, el sol cegador te tiene por espejo y si parece obedecer a las potencias de la tarde es porque tu cabeza anochece, oh estatua abatida.

Paul Eluard.

Ya se ha podido señalar que los artificios y los elementos simbólicos se encadenan por el protagonista, que no tendría existencia sino al margen del acto intencional del narrador de evocar su presencia e introducirlo en escena (Filinich, 1999). Maldoror parece inaprensible según se transita de uno a otro canto, sin embargo, hay un hilo conductor que hace que tenga una organización verosímil: la ficcionalización de una subjetividad capaz de ser explicada a través de los avatares del Complejo de Edipo comentados. Mediante los acontecimientos, pensamientos, afectos y su enunciación se manifiestan sus actitudes y sus conductas; como la decimoprimer estrofa del primer canto, en la cual nos enteramos de su pasado por un personaje incidental:

Plût au ciel que sa naissance ne soit pas une calamité pour son pays, qui l'a repoussé de son sein. Il va de contrée en contrée, abhorré partout. Les uns disent qu'il est accablé d'une espèce de folie originelle, depuis son enfance. D'autres croient savoir qu'il est d'une cruauté extrême et instinctive, dont il a honte lui-même, et que ses parents en sont morts de douleur³³ (92).

El discurso de la madre de familia despeja algo del pasado misterioso de Maldoror: Il y en a qui prétendent qu'on l'a flétri d'un surnom dans sa jeunesse; qu'il en est resté inconsolable le reste de son existence, parce que sa dignité blessée voyait là une preuve flagrante de la méchanceté des hommes, qui se montre aux premières années, pour augmenter ensuite. Ce surnom était le vampire!...³⁴ (92).

La observación del personaje incidental condensa el carácter oral y agresivo del héroe. Y el sobrenombre remite a la dialéctica del vampiro (perseguidor-perseguido y engullidor-engullido), comenta Chevalier (1999:1047): "se transfiere sobre el otro

³³ "Plegue al cielo que su nacimiento no sea una calamidad para su país, que le ha arrojado de su seno. Va de lugar en lugar, aborrecido por todos. Unos dicen que le abruma una especie de locura original, desde su infancia. Otros creen saber que es de una crueldad extrema e instintiva, de la que él mismo se avergüenza, y que, por ello, sus padres murieron de dolor" (108).

³⁴ "Uno pretende que en su juventud, le afrentaron dándole un apodo; que permaneció inconsolable ya el resto de su existencia, porque su dignidad herida vio en ello una prueba flagrante de la maldad de los hombres, que aparece en los primeros años para ir aumentando luego. Este apodo era: el vampiro..." (108).

esta hambre devoradora, cuando no es más que un fenómeno de autodestrucción”. Dicho ser mítico se engulle a sí mismo, simboliza las fuerzas psíquicas contra uno. Como intertexto es tan palpable que Maldoror ocupará de forma alterna los dos lugares en diferentes momentos. Agrega la mujer (*Yo-él-Tú*):

Ils ajoutent que, les jours, les nuits, sans trêve ni repos, des cauchemars horribles lui font saigner le sang par la bouche et les oreilles; et que des spectres s'assoient au chevet de son lit, et lui jettent à la face, poussés malgré eux par une force inconnue, tantôt d'une voix douce, tantôt d'une voix pareille aux rugissements des combats, avec une persistance implacable, ce surnom toujours vivace, toujours hideux, et qui ne périra qu'avec l'univers³⁵ (96).

Posteriormente revisaremos de qué manera Maldoror evita los martirizantes sueños que lo inmovilizan y desangran³⁶, por lo pronto, no hay que olvidar la pista encriptada en la última cita: todo el tiempo está acompañado por pesadillas. Más adelante, la madre alude a otro rasgo clave: su angustia ante la falta y su soberbia luciferina al tratar de ser como Dios y restituir su pasado irrecuperable y misterioso, que no es otro que el momento perdido y añorado de la simbiosis, en palabras de la mujer: “Quelques-uns mêmes ont affirmé que l'amour l'a réduit dans cet état; ou que ces cris témoignent du repentir de quelque crime enseveli dans la nuit de son passé mystérieux. Mais le plus grand nombre pense qu'un incommensurable orgueil le torture, comme jadis Satan, et qu'il voudrait égaler Dieu...”³⁷ (96).

También se manifiesta que es un ser errante que dejó su hogar. En muy pocas estrofas se llegan a mencionar a los padres, pero en los dos primeros cantos se plantea el hecho de que Maldoror es un hombre, que nació de mujer y que era bueno. En cantos posteriores, la lógica temporal se pierde para dar paso a lo onírico; ya no hay figuras paternas, sino un Dios persecutorio y cruel que lo atormenta.

³⁵ “Añaden que, días y noches, sin tregua ni reposo, horribles pesadillas hacen que mane sangre de su boca y de sus orejas; y que los espectros se sientan a la cabecera de su cama para arrojarle a la cara, impulsados a su pesar por una fuerza desconocida, unas veces con voz suave, otras con voz semejante a los rugidos de los combates, con implacable persistencia, ese apodo siempre vivaz, siempre horrendo, y que sólo perecerá con el universo” (110).

³⁶ Véase apartado 1.3.

³⁷ “Algunos han afirmado, incluso, que el amor le ha reducido a ese estado; o que tales gritos son prueba de su arrepentimiento por algún crimen sepultado en la noche de su misterioso pasado. Pero la mayoría piensa que le tortura un orgullo inconmensurable, como antaño a Satán, y que quisiera igualar a Dios” (110).

Por otra parte, tenemos la plegaria infantil del pasado de Maldoror, quien señalaba la potencia de un Dios hostil, atormentador y grandioso, paradójicamente. En el rezo, el personaje alega que las oraciones son impuestas por sus padres y que le causan malestar; también es una confesión de temor al Todopoderoso³⁸ que puede conocer sus pensamientos ocultos: "Je voudrais t'aimer et t'adorer; mais, tu es trop puissant, et il y a de la crainte, dans mes hymnes"³⁹ (208).

Sabemos por el rezo infantil que el Creador es capaz de ensañarse con el héroe si hurga en su conciencia mientras este último duerme. Aún no ocurre, como en cantos posteriores, y tampoco es diferente a los hombres, pero en lo sucesivo se pierde en el universo de la ensoñación y crea una cosmogonía personal. En el primer canto encontramos alusiones al pasado enterrado de Maldoror, antecedentes que reaparecen en su errar con algunos cambios y que desembocan en una historia que ficcionaliza un delirio. En los ulteriores, realmente es perseguido por Dios, de forma similar a un paranoico; a partir de entonces se encuentra en un mundo lleno de seres extraordinarios y vive cientos de años como un monstruo.

El carácter omnisciente del Todopoderoso es percibido como agresión: es la garra o escalpelo que escudriña los secretos más terribles de Maldoror. De esta manera es perseguido; lo que después le servirá como imagen para devenir un dios persecutor (del hombre y del mismo Creador). Su rezo también es huida: "je ne veux pas me lier avec un ami si redoutable"⁴⁰ (208).

Como podemos observar, desde las estrofas iniciales se plantea la angustia del héroe ante el personaje divino: "Tes amusements équivoques ne sont pas à ma portée, et j'en serais probablement la première victime"⁴¹ (208). Maldoror podría quedar expuesto a su libre capricho; como ocurre en la relación dual, cuando el niño de pecho está prisionero y bajo el control del deseo materno.

³⁸ Temor que es recurrente, véase apartado 1.3.

³⁹ "Quisiera amarte y adorarte; pero eres demasiado poderoso y hay temor en mis himnos" (164-165).

⁴⁰ "No quiero unirme a tan temible amigo" (165).

⁴¹ "Tus equívocas diversiones no están a mi alcance y, probablemente, sería su primera víctima" (165).

Como ya se ha mencionado, todo acontecimiento próximo al personaje se sostiene en lo arcaico, especialmente en lo concerniente a la oralidad, la reintegración al seno materno, la unidad o la incorporación, la agresividad, la ambivalencia y la aniquilación. En la evocación del pasado del héroe, la angustia es temor al exterminio y debilidad ante la potencia divina, capaz de conducir su subjetividad al punto de impedirle el movimiento⁴²; así, su forma de responderle es actuando de similar manera que el ángel caído.

1.2.3 Maldoror: entre el ángel caído y el hombre

Y pasan coches fúnebres, sin tambores ni música, por mi alma lentamente; la Esperanza, vencida, llora, y la Angustia atroz y despótica planta su negro pabellón en mi cráneo abatido.

Charles Baudelaire.

Ya hemos mencionado algunos datos sobre Maldoror respecto a su contexto e historia; siguiendo a Culler (2000:133): “la narrativa ha seguido las peripecias de los personajes y cómo se definen a sí mismos y son definidos por combinaciones variables de su pasado; las opciones que han elegido y las fuerzas sociales que actúan sobre ellos”. Ahora, él aclara ciertas cuestiones al asumir la voz del narrador:

J'établirai dans quelques lignes comment Maldoror fut bon pendant ses premières années, où il vécut heureux; c'est fait. Il s'aperçut ensuite qu'il était né méchant: fatalité extraordinaire! Il cacha son caractère tant qu'il put, pendant un grand nombre d'années; mais, à la fin, à cause de cette concentration qui ne lui était pas naturelle, chaque jour le sang lui montait à la tête; jusqu'à ce que, ne pouvant plus supporter une pareille vie, il se jeta résolument dans la carrière du mal...⁴³ (44,46).

Manifiesta abiertamente (*Yo-él-Tú*): "Il n'était pas menteur, il avouait la vérité et disait qu'il était cruel"⁴⁴ (46). Con tal confesión, podemos traer a colación una figura intertextual de la que se sirve Lautréamont para su personaje: Satanás. De acuerdo con Schärf (1957), el ángel caído no puede pensarse por sí mismo sino únicamente en relación con el Dios monoteísta, que es la unidad de la pluralidad.

⁴² Véase apartado 3.3.

⁴³ “Estableceré en pocas líneas que Maldoror fue bueno durante sus primeros años, en los que vivió feliz; ya está hecho. Advirtió luego que había nacido malo: ¡fatalidad extraordinaria! Ocultó su carácter lo mejor que pudo, durante muchos años; pero, por fin, a causa de esta concentración que no le era natural, cada día la sangre se le subía a la cabeza, hasta que, sin poder soportar semejante vida, se arrojó resueltamente a la carrera del mal...” (85).

⁴⁴ “No era mentiroso, confesaba la verdad y decía que era cruel” (85).

El carácter demoníaco de Yahvé está presente en el *Antiguo Testamento*, después, por la tendencia de los profetas, lo malo ya no proviene de él, sino que se comienza a relacionar con demonios autónomos. De acuerdo con la etimología, explica el autor: “El nombre ‘Satanás’ viene, según el concurso general, del verbo ‘*satân* = impugnar, retar, perseguir, y en forma más especial: impugnar por medio de acusaciones” (1957:128). En otras palabras, intrigar poniendo un lazo o trampa.

A la postre agrega: “en el judaísmo más avanzado se consideraba a Satanás como estímulo nocivo para el alma del hombre” (1957:135). Más tarde cita *Números XXII, 2*: “es un ángel, el que como Satanás, como adversario, se interpone en el camino del *hombre* Balam” (1957:137). De similar manera, Maldoror oprime al hombre, lo que ocurre porque el Creador se ha cruzado antes en su camino, y el héroe, identificado con éste, actúa sus características en contra de la humanidad.

Satanás, en el libro del *Antiguo Testamento*, sólo es una interposición como adversario, no un personaje⁴⁵. Más tarde, es un ser divino que aparece como rival y, en último término, ha sido enviado por Dios. En *Job*, el enemigo personifica una función divina⁴⁶, es un ángel que se enfrenta al Creador; hace lo que éste en otros pasajes y posteriormente es un ser mitológico.

En el *Corán*⁴⁷, el ángel caído, igual que Maldoror, se opone al Creador; en la azora II, 34, Iblís se niega a venerar a Adán mientras que los demás ángeles lo adoraron: “él se negó y fue soberbio, y era uno de los incrédulos” (Mahummed, 1987:22). En la azora XVII, 61, se rebela: “¿Me someteré a aquel que Tú has creado del polvo?” (Mahummed, 1987:621). En la azora XVII, 63, 64, Dios le responde (Mahummed, 1987:621): “« ¡Vete de aquí!... e incita a quienes puedas de ellos con tu voz, y reúne

⁴⁵ “La “oposición” viene en último término de Dios. Pero todavía no se trata de Satanás como una *persona* mitológica. Satán es, como en los pasajes anteriores, un concepto funcional, no un nombre propio” (Schärf, 1957:138).

⁴⁶ “Lo nuevo aquí es que no es solamente el enviado de Dios sino que se enfrenta a él, en una relación dialéctica. Aquí, en primer lugar, se ha vuelto una persona del dominio divino, pero aquí también es la personificación de una *función divina*” (1957:138).

⁴⁷ Se apunta al *Corán* porque contiene, siguiendo a Schärf, muchos elementos de los escritos del *Antiguo Testamento*. El Satanás de la tradición judeocristiana no se relaciona con el Iblís coránico, pero sí con la leyenda apócrifa del ángel caído. Lo anterior no implica que Lautréamont haya sido conocedor del texto sagrado.

contra ellos (los humanos) tu caballo y tu pie, y comparte con ellos en fortuna e hijos y prométele » Y el demonio les promete solamente para engañar”.

Iblís decía valer más por haber sido creado del fuego, por ende prometió a Dios que acecharía al hombre, el cual es por siempre ingrato. En la azora XVIII, 50, es descrito de la siguiente manera: “Y cuando Nosotros dijimos a los ángeles: Someteos a Adán, ellos se sometieron menos Iblís. Él era de los Jinn, así que desobedeció el mandato de su señor” (1987:647). Entonces, no se le puede considerar uno de los ángeles, como espíritu del mal siempre es rebelde y el hombre está advertido contra él para que resista cualquier tendencia maligna.

Iblís es de origen más divino que los hombres, como lo veremos con Maldoror⁴⁸, a quien su rebelión también lo ha hecho precipitar del cielo; en los pueblos semíticos, se le enlaza al primero con el mito de la caída del ángel y del hombre (Schärf, 1957). Con la historia anterior se relaciona la oposición del personaje al Creador, no en un sentido místico, pues sólo es un eco intertextual. En realidad se trata de una batalla del héroe lautrémontiano; al respecto, y haciendo referencia a la influencia de Baudelaire en *Los Cantos*, comenta Blanchot (2014:82):

[Lautréamont] Ha hecho de Satanás una figura poética tan activa que toda joven imaginación de entonces, si quiere regresar al mito de la antigua rebelión, no puede dejar de transitar por *Las flores del mal* ¿Tiene esto necesidad de prueba? Quien tiene 20 años alrededor de 1865 y siente planear sobre él, el sueño de la omnipotencia del mal, debe necesariamente acercarse a la obra de Baudelaire, donde respira la densidad satánica más fuerte de nuestra literatura.

De acuerdo con lo anterior, la figura más atrayente para subvertir la autoridad de Dios es el ángel caído, pues es el protagonista de la lucha mítica de la tradición occidental. Una peculiaridad del carácter de Maldoror es la crueldad; sabemos que ha elegido el camino del mal y que se opone al Creador; en otro momento indica que abandona la virtud al hacer un pacto con la prostitución⁴⁹. Así pues, como indica Culler (2000:134): “[un personaje] emerge como resultado de las acciones, del forcejeo con el mundo”.

⁴⁸ Véase apartado 2.1.

⁴⁹ Véase apartado 3.1.

Maldoror suele colocarse en el lugar del victimario del otro o como agente pasivo, generalmente con los jóvenes. Hemos visto que era bueno o *inocente* pero algo ocurrió y se descubrió malo. No busca la amistad de los hombres de “sonrisa estúpidamente burlona”, únicamente se aproxima a los jóvenes bellos, dice Juvenal (1974:9): “Alejaos, profanas, gritan, aquí ninguna flautista hace gemir el corno”. Si cree que un efebo no ha sido atravesado por la falta (es decir, que se encuentra en la *edad de la inocencia*, como Lohengrin⁵⁰) lo idolatra, quisiera ser engullido por este último, de acuerdo con la enunciación del narrador. Cuando los adolescentes crecen, le muestran lo que no quiere saber (la castración), lo cual ocasiona el despliegue de su ferocidad; actúa de forma tan cruel como el Creador.

Las imágenes son abundantes cuando se trata de los efebos, las descripciones son apasionadas cuando éstos son cruelmente sometidos; generalmente son asesinados, pero siempre se les reemplaza. Con ellos, Maldoror tiene una suerte de espejo, pues encuentra aspectos que lo remiten al momento ilusorio de la unidad⁵¹, de la inocencia; pero él, en su carácter de ángel caído, sólo es espectador:

Quel est cet être, là-bas, à l'horizon, et qui ose approcher de moi, sans peur, à sauts obliques et tourmentés; et quelle majesté, mêlée d'une douceur sereine! Son regard, quoique doux, est profond. Ses paupières énormes jouent avec la brise, et paraissent vivre. En fixant ses yeux monstrueux, mon corps tremble; et c'est la première fois, depuis que j'ai sucé les sèches mamelles de ce qu'on appelle une mère⁵² (118).

Si nos ceñimos a su apariencia física podemos concluir que ha dejado atrás la edad de la inocencia. En la octava estrofa del primer canto, indica que tiene arrugas verdes y que sus huesos sobresalen de su rostro descarnado, todo él es putrefacción. En la cuarta estrofa del cuarto canto se describe así: "Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre"⁵³ (334). De acuerdo

⁵⁰ Véase apartado 2.1.1.

⁵¹ Se remite al lector a los comentarios acerca del estadio del espejo en el apartado 1.4.

⁵² “¿Quién es ese ser, allí, en el horizonte, que se atreve a acercarse a mí, sin miedo, con saltos oblicuos y atormentados?; ¡y qué majestad la suya, mezclada con una serena dulzura! Su mirada, aunque dulce, es profunda. Sus enormes párpados juegan con la brisa y parecen vivir. No le conozco. Mirando sus monstruosos ojos, mi cuerpo tiembla; es la primera vez desde que succioné los secos pechos de lo que denominan madre” (119).

⁵³ “Estoy sucio. Los piojos me roen. Los cerdos, cuando me miran, vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descamado mi piel, cubierta de pus amarillento” (229).

con Bachelard (2013:83): “tomado en la inmovilidad de un árbol, se deja devorar lentamente por monstruos ‘surgidos del reino de la viscosidad’”.

Hay diferencia de siglos entre el acontecimiento del primer canto y el del cuarto. Se trata del mismo personaje pero, como adelantábamos, el orden temporal y espacial está dislocado. Aquello que no puede comprender (la castración), regresa en lo real para mostrarle que no es uno de los maravillosos ángeles que componen su universo. Más adelante, es descrito de la siguiente forma: “Une figure horriblement morte, les cheveux hérissés, la démarche chancelante, et les bras nageant aveuglément dans les eaux ironiques de l'éther, comme pour y chercher la proie sanglante de l'espoir, ballottée continuellement, à travers les immenses régions de l'espace, par le chasse-neige implacable de la fatalité”⁵⁴ (148, 150).

El personaje se experimenta como un condenado en un mundo al que no pertenece y que lo mantiene errante; no es como los hombres ni un ángel. Con actos impulsivos intenta parecerse a ellos de tal manera que logre conformar algo del propio cuerpo, pero sólo logra desgarrarse. No ríe, para poder imitar al hombre se hace un par de incisiones en las comisuras de los labios, aunque tal herida no refleja la risa humana⁵⁵. No escucha, o al menos así fue durante mucho tiempo; advierte el sonido después de un evento traumático⁵⁶; mejor sería no haberlo hecho pues odia el sonido de la carcajada de los otros. Tampoco llora, ya que nunca le gustó sentir el sufrimiento: “Celui qui ne sait pas pleurer (car il a toujours refoulé la souffrance en dedans)...”⁵⁷ (104).

En suma, el héroe se asemeja al ángel caído que perdió algo del orden divino, no es como los hombres; cada vez que lo comprueba es presa del desasosiego que lo obliga a lacerarse o lastimar a otros para alcanzar a comprender el enigma que le rodea. El oficio de la crueldad tan sólo es una respuesta a situaciones que rebasan

⁵⁴ “Semblante horriblemente muerto, los cabellos erizados, titubeante el paso y los brazos nadando, ciegamente por las irónicas aguas del éter, como buscando en ellas la sanguinolenta presa de la esperanza, sacudida sin cesar, a través de las inmensas regiones del espacio, por el implacable quita-nieves de la fatalidad” (135).

⁵⁵ Véase apartado 3.6.

⁵⁶ Véase apartado 3.1

⁵⁷ “Aquel que no sabe llorar (pues siempre ocultó el sufrimiento en su interior)” (112).

su arcaica subjetividad; este último es una batalla interna ante la angustia por la castración, que se edita por primera vez y que irrumpe en lo real o como la ficcionalización de un delirio.

1.2.4 El delirio

En casos graves de formación delirante crónica (paranoia) se llega a extremos en materia de absurdos de ingeniosa urdimbre y buen sustento.

Sigmund Freud

El juego de la narración genera un efecto peculiar, pues las peripecias, afectos y motivos de Maldoror son poco claros. Siguiendo las ideas de Filinich (1999), la enunciación interior tiene el propósito de manipular la atención del lector (narratario) con discursos que preceden a la acción, antes que una serie de acciones.

Como ya ha tenido oportunidad de mencionarse, gracias al personaje se configura una sola historia; la enunciación se ajusta a la verbalización del narrador (*Yo-yo-Tú*, *Yo-él-Tú* o *Yo-tú-Tú*) y da soporte al suceso haciéndolo coherente con su subjetividad ficcionalizada. Las cualidades de su mundo, similares a los procesos del inconsciente (atemporalidad, ausencia de contradicción, etcétera)⁵⁸, encajan con la estructura narrativa del relato y son otro recurso que dota de verosimilitud a la obra. Los procesos mencionados ocurrirán en el sueño y en el delirio desde lo real, el último estará teñido en gran medida por lo imaginario. Lo anterior ocurre debido a la forclusión del Nombre del Padre, sin embargo, explica Lacan (2013:27):

La relación simbólica no por ello queda eliminada, porque se sigue hablando, e incluso no se hace otra cosa, pero el resultado de este desconocimiento es que lo que en el sujeto pide ser reconocido en el plano propio del intercambio simbólico auténtico –que no es fácil de alcanzar ya que es constantemente interferido- es reemplazado por un reconocimiento de lo imaginario, del fantasma.

El delirio, la alucinación y el paso al acto son ocasionados por un desorden de la simbolización de una fallida experiencia de la castración, lo imaginario no es atemperado por lo simbólico (Nasio, 1988). Una prueba es la respuesta del héroe a algunos personajes que anulan o desmienten la omnipotencia que lo mantiene

⁵⁸ “Ausencia de contradicción, proceso primario (movilidad de las investiduras), carácter atemporal y sustitución de la realidad exterior por la psíquica, he ahí los rasgos cuya presencia estamos autorizados a esperar en procesos pertenecientes al sistema lcc.” (Freud, 1915:184).

atrapado. En cierto momento el Creador será débil y Maldoror tendrá que vencerlo, también despedazará a una pequeña o torturará y asesinará a los adolescentes.

Lo anterior se desenvuelve a partir de una lógica onírica, lo cual quiere decir que el mundo de los sueños se extrapola al acontecer del héroe, o bien, que el delirio entra a escena en el sueño con los mismos procesos de fondo. Por lo tanto, en los sucesos de cada estrofa y en la enunciación del personaje, encontramos discrepancias características de dichos trabajos psíquicos.

Para existir, Maldoror debe ser cruel, pues, en palabras de Lacan (2013:71): “En la psicosis es la realidad misma la que está primero provista de un agujero, que luego el mundo fantasmático vendrá a colmar”. A pesar de su ferocidad su lugar es lamentable, pues, como posteriormente agrega el autor: “En suma, podría decirse, el psicótico es un mártir del inconsciente, dando al término mártir su sentido de ser testigo. Se trata de un testimonio abierto” (2013:190). La enunciación recrea ficcionalmente lo delirante como una certeza: “verdad que en este caso no está escondida como en la neurosis, sino verdaderamente explicitada, y casi teorizada” (2013:45). Pareciera que la única función de los personajes, especialmente del Creador, fuese atormentar y perseguir al héroe, a quien le correspondiese responder matando y desgarrando los cuerpos, aniquilándolos incluso, o incorporándolos para devenir él mismo una imagen ideal.

La respuesta del héroe a los adolescentes (ángeles andróginos) y al Creador es especial. Ambos figuran como doble imaginario y como eco de las figuras parentales: los efebos despiertan en él una variedad de amor engullidor y simbiótico; mientras Dios lo incita a huir de su dominio, aunque dicha evasión también es añoranza de simbiosis. Identificado con uno y otro se propone como un igual, pero con las implicaciones de un ángel caído. En similar situación se encuentran los efebos cuando juegan un rol pasivo ante Maldoror, mientras él los controla, bajo su propia ley⁵⁹. Todo el acontecer se juega con intención al exterminio o a la incorporación (siguiente capítulo). De momento, Maldoror huye cada vez que se ve en peligro.

⁵⁹ Véase apartado 2.1.1.

Ello no es óbice a que Maldoror tome ante el poderoso personaje el papel de un censor severo (*Yo-tú-Tú*): “Je ne désire pas te montrer la haine que je te porte et que je couve avec amour, comme une fille chérie; car, il vaut mieux la cacher à tes yeux et prendre seulement, devant toi, l’aspect d’un censeur sévère, chargé de contrôler tes actes impurs”⁶⁰ (212).

Algo del orden gramatical cambia: Maldoror se transforma en el censor divino (adversario); es capaz de invadir el pensamiento de Dios y de saber sus secretos. Al asumirse como éste, en lo imaginario, recrea en sí mismo su potencia. En las estrofas mencionadas, lo no simbolizado retorna en lo real, además, la estructura del discurso es modificada constantemente. Dice Herrera Guido (2011:33):

Desde el punto de vista del orden simbólico y de la dimensión lógica y poética del psicoanálisis, lo que caracteriza el habla delirante es la existencia *sincrónica* (metafórica) del significante, en la que algunos elementos que se aíslan adquieren un valor y una inercia particular, se cargan tanto de significación que llegan a ser la significación.

El significante es el sentido material del lenguaje, no remite a nada más; es un lenguaje privado, no social. El discurso paranoico, en las ideas freudianas, surge de una afirmación primitiva: “Yo le amo”, del que se desprenden una serie de enunciados de negación (yo te amo, tú me amas; tú no me amas, tú me odias; yo no te amo, te odio; tú me amas, tú me odias) (Herrera Guido, 2011).

Lo anterior es evidente cuando el Todopoderoso le impide escribir a Maldoror, pues sabe qué es lo que trazaría este último: “Les articulations demeurent paralysées, dès que je commence mon travail. Cependant, j’ai besoin d’écrire”⁶¹ (132). La pluma permanece inerte; pero es el personaje el que no puede moverse, la venganza que se adelanta al hecho se ensaña con su apariencia o con su carne: “il ne faut pas que mes yeux soient témoins de la laideur que l’Être suprême, avec un sourire de haine puissante, a mise sur moi”⁶² (66).

⁶⁰ “No deseo mostrarte el odio que siento por ti y que incubo con amor, como a un hijo querido; pues mejor es ocultarlo a tus ojos y tomar sólo, ante ti, el aspecto de un censor severo, encargado de controlar tus actos impuros” (177).

⁶¹ “Las articulaciones se paralizan en cuanto inician el trabajo. Y sin embargo, necesito escribir” (127).

⁶² “Los ojos no deben ser testigos de la fealdad que el Ser supremo, con una sonrisa de poderoso odio, puso en mí” (95).

Notemos que el impulso que detiene la escritura no viene del héroe sino de lo ajeno e incontrolable: “Est-ce un avertissement d'en haut pour m'empêcher d'écrire, et de mieux considérer ce à quoi je m'expose, en distillant la bave de ma bouche carrée?”⁶³ (132). Lo anterior puede simplificarse de la forma siguiente: *Yo le amo, no, él me ama; no, no me ama; me odia y no me deja escribir sobre el odio que por él siento*. Incluso en la plegaría infantil se vislumbra el “Yo le amo” bajo diversas combinaciones: *Yo le amo, él me ama; no, él no me ama, me ataca y yo le temo*.

Si un enunciado estructura la obra, podemos pensarlo de momento de la siguiente manera: *El Creador es omnipotente, me persigue, no me muestra más que su infinita ferocidad; dispone de mi subjetividad como si yo fuese la víctima de una araña*. Al final, dicho enunciado cambiará: *Yo soy el Todopoderoso, tengo en mi telaraña al débil Creador, lo domino con crueldad*. Su universo está tramado como la ficción de un delirio de persecución que, en voz de Lacan (2013:72), “se manifiesta a través de intuiciones interpretativas en lo real”.

Por su parte, comenta Vázquez (2011:51-52): “Si el delirio es correlativo a una palabra que ha sido excluida del campo del lenguaje, esa palabra hará lo posible para encontrar otras vías siempre en el seno de la estructura del lenguaje”. Maldoror explora los límites de su propio mundo⁶⁴ al llevar a otro extremo un enunciado.

Con una variación gramatical puede posicionarse como el que hace su ley y domina al otro; él deviene Todopoderoso y es el invasor y perseguidor, lo cual le permite dejar el terreno de la muerte para que Dios y sus adolescentes lo ocupen. Al identificarse con la imagen de poder no ocurre el exterminio interior, ocasionado por la llegada en lo real de la castración; así pues, recrea su mundo a partir del delirio.

La identificación con el ideal está estrechamente relacionada con el cambio de objeto a sujeto del enunciado. Sólo puede equipararse con aquellos que son ajenos a

⁶³ “¿Por qué esta tempestad y por qué la parálisis de mis dedos? ¿Es una advertencia de lo alto para impedirme escribir y para que recapacite en el riesgo que corro al destilar la baba de mí boca cuadrada?” (127).

⁶⁴ “La invención de un nuevo lenguaje es, entonces, necesaria; una nueva gramática debe instalarse. El delirio puede ser descrito como un nuevo lenguaje, o tal vez habría de decir, como un ‘otro lenguaje’” (Vázquez, 2011:50).

la falta o que hacen su propia ley (adolescentes, hembras fálicas y el Creador). Al reflejarse especularmente en ellos, deshecha la posibilidad de que un personaje como el Todopoderoso pueda manipularlo.

Vázquez opina que se delira porque se habla y que la locura no ha de separarse del lenguaje; el delirio objetiva al sujeto en un lenguaje sin dialéctica, de acuerdo con la autora: “Es correlativo a una palabra que ha sido excluida del campo del lenguaje bajo circunstancias catastróficas” (2011:47). Entendamos catástrofe como una discontinuidad ocurrida en un fenómeno: “puede ser un momento, una mirada, una ausencia de mirada en un momento crítico, un acto, una traición que puede pasar desapercibida, un acto de todos los días que está sometido a la violencia de la negación a ser reconocido” (2011:47).

Si algo falla en la constitución subjetiva habrá una lesión en el repertorio interno del lenguaje del sujeto; el delirio puede describirse como la invención de un lenguaje: “El cambio de reglas gramaticales va consistir en un intercambio del sujeto por el complemento de objeto” (2011:50). Maldoror modifica su actuación y actitud hacia los demás personajes con un relevo en el enunciado.

Aclaremos que esa falla, ese hueco decisivo en el lenguaje es consecuencia de la forclusión del Nombre del Padre; justamente, no acaece el “Complejo de Castración”, crisis estructurante que, según Nasio (1988), capacita para asumir la falta y el límite. Gracias a esta experiencia, el niño reconoce por primera ocasión la diferencia anatómica de los sexos y toma una identidad sexual; sabe que el universo se compone de hombres y de mujeres, y que el cuerpo tiene límites; previamente, creía en la universalidad del pene (especialmente de la madre).

Lo anterior no ocurre con Maldoror; en el delirio, el significante forcluido acaece de forma precipitada y sólo logra martirizarlo; explica Lacan (2013:71): “Lo que fue rechazado de lo simbólico aparecen lo real”. Así, el ataque del Todopoderoso se presenta en lo real del cuerpo; además, la fuerza que le impide escribir es experimentada como algo ajeno. Una situación similar se muestra ferozmente en los sueños del héroe; pues sus pensamientos son espiados por un ojo vigilante.

1.3 Los sueños

*Réveille-toi, Maldoror! Le charme magnétique qui a pesé sur ton système cérébro-spinal, pendant les nuits de deux lustres, s'évapore.*⁶⁵

Como ya hemos podido comentar, la enunciación interior del personaje nos aproxima al mundo onírico y delirante. Las estrofas y el carácter de sus imágenes poseen las mismas leyes que los sueños: la atemporalidad, la falta de lógica, se rigen por el proceso primario y predomina el principio de placer. Sin embargo, hay narraciones que parecen auténticas pesadillas.

En la tercera estrofa del quinto canto, el personaje, en enunciación interior (*Yo-yo-Tú*), habla del motivo del insomnio que ha durado ya treinta años. Después de un discurso en el que se pregunta sobre la existencia de hombres que busquen por sí mismos el castigo o que se sometan a la mano del verdugo, habla de la condena que él se provoca: “Voilà plus de trente ans que je n'ai pas encore dormi. Depuis l'imprononçable jour de ma naissance, j'ai voué aux planches somnifères une haine irréconciliable. C'est moi qui l'ai voulu; que nul ne soit accusé”⁶⁶ (396).

El héroe concibe al acto de soñar como el aniquilamiento de las facultades humanas; cree que perder el razonamiento y la inteligencia es un castigo que le produce dormir, ello va más lejos en realidad; en el sueño ya no puede gobernarse, debido a que se arroja al dominio de un poder más fuerte. En la teoría freudiana encontramos una postura similar, no obstante su carácter no es terrible.

Dicho estado es considerado propicio y regular, posibilita que el contenido inconsciente del ello se incluya en la conciencia. Comenta Freud (1940 [1938]:525): “El sueño es un acto psíquico de pleno derecho, su fuerza impulsora es, en todos los casos, un deseo por cumplir; el que sea irreconocible como deseo, así como sus múltiples extravagancias y absurdos, se deben a la influencia de la censura psíquica que debió soportar en su formación”.

⁶⁵ “¡Despierta, Maldoror! El encanto magnético que ha gravitado sobre tu sistema cerebro-espinal, durante las noches de dos lustros, se evapora” (286).

⁶⁶ “Hace más de treinta años que no he dormido. Desde el indecible día de mi nacimiento, siento por las tablas somníferas un odio irreconciliable. Yo lo he querido; que no se acuse a nadie” (262).

El sueño es impulsado por lo inconsciente, es el sustituto de la vida infantil alterado por transferencia a lo reciente, es decir, la escena infantil retorna; tiene un sentido y un valor psíquico. Hay sueños que son un franco cumplimiento de deseo y, en otros, éste último es irreconocible porque ha sido oculto (censura onírica); por lo tanto, genera displacer. En palabras de Freud (1900:540): “lo que en ello se cumple es igualmente un deseo inconsciente, el de un castigo del soñante a causa de una moción de deseo no permitida, reprimida”.

¿Cómo podría ocurrir lo mencionado con Maldoror si se ha dicho que pudo haber quedado atrapado en el primer tiempo del Edipo? Quizá la censura onírica no tiene lugar y, como en el delirio, lo real viene desde el exterior; así pues, lo angustia el riesgo de soñar mientras duerme, ya que sufriría la presencia del deseo no simbolizado y, además, estaría expuesto al ojo del Creador.

El protagonista considera pues, que es heroico permanecer con los ojos abiertos: “Chaque nuit, je force mon oeil livide à fixer les étoiles, à travers les carreaux de ma fenêtre. Pour être plus sûr de moi-même, un éclat de bois sépare mes paupières gonflées”⁶⁷ (398). Dormir es una forma de muerte, de perder la subjetividad y de ser reducido a objeto; si sueña sólo despertaría para dejar de vivir, debido a que, de cualquier manera, ya se habrá perdido entre las voraces fauces del perseguidor.

Ser objeto del *Gran Objeto Exterior*, como el héroe llama al ojo que está siempre al acecho, puede llevarlo a la muerte. En la vigilia Maldoror no sueña, delira; las mismas imágenes y temores lo persiguen, sin embargo, tiene más control: “Lorsque l'aurore apparaît, elle me retrouve dans la même position, le corps appuyé verticalement, et debout contre le plâtre de la muraille froide. Cependant, il m'arrive quelquefois de rêver, mais sans perdre un seul instant le vivace sentiment de ma personnalité et la libre faculté de me mouvoir”⁶⁸ (398).

⁶⁷ “Noche tras noche, obligo a mis lívidos ojos a mirar las estrellas, a través de los cristales de mi ventana. Para estar más seguro de mí, una astilla de madera separa mis hinchados parpados” (262).

⁶⁸ “Cuando la aurora aparece, me encuentra en la misma posición, con el cuerpo apoyado verticalmente y de pie contra el estuco de la fría pared. Sin embargo, sucede a veces que sueño, aunque sin perder ni un sólo instante el vivo sentimiento de mi personalidad y la libre facultad de moverme” (262).

En la neurosis, el estado onírico es una fachada que puede ser tolerada por la conciencia; pero Maldoror no ficcionaliza una subjetividad neurótica, por eso sufre la presencia tan nítida del deseo. Freud (1940 [1938]), menciona las pruebas de la participación del ello en el sueño: memoria más amplia, el uso de símbolos lingüísticos sin restricción y la reproducción de impresiones de la primera infancia que fueron olvidadas. Veamos cómo es narrado por el personaje:

Quand la nuit obscurcit le cours des heures, quel est celui qui n'a pas combattu contre l'influence du sommeil, dans sa couche mouillée d'une glaciale sueur? Ce lit, attirant contre son sein les facultés mourantes, n'est qu'un tombeau composé de planches de sapin équarri. La volonté se retire insensiblement, comme en présence d'une force invisible. Une poix visqueuse épaissit le cristallin des yeux. Les paupières se recherchent comme deux amis. Le corps n'est plus qu'un cadavre qui respire. Enfin, quatre énormes pieux clouent sur le matelas la totalité des membres. Et remarquez, je vous prie, qu'en somme les draps ne sont que des linceuls⁶⁹ (400).

Como ya se adelantaba, la catalepsia producida por el sueño es percibida por Maldoror como el fin: soñar no sólo es angustiante sino que la acción de dormir lo revela en un estado de muerte, el lecho es una cama mortuoria. Con el fin de no recostarse se queda pegado a la pared; así no pierde el control de sí mismo: "Quoique l'insomnie entraîne, vers les profondeurs la fosse, ces muscles qui déjà répandent une odeur de cyprès, jamais la blanche catacombe de mon intelligence n'ouvrira ses sanctuaires aux yeux du Créateur"⁷⁰ (398).

Maldoror agrega más adelante: "Au moins, il est avéré que, pendant le jour, chacun peut opposer une résistance utile contre le Grand Objet Extérieur"⁷¹ (398). Aunque no ha salido bien librado, a causa de ello, sufre en el alma y en el cuerpo, pero como un estoico persiste impenetrable. Él, a diferencia de aquellos que duermen, se man-

⁶⁹ "Cuando la noche oscurece el curso de las horas, ¿Quién no ha combatido contra la influencia del sueño en la yacija empapada de glacial sudor? Este lecho, atrayendo hacia su seno las moribundas facultades; es sólo una sepultura compuesto con tablas de abeto escuadrado. La voluntad se aleja insensiblemente, como ante una fuerza invisible. Una viscosa pez enturbia el cristalino de los ojos. Los parpados se buscan como dos amigos. El cuerpo es sólo, ya, un cadáver que respira. Finalmente, cuatro enormes estacas clavan en el colchón la totalidad de los miembros. Y advertid, os lo ruego, que en definitiva las sábanas son sólo sudarios" (263-264).

⁷⁰ "Aunque el insomnio arrastre, hacia las profundidades de la fosa, esos músculos que exhalan ya un olor a ciprés, jamás la blanca catacumba de mi inteligencia abrirá sus santuarios a los ojos del Creador" (262).

⁷¹ "Al menos está comprobado que, durante el día, todo el mundo puede oponer una útil resistencia al *Gran Objeto Exterior*" (263).

tiene a salvo del *Gran Objeto Exterior* y eso lo mantiene orgulloso, pues protege como puede su precaria subjetividad:

Mais aussitôt que le voile des vapeurs nocturnes s'étend, même sur les condamnés que l'on va pendre, oh! voir son intellect entre les sacrilèges mains d'un étranger. Un implacable scalpel en scrute les broussailles épaisses. La conscience exhale un long râle de malédiction; car, le voile de sa pudeur reçoit de cruelles déchirures. Humiliation! Notre porte est ouverte à la curiosité farouche du Céleste Bandit... Je veux résider seul dans mon intime raisonnement⁷² (400).

El Creador, en la estrofa, es el espía de la subjetividad de Maldoror. Rasga desde el exterior en lugar de hacer función de corte, rompe el control del héroe exponiéndolo al Extranjero, o *Gran Objeto Exterior*, que lo invade, manipula y desgarrar; que esgrime su subjetividad y lo despoja de su voluntad. Desde la estrofa de la plegaría infantil, Maldoror ya creía que podía esconder su odio dejando de dormir:

Il est rare que je trouve le repos dans la nuit; car, des rêves affreux me tourmentent, quand je parviens à m'endormir. Le jour, ma pensée se fatigue dans des méditations bizarres, pendant que mes yeux errent au hasard dans l'espace; et, la nuit, je ne peux pas dormir. Quand faut-il alors que je dorme? Cependant, la nature a besoin de réclamer ses droits. Comme je la dédaigne, elle rend ma figure pâle et fait luire mes yeux avec la flamme aigre de la fièvre⁷³ (206).

En la estrofa del insomnio de treinta años, Maldoror lleva una certeza al límite: al permanecer despierto guarda para sí el odio al Creador y se protege de perder el control. Ya hay una lógica armada alrededor de este último; sabemos con Nasio (2001) que las ideas delirantes pueden tomar un cariz místico y relacionarse directamente con Dios o con otras apariciones milagrosas.

En *La interpretación de los sueños* no se ha propuesto la tópica del *ello, yo y superyó* y, sin embargo, ya se reconoce su papel, principalmente del último. Declara Freud (1900:534): “Nos resultaba imposible explicar la formación del sueño si no

⁷² “Pero cuando el velo de los vapores nocturnos se extiende, incluso sobre los condenados que van a ser colgados, ¡oh!, su intelecto cae en las sacrílegas manos de un extraño. Un implacable escalpelo escruta sus espesas malezas. La conciencia exhala un largo estertor de maldición, pues el velo de su pudor recibe crueles desgarrones. ¡Humillación!, nuestra puerta permanece abierta a la feroz curiosidad del Celestial Bandido... Quiero morar sólo en mi íntimo razonamiento” (263).

⁷³ “Es raro que encuentre reposo en la noche; pues horribles sueños me atormentan cuando consigo dormirme. De día, mi pensamiento se fatiga en extrañas meditaciones mientras mis ojos vagabundean, al azar, por espacio; y, por la noche, no puedo dormir. ¿Cuándo tengo que dormir pues? Sin embargo, la naturaleza necesita reclamar sus derechos. Como la desdeño hace que mi rostro palidezca y que mis ojos brillen con la agria llama de la fiebre” (164).

osábamos suponer la existencia de dos instancias psíquicas, una de las cuales sometía la actividad de la otra a una crítica cuya consecuencia era la exclusión de su devenir-consciente”. El *Gran Objeto Exterior* (ojo de Dios) no censura, sino que castiga con crueldad a Maldoror, pues lo que pudo ser superyó regresa en *lo real*.

De acuerdo con Freud (1940 [1938]), el *superyó* observa al *yo*, le da órdenes, lo juzga y lo amenaza con castigos; es percibido como función de juez, es decir, como conciencia moral; ya que es la continuación en el mundo interior de la figura de los progenitores, su severidad con frecuencia es mayor que la de los modelos reales. El *Gran Objeto*, como la instancia mencionada, pero en lo real, puede apoderarse de Maldoror si sueña. Y éste, a través del insomnio prolongado se opone, la vigilia es una defensa para que no pierda su subjetividad en manos del *Extranjero*.

En otra estrofa, el héroe discurre sobre una pesadilla del pasado que lo sigue atormentando todas las noches; dice en monólogo interior (*Yo-yo-Tú*): “Je rêvais que j’étais entré dans le corps d’un pourceau, qu’il ne m’était pas facile d’en sortir, et que je vautreais mes poils dans les marécages les plus fangeux. Était-ce comme une récompense? Objet de mes vœux, je n’appartenais plus à l’humanité!”⁷⁴ (348).

Este fragmento ilustra una fantasía originaria: el regreso al vientre materno donde no faltaba nada, también remite al tiempo de la simbiosis con la madre, cuando el niño no era más que deseo del deseo de esta última. Su sueño representa una fase de plenitud y, por ende, resulta angustiante, pues algo originalmente familiar se descubre como algo temible:

Mes pieds étaient paralysés; aucun mouvement ne venait trahir la vérité de cette immobilité forcée. Au milieu d’efforts surnaturels, pour continuer mon chemin, ce fut alors que je me réveillai, et que je sentis que je redevenais homme. La Providence me faisait ainsi comprendre, d’une manière qui n’est pas inexplicable, qu’elle ne voulait pas que, même en rêve, mes projets sublimes s’accomplissent. Revenir à ma forme primitive fut pour moi une douleur si grande, que, pendant les nuits, j’en pleure encore⁷⁵ (352).

⁷⁴ “Soñaba que había entrado en el cuerpo de un cerdo, que no me era fácil salir de él, y que revolcaba mi pelambre en los charcos más cenagosos. ¿Será una especie de recompensa? Objeto de mis deseos, no pertenecía ya a la humanidad” (237).

⁷⁵ “Mis pies estaban paralizados; ningún movimiento venía a traicionar la certidumbre de aquella inmovilidad forzosa. En medio de sobrenaturales esfuerzos para continuar mi camino, desperté y

El sentimiento de lo siniestro fue generado por un sueño en el que retornaba a la unidad perdida: “el retorno al crimen sepultado en la noche de su misterioso pasado” (112). Tanto la gestación, como la simbiosis inaugural del sujeto con el Otro materno, son momentos inaprensibles, porque no existe referente que los registre. Aquello que alguna vez fue familiar ahora es desconocido y su retorno es inefable, regresa absoluto, sin velo; ominoso⁷⁶.

En palabras de Freud (1919:220): “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo”. De aquí surge la sensación de desasosiego que inmoviliza al personaje: “mis pies estaban paralizados” (239); quien más tarde agrega: “Combien de fois, depuis cette nuit passée à la belle étoile, sur une falaise, ne me suis-je pas mêlé à des troupeaux de pourceaux, pour reprendre, comme un droit, ma métamorphose détruite!”⁷⁷ (352).

En la séptima estrofa del quinto canto, Maldoror no se puede mover, pues una araña⁷⁸ lo ha paralizado. Aquí se confirma que sueña despierto para no ser dominado absolutamente por su victimario:

Quand elle s’est assurée que le silence règne aux alentours, elle retire successivement, des profondeurs de son nid, sans le secours de la méditation, les diverses parties de son corps, et s’avance à pas comptés vers ma couche. Chose remarquable! Moi qui fais reculer le sommeil et les cauchemars, je me sens paralysé dans la totalité de mon corps, quand elle grimpe le long des pieds d’ébène de mon lit de satin. Elle m’étreint la gorge avec les pattes, et me suce le sang avec son ventre⁷⁹ (432).

sentí que me volvía, de nuevo, hombre. La Providencia me hacía comprender así, de un modo que no es inexplicable, que no deseaba que, ni siquiera en sueños, se realizarán mis sublimes proyectos. Regresar a mi forma primitiva supuso para mí tan gran dolor que, por las noches, lloro todavía” (239).⁷⁶ “*Unheimlich* es todo lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto ha salido a la luz” (Freud, 1919:225).

⁷⁷ “¡Cuántas veces, desde aquella noche pasada al raso, en un acantilado, me he mezclado con las pjaras de cerdos para recuperar, como un derecho, mi destruida metamorfosis!” (239).

⁷⁸ Pichon-Rivière agrega en su estudio de la séptima estrofa del quinto canto diferente simbolismo de gran interés respecto a la araña, se remite al lector a Pichon-Rivière, Enrique (1992). *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Buenos Aires: Argonauta. Para Blanchot (2014), la araña de la gran especie es la mujer terrible, pues remite a la angustia opresiva de la figura femenina.

⁷⁹ “Cuando se ha asegurado de que el silencio reina por los alrededores, saca sucesivamente, de las profundidades de su nido, sin la ayuda de la meditación, las distintas partes de su cuerpo, y se acercan con precaución a mi yacija. ¡Cosa extraordinaria!, yo, que hago retroceder el sueño y las pesadillas, me siento paralizado en la totalidad del cuerpo, cuando trepa por los pies de ébano de mi lecho de raso. Estrecha mi garganta con sus patas y me chupa la sangre con su vientre” (278).

En el sueño se renueva la situación que ocurre en otras estrofas respecto a la dualidad engullidor-engullido. Ahora una araña visita a Maldoror y sorbe su sangre. Las condiciones de dicho animal se relacionan directamente con el Creador y sus caracteres “maternos”, si podemos llamarlos de este modo. Alonso (1999), explica que un arácnido ha sido considerado como símbolo de mal presagio o de la creación, hasta el presente punto no nos dice mucho sobre el héroe, pero hay algo más: simbolizan la agresividad⁸⁰, pues atacan a la indefensa víctima atrapada en la tela; para Chevalier, es dueña del destino, ya que lo teje y lo conoce.

Se dice que la aparición de la araña en sueños implica el acecho y abrazo a la presa⁸¹. Imagen que es evocada por el personaje atrapado y paralizado en el lecho como testigo de su propio suplicio, mientras la araña chupa su vida y él no puede hacer nada en su indefensión. Pese a ello, cumple su innoble castigo resistiéndose a dormir pese a todo.

En la mitología griega, Aracne⁸², de acuerdo con Chevalier (1999:116): “simboliza el menoscabo del ser que quiso igualarse a los dioses: es el demiurgo castigado”. En el Islam la picadura de una *buseha*, araña venenosa, se compara al mal de ojo; una persona cuya mirada es nefasta es catalogada con ese adjetivo⁸³. Un arácnido también simboliza la indisoluble ligazón entre el Creador y su criatura (animal-telaraña)⁸⁴. Según Corominas (1991:312): “se podría partir de la idea de la araña como animal agresivo, que prepara pacientemente una trampa a los insectos y luego los

⁸⁰ “Los arácnidos siempre han sido considerados símbolos de mal presagio. No obstante, cuentan con tres formas de simbólicas diferentes, en función de la tela que elabora. Por un lado la capacidad creadora: tejen la tela; por otro, la agresividad: el ataque al indefenso atrapado en su tela; y por último, el de la propia tela: espiral con un centro” (Alonso, 1999:200).

⁸¹ “En los sueños, la aparición de la araña puede tener diferentes sentidos: o bien su trabajo es el símbolo de una «centralización inteligente de las energías psíquicas o bien provoca el asco, porque acecha y abraza su presa. Se convierte entonces en el símbolo de la mujer hechizante, de esa virago satánica, cuya meta consiste en la destrucción del macho»” (Chevalier, 1999:116-117).

⁸² “Adquiere la reputación de haber sido alumna de Atenea, pero pretende no deber su talento más que a sí misma. Desafía a la diosa. Atenea borda los doce dioses del Olimpo en su majestad, Aracne los amores de los mismos con mortales. Atenea, furiosa, desgarró la tapicería y golpea a su rival con la lanzadera. Aracne se ahorca; pero Atenea no le permite morir y la transforma en araña (aracne en griego) que continúa hilando y tejiendo al cabo de su hilo” (Chevalier, 1999:116).

⁸³ Se cita todo el simbolismo relevante sobre la araña, pese a que ciertos aspectos pertenezcan a otras tradiciones, pues se apela a su universalidad.

⁸⁴ “La criatura está ligada a su Creador; una suerte de cadena de oro los ata uno a otro” (Chevalier, 1999:117).

devora: la escena de la mosca y la araña, que indudablemente ha interesado a la imaginación popular".

En suma, la araña puede ser un eco de la madre todopoderosa del primer tiempo del Edipo que, en el momento de la simbiosis, pareciera capaz de reintegrar a su producto o de controlarlo en absoluto. No hay madres en *Los Cantos*, salvo como personaje incidental, pero el Creador —y también el héroe— está empapado de sus características. Por otra parte, Maldoror, en la estrofa del espejo (apartado siguiente), tendrá una mirada poderosa capaz de terminar con ciudades enteras; recordemos que él mismo anhela igualarse a Dios y que acecha a sus presas.

Maldoror y el Creador son como la araña, pero en distintos momentos. Una vez más, sólo hay ligeros cambios en la gramática del acontecimiento: el Todopoderoso, capaz de manipularlo a su voluntad o incorporarlo, aparece en el exterior martirizándolo o, al contrario, el acechante héroe engulle a los efebos o a Dios. Quizá toda la obra se reduzca diferentes matices de los dos personajes.

Resumiendo, Maldoror renuncia a dormir con tal de no soñar. Si duerme, si cede al deseo, el Creador hurgará entre sus secretos escondidos y no tendrá más opción que quedar paralizado, como si estuviese atrapado en una telaraña. Permanecer despierto es su única defensa. Sus sueños tienen un mismo sentido, de la misma forma que el delirio, en ambos, el Todopoderoso lo persigue y puede hacer con él lo que quiera; aparece en lo real lo que no ocurrió en lo simbólico.

Maldoror se comporta de acuerdo con su propia lógica para salir medianamente ileso. Si sueña sólo le quedará un camino por tomar: la muerte. Por lo anterior, teme el día en que llegue a soñar: "Qu'il arrive, ce jour fatal où je m'endormirai! Au réveil mon rasoir, se frayant un passage à travers le cou, prouvera que rien n'était, en effet, plus réel"⁸⁵ (402). De esta manera, concluye la estrofa del insomnio de los treinta años y se confirma la razón por la que rechaza dormir: de hacerlo tendría sueños aterradores que lo plantarían frente a frente con un ser temiblemente

⁸⁵ "¡Que llegue el día fatal en que me duerma! Al despertar, mi navaja barbera, abriéndose paso a través del cuello, probará que nada era, en efecto, más real" (264-265).

poderoso, es decir, se reencontraría con la unidad simbiótica, con el Otro del primer tiempo del Edipo encarnado en el Creador⁸⁶. Lo que Maldoror muestra en su enunciación es la angustia que le ocasiona rozar tal estado incluso en lo onírico.

Después de soñar sólo podrá morir a consecuencia de dos circunstancias: la primera, la instancia superyoica, invocada bajo la forma del Creador, no lo dejará salir ileso, ya que vuelve con toda la ferocidad de lo pulsional; la segunda, la plenitud no admite satisfacción, pues no puede registrarse en lo simbólico, alcanzarla sólo es posible si se la busca más allá de la vida, en la muerte.

1.4 La escisión y el doble

*Ce n'est pas la première fois que le cauchemar de la perte momentanée de la mémoire établit sa demeure dans mon imagination, quand, par les inflexibles lois de l'optique, il m'arrive d'être placé devant la méconnaissance de ma propre image!*⁸⁷.

En la quinta estrofa del cuarto canto, la voz del narrador implícito se funde con la de Maldoror, quien está en su habitación y se dirige a un espectro encallecido. En realidad habla consigo mismo, pero no ha reconocido que su interlocutor, en el espejo, es él; aquello que dice es su propia proyección. Al respecto, comenta Nasio (2001) que el fenómeno paranoico se alimenta de lo imaginario; en un juego de reflejos el otro es yo y yo soy el otro. Así, el héroe, en discurso interior (Yo-tu-Tú), le habla con extrañeza a la silueta fantasmagórica: “Qui que tu sois, défends-toi”⁸⁸ (336).

El personaje podría estar ficcionalizando una defensa psicótica al rechazar a su propia imagen y confundirse con el Creador, pues la presencia, como se va a explicar, simboliza dos fragmentos del héroe: una ideal, otra rota, en el registro de lo real. Para Nasio (1988), la huella de la castración retorna bajo la forma de una alucinación; lo que no ha llegado desde lo simbólico aparece en lo real. Por ende, Maldoror se ve como una presencia poderosa, pero también mira su fragilidad y cómo

⁸⁶ En palabras de Pichon-Rivière (1992:57): “Se ve que su insomnio está condicionado por el temor a morir en el sueño víctima de la succión de la araña, es decir, teme el ataque de la pesadilla, de la madre succionadora”.

⁸⁷ “No es la primera vez que la momentánea pérdida de la memoria fija su morada en mi imaginación, cuando, por las inflexibles leyes de la óptica, me encuentro situado ante el desconocimiento de mi propia imagen” (236).

⁸⁸ “Quien quiera que seas, defiéndete” (232).

se evapora; su debilidad es proyectada al igual que su potencia. Parafraseando al autor, un modo característico de funcionamiento del delirio es la irrupción como percepción de aquello que sólo es representación.

El héroe “perdió la memoria” (58) momentáneamente, o bien, comenta Nasio (1984:218): “la representación que había sido rechazada vuelve desde el exterior y se transforma ahora en algo alucinado”. En este sentido, es muy ilustrativa la evocación de Maldoror proyectada en el otro, sin saber que se trata de él mismo: “Qui que tu sois, défends-toi; car, je vais diriger vers toi la fronde d’une terrible accusation: ces yeux ne t’appartiennent pas...où les as-tu pris? Un jour, je vis passer devant moi une femme blonde; elle les avait pareils aux tiens: tu les lui as arrachés”⁸⁹ (338).

La fragmentación del espectro y la posterior construcción con los ojos de una mujer remiten al estadio del espejo donde todo se reduce al poder de la mirada⁹⁰; es el momento inaugural del sujeto, cuando asume su imagen especular (eso que no es, pero podrá llegar a ser). En palabras de Lacan (1989:90): “El *estadio del espejo* es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen dividida del cuerpo hasta una forma que llamaremos de su totalidad”.

Este último es un tiempo inaugural y tramposo de imagos especulares que dejan huella para siempre; antes el niño no es más que carne viva⁹¹. Una mirada coloca al pequeño como deseo del deseo materno. Maldoror, atrapado en una imagen ideal, sólo mira fragmentación en el espectro: los ojos robados y la frente ausente. No se reconoce porque rechaza la falta; sólo se conoce como totalidad. Curiosamente tampoco se ve reflejado en el espectro que tiene las cualidades de Dios.

⁸⁹ “Esos ojos no te pertenecen... ¿dónde los has cogido? Un día vi pasar ante mí una mujer rubia; ella los tenía parecidos a los tuyos: tú se los has arrancado” (232).

⁹⁰ “Basta para ello comprender el estadio del espejo como una *identificación* en el sentido pleno que el análisis da a este término: a saber, la transformación producida en el sujeto cuando asume una imagen, cuya predestinación a este efecto de base está suficientemente indicada por el uso, en la teoría, del término antiguo *imago*” (Lacan 1984:87).

⁹¹ “En ese estadio *infans*, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el *yo* [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su

Como explica Lacan, en la paranoia hay consolidación de la imagen del sujeto en el espejo, pero al no haber más allá queda alienado a ese otro imaginario en quien proyecta sus pasiones: “Je vois que tu veux faire croire à ta beauté; mais, personne ne s’y trompe; et moi, moins qu’un autre”⁹² (340). Como secuela del estadio aludido, un sujeto se construye a partir de ilusiones, representaciones, el desconocimiento de la propia imagen y de algo cedido por el Otro (la mirada).

Maldoror asevera que el espectro lo observa con unos ojos que no son suyos, mirar que recuerda los nostálgicos recuerdos de Juan Preciado cuando llega a Comala y ve a través de la madre: “Ahora yo vengo en su lugar. Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver” (Rulfo, 2011:13). Así, el héroe vive envuelto en la ilusión de una mirada que determina sus posibilidades de acción. Lacan (1984) expone que en la confrontación con el doble psíquico se hace patente la regresión del sujeto (en su sentido tópico) al estadio del espejo; lo que significa que la relación con el otro especular se reduce al filo mortal⁹³.

El espectro extingue ciudades con su mirada: “Mais toi, ô mon maître, sous ton regard, les habitants des cités sont subitement détruits, comme un tertre de fourmis qu’écrase le talon de l’éléphant”⁹⁴ (344). De modo similar al miedo de Maldoror ante la peligrosa ubicuidad del ojo del Todopoderoso, otros personajes temen ser abolidos; dependerán del héroe como si fuesen objetos y, por otra parte, las ciudades deben desconfiar de la mirada destructora del primero⁹⁵: “Tu viens de jeter un regard sur la cité bâtie sur le flanc de cette montagne. Et maintenant, que vois-je... Tous les habitants sont morts!”⁹⁶ (334). Los tres tienen caracteres análogos.

función de sujeto” (Lacan, 1984:87).

⁹² “Veo que quieres hacer creer en tu belleza, pero a nadie engañarás, y a mí menos que a nadie. Te lo digo para que no me tomes por tonto” (233).

⁹³ “...descripción muy brillante, preciso es admitirlo, de una identidad reducida a la confrontación con su doble psíquico, pero que además hace patente la regresión del sujeto, no genética sino tópica, al estadio del espejo, por cuanto la relación con el otro especular se reduce allí a su filo mortal” (Lacan, 1983:549-550).

⁹⁴ “Respecto a ti, oh dueño mío, bajo tu mirada, los habitantes de las ciudades son súbitamente destruidos, como un túmulo de hormigas que aplasta el talón de un elefante” (234).

⁹⁵ Lo cual también ocurre con la mirada de Maldoror y Mario, uno de sus dobles, véase apartado 2.4.

⁹⁶ “Acabas de lanzar una mirada sobre la ciudad que se levanta en la ladera de esta montaña. ¿Y qué veo ahora?... Todos sus habitantes han muerto” (234).

Para Mielmanine (1995), el delirio y/o las alucinaciones son el sujeto más allá de cualquier representación metafórica posible, es la esencia de su existencia. Así, la paranoia sería un modo de estabilización restitutiva, a partir de la cual, el sujeto se sostiene en un doble perseguidor que reduplica positivamente en lo real una identidad fallidamente interiorizada; la relación de agresividad erotizada, que lo liga con su doble, otorga la certeza de una entidad subjetiva cristalizada, al abrigo del desquiciamiento vivencial.

Ese doble es el Creador con su mirada persecutoria y también el espectro, atravesado por la castración en lo real; Maldoror proyecta en él tanto sus debilidades como sus prodigios imaginarios (arrasar ciudades enteras, por ejemplo, con la mirada de una mujer, o estar escalpado). El estadio del espejo, decíamos anteriormente, ofrece un ideal y unidad gracias a la identificación con un *Yo Ideal*.

Quizá el espectro sea poderoso, por una parte, pero escindido en dos, aparece castrado, por otra. La primera sería su imagen ortopédica: la potencia; y la segunda su imago mutilada por lo superyoico que se muestra en lo real. De acuerdo con Lacan (2013:73): “La proyección en psicosis... es el mecanismo que hace retornar del exterior lo que está preso en la *Verwerfung*, o sea lo que ha sido dejado fuera de la simbolización general que estructura al sujeto”. Cuando el héroe ve al otro sin un pedazo de piel en la cabeza, mira su propia falta; en el no reconocimiento de su imagen se refleja la castración, en lo real, y la echa fuera: “Peut-être que tu n’as pas de front, toi, qui promènes, sur la muraille, comme le symbole mal réfléchi d’une danse fantastique, le fiévreux ballottement de tes vertèbres lombaires. Qui donc alors t’a scalpé?”⁹⁷ (341).

En otras estrofas, Maldoror usa la potencia de su mirada y la manifiesta a los otros, aunque tenga un pedazo de piel faltante, como el espectro. Por ejemplo, una niña que se asoma a un lago es jalada cuando encuentra los ojos del héroe: “elle se penchait vers les eaux, quand ses yeux rencontrèrent mon regard (il est vrai que, de

⁹⁷ “Puede ser que no tengas frente, tú, que paseas por la pared, como el símbolo mal reflejado de una danza fantástica, el febril balanceo de tus vértebras lumbares. ¿Quién te ha arrancado el cuero cabelludo?” (235).

mon côté, ce n'était pas sans préméditation)"⁹⁸ (335). Es evidente la proyección en la silueta encogida frente a él; lo mismo que le hace sentir lo ve reflejado, ambos se observan con repudio: "écoute... sinon avec amertume, du moins sans la faute irréparable de montrer le dégoût que je t'inspire"⁹⁹ (342).

A través de los ojos de una mujer, un pequeño se encuentra con lo que podría llegar a ser; pensando en el estadio del espejo, podemos inferir que el héroe se experimenta como la unidad que alcanzó a ver en el momento jubiloso de la mirada. Que conciba al espectro como fragmentación implica que, en lo imaginario, su cuerpo no tiene falla. Como indica Nasio (1988), la defensa psicótica siempre es inapropiada, pues la castración no simbolizada retorna desde el exterior hacia el yo. La imagen de la presencia sin la cubierta del cráneo es una referencia a dicha situación. Aunque la privación se sitúe cerca del cerebro, la falta se ubica en el cuerpo, más allá de cualquier mediación simbólica, es decir, en lo real. También puede tratarse de una falla de la ortopedia imaginaria, en otras palabras, en una falla de la imagen especular que en este punto del relato ya ha perdido unidad.

La función de la ortopedia imaginaria es estabilizar al sujeto cuando es descubierta la forclusión del Nombre del Padre. Si Maldoror mira la falta en el exterior, en el espectro no reconocido, puede eliminar la angustia y admitir su propia unidad. El objetivo es abolir la castración para acallar la desconocida función paterna; pero siempre regresa en sueños, con otros personajes o de forma delirante.

El reconocimiento de la fragmentación es doloroso, por ello Maldoror debe negarla, lanzarla fuera. De acuerdo con Lacan (2013:61): "El conocimiento paranoico es un conocimiento instaurado en la rivalidad de los celos", se le relaciona con la identificación en el estadio del espejo; la rivalidad y la competencia al objeto es superada en la palabra si concierne a un tercero: "esta dialéctica entraña siempre la posibilidad de que yo sea intimado a anular al otro. Por una sencilla razón: como el punto de partida de esta dialéctica es mi alienación en el otro, hay un momento en que

⁹⁸ "se inclinaba hacia las aguas cuando sus ojos encontraron mi mirada (cierto es que, por mi parte, no fue sin premeditación)" (235).

⁹⁹ "escucha... si no con amargura sí, al menos sin la irreparable torpeza de mostrar el asco que te inspiro" (235).

puedo estar en posición de ser anulado porque el otro no está de acuerdo” (2013:62). El sujeto habla de él, “pero primero de un objeto diferente a los demás, de un objeto que está en la prolongación de la dialéctica dual: les habla de algo que le habló” (2013:63).

El sujeto comprendió aquello que formula: “Algo adquirió forma de palabra, y le habla. Nadie, obviamente, duda de que sea un ser fantasmático, ni siquiera él” (2013:63). Por lo anterior, Maldoror proyecta en el espectro el porqué de su apariencia física; pero sabe que sólo es un reflejo, por eso asevera que sus ojos pertenecen a una mujer y que su frente fue cortada por haber encerrado a un hombre.

Aunque habla de él mismo, coloca los aspectos que implican algo fallido en el otro, aún no se reconoce. Fue el espectro quien tomó la mirada de la mujer para ver con sus ojos y para identificarse con la imagen especular; él encerró al hombre durante años y él le quitó parte de su cabeza como venganza. En cambio, aquello que implica la potencia es asumido como propio: Maldoror posee una mirada poderosa, él es grande como el Creador y puede destruir lo que esté a su paso.

Maldoror es como el Todopoderoso y como la sombra; son constituidos en la narración como dos caras de una misma moneda, pero el héroe rechaza aquella que está fragmentada: “L’imposteur n’est pas autre chose...”¹⁰⁰ (346). Ya que la aparición es transparente y vaporizada no puede ser la imagen del vampiro. El espectro debe ser eliminado por no tener cuerpo propio, por evocar la falta de forma tan evidente.

El héroe desprecia la presencia que sigue sin reconocer: “Je voudrais embrasser tes pieds, mais mes bras n’entrelacent qu’une transparente vapeur. Cherchons ce corps introuvable, que cependant mes yeux aperçoivent: il mérite, de ma part, les marques les plus nombreuses d’une admiration sincère”¹⁰¹ (346). El discurso se interrumpe y, efectivamente, es su doble: “Le fantôme se moque de moi: il m’aide à chercher mon propre corps. Si je lui fais signe de rester à sa place, voilà qu’il me

¹⁰⁰ “No eres más que un impostor” (236).

¹⁰¹ “Quisiera besar tus pies, pero mis brazos sólo abrazan un vapor transparente. Busquemos ese cuerpo inencontrable, que sin embargo mis ojos perciben: merece, por mi parte, las mayores muestras de una admiración sincera” (236).

renvoie le même signe... Le secret est découvert”¹⁰² (346). Maldoror sabe lo que ya sabíamos todos: “Tout est expliqué, les grands comme les plus petits détails; ceux-ci sont indifférents à remettre devant l’esprit, comme, par exemple, l’arrachement des yeux à la femme blonde: cela n’est presque rien!”¹⁰³ (346).

Pero Maldoror es Todopoderoso o, al menos, es más extraordinario que el espectro: “Puisque je fais semblant d’ignorer que mon regard peut donner la mort, même aux planètes qui tournent dans l’espace, il n’aura pas tort, celui qui prétendra que je ne possède pas la faculté des souvenirs”¹⁰⁴ (346). Y si su poder es tan grande, ¿cómo podría reflejarlo una silueta de vapor? Tiene que destruirla, pues el espejo le muestra una parte quebrantada: “Ce qui me reste à faire, c’est de briser cette glace, en éclats, à l’aide d’une pierre...”¹⁰⁵ (346). Así rechaza su propia fragmentación y se queda con la ilusión que le brinda lo imaginario.

Rompe y repudia el reflejo de su desintegración en lo real, sin que por ello pierda el cuerpo especular que imaginariamente se constituye en la unidad anticipada que le devolvió el espejo. A imagen y semejanza del Todopoderoso no está incompleto; queda atrapado en una grandeza que no es dispersa, ortopédica o fragmentaria. Es unidad. Es ciego ante la falta que lo invade por todos lados, aunque el agujero en lo real se presente una y otra vez. El espectro es eliminado por mostrar a Maldoror como una imagen incompleta, el organismo mutilado señala la castración.

En resumen, en cada canto el personaje se muestra como un ser que no conoce la falta, al mirarse como potencia se reconoce como el Todopoderoso. Por lo anterior, no llega al límite de la crueldad contra una presencia que lo representa, aunque una parte esté fragmentada, pues otra encarna la imago anticipada del espejo.

¹⁰² “El fantasma se burla de mí: me ayuda a buscar su propio cuerpo. Si le hago señas para que se quede en su lugar, he aquí que me devuelve las mismas señas... El secreto está descubierto” (236).

¹⁰³ “Todo está explicado, lo mismo los grandes que los pequeños detalles, y muestran indiferencia en poner ante el espíritu, por ejemplo, el arrancamiento de los ojos de la mujer rubia: ¡es tan poca cosa!...” (236).

¹⁰⁴ “Puesto que simulo ignorar que mi mirada puede causar la muerte, incluso a los planetas que giran en el espacio, no se equivocará aquel que pretenda que no poseo la facultad de recordar” (236).

¹⁰⁵ “Sólo me queda romper este espejo con ostentación, con la ayuda de una piedra...” (236).

Capítulo 2. El efebo como doble

Tus ojos han vuelto de un país despótico en el que nunca supo nadie lo que es una mirada ni conoció la belleza de los ojos, belleza de piedras la de las gotas de agua, de las perlas en los escapates.

Paul Eluard

2.1 El pulpo de mirada de seda

En *El Banquete*, Fedro comenta que Eros, dios del amor, nació después del caos, fue de las primeras divinidades. Él es el más eficaz para asistir a los hombres: les auxilia en la adquisición de la virtud y de la felicidad. Pero existen dos:

Todos sabemos, en efecto, que no hay Afrodita sin Eros. Por consiguiente, si Afrodita fuera una, uno sería también Eros. Mas como existen dos, existen también necesariamente dos Eros. ¿Y cómo negar que son dos las diosas? Una, sin duda más antigua y sin madre, es hija de Urano, a la que por esto llamamos también Urania; la otra, más joven, es hija de Zeus y Dione y la llamamos Pandemo. En consecuencia, es necesario también que el Eros que colabora con la segunda se llame, con razón, Pandemo y el otro Uranio (Platón, 2011:205).

El amor proveniente de Pandemo es vulgar, propio de los hombres ordinarios; se destina a la mujer y al mancebo, pues se prefieren cuerpos bellos antes que el alma. Aquel que deriva de Urania se reserva al varón, se ama a lo que es más fuerte y por naturaleza posee más inteligencia. El enamorado griego amaba a los adolescentes cuando tenían edad suficiente para que se desarrollara la razón. Veamos algunas reminiscencias de *El Banquete* en la respuesta de Maldoror a los jóvenes.

2.1.1 El amigo de la adolescencia: de Dazet a Byron

Una vez señalados ciertos datos sobre un pequeño Maldoror, sus angustiantes sueños, la tendencia onírica de algunas estrofas y los caracteres del persecutorio Creador, abordaremos su respuesta al adolescente, personaje que abunda en la obra como doble especular. La crueldad sobre los demás, pero no sobre sí mismo, es eliminada cuando se encuentra cerca de los jóvenes que parecen no estar atravesados por la castración; pero aquellos que sí, desatan su furia aniquiladora.

Los efebos le atraen como el imán al metal: “La pierre voudrait se soustraire aux lois de la pesanteur?”¹⁰⁶ (46); y aquellos que exhiben algo de la castración o se niegan

¹⁰⁶ “¿Querrá la piedra sustraerse a las leyes de la gravedad?” (85).

a participar en sus actos, activa o pasivamente, son eliminados: “j’avais enfermé un être humain dans une prison, pour être témoin du spectacle de ses souffrances, parce qu’il m’avait refusé, à juste titre, une amitié qui ne s’accorde pas à des êtres comme moi”¹⁰⁷ (346).

La estrofa inicial del tercer canto, evidencia el embeleso del héroe ante los jóvenes: “Rappelons les noms de ces êtres imaginaires, à la nature d’ange, que ma plume, pendant le deuxième chant, a tirés d’un cerveau, brillant d’une lueur émanée d’eux-mêmes”¹⁰⁸ (246). La atracción por los efebos dista mucho del desprecio por el hombre y del temor a la potencia del Creador. Leman, Lohengrin, Holzer, Lombano, son sólo algunos; quizá el más importante sea Dazet, quien sólo es evocado en la publicación del primer canto. Los efebos son desplazamientos y sustitutos de Georges Dazet, de acuerdo con Pichon-Rivière (1992:72): “representan sus dobles así como también objetos de amor en un vínculo homosexual”.

El personaje Dazet fue sustituido y reemplazado en la edición completa por diferentes animales, como *pulpo de mirada de seda*, *sapo*, *piojo*, también por vampiro y por otros adolescentes. En esta edición, su nombre no vuelve a mencionarse, sin embargo, es una pieza fundamental para comprender el mundo de Maldoror. En la publicación del primer canto, en 1868, es mencionado en gran parte de las estrofas; mientras que en la obra de 1869 sólo persiste su huella y la misma aura pese a su ausencia.

Como bien lo decía Pichon-Rivière, el canto referido ya condensaba todo lo que fue agregado posteriormente; se alude, por ejemplo, a la dualidad incorporador-incorporado, según sea el caso, al perfil seductor de Maldoror para apresar a sus jóvenes víctimas, el gusto por adolescentes de cabellos rubios con facciones femeninas, el odio por el hombre y la persecución del poderoso Creador. Hasta la sexta estrofa

¹⁰⁷ “Mantuve encerrado a un ser humano en una prisión, para ser testigo del espectáculo de sus sufrimientos, porque me había negado, con razón, una amistad que no se concede a seres como yo” (236).

¹⁰⁸ “Recordemos los nombres de esos seres imaginarios, de angélica naturaleza, que mi pluma, durante el segundo canto, extrajo de un cerebro, y que brillan con un fulgor emanado de ellos mismos” (185).

del canto inicial, aparece un adolescente. El acontecimiento es el suplicio a un niño que aún no tiene vello sobre el labio superior.

En el primer canto, como narrador-personaje, ilustra al narratario el oficio de la crueldad: se deja crecer las uñas durante quince días, después rapta brutalmente de su lecho al adolescente para hundirlas en su pecho, lo lastima sin permitir que muera, pues anhela ver el “aspecto de sus miserias”; lame sus heridas mientras su víctima llora, entonces sorbe también sus lágrimas, notemos que su acción es indudablemente incorporadora. La víctima tiene los ojos vendados y su victimario, que oye los gritos con placer, le desgarró la carne palpitante.

Se va, después regresa simulando venir en su auxilio, lo desata y nuevamente lame sus heridas y sus lágrimas, entonces su arrepentimiento es auténtico: “Est-ce un délire de ma raison malade, est-ce ton instinct secret qui ne dépend pas de mes raisonnements, pareil à celui de l’aigle déchirant sa proie, qui m’a poussé à commettre ce crime; et pourtant, autant que ma victime, je souffrais! Adolescent, pardonne-moi”¹⁰⁹ (54). Más tarde, Maldoror se somete a un holocausto expiatorio.

La estrofa referida tuvo muchas modificaciones, por ejemplo: “Ah! Qu’il est doux se coucher avec un enfant qui...”¹¹⁰ (88), fue cambiada por: “Oh! Comme il est doux d’arracher brutalement de son lit un enfant qui...”¹¹¹ (88). En la primera cita es evidente la atracción sexual por los adolescentes; en la segunda está sugerido lo erótico, aunque la hostilidad es lo principal. Después del suplicio, Maldoror pide perdón a su víctima, ahora anhela unirse a él a través de la boca para formar un solo ser. Lo anterior remite a la simbiosis inaugural de la vida con el Otro materno y evoca el trasfondo del sueño del cerdo; sabemos ya que la unión es uno de los motivos que atormentan y seducen al héroe, comúnmente en un escenario oral:

Une fois sortis de cette vie passagère, je veux que nous soyons entrelacés pendant l’éternité; ne former qu’un seul être, ma bouche collée à ta bouche. Même, de cette manière, ma punition ne sera pas complète. Alors, tu me déchireras, sans jamais

¹⁰⁹ “¿Es acaso un delirio de mí razón enferma, es tu intento secreto que no depende de mi razonamiento, como el del águila desgarró su presa, lo que me ha llevado a cometer tal crimen? ¡Y, sin embargo, he sufrido tanto como mi víctima! Adolescente, perdóname” (90).

¹¹⁰ “¡Ah!, qué dulce resulta entonces acostarse con un niño que...” (88).

¹¹¹ “¡Oh!, qué dulce resulta entonces arrancar brutalmente del lecho a un niño que...” (88).

t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois. Je parerai mon corps de guirlandes embaumées, pour cet holocauste expiatoire; et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer...¹¹² (56).

En el suplicio, Maldoror tortura a una indefensa víctima, la manipula; juega con ésta como lo hace la araña que tiene atrapada en sus telas al insecto que después va a devorar. Él ocupará, más tarde, el lugar opuesto. Una vez consumada la inmolación, ambos podrán incorporarse mutua y simultáneamente para transformarse en lo indiferenciado. Al unirse al joven sería el poseedor de una felicidad completa¹¹³.

También gozará al ofrecerse como víctima; tal parece que el adolescente no anhelara otra cosa que lo que desea el héroe. Maldoror lo mira como un doble, por lo que ocurrirá un cambio en la gramática del acontecimiento, es decir, sujeto va a devenir objeto: "O adolescent, aux cheveux blonds, aux yeux si doux, feras-tu maintenant ce que je te conseille? Malgré toi, je veux que tu le fasses, et tu rendras heureuse ma conscience"¹¹⁴ (56). Que lo haya torturado como resultado de un delirio de su mente enferma¹¹⁵ confirma el escollo en el Complejo de Castración, en consecuencia, plantea una unión imposible y primitiva que no conoce ya de separación, que remite a la muerte, a la anulación de la diferencia y a la simbiosis.

Para el héroe sería una gran dicha que aquel doble lo incorpore y, a su vez, incorporarlo, los dos movimientos a la vez, así recobraría la unidad perdida: "si lleváramos el amor a su culminación y cada uno encontrara el amado que le pertenece retornando a su antigua naturaleza" (Platón, 2008:229). Como puede inferirse, es una búsqueda imposible, inalcanzable e irrecuperable, al menos mientras se viva.

Por el diálogo interior (*Yo-tú-Tú*)¹¹⁶, se deduce que el adolescente lo torturó hasta un punto cercano a la muerte, sin embargo, sobrevive. La incorporación se juega en

¹¹² "Una vez abandonada esta vida pasajera, deseo que permanezcamos abrazados por toda la eternidad; que formemos un sólo ser, con mi boca pegada a la tuya. Ni siquiera así mi castigo será completo. Me desgarrarás, entonces, sin detenerte nunca, con tus uñas y tus dientes a la vez. Adornaré mi cuerpo con perfumadas guirlandas para este holocausto expiatorio; y ambos sufriremos, yo al ser desgarrado, tú por desgarrarme... con mi boca pegada a la tuya" (90).

¹¹³ Véase mito del andrógino, apartado 2.3.

¹¹⁴ "Oh adolescente de rubios cabellos, de tan dulces ojos, ¿harás ahora lo que te aconsejo? Quiero, a tu pesar, que lo hagas, y así complacerás mi conciencia" (90).

¹¹⁵ Véase nota 109.

¹¹⁶ Véase nota 22.

el orden de lo real, en las fronteras de la vida; ya que tiende a la simbiosis, también acarrea la desaparición subjetiva. La enunciación indica implícitamente que se produjo una suerte de unión extática y atroz (tú boca unida a la mía) que, por supuesto, no llegó al límite, pues de ella sólo se desprenderían exhalaciones de la muerte. Por lo tanto, Maldoror es viejo, aún existe, quizá esté internado en un hospital como él mismo indica en el discurso indirecto libre: “Plus tard, tu pourras le mettre à l’hôpital; car, le perclus ne pourra pas gagner sa vie”¹¹⁷ (56).

La estrofa culmina nostálgicamente. Una evocación similar se encuentra de manera efímera en el himno al océano. Maldoror, como narrador-personaje, manifiesta (*Yo-yo-Tú*): “Ah! Dazet! Toi dont l’âme est inséparable de la mienne; toi le plus beau des fils de la femme, quoique adolescent encore; toi dont le nom ressemble au plus grand ami de la jeuneuse de Byron; toi en qui siègent noblement...”¹¹⁸ (68). Es la primera vez que se le menciona en la publicación de 1868.

Con la publicación de la obra se reemplazó a Dazet por *pulpo de mirada de seda* y se omitió a Byron y su misterioso amigo, por tanto, es necesario comprender algo del carácter del poeta inglés. Dunn (en Byron, 2006), lo describe como una persona con confusión sexual, con capacidad para la devoción, la ternura y la crueldad, y con tendencia hacia la amistad elevada; cuestiones que aparecen en su poesía. Maldoror posee similares características, basta con ver la distinción de sus efebos.

Dunn (en Byron, 2006:8) agrega: “A su papel de héroe sexual masculino hay que añadir su influencia como «hombre de tristezas», la cual, como su erotismo, es confusa”. Con escepticismo el autor reconoce su melancolía: “Hay algo tan intemperante en Byron (cosa que detestaba en los demás, por ejemplo en Keats) que uno admite su melancolía con cierto grado de descreencia. «Es mi destino el arruinar todo a lo que me acerco»” (2006:8-9). Su trascendencia en la poesía del romanticismo es innegable, probablemente sus personajes fueron modelo para la obra del Conde de Lautréamont; pues de dichos ecos se constituye cierta parte del carácter

¹¹⁷ “Más tarde, podrás llevarle al hospicio; pues el tullido no podrá ganarse la vida” (90).

¹¹⁸ “Ah, Dazet, tú; cuya alma es inseparable de la mía; tú, el más hermoso de los hijos de mujer, aunque todavía adolescente; tú, cuyo nombre se parece al mayor amigo de la juventud de Byron; tú, en quien habitan...” (96-97).

de nuestro protagonista. En el himno al océano, como ejemplo, Maldoror es taciturno y nostálgico, además de caracterizarse por la crueldad, los elementos oscuros, la marginalidad social y su tendencia a errar por el mundo.

Durante su vida universitaria, el poeta inglés fue más un vividor que estudiante, de acuerdo con Parker (1985): “Su carrera en Cambridge no fue brillante. Bebió, nadó, montó a caballo y despilfarró su dinero”. Como el autor de *Los Cantos*, comenzó a escribir desde joven; solía halagar a Charles Skinner Mathews y John Cam Hobhouse. El último, uno de sus mejores amigos, era hijo de un miembro del parlamento de Bristol; igualmente, Georges Dazet fue descendiente de una importante familia francesa.

Cuando Byron dejó la universidad encontró a John en Londres y lo convenció de viajar juntos; fue su primer viaje al extranjero y fue de gran trascendencia, pues obtuvo material para su obra y, como afirmaba en una carta: “el mundo entero está ante mí” (Parker, 1985:44). Dicho lo anterior podemos retomar a nuestro héroe y a su autor, Ducasse consolidó una fuerte amistad con Dazet en su época de estudiante.

Sobre la alusión a una supuesta similitud de nombres entre Dazet y el amigo de juventud de Byron podemos aventurarnos a decir que se trata de John, que tiene cierta similitud con Georges. A su vez, el poeta inglés comparte el nombre del joven francés; por lo que siempre estamos en el juego del reflejo y del cambio gramatical. Maldoror refiere al personaje como un hermano, y en otras ocasiones como un vampiro; recordemos que lo apodaban de esta manera.

Dazet manifiesta el carácter succionador de Maldoror; ambos serían un reflejo con constantes intercambios entre sí, principalmente como sujeto u objeto de la oración. Pero hay más similitudes con Byron, el héroe es un ser errabundo que ha viajado por infinidad de lugares a través de los años. Quizá Lautréamont encuentra un doble en el poeta (Lord uno, Conde el otro), lo que significa que Georges Dazet es similar a John; en la obra hay un adolescente de nacionalidad inglesa: Mervyn, a éste lo invita a que recorran juntos el mundo, como revisaremos más adelante.

Aparte de la omisión de Byron en la edición completa, hay otras variantes que son resultado de la eliminación del nombre Dazet. Por ejemplo, el reemplazo del personaje por animales, algunos con características succionadoras y otros de mirada anquiladora. Lo anterior recuerda el estadio del espejo: el adolescente es referido como imagen ideal o doble especular. En el himno al océano es *pulpo de mirada de seda* (succionador por sus ventosas):

O poulpe, au regard de soie! toi, dont l'âme est inséparable de la mienne; toi, le plus beau des habitants du globe terrestre, et qui commandes à un sérail de quatre cents ventouses; toi, en qui siègent noblement, comme dans leur résidence naturelle, par un commun accord, d'un lien indestructible, la douce vertu communicative et les grâces divines, pourquoi n'es-tu pas avec moi, ton ventre de mercure contre ma poitrine d'aluminium, assis tous les deux sur quelque rocher du rivage, pour contempler ce spectacle que j'adore!¹¹⁹ (68).

Cuando el Creador, un adolescente o Maldoror succionan al otro se da una especie de unión, de esta forma ocurre la simbiosis, aunque el más débil tiende a ser el objeto absorbido. Freud, de acuerdo con Kristeva (1987), imagina el devenir Uno mediante la asimilación oral, que implica una identificación arcaica de la fase oral.

Maldoror encuentra en Dazet, o en su mirada de seda, la imagen ideal y constitutiva, esta mirada no le parece destructora o capaz de dañarle. Al contrario, emerge su necesidad de ser uno con él, la posición imaginaria *Yo soy el otro* surge ante el adolescente que representa un doble. Dazet se alimenta de Maldoror y lo incorpora a su cuerpo; quizá no de manera total, pues la unidad planteada conduciría a la muerte del personaje y de la obra, y como sabemos, hay seis cantos.

Maldoror vive situaciones similares con distintos adolescentes. En la edición completa de la obra, las metamorfosis de Dazet son poderosas y maravillosas: es monstruo y ángel. Los efebos tienen belleza femenina y menos de diecisiete años, salvo Holzer que tiene aquella edad; por lo tanto, el amigo del poeta es su inspiración.

¹¹⁹ “¡Oh pulpo de mirada de seda!, tú, cuya alma es inseparable de la mía; tú, el más hermoso de los habitantes del globo terrestre que gobiernas un serrallo de cuatrocientas ventosas; tú, en quien habitan noblemente, como en su natural residencia, de común acuerdo, con indestructible vínculo, la dulce virtud comunicativa y las gracias divinas, ¿por qué no estás conmigo, con tu vientre de mercurio contra mi pecho de aluminio, sentados ambos en algún roquedal de la orilla, para contemplar ese espectáculo que adoro?” (96-97).

El héroe desea retornar a la simbiosis con aquellos que encarnan una imagen imposible o la edad de la inocencia, que alude a la apariencia femenina o angelical con genitales masculinos, lo que apunta a la mujer con pene percibida en el primer tiempo del Edipo. En resumen, el carácter de los personajes del universo maldoriano que representan un doble imaginario (adolescentes, Creador y las hembras voraces) es preponderantemente oral y también ostentan algo de la completud.

2.1.2 Reflejo vampírico

¿No soy yo acaso un falso acorde en la divina sinfonía por esta Ironía voraz que me muerde y me zarranda?

Charles Baudelaire

En la décima estrofa del mismo canto es eliminado nuevamente el nombre Dazet, la frase: “Qu’on écarté cet ange de consolation qui me couvre de ses ailes bleues. Va-t’en, Dazet, que j’expire tranquille...”¹²⁰ (88), es reemplazada por una metamorfosis de características vampíricas, *rinolofo*: “Je te remercie, ô rhinolophe, de m’avoir réveillé avec le mouvement de tes ailes, toi, dont le nez est surmonté d’une crête en forme de fer à cheval: je m’aperçois, en effet, que ce n’était malheureusement qu’une maladie passagère”¹²¹ (86). Éste es el nombre de un microquiróptero, cuya característica principal es una excreción nasal con forma de herradura, de acuerdo con la traducción de Serrat (2012); es una variedad del animal que siempre ha merodeado al vampiro, ser mítico que se puso de moda a partir de *Los vampiros* de Polidori (atribuido a Byron).

En el relato de Polidori (1994), Lord Ruthven, el vampiro, viaja a través de Europa con el joven Aubrey (de similar manera que Byron). Después de una serie de acontecimientos, el joven descubre que su compañero de viaje es el ser mítico al que todo el mundo teme; pero es muy tarde, lo ha arruinado. Más tarde lo lleva a la locura y a la muerte, no sin antes seducir a su hermana, casarse con ella y sorber su sangre. El relato ya era conocido en la época del Conde de Lautréamont.

¹²⁰ “Que aparten de mí a este ángel de consuelo que me cubre con sus azules alas. Vete Dazet, para que expire tranquilamente...” (106).

¹²¹ “Te doy las gracias, oh rinolofo, por haberme despertado con el movimiento de tus alas, tú, cuya nariz está coronada por una cresta en forma de herradura: advierto, en efecto, que por desgracia era sólo una enfermedad pasajera” (105-106).

En 1897 Bram Stoker escribiría *Drácula*, otro conde. Contreras (2010) explica que la tendencia ilustre de ciertos personajes es una licencia literaria de la tradición gótica, en la cual, los villanos eran aristócratas venidos de algún lugar remoto y exótico. La novela del dublinés recoge los emblemas que rodean al ser mítico dándole una nueva visión; el poeta uruguayo hace lo mismo con su héroe, el Creador y los adolescentes al rescatar el carácter engullidor-doble-unión.

Al final de la estrofa referida, previamente a la edición del primer canto, ya se le atribuían caracteres vampíricos a Dazet: “Les uns disent que tu arrivais vers moi pour me sucer le peu de sang qui se trouve dans mon corps: pourquoi cette hypothèse n’est-elle pas la réalité!”¹²² (96). Hasta la obra de 1869 se alude directamente al vampiro.

En la introducción de *Drácula*, explica Molina (1993, en Stoker, 2010:9): “Si hay un mito literario que ha alcanzado la universalidad a lo largo de este siglo (aunque su difusión se deba principalmente al cine), sin duda es el de *Drácula*, el arquetipo mismo del vampiro. «Un mito comparable en vitalidad al del Judío Errante, Fausto o Don Juan». Lo que anteriormente se temía del ser sobrenatural era su malignidad; pues era un cadáver viviente, asesino y hematófago. Según Frazer (1890, en Contreras, 2010), la carne y la sangre de hombres muertos se come y se sorbe para inspirar bravura, sabiduría y otras cualidades a los que asimilan al muerto.

Drácula, como Maldoror, también es seductor, declara Molina (1993, en Stoker, 2010:10): “Aunque odioso, no deja de ser atractivo e irresistible: la víctima cae en una especie de dulce inconciencia que le obnubila; es consciente del peligro que entraña su estado fatídico, pero simultáneamente le atraen las cumbres del éxtasis y pasión que aquel puede proporcionarle”. Un vampiro es una amenaza para el hombre, y también para sí mismo, su transformación proviene de algo interior que ya vivía al acecho; de acuerdo con Lenne (2010, en Stoker, 2010:21):

El vampiro es mucho más que un simple fantasma o aparecido. Ante todo es un doble. Ha sufrido una lenta y progresiva metamorfosis de naturaleza no física, sino

¹²² “Unos afirman que venías a mí para chupar la poca sangre que hay en mi cuerpo: ¿por qué tal hipótesis no es una realidad!” (106).

moral, psicológica, social. Su cambio no es una mutación, únicamente conlleva la destrucción de su personalidad, con la exclusiva subsistencia del doble a-normal del que ahora es reflejo o sombra (por eso le es imposible proyectar sombra o reflejarse en los espejos).

Maldoror sería un muerto en vida que proyecta en su doble la causa de su angustia y que se traga al otro en la búsqueda de unión; gracias a lo anterior asume una imagen no atravesada por la castración. En la estrofa de rinolofo no cambia nada más que el nombre, pero las alusiones a la dualidad incorporador-incorporado tienen el mismo matiz que el expuesto precedentemente. La fase oral también puede orientarnos para aclarar el carácter vampírico de Dazet. En la 32° conferencia llamada “Angustia y vida pulsional”, comenta Freud (1933 [1932]:92):

En el primer subestadio se trata sólo de la incorporación oral y falta aún toda ambivalencia en el vínculo con el objeto del pecho materno. El segundo estadio, singularizado por la actividad de morder, puede ser designado como *oral sádico*; muestra por primera vez los fenómenos de ambivalencia que adquirirán tanta nitidez en la fase siguiente...

Respecto a la identificación, en la 31° conferencia titulada “La descomposición de la personalidad psíquica”, Freud (1933 [1932]) indica que un yo asimila a un yo ajeno. El primero asume ciertos aspectos del otro, lo imita y lo acoge dentro de sí; a la fase oral se le ha comparado con la incorporación canibálica de una persona, probablemente sea la forma más originaria de ligazón con el semejante¹²³. Cuando alguien resigna o pierde un objeto comúnmente lo resarce asemejándose a éste; así, lo vuelve a erigir dentro de él.

No hay que olvidar que Maldoror estaba enfermo y débil cuando aparece un ángel-vampiro que lo protege. Su esperanza es ser engullido y formar un solo ser con rinolofo, de ahí que sea un personaje incorporador. El vampiro lamenta que el sapo no sorba la sangre que le queda y así pueda existir o, al menos, dejar su presencia de no muerte, pues necesita el reflejo de su doble y un cuerpo para reconocerse.

¹²³ “...una *identificación*, o sea una asimilación de un yo a un yo ajeno, a consecuencia de la cual ese primer yo se comporta en ciertos aspectos como el otro, lo imita, por así decir lo acoge dentro de sí. Se ha comparado la identificación y no es desatinado, con la incorporación oral, canibálica, de la persona ajena. La identificación es una forma muy importante de la ligazón con el prójimo, probablemente la más originaria” (Freud 1933 [1932]: 58).

Para Contreras, la vocación del vampiro es sufriente; al acercarse al espejo, a la mirada de otro (sujeto/espejo) que le contempla, mira su porvenir romperse en mil pedazos, si acaso no desaparece, es imposible no compadecerle, ya que ni siquiera tiene en su eternidad una sombra con quien lidiar. Difícilmente un ser tan irrepresentable puede mirarse “sin quedar eternamente embelesado por tan inaudita e inédita aparición, sin quedar narcisistamente atrapado en una imagen que, no siendo la suya (pues ¿cuál podría ser esa imagen?), acabaría matándolo” (2010:8).

El espejo no puede mostrar al vampiro, comenta Contreras (2010): “no atina a devolver aquello que nunca ha poseído: la imagen de una no-imagen, esto es, de un vampiro. La muerte del vampiro, jamás consumada del todo, ha devenido no-muerte”. Siguiendo las ideas del autor, morir es la Ley Suprema para los neuróticos y los perversos, no para los psicóticos, pues no saben que ellos ya están muertos. Existen tres tipos de expiración: en lo real (degradación del cuerpo), en lo imaginario (la imposibilidad de verse reflejado en los espejos; la no contemplación de la imagen especular) y en lo simbólico (ser olvidado por quien nos amó).

Los vampiros, explica Contreras, mueren en lo imaginario, aunque no en lo simbólico; de similar manera que Maldoror, quien durante siglos ha errado por el mundo buscando a sus dobles especulares. La muerte del personaje es siniestra, pues no atina a reconocerse en el otro, necesita un igual que le devuelva su propia imagen; sólo incorporando, o siendo incorporado, existe en la medida en que es una extensión, o mejor, uno solo con los efebos... “tu boca unida a la mía” (91).

2.1.3 El ángel tentador

Fui, soy o seré, es una cuestión de gramática y no de existencia. El destino -en tanto que carnaval temporal- se presta a ser conjugado, pero, desprovisto de sus máscaras, se muestra tan inmóvil y tan desnudo como un epitafio.

Emil Ciorán

En el primer canto de 1868, hay adolescentes que no comparten la característica de asimilación oral del otro y que no serán metamorfosis animal en la edición completa de la obra, como Eduardo. En la decimoprimer estrofa se narra su destino en una escena de teatro: “Le père lit un livre, le fils écrit, la mère coud. Une lampe

est posée sur la table. Tous ont les dos tourné vers la porte d'entrée"¹²⁴ (200). Aquí, el héroe intenta seducir al hijo de familia prometiendo llenarle de riquezas y cumplir todos sus deseos: "Ange radieux, viens à moi; tu te promèneras dans la prairie, du matin jusqu'au soir; tu ne travaillera point. Mon palais magnifique est construit avec des murailles d'argent, des colonnes d'or et des portes de diamant..."¹²⁵ (96).

Similares diálogos de tono seductor componen la estrofa, recordemos que el vampiro atrapa a sus víctimas con engaños. El joven se rehúsa a la propuesta de Maldoror, en consecuencia, es ahorcado; de este modo nuestro héroe elimina la alegría del hogar: "Puisque tu me refuses, je te ferai pleurer et grincer des dents comme un pendu"¹²⁶ (102). Antes Eduardo decía no temer al protagonista, pese a que su cuerpo se evaporaba, igual que el espectro del espejo; como si efectivamente se tratase de un vampiro no tiene sombra ni reflejo.

En la decimotercera estrofa de 1868 reaparece Dazet, pero en la edición completa es reemplazado por dos animales distintos, la frase: "Ni moi, ni Dazet n'avons pu trouver le problème de la vie..."¹²⁷ (118), es sustituido por: "Ni moi, ni les quatre pattes nageoires de l'ours marin de l'océan Boréal, n'avons pu trouver le problème de la vie"¹²⁸ (120). El siguiente cambio es: "Comment!... c'es toi, Dazet!... Pardonne!.. Pardonne!"¹²⁹ (120), por: "Comment! c'est toi, crapaud!... gros crapaud!... infortuné crapaud!..."¹³⁰ (120).

Los reemplazos indicados no tienen relación en su forma evidente con la tesis del vampiro. En primer lugar, tenemos al oso marino que se alimenta de lo que el océano le provea, tiene la inmensidad frente a sí para saciar su apetito. En este sentido, coincide con el carácter oral de los efebos y las metamorfosis, pero también

¹²⁴ "Un padre lee un libro, el hijo escribe, la madre cose. Hay una lámpara sobre la mesa. Todos están de espaldas a la puerta de la entrada" (106).

¹²⁵ "Ángel radiante, ven a mí, te pasearás por el prado, de la mañana a la noche; no trabajarás nunca. Mi magnífico palacio tiene muros de plata, columnas de oro y puertas de diamantes" (109).

¹²⁶ "Puesto que me rechazas, te haré llorar y rechinar de dientes como un ahorcado" (112).

¹²⁷ "Ni yo, ni Dazet hemos podido resolver el misterio de la vida" (119).

¹²⁸ "Ni yo, ni las cuatro aletas natatorias del oso marino en el océano Boreal hemos podido resolver el problema de la vida" (119).

¹²⁹ "¡Cómo!... ¡Eres tú, Dazet! ¡Perdóname!... ¡Perdóname!" (120).

¹³⁰ "¡Cómo! ¡Eres tú, sapo!... ¡Gruoso sapo!... ¡sapo infortunado!" (120).

es presa, la ballena y el tiburón son sus depredadores; igual que Maldoror, es víctima de animales o personajes más fuertes. El héroe es agente pasivo ante la naturaleza incorporadora de Dazet, en cambio, resulta mortalmente peligroso ante otros adolescentes.

En segundo lugar, tenemos al anfibio; que según las palabras de Cirlot (2001:400): "existen también animales cuya misión no es otra que romper la luz astral por una absorción que le es peculiar. Tienen en la mirada algo que fascina: el sapo y el basilisco", además posee un aspecto infernal. Mientras que para Chevalier (1999:910): "un sapo devora la luna en el momento de los eclipses", otro devorador, y de mirada indiferente¹³¹.

Maldoror se dirige al adolescente/sapo en diálogo interior (*Yo-tú-Tú*): "Depuis que tu m'es apparu, monarque des étangs et des marécages! [Dazet] couvert d'une gloire qui n'appartient qu'à Dieu, tu m'as en partie consolé; mais, ma raison chancelante s'abîme devant tant de grandeur!"¹³² (122). Y también: "Si tu pars, partons ensemble, [Dazet]!"¹³³ (122). En la última cita, la unión simbiótica está implícita.

Recordemos que la presencia que se aproxima ante él lo deslumbra¹³⁴: "Il y a comme une auréole de lumière éblouissante autour de lui. Quand il a parlé, tout s'est tu dans la nature, et a éprouvé un grand frisson"¹³⁵ (120). Son tan intensos los estados del alma de Maldoror que su deleite se extrapola al exterior, como resultado, la emoción que no termina de tramitar vuelve engrandecida desde lo real e incluso la naturaleza se estremece.

"Je te vis! Pauvre crapaud! Comme alors je pensais à l'infini, en même temps qu'à ma faiblesse. «Un de plus qui est supérieur à ceux de la terre, me disais-je: cela,

¹³¹ "El sapo se considera casi siempre como el inverso de la rana, de la que él sería la cara infernal y tenebrosa; él interceptaría la luz de los astros por un proceso de absorción. Su mirada fija denotaría una insensibilidad, o una indiferencia a la luz" (Chevalier, 1999:911).

¹³² "Desde que apareciste ante mí, ¡monarca de las ciénagas y los estanques! [¡Dazet!], cubierto de una gloria que sólo a Dios pertenece, me consolase en parte; pero mi vacilante razón se abisma ante tanta grandeza" (120).

¹³³ "¡Y si te vas, partamos juntos [Dazet]!" (121).

¹³⁴ Véase nota 52.

¹³⁵ "Tiene, a su alrededor, una especie de aureola de luz resplandeciente. Cuando ha hablado, toda la naturaleza ha enmudecido, experimentando un gran estremecimiento" (119).

par la volonté divine»¹³⁶ (122). Dazet llega a la tierra maldita para cumplir un decreto divino: consolar a los seres (en la décima estrofa salva a nuestro héroe de la furia de los hombres), el hecho de haber conocido a Maldoror lo transformó en un monstruo, quizá en un vampiro, y por ello se alejó de él.

Todo lo que Maldoror toca es corrompido, descompone aquello a lo que se aproxima, incluso los ángeles (de manera similar a Byron). El adolescente le devuelve la imagen de un doble, pero él sólo lo contamina con la maldición que lo persigue, como dice Juvenal (1974:7): “culpo a los hados de que revele su mal en su rostro y en su paso”.

Así, cuando el sapo lo abandona desaparecen las pústulas viscosas y fétidas de este último; y en su regreso a la tierra maldita nuestro ángel caído sólo le dice: “Tu m’as en partie consolé; mais, ma raison chancelante s’abîme devant tant de grandeur! Qui es-tu donc? Reste... oh! Reste encore sur cette terre! Replie tes blanches ailes, et ne regarde pas en haut, avec des paupières inquiètes”¹³⁷ (124). El anfibio no sólo es un enviado del Todopoderoso, sino que comparte su grandeza, en lo imaginario, irradia los emblemas divinos y es un disfraz de Dazet, en suma, es un doble del vampiro.

Pero Dazet juega un doble papel: es amado y odiado. Amado en tanto igual y poderoso; y odiado por eso mismo y por ser enviado de Dios. Maldoror, como el adolescente, posee la dualidad, en lo imaginario, del ángel y del Creador. El deslumbramiento ocurre desde el inicio pese a no haberlo reconocido, la proyección es inmediata; una situación análoga sucede con el espectro del espejo.

Los acontecimientos de la obra tienen cambios tenues, como ya se ha dicho; en palabras de Herrera Guido (2011:32): “de la paranoia al estallido de la homosexualidad no hay sorpresa, lo sorprendente es la organización del delirio a partir de una frase. Las diversas formas de paranoia no son más que las contradicciones de una

¹³⁶ “¡Te vi!, ¡Pobre sapo!, Cómo pensé, entonces, en el infinito al mismo tiempo que en mi debilidad “Uno más que es superior a los seres de la tierra, me decía; y eso por voluntad divina” (120).

¹³⁷ “Me consolaste en parte; pero mi vacilante razón se abisma ante tanta grandeza. ¿Quién eres pues? ¡Quédate... oh, quédate todavía en esta tierra! Pliega tus blancas alas y no mires a lo alto con párpados inquietos” (120).

frase: *yo (un varón) lo amo (a un varón)*". El sapo, a pesar de no ser débil, fue víctima de la maldición del vampiro; ahora parte a las alturas para implorar el perdón del ángel condenado. Por otra parte, Dazet reconoce cualidades del agonizante:

Ton esprit est tellement malade que tu ne t'en aperçois pas, et que tu crois être dans ton naturel, chaque fois qu'il sort de ta bouche des paroles insensées, quoique pleines d'une infernale grandeur. Malheureux! qu'astu dit depuis le jour de ta naissance? O triste reste d'une intelligence immortelle, que Dieu avait créée avec tant d'amour!¹³⁸ (120).

Según la autora, lo concerniente al sujeto delirante es dicho por el pequeño otro, su sombra, en la medida en que su carácter es irreal¹³⁹. De acuerdo con el sapo, la inteligencia de Maldoror fue creada para seguir los divinos decretos, pero únicamente ha engendrado "maldiciones horrendas", y de ésta sólo quedan restos.

El héroe se somete a sus acusaciones, lo escucha a pesar de haber sido enviado de Dios por ser un doble y porque ocupa el lugar del sujeto de la oración; mientras que los demás adolescentes son víctimas de la crueldad maldororiana al mostrar su incompletud. El resto de la estrofa lo continua escarneciendo: "Si tu ne t'y plais pas, il faut retourner dans les sphères d'où tu viens. Un habitant des cités ne doit pas résider dans les villages, pareil à un étranger"¹⁴⁰ (124).

Pero Dazet también es deslumbrado por Maldoror, es como si se tratase de un juego de espejos: "Pourquoi avoir ce caractère qui m'étonne?"¹⁴¹ (124). En la estrofa se narra el intento del protagonista de dar corporeidad y unidad a la imagen fragmentada de sí mismo que proyecta al exterior; estos encuentros forman parte de la ficción delirante que le permite conservar su frágil subjetividad.

El significante que ha callado en el sujeto, siguiendo a Lacan (1998), hace brotar de su oscuridad un fulgor de significación en la superficie de lo real iluminada desde

¹³⁸ "Tu espíritu está tan enfermo que no lo advierte y piensas hallarte en tu estado natural cada vez que de tu boca brotan palabras insensatas, aunque llenas de infernal grandeza. ¡Infortunado!, ¿qué has dicho desde el día de tu nacimiento? Oh, triste resto de una inteligencia inmortal, que con tanto amor había creado Dios" (121).

¹³⁹ En la cuarta estrofa del quinto canto, el Creador le habla a Maldoror en términos similares. Se remite al lector al apartado 3.7.

¹⁴⁰ "Si no estás a gusto, debes regresar a las esferas de dónde vienes. Un habitante de las ciudades no debe residir en la aldea, como un extranjero" (121-122).

¹⁴¹ "¿Por qué tener ese carácter que me asombra?" (121).

una proyección de un cimiento de nada¹⁴². Es como si Maldoror fuese el espectro y necesitara un cuerpo que habitar, por eso su necesidad de incorporar o ser incorporado. Sólo logra vanos y fallidos momentos de simbiosis en el encuentro con los dobles; pues a su paso todo se desmorona, es nada.

Dazet le advierte más adelante que no lo volverá a encontrar, ya que ha sido la causa de su muerte, lo cual implica también la muerte de Maldoror por la pérdida de su imagen. Además de ser construido en la narración como un doble, es aludido como hermano: “Le frère de la sangsue marchait à pas lents dans la forêt”¹⁴³ (118). La sanguijuela, por otra parte, hematófago e incorporador de vida, sería otra metamorfosis de ambos.

La voz narrativa es cedida a Dazet (*Yo-tú-Tú*) el resto de la estrofa (generalmente otros efebos no hablan), y evoca su carácter de ángel caído: “montre enfin ton essence divine, que tu as cachée jusqu’ici; et, le plus tôt possible, dirige ton vol ascendant vers la sphère, que nous n’envions point, orgueilleux que tu es!”¹⁴⁴ (124).

Al final expresa que no volverá a ver a Maldoror y que tratará de implorar por él ante el Todopoderoso. El intento del adolescente de hacer que nuestro vampiro regrese al mundo divino implicaría, al menos en el universo maldororiano, retornar a la unidad simbiótica; quizá sólo sea el anhelo del héroe de retornar a lo indiferenciado.

Sabemos que Maldoror encarna a Satanás, hasta el presente punto podemos agregar otras características: intenta reflejarse y unirse a los ángeles succionadores por estar adherido a un ideal, en lo imaginario, mientras que en lo real percibe su imagen fragmentada; si se rebela a Dios es por temor a un poder capaz de manipularlo con crueldad y por la posibilidad de formar un solo ser con el otro y así desaparecer subjetivamente.

¹⁴² “Estos últimos meteoros del delirio ¿no aparecen como el rastro de una estela, o como un efecto de franja, mostrando los dos tiempos en que el significante que se ha callado en el sujeto, de su noche hace brotar primero un fulgor de significación en la superficie de lo real, luego iluminarse a lo real con una fulguración proyectada desde debajo de su cimiento de nada?” (Lacan, 1983:542).

¹⁴³ “El hermano de la sanguijuela caminaba con lentos pasos por el bosque” (119).

¹⁴⁴ “Muestra por fin tu esencia divina, que hasta hoy has ocultado; y, lo antes posible, dirige tu vuelo ascendente hacia tu esfera, que no te envidiamos ¡orgulloso de ti!” (122).

Otra alusión a Dazet ocurre en la decimosegunda estrofa; Maldoror lo evoca en sus recuerdos: “O pou vénérable¹⁴⁵, toi dont le corps est dépourvu d'élytres, tu me reprocheras avec aigreur de ne pas aimer suffisamment ta sublime intelligence, qui ne se laisse pas lire; peut-être avais-tu raison, puisque je ne sens même pas de la reconnaissance pour celui-ci”¹⁴⁶ (114).

Evidentemente el piojo es una metamorfosis succionadora-vampírica, más adelante, Maldoror va a procrear con una metamorfosis hembra de éste. Por otra parte, el discurso del héroe manifiesta la ambivalencia de afectos hacia otros personajes, pues ama u odia, siendo odio destructivo o amor subordinado al objeto con tendencia a la incorporación.

Ya hemos afirmado que el orden del acontecimiento gira en torno al mismo campo significativo. Así pues, lo oral, lo escópico, lo onírico y la identificación serán el fondo de cada peripecia en la que participen el vampiro, el adolescente y el Creador en una especie de juego de roles, en palabras de Lacan:

El sujeto por otra parte entra en el juego en cuanto muerto, pero es como vivo como va a jugar, es en su vida donde tiene que tomar el color que anuncia ocasionalmente en él. Lo hará utilizando un set de figuras imaginarias, seleccionadas entre las formas innumerables de las relaciones anímicas, y cuya elección implica cierta arbitrariedad, puesto que para recubrir homológicamente el ternario simbólico, debe ser numéricamente reducido (Lacan, 1998:533).

Entonces, el fondo de la obra está determinado por las figuras mencionadas y por la especularidad de la imagen: los ángeles son voraces, persecutorios, al servicio de Dios y su mirada participa del don de la ubicuidad; quieren esclavizar, engullir y devorar a Maldoror. El héroe sería como el vampiro en una incansable búsqueda de su reflejo, pero también la víctima de tan poderosos personajes; es decir, un muerto. Incluso el sacerdote de las religiones, en un cortejo fúnebre, dice: "quoiqu'il ait beaucoup vécu, est le seul véritable mort"¹⁴⁷ (430).

¹⁴⁵ En la publicación de 1868 en lugar de *piojo* aparecía el nombre *Dazet*.

¹⁴⁶ “Oh piojo venerable, tú cuyo cuerpo está desprovisto de élitros, cierto día me reprochaste con acritud que no apreciaba lo bastante tu sublime inteligencia, que no se deja leer; tal vez tuvieras razón, pues ni siquiera a este le estoy agradecido” (117-118).

¹⁴⁷ “Aunque haya vivido mucho, es el único muerto verdadero” (278).

2.2 La metamorfosis del vampiro

*C'est à tort que l'on me suppose vampire, puisqu'on appelle ainsi des morts qui sortent de leur tombeau; or, moi, je suis un vivant*¹⁴⁸ (414).

En la edición completa de *Los Cantos*, han terminado de desprenderse los extraños sonidos de la lira del uruguayo; pero un personaje ha sido velado y aparentemente suprimido. Mientras tanto, el pseudónimo *Conde de Lautréamont* sustituye el anonimato del autor del primer canto; quizá por ello fue necesario eliminar cualquier marca que pudiese revelar quién era el misterioso poeta (una muestra indiscutible es la variedad de máscaras que fueron colocadas al nombre del amigo de Liceo).

La obra fue enviada a otros compañeros, quienes de inmediato reconocieron al autor. Uno de ellos comenta: "...años después recibí *Los Cantos de Maldoror* (edición original) en Bayona, sin ninguna dedicatoria; pero el estilo, las extrañas dedicatorias que se entrecrocaban como en una refriega, me hicieron pensar que Ducasse era el autor" (citado en Pichon-Rivière, 1992:30). El primer canto termina de la siguiente manera: "Toi, jeune homme, ne désespère point; car, tu as un ami dans le vampire, malgré ton opinion contraire. En comptant l'acarus sarcopte qui produit la gale [Dazet], tu auras deux amis!"¹⁴⁹ (126).

El fantasma de Dazet impregna cada una de las peripecias de Maldoror con los adolescentes, por eso un aire melancólico no deja de mostrarse cada vez que irrumpe en la narración el recuerdo del personaje. En el segundo canto, ha desaparecido y su lugar es ocupado por los efebos, jamás con el mismo afecto, salvo la estrofa dedicada a Mario, uno de los pocos jóvenes con nombre popular de la lengua española. Los demás sólo se esbozan para que después sean suprimidos; mientras que el fantasma del otro vampiro regresa con obstinación, es inacabadamente delineado, permanece en la punta de la pluma, se asoma, casi llega a revelarse, pero no lo hace. Ducasse ha resuelto ocultar el nombre de su amigo y Lautréamont se

¹⁴⁸ "Impropriadamente se me supone vampiro, porque así se denomina a los muertos que salen de sus tumbas; y yo estoy vivo" (270).

¹⁴⁹ "Tú, joven, no desesperes; pues, pese a tu opinión contraria, tienes en el vampiro un amigo. Contando el acaro sarcopte que produce la sarna (Dazet, en la primera edición), tendrás ya dos amigos" (123).

encarga de ello por medio de Maldoror, en cuya toma de la voz narrativa lo desconoce, como hiciera con su imagen en el espejo.

Con los adolescentes que aparecen, para desaparecer, se corrobora el hecho de que Maldoror se encuentra ante ellos con una imagen ideal, pero provisional. Cuando ésta cae, el héroe los elimina y también se evaporan de la narración. Se demuestra de tal manera lo arcaico de su constitución psíquica de ficción: pasa de la incorporación oral con el sapo a la aniquilación de los jóvenes debido a la imposibilidad de asumirlos con una identidad sexual.

Los adolescentes del segundo canto son presa de Maldoror, otro logra atraer su simpatía mientras un espectáculo de indiferencia humana se da en un ómnibus, otro es rechazado por ser similar a él, uno es rescatado y otro más, un hermafrodita, que podría ser el residuo de Dazet, es adorado; la historia del último le produce afectos similares a los que causó el sapo-vampiro del primer canto. No olvidemos su carácter físico: su apariencia y esencia masculina y femenina a la vez.

Lohengrin, quien estaba a punto de dejar el cuerpo infantil y convertirse en hombre, retiene un resto de la huella melancólica que en otros cantos ya no aparecerá: “Qu’il n’arrive pas le jour où, Lohengrin et moi, nous passerons dans la rue, l’un à côté de l’autre, sans nous regarder, en nous frôlant le coude, comme deux passants pressés!”¹⁵⁰ (136). La estrofa es la confesión de un crimen no consumado: “Dans la crainte qu’il ne devînt plus tard comme les autres hommes, j’avais d’abord résolu de le tuer à coups de couteau, lorsqu’il aurait dépassé l’âge d’innocence”¹⁵¹ (140). La edad de la inocencia, de acuerdo con la lógica del texto, no sería otra que el fin de la infancia y el inicio de la adolescencia; dejarla significaría, en este sentido, que el joven varón pierde las características femeninas y asume su masculinidad.

El hermafrodita es la encarnación de la inocencia por poseer características femeninas y masculinas: “cette image parfaite de l’innocence des anges”¹⁵² (160). Con

¹⁵⁰ “¡Ojalá no llegue el día en que, Lohengrin y yo, pasemos por la calle, uno junto a otro, sin mirarnos, rozándonos con el codo como dos viandantes apresurados!” (129).

¹⁵¹ “Con el temor de que, más tarde, se volviera como los demás hombres, había decidido, primero, matarle a cuchilladas cuando hubiera superado la edad de la inocencia” (131).

¹⁵² “Esta imagen perfecta de la inocencia de los ángeles” (143).

éste, Maldoror no sabe de la diferencia de los sexos; en cambio, los adolescentes dejan de ser ángeles andróginos al crecer. En la estrofa de la sordera¹⁵³, el héroe tenía belleza de ángel, pero la perdió ante la visión del dios antropófago, una consecuencia fueron las pústulas y su transformación en un monstruo con un organismo marcado por la fragmentación (espectro del espejo):

Un jour, jour néfaste, je grandissais en beauté et en innocence; et chacun admirait l'intelligence et la bonté du divin adolescent. Beaucoup de consciences rougissaient quand elles contemplaient ces traits limpides où son âme avait placé son trône. On ne s'approchait de lui qu'avec vénération, parce qu'on remarquait dans ses yeux le regard d'un ange. Mais non, je savais de reste que les roses heureuses de l'adolescence ne devaient pas fleurir perpétuellement...¹⁵⁴ (168, 170).

En la estrofa referida, Maldoror pretende matar a Lohengrin por la razón antes explicada: en un lapso breve perderá la inocencia, pero se detiene: "Mais, j'ai réfléchi, et j'ai abandonné sagement ma résolution à temps"¹⁵⁵ (140). Es llamativo que no sobrevivan adolescentes como Mervyn u otros de hermosura angelical. Quizá Lohengrin sea metamorfosis de Dazet (el sapo, vampiro, pulpo, hermano de la sanguijuela, piojo); mientras que los demás efebos despiertan lo angustioso de la castración precariamente acaecida, lo insoportable vuelve del exterior y la única solución es desaparecerlos.

Puesto que Lohengrin es un doble, el vampiro puede ver en él su reflejo y, por lo tanto, con la muerte de aquel la propia. El estilete con el que iba a asesinarlo era elegante, largo y aguzado, una sola herida habría sido suficiente, pero se detuvo y, a continuación, sabemos que sí, efectivamente es como Dazet. Por lo tanto, no lo liquida, además es el primer adolescente del segundo canto, justo después de las metamorfosis de animales: "Donc, Lohengrin, fais ce que tu voudras, agis comme il te plaira, enferme-moi toute la vie dans une prison obscure, avec des scorpions pour compagnons de ma captivité, ou arrache-moi un oeil jusqu'à ce qu'il tombe à terre,

¹⁵³ Véase apartado 3.1.

¹⁵⁴ "Cierta día, nefasto día, crecía yo en belleza y en inocencia; y todos admiraban la inteligencia y la bondad del divino adolescente. Muchas conciencias se ruborizaban cuando contemplaban aquellos límpidos rasgos en los que se había entronizado el alma. Sólo con veneración se le acercaban porque advertían en sus ojos la mirada de un ángel. Pero no, bastante sabía yo que las felices rosas de la adolescencia no florecerían perpetuamente" (145).

¹⁵⁵ "Pero lo pensé mejor y abandoné sensatamente, a tiempo, mi resolución" (131).

je ne te ferai jamais le moindre reproche; je suis à toi, je t'appartiens, je ne vis plus pour moi"¹⁵⁶ (146).

Vuelven fragmentos de otras estrofas como los siguientes: el tema de arrancar un ojo, encerrar a alguien en una prisión o el hecho de pertenecer a alguien por completo. De cualquier manera, Lohengrin ya no está cerca de Maldoror, igual que el sapo. El último y el vampiro dejaron la edad de la inocencia, uno la recupera regresando con el Todopoderoso (podría tratarse de un retorno simbiótico, por lo que no vuelve a surgir en la narración como anfibio), y otro se convierte en el ángel caído de su propio universo.

Por otra parte, Georges Dazet es abogado; mientras que el personaje, antes de dejar dicha edad, ha sido elidido del cantar del narrador y se le ha escondido tras múltiples metamorfosis: sapo, vampiro, piojo, pulpo y oso polar, entre otras. El héroe, quien en lo imaginario no deja la edad de la inocencia, aunque la castración ocurra en lo real, desaparece al final, quizá por la misma razón que el anfibio.

Lohengrin, dueño de Maldoror, ha conservado la vida, pero no ha evadido la pérdida de la inocencia y sabe de la falta y de la crueldad del mundo, tema que rodea de fondo a la estrofa. Nuestro héroe, en discurso interior (*Yo-tú-Tú*), anhela que el efebo le cause dolor y que haga las veces del sapo o del doble poderoso: "La douleur que tu me causeras ne sera pas comparable au bonheur de savoir, que celui qui me blesse, de ses mains meurtrières, est trempé dans une essence plus divine que celle de ses semblables!"¹⁵⁷ (140).

Por otra parte, el personaje-narrador concluye de la forma siguiente: "enfin, qui a su attirer, de force, vers soi, les répugnances déifiantes de ma sympathie amère!"¹⁵⁸ (140-142). Lautréamont le da otro nombre a Dazet en lugar de ocultarlo bajo

¹⁵⁶ "Así pues, Lohengrin, haz lo que te plazca, actúa como quieras, enciérrame toda la vida en una oscura prisión, con escorpiones como compañeros de cautiverio, o arráncame un ojo hasta que caiga a tierra, nunca te haré el menor reproche; soy tuyo, te pertenezco, ya no vivo para mí" (131).

¹⁵⁷ "El dolor que me produzca, no podrá compararse a la felicidad de saber que quien me hiere, con sus mortíferas manos, está bañado por una esencia más divina que la de sus semejantes" (131).

¹⁵⁸ "Por fin, uno ha sabido atraer, con fuerza, hacia sí, las recelosas repugnancias de mi amarga simpatía" (131).

animales, como en el primer canto, cambio que influirá en el devenir de la obra. Ya no será necesario aludir al sapo, al pulpo o a la sanguijuela para esconder al amigo de Liceo, sino que habrá una diversidad de adolescentes, atravesados y no atravesados por la castración; mientras que el resto de las metamorfosis de *Los Cantos* serán hembras succionadoras, el creador o el mismo héroe.

En la cuarta estrofa, un narrador-personaje es espectador de la indiferencia humana ante los infortunios de un chiquillo de ocho años que sigue un ómnibus rogando por un lugar. Lo que impresiona a Maldoror es la caridad que este hecho despierta en Lombano: “Seul, un jeune homme, plongé dans la rêverie, au milieu de ces personnages de pierre, paraît ressentir de la pitié pour le malheur”¹⁵⁹ (144).

Maldoror omnisciente, al igual que el *Gran Objeto Exterior*, sabe lo que piensa el joven: “En effet, pourquoi s’intéresser à un petit enfant? Laissons-le de côté”¹⁶⁰ (144), pero advierte que “una lágrima ardiente” recorre sus mejillas, quien la aparta para que su inteligencia no se vea ensombrecida. Más adelante, el hombre de ojos de jaspe, en narración interior, se explica lo que le ocurre al joven, al que parece conocer bien, incluso conoce sus pensamientos más ocultos (*Yo-él-Tú*): “Il se démène, mais en vain, dans le siècle où il a été jeté; il sent qu’il n’y est pas à sa place, et cependant il ne peut en sortir”¹⁶¹ (144).

Lombano no es un desconocido, sino su acompañante: “L’adolescent se lève, dans un mouvement d’indignation, et veut se retirer, pour ne pas participer, même involontairement, à une mauvaise action. Je lui fais un signe, et il se remet à mon côté”¹⁶² (146). Ya que no ha cedido ante la caridad y se hace partícipe de la indiferencia humana, el héroe permanece con él: “Fatalité hideuse! Lombano, je suis content de toi depuis ce jour”¹⁶³ (146).

¹⁵⁹ “Sólo un joven, sumido en su ensoñación, entre esos personajes de piedra, parece sentir piedad por el infeliz” (133).

¹⁶⁰ “En efecto, ¿por qué interesarse en un niño? Dejémosle de lado” (133).

¹⁶¹ “Se debate inútilmente, en el siglo donde ha sido arrojado; siente que no está en el lugar que le corresponde y, sin embargo, no puede salir de él” (133).

¹⁶² “El adolescente se levanta, en un impulso de indignación, quiere retirarse para no participar, ni siquiera involuntariamente, en una mala acción. Le hago una seña y vuelve a mi lado” (133).

¹⁶³ “¡Fatalidad horrenda! ¡Lombano, desde aquel día estoy satisfecho de ti!” (133).

Por otra parte, en la sexta estrofa del segundo canto, Maldoror conversa con un niño acerca de ser el más fuerte (*Yo-tú-Tú*): “Tu es encore trop jeune pour être le plus fort; mais, dès aujourd’hui, tu peux employer la ruse, le plus bel instrument des hommes de génie”¹⁶⁴ (154). Con aquel secreto sabemos que su astucia es la principal herramienta para atraer a jóvenes hermosos y posteriormente hacerlos objeto de la crueldad, como también hace el vampiro.

El sapo ha desaparecido en las estrofas mencionadas, sin embargo, Lohengrin todavía es su eco; Lombano y el pequeño muestran la importancia de la inteligencia para el héroe, y Mario, del que se hablará más adelante, es llamado hermano del que en otro momento se refirió a sí mismo como sanguijuela y vampiro. Dazet es velado en el primer canto debajo de animales que succionan o poseen miradas poderosas, en cantos posteriores los adolescentes son el embozo y las hembras feroces son las metamorfosis.

2.3 El drama del hermafrodita

*Dort l’hermaphrodite, profondément assoupi sur le gazon, mouillé de ses pleurs*¹⁶⁵

La tesis de la edad de la inocencia en seres con rasgos femeninos y genitales masculinos se confirma con dicho personaje: “Ses traits expriment l’énergie la plus virile, en même temps que la grâce d’une vierge céleste. Rien ne paraît naturel en lui, pas même les muscles de son corps, qui se fraient un passage à travers les contours harmonieux de formes féminines”¹⁶⁶ (168).

El héroe olvida al hombre y se enfoca en el hermafrodita¹⁶⁷; anhela que esa criatura doliente no despierte de su sopor y que no vea la maldad ni la diferencia de los sexos: “Il a le bras recourbé sur le front, l’autre main appuyée contre la poitrine,

¹⁶⁴ “Eres, todavía, demasiado joven para ser el más fuerte; pero puedes, desde hoy, emplear la astucia, el más hermoso instrumento de los hombres de talento” (139).

¹⁶⁵ “Duerme el hermafrodita, sumido en profundo sopor, sobre la hierba empapada en llanto” (140).

¹⁶⁶ “Sus rasgos expresan la más viril energía junto a la gracia de una virgen celestial. Nada parece natural en él, ni siquiera los músculos de su cuerpo, que se abren paso a través de los armoniosos contornos de formas femeninas” (141).

¹⁶⁷ Se remite al lector al análisis de la estrofa siete del segundo canto de Pichon-Rivière, Enrique (1992). *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Buenos Aires: Argonauta.

comme pour comprimer les battements d'un coeur fermé à toutes les confidences, et chargé du pesant fardeau d'un secret éternel"¹⁶⁸ (168).

En *El Banquete* sabemos de un tercer sexo gracias al discurso de Aristófanes (en Platón, 2007:222): "El andrógino en efecto, era entonces una cosa sola en cuanto a forma y nombre, que participaba de uno y de otro, de lo masculino y de lo femenino, pero que ahora no es sino un nombre que yace en la ignominia".

Zeus lo divide en dos porciones, pues pretendía igualarse a los dioses. Una vez separado, cada parte añoraba su otra mitad: juntos se rodeaban con las manos y se entrelazaban, pero morían deseosos de unirse en uno solo; nada querían para no estar separados. Sucumbían hasta que el dios del Olimpo se compadeció de ellos y trasladó sus genitales hacia adelante con el fin de que procrearan. Los hombres que son sección del sexo andrógino son aficionados a las mujeres y, en general, son adúlteros, las mujeres, de sección de mujer, se inclinan a las mujeres y los de sección de varón:

...persiguen a los varones y mientras son jóvenes, al ser rodajas de varón, aman a los hombres y se alegran de acostarse y abrazarse; éstos son los mejores de entre los jóvenes y adolescentes, ya que son los más viriles por naturaleza. Algunos dicen que son unos desvergonzados, pero se equivocan. Pues no hacen esto por desvergüenza, sino por audacia, hombría y masculinidad, abrazando lo que es similar a ellos (Platón, 2008:225).

Maldoror anhela ser uno con Dazet, o con el Creador, para hallar la unidad perdida, lo que a su vez evoca a la madre que forma uno solo con su pequeño. De los personajes vampíricos, el hombre de ojos de jaspe tampoco quiere alejarse, incluso pretende adherirse a ellos con el afán de encontrar un cuerpo ante el cual reconocerse. Más tarde en *El Banquete*, agrega Aristófanes (en Platón, 2008:227): "cuando se encuentran con aquella auténtica mitad de sí mismos tanto el pederasta como cualquier otro, quedan entonces maravillosamente impresionados por afecto; afinidad y amor, sin querer, por así decirlo, separarse unos de otros ni siquiera por un momento".

¹⁶⁸ "Tiene el brazo doblado sobre la frente, apoyada en el pecho la otra mano, como para contener los latidos de un corazón cerrado a todas las confidencias y abrumado por el pesado fardo de un secreto eterno" (141).

El hermafrodita, como Maldoror, también es un ser errante: “Fatigué de la vie, et honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas, le désespoir a gagné son âme, et il s’en va seul, comme le mendiant de la vallée”¹⁶⁹ (170), además ha dejado su hogar desde pequeño, pues es distinto a los demás: “O voyageur égaré, par ton esprit d’aventure qui t’a fait quitter ton père et ta mère, dès l’âge le plus tendre; par les souffrances que la soif t’a causées, dans le désert; par ta patrie que tu cherches peut-être, après avoir longtemps erré, proscrit, dans des contrées étrangères”¹⁷⁰ (170).

El hermafrodita se mantiene alejado de la idea de ser amigo de la humanidad: “Son orgueil lui répète cet axiome: «Que chacun reste dans sa nature»”¹⁷¹ (170); también es soberbio como Maldoror: “Alors, il se retranche dans son amour-propre, offensé par cette supposition impie qui ne vient que de lui, et il persévère à rester seul, au milieu des tourments, et sans consolation”¹⁷² (170). Entonces, el héroe se identifica con cualquiera que lo refleje especularmente (lo cual no ocurre con aquel que no tiene dobles más que en la alegoría de Platón), pero no puede unirse a otro como ocurriría con el hijo de Hermes y Afrodita.

Como comenta Kristeva (1987:60): “El andrógino es unisexual: en sí mismo es dos, onanista consciente, totalidad cerrada, tierra y cielo chocando el uno contra el otro, fusión gozosa a dos dedos de la catástrofe”. Ya que es unidad su propia imagen basta, ésta le fascina por sí misma. Explica la autora: “el andrógino hace realidad lo que su madre vive en su imaginación: fantasía realizada, el andrógino es uno de los perversos que está más cerca de la psicosis” (1987:60), con ambos nombres (andro y gine) es posible negar la diferencia de los sexos:

Quand il voit un homme et une femme qui se promènent dans quelque allée de platanes, il sent son corps se fendre en deux de bas en haut, et chaque partie nouvelle aller étreindre un des promeneur; mais, ce n’est qu’une hallucination, et la raison ne

¹⁶⁹ “Cansado de la vida y avergonzado de caminar entre seres que no se le parecen, la desesperación ha transido su alma y se va, solo, como el mendigo del valle” (141).

¹⁷⁰ “Oh viajero extraviado, por el espíritu de aventura que te ha hecho dejar a tu padre y a tu madre desde la más tierna edad; por los sufrimientos que, en el desierto, te produjo la sed; por tu patria que buscas, tal vez, tras haber vagado durante mucho tiempo, proscrito, por esos extranjeros” (143).

¹⁷¹ “Su orgullo se repite este axioma: «Que cada uno permanezca en su propia naturaleza»” (142).

¹⁷² “Entonces, se atrinchera en su amor propio, ofendido por esta suposición impía que sólo él se debe, y preserva en su soledad, entre tormentos y sin consuelo” (142).

tarde pas à reprendre son empire. C'est pourquoi, il ne mêle sa présence, ni parmi les hommes, ni parmi les femme; car, sa pudeur excessive, qui a pris un jour dans cette idée qu'il n'est qu'un monstre, l'empêche d'accorder sa sympathie brûlante à qui que ce soit¹⁷³ (170).

También la naturaleza es reflejo de lo que ocurre en el alma del hermafrodita: el bosque se torna sombrío con su presencia, pero, en oposición al héroe, tiene miedo: "Volontiers il parle quelquefois avec ceux qui ont le caractère sensible, sans leur toucher la main, et se tient à distance, dans la crainte d'un danger imaginaire"¹⁷⁴ (172). Otra diferencia muy importante: posee cabellera y frente, formas femeninas, virilidad y una inteligencia sagrada; es ajeno a la falta, en suma. Habíamos revisado en otra estrofa que Maldoror, en cambio, muestra algo de la castración en lo real del cuerpo (la frente cortada).

Cette chevelure est sacrée; c'est l'hermaphrodite lui-même qui l'a voulu. Il ne veut pas que des lèvres humaines embrassent religieusement ses cheveux, parfumés par le souffle de la montagne, pas plus que sont front, qui resplendit, en cet instant, comme les étoiles du firmament. Mais, il vaut mieux croire que c'est une étoile elle-même qui est descendue de son orbite, en traversant l'espace, sur ce front majestueux, qu'elle entoure avec sa clarté de diamant, comme une auréole¹⁷⁵ (172).

Tal como el héroe, devela la "naturaleza poética de su alma", posee genio e inteligencia; en contraste con éste, puede ver realizada su fantasía en sueños: "Il rêve qu'il est heureux; que sa nature corporelle a changé; ou que, du moins, il s'est envolé sur un nuage pourpre, vers une autre sphère, habitée par des êtres de même nature que lui"¹⁷⁶ (172). Además, por su cabellera sagrada y su aureola resplandeciente, sabemos que también es un ser superior y completo, perpetuamente en la edad de

¹⁷³ "Cuando ve a un hombre y a una mujer paseando por una avenida flanqueada de plátanos, siente que su cuerpo se divide en dos, de abajo a arriba, y cada nuevo fragmento va a abrazar a uno de los paseantes; pero es sólo una alucinación y la razón no tarda en recuperar su poder. Por ello, no mezcla su presencia entre los hombres ni entre las mujeres; pues su pudor excesivo, nacido de la idea de que sólo es un monstruo, le impide conceder su ardiente simpatía a nadie" (142).

¹⁷⁴ "Habla a veces, de buena gana. Con quienes tienen el carácter sensible, sin tocarles la mano, y se mantiene a distancia temiendo un peligro imaginario" (141).

¹⁷⁵ "Esta cabellera es sagrada; el propio hermafrodita lo quiso así. No quiere que labios humanos besen religiosamente sus cabellos, perfumados por el soplo de la montaña, ni tampoco su frente, que resplandece, ahora, como las estrellas del firmamento. Pero mejor es creer que una estrella, abandonando su órbita, cruzando el espacio, ha descendido sobre esta frente majestuosa y la envuelve, como una aureola, con su claridad diamantina" (143).

¹⁷⁶ "Sueña que es feliz; que su naturaleza corporal ha cambiado o que, al menos, ha emprendido el vuelo en una nube púrpura, hacia otra esfera, habitada por seres de su misma naturaleza" (143).

la inocencia, pues nada en él expresa la falta. Así pues, Maldoror se place en reconocer a la figura que, en lo imaginario, tanto lo asemeja por estar completa (lo que es patente, al menos, anatómicamente):

Peut-être un jour, à l'aide d'un livre volumineux, dans des pages émues, raconterai-je ton histoire, épouvané de ce qu'elle contient, et des enseignements qui s'en dégagent. Jusqu'ici, je n'ai pas pu; car, chaque fois que je l'ai voulu, d'abondantes larmes tombaient sur le papier, et mes doigts tremblaient, sans que ce fût de vieillesse¹⁷⁷ (174).

2.4 Las delicias de la crueldad

*Están los que aman a fulanas felices, despiertos y ahítos
y yo tengo rotos los brazos por haber abrazado las nubes*
Charles Baudelaire

Los adolescentes no siempre son sus dobles, puede ocurrir que menosprecie a alguno y, en cambio, vea en una hembra de tiburón a su imagen ideal cuando busca a alguien similar (decimoprimer estrofa del segundo canto). Un joven es rechazado porque desea la cercanía del héroe, lo cual es infructuoso, pues éste busca en sus dobles a alguien sin falta: “Voilà qu'à mes yeux se lève aussi un jeune homme, dont la présence engendrait les fleurs sur son passage. Il s'approcha de moi, et, me tendant la main: «Je suis venu vers toi, toi, qui me cherches. Bénissons ce jour heureux» Mais, moi: «Va-t'en; je ne t'ai pas appelé: je n'ai pas besoin de ton amitié...»”¹⁷⁸ (126).

En la decimocuarta estrofa del segundo canto ocurre una acción poco común: Maldoror resucita de un ahogo a Holzer, un adolescente de diecisiete años (el de mayor edad de *Los Cantos*). El protagonista, situado en el orden de lo imaginario, es más poderoso que la muerte y si puede privar de la vida, también puede darla.

Con dicha acción lo real de la castración se esfuma momentáneamente de su cuerpo: “À ce moment suprême, on put remarquer que plusieurs rides disparurent du front du cavalier, et le rajeunirent de dix ans. Mais, hélas! les rides reviendront,

¹⁷⁷ “Tal vez algún día, con la ayuda de un libro voluminoso, en conmovidas páginas, cuente tu historia, asustado por lo que contiene y por las enseñanzas que se desprenden de ella. Hasta hoy, no he podido hacerlo; pues, cada vez que lo he intentado, abundantes lágrimas caían sobre el papel y mis dedos temblaban, sin que se debiera a la vejez” (144).

¹⁷⁸ “He aquí que aparece también, ante mis ojos, un joven cuya presencia hacia brotar flores a su paso. Se acercó a mí y tendiéndome la mano: «He venido a ti, que me buscas. Bendigamos tan feliz día». Pero yo: «Vete; no te he llamado; no necesito tu amistad...»” (167).

peut-être demain, peut-être aussitôt qu'il se sera éloigné des bords de la Seine"¹⁷⁹ (186). Debe advertirse que, de cierta forma, retorna a la edad de la inocencia, pues las arrugas que desaparecen se sitúan en la frente, además posiblemente regresen en cuanto se aleje del río¹⁸⁰. Pero el adolescente no es un desconocido:

L'homme aux lèvres de bronze, occupé jusque là à l'arracher de la mort, regarde le jeune homme avec plus d'attention, et ses traits ne lui paraissent pas inconnus. Il se dit qu'entre l'asphyxié, aux cheveux blonds, et Holzer, il n'y a pas beaucoup de différence. Les voyez-vous comme ils s'embrassent avec effusion! N'importe! L'homme à la prune de jaspé tient à conserver l'apparence d'un rôle sévère. Sans rien dire, il prend son ami qu'il met en croupe, et le coursier s'éloigne au galop¹⁸¹(186).

Hay un reencuentro, aunque no sabemos qué es lo que pasa después, quizá lo sometió o quizá no; en todo caso es el último adolescente del segundo canto. El tercero comienza con su compañero de galope: junto a Maldoror aparece Mario, los *hermanos misteriosos*, ambos a la orilla del mar sobre caballos, azotados por el viento de la costa y por una tempestad de la que son causa.

En discurso interior (*Yo-tú-Tú*) se ha aclarado la cuestión de quién es quién, Mario es hijo de la tierra (en *El Banquete* se menciona que la tierra alude a lo femenino) y Maldoror es un hijo amado del océano (en otra estrofa encuentra a su alma gemela en una hembra de tiburón). Pero el héroe lo reconoce como un igual (*Yo-él-Tú*):

Les habitants de la côte avaient entendu raconter des choses étranges sur ces deux personnages, qui apparaissaient sur la terre, au milieu des nuages, aux grandes époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s'appêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières¹⁸² (240).

¹⁷⁹ "¡El ahogado vive! En aquel supremo momento pudo advertirse que varias arrugas desaparecieron de la frente del jinete, rejuveneciéndole diez años. Pero, ¡ay!, las arrugas regresarán, tal vez mañana, tal vez en cuanto se haya alejado de las orillas del Sena" (177).

¹⁸⁰ En el capítulo tercero se compara al océano como un doble, es decir, éste le brinda una imagen de completud o de inocencia.

¹⁸¹ "¡Es hermoso salvar una vida! ¡Y cómo esta acción redime las faltas! El hombre de labios de bronce, ocupado hasta entonces en arrancarle de la muerte, mira al joven con más atención y sus rasgos no le parecen desconocidos. Se dice que entre el ahogado, de rubios cabellos, y Holzer, no hay muchas diferencias. ¡Miradles cómo se abrazan con efusión! ¡No importa! El hombre de ojos de jaspé quiere mantener la apariencia de un papel severo. Sin decir nada, toma a su amigo en la grupa, y el corcel se aleja al galope" (176).

¹⁸² "Los habitantes de la costa habían oído contar extrañas cosas sobre ambos personajes que aparecían en la tierra, por entre las nubes, en épocas de calamidad, cuando una horrenda guerra amenazaba con plantar su arpón en el pecho de dos países enemigos o el cólera se disponía a lanzar, con su honda, la podredumbre y la muerte sobre ciudades enteras" (186).

Ambos, como ángeles exterminadores, van asolando las ciudades, tal parece que su misión última es educar a la humanidad y castigarla por su orgullo y por su avaricia; se alejan del hombre porque es ruin: “Alors, chagrinés de leur tentative infructueuse, au milieu des étoiles qui compatissaient à leur douleur et sous l’oeil de Dieu, s’embrassaient en pleurant, l’ange de la terre et l’ange de la mer!”¹⁸³ (248).

No deja de ser curiosa la tentativa malograda del vampiro por consolar a Mario del rechazo que los hombres sienten por ellos; casi con melancolía se confiesa impotente frente a su doble especular. En otro momento, el narrador aclara que Maldoror no puede confortarse por los daños de la humanidad, como en esta estrofa: “Voyant mes manoeuvres inutiles, je ne m’étonne pas de ne pas pouvoir le rendre heureux; le Tout-Puissant m’apparaît revêtu de ses instruments de torture, dans toute l’auréole resplendissante de son horreur; je détourne les yeux et regarde l’horizon qui s’enfuit à notre approche...”¹⁸⁴ (240).

Los cuidados que el héroe le prodiga al adolescente son mayores que los propios; si consideramos que se encuentra con otra versión de sí mismo, al protegerlo se defiende, pues *Maldoror es Mario*, siguiendo la lógica delirante. Sus caballos en la costa huyen del ojo humano, que posee similar poder destructivo que la mirada del espectro de otra estrofa, a pesar de que ambos jinetes pueden devastar ciudades enteras, optan por resguardarse de éste. Como doble, Mario refleja las mismas pasiones y desdichas que su hermano; en discurso interior dice (*Yo-tú-Tú*):

Oui, je sens que mon âme est cadenassée dans le verrou de mon corps, et qu’elle ne peut se dégager, pour fuir loin des rivages que frappe la mer humaine, et n’être plus témoin du spectacle de la meute livide des malheurs, poursuivant sans relâche, à travers les fondrières et les gouffres de l’abattement immense, les isards humains¹⁸⁵ (268).

¹⁸³ “Entonces, apesadumbrados por su infructuosa tentativa, en medio de las estrellas que se apiadaban de su dolor y bajo la mirada de Dios, el ángel de la tierra y el ángel del mar se abrazaban llorando” (187).

¹⁸⁴ “Viendo la inutilidad de mis manejos, no me asombra no poder hacerle feliz; el Todopoderoso se me aparece revestido con sus instrumentos de tortura, en toda la resplandeciente aureola de su horror; aparto los ojos y miro al horizonte que huye cuando nos acercamos” (188).

¹⁸⁵ “Sí, siento que mi alma está aherrojada en el cerrojo de mi cuerpo y que no puede desprenderse de él para huir lejos de las orillas que golpea el mar humano y no seguir siendo testigo del espectáculo de la lívida jauría de las desgracias persiguiendo, sin descanso, a través de las hondonadas y los abismos del inmenso desaliento, a las gamuzas humanas” (190).

La respuesta de Mario a los hombres es distinta: aunque alimenta un odio profundo por las heridas que le causan, no los ataca, simplemente huye. Es uno de los adolescentes que surge como fantasía, es decir, por medio de la pluma del personaje-narrador. La estrofa inicia cuando Maldoror, como escritor, deja volar su imaginación y en su inspiración aparece Mario: “Mais... silence! l’image flottante du cinquième idéal se dessine lentement, comme les replis indécis d’une aurore boréale, sur le plan vaporeux de mon intelligence, et prend de plus en plus une consistance déterminée... Mario et moi nous longions la grève”¹⁸⁶ (280).

Mario es un doble ficcional de Dazet, o de Maldoror; el hermano de la sanguijuela, como el héroe, libra una batalla en su interior contra el Creador, a diferencia de este último, no lucha ni pretende derrotarlo. Lo que obtiene a través de su sufrimiento es una victoria pírrica: “Je veux que le Créateur en contemple, à chaque heure de son éternité, la crevasse béante. C’est le châtement que je lui inflige”¹⁸⁷ (268).

Aunque los hombres desconfían de los jinetes, Mario no los desprecia, incluso los compadece; él sería un doble de Maldoror más acorde con la vida: “À force d’attention, leur intelligence grandirait, et ils pourraient peut-être nous comprendre. Malheur à eux”¹⁸⁸ (270). En discurso interior consuela al vampiro al tiempo que se condeuele de los hombres: “En effet, ne pensé qu’aux marcassins de l’humanité: le degré d’intelligence qui les sépare des autres êtres de la création ne semble-t-il pas ne leur être accordé qu’au prix irrémédiable de souffrances incalculables”¹⁸⁹ (270).

Mario es un doble muy peculiar de Maldoror; en primer lugar, porque nuestro héroe lo protege, su preocupación por él es mayor que por los demás adolescentes, por sí mismo o por Dazet. Por otra parte, es su negativo, las penas del joven tienen un

¹⁸⁶ “Pero... ¡silencio!, la imagen flotante del quinto ideal se dibuja lentamente, como los pliegues indecisos de una aurora boreal, en el plano vaporoso de mi inteligencia, y toma una consistencia cada vez más definida... Mario y yo recorriamos la playa” (185).

¹⁸⁷ “Quiero que el Creador contemple, a cualquier hora de su eternidad, su abierta grieta. Este es el castigo que le inflijo” (190).

¹⁸⁸ “A fuerza de atención, su inteligencia se desarrollaría y tal vez pudieran comprendernos. ¡Ay de ellos, pues sufrirían más!” (191).

¹⁸⁹ “En efecto, piensa tan sólo en los jabatos de la humanidad: el grado de inteligencia que los separa de los demás seres de la creación ¿parece haberles sido concedido, sólo, al precio irremediable de incalculables sufrimientos?” (191).

trasfondo distinto. Uno es piadoso y está dispuesto a sufrir los dolores que le inflige el Creador; otro actúa, da paso a la crueldad con cada ser que le recuerda la imposibilidad de la unión y la diferencia de los sexos.

En otra estrofa se narra sobre la cólera y las enfermedades del orgullo; debido a las cuestiones humanas indicadas, un adolescente huye de casa y se transforma en un ser del océano: "Dégouté des habitants du continent, qui, quoiqu'ils s'intitulassent mes semblables, ne paraissaient pas jusqu'ici me ressembler en rien (s'ils trouvaient que je leur ressemblasse, pourquoi me faisaient-ils du mal?), je dirigeai ma course vers les galets de la plage!"¹⁹⁰ (366).

El anfibio guarda resentimiento hacia su familia, pues a causa de celos cainitas sufrió la soledad del cuerpo, del alma y debilidad. Pero ha resignado el odio, igual que Mario, y la respuesta que obtiene de Maldoror es una inclinación: "tels furent la dernière démonstration et le suprême adieu, par lesquels je m'inclinai, comme dans un rêve, devant une noble et infortunée intelligence!"¹⁹¹ (366). Éste podría ser otro doble que habita en los océanos y que dejó atrás su humanidad como el vampiro.

2.5 Almas similares

¡Un tierno pecho que odia la vasta y negra nada, del pasado radiante que toda traza recoge!

Charles Baudelaire

Maldoror se relaciona con otro personaje si es un efebo de cabellos rubios o una hembra cruel y feroz, es decir, con seres que están lejos de la castración. Aquellos que se convierten en dobles u objeto de amor son considerados como un alma similar, revisemos bajo qué condiciones.

2.5.1 Los efebos

El amor hacia los efebos de un hombre mayor es de tradición muy antigua; Maldoror tiende eróticamente hacia adolescentes varones, y quizá de edad mucho menor. De acuerdo con Kristeva (1987), la erótica del delirio, la manía, las relaciones de fuerza

¹⁹⁰ "Asqueado por los habitantes del continente que, a un llamándose mis semejantes, no parecían hasta entonces asemejarse en nada (y si creían que me parecía a ellos, ¿por qué me hacían daño?), dirigí mi carrera hacia los guijarros de la playa" (245).

¹⁹¹ "...tales fueron la última demostración y el supremo adiós con los que me incliné, como en un sueño, ante una noble y desgraciada inteligencia" (246).

y la violencia sadomasoquista, es decir, la proveniente de *El Banquete*, se invierte en elevación alada al bien supremo como lo bello. A la visión platónica sucede la plotiniana del espejo narcisista; de este modo surgió una nueva concepción del amor: “amor centrado en sí mismo, aunque atraído hacia el otro ideal. Será un amor que magnifique al individuo como reflejo del Otro inaccesible al que amo y que me hace ser” (1987:51).

Según Kristeva, al Eros homosexual hay que entenderlo como el apetito por una homologación bajo la égida del falo, pues “todo deseo erotizado por el otro es una manía de gozar del semejante bajo el espejismo de un superior” (1987:53). De acuerdo con Freud, este tipo de amor es una vuelta sobre uno mismo; lo dicho se hace patente en la verbalización de Maldoror (primera estrofa del tercer canto): “Amour affamé, qui se devorerait lui-même, s’il ne cherchait sa nourriture dans des fictions célestes”¹⁹² (246).

De la interpretación anacrónica que Kristeva (1987) hace a Lisias, trae a colación la dialéctica del amo y del esclavo; en ella se da la dualidad de la respuesta de Maldoror a los adolescentes: dominación y servidumbre; posesión y privación; explotación y engaño, nosotros agregaríamos incorporación y unión. En palabras de Platón (citado en Kristeva, 1987:56): “la amistad de un enamorado nunca nace unida a la buena intención, sino como la afición por un manjar, por mor de la saciedad: tal como el lobo al cordero, ama el amante al mancebo”.

En la quinta estrofa del quinto canto, Maldoror denota explícitamente en su discurso a los adolescentes varones y a las jóvenes su tendencia a gozar del otro (*Yo-yo-Tú, Yo-tú-Tú, Yo-él-Tú*): “Tenez-vous à une convenable distance, car, moi non plus, je ne sais pas résister à mes passions”¹⁹³ (350). Quizá a la manera del perverso, pues anula la castración, la niega haciéndose ciego ante la diferencia de los sexos:

Soyez bénis par ma main gauche, soyez sanctifiés par ma main droite, anges protégés par mon amour universel. Je baise votre visage, je baise votre poitrine, je baise, avec mes lèvres suaves, les diverses parties de votre corps harmonieux et

¹⁹² “Amor ávido que se devoraría a sí mismo si no buscara su alimento en las ficciones celestiales” (185).

¹⁹³ “Manteneos a conveniente distancia pues tampoco yo sé resistir mis pasiones” (269).

parfumé. Que ne m'aviez-vous dit tout de suite ce que vous étiez, cristallisations d'une beauté morale supérieure?¹⁹⁴ (352).

La estrofa es una confesión que, en las narraciones anteriores, el personaje-narrador ha insinuado; gracias a los angelicales efebos puede incorporar algo de la inocencia:

Il a fallu que je devinasse par moi-même les innombrables trésors de tendresse et de chasteté que recelaient les battements de votre coeur oppressé. Poitrine ornée de guirlandes de roses et de vétyver. Il a fallu que j'entr'ouvrisse vos jambes pour vous connaître et que ma bouche se suspendît aux insignes de votre pudeur¹⁹⁵ (356).

Maldoror ha de dar pruebas de su poderío en todo momento: “si au lieu d'être un enfer, l'univers n'avait été qu'un céleste anus immense, regardez le geste que je fais du côté de mon bas-ventre: oui, j'aurais enfoncé ma verge, à travers son sphyncter sanglant, fracassant, par mes mouvements impétueux, les propres parois de son bassin!”¹⁹⁶ (356). Pero sabe que las cosas no son así, aunque trate de someter a todos a su placer no puede lograrlo, ello sólo ocurre en lo imaginario:

Le malheur n'aurais pas alors soufflé, sur mes yeux aveuglés, des dunes entières de sable mouvant; j'aurais découvert l'endroit souterrain où gît la vérité endormie, et les fleuves de mon sperme visqueux auraient trouvé de la sorte un océan où se précipiter! Mais, pourquoi me surprends-je à regretter un état de choses imaginaire et qui ne recevra jamais le cachet de son accomplissement ultérieur?¹⁹⁷ (356).

En caso opuesto, su soberanía sería inmensa, nada lo detendría y tendría bajo su dominio no sólo Dazet, Lohengrin o Mervyn; disfrutaría de legiones de hermosos ángeles, todos los adolescentes rubios que él quisiera y ellos no crecerían jamás,

¹⁹⁴ “Que mi mano izquierda os bendiga, que mi mano derecha os santifique, ángeles protegidos por mi amor universal. Beso vuestro rostro, beso vuestro pecho, beso, con mis suaves labios, las distintas partes de vuestro cuerpo armonioso y perfumado. ¿Por qué no me dijisteis en seguida lo que erais, cristalizaciones de una belleza moral superior?” (269).

¹⁹⁵ “Me ha sido necesario adivinar por mí mismo los innumerables tesoros de ternura y castidad que ocultaban los latidos de vuestro corazón oprimido. Pecho ornado por guirnalda de rosas y vetiver. Me ha sido necesario entreabrir vuestras piernas para conoceros y que mi boca se suspendiera de las insignias de vuestro pudor” (269).

¹⁹⁶ “¡Oh!, si en vez de ser un infierno el universo hubiera sido sólo un celestial ano inmenso, ved el gesto que realizo junto a mi bajo vientre: sí, habría hundido mi verga, a través de su sangriento esfínter, destrozando, con mis impetuosos movimientos, las mismas paredes de su pelvis” (269-270).

¹⁹⁷ “La desgracia no habría arropado entonces, en mis cegados ojos dunas enteras de móvil arena; habría descubierto el lugar subterráneo donde yace la verdad dormida, y los ríos de mi esperma viscoso habrían hallado, así, un océano donde precipitarse. Pero, ¿por qué me sorprende añorando un estado de cosas imaginario que nunca recibirá el sello de su ulterior realización?” (270).

incluso podría contar entre ellos al Creador, y él mismo podría ser el Todopoderoso. Pero descubre un límite al goce pues, comenta Fink: “la angustia domina la sexualidad del perverso” (2007:223). El objetivo de este último, aunque menos evidente que la búsqueda irrestricta de la satisfacción mítica, es poner a operar la ley, hacer que el Otro de la ley exista. Recordemos que en la estrofa del niño torturado y el posterior cambio de roles con el victimario, ninguno muere.

Pero la desgracia ha cubierto sus ojos y todavía se encuentra en la *tierra de los malditos*; pese a sus infortunios, sigue buscando la completud en los adolescentes y al mismo tiempo hace un llamado a la ley. Además, aquel que comparta su lecho debe arder en deseos y tener menos de quince años: “Moi, je n’aime pas les femmes! Ni même les hermaphrodites! Il me faut des êtres qui me ressemblent, sur le front desquels la noblesse humaine soit marquée en caractères plus tranchés et ineffaçables!”¹⁹⁸ (340).

Maldoror (*Yo-él-Tú, Yo-Yo-Tú y Yo-tú-Tú*) alude al lector (narratario): “Que ne puisse regarder à travers ces pages sésaphiques le visage de celui qui me lit. S’il n’a pas dépassé la puberté, qu’il s’approche. Serre-moi contre toi, et ne crains pas de me faire du mal; rétrécissons progressivement les liens de nos muscles”¹⁹⁹ (354). Este último también es, o debe ser, adolescente y bello: “Pourquoi frémissez-vous de peur, adolescent qui me lisez? Croyez-vous que je veuille en faire autant envers vous? Vous vous montrez souverainement injuste... Vous avez raison: méfiez-vous de moi, surtout si vous êtes beau”²⁰⁰ (356).

Maldoror afirma: “J’ai même assassiné (il n’y a pas longtemps!) un pédéraste qui ne se prêtait pas suffisamment à ma passion”²⁰¹ (356); así, se identifica con el reflejo

¹⁹⁸ “¡No me gustan las mujeres! ¡Ni siquiera los hermafroditas! Necesito seres que se me parezcan, en cuya frente la nobleza humana esté grabada en los caracteres más distintos e imborrables” (270).

¹⁹⁹ “¿Por qué no podré mirar, a través de estas páginas seráficas, el rostro del que me lee? Si no ha superado la pubertad, que se acerque. Apriétame contra ti y no temas hacerme daño; estrechemos progresivamente los lazos de nuestros músculos” (271).

²⁰⁰ “¿Por qué os estremecéis de miedo, adolescente que me lees? ¿Creéis que quiero hacer otro tanto vos? Os mostráis soberanamente injusto... Tenéis razón: desconfiad de mí, sobre todo si sois bello” (271).

²⁰¹ “Incluso he asesinado (¡no hace mucho tiempo!) a un pederasta que no se prestaba bastante a mi pasión” (271).

del pederasta, puede sostener su imagen al asimilar la especularidad de su propia *inocencia* apresada en la mirada de éste; por eso lo elimina. Por lo demás, tiene una erección eterna, como la representación de Príamo; a diferencia del personaje mítico, no es en pos de la fertilidad sino de la destrucción de los hombres: “Mes parties offrent éternellement le spectacle lugubre de la turgescence; nul ne peut soutenir (et combien ne s’en sont-ils pas approchés!) qu’il les a vues à l’état de tranquillité normale”²⁰² (418). La condición anterior le da poder, todos lo buscan:

Mais, quelle puissance possèdent-elles donc, mes gouttes séminales, pour attirer vers elles tout ce qui respire par des nerfs olfactifs! Ils viennent des bords des Amazones, ils traversent les vallées qu’arrose le Gange, ils abandonnent le lichen polaire, pour accomplir de longs voyages à ma recherche, et demander aux cités immobiles, si elles n’ont pas vu passer, un instant, le long de leurs remparts, celui dont le sperme sacré embaume les montagnes, les lacs, les bruyères, les forêts, les promontoires et la vastitude des mers!²⁰³ (356).

Maldoror se esconde con el único motivo de generar que ellos realicen “los actos más deplorables”. Ya que el Creador y los hombres lo persiguen, intencionalmente incita a la guerra y le encanta contemplar el resultado del “inexplicable talismán” que la Providencia le concedió. La estrofa culmina con él: “Pendant que la bise sifflait dans les sapins, le Créateur ouvrit sa porte au milieu des ténèbres et fit entrer un pédéraste”²⁰⁴ (356).

Es Maldoror el que entró a nutrirse de los innumerables tesoros de ternura y castidad del Creador, mientras que el último se subordina a su grandioso poder; o quizá es la escena en la que él, como Todopoderoso, en un juego de espejos y dobles especulares, en lo imaginario, dejó entrar al pederasta para después asesinarlo.

Falmer, otro adolescente de cabellos rubios y catorce años (uno menos que Maldoror), no tiene las mismas ventajas que Mario, pues no es un doble directo de la

²⁰² “Mis partes ofrecen sempiternamente el lúgubre espectáculo de la turgescencia; nadie puede asegurar (¡y cuántos se han acercado!) que las ha visto en estado de tranquilidad normal” (272).

²⁰³ “¡Pero qué poder poseen, pues, mis gotas seminales para atraer todo cuanto respira por nervios olfativos! Llegan de las orillas de las Amazonas, atraviesan los valles que riegan el Ganges, abandonan los líquenes polares para emprender largos viajes en mi busca y preguntar a las inmóviles ciudades si han visto pasar, por un instante, ante sus murallas, a aquel cuya sagrada esperma aromatiza las montañas, los lagos, las brezales, las selvas, los promontorios y la vastedad de los mares” (272).

²⁰⁴ “Mientras la brisa soplaba entre los abetos, el Creador abrió su puerta en medio de las tinieblas e hizo entrar a un pederasta” (273).

imaginación del personaje. Por el contrario, el protagonista desplegó su odio sobre él puesto que lo confrontó con una realidad que no acepta: el límite en la convivencia con los hombres. Es castigado por mostrar compasión hacia una mujer que iba a ser asesinada (lo que Lombano no hizo con el pequeño):

Mais je n'ignore pas (moi, aussi, je suis savant) qu'un jour, parce qu'il m'avait arrêté la main, au moment où je levais mon poignard pour percer le sein d'une femme, je le saisis par les cheveux avec un bras de fer, et le fis tourner en l'air avec une telle vitesse, que la chevelure me resta dans la main, et que son corps, lancé par la force centrifuge, alla cogner contre le tronc d'un chêne...²⁰⁵ (280).

Posteriormente evoca su pérdida: "Chaque nuit, plongeant l'envergure de mes ailes dans ma mémoire agonisante, j'évoquais le souvenir de Falmer... chaque nuit. Ses cheveux blonds, sa figure ovale, ses traits majestueux étaient encore empreints dans mon imagination... indestructiblement... surtout ses cheveux blonds"²⁰⁶ (380). Una vez más aparece el detalle de las cabelleras cortadas, hecho que ficcionaliza la castración editada en lo real: "Éloignez, éloignez donc cette tête sans chevelure, polie comme la carapace de la tortue"²⁰⁷ (286).

La verbalización del narrador indica que una cabeza calva por la vejez, la enfermedad y el dolor son motivo de desprecio, pues se pone en escena una herida que aparece directamente en el cuerpo a falta de simbolización, y que es ejercida por alguien superior para mostrar la inferioridad de la víctima o como castigo por acciones innobles. En el primer caso (estrofa del espejo) por encerrar a un hombre, y en el segundo porque su amado lo desafía cuando iba a asesinar a una mujer.

En ambos casos, el trasfondo es el castigo; sin embargo, Maldoror conserva la insignia de su amigo: "Quand, dans un accès d'aliénation mentale, je cours à travers les champs, en tenant, pressée sur mon coeur, une chose sanglante que je conserve

²⁰⁵ "Pero no ignoro (también yo soy sabio) que cierto día, porque me había detenido la mano cuando levantaba mi puñal para atravesar el seno de una mujer, le agarré por los cabellos con férreo brazo y le hice dar vueltas en el aire con tal velocidad que la cabellera se me quedó entre las manos y su cuerpo, lanzado por la fuerza centrífuga, fue a chocar contra el tronco de una encina" (247).

²⁰⁶ "Noche tras noche, hundiendo la envergadura de mis alas en mi memoria agonizante, evocaba el recuerdo de Falmer... noche tras noche. Sus rubios cabellos, su rostro oval, sus majestuosos rasgos estaban todavía grabados en mi imaginación... indeleblemente... sobre todo sus rubios cabellos" (246).

²⁰⁷ "Apartad, apartad pues esa cabeza sin cabellera, pulida como el caparazón de la tortuga" (246).

depuis longtemps, comme une relique vénérée”²⁰⁸ (298). Lo novedoso aquí es que Falmer es evocado como una pérdida; lo que puede comprobarse porque el vampiro se siente perdonado al escucharlo de forma delirante susurrando su nombre.

En la séptima estrofa del quinto canto, Maldoror es atacado y paralizado por una araña mientras él no tiene certeza sobre lo que pasa, del vientre de ésta surge el cuerpo de dos adolescentes: Elsenor y Reginald²⁰⁹. Ambos fueron sus enamorados, durante un breve lapso, aunque en distintos momentos; y el personaje desdobló su crueldad al cometer actos ruines contra ellos.

Por lo anterior, Maldoror ha sido sometido, por el arácnido, a un holocausto expiatorio durante diez años: “Cependant, je me rappelle vaguement que je t’ai donné la permission de laisser tes pattes grimper sur l’éclosion de la poitrine et de là jusqu’à la peau qui recouvre mon visage; que par conséquent, je n’ai pas le droit de te contraindre”²¹⁰ (390). La araña ha venido esta noche para hacerle saber, por medio de uno de los adolescentes, el porqué de su castigo. Elsenor le dice (*Yo-tú-Tú*):

Réveille-toi, flamme amoureuse des anciens jours, squelette décharné. Le temps est venu d’arrêter la main de la justice. Nous ne te ferons pas attendre longtemps l’explication que tu souhaites. Tu nous écoutes, n’est-ce pas? Mais ne remue pas tes membres; tu es encore aujourd’hui sous notre magnétique pouvoir, et l’atonie encéphalique persiste: c’est pour la dernière fois²¹¹ (390).

Nuestro héroe fue amado por Reginaldo, quien sólo recibió maltrato. Cuando fueron a nadar ya no salió del agua... o eso creyó Maldoror, pues unos marineros lo rescataron. Con el fin de redimirse buscó a otro amigo para honrarlo y bendecirlo. Declara Elsenor (*Yo-tú-Tú*):

²⁰⁸ “Cuando, en un acceso de alienación mental, corro por los campos llevando, apretada contra mi corazón una cosa sanguinolenta que conservo desde hace mucho tiempo, como una reliquia venerada” (248).

²⁰⁹ Para Blanchot, Elsenor y Reginaldo serían los hombres con forma de pelicano y escarabajo traicionados por una mujer. Véase último párrafo del apartado 3.4.

²¹⁰ “Sin embargo, recuerdo vagamente haberte dado permiso para dejar que tus patas trepan por el nacimiento de mi pecho y, desde allí, hasta la piel que recubre mi rostro; en consecuencia, no tengo derecho a impedírtelo” (279).

²¹¹ “Despierta, amorosa llama de los días idos, descarnado esqueleto. Ha llegado el tiempo de detener la mano de la justicia. No te haremos esperar por más tiempo la explicación que deseas. Nos escuchas, ¿verdad? Pero no muevas tus miembros; hoy estás todavía bajo nuestro magnético poder, y persiste la atonía encefálica: es la última vez” (280-281).

Moi, Elsseneur, je te vis pour la première fois, et, dès ce moment, je ne pus t'oublier. Nous nous regardâmes pendant quelques instants, et tu te mis à sourire. Je baissais les yeux, parce que je vis dans les tiens une flamme surnaturelle. Je me demandais si, à l'aide d'une nuit obscure, tu t'étais laissé choir secrètement jusqu'à nous de la surface de quelque étoile; car, je le confesse, aujourd'hui qu'il n'est plus nécessaire de feindre, tu ne ressemblais pas aux marcassins de l'humanité; mais une auréole de rayons étincelants enveloppait la périphérie de ton front²¹² (392).

Como el hermafrodita, Maldoror emite una resplandeciente aureola sobre su cabellera, y nuevamente tenemos noticia de su carácter de ángel caído, además de su perfil seductor y del castigo en lo real del cuerpo. En raras ocasiones se confiesa de forma explícita el vínculo carnal con los adolescentes:

J'aurais désiré lier des relations intimes avec toi; ma présence n'osait approcher devant la frappante nouveauté de cette étrange noblesse, et une tenace horreur rôdait autour de moi. Pourquoi n'ai-je pas écouté ces avertissements de la conscience? Pressentiments fondés. Remarquant mon hésitation, tu rougis à ton tour, et tu avanças le bras. Je mis courageusement ma main dans la tienne, et, après cette action, je me sentis plus fort; désormais un souffle de ton intelligence était passé dans moi²¹³(392).

La redención no fue fácil, al final Maldoror fue vencido por su carácter e intentó asesinar a Elsenor. El adolescente no es presa debido a su debilidad física, sino que, hechizado con el encanto del héroe, no hace nada por salvarse. Un rebaño de bueyes estaba cerca y eso le dio oportunidad de defenderse, aunque no fue del todo inmune: “tu te contentas, par un rapide mouvement imprimé à la lame d'acier, de me couper le poignet droit”²¹⁴ (392).

Elsenor malherido se enlista; en un batallón se encuentra a Reginald: “Ce dernier, tombé dans le désespoir d'une tristesse inconsolable, avait pris, comme moi, la carrière des armes, et les balles l'avaient épargné. Dans quelles circonstances nous

²¹² “Yo, Elsseneur, te vi por primera vez y, desde entonces, no pude olvidarte. Nos miramos unos instantes y comenzaste a sonreír. Bajé los ojos porque vi en los tuyos una llama sobrenatural. Me preguntaba si, con la ayuda de una noche oscura, te habrías dejado caer, en secreto, hasta nosotros, desde la superficie de alguna estrella; pues, te lo confieso hoy, cuando no es ya necesario fingir, no te parecías a los jabatos de la humanidad; sino que una aureola de fulgurantes rayos rodeaba la superficie de tu frente” (283).

²¹³ “Hubiera deseado establecer relaciones íntimas contigo; mi presencia no osaba acercarse, ante la sorprendente novedad de tan extraña nobleza, y un tenaz terror merodeaba a mí alrededor. ¿Por qué no escuché tales advertencias de mi conciencia? Fundados presentimientos. Advirtiéndome mi vacilación, te ruborizaste a tu vez y extendiste el brazo. Puse valerosamente mi mano en la tuya y, tras esta acción, me sentí más fuerte; ahora, un soplo de tu inteligencia había penetrado en mí” (283).

²¹⁴ “Te limitaste, con un rápido movimiento de la hoja de acero, a cortarme la muñeca derecha” (285).

nous retrouvions!”²¹⁵ (394). Ambos adolescentes regresan cada noche a chupar la sangre del atrapado e indefenso personaje; aunque no son su doble comparten el carácter incorporador de otros jóvenes (surgen del vientre de la araña). Maldoror es objeto de ellos después de haberlos torturado en primera instancia, como ocurre con el niño de las estrofas iniciales.

La anterior es la última estrofa del quinto canto, en el siguiente el tema de la agresión al adolescente regresa, a través de un inglés; como ocurrió previamente, el más débil se coloca a merced del poderoso, esta ocasión es Maldoror el que toma el lugar del Creador, es decir, la oración se invierte²¹⁶.

2.5.2 Yo buscaba un alma similar a la mía

A partir del segundo canto, Maldoror adopta como doble a los adolescentes, mientras que las hembras voraces son las únicas metamorfosis que, en adelante, figuran del mismo modo, pues como ya ha tenido oportunidad de mencionarse, dejó de ser necesario esconder a Dazet debajo de animales. Con estos personajes la meta es la procreación o la unión con un igual. El primer caso ocurre en la novena estrofa de dicho canto; el narrador-personaje, en narración interior (*Yo-él-Tú*), habla de un insecto que es alimentado por los hombres:

Ils ne lui doivent rien; mais, ils le craignent. Celui-ci, qui n'aime pas le vin, mais qui préfère le sang, si on ne satisfaisait pas à ses besoins légitimes, serait capable, par un pouvoir occulte, de devenir aussi gros qu'un éléphant, d'écraser les hommes comme des épis. Aussi faut-il voir comme on le respecte, comme on l'entoure d'une vénération canine, comme on le place en haute estime au-dessus des animaux de la création. On lui donne la tête pour trône, et lui, accroche ses griffes à la racine des cheveux, avec dignité²¹⁷ (176).

Se trata del piojo; dos cuestiones llaman la atención de la descripción que el narrador hace. En primer término, que es un insecto con las características del vampiro,

²¹⁵ “Este último, caído en la desesperación de una incontrolable tristeza, había tomado, como yo, la carrera de las armas, y las balas le habían respetado. ¡En qué circunstancias nos volvíamos a encontrar!” (286).

²¹⁶ Punto que se retoma en el capítulo tres.

²¹⁷ “Nada le deben; pero le temen. Éste, a quien no le gusta el vino y prefiere, en cambio, la sangre, si no se satisfacen sus legítimas necesidades, sería capaz, por un oculto poder, de hacerse tan grande como un elefante, de aplastar a los hombres como espigas. Hay que ver, así, cómo se le respeta, cómo se le rodea de una veneración canine, cómo se le coloca en la más alta estima, por encima de los animales de la creación. Se le da la cabeza como trono y él engarfia sus garras en la raíz de los cabellos, con dignidad” (149).

que en otras estrofas suplantó a Dazet. En segundo, que se la ha colocado en la cabeza; lugar muypreciado para Maldoror; basta recordar la importancia de las frentes cortadas, las aureolas resplandecientes y el cabello rubio.

En el piojo encuentra su propia imagen potencializada; más tarde describe a los “huraños engendros” (huevecillos), como bien podría describirse a sí mismo: “ils deviendront plus tard de magnifiques poux, ornés d'une beauté remarquable, monstres à allure de sage”²¹⁸ (176); y “Les poux sont incapables de commettre autant de mal que leur imagination en médite”²¹⁹ (178).

El hombre ofrece su sangre, pero al piojo no le importa, pues aún ocurren los terremotos y las tempestades que desde el inicio de los tiempos ha causado aquella plaga de monstruos. Maldoror con su erección eterna causa los mismos males a la humanidad. Además, el insecto también es similar al dios feroz de los primeros cantos: “tous les peuples s'agenouillent ensemble sur le parvis auguste, devant le piédestal de l'idole informe et sanguinaire”²²⁰ (180).

El narrador-personaje agrega a su “himno de glorificación” lo que ha hecho en beneficio del piojo: “je dirai que j'ai fait construire une fosse, de quarante lieues carrées, et d'une profondeur relative. C'est là que gît, dans sa virginité immonde, une mine vivante de poux”²²¹ (182). El fin es reproducir a la progenie de monstruos en contra de la humanidad:

J'arrachai un pou femelle aux cheveux de l'humanité. On m'a vu se coucher avec lui pendant trois nuits consécutives, et je le jetai dans la fosse. La fécondation humaine, qui aurait été nulle dans d'autres cas pareils, fut acceptée, cette fois, par la fatalité; et, au bout de quelques jours, des milliers de monstres, grouillant dans un noeud compacte de matière, naquirent à la lumière²²² (182).

²¹⁸ “Se convertirán más tarde en magníficos piojos, provistos de sobresaliente belleza, monstruos con aspecto de sabio” (149).

²¹⁹ “Los piojos son incapaces de cometer tanto mal como medita su imaginación” (150).

²²⁰ “Todos los pueblos se arrodillan juntos en el augusto atrio, ante el pedestal del ídolo informe y sanguinario” (151).

²²¹ “Diré que hice construir una fosa, de cuarenta leguas cuadradas y de adecuada profundidad. Allí yace, en su inmundada virginidad, una mina viviente de piojos” (152).

²²² “Arranqué un piojo hembra de la cabellera de la humanidad, se me vio acostarme con él durante tres noches consecutivas, luego lo arrojé a la fosa. La fecundación humana que no se habría producido en otros casos semejantes, fue aceptada esta vez por la fatalidad y al cabo de algunos días, miles de monstruos, hormigueando en una compacta maraña de materia, surgieron a la luz” (152).

Es la única narración en la que Maldoror copula con una hembra y sólo por las características antes descritas. La fecundación, en *El Banquete*, es explícita en cuanto al nacimiento de lo bello:

Nuestra naturaleza desea procrear. Pero no puede procrear en lo feo, sino sólo en lo bello. La unión de hombre y mujer es, efectivamente, procreación y es una obra divina, pues la fecundidad y la reproducción es lo que de inmortal existe en el ser vivo, que es mortal. Pero es imposible que este proceso llegue a producirse en lo que es incompatible, e incompatible es lo feo con todo lo divino, mientras que lo bello es, en cambio, compatible (2008:254-55).

Aunque la hembra de piojo y Maldoror no sean compatibles anatómicamente, sí pueden reproducirse porque poseen características más importantes para este universo: furia, garras, tendencia a succionar y sabiduría. Cuando alguien es joven y “siendo de naturaleza divina y llegada la edad, desea ya procrear y engendrar, entonces busca también él, creo yo, en su entorno la belleza en la que pueda engendrar, pues en lo feo nunca engendrará” (Platón, 2008:259).

Maldoror engendra con aquello que lo refleja. Las hembras aludidas adquieren las características del Otro materno, por lo tanto no las rechaza y se identifica con ellas: “Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler”²²³ (186).

El otro caso ocurre en la decimoprimer estrofa del mismo canto; el personaje, a través del discurso indirecto libre, narra la búsqueda de un alma que se le parezca, no la ha encontrado aunque ha buscado por toda la tierra. Inicialmente encuentra al joven que fue rechazado; después una hermosa mujer tiene la misma suerte.

Posteriormente se pregunta: “Que me fallait-il donc, à moi, qui rejetais, avec tant de dégoût, ce qu'il y avait de plus beau dans l'humanité! ce qu'il me fallait, je n'aurais pas su le dire”²²⁴ (214). El héroe cansado se sienta en una roca junto al mar y, para

²²³ “Si la tierra estuviera cubierta de piojos, como de granos de arena la orilla del mar, la raza humana, sería aniquilada, presa de terribles dolores, ¡qué espectáculo! Y yo, con alas de ángel, inmóvil en los aires, para presenciarlo” (154).

²²⁴ “¿Qué necesitaba pues, yo, que con tanto asco rechazaba lo más bello que había en la humanidad? No habría sabido decir lo que necesitaba” (168).

su alegría, hay un barco que zozobra; éste contempla a los hombres que luchan por su vida, ya ha preparado su fúsil por si acaso alguno osa escapar a su destino. Como si no fuese suficiente dicha, un grupo de seis tiburones se acerca al banquete del naufragio, pero algo más lo desconcierta: “Mais, quel est encore ce tumulte des eaux, là-bas, à l'horizon? On dirait une trombe qui s'approche. Quels coups de rame!”²²⁵ (224).

Es una hembra de tiburón que llega hambrienta y combate con el primer grupo; quiere los miembros palpitantes sólo para ella, pues es absolutamente voraz; a ésta la rodea el conjunto de depredadores y Maldoror no la pierde de vista: “Il a les yeux fixés sur cette courageuse femelle de requin, aux dents si fortes”²²⁶ (226); armado con su fusil combate contra ellos y después sigue el encuentro:

Se trouvent en présence le nageur et la femelle de requin, sauvée par lui. Ils se regardèrent entre les yeux pendant quelques minutes; et chacun s'étonna de trouver tant de férocité dans les regards de l'autre. Ils tournent en rond en nageant, ne se perdent pas de vue, et se disent à part soi: «Je me suis trompé jusqu'ici; en voilà un qui est plus méchant»²²⁷ (226).

Un alma similar a la suya pertenece a las hembras poderosas, con caracteres orales y de succión, pues se encuentra ante su naturaleza; en ellas mira su voracidad y su ferocidad que hace ley. Con los adolescentes se encandila por la delicadeza de sus facciones y por la inocencia; ya que son similares al andrógino, se mira en ellos a sí mismo. En cambio, la maldad del animal marino y del insecto le devuelve otro reflejo: la imagen especular del espejo, aquella que le devolvió el primer Otro: “ils retinrent leur souffle, dans une vénération profonde, chacun désireux de contempler, pour la première fois, son portrait vivant”²²⁸ (226). La hembra de tiburón no es un animal vampírico, sino un salvaje depredador, pero cuando los deseos carnales aparecen, Maldoror adopta las características de la sanguijuela (en otra estrofa se refiere a sí

²²⁵ “¿Pero qué significa, también ese tumulto en las aguas, allí, en el horizonte? Diríase una tromba que se acerca. ¡Qué modo de bogar!” (173).

²²⁶ “Tiene los ojos fijos en esa valerosa hembra de tiburón, de tan fuertes dientes” (173).

²²⁷ “El nadador y la hembra de tiburón, a la que él ha salvado, se encuentran uno ante otro. Se miran a los ojos durante algunos minutos; y cada uno de ellos se asombra de encontrar tanta ferocidad en la mirada del otro. Giran en redondo mientras nadan sin perderse de vista, diciéndose para sí: «hasta hoy me equivocaba; he aquí uno más malvado que yo»” (174).

²²⁸ “Contuvieron su aliento con profunda veneración, ambos deseosos de contemplar, por primera vez, su vivo retrato” (174).

mismo como hermano de ésta), y se pega a la primera en un escenario que engulle, completamente oral y brevemente fundido en lo indiferenciado:

Les désirs charnels suivirent de près cette démonstration d'amitié. Deux cuisses nerveuses se collèrent étroitement à la peau visqueuse du monstre, comme deux sangsues; et, les bras et les nageoires entrelacés autour du corps de l'objet aimé qu'ils entouraient avec amour, tandis que leurs gorges et leurs poitrines ne faisaient bientôt plus qu'une masse glauque aux exhalaisons de goémon; au milieu de la tempête qui continuait de sévir ²²⁹ (228).

El héroe ya no estará sólo en la vida: “Désormais, je n'étais plus seul dans la vie! Elle avait les mêmes idées que moi!... J'étais en face de mon premier amour!”²³⁰ (230). Con ambos personajes, Maldoror se identifica con la oralidad, según Foucault: “lo que hacía que se pudiera desear a un hombre o a una mujer, era solamente el apetito que la naturaleza había implantado en el corazón del hombre a quienes son bellos, cualquiera que fuera su sexo” (2009:173), o especie, diríamos. En todo caso, al incorporar al otro se apropia de algo ajeno y asume sus virtualidades; así, va a ir adquiriendo gradualmente el poder del Creador.

2.6 Mervyn, el adolescente inglés

¡Si de su dominio nuestros esfuerzos te librasen, tus besos resucitarían el cadáver de tu vampiro!
Charles Baudelaire

En una *novela* de treinta páginas²³¹ del sexto canto, Mervyn es un adolescente de dieciséis años y cuatro meses; éste comparte la misma nacionalidad que Byron y su amigo, sin embargo, es un personaje secundario, pues sólo es un pretexto previo al enfrentamiento final de Maldoror y del Creador, ambos como protagonistas.

El héroe ha trazado un plan para asesinar al efebo perteneciente a una familia aristocrática inglesa, lo que satisface el esnobismo del asesino que gusta de: “la grâce et l'élégance jusque dans les appareils de la mort”²³² (138). El primer adolescente

²²⁹ “Los deseos carnales no tardaron en seguir a esta demostración de amistad, dos nerviosos muslos se adhirieron estrechamente a la piel viscosa del monstruo, como dos sanguijuelas y, con los brazos y las aletas enlazadas alrededor del cuerpo del objeto amado, al que abrazaban con amor, sus gargantas y sus pechos no formaron, pronto, más que una masa glauca con aromas de algas marinas; en medio de la tempestad que seguía rugiendo” (174).

²³⁰ “¡Ya no estaría solo en la vida!... ¡Ella tenía las mismas ideas que yo!... ¡Me encontraba frente a mi primer amor!” (175).

²³¹ “De esta manera denomina el autor a un conjunto de estrofas del sexto canto.

²³² “La gracia y la elegancia en los instrumentos de muerte” (131).

que vivía en un hogar feliz no consiguió salir ileso, como tampoco lo hará éste. Para seducirlo, Maldoror le dirige una carta con tres estrellas en lugar de firma y una mancha de sangre en la orilla:

Jeune homme, je m'intéresse à vous; je veux faire votre bonheur. Je vous prendrai pour compagnon, et nous accomplirons de longues pérégrinations dans les îles de l'Océanie. Mervyn, tu sais que je t'aime, et je n'ai pas besoin de te le prouver. Tu m'accorderas ton amitié, j'en suis persuadé. Quand tu me connaîtras davantage, tu ne te repentiras pas de la confiance que tu m'auras témoignée. Je te préserverai des périls que courra ton inexpérience. Je serai pour toi un frère, et les bons conseils ne te manqueront pas. Pour de plus longues explications, trouve-toi, après-demain matin, à cinq heures, sur le pont du Carrousel. Si je ne suis pas arrivé, attends-moi; mais, j'espère être rendu à l'heure juste. Toi, fais de même. Un Anglais n'abandonnera pas facilement l'occasion de voir clair dans ses affaires. Jeune homme, je te salue, et à bientôt. Ne montre cette lettre à personne²³³ (416).

De acuerdo con Serrat Crespo, la publicación del primer canto fue firmada con tres estrellas, por lo que podemos relacionar al adolescente con el Dazet de la edición original: posee un intelecto superior al promedio y, de acuerdo con el discurso del padre, es propenso a soñar cosas absurdas; además, le agradan los libros de viajes y de historia natural; es otro doble.

Para salvar al joven de las garras y de las ventosas de Maldoror, el Todopoderoso ha enviado a uno de sus arcángeles (en forma de cangrejo paguro). En la *novela* se repiten los temas de los cantos anteriores, aunque de manera menos onírica. Por otra parte, el narrador describe al protagonista como el corsario de cabellos de oro; entonces, los adolescentes que suelen atraer su amor y su odio son de apariencia similar al héroe.

Aunque hay una mancha de sangre en la carta, el adolescente acude a la cita. Ambos, Maldoror y Mervyn, se encuentran en el puente *Carrousel*, uno frente al otro: "Mervyn, le visage en pleurs, réfléchissait qu'il rencontrait, pour ainsi dire à l'entrée

²³³ "Joven, me intereso por vos; quiero labrar vuestra felicidad. Os tomaré por compañero y juntos llevaremos a cabo largas peregrinaciones por islas de Oceanía. Mervyn, sabes que te amo y no necesito probártelo. Me concederás tu amistad, no me cabe duda. Cuando me conozcas mejor, no te arrepentirás de la confianza que me habrás testimoniado. Te preservaré de los peligros que tu inexpiencia corre. Seré para ti un hermano y no te faltarán los buenos consejos. Para mayores explicaciones acude pasado mañana por la mañana, a las cinco, al puente del Carrousel. Si no he llegado, aguárdame, pero espero llegar a la hora exacta. Haz lo mismo. Un inglés no abandonará fácilmente la ocasión de ver claro en sus propios asuntos. Joven, te saludo, y hasta pronto. No le enseñes esta carta a nadie" (302).

de la vie, un soutien précieux dans les futures adversités”²³⁴ (414). Pero inmediatamente es ejecutado el plan:

Voici ce qu’il fit: il déplia le sac qu’il portait, dégagea l’ouverture, et, saisissant l’adolescent par la tête, il fit passer le corps entier dans l’enveloppe de toile. Il noua, avec son mouchoir, l’extrémité qui servait d’introduction. Comme Mervyn poussait des cris aigus, il enleva le sac, ainsi qu’un paquet de linges, et en frappa, à plusieurs reprises, le parapet du pont ²³⁵ (414).

A diferencia de los demás adolescentes torturados, Mervyn es entregado a los hombres para que lo maten, pues lo que ahora apremia al héroe es derrotar al Creador, no ensañarse con el joven. Ya hubo un cambio importante en el acontecimiento; la gramática ha sido modificada, por lo tanto, podemos situar a Maldoror desde otro punto respecto al devenir de la obra²³⁶.

El inglés pudo morir, pero uno de los hombres que golpeaba la bolsa se detiene para descubrir en su interior al joven; con tal pretexto la *novela* sigue, pues el efebo vuelve a casa. Cuando Mervyn se vuelve a encontrar ante el peligro interviene de nuevo el Creador, que tiene la forma de rinoceronte; por su parte, Maldoror ha preparado otra estrategia.

Maldoror nuevamente será cruel, pero ahora se sirve de un mendigo de la calle; este último empuja al adolescente ayudado por un bastón. Es la primera vez que alguien lo ayuda a torturar a un personaje. El héroe resulta vencedor y el destino de Mervyn²³⁷ es quedar suspendido de una torre; cuenta el narrador (*Yo-él-Tú*) que aún se puede ver su cadáver.

Si Maldoror se topa con la castración, elimina a los adolescentes; cuando aparecen especularmente completos sobreviven: Dazet ha sido instruido por éste, Mario es su compañero; ambos son sus dobles en lo imaginario. En cambio, otros jóvenes

²³⁴ “Mervyn, con el rostro lloroso, pensaba que había encontrado al comienzo de la vida, por decirlo de algún modo, un precioso sostén en las futuras adversidades” (319).

²³⁵ “He aquí lo que hizo: desplegó la bolsa que llevaba, dispuso su abertura y tomando al adolescente por la cabeza, hizo pasar todo su cuerpo al interior de la envoltura de tela. Anudó, con su pañuelo, el extremo que servía para la introducción. Como Mervyn lanzara agudos gritos, levantó la bolsa, como si fuera un montón de ropa y golpeo varias veces con ella el parapeto del puente” (319).

²³⁶ Se remite al lector al apartado 3.7.

²³⁷ “El final es la muerte de Lautréamont. Maldoror mata a Mervyn, que es un desdoblamiento de Lautréamont, lo asesina en la plaza Vendome” (Pichon-Rivière, 1992:123).

que no representan un semejante son brutalmente torturados por mostrar algo que despierta la angustia del personaje.

Al final, el héroe se erigirá como el Todopoderoso por dos movimientos: en el primero, podrá echar fuera la falta si elimina a Mervyn, debido a que es un doble especular atravesado por la castración; en el segundo movimiento, al enfrentarse al Creador y derrotarlo logrará constituirse como representante del poder, lo que consigue tras haberse identificado previamente, es decir, al haber incorporado sus cualidades. El último punto se aclara en el tercer capítulo.

Capítulo 3. Ataque al hombre y a Aquel que lo creó

Si arrojamos un cristal al suelo se hace añicos, pero no caprichosamente, sino que se fragmenta siguiendo las líneas de escisión cuyo deslinde, aunque invisible, estaba comandado ya por la estructura del cristal.

Sigmund Freud

3.1 El Todopoderoso y el ángel caído

Si Maldoror es un intertexto del ángel caído, ¿en qué sentido se opone a Dios y cuáles son las consecuencias de esta pugna? Más allá del enfrentamiento místico, hay otra incógnita que hemos tratado de resolver: su manifestación como una subjetividad ficcional que precisa de derrotar a aquel que lo persigue, en palabras de Blanchot²³⁸ (2014:226):

...si Los Cantos son los sueños de un abismo, este abismo es en primer lugar el de Lautréamont y sus relatos no forman una simple meditación lírica, mística, sin unión con su autor, tocan también a su existencia, y es el tormento de esta existencia y la profundidad de su pasado singular lo que tratan de sacar a la luz por el largo esfuerzo de una obra en cuyo seno las imágenes, las potencias imaginarias y los recuerdos reales de la vida toman cuerpo, se desarrollan, ponen a prueba su energía, luego, de metamorfosis en metamorfosis, habiendo descubierto el fondo de las cosas oscuras, en este fondo oscuro descubierto alcanzan la liberación de la luz.

¿Cómo habría de enfrentar a Dios sino como un personaje de esencia divina que ha caído para liberarse de su dominio? O ¿por qué no? como un vampiro que ha devenido Todopoderoso al incorporar al último y a otros seres angelicales. La combinación de distintas figuras de la eternidad, la permanencia y la unidad hacen de la obra un himno al reflejo especular.

El Todopoderoso de los primeros cantos es enunciado como un ser cruel, ubicuo y persecutorio; como ya hemos comprobado, su mirar lo delata: “Tu laisses trop percer ton caractère; il faudrait le cacher avec plus d’adresse. Les hommes, eux, mettent leur gloire à t’imiter; c’est pourquoi la bonté sainte ne reconnaît pas son tabernacle dans leurs yeux farouches: tel père, tel fils”²³⁹ (210, 212). En este sentido, los hombres no son más que una imitación imperfecta.

²³⁸ Se ha dicho ya que en este trabajo nos circunscribimos a Maldoror, y que los autores revisados no distinguen al autor del personaje, por lo que se menciona la cita siguiente para aproximarnos a la subjetividad ficcional del personaje, no del autor.

²³⁹ “Dejas adivinar con exceso tu carácter; deberías ocultarlo con mayor habilidad... Los hombres, por su parte, consideran una gloria imitarte; por eso la santa bondad no reconoce su tabernáculo en esos ojos huraños, de tal palo, tal astilla” (166).

El héroe, por otra parte, es su doble en lo imaginario, pues las características del Todopoderoso han sido constituidas a partir de la imagen ideal maldororiana. De canto en canto no sólo lo imita como en una identificación, se va transformando en él en la medida que encarna aquel papel con los hombres y los personajes femeninos, o al incorporar a seres ajenos a la falta y erigirlos dentro de él. Al final cambian de lugar: el vampiro, ostentando soberbia luciferina, entonces será sujeto de la crueldad; el otro, como objeto, habrá sido derrotado y será incapaz de salvar a un adolescente expuesto al imperio del mal. El ataque al Creador, batalla anunciada al inicio de la obra, ocurre al final mediante la planeación y el método.

El vampiro es inmovilizado, perseguido y atacado por el Todopoderoso, sobre todo en los cantos iniciales; en el sexto, sujeto deviene objeto y viceversa, mientras que el acontecimiento no varía en exceso. Recordemos que los primeros cinco tienen similitudes con el delirio, el último también, sólo que será desenvuelto en París, como dice Pleyne.

Maldoror manifiesta una furia irrefrenable hacia los adolescentes cuando han sido atravesados por la castración, es decir, cuando muestran que saben de la diferencia de los sexos, de los límites del cuerpo y de las prohibiciones de la cultura. Con otros personajes (como efebos, hembras poderosas, el hermafrodita y también el Todopoderoso) ve una imagen ortopédica de sí mismo, sin la cual se encuentra ante la fragmentación de su organismo (estrofa del espejo). La imagen señalada es imposible bajo cualquier circunstancia, pero no se cansa de buscarla situándose en lugares penosos y costosos para él. ¿Cuántas decepciones no sufrió cuando los adolescentes aparecían castrados? ¿Qué terribles imágenes no surgirán cuando contemple al cabello del Creador en posición deseante en un sitio de perdición?

Una narración con pocas figuras poéticas ocurre cuando el narrador-personaje habla de un Creador vicioso (*Yo-él-Tú*): “Alors, le Dieu souverain, réveillé, enfin, par toutes ces insultes mesquines, se releva comme il put”²⁴⁰ (278). Cuando dicho personaje es poderoso, el lenguaje y el acontecimiento son majestuosos, y las

²⁴⁰ “Entonces, el Dios soberano, despertando al fin por tan mezquinos insultos, se levantó como pudo” (200).

metamorfosis se llenan de fuerza y de vigor; la oralidad, la ubicuidad del ojo y la agresividad son protagonistas: “Ce patriarche observateur, contemporain des premières époques de notre globe suspendu, sourit de pitié, quand il assiste aux combats navals des nations”²⁴¹ (78). Una vez hallado el reflejo, el héroe intentará asumir oralmente tal imagen, sin conseguirlo del todo, al menos no en los primeros cantos, pues ni siquiera se ha enfrentado con él.

El Todopoderoso no desaparece, sea como actante o por su evocación en la narración, y Maldoror representa al ángel caído con frecuencia; siempre en un escenario onírico. Así, los primeros cinco cantos serían la lucha contra una gran pesadilla, comenta Blanchot (2014:225): “el soñador sueña que su sueño se desgarrar y se abre a la verdad”; el vampiro no duerme, pues la noche se vuelve toda succión al adentrarse en su conciencia. Según ideas del autor, sólo ha estado soñando y despierta con la llegada de la araña de especie gigante, por lo tanto “este frenesí es también sueño, este paroxismo es inmovilidad, este desencadenamiento estupor, vida durmiente (violencia y profundidad del océano)” (2014:230).

Dicha tesis es llevada más lejos por Linder (en Blanchot, 2014:225): “Maldoror, encerrado en su noche de diez años, es Satanás, proyectado al abismo y cargado de cadenas por mil años. Los precedentes relatos de *Maldoror* no serían más que sueños de este Satanás, ligado así al abismo y que intenta representarse su historia, su revuelta contra Dios, su caída y cautiverio”. Tras dicho lapso es liberado en Francia, donde finalmente atacará al Creador.

Recordemos cómo vuelve Dazet a la tierra de los vencidos con el fin de que Maldoror deje de ser un adversario, vuelva al lado de Dios y abandone el lugar maldito. Hemos visto que las estrofas del primero al quinto canto están llenas de imágenes oníricas, en otros términos, que se rigen por el proceso primario. De acuerdo con Freud (1900), sólo un deseo puede poner al aparato psíquico en movimiento; por tanto, es necesaria la presencia de dos modos de funcionamiento psíquico: el proceso primario y el proceso secundario.

²⁴¹ “El patriarca observador, contemporáneo de las primeras épocas de nuestro suspendido globo, sonrío apiadado cuando asiste a los combates navales de las naciones” (101).

El proceso primario procede de manera extraña e incorrecta al ser resultado del primer desear, que consistió en la investidura alucinatoria del objeto de la satisfacción. Por ejemplo, un pequeño que imagina el momento de la lactancia puede tranquilizarse, pero la alucinación llevada al agotamiento no conduce a nada, aún se siente con hambre. Este proceso es incapaz de incluir aspectos desagradables al interior de la trama del pensamiento y aspira a la descarga de la excitación para producir una identidad perceptiva, por medio de la cual, se vive la satisfacción (Freud, 1900).

Recordemos a Mario, surge como imagen perfecta; Maldoror se complace con recorrer el mundo al lado del adolescente, pero no sale de su ensoñación. En el sueño predomina el principio de placer, pues se rige por los procesos del inconsciente, su energía fluye libremente y pasa sin trabas de una imagen a otra usando los mecanismos de condensación y desplazamiento; además, catectiza las representaciones de satisfacción²⁴².

Para Freud (1915:183): “Prevalece una movilidad mucho mayor de las intensidades de investidura. Por el proceso del desplazamiento, una representación puede entregar a otra todo el monto de su investidura; y por el de condensación, puede tomar sobre sí la investidura íntegra de muchas otras”. Los acontecimientos del primero al quinto canto son similares al proceso primario. En el sexto un narrador testigo comenta que caía en un círculo vicioso transgrediendo las leyes de la lógica, lo cual ya no satisfacía al minotauro de sus instintos perversos.

Por lo anterior, la acción del último canto se desarrolla con mayor coherencia y la enunciación del narrador tiende sutilmente al mundo onírico, por el contrario, la agresión es medida y se lleva a cabo con rigurosidad metódica, dice Blanchot (2014:229): “los sucesos se continúan, la intriga se anuda, los personajes actúan, y todo esto a plena luz, en el orden de una composición que el escritor domina”. Sin embargo, persiste la oralidad, las metamorfosis y las representaciones divinas.

²⁴² En el apartado 1.3 se comentó que el sueño pertenece al orden de lo real, dado que no se instauró la metáfora paterna, sin embargo, lo rigen los mismos procesos si se le considera como extensión de lo delirante.

Blanchot toma con reserva la hipótesis de Linder y afirma que el pasado del Conde y sus obsesiones sólo encuentran expresión en la tensión de la relación excedente y desgarradora de Maldoror con Dios, en las metamorfosis y en sus rasgos de ficción satánicos. Sin embargo, admite que en ese frenesí, las pasiones violentas se desencadenan y lo onírico no deja de aparecer.

Más tarde, comenta el francés: “En esta experiencia de la metamorfosis, ya deseada, ya sufrida ansiosamente, y muy próxima de la experiencia erótica donde es bien visible que los movimientos de la violencia más ebria tiene por salida un deslizamiento sustancial, la transformación tenebrosa en el espesor de otra realidad” (2014:230).

Por consiguiente, habrá que ver las variantes entre los primeros cinco cantos y el último respecto al Todopoderoso y su ojo persecutor. En otro capítulo hablábamos de las características del ángel caído, principalmente de la oposición. Al inicio del sexto canto, la voz narrativa enuncia (*Yo-yo-Tú*): “Je me suis proposé d’attaquer l’homme et Celui qui le créa”²⁴³ (452).

En los cantos iniciales, el Todopoderoso es persecutor del acto humano, sobre todo del héroe. Aunque el protagonista afirma no temerle, tendrá que esperar una metamorfosis interior para afrontarlo; inicialmente no hay disputa entre ellos, de haberla es intelectual o majestuosa: un águila pelea con un dragón, (la Esperanza y Maldoror, respectivamente). De acuerdo con Bachelard, la garra del ave es de carácter succionador: “Las zarpas se pegan con tanta seguridad como ventosas; el pico interrumpe la laceración de las carnes para chupar la sangre” (2013:42).

El héroe resulta vencedor, pero no se cumple la promesa: atacar al Creador. El segundo animal, en voz de Chevalier (1999:914): “designará cada vez más a un ser profundamente malvado, y se convertirá en un nombre propio, el de la potencia del mal, de hecho es el sinónimo del Dragón, del Diablo o de la Serpiente, otras designaciones o figuras del espíritu del mal. Satán tienta al hombre para empujarlo al pecado, como la serpiente del Génesis”.

²⁴³ “Me he propuesto atacar al hombre y a Aquel que lo creó” (290).

No es hasta el sexto canto que Maldoror se enfrenta efectivamente con el Creador, pero este último ya perdió parte de su poder destructivo y tenebroso, su imagen ya es débil. Si la batalla es entre el perseguidor y el perseguido, en dicho canto ya se ha dissociado de la figura de Dios lo aterrador y el héroe es quien posee sus características (estrofas anteriores) y las de Satanás; con dicho cambio ocurre una gran transformación.

Como en el Libro de *Job*, el Todopoderoso es puesto a prueba y el siervo afligido es Mervyn. La insolencia del adversario es igual a la del protagonista. En *Los Cantos*, un justo sufre la pugna dialéctica pero, a diferencia del santo Job, el adolescente no sale bien librado, pues el Creador es vencido y sus astucias fallan. Si en el texto bíblico, este último duda de su siervo, en el sexto canto, Maldoror pone en tela de juicio la hegemonía del ser supremo. Comenta Schärf (1957:196) “la duda de Dios sobre su creación habría vencido, manifestándose en la destrucción de dicha creación y esto, hablando en metáfora, habría conducido a la destrucción de Dios”²⁴⁴. El héroe ya no cree en la omnipotencia de un personaje muy distinto al soberano de la venganza temible de los primeros cantos. Ahora uno ocupa el lugar de objeto, mientras que el otro es sujeto en un llamativo giro gramatical.

En la primera estrofa del segundo canto, el *Gran Objeto Exterior* envía truenos al personaje para castigarlo por escribir; en la cuarta estrofa del cuarto canto, un hombre lo postra en un árbol con el fin de que no ataque al Creador. El ojo acechante y la omnipotencia es una virtualidad del Todopoderoso, que después será incorporada por Maldoror.

Para Eliade (1999), el Creador es soberano de los Dioses, ante él las naciones tiemblan; es administrador de la justicia porque de él surgió el mundo al derrotar al monstruo primordial, símbolo del caos. De él dependen los fenómenos meteorológicos, dispensa el bien y el mal, da muerte y vida. Para el autor referido (1999:430): “Su «cólera» es temible, pero al mismo tiempo se muestra compasivo. Yahvé es

²⁴⁴ Y agrega más adelante: “Satanás es por lo tanto, la duda destructora de la personalidad de Dios, pero que es una necesidad existencial misteriosa para Dios y los hombres y para su mutua relación” (Schärf, 1957:198).

«santo» (qados) por excelencia, lo que significa que al mismo tiempo es inaccesible y peligroso, pero que otorga la salvación”.

De acuerdo con Eliade (1999:432): “la obediencia es el acto religioso perfecto. Por el contrario, el pecado es la desobediencia y la violación de los mandamientos”. Maldoror se opone a su poder en su acechancia al hombre (recordemos la estrofa del sepulturero, la del niño de las Tullerías o la del pacto con la prostitución). Satanás azota al hombre para demostrarle a Dios que su creación es inferior a ambos, mientras que el héroe, también adversario, busca la maldad en el hombre, pero le aterrorizan las muestras que retratan su incompletud.

En varias ocasiones, el narrador tiene la oportunidad de mencionar la oposición y la soberbia luciferina del héroe con el pretexto de pintar las delicias de la crueldad: “Le génie ne peut-il pas s’allier avec la cruauté dans les résolutions secrètes de la Providence? ou, parce qu’on est cruel, ne peut-on pas avoir du génie?”²⁴⁵ (46). Por otra parte, el acontecimiento es editado y reeditado, a la manera de un enunciado que tiene que reelaborarse continuamente hasta dar con la sintaxis correcta. Maldoror tendrá que adoptar el lugar del devorador, del que tortura y somete a los hombres, para que él no tome ese mismo papel de forma pasiva.

Ocasionalmente el protagonista no es oponente de Dios sino de la ley, o sus representantes; por ejemplo, en la séptima estrofa del primer canto pacta con la Prostitución con el fin de sembrar el desorden en la institución familiar. Un gusano le ordena a Maldoror asesinar a la mujer, pero éste, infatuado por la ira, toma una piedra y lo mata: “Sa tête s’enfonça sous le sol d’une grandeur d’homme; la pierre rebondit jusqu’à la hauteur de six églises”²⁴⁶ (58).

Maldoror no desprecia a la Prostitución, su lucha es con un ser superior que lo refleje: “Adieu! encore une fois: adieu! Je t’aimerai toujours!... Dès aujourd’hui, j’abandonne la vertu”²⁴⁷ (58). En esta despedida tenemos otra confesión de un Satanás-

²⁴⁵ “¿No puede el genio aliarse con la crueldad en los designios de la Providencia?, ¿O, acaso, el ser cruel impide tener genio?” (86).

²⁴⁶ “Su cabeza se hundió tanto en la tierra como alto es un hombre; la piedra rebotó hasta la altura de seis iglesias” (91).

²⁴⁷ “¡Adiós! una vez más ¡Adiós! ¡Te amaré siempre! Desde ahora, abandono la virtud” (92).

vampírico que busca resueltamente el mal; no olvidemos la estrofa del sapo/Dazet, en la cual es manifiesto el *origen divino* del héroe.

En la quinta estrofa del segundo canto, nuestro protagonista tiene las insignias del tentador; así, seduce a un niño de ocho años, le aconseja no esperar recompensas eternas y obtener justicia por su propia mano a través de la astucia. Queda una idea fija en el pequeño que rumia entre el bien y el mal, como consecuencia de las palabras maldororianas. Esta victoria hace eco del pasaje bíblico en el que Yahvé permite al acusador poner a prueba a su siervo. De acuerdo con Eliade (1999:433): “«...En la tierra no hay otro como él: es un hombre justo y honrado, religioso y apartado del mal» (1,8). Pero Satanás replica que la piedad de Job se explica por su prosperidad, es decir, por la bendición divina. Yahvé le permite entonces al «acusador» que ponga a prueba al más fiel de sus servidores”.

El protagonista, de similar modo que Satanás, demuestra que el ser humano no posee poder suficiente; en este sentido, su propia imagen, al no ser la de un hombre, no se ve seriamente comprometida. Cuando la avasalladora omnipotencia divina se presenta ante él, su angustia se desborda, como en la estrofa del antropófago. Un Maldoror adolescente no conoce de la falta, pues tiene la edad de la *inocencia*; es bello y rubio como los efebos de su universo, pero algo trastoca su alma: “Un jour, jour néfaste, je grandissais en beauté et en innocence; et chacun admirait l’intelligence et la bonté du divin adolescent”²⁴⁸ (168). Encerrado en la terrible imagen de completud busca algo más, y no encuentra sino el horror: “Il tenait à la main le tronc pourri d’un homme mort, et le portait, alternativement, des yeux au nez et du nez à la bouche”²⁴⁹ (170). Crono figura aquí como un intertexto.

De acuerdo con Graves (1985:52): “Madre tierra convenció a los Titanes para que atacaran a su padre [Urano], y así lo hicieron, encabezados por Crono, el más joven de los siete, al que ella armó con una hoz de pedernal”. El dios fue castrado por el menor de sus hijos con dicho instrumento; los hititas referían, en cambio, que los

²⁴⁸ “Cierta día, nefasto día, crecía yo en belleza y en inocencia; y todos admiraban la inteligencia y la bondad del divino adolescente” (145).

²⁴⁹ “Tenía en la mano el pútrido tronco de un hombre muerto, y se lo llevaba, alternativamente, de los ojos a la nariz y de la nariz a la boca” (146).

genitales le fueron arrancados de un mordisco, su hijo tragó parte del semen y escupió el resto sobre un monte.

Más tarde, Crono fue señor de la tierra: “Los Titanes entonces liberaron a los Cíclopes del Tártaro y pusieron la soberanía de la tierra en manos de Crono” (1985:52); mientras que los segundos fueron desterrados nuevamente cuando el dios se sintió con poder. Se profetizó que uno de sus hijos lo iba a destronar, por eso engullía a aquellos que Rea, su esposa, daba a luz: Hestia, Demeter, Hera, Hades y Poseidón.

Con el fin de evitar que Zeus fuese tragado, es escondido del soberano y reemplazado por una piedra envuelta en pañales: “Rea estaba furiosa. Dio a luz a Zeus, su tercer hijo varón, en plena noche en el monte Liqueo de Arcadia, donde ninguna criatura proyecta su sombra, y, habiéndolo bañado en las aguas del río Neda, se lo entregó a la Madre Tierra” (1985:55).

Cuando Crono lo advierte, se pone en su búsqueda, aunque ya es muy tarde, su vástago se ha transformado en serpiente para huir. Este último, en la edad viril, mezcla una bebida que ingiere su padre, gracias a lo cual arroja a la piedra e ileso a los hijos²⁵⁰. En consecuencia se desata una gran guerra; en la que el tirano es derrotado y desterrado. El dios del Olimpo sale victorioso, en gran parte, por el rayo que los Cíclopes le entregaron.

No olvidemos que, al ser dobles, el Todopoderoso y Maldoror juegan ambos papeles: Crono y Zeus; lo último en su sentido de padre terrible y de hijo asesino y sucesor. En *Los Cantos* es esbozada la oralidad del Crono engullidor con sus hijos (comiéndolos) o con su padre (castrándolo mediante la hoz, posiblemente dentada o por mordisco).

En esta lógica, es necesario que el hijo tome el lugar del padre para dominarlo. Con ambos dioses hay un cambio de sujeto a objeto similar al de la obra; el que primero residió bajo la autoridad paterna toma ahora su lugar al matarlo o dejarlo débil; y

²⁵⁰ “Rea le ayudó de buen grado en su tarea de venganza, proporcionándole la poción emética que Metis le había dicho a Zeus que mezclara con la bebida enmelada de Crono. Éste, después de un buen trago, vomitó primero la piedra, y luego a los hermanos y hermanas mayores de Zeus” (1985:56-57).

cuando tiene poder se vuelve un tirano. De igual manera, el todopoderoso maldororiano es derrocado por el vampiro; en el mito de la horda primitiva²⁵¹ también ocurre una situación similar.

Dichos escenarios se comprueban a lo largo del texto, específicamente en el último canto. Zeus ejerce como intertexto, ya que Maldoror no sólo repite la metamorfosis de serpiente, sino también la lucha contra la tiranía de un padre o, en este caso, su representante en lo real. Igualmente, Crono participa de esta función con su carácter engullidor. De manera similar que ambos dioses, el héroe podrá tomar el lugar del Todopoderoso y derrotarlo, pero sólo cuando el enemigo sea débil; así se apropia de la imagen ideal que, como hemos visto, no ha logrado encontrar. Al incorporarlo e identificarse con él se transformará en lo que ha sido devorado.

De momento, el dios antropófago es aterrador, podría devorar a Maldoror; éste es, por el contrario, incapaz de engullirlo. La escena es insoportable porque la amenaza de un personaje inmensamente fuerte se manifiesta en el exterior y el espectador sólo queda varado, mientras el voraz Creador grita: “Vous ne m’avez rien fait, je ne dis pas le contraire. Je vous fais souffrir, et c’est pour mon plaisir”²⁵² (172).

Lo único que Maldoror puede hacer es gritar, de esta manera logra escuchar quien siempre vivió en la sordera: “Les entraves de mon oreille se délièrent d’une manière brusque, le tympan craqua sous le choc de cette masse d’air sonore repoussée loin de moi avec énergie, et il se passa un phénomène nouveau dans l’organe condamné par la nature. Je venais d’entendre un son!”²⁵³ (172). Como ya se dijo, también queda paralizado, en palabras de Quiróz (2011:126):

Rossi plantea que si la imagen del otro aparece como una imagen de unidad, el que se mira tiene dos opciones: -apropiarse de esos dones que la imagen de sí o del otro detentan (precipitación formadora del yo), o –quedar paralizado en el lugar del sujeto aún por constituirse, arrojado a las turbulencias confusas de las propiocepciones que delinean la fantasía de cuerpo fragmentado.

²⁵¹ Véase: Freud, Sigmund (1913-1914) “Tótem y tabú”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

²⁵² “No me habéis hecho nada, no digo lo contrario. Os hago sufrir por puro placer” (146).

²⁵³ “La trabazón de mi oído cedió bruscamente, el tímpano crujió bajo el choque de aquella masa de aire sonoro arrojada lejos de mí con energía, y un fenómeno nuevo se produjo en el órgano condeñado por la naturaleza. ¡Acababa de oír un sonido!” (147).

El vampiro sólo puede observar el espectáculo: “Les membres paralysés, et la gorge muette, je contemplai quelque temps ce spectacle”²⁵⁴ (172). Es como si el antropófago fuese la madre todopoderosa del primer tiempo del Edipo, que surge en lo real, o la araña que devora a sus víctimas indefensas. Maldoror sería el pequeño bebé expuesto a la manipulación materna, o el testigo de su suplicio desde la telaraña.

Su dolor es grande si escucha algún sonido humano, es como si volviese a experimentar aquella visión; por ende, reproduce la escena en lo real; es el Todopoderoso y lo devora. La oralidad es tan avasalladora que aparece en los lindes de lo innombrable, en la muerte y en el cuerpo, en lo real. Cualquier sonido lo lleva a la angustiante verdad. Su reacción es muy similar a aquella del sueño con el cerdo: la asimilación y la simbiosis son evocadas en el orden de lo ominoso:

Je vous l'ai dit, depuis la vision qui me fit connaître la vérité suprême, assez de cauchemars ont sucé avidement ma gorge, pendant les nuits et les jours, pour avoir encore le courage de renouveler, même par la pensée, les souffrances que j'éprouvai dans cette heure infernale, qui me poursuit sans relâche de son souvenir²⁵⁵ (174).

Otro incorporador es el piojo, quien es enviado por Maldoror para atacar a los hombres, como en las plagas bíblicas. Ante el insecto: “tous les peuples s'agenouillent ensemble sur le parvis auguste, devant le piédestal de l'idole informe et sanguinaire”²⁵⁶ (180). En lo oral, es como el vampiro: insaciable, poderoso y cruel. El protagonista planea el exterminio de los hombres a través del hematófago, de manera similar que el Creador con su pueblo: “Si la terre était couverte de poux, comme de grains de sable le rivage de la mer, la race humaine serait anéantie, en proie à des douleurs terribles. Quel spectacle! Moi, avec des ailes d'ange, immobile dans les airs, pour le contempler”²⁵⁷ (186).

²⁵⁴ “Con los miembros paralizados y muda la garganta, contemplé por algún tiempo ese espectáculo” (147).

²⁵⁵ “Ya os lo he dicho, desde la visión que me dio conocer la suprema verdad, demasiadas pesadillas han chupado ávidamente mi garganta durante días y noches, como para tener todavía el valor de renovar, siquiera con el pensamiento, los sufrimientos que experimenté en aquella hora infernal, que me persigue sin cesar con su recuerdo” (148).

²⁵⁶ “Todos los pueblos se arrodillan juntos en el augusto atrio, ante el pedestal del ídolo informe y sanguinario” (151).

²⁵⁷ “Si la tierra estuviera cubierta de piojos, como de granos de arena la orilla del mar, la raza humana sería aniquilada, presa de terribles dolores. ¡Qué espectáculo! Y yo, con alas de ángel, inmóvil en los aires, para presenciarlo” (154).

El segundo canto está cubierto de menciones al Creador, ya mencionamos la estrofa de la escritura, por ejemplo; otra referencia es el himno de glorificación a las matemáticas: “le Tout Puissant s’est révélé complètement, lui est ses attributs, dans ce travail mémorable qui consista à faire sortir, des entrailles du chaos, vos trésors de théorèmes et vos magnifiques splendeurs”²⁵⁸ (188).

Aunque Maldoror declare odiar al Todopoderoso, es amante y conocedor de la ciencia que lo representa al no tener fin: “La fin des siècles verra encore debout sur les ruines des temps, vos chiffres cabalistiques, vos équations laconiques et vos lignes sculpturales siéger à la droite vengeresse du Tout-Puissant”²⁵⁹ (192). La frialdad del discuro es comparable a la venganza que atribuye a Dios y a lo metódico de las últimas estrofas.

Maldoror se arrodilla ante aquello que puede ordenar el caos: “Il incline ses genoux devant vous, et sa vénération rend hommage à votre visage divin, comme à la propre image du Tout-Puissant”²⁶⁰ (190). Quizá es una de las maneras certeras que tiene para aproximarse al Creador y lograr la perfección que tanto le hace temerle: “Avec cette arme empoisonnée que vous me prêtâtes, je fis descendre, de son piédestal, construit par la lâcheté de l’homme, le Créateur lui-même!”²⁶¹ (194). Si bien, no hay batalla frente a frente, tenemos la pugna que se extiende, dentro de lo onírico, en el plano intelectual.

Entre los efebos y el Creador no hay un abismo, por el contrario, son un fragmento de la imagen especular maldororiana: uno conjugado principalmente en lo violento y otro en lo oral-agresivo. En la estrofa de la lámpara, protectora del recinto de Dios, hay una batalla interesante; antes inofensiva, ahora ataca al héroe y señala su presencia maldita: “au lieu de lutter, courageusement, contre la rafale empestée du

²⁵⁸ “El Todopoderoso se ha revelado por completo, él y sus atributos, en ese memorable trabajo que consistió en hacer brotar, de las entrañas del caos, vuestros tesoros de teoremas y vuestros magníficos esplendores” (150).

²⁵⁹ “El fin de los siglos verá, de pie todavía sobre las ruinas de los tiempos, vuestras cifras cabalísticas, vuestras ecuaciones lacónicas y vuestras líneas esculturales tronando a la diestra vengativa del Todopoderoso” (157).

²⁶⁰ “Dobla ante vosotras sus rodillas y su veneración rinde homenaje a vuestro rostro divino, como a la propia imagen del Todopoderoso” (156).

²⁶¹ “Con el arma envenenada que me prestasteis, derribe de su pedestal, construido por la cobardía del hombre, al propio Creador” (158).

prince du mal, éteins-toi subitement, sous son souffle fiévreux, pour qu'il puisse, sans qu'on le voie, choisir ses victimes parmi les croyants agenouillés"²⁶² (196).

La lámpara es un ángel que protege los intereses de Dios y se opone a Maldoror; despierta su enojo cuando lo exhibe y le impide llevar a cabo su plan: "je te prends par la peau de ta poitrine, en accrochant mes griffes aux escarres de ta nuque teigneuse, et je te jette dans la Seine"²⁶³ (198). El ataque se lleva a cabo de manera erótica y hostil, más tarde, la hermosura del ángel toma forma: "Il lui semble voir des ailes sur ses flancs, et la partie supérieure revêt la forme d'un buste d'ange"²⁶⁴ (200). Tal imagen no lo detiene, pues es incapaz de contener su furia.

Según Orozco (2011:91): "Están los actos que comprometen de modo decisivo la relación del sujeto con la ley. Actos que no sólo son inapropiados sino también ofensivos, dañinos para el otro, en su estatuto de semejante; y para el Otro, como sede de nexos del deseo y la ley en el contexto de la cultura de regulación del límite", pero hay deberes que no corresponden necesariamente a la ley, actos que son amparados por los estatutos de la prescripción del mal, una total confusión entre deseo y deber, son aquellos que: "en un sujeto ejercen coacción sobre su ser" (2011:91).

El odio delirante hacia Dios lleva a Maldoror a eventos sin retorno, por ejemplo, cuando abandona su carácter de ángel caído o al atacar al hombre, pero también implica deberes ineludibles, como su tendencia a la aniquilación de todo aquel que le muestra algo de la falta. En la presente estrofa es evidente; aunque la lámpara es un ángel no figura como doble: "Mais, il se dit que c'est l'envoyé du Seigneur, et il ne peut pas retenir son courroux. C'en est fait; quelque chose d'horrible va rentrer dans la cage du temps! Il se penche, et porte la langue, imbibée de salive, sur cette joue angélique, qui jette des regards suppliants"²⁶⁵ (200).

²⁶² "En vez de luchar, valerosamente, contra la pestífera ráfaga del príncipe del mal, extínguese al punto, bajo su enfebrecido soplo, para que pueda, sin que le vean, elegir a sus víctimas entre los arrodillados creyentes" (159).

²⁶³ "Te agarraré por la piel del pecho, clavando mis zarpas en las escaras de tu nuca tiñosa, y te arrojaré al Sena" (160).

²⁶⁴ "Le parece ver alas en sus costados y la parte superior toma la forma de un busto de ángel" (161).

²⁶⁵ "Pero se dice que es el enviado del Señor y no puede contener su enojo. Ya está; algo horrible va a regresar a jaula del tiempo. Se inclina y posa su lengua, empapada en saliva, en aquella mejilla angélica que lanza miradas suplicantes" (161-162).

La fuerza del mal se vuelve imagen cuando el ángel se transforma en carbón; el deterioro que Maldoror ocasiona a los demás se percibe vívidamente en lo real del cuerpo: "Oh!... voyez! voyez donc!... la joue blanche et rose est devenue noire, comme un charbon!"²⁶⁶ (200, 202). La acción anterior lo espanta, pues desconoce su poder parecido a las tinieblas.

La única certeza de Maldoror es ser un apestado al que se le niega su reflejo en el espejo, o bien, un ángel caído condenado a los abismos de la nada: "Ils se regardent tous les deux, pendant que l'ange monte vers les hauteurs sereines du bien, et que lui, Maldoror, au contraire, descend vers les abîmes vertigineux du mal... Quel regard!"²⁶⁷ (202). Su resolución es vencer al Creador; hasta ahora no lo ha conseguido: "Vaincre tôt ou tard le Grand-Tout, afin de régner à sa place sur l'univers entier, et sur des légions d'anges aussi beaux"²⁶⁸ (202).

De triunfar, él sería Dios y encontraría su propia imagen como unidad y no la angustia ante la fragmentación. Por ello la lucha con el Creador y el odio a la imagen que no lo refleja; ya que es poco tolerante a estas faltas pasa al acto violento de un momento a otro, en un intento desesperado por no perder la totalidad de su imagen en la desintegración. Tal búsqueda es similar a la que realiza Satán.

De acuerdo con Eliade (1988), en el principio coexistían la luz y la oscuridad, el bien y el mal, Dios y la materia separados por una frontera. Al norte el Todopoderoso, al sur el príncipe de las tinieblas. El último escaló hacia la frontera superior de su reino; por el movimiento desordenado de la materia y: "al percibir el resplandor de la luz, se inflamó en deseos de conquistarla" (1988:453).

Pero el padre lo rechazó. Tras una serie de acontecimientos la luz se encuentra en Adán, objeto principal de la redención. Una de las razones por las que Maldoror podría oponerse al hombre es que, en palabras de Eliade (1988:457): "La existencia

²⁶⁶ "¡Mirad!... ¡mirad pues!... ¡La mejilla blanca y rosada se ha vuelto negra como el carbón! exhala miasmas pútridos" (162).

²⁶⁷ "Ambos se miran, mientras el ángel asciende a las serenas alturas del bien y él, Maldoror, por el contrario, desciende hacia los vertiginosos abismos del mal... ¡Qué mirada!" (162).

²⁶⁸ "Vencer tarde o temprano al Gran Todo, para reinar, en su lugar, sobre el universo entero y sobre legiones de tan hermosos ángeles" (162).

humana, al igual que la vida universal es únicamente el estigma de una derrota divina". Así, la cosmogonía es el gesto desesperado de Dios para salvarse y para retener la luz.

El universo maldororiano también es el experimento imperioso que el héroe requiere para conseguir su imagen, la solución elegante²⁶⁹. Lacan (1999), explica que en el estado terminal de las psicosis, todo el devenir del sujeto son líneas de eficiencia, no de caos, son un intento de lidiar con la fragmentación. Por eso, Maldoror puede borrar los límites y encontrarse con lo imposible y con la unidad, al menos en lo imaginario, pues en la apercepción delirante se vuelve siempre al mismo lugar; de tal manera el sujeto restaura la realidad.

3.2 Te saludo, viejo océano

La risa amarga del ser vencido, lleno de sollozos e insultos, la escucho yo en la risa enorme de la mar.
Charles Baudelaire

En la estrofa del tan comentado himno al océano²⁷⁰, el héroe tiene otro doble en el interminable mar (concebido por el narrador como la morada de Satán). Dicho lugar, parafraseando a Eliade (1972), simboliza un gesto cosmogónico, con posibilidades de existencia y metamorfosis. Funciona como espejo que emite una imagen inalterable; le brinda a Maldoror la seguridad de una ortopedia imaginaria, de esta manera no se percibe como fragmentación o limitado.

El mar es como el alma del héroe en su brutalidad; es una gran equimosis sobre la tierra, el segundo es la mancha que rodea al hombre y lo tienta. Su volumen es de igual medida que los secretos que guarda, imposible de ser rozado con la mirada;

²⁶⁹ "...el estado terminal de la psicosis no representa el caos coagulado que desemboca la resaca de un sismo, sino antes bien esa puesta al día de líneas de eficiencia, que hace hablar cuando se trata de un problema de solución elegante" (Lacan, 1999:553).

²⁷⁰ Se remite al lector al estudio psicoanalítico de la estrofa nueve en: Pichon-Rivière, Enrique (1992). *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Buenos Aires: Argonauta. Y al análisis del dualismo bien-mal en Pleyne, Marcelin (1977). *Lautréamont*. España: Pretextos, en el cual se dedica especial atención al himno del océano y a las diferencias y similitudes con Melmoth como intertexto. Blanchot encuentra una clara referencia a los poemas de Baudelaire titulados "El hombre y el mar" y "Obsesión", véase "Baudelaire" en Blanchot, Maurice (2014). *Lautréamont y Sade*. México: Fondo de Cultura Económica. Para Marcel Jean y Arpad Mezei, el océano es el inconsciente, mientras que a Linder lo remite a la identidad pérdida; se remite nuevamente a la obra de Blanchot en el espacio dedicado al tema "En la dirección de lo desconocido".

en cierto lugar sus aguas, análogamente a los frutos del autor, son amargas, mientras que en otro reina la más profunda calma; su soberanía es indomable para el hombre, quien le respeta por miedo, como al Todopoderoso aquí estudiado.

El mar es, en observaciones de Eliade (1972:178), “principio de lo indiferencial y de lo virtual, fundamento de toda manifestación cósmica, receptáculo de todos los gérmenes, las aguas simbolizan la sustancia primordial de la que nacen todas las formas y a la que vuelven por, por regresión o cataclismo”. Es habitado por demonios o divinidades; y su movimiento impetuoso despierta en el narrador-personaje el recuerdo de la venganza divina. Siguiendo las ideas de Bachelard (2013), el batir de las olas es puntiagudo y peligroso, hiere y desgarrar. En este sentido, es similar tanto al dios de *Los Cantos* como a su protagonista.

El autor agrega (2013:32): “Las ganas-de-atacar forman la punta. La defensa (concha o caparazón) es redonda. El ataque –vital o sexual- es puntiagudo. Porque las ganas-de-atacar son inicialmente una punta, la espina, en el vegetal perdura como misterio”. Por lo tanto, el mar, como el Creador o el hermafrodita, representan lo masculino y femenino en unidad; de manera análoga, los efebos y Maldoror encarnarán el lugar pasivo de objeto o el activo de sujeto.

La realidad inherente a las divinidades acuáticas, mencionada por Eliade (1972), también es la de Maldoror: cuando el océano ondulante se enfurece, pierde su carácter femenino y adquiere acentuado perfil masculino. El símbolo de Poseidón es el tridente, que remite a los dientes de los monstruos marinos o a la oralidad. Este dios es salvaje, descontento, pérfido y no conoce otra ley además de la suya. Entre otros aspectos marítimos encontramos los siguientes: el desencadenamiento, las olas toman y arrastran todo, la marejada; caracteres bien presentes en el protagonista de la obra estudiada.

Lo que impresiona al protagonista es que la majestad del mar no es prestada, como sucede con el hombre creado a imagen y semejanza del Todopoderoso: “Réponds-moi, océan, veux-tu être mon frère? Remue-toi avec impétuosité... plus... plus encore, si tu veux que je te compare à la vengeance de Dieu; allonge tes griffes livides,

en te frayant un chemin sur ton propre sein..."²⁷¹ (80). Ante el océano, el héroe se halla frente a su igual (como también ocurre con Dios y su venganza desgarradora), pero ambos están solos en su potencia abrumadora y permanente; uno en su realidad esencial, otro en su imaginario. Pese a lo precedente, el mar despierta la anti-*patía maldororiana* cuando se le contrasta con los hombres:

Si tu ne me faisais douloureusement penser à mes semblables, qui forment avec toi le plus ironique contraste, l'antithèse la plus bouffonne que l'on ait jamais vue dans la création: je ne puis pas t'aimer, je te déteste. Pourquoi reviens-je à toi, pour la milliè^me fois, vers les bras amis, qui s'entr'ouvrent, pour caresser mon front brûlant²⁷² (82).

El hombre manifiesta su insignificancia y fealdad, mientras que el otro permanece; por esta razón, Maldoror siempre regresa al mar germinativo. Allí encuentra a su alma gemela: una hembra de tiburón que, como recordaremos, se caracteriza por sus fauces que devoran. En ideas de Eliade (1972), peces y monstruos marinos se transforman en emblemas de lo sagrado, pues sustituyen al absoluto concentrado en las aguas: la vida, el vigor y la eternidad.

La insaciable hembra de tiburón se desenvuelve como la araña en sus telas, como el héroe con los efebos o como el Todopoderoso antropófago, quizá también como el mar cuando destruye a los barcos que zozobran. Por eso, el océano es un doble, ya que representa la unidad y la permanencia, del mismo modo que la potencia y lo aterrador que vuelve del exterior, en lo real, de lo cual Maldoror sin ser esclavo, podría llegar a serlo²⁷³.

"Dis-le moi... dis-le moi, océan... si le souffle de Satan crée les tempêtes qui soulèvent tes eaux salées jusqu'aux nuages"²⁷⁴(82). El océano es eterno, inamovible y en su interior reside un ángel caído como si se tratase de un bebé en el vientre

²⁷¹ "Responde, océano, ¿quieres ser mi hermano? muévete impetuoso... más... más aún, si quieres que te compare a la venganza de Dios; alarga tus lívidas garras, abriéndote camino en tu propio seno..." (102-103).

²⁷² "Si no me hicieras pensar, dolorosamente, en mis semejantes, que forman contigo el más irónico contraste, la más chusca antítesis que nunca se haya visto en la creación: no puedo amarte, te detesto. ¡Por qué vuelvo a ti, por milésima vez, a tus brazos amigos que se abren para acariciar mi ardiente frente!" (103).

²⁷³ Véase nota 30.

²⁷⁴ "Dímelo... dímelo, océano... si el soplo de Satán crea las tempestades que levantan hasta las nubes tus salobres aguas" (103).

materno; es tinieblas y persiste oculto al hombre. Ello no es óbice a que Maldoror lo conozca, ya que él mismo podría ser el producto del océano al habitar de forma simbiótica sus aguas. De lo anterior que revele los secretos divinos a través de *Los Cantos*, como un Prometeo. Quizá en el personaje mítico está inspirada la tesis de Satanás encadenado en el sueño de diez años.

3.3 La conciencia

*La conscience juge sévèrement nos pensées et nos actes les plus secrets, et ne se trompe pas*²⁷⁵ (236).

La fuerza omnisciente del Todopoderoso es referida como la persecutoria e intransigente conciencia; el héroe, para evitarla, procura tener todo el tiempo el vivo sentimiento de su inteligencia, razón por la que no duerme. Ésta tiene las características del superyó no atemperado por lo simbólico y el poder del Otro materno; después Maldoror incorporará tal cualidad: “Il y a quelqu’un qui observe les moindres mouvements de ta coupable vie; tu es enveloppé par les réseaux subtils de sa perspicacité acharnée”²⁷⁶ (130).

En “El yo y el ello”, Freud (1923) comenta que en la fase primitiva oral resulta imposible distinguir entre investidura de objeto e identificación; pues, en su génesis, el superyó se relaciona con la identificación primera: con el padre de la prehistoria personal, quien tiene luego una tonalidad hostil. Ser agresivo o persecutorio es inherente al dios de *Los Cantos*, y quizá también a Maldoror, por lo tanto, al primero se le puede relacionar con dicho padre.

Como se ha mencionado, la metáfora paterna no acontece para Maldoror, por lo que la instancia superyoica no ha podido constituirse como advertencia y prohibición (así debes ser, así no te es lícito ser) ni como conciencia moral o sentimiento de culpa sobre el yo; al contrario, aparece como espectro, como rayos que lastiman o bajo formas catastróficas desde el exterior. La conciencia es la mirada de Dios que está de cacería y que vigila la conducta del vampiro: “Mais, pendant ce temps, le

²⁷⁵ “La conciencia juzga con severidad nuestros pensamientos y nuestros actos más secretos, y no se equivoca” (178).

²⁷⁶ “Hay alguien que observa los menores movimientos de tu culpable vida; estás envuelto por los sutiles pliegues de su encarnizada perspicacia” (126).

steeple-chase continue entre les deux infatigables coureurs, et le fantôme lance par sa bouche des torrents de feu sur le dos calciné de l'antilope humain"²⁷⁷ (234).

La conciencia ficcionaliza las características del superyó, pero desde el registro de lo real, no de lo simbólico; de tal forma, dicho carácter, que culminará en la estrofa como personaje, es capaz de mirar con escarnio a Maldoror. Aunque este último se halle de espaldas, duerma o intente escribir, no puede huir. La venganza del Todopoderoso tiene que ver con dicha cualidad.

La intención de la conciencia, como personaje, no es tanto corregir como castigar. La persecución, el maltrato al cuerpo del hombre de ojos de jaspe y la aparición de espectros que lo succionan y devoran es el superyó en lo real: "Mais, c'est qu'il aime à te faire du mal, dans la légitime persuasion que tu deviennes aussi méchant que lui, et que tu l'accompagnes dans le gouffre béant de l'enfer, quand cette heure sonnera"²⁷⁸ (130).

La venganza divina, en la estrofa de la escritura, es como el ímpetu de Maldoror en otras narraciones (piojo y pederasta). La conciencia encarnada en el Creador ataca con potencial crueldad el lugar de la inteligencia: "Ainsi donc, horrible Éternel, à la figure de vipère, il a fallu que, non content d'avoir placé mon âme entre les frontières de la folie et les pensées de fureur qui tuent d'une manière lente, tu aies cru, en outre, convenable à ta majesté, après un mûr examen, de faire sortir de mon front une coupe de sang!..."²⁷⁹ (134).

La conciencia sabe cuál es el lugar preciso para atacar, incluso podemos ubicar en la cabeza a la locura y a los pensamientos de furor que enuncia el narrador-personaje; quien también agrade mediante la palabra: (*Yo-tú-Tú*): "Parle-moi franchement, comme à un ami: est-ce que tu ne te doutes pas, enfin, que tu montres, dans

²⁷⁷ "Pero mientras, la caza continúa entre ambos incansables corredores y el fantasma lanza por su boca torrentes de fuego sobre la calcinada espalda del antilope humano" (177).

²⁷⁸ "Pero le gusta hacerte daño, con el legítimo intento de que te vuelvas tan malvado como él y le acompañes al abierto abismo del infierno cuando llegue la hora" (126).

²⁷⁹ "Así pues, horrendo Eterno de rostro de víbora, ha sido necesario que no satisfecho con haber colocado mi alma entre la locura y los pensamientos de furor que matan lentamente, hayas creído, además, conveniente para tu majestad, tras duro examen, hacer brotar de mi frente una copa de sangre" (128).

ta persécution odieuse, un empressement naïf, dont aucun de tes séraphins n'oserait faire ressortir le complet ridicule? Quelle colère te prend?"²⁸⁰ (134). Recordemos que en otro momento afirma: "les loups et les brigands ne se dévorent pas entre eux: ce n'est peut-être pas leur coutume"²⁸¹ (130). A Maldoror no le es posible escapar, pero tampoco abandona su resolución de anotar, aunque lo superyoico le ataque desde el exterior. Su forma de defenderse es no interrumpir su actividad; por lo pronto, es el único instrumento con el que puede desgarrarla:

Si, par hasard, nous marchons sur le même sentier, sa vue perçante me voit arriver de loin: il prend un chemin de traverse, afin d'éviter le triple dard de platine que la nature me donna comme une langue! Tu me feras plaisir, ô Créateur, de me laisser épancher mes sentiments. Maniant les ironies terribles, d'une main ferme et froide, je t'avertis que mon coeur en contiendra suffisamment, pour m'attaquer à toi, jusqu'à la fin de mon existence²⁸² (138).

Pareciera que la conciencia tiene límites ante la obstinación de Maldoror que, a pesar de sus ataques, no se detiene: "Il a manifesté l'incapacité d'arrêter la circulation de mon sang qui le nargue"²⁸³ (138). Mientras los adolescentes son sus dobles, en el sentido de completud y hermafroditismo corporal, Dios lo es por la maldad, el poder y su carácter omnisciente. Ambos le devuelven una imagen no fragmentada que también linda con lo atroz; con estos últimos encuentra unidad, pero surge un ser abominable, como el hermafrodita o el vampiro.

En la conciencia, del mismo modo, tienen lugar las metamorfosis; en la decimotercer estrofa del segundo canto, surge en lo real como un fantasma de color amarillo que no pierde de vista a Maldoror mientras éste huye, pues ¿cómo podría evadirla en todo caso? En la estrofa del insomnio de treinta años²⁸⁴ es el *Gran Objeto Exterior*.

La mirada de Dios, como conciencia adivinadora de actos secretos, se manifiesta como un ojo que castiga: "Sa voix de condamné s'entend jusque dans les couches

²⁸⁰ "Háblame con franqueza, como a un amigo: ¿acaso no sospechas, por fin, que muestras en tu odiosa persecución, un ingenuo apresuramiento cuyo completo ridículo no se atrevería a poner de relieve ninguno de tus serafines? ¿Qué cólera te domina?" (128).

²⁸¹ "Los lobos y los bandoleros no se devoran entre sí: tal vez no sea su costumbre" (126).

²⁸² "Si, por azar, caminamos por el mismo sendero, su penetrante vista me divisa a lo lejos: toma un camino transversal para evitar el triple dardo de platino que la naturaleza me concedió como lengua... manejando las terribles ironías, con mano firme y fría, te advierto que mi corazón tendrá bastantes para atacarte hasta el fin de mi existencia" (130).

²⁸³ "Ha demostrado su incapacidad para detener la circulación de mi sangre que se burla de él" (130).

²⁸⁴ Véase nota 71.

les plus lointaines de l'espace; et, lorsque son hurlement épouvantable pénètre dans le coeur humain, celui-ci préférerait avoir, dit-on, la mort pour mère que le remords pour fils"²⁸⁵ (234). Maldoror se identifica con la característica superyoica del Creador de su universo; por lo tanto, el adversario deviene censor divino, igual que Satán en la misma estrofa. El protagonista está indefenso ante el superyó que condena desde fuera, y sin embargo, lo reta, pues ya ha incorporado dicha característica y por lo tanto se ha transformado en ella:

Eh bien, je me présente pour défendre l'homme, cette fois; moi, le contemplateur de toutes les vertus; moi, celui que n'a pas pu oublier le Créateur, depuis le jour glorieux où, renversant de leur socle les annales du ciel, où, par je ne sais quel potage infâme, étaient consignés sa puissance et son éternité, j'appliquai mes quatre cents ventouses sur le dessous de son aisselle, et lui fis pousser des cris terribles...²⁸⁶ (236).

Él, incapaz de nombrar la falta, ataca de la única manera que conoce: succionando; quizá cree que logrará intimidar al otro tanto como él es atemorizado por la virtualidad divina. En los cantos iniciales, Dios es terrible, evoca a la madre devorante del primer tiempo del Edipo; Maldoror no puede enfrentarse con semejante rival, sabe que perdería igual que la mosca ante la araña.

De lo anterior surge el carácter sádico del protagonista, pues ha incorporado uno de los caracteres del Creador, recordemos que en sus rezos infantiles lo describe de similar forma. Además, las identificaciones tienen idéntico patrón: Dazet fue el pulpo de cuatrocientas ventosas; Maldoror es víctima de los adolescentes y viceversa; ahora el héroe es pulpo y Dios objeto de la crueldad que succiona.

Las mismas posibilidades de metamorfosis se encuentran en los tres personajes y, sobre todo, se confunden en un continuo cambio en la imagen que refleja el espejo; oscilan entre asumirse como objeto o gozar de éste: "Quel ne fut pas son étonnement, quand il vit Maldoror, changé en poulpe, avancer contre son corps ses huit

²⁸⁵ "Su voz de condenado se extiende hasta las más lejanas capaz del espacio; y, cuando, su espantoso aullido penetra en el corazón humano, éste preferiría, dicen, tener por madre a la muerte que por hijo al remordimiento" (178).

²⁸⁶ "Pues bien, esta vez me presento para defender al hombre; yo, el despreciador de todas las virtudes; yo, a quien el Creador no ha podido olvidar desde el glorioso día en que, derribando de su zócalo, las crónicas del cielo donde, por no sé qué infame artimaña, estaban consignados su poder y su eternidad, apliqué bajo su axila mis cuatrocientas ventosas y le hice saltar gritos terribles" (179).

pattes monstrueuses, dont chacune, lanière solide, aurait pu embrasser facilement la circonférence d'une planète"²⁸⁷ (238).

La ambivalencia de la fase oral surte efecto en el objeto maldororiano y, de la misma forma que se mezcla el amor y el odio, hay dos respuestas: Dios y el adolescente, como objeto de goce, son succionados luego incorporados, o succionan e incorporan. Pero el héroe sigue sin encontrar su propia imagen y el Creador le sigue resultando atemorizante y debe huir: "après m'être nourri abondamment de ce sang sacré, je me détachai brusquement de son corps majestueux, et je me cachai dans une caverne qui, depuis lors, resta ma demeure"²⁸⁸ (238). En la estrofa del sueño con el cerdo, o cuando Maldoror anhela ser anexado en el cuerpo de Dazet, se hace referencia a la vuelta al núcleo primero, en el cual el Otro materno es todo para el bebé y viceversa; siempre está presente la simbiosis a través de la oralidad.

Dios y Maldoror son la misma imagen, uno y otro se reconocen y se temen, como dice este último en monólogo interior, mientras que la conciencia es una enviada que es garra en su venganza: "la paille est utile pour le boeuf qui la rumine, tandis que la conscience ne sait montrer que ses griffes d'acier"²⁸⁹ (240). Notemos que el héroe (como pulpo) puede asesinar a la conciencia sólo tras haber incorporado al Todopoderoso mediante sus ventosas (ha succionado la potencia): "J'étendis une main, et sous mes doigts broyai les griffes; elles tombèrent en poussière, sous la pression croissante de ce mortier de nouvelle espèce"²⁹⁰ (180).

La agresión hacia ésta no es con garra o de forma erótica, al revés, es aplastante y tiende a la desaparición, o mejor, a la abolición. La conciencia es un personaje femenino, razón por la cual, no recibe ninguna de las dos respuestas del amor maldororiano; de momento, es evocada como fragmento de Dios, y no como hembra

²⁸⁷ "Cuál no fue su asombro cuando vio a Maldoror convertido en pulpo, alargar hacia su cuerpo sus ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar con facilidad la circunferencia de un planeta" (179).

²⁸⁸ "Tras haberme alimentado abundantemente con los glóbulos de aquella sangre sagrada, me separé bruscamente de su majestuoso cuerpo y me oculté en una caverna" (180).

²⁸⁹ "Pues la paja es útil para el buey que la rumia, mientras que la conciencia sólo sabe mostrar sus garras de acero" (180).

²⁹⁰ "Su orgullo no me gustaba. Extendí una mano y trituré sus garras con mis dedos; cayeron hechas polvo bajo la creciente presión de esa nueva especie de mortero" (180).

potente: "Les hommes entendirent le choc douloureux et retentissant qui résulte de la rencontre du sol avec la tête de la conscience, que j'avais abandonnée dans ma chute²⁹¹ (242).

Hasta aquí Maldoror no vence a Dios, únicamente a una parte de él; así pues, el segundo ya no es potencia sino fragmentación. De ser eliminado, la imagen del héroe sería destruida. Que la conciencia sea asesinada por volver como superyó en lo real tiene diferente sentido: Maldoror proscribire lo innominable y la incorpora para transformarse en el censor divino. En otras estrofas, es enunciada como mujer y también se le aniquila, como a otros personajes femeninos de este universo.

Maldoror elimina a la conciencia en un acto de furia, como lo hace con todo aquel que le muestra algo de la falta o de la diferencia de los sexos. Conserva la cabeza como recuerdo victorioso, pero aniquila a la conciencia más allá del hecho vitalicio, como Quiroz (2011) describe al crimen²⁹². Él mismo se coloca bajo la guillotina para ser degollado. Las veces que la cuchilla cae son las veces que su cuello permanece; lo cual implica que, por más cerca que haya estado de la castración, no la alcanzó, ahora la abole y la manda fuera del campo del lenguaje, la convierte en un trozo de carne. Es decir, la eludió a pesar de su cercanía y él, transformado en el censor divino, hace su propia ley, en el orden imaginario, por supuesto.

Quizá por ello busca su imagen con tanta desesperación. Hasta ahora ninguna ha alcanzado a representar la imago ideal, salvo el Todopoderoso, pero su figura es ominosa e inalcanzable. La falta, por otra parte, no tiene cabida en lo simbólico, por lo que evoca algo del orden de lo siniestro. Gracias a dicha situación, pasa al acto; para Orozco (2011:94): "el acto en su objetividad súbita secreta, expele, un saber presumiblemente secreto", más adelante, añade que es una ruptura con el Otro, con la palabra y con lo que sostiene al sujeto en la vida. Agrega la autora:

²⁹¹ "Los hombres oyeron el doloroso y resonante choque que produjo el encuentro del suelo con la cabeza de la conciencia, que yo había abandonado en mi caída" (181).

²⁹² "El fenómeno del cuerpo fragmentado y su relación con la imagen especular puede ser encontrado en ciertos actos criminales, donde se pone en escena no solamente la aniquilación del sujeto, en cuanto se le arrebatara a una persona la vida, sino aquellos actos donde se pone en juego una aniquilación que va más allá del mero hecho vitalicio" (Quiroz, 2011:113).

El *acting out* postula como acto de pregunta su ingreso al fantasma del Otro. Posee una estructura de pregunta que amerita ser reformulada, retraducida en el marco referencial. En cambio, el pasaje al acto tiene estructura de respuesta, incluso de solución, de re-solución imperiosa y precipitada. En el pasaje al acto podemos proponer que el acto, que surge disruptivo, es el pasaje de la respuesta, es la respuesta que se hace pasar, es la respuesta contundente que pasa a lo real estando imbuida de certidumbre” (2011:110-111).

Recordemos cómo asesina a Falmer o, como veremos a continuación, su reacción ante las niñas y cómo se arranca un brazo ante un espectáculo increíble.

3.4 Los personajes femeninos

La palabra cae pero en su silencio da cuerpo al acto
Luisa Rossi.

Otros personajes femeninos propensos al acontecimiento violento son las niñas, mientras que las mujeres son rechazadas en la enunciación interior del protagonista. Hay tres narraciones que aluden a las pequeñas: una curiosa por el héroe, otra por la naturaleza y una más por los lagos. En la segunda estrofa del segundo canto, la primera se siente atraída por la figura de Maldoror; ella lo sigue, incluso le habla: "Auriez-vous la bonté de me dire quelle heure est-il?"²⁹³ (148).

Maldoror opta por no pasar más por la calle donde la chiquilla lo espera ansiosa; pero ya ha ingeniado un plan en caso de topársela: "Il pourrait t'en coûter cher! Déjà le sang et la haine me montent vers la tête, à flots bouillants. Moi, être assez généreux pour aimer mes semblables! Non, non! Je l'ai résolu depuis le jour de ma naissance! Ils ne m'aiment pas, eux!"²⁹⁴ (150).

El héroe cree ser odiado por el otro, en realidad es al revés, aquí, la gramática del delirio reaparece. El plan es llevado a cabo con la segunda pequeña de forma más cruel. Quizá porque no son ángeles ni están en la edad de la inocencia le generan angustia: "Arrière... arrière, cette main!... Jeune fille, tu n'es pas un ange, et tu deviendras, en somme, comme les autres femmes"²⁹⁵ (150).

²⁹³ "¿Tendría la bondad de decirme qué hora es?" (135).

²⁹⁴ "¡Podría costarte caro! La sangre y el odio me suben, ya, a la cabeza, en hirvientes oleadas. ¡Ser tan generoso para amar a mis semejantes! ¡Yo! ¡No, no! ¡Lo decidí el día de mi nacimiento! ¡Ellos no me aman!" (136).

²⁹⁵ "¡Atrás... atrás esa mano!... Muchacha, no eres un ángel e irás volviéndote, a fin de cuentas, como las demás mujeres" (136).

Surge la pregunta: ¿Cómo son las demás mujeres para Maldoror? En las pequeñas y en la conciencia no encuentra un reflejo que alcance a representar la unidad de su fragmentación; con las hembras de tiburón o de piojo encuentra una imagen especular de sí mismo, debido a que son feroces. La diferencia de los sexos, que no acaeció en él, al haberse forcluído la metáfora del Nombre del Padre, se hace visible con las niñas, pues no alcanza a comprender el misterio de su anatomía.

El final de la estrofa es incomprensible: "Sans doute, le corps est resté plaqué sur la muraille, comme une poire mûre, et n'est pas tombé à terre; mais, les chiens savent accomplir des bonds élevés, si l'on n'y prend garde"²⁹⁶ (152); el héroe ha advertido lo que podría hacer: asesinarla o dejarla incapacitada, pero promete preservarla de los dientes de los perros. No vuelve a topársela, en cambio, encuentra a otra y con ella ocurre lo primero, lo segundo no.

En el tercer canto de la segunda estrofa, no es aludida la misma curiosa que sigue los pasos del caminante: "Maldoror passait avec son bouledogue; il voit une jeune fille qui dort à l'ombre d'un platane, et il la prit d'abord pour une rose"²⁹⁷ (264). Para el héroe sólo es una inofensiva rosa, pero cuando descubre que es una niña comete contra ella los crímenes que prometió a la primera y también la agrede sexualmente; posteriormente ordena al perro enterrarle los dientes sobre la yugular, aunque el can repite el ultraje creyendo obedecer a su dueño.

Lo que sucede a continuación es sugerente para comprender el fantasma que las pequeñas juegan en Maldoror: cuando este último ve que el can no ha cumplido sus órdenes lo golpea; el animal huye sin que el cuerpo de la niña se separe de su cuerpo durante cierto trecho. Aparentemente las niñas no sólo no poseen pene, sino que su vagina es capaz de engullir; así, su carácter oral es agresivo. Es como si ese orificio desconocido tuviese vida propia, pues se aferra al miembro del perro. Lo que lleva a otra imagen: la niña tiene un orificio inefable u ominoso.

²⁹⁶ "Sin duda el cuerpo ha permanecido pegado al muro, como una pera madura, y no ha caído a tierra; pero, si no se presta atención, los perros saben dar grandes saltos" (137).

²⁹⁷ "Pasaba Maldoror con su perro de presa; ve a una chiquilla que duerme a la sombra de un plátano y cree, primero, que es una rosa" (193).

Para terminar con este desconocimiento, Maldoror *deberá*²⁹⁸ llevar a cabo el asesinato de la niña ayudado por su escalpelo: “Il ouvre les pattes anguleuses de cette hydre d’acier”²⁹⁹ (266). Porque ella no es una rosa sino una hidra de acero que le causa desasosiego. De acuerdo con Chevalier (1999), dicho monstruo es una serpiente de siete o nueve cabezas que vuelven a salir si son cortadas³⁰⁰.

Maldoror les corta la frente a los efebos con su escalpelo; a las niñas, en cambio, las reduce a un pedazo de carne. Quiroz (2011) comenta que el cuerpo fragmentado remite al estadio del espejo y a la psicosis; en algunos actos criminales se le relaciona con la imagen especular, pues lo que se pone en escena es la aniquilación del sujeto³⁰¹.

Parfraseando al autor, hay actos que implican una destrucción más allá del hecho vitalicio, por ejemplo, desmembrar un cuerpo posteriormente a la muerte de la víctima; lo cual hace Maldoror: “De ce trou élargi, il retire successivement les organes intérieurs; les boyaux, les poumons, le foie et enfin le coeur lui-même sont arrachés de leurs fondements et entraînés à la lumière du jour, par l’ouverture épouvantable”³⁰² (266). La niña deja de atormentarlo cuando extrae pedazos de su carne, que pueden ser comestibles, si consideramos el sentido de la obra. La agresividad, para Rossi (en Quiroz, 2011:126), es “un rechazo a identificarse con el cuerpo fragmentado, pues se elude la muerte que va a aparecer de otra forma”.

Cuando ocurre el ataque del perro, la niña aún tiene vida; después del desmembramiento ya no; lo llamativo es que el asesino no advierte en qué momento muere, más curioso aún es el hecho de que puede detenerse a tiempo cuando tortura al niño. Aquí, Maldoror no suspende su actividad hasta llegar a las últimas conse-

²⁹⁸ No olvidemos la confusión entre deber y deseo (Apartado 3.1).

²⁹⁹ “Abre las angulosas patas de esa hidra de acero” (195).

³⁰⁰ “Serpiente monstruosa de siete o nueve cabezas que vuelven a salir a medida que se le cortan... Mientras viva el monstruo y la vanidad no esté dominada, las cabezas, símbolo de los vicios, vuelven a salir, incluso a pesar de que en una victoria pasajera se llegue a cortar alguna... La sangre de la hidra es veneno” (Chevalier, 1999:564).

³⁰¹ “Degradar al sujeto no sólo a la condición de objeto sino a un pedazo, a un cuerpo fragmentado” (Quiroz, 2011:138).

³⁰² “De aquel ampliado agujero extrae, uno tras otro, los órganos internos; intestinos, pulmones, hígado y, por fin, el propio corazón son arrancados de sus fundamentos y llevados a la luz del día por la espantosa abertura” (195).

cuencias debido a que la pequeña continua atterradoramente viva en lo imaginario (aunque su cuerpo ya haya expirado): “Le sacrificateur s’aperçoit que la jeune fille, poulet vidé, est morte depuis longtemps”³⁰³ (266).

La niña es una hidra que no termina de morir, o que aún muerta sigue produciendo terror; análogamente, el padre muerto de la horda primitiva, causa más temor en dicho estado que vivo. Una frase célebre de “Tótem y Tabú” es citada por Quiroz (2011:138): “Los muertos son poderosos señores, acaso nos asombra enterarnos que se les considera enemigos”. Además, la imagen del pollo vacío evoca lo comestible; Maldoror incorpora así, si no lo inefable del personaje, sí su carácter de hidra no mortal.

Aunque la niña esté muerta tiene que ser reducida a lo inexistente, parafraseando al autor: ni vivo ni muerto, indecible infamia, excluido de los vivos y de los muertos. En otro caso, alguno de sus miembros podría volver a crecer, de igual forma que las cabezas del personaje mítico. Las cabezas de serpiente de la hidra posiblemente representan la imagen de una mujer tiránica (como la hembra de tiburón o de piojo, incluso la conciencia), capaz de envenenarlo o de dejarlo en la ceguera, como él deja sin ojos a la mujer de la estrofa del espectro.

A diferencia de Hércules, que aplasta las cabezas de la hidra en lugar de cortarlas, Maldoror usa su estilete para abolir hasta las últimas consecuencias a esa niña de acero: “Celui-ci tire de sa poche un canif américain, composé de dix à douze lames qui servent à divers usages”³⁰⁴ (266). Al final la aniquila; la pequeña ya no es un monstruo de acero insondable y causa de desasosiego, ahora, tan sólo es un trozo de carne, vacío de todo lenguaje. Explica Quiroz (2011:118) “esta visión nos presenta la noción del desmembramiento, del acto de fragmentar un cuerpo como un acto criminal a partir del ensañamiento con la víctima, debido a las consecuencias simbólicas del mismo, del hecho de dejar al cuerpo fuera del lenguaje”; es decir, fuera del mundo humano y de los muertos.

³⁰³ “El sacrificador advierte que la muchacha, pollo vaciado, está muerta desde hace tiempo” (195).

³⁰⁴ “Éste, saca de su bolsillo una navaja americana, compuesta por diez o doce hojas que sirven para distintos usos” (194-195).

El acto sería el intento de Maldoror por preservar su propio orden imaginario, de esta forma elude la castración, una vez más, y desconoce tanto la diferencia de los sexos como la muerte. De esta manera, se consolida como la imagen especular que reflejó el espejo y que él miró con júbilo. Además, el Todopoderoso también despedaza cuerpos; come a los hombres por placer, los reduce a vianda, recordemos la estrofa del antropófago.

Maldoror se va del país y vuelve veinte años después. Recuerda este incidente al leer el manuscrito que tiró una loca, la vieja madre de la pequeña que visita cada día los escombros humanos. Él quema el trozo de papel para anular el acontecimiento: "Il avait oublié ce souvenir de sa jeunesse (l'habitude émousse la mémoire!)"³⁰⁵ (268). Al hacerlo también borra su acción, cancela el misterio y le da la espalda a la angustia del enigma.

La tercer pequeña aparece fugazmente en el discurso interior, es un recuerdo en la estrofa del espejo: "Un matin, que je vis une petite fille qui se penchait sur un lac, pour cueillir un lotus rose, elle affermit ses pas, avec une expérience précoce; elle se penchait vers les eaux, quand ses yeux rencontrèrent mon regard (il est vrai que, de mon côté, ce n'était pas sans préméditation)"³⁰⁶ (344). El héroe la jala y cae al fondo del lago, ¿qué hace ahí abajo? Él no lo sabe.

Son tres niñas las que despiertan en Maldoror la angustia por el desconocimiento de la falta; ante la imposibilidad de nombrar, o de responder mediante el discurso, pasa al acto. Comenta Quiróz (2011:128):

El pasaje al acto supone un fallo en lo simbólico, es decir, hay una fractura en la cadena de significantes por lo que el acto se precipita. La situación está entre el sujeto y el otro, en donde hay un pacto, un acuerdo en donde la palabra actúa como mediadora. Se está en lo simbólico, por lo tanto, si hay un fracaso en la mediación, es decir, en la palabra, si ocurre una ruptura, el sujeto apela a la relación imaginaria pero esta es incapaz de sostenerla, no hay consistencia en lo imaginario, ocurre una situación de tensión y toda situación de tensión se puede convertir en acto, se pasa así de lo imaginario al acto.

³⁰⁵ "Había olvidado este recuerdo de mi juventud (¡La costumbre embota la memoria!)" (195).

³⁰⁶ "Cierta día vi a una niña que se inclinaba sobre un lago para coger un loto rosado y que afianzó sus pasos con precoz experiencia; se inclinaba hacia las aguas cuando sus ojos encontraron mi mirada (cierto es que, por mi parte, no fue sin premeditación)" (235).

En la quinta estrofa del segundo canto, justo después de la primera niña, aparece el niño del jardín de las Tullerías; la actitud del héroe es distinta. En un futuro, el infante podría ser uno de sus efebos angelicales, bien instruido seguiría el camino del mal. En resumen, las pequeñas lo desosiegan, no sabe cómo reaccionar ante ellas: a la primera, la evita; a la sustituta, la aniquila y; a la tercera, también la asesina. Hay otros personajes femeninos; mujeres que se asemejan a brujas. Ellas atormentan al hombre como lo hace Dios; y Maldoror, por ejemplo, rescata a un supliciado de dos hembras.

Otra mención se encuentra en el inicio del quinto canto; el narrador-personaje alude al narratario, le dice que se va a recuperar del mal de su poesía, pues lo ha embebido tal como el agua impregna a la azúcar. Para restablecerse deberá hacer lo siguiente: "Comme nourriture astringente et tonique, tu arracheras d'abord les bras de ta mère (si elle existe encore), tu les dépèceras en petits morceaux et tu les mangeras ensuite, en un seul jour, sans qu'aucun trait de ta figure ne trahisse ton émotion"³⁰⁷ (380), o a su hermana, en caso de que la primera sea muy vieja. Gracias a lo anterior sus cantos lo recibirán dichosos.

Sobre la mayoría de los personajes femeninos hay tendencia al despedazamiento por parte de Maldoror, debido a su incapacidad de articular su existencia como un ser *no angelical ni inocente*. Ante la irrupción femenina se encuentra con la imposibilidad de inscribir psíquicamente la castración; que según las ideas de Nasio (2001), es el repudio masivo de la representación inconciliable.

En otra estrofa con mujeres, el discurso versa sobre el infortunio de los hombres traicionados, a quienes les fue jurado amor y después negado; víctimas de hechizos e infidelidades, las asesinan. Aquí, dos hombres embrujados, con forma de pelicano y escarabajo, arrastran a una mujer dentro de una bola de materia excrementicia³⁰⁸.

³⁰⁷ "Como alimento astringente y tónico arrancarás, primero, los brazos de tu madre (Si existe todavía), los cortarás a pedacitos y te los comerás luego, en un sólo día, sin que ningún rasgo de tu rostro revele emoción" (254).

³⁰⁸ Para Pichon-Rivière (1992:165): "Él [Maldoror] considera a la mujer algo sucio, como un excremento, y la relación entre su sadismo y su analidad aparece bien clara aquí". En una nota muy interesante de su estudio, nos dice Blanchot (2014:218): "Jung nos recuerda que, entre las potencias originales, una que es a la vez macho y hembra, cuando es invocada solamente en su parte femenina

Maldoror reacciona de la siguiente forma: "Je m'arrachai un muscle entier dans le bras gauche, car je ne savais plus ce que je faisais, tant je me trouvais ému devant cette quadruple infortune"³⁰⁹ (394). Eso que es difícil de asimilar, Maldoror lo ha de actuar en su organismo, pues le resulta poco posible hacerlo de manera simbólica, no tiene cabida más que en lo real del cuerpo o en el acto.

3.5 El vicio

*Moi, je veux montrer mes qualités; mais, je ne suis pas assez hypocrite pour cacher mes vices*³¹⁰ (318).

Que el Creador castigue, que sea fuerte y omnisciente; o que controle y hurgue las conciencias es aceptable, de tal manera Maldoror puede reflejarse. Pero si el poderoso personaje es débil, o si incurre en el vicio, es asesinado a través de la escritura: "Ce n'est pas moi qui commence l'attaque; c'est lui qui me force à le faire tourner, ainsi qu'une toupie, avec le fouet aux cordes d'acier. N'est-ce pas lui qui me fournit des accusations contre lui-même? Ne tarira point ma verve épouvantable! Elle se nourrit des cauchemars insensés qui tourmentent mes insomnies"³¹¹ (140).

En el canto tercero, el Todopoderoso es injuriado por el narrador-juez: es borracho o asiste a un prostíbulo. En la primera estrofa todo está en armonía: "Tout, excepté le Créateur! Il était étendu sur la route, les habits déchirés"³¹² (276); las imágenes de succión se presentan de igual modo: "Il était soûl! Horriblement soûl! Soûl comme une punaise qui a mâché pendant la nuit trois tonneaux de sang!"³¹³ (276). Todos maltratan al ebrio Creador, sólo el héroe no se burla del que debe cargar con todo el peso del universo, quizá se siente de manera similar en su identificación, en su

es llamada Nit, madre de las madres, escarabajo, buitres. Así pues, en la estrofa del hombre con cabeza de pelícano, el escarabajo tiene en el cielo su doble que es justamente el buitre de los corderos. Es también sabido que "la madre terrible", madre de sortilegios y de magos, aparecía bajo forma de una vejiga hinchada de sangre, representando el papel de vampiro y cambiando los seres a su antojo".

³⁰⁹ "Me arranqué un músculo entero del brazo izquierdo, pues no sabía ya lo que hacía, tanto me había conmovido ese cuádruple infortunio" (261).

³¹⁰ "Quiero mostrar mis cualidades; ¡pero no soy lo bastante hipócrita como para ocultar mis vicios!" (221).

³¹¹ "No soy yo quien inicia el ataque; él mismo me obliga a hacerle girar, como en una peonza, con el látigo de cuerdas de acero. ¿No me proporciona, acaso, acusaciones contra sí mismo? ¡No logrará agotar mi espantoso verbo! Se nutre de las insensatas pesadillas que agotan mis insomnios" (131).

³¹² "¡Todo, excepto el Creador! Estaba tendido en el camino, con las ropas desgarradas" (199).

³¹³ "¡Estaba borracho! ¡Horriblemente borracho! ¡Borracho como una chinche que se hubiera atracado durante la noche con tres toneles de sangre!" (199).

deseo de ser semejante a Dios: "Oh! vous ne saurez jamais comme de tenir constamment les rênes de l'univers devient une chose difficile!"³¹⁴ (278). La apología del narrador (*Yo-él-Tú*) justifica los actos que Maldoror podría cometer.

Cuando el Creador acude al prostíbulo, un cabello que cae de su cabeza, confundido primero con un bastón rubio (Dios también es rubio), hace las veces de conciencia juzgando implacablemente a su dueño: "que la nature entière sommeillait dans sa chasteté, lui, il s'est accouplé avec une femme dégradée, dans des embrassements lascifs et impurs"³¹⁵ (284).

Dios tortura a los adolescentes después del coito con la mujer; el protagonista, en cambio, destina tal forma de crueldad y erotismo a los efebos. La imagen desdoblada del Creador, como poderoso extranjero y seductor (igual al vampiro) es una proyección de Maldoror: "il avait acquiescé au souhait de l'étranger distingué qui l'avait appelé auprès de lui"³¹⁶ (288).

Cuando el personaje divino se muestra deseante, es decir, en falta, no representa su imagen ante el héroe ni ante los angeles: "Ils pleuraient des larmes silencieuses; ils sentaient vaguement que je n'étais plus le même, devenu inférieur à mon identité"³¹⁷ (294). Por razones muy distintas, Dios abandonó la *inocencia* y la *virtud*³¹⁸: "Ils n'ont pas pu la reconstruire -sa tunique d'opale-, et mon corps reste nu devant leur innocence; châtement mémorable de la vertu abandonnée"³¹⁹ (294).

Maldoror siempre es enunciado como alguien potente, mientras que Dios, desde que cayó en el desenfreno, sólo es sometido a la vergüenza: "Je suis le Grand-Tout; et cependant, par un côté, je reste inférieur aux hommes, que j'ai créés avec un peu de sable!"³²⁰ (300). El autoreproche no suele caracterizar los monólogos del héroe,

³¹⁴ "¡Oh!, ¡nunca sabréis qué difícil es empuñar constantemente las riendas del universo!" (201).

³¹⁵ "Mientras toda la naturaleza dormitaba en su castidad, él ha copulado con una mujer degradada, en lascivos e impuros abrazos" (204).

³¹⁶ "Había cedido al deseo del distinguido extranjero que le había llamado a su lado" (206).

³¹⁷ "Lloraban con silenciosas lágrimas; vagamente sentían que ya no era el mismo, habiéndome vuelto inferior a mi identidad" (208).

³¹⁸ Véase la estrofa del pacto con la Prostitución.

³¹⁹ "No pudieron reconstruirla -su túnica de ópalo- y mi cuerpo permanece desnudo ante su inocencia; memorable castigo de la virtud abandonada" (208).

³²⁰ "Yo soy el Gran-Todo; y de cualquier forma, por un lado sigo siendo inferior a los hombres a quienes cree con un poco de arena" (211).

quien podría burlarse, como tentador y adversario del hombre; no lo hace ya que es la victoria de Satán (el cual dice ser superior en la virtud, la justicia y el pudor, no en el vicio ni en el crimen), y no la suya; al contrario, se ve perjudicado en su identificación con aquel que no demuestra su omnipotencia.

Dios se inclina ante el cabello-conciencia para suplicar indulgencia y éste le perdona. Las evidencias de debilidad mencionadas no son demostradas por Maldoror, pues en su incorregible ingratitud siempre se define como un ser superior. Sin embargo, gracias a las situaciones previas, le será posible enfrentarlo: “Je fermi les yeux, comme un homme ivre, à la pensée d’avoir un tel être pour ennemi, et je repris, avec tristesse, mon chemin, à travers les dédales des rues”³²¹ (304).

Algo ha cambiado en la imagen divina, Dios está atravesado por la castración y el vicio, ahora es tan parecido al hombre que incluso su cabello cae de su cabeza: “Il est douloureux de garder, comme un poignard, un tel secret dans son coeur”³²² (302). A Maldoror le ocasiona dolor lo anterior, pues todo es informe y caótico, sin embargo, se forja una posibilidad: va a lograr la estabilización, aún en la precariedad de su constitución psíquica ficcional. Para Lacan (1999), el agujero que la falta del Nombre del Padre abre en el significado, inicia la cascada de retoques del significante; de lo preliminar procede el desastre creciente de lo imaginario hasta el nivel en que significante y significado se equilibran en la metáfora delirante.

Pese a que Dios es vergonzoso, su poder sigue siendo mayor y el héroe aún siente angustia ante la posibilidad de quedar sometido a su grandeza o sus vicios. Después de descubrirlo en falta no puede hacer otra cosa que procurarse una mejor imagen, o mejor, asumir su papel: “Il ne craint rien, si ce n’est lui-même! Dans ses combats surnaturels, il attaquera l’homme et le Créateur”³²³ (320).

Hasta aquí el héroe se considera Todopoderoso, sin embargo, no hace nada para derrotar al vicioso Creador. En el presente punto, puede hablarse de la incubación

³²¹ “Cerré los ojos, como un hombre ebrio, al pensar que tenía tal ser por enemigo, y reemprendí, con tristeza, mi camino por el dédalo de calles” (213).

³²² “Es doloroso guardar, como un puñal, semejante secreto en el corazón” (212).

³²³ “¡Nada teme sino a sí mismo! en sus sobrenaturales combates, atacará al hombre y al Creador” (222).

delirante, explicada por Colín (2011:68): “se llamó incubación a ese tiempo de diferimiento entre las primeras manifestaciones bizarras y su desencadenamiento o eclosión violenta”; ésta es el período de gestación de un sistema, cuyas ideas no tienen carácter de certeza absoluta, pues se mantienen aisladas.

Es un período necesario para que el sujeto fije una idea en torno a la cual se produce la sistematización del delirio. En la obra, en la medida que la imagen del Todopoderoso decae, Maldoror, que no puede tolerar la falta, va centrando en una sola certeza su universo: atacar al Creador, a ésta se unen los otros significantes. Pero aún nos encontramos en el tercer canto, en el tiempo del desarrollo, hace falta la transformación.

3.6 El hombre

*Moi, seul, contre l'humanité*³²⁴ (310).

Maldoror le ha declarado su odio al hombre por ser creación del Todopoderoso: “Ma poésie ne consistera qu'à attaquer, par tous les moyens, l'homme, cette bête fauve, et le Créateur, qui n'aurait pas dû engendrer une pareille vermine”³²⁵ (146). Al primero, lo odia por ser producto fallido de un ser aparentemente perfecto, al segundo, por fracasar en su creación. El aborrecimiento y la cólera giran en torno a aquel que no devuelve una imagen completa. Por lo tanto, el que anhela hacer el oficio de Dios queda en la angustiante imposibilidad de la no imagen y en la seguridad de la fragmentación ante la humanidad.

Para Maldoror *ser* el Todopoderoso, en lo imaginario, le ayuda a rescatar la unidad que se desmorona. A través de un esfuerzo múltiple, de desgaste y ensañándose con el cuerpo del otro logra recuperarla. La reconstruye en la invocación delirante y se recrea a imagen y semejanza de lo que vio reflejado en el espejo.

La primera advertencia de Maldoror al hombre es sobre el mal al que se expone al leer su poesía: “les émanations mortelles de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre”³²⁶ (42). Desde el inicio, el narrador presenta al lector (narratario)

³²⁴ “Yo sólo contra la humanidad” (217).

³²⁵ “Mi poesía consistirá, sólo, en atacar por todos los medios al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no hubiera debido engendrar semejante basura” (134).

³²⁶ “Las emanaciones mortales de este libro embeberán su alma como azúcar en agua” (83).

como un monstruo; pero uno distinto a los monstruos del majestuoso bestiario de la obra. Sólo podrá ser asimilado el odio de *Los Cantos* cuando este último respire: "trois mille fois de suite la conscience maudite de l'Éternel"³²⁷ (44). Hecho lo anterior, el hombre podrá contar con la felicidad absoluta: "Tes narines, qui seront démesurément dilatées de contentement ineffable, d'extase immobile, ne demanderont pas quelque chose de meilleur à l'espace, devenu embaumé comme de parfums et d'encens; car, elles seront rassasiées d'un bonheur complet"³²⁸ (44).

El narrador-personaje (*Yo-tú-Tú*) presenta a *Los Cantos* como la pieza faltante que brindará al hombre la hermosa completud de los ángeles; gracias a ésta, el *lector* podrá superar la potencia del Creador. La humanidad, para Maldoror, es repugnante, pues el mal es inherente al primero; además es capaz de ser tentado y subvertido: "Celui qui chante ne prétend pas que ses cavatines soient une chose inconnue; au contraire, il se loue de ce que les pensées hautaines et méchantes de son héros soient dans tous les hommes"³²⁹ (46,48).

En la estrofa de la risa, Maldoror narra cómo se hace incisiones en el rostro. Una razón que lo lleva a herirse es su obstinación en parecerse al hombre (creación de Dios). Como podemos reafirmar, las identificaciones en las que el héroe busca su reflejo están virando siempre por las mismas directrices: "J'ai vu, pendant toute ma vie, sans en excepter un seul, les hommes, aux épaules étroites, faire des actes stupides et nombreux, abrutir leurs semblables, et pervertir les âmes par tous les moyens"³³⁰ (48). De acuerdo con Pleynet, el anterior es uno de los pasajes más bellos de la obra, en la cual Lautréamont designa: "la referencia (*como los otros*) y la diferencia (*extraña imitación*). La risa de Melmoth, la risa baudelariana, no es la de Lautréamont, porque Lautréamont pone en ella su propia voluntad, incluso si es

³²⁷ "Tres mil veces seguidas la maldita conciencia del Eterno" (85).

³²⁸ "Tus fosas nasales se habrán dilatado desmesuradamente de inefable satisfacción, de éxtasis inmóvil, y no pedirían al espacio, embalsamado como con perfumes e incienso, nada mejor; pues se habrán ahitado de felicidad perfecta" (85).

³²⁹ "El que canta no pretende que sus cavatines permanezcan desconocidas; por el contrario, se envanece de que los pensamientos altivos y malvados de sus héroes estén en todos los hombres" (86).

³³⁰ "He visto, durante toda mi vida, a los hombres de estrechos hombros, sin exceptuar uno sólo, cometer actos estúpidos y numerosos, embrutecer a sus semejantes y pervertir las almas por todos los medios" (86).

un error; porque pone en ella su propia voluntad, atraviesa la risa de los otros, pero no ríe, tal es su ley: las *influencias* son sangrientas” (1977:95)

Resulta interesante que el mismo héroe, que desde el inicio ha jurado odio y venganza al hombre y al Creador, busque en aquellos su propio reflejo. La razón es que, a falta de una ley que no acaeece, se identifica con las virtualidades del dios maligno, o sea, con la ficcionalización del padre imaginario. Pero Maldoror no logra parecerse a éste ni al hombre, su constitución subjetiva de ficción precaria se lo impide; además, Dios y la humanidad son más parecidos entre sí que lo que él podrá ser en comparación con el primero:

J'ai vu des hommes, à la tête laide et aux yeux terribles enfoncés dans l'orbite obscur, surpasser la dureté du roc, la rigidité de l'acier fondu, la cruauté du requin, l'insolence de la jeunesse, la fureur insensée des criminels, les trahisons de l'hypocrite, les comédiens les plus extraordinaires, la puissance de caractère des prêtres, et les êtres les plus cachés au-dehors, les plus froids des mondes et du ciel; laisser les moralistes à découvrir leur coeur, et faire retomber sur eux la colère implacable d'en haut³³¹ (48).

La risa de Maldoror no parece humana, además, sobre él cae la cólera de las alturas y no sobre ésta, pues el Todopoderoso no es indulgente: “À quoi bon l'injustice, dans les décrets suprêmes? Est-il insensé, le Créateur; cependant le plus fort, dont la colère est terrible!”³³² (120). Debido a que su posición es distinta, sus intentos para encontrar la imagen que lo refleje son enormes. Busca al menos a un hombre bueno, de forma similar que el episodio bíblico de la destrucción de Sodoma y Gomorra, en el cual no hay un solo sobreviviente; lo que Maldoror quiere es conocer a un individuo *inocente*, como sus ángeles: “Dieu, qui l'as créé avec magnificence, c'est toi que j'invoque: montre-moi un homme qui soit bon!”³³³ (50). Tampoco ha sido ninguno de los adolescentes; aunque podría morir ante tal espectáculo.

³³¹ “He visto a los hombres de fea cabeza y horribles ojos hundidos en las oscuras orbitas, superar la dureza de la roca, la rigidez del acero fundido, la crueldad del tiburón la insolencia de la juventud, el insensato furor de los criminales, las traiciones del hipócrita, a los más extraordinarios comediantes la fortaleza del carácter de los curas y a los seres más ocultos para el exterior, los más fríos de los mundos y del cielo; fatigar a los moralistas hasta descubrir su corazón y hacer que caiga sobre ellos la cólera implacable de las alturas” (87).

³³² “¿Por qué la injusticia, en los decretos supremos? El Creador es un insensato, aunque sea el más fuerte, y su cólera terrible” (88).

³³³ “Dios que los creaste con magnificencia, a ti te invoco: ¡muéstrame a un hombre que sea bueno!” (88).

Hasta cierto punto, el héroe se reconoce en el hombre, pero se identifica más con lo animal y sus ansias de infinito; considera que la maldad humana es superior a la del tiburón, por ejemplo, y que al primero lo limitan sus ambiciones. A Maldoror le encantaría igualar a estos últimos personajes, no obstante su condición se lo imposibilita:

Moi, comme les chiens, j'éprouve le besoin de l'infini... Je ne puis, je ne puis conten-
ter ce besoin! Je suis fils de l'homme et de la femme, d'après ce qu'on m'a dit. Ça
m'étonne...je croyais être davantage! Au reste, que m'importe d'où je viens? Moi, si
cela avait pu dépendre de ma volonté, j'aurais voulu être plutôt le fils de la femelle
du requin, dont la faim est amie des tempêtes³³⁴ (64)

El himno al océano también alude al ser humano. Se ha dicho que Maldoror pre-
tende ser semejante al mar y que éste le recuerda al hombre, aunque únicamente
como disparidad: el primero es hermoso, el segundo cree serlo: "Moi, je suppose
plutôt que l'homme ne croit à sa beauté que par amour-propre; mais, qu'il n'est pas
beau réellement et qu'il s'en doute; car, pourquoi regarde-t-il la figure de son sem-
blable avec tant de mépris?"³³⁵ (70). El primero es constante, el segundo está lleno
de contradicciones: "[l'homme] qui est ce matin accessible et ce soir de mauvaise
humeur; qui rit aujourd'hui et pleure demain"³³⁶ (72). Uno es sencillo, otro petulante:
"...tu es modeste. L'homme se vante sans cesse, et pour des minuties"³³⁷ (72). Uno
integra, otro destierra al semejante; uno es grande, el otro está lleno de orgullo. En
verdad, las personas le resultan despreciables por ser lo opuesto al océano y a sí
mismo: "Certes, il faut que l'homme sente avec force son imperfection, dont les trois
quarts d'ailleurs ne sont dus qu'à lui-même, pour la critiquer ainsi"³³⁸ (74).

En esta estrofa, como en ninguna otra, nos encontramos ante una desvalorización
del individuo y todo cuanto lo representa. Quizá posea la maldad del Creador, pero

³³⁴ "Como los perros, siento necesidad de infinito... ¡Y no puedo, no puedo satisfacer esta necesidad!
Soy hijo del hombre y de la mujer, según me han dicho. Me sorprende... ¡Creía ser más! Por lo
demás, ¿Qué importa de dónde vengo? Si hubiera dependido de mi voluntad, habría preferido ser el
hijo de la hembra de tiburón, cuyo apetito es amigo de las tempestades" (94-95).

³³⁵ "Por mi parte, supongo, más bien, que el hombre sólo cree en su belleza por amor propio; pero
que no es realmente bello y lo sospecha" (97).

³³⁶ "que por la mañana se muestra accesible y de mal humor por la tarde; que ríe hoy y mañana
llora" (97).

³³⁷ "...eres modesto. El hombre se jacta sin cesar por cualquier minucia" (97).

³³⁸ "En verdad es preciso que el hombre sienta con fuerza su imperfección, cuyas tres cuartas partes,
además, se deben a sí mismo, para criticarlas así" (99).

no la grandeza y la unidad del océano impetuoso. Aunque Maldoror cree ser un hijo de los mares, la profundidad del corazón humano le sigue pareciendo un misterio irresuelto, como lo fue la niña. No termina de comprender el mundo del hombre, pues tal como se ha advertido, al no inscribirse la diferencia de los sexos ni la identidad sexual, se enfrenta al desconocimiento: "Oui, quel est le plus profond, le plus impénétrable des deux: l'océan ou le coeur humain?"³³⁹ (76).

Al final, lo que se pone en juego es la duda del sujeto por el origen, por su propio ser, ya que lo humano parece una incógnita indescifrable. Así pues, la incertidumbre por la existencia es enunciada mejor por el sepulturero en una conversación con Maldoror (*Yo-él-Tú*): "Voit, le soir, devant lui, écrit en lettres de flamme, sur chaque croix de bois, l'énoncé du problème effrayant que l'humanité n'a pas encore résolu: la mortalité ou l'immortalité de l'âme"³⁴⁰ (108).

El protagonista le responde: "il est beau de contempler les ruines des cités; mais, il est plus beau de contempler les ruines des humains"³⁴¹ (116). Ante la expiración todos son iguales, pero él siempre ha sido un no-vivo. Muerto en vida, sobrepasa la muerte; trata de asimilarla de distintas formas sin lograrlo, sólo comprende algo a través de retazos de lo que antes fue un ser humano.

Recordemos que Maldoror se mueve en una lógica de no-imagen y de no-muerte, en palabras de Lacan (1954, 1955:357, en Quiroz, 2011:127): "En la medida en que se opera la identificación del ser con su imagen pura y simple, tampoco hay sitio para el cambio, es decir, para la muerte, De eso se trata en su tema, están muertas y a la vez ya no se pueden morir, son inmortales". Por ello deberá buscar su reflejo en todos lados sin conseguirlo y sin siquiera alcanzar a rozarlo.

Por otra parte, el océano no se detiene ante el hombre: "La peur que tu leur inspires est telle, qu'ils te respectent. Malgré cela, tu fais valser leurs plus lourdes machines

³³⁹ "¿Cuál de ambos es más profundo, más impenetrable, el océano o el corazón humano?" (100).

³⁴⁰ "Ve, por la noche, escrito ante sí con letra de fuego, en cada cruz de madera, el enunciado del pavoroso problema que la humanidad no ha resuelto todavía: la mortalidad o inmortalidad del alma" (114).

³⁴¹ "Sepulturero, qué hermoso es contemplar las ruinas de las ciudades; pero más hermoso es todavía contemplar las ruinas de los humanos" (119).

avec grâce, élégance et facilité"³⁴² (78). Lo incorpora, es furia oral lo que termina con aquel que zozobra: "Il paraît que le drame est fini, que l'océan a tout mis dans son ventre. La gueule est formidable. Elle doit être grande vers le bas, dans la direction de l'inconnu!"³⁴³ (78). El mar es vampírico, devora la pequeñez del hombre reduciéndolo a nada, a un trozo de carne; lo borra del campo del lenguaje para que no muestre más su incompletud, como Maldoror lo hace con la hidra de otra estrofa: "La majesté de l'homme est empruntée; il ne m'imposera point: toi, oui"³⁴⁴ (80).

La función de Maldoror ante el hombre es abrir sus ojos, mostrarle su espantosa maldad, la cual ha conocido bien. Recordemos la estrofa del Dios antropófago: al sentimiento de compasión de Maldoror por el ser humano se une un intenso furor, pues éste último es devorado. Por otra parte, en el segundo canto, el narrador (*Yo-él-Tú*) indica que el hombre no acepta su maldad, sólo reconoce en sí mismo el bien negándose su naturaleza:

Dans tous les temps, il avait cru, les paupières ployant sous les résédas de la modestie, qu'il n'était composé que de bien et d'une quantité minime de mal. Brusquement je lui ai appris, en découvrant au plein jour son coeur et ses trames, qu'au contraire il n'est composé que de mal, et d'une quantité minime de bien que les législateurs ont de la peine à ne pas laisser évaporer³⁴⁵ (128).

Maldoror le abre los ojos, parece que efectivamente incorporó y se identificó con el ojo vigilante-Creador-Conciencia. Dios lo odia a él, y él a la humanidad; razón por la que adopta un papel severo ante el hombre, también castiga sus actos secretos y juzga sus pensamientos egoístas tras la filantropía: "O être humain! te voilà maintenant, nu comme un ver, en présence de mon glaive de diamant!"³⁴⁶ (130).

En la estrofa del ómnibus, la actitud de Maldoror como juez se hace presente con un discurso digno de un dios colérico (*Yo-tú-Tú*): "Race stupide et idiote! Tu te re-

³⁴² "Es tal el miedo que les inspiras, que te respetan. Pese a ello, haces danzar sus más pesadas máquinas con gracia, con elegancia, y facilidad" (101).

³⁴³ "Parece que el drama ha terminado y el océano se lo ha echado todo en el vientre. Las fauces son formidables. ¡Qué grandes deben ser hacia abajo, en dirección a lo desconocido!" (101-102).

³⁴⁴ "La majestad del hombre es algo prestado; no me impresionará; tú sí" (103).

³⁴⁵ "Siempre había creído, con los párpados inclinados por el peso de las resedas de la modestia, que sólo estaba compuesto de bien y una mínima cantidad de mal. Bruscamente le enseñé, descubriendo a plena luz su corazón y sus tramas, que, por el contrario, sólo está compuesto de mal y una mínima cantidad de bien, cuya evaporación apenas pueden evitar los legisladores" (125).

³⁴⁶ "¡Oh ser humano!, hete ahora aquí, desnudo como un gusano, ante mi tizona de diamante" (126).

pentiras de te conduire ainsi. C'est moi qui te le dis. Tu t'en repentiras, va! tu t'en repentiras"³⁴⁷ (146). Para condenar sus actos, el héroe asume el papel del Creador que juzga y administra la justicia eterna; se posesiona de las virtualidades que antes ha condenado. Con el mismo tono apocalíptico les dice a los hombres: "Oui, je vous surpasse tous par ma cruauté innée, cruauté qu'il n'a pas dépendu de moi d'effacer. Est-ce pour ce motif que vous vous montrez devant moi dans cette prosternation? ou bien, est-ce parce que vous me voyez parcourir, phénomène nouveau, comme une comète effrayante, l'espace ensanglanté?"³⁴⁸ (84, 86).

En otra estrofa, Maldoror cree que va a morir, lo cual no ocurre, pues llega rinolofo [Dazet]. Su enunciación es delirante, muestra una furia idéntica a la del Todopoderoso y su deseo de ser igual que éste. El contacto con el otro es fuente de displacer: "mais, quand on effleure, à peine, le corps humain avec la main, la peau des doigts se fend, comme les écailles d'un bloc de mica qu'on brise à coup de marteau"³⁴⁹ (306).

El narrador-personaje asegura que dicha sensación es universal, en realidad le desazona el hombre: "accoudé sur le chevet de mon lit, pendant que les dentelures d'un horizon aride et morne s'élèvent en vigueur sur le fond de mon âme, je m'absorbe dans les rêves de la compassion et je rougis pour l'homme!"³⁵⁰ (308). La humanidad es una enfermedad que le toca de cerca, en cierto momento dice: "Ma subjectivité et le Créateur, c'est trop pour un cerveau"³⁵¹ (400), parece que también el hombre y el Creador son demasiado para su subjetividad.

Sin embargo, tal dilema lo mantiene con vida, lo ata a la existencia aunque sea precariamente. De esta manera, siguiendo las ideas de Lacan (1999), se recons-

³⁴⁷ "¡Raza estúpida e idiota! Te arrepentirás de comportarte así. Soy yo quien te lo dice. ¡Te arrepentirás de ello, sí!, te arrepentirás" (134).

³⁴⁸ "Sí, a todos os supero por mi innata crueldad, crueldad cuya desaparición no ha dependido de mí. ¿Acaso por ello os mostráis ante mí así prosternados?, ¿o es tal vez porque me veis recorrer, fenómeno nuevo como un terrible cometa, el espacio ensangrentado?" (105).

³⁴⁹ "Cuando apenas se roza el cuerpo humano con la mano, la piel de los dedos se resquebraja, como las escamas de un bloque de mica roto a martillazos" (215).

³⁵⁰ "...acodado en la cabecera de mi cama, mientras los aserrados festones de un horizonte árido y lúgubre destacan vigorosamente sobre el fondo de mi alma, me absorbo en las ensoñaciones, de la compasión y me ruborizo por el hombre" (216).

³⁵¹ "Mi subjetividad y el Creador son demasiado para un sólo cerebro" (263).

truye y se desarrolla su lucha como sujeto alrededor de lo inefable de la castración; ya que el mundo necesita, para responderle, nuevos efectos de significante³⁵². Tanto los efebos como el Todopoderoso le muestran lo que no acaeció en su momento y que regresa del exterior. Por otra parte, Maldoror perdió, en lo real, la inocencia de los adolescentes iguales al océano, y siempre idénticos a sí mismos; y tan distintos a él.

Hasta el cuarto canto, Maldoror confirma que ha perdido sus cualidades angelicales y que ha caído. Sin embargo, la causa secundaria es la desobediencia y el odio, la primera podría ser la decepción producida por el hombre y el Creador atravesado por la castración. Las faltas en la imagen son imperdonables, pues la suya se agrieta y se rompe. El mal es una reacción ante la aniquilación causada por la forclusión del Nombre del Padre que vuelve desde lo real.

En su intento por restituir la completud pérdida se transforma en Dios y tortura al hombre. Ya no se reconoce a sí mismo porque la imagen que lo representaba ha sido irremediabilmente rota; si de algo está seguro es de su odio a la humanidad y del dolor que le causa, de su propio reflejo no. Sólo tres estrofas después el drama es potencializado: no se reconoce en el espejo.

Débil ante la potencia del Creador, pero identificado con su imagen, tampoco puede unirse o vincularse con el ser humano como un igual: "...au lieu d'unir nos forces respectives pour nous défendre contre le hasard et l'infortune, nous nous écartons, avec le tremblement de la haine, en prenant deux routes opposées, comme si nous nous étions réciproquement blessés avec la pointe d'une dague"³⁵³ (308).

La imagen rota de Maldoror no encuentra sostén con aquellos que ni siquiera son reconocidos como congéneres (yo creía ser más): "Eh bien soit! que ma guerre contre l'homme s'éternise, puisque chacun reconnaît dans l'autre sa propre

³⁵² "Las relaciones por las cuales los efectos de inducción del significante, actuando sobre lo imaginario, determinan ese trastorno del sujeto que la clínica designa bajo los aspectos del crepúsculo del mundo, que necesita para responderle nuevos efectos de significante" (Lacan, 1999:554).

³⁵³ "En vez de unir nuestras fuerzas respectivas para defendernos contra el azar y el infortunio, nos separamos, con los temblores del odio, tomando dos caminos opuestos, como si nos hubiéramos herido recíprocamente con la punta de una daga" (216-217).

dégradation... puisque les deux sont ennemis mortels"³⁵⁴ (310). Al menos reconoce su propia muerte como sujeto frente al hombre.

También la divinidad ha caído, pero una persona hace aparición para postrar a Maldoror en un árbol durante cuatro siglos, impidiéndole de esta manera atacar al Creador: "L'homme, quand il a su que j'avais fait voeu de vivre avec la maladie et l'immobilité jusqu'à ce que j'eusse vaincu le Créateur, marcha, derrière moi, sur la pointe des pieds, mais, non pas si doucement, que je ne l'entendisse"³⁵⁵ (336).

Maldoror, atrapado e inmóvil, no puede vencer a un Dios sin potencia, necesita algo más, pues pudo haber evitado el ataque. Acaso sea necesario despertar del sueño del que habla Blanchot o ensartar a su universo, de forma más acorde, con la realidad de su época. Así podrá librarse de la conciencia persecutoria que se adueña de las voluntades en el estado onírico y en el delirio.

Una vez despierto, hasta el sexto canto, traza un plan; en el tercero, son narrados los vicios de Dios; en el cuarto, el protagonista declara su incapacidad para moverse y atacar a un personaje ya debilitado; en el quinto, no deja de insistir en las características inherentes al Todopoderoso de este universo; pero ya va a salir del sopor. En la última estrofa de este último hace aparición la araña de especie gigante.

3.7 Transformación de Maldoror y del Creador

*No creían los reyes del mundo ni los habitantes del orbe que el enemigo lograría entrar por las puertas de Jerusalén.
(Lam, 4, 12).*

A lo largo de los primeros cinco cantos, Maldoror ha cambiado de forma física y sus metamorfosis, por lo general, son animales agresivos y succionadores; lo que sucede en el sexto es resultado de una evolución en el discurso del héroe respecto a la imagen del Creador. Dice Blanchot (2014:220) "Toda la obra no ha sido sino el lento trabajo por superar su propia oscuridad y, de transformación en transformación, desgastarla. Agotarla y, finalmente, cambiarla en este estallido de una

³⁵⁴ "Pues bien, ¡sea! que mi guerra contra el hombre se eternice, ya que cada uno de nosotros reconoce en el otro su propia degradación..., ya que ambos somos enemigos mortales" (217).

³⁵⁵ "El hombre, cuando supo que yo había hecho voto de vivir en la enfermedad y la inmovilidad hasta haber vencido al Creador, se me acercó por la espalda, de puntillas, aunque no tan quedo como para que no lo oyese" (230).

transparencia pura". Como si se tratase de un alfarero, tuvo que enfrentarse a diversas combinaciones de la misma frase, una y otra vez, hasta dar con aquella que construye el mundo que puede habitar como Todopoderoso y que admite su imagen especular.

Los demás personajes también han pasado por diversas situaciones, en el canto mencionado se encuentran dentro de su campo de acción; están orquestados bajo la lógica anterior, pero cambian de posición gramatical y el acontecimiento se desarrolla con un tono sutilmente onírico, mucho menor al de narraciones precedentes. El vampiro ha adquirido fuerza para enfrentarse a un dios que hace mucho ya no es tiránico; por primera ocasión lo encara en la cuarta estrofa del quinto canto, posteriormente entrará como pederasta en su aposento y toma las virtualidades de la poderosa divinidad.

Así pues, Maldoror habla con el Todopoderoso, quien se aproxima a él como un basilisco. Serrat (2012) comenta que en la antigüedad, el animal con forma de lagarto poseía la capacidad de matar con la mirada; mirada potente que también ostenta Maldoror (recordemos que en la estrofa del doble el personaje hace referencia a dicho poder destructor).

Por su parte, Eliade (1972) comenta que el dragón y la serpiente son símbolo de la vida rítmica y del espíritu de las aguas. Gran parte de las metamorfosis maldororianas se relacionan con animales acuáticos y con la soberanía del viejo océano, podemos afirmar incluso que: "están imbuidos de la fuerza sagrada del abismo" (1972:195).

El culto a dichos seres tiene un nexo mágico-religioso con el agua, ya que se le relaciona, en voz de Eliade (1972:198): "con los emblemas de la vida, la fecundidad, el heroísmo, la inmortalidad y los tesoros". Remite a la creación y a la reintegración; así, todas las imágenes de la grandiosidad y del poder se enlazan en una sola: Maldoror y el reflejo que encuentra en el Creador. El basilisco no es descrito como un superior sino como un igual; lo que implica que el héroe está listo para el enfrentamiento con Dios.

De momento, igualados en poder, no pueden asesinarse uno a otro con la mirada; aunque ambos tienen la forma de serpiente, uno de ellos tiene mayor autoridad entre los miembros del serpentario (los hombres y los ángeles). En la estrofa se condensan todos los personajes y las situaciones en un diálogo poco común:

Il n'est pas loin, le jour, où mon bras te renversera dans la poussière, empoisonnée par ta respiration, et, arrachant de tes entrailles une nuisible vie, laissera sur le chemin ton cadavre, criblé de contorsions, pour apprendre au voyageur consterné, que cette chair palpitante, qui frappe sa vue d'étonnement, et cloue dans son palais sa langue muette, ne doit plus être comparée, si l'on garde son sang-froid, qu'au tronc pourri d'un chêne, qui tomba de vétusté!³⁵⁶ (406, 408).

La voz de Maldoror predomina, el Todopoderoso apenas si dice unas líneas. Aunque hablan dos personajes parece más un monólogo en el que el héroe habla consigo, tal como ocurrió en la estrofa del espejo. Dice al respecto Blanchot (2014:209): "En su eterno diálogo con el excéntrico pitón, presiente cada vez más para que este diálogo no sea más que un monólogo, que Dios es él mismo; que le ha prestado su propia fealdad".

En esta estrofa hay una diferencia: el espectro no le responde a Maldoror, pero el Creador sí, y en términos muy llamativos; ya que por primera vez le es cedida la voz narrativa, veamos cómo repite cuestiones medulares del protagonista en un sólo diálogo: "Le mirage fallacieux de l'épouvantement t'a montré ton propre spectre!"³⁵⁷ (404). Gracias a los adolescentes ya sabíamos de su origen divino, al que también alude el basilisco:

Tu ne te rappelles donc pas les services importants que je t'ai rendus, par la gratification d'une existence que je fis émerger du chaos, et, de ton côté, le voeu, à jamais inoubliable, de ne pas désertier mon drapeau; afin de me rester fidèle jusqu'à la mort? Quand tu étais enfant (ton intelligence était alors dans sa plus belle phase), le premier, tu grimpais sur la colline...³⁵⁸ (404, 406).

³⁵⁶ "No está lejos el día en que mi brazo te derribará en el polvo envenenado por tu respiración y, arrancando de tus entrañas una nociva vida, dejará en el camino tu cadáver, acribillado de contorsiones, para enseñar al viajero consternado que esa carne palpitante, que llena de asombro su vista, e inmoviliza a su paladar la muda lengua, no debe ser ya comparada, si se mantiene la sangre fría, más que al tronco podrido de una encina que cayó de vetustez" (267).

³⁵⁷ "El espejismo falaz del espanto te ha mostrado tu propio espectro" (265-266).

³⁵⁸ "¿No recuerdas pues los importantes servicios que te he prestado al gratificarte con una existencia que hice emerger del caos y, por tu parte, el voto, inolvidable para siempre, de no desertar de mis filas para serme fiel hasta la muerte? Siendo niño (tu inteligencia se hallaba entonces en su más hermosa fase), eras el primero en trepar a la colina..." (266).

El basilisco le habla al vampiro como un Otro materno (fase del espejo) que hizo existir al segundo cuando sólo era caos y desintegración. Como se ha indicado, en dicho estadio hay una identificación con la imagen que crea la ilusión de unidad y que transforma al sujeto que la asume, con ella vienen también los fantasmas persecutorios de la fragmentación (Quiroz, 2011).

Por tanto, el héroe permanece en la edad de la inocencia, la belleza y la gracia de los ángeles; es como si, a cambio, debiera persistir embelesado en la simbiosis, lo que implica que no puede huir. Así, permanecer en dicha edad es angustiante: Maldoror estaría atrapado y a disposición de ese Otro (imagen de la mosca y araña).

No olvidemos su lógica paranoica: atribuye al diálogo de Dios aquello que le causa temor y que concibe como demanda externa: no desertar jamás, serle fiel hasta la muerte. Pero hace mucho que huyó, ahora ya no se reconoce ni a él ni al Creador, ni siquiera a su reflejo. Al inicio de la estrofa expresa: “Mais qui donc!... mais qui donc ose, ici, comme un conspirateur, traîner les anneaux de son corps vers ma poitrine noire? Qui que tu sois, excentrique python, par quel prétexte excuses-tu ta présence ridicule? Est-ce un vaste remords qui te tourmente?”³⁵⁹ (404).

Maldoror piensa a Dios como un perseguidor o conspirador; en el espejo ve a un igual del que no quisiera separarse, pero que simultáneamente es temible; la gramática de la paranoia no deja de aparecer. Se ha dicho ya que algo no simbolizado retorna en lo real y que la estructura del discurso paranoico surge de una afirmación primitiva.

En la obra, el Todopoderoso ficcionaliza un doble papel: lo paterno como función superyoica, desde lo real, y lo materno, por la cuestión simbiótica. El protagonista es sujeto y objeto del enunciado que se ha transformado en los cantos anteriores, y su voz, similar al sapo, es de matiz materno: “La reconnaissance a vu ses racines se dessécher, comme le lit d’une mare; mais, à sa place, l’ambition a crû dans des

³⁵⁹ “¿Pero quién se atreve, aquí, como un conspirador, a arrastrar los anillos de su cuerpo hacia mi negro pecho? quienquiera que seas, excéntrica pitón, ¿con qué pretexto justificas tu ridícula presencia? ¿Es un vasto remordimiento lo que te atormenta?” (265).

proportions qu'il me serait pénible de qualifier. Quel est-il, celui qui m'écoute, pour avoir une telle confiance dans l'abus de sa propre faiblesse"³⁶⁰(406).

El discurso del Todopoderoso no es tenebroso (como lo fue en la estrofa del antropófago) sino maternal, en cambio, el de Maldoror, por lo general, es agresivo. Por tal razón, el odio, el amor y todas las figuras se ubican en el lugar de los espejismos y de la ambivalencia. El vampiro no percibe más que escarnio y dominio cruel de Dios; es imperioso eliminarlo o derrotarlo para disminuir la angustia: "Et qui es-tu, toi-même, substance audacieuse? Non!... Non!... je ne me trompe pas; et, malgré les métamorphoses multiples auxquelles tu as recours, toujours ta tête de serpent reluira devant mes yeux comme un phare d'éternelle justice, et de cruelle domination!"³⁶¹ (406).

Finalmente lo expulsa, de momento no puede hacer más para quebrar la angustia y librarse de él. En su discurso paranoico proyecta y atribuye al Creador lo que él ha hecho desde que dejó la edad de la inocencia: errar y permanecer solo en su eternidad de nada: "Je te condamne à devenir errant. Je te condamne à rester seul et sans famille. Chemine constamment, afin que tes jambes te refusent leur soutien. Traverse les sables des déserts jusqu'à ce que la fin du monde engloutisse les étoiles dans le néant"³⁶² (408).

Ya que el Todopoderoso no aparece con la potencia de la aterradora conciencia, como engullidor o, al menos, tiránico, Maldoror no lo puede tolerar, ni siquiera le vuelve a ceder la voz. Aún no está listo para enfrentarlo y huye: "Adieu! je m'en vais respirer la brise des falaises; car, mes poumons, à moitié étouffés, demandent à grands cris un spectacle plus tranquille et plus vertueux que le tien"³⁶³ (408). Ya

³⁶⁰ "El agradecimiento ha visto desecarse sus raíces, como el lecho de una charca; pero, en su lugar, la ambición ha crecido en proporciones que me sería penoso calificar. ¿Mas quién es el que me escucha para tener tal confianza en el abuso de su propia debilidad?" (266).

³⁶¹ "¿Y quién eres tú, audaz substancia? ¡No!.. ¡no!... No me engañe; y pese a las múltiples metamorfosis a las que has recurrido, tu cabeza de serpiente brillará siempre ante mis ojos, como un faro de eterna injusticia y cruel dominio" (266).

³⁶² "Te condeno a convertirte en un vagabundo. Te condeno a permanecer sólo y sin familia. Camina constantemente, para que tus piernas te nieguen sostén. Atraviesa las arenas del desierto hasta que el fin del mundo sumerja las estrellas en la nada" (266).

³⁶³ "¡Adiós!, voy a respirarla brisa de los acantilados; pues mis pulmones, sofocados a medias, exigen a grandes gritos un espectáculo más tranquilo y virtuoso que el tuyo" (268).

hubo una ligera transformación: Dios ya no tiene las virtudes de la imagen de unidad, incluso se le puede desairar; pero aún estamos del lado de lo onírico.

El héroe únicamente se enfrenta al Creador hasta que la araña de especie gigante levanta el castigo valiéndose de dos efebos. Si bien, no ha ocurrido una batalla, ya ocurrió un desplante: un ser hecho de palabras es condenado al silencio, es debilitado. Cuando Maldoror sea librado de la telaraña onírica, el combate será con el cuerpo, dejando la parte intelectual de lado: "Notre héros s'aperçut qu'en fréquentant les cavernes et prenant pour refuge les endroits inaccessibles, il transgressait les règles de la logique et commettait un cercle vicieux"³⁶⁴ (454, 456).

Fuera del mundo onírico Maldoror tiene más fuerza, ya no es perseguido por la conciencia y puede enfrentarse al Dios que poco a poco se ha ido debilitando. Sin embargo, continúa el delirio en París. Teníamos entendido que en la incubación delirante hay ideas desenlazadas, una vez sistematizada, comenta Colín (2011:76): "todas las piezas sueltas se organizan. El delirio se enriquece, se ordena en torno a una idea directriz y se vuelve refractario al cuestionamiento".

La autora explica que no hay que entender a la incubación delirante como el conjunto de ideas en un sólo sistema, ya que puede tratarse de interpretaciones delirantes aisladas y alusiones esporádicas, pero de tema reiterado; generalmente empuja al acto. En el último canto, Maldoror tiene certezas en su cosmogonía personal y el Todopoderoso se encuentra en falta aunque siga pareciendo persecutorio; por lo anterior, tendrá que pasar algo más que lo debilite. Una certeza, siguiendo a Nasio (2001), fortalece el delirio, pues se trata de una construcción imaginaria en equilibrio precario; en este sentido, son importantes sus convicciones.

En el sexto canto, el relato continúa de manera más lógica, es como si el delirio hubiese hecho un acuerdo con su realidad; no hay que olvidar que es un intento de vinculación. Aún continúan sus potentes virtualidades y algo de la potencia del Creador, pero el adolescente es simplemente eso, un joven. La policía busca al héroe,

³⁶⁴ "Nuestro héroe advirtió que, al frecuentar las cavernas y al tomar como refugio los lugares inaccesibles, transgredía las leyes de la lógica y caía en un círculo vicioso" (291).

éste lo sabe, no obstante, su habilidad para adoptar cualquier forma lo hace irreconocible. Todo se resume en la primera estrofa: Maldoror es descrito como un cisne negro (ángel caído) y lleva un cadáver de cangrejo (enviado divino que es engañado por el adversario), mientras que Dios es un rinoceronte.

El héroe ya está listo: "Sinon, élevant à la hauteur de son front un regard irrité de tout obstacle, je lui ferai comprendre qu'il n'est pas le seul maître de l'univers"³⁶⁵ (488). El eco de los anteriores cantos aparece porque, pese a sus victorias, no termina de encontrar su reflejo y de mostrar y demostrarse a sí mismo que es más grande que Dios: "Adieu, guerrier illustre; ton courage dans le malheur inspire de l'estime à ton ennemi le plus acharné; mais Maldoror te retrouvera bientôt pour te disputer la proie qui s'appelle Mervyn"³⁶⁶ (488).

El ángel con forma de cangrejo será eliminado por Maldoror, escuchemos cómo lo describe: "À son nom, les armées célestes tremblent; et plus d'un raconte, dans les régions que j'ai quittées, que Satan lui-même, Satan, l'incarnation du mal, n'est pas si redoutable"³⁶⁷ (500). Ante éste, el héroe hace las veces de adversario-tentador: "Ce sera donc moi, qui, le premier, raconterai ce louable changement aux phalanges de chérubins, heureux de retrouver un des leurs. Tu sais toi-même et tu n'as pas oublié qu'une époque existait où tu avais la première place parmi nous"³⁶⁸(504).

El cangrejo es impotente para dominar al mar maldororiano, por ello hace intervenir al Todopoderoso, ahora como rinoceronte. El vampiro se sirve de Mervyn en su lucha contra el Creador con el único fin de obtener la victoria; aunque el adolescente posee características físicas angelicales no es visto como doble. Finalmente, sucede la batalla cuya realización se había postergado. Después de la transformación que se dio a lo largo de los cantos anteriores, pudo darse tal desenlace. Maldoror

³⁶⁵ "Si no, levantando a la altura de su frente una mirada que se irrita ante cualquier obstáculo, le haré comprender que no es el único dueño del universo" (308).

³⁶⁶ "Adiós, guerrero insigne; tu valor en la desgracia inspira la estima de tu más encarnizado enemigo; pero Maldoror te encontrará pronto para disputarte esa presa que se llama Mervyn" (308).

³⁶⁷ "Al oír su nombre los ejércitos celestiales tiemblan; y más de uno cuenta, en las regiones que yo he abandonado, que ni el propio Satán, la encarnación del mal, es tan temible" (314).

³⁶⁸ "Seré pues el primero en contar tan loable cambio a las falanges de los querubines, felices de recuperar a uno de los suyos. Sabes tú mismo, y no lo has olvidado, que en una época ocupaste el primer lugar entre nosotros" (316).

es superior, no sabe de la falta, la ha eliminado y con ello encuentra, del otro lado del espejo, su imagen completa y sin fallas. Ocupa el lugar del sujeto del enunciado que fue mudando a lo largo de la obra, él es convertido en unidad al proclamarse a sí mismo como Otro, además hiere a Dios:

La balle troua sa peau, comme une vrille; l'on aurait pu croire, avec une apparence de logique, que la mort devait infailliblement apparaître. Mais nous savions que, dans ce pachyderme, s'était introduite la substance du Seigneur. Il se retira avec chagrin. S'il n'était pas bien prouvé qu'il ne fût trop bon pour une de ses créatures, je plaindrais l'homme de la colonne! celui-ci, d'un coup sec de poignet, ramène à soi la corde ainsi lestée³⁶⁹(520).

El rinoceronte no muere, sin embargo se rinde y deja al adolescente ante los brazos de la muerte. De acuerdo con George Frazer (1993), la práctica de los pueblos antiguos de matar a un Dios tenía la función de transferir culpas y dolores, así la deidad es quien los soporta en lugar de los salvajes; males que se corporizan en un vehículo material o víctima expiatoria, como en el cristianismo; en este caso el inmolado es el Todopoderoso. Una razón por la que se mata es para expulsar a la muerte, así se libra de la caducidad de la vejez a la vida divina.

Maldoror se libra de la castración encarnando la imagen del Todopoderoso de la inocencia, es decir, aquel que no refleja falta alguna. Ocupa el lugar del Otro materno que manipula, que es dominación cruel sobre el indefenso Creador, ahora fragmentado. No se identifica con éste como un ser con grietas (recordemos que ya es débil), sino con la omnipotencia, como ocurre con los personajes femeninos. Ahora es sujeto de su propio enunciado.

Con la expulsión de la muerte de Dios, Maldoror logra eliminar la angustia de la fragmentación, al tiempo que puede deshacerse de los aspectos que debilitan a su imagen reflejándolos en su actual víctima. Además de la derrota divina: "Il se retira avec chagrin"³⁷⁰ (520), se muestra el destino de Mervyn: "Quand le vent le balance, l'on raconte que les étudiants du quartier Latin, dans la crainte d'un pareil sort, font

³⁶⁹ "La bala perforó su piel como una barrena; habría podido creerse, con cierta apariencia de lógica, que la muerte iba a presentarse infaliblemente. Pero sabíamos que, en ese paquidermo, se había introducido la sustancia del Señor. Se retiró apesadumbrado. Si no estuviera asaz probado que no fue en exceso bondadoso como una de sus criaturas, compadecería al hombre de la columna; éste, con un seco movimiento de muñeca, tira de la cuerda así lastrada" (324).

³⁷⁰ "Se retiró apesadumbrado" (324).

une courte prière”³⁷¹ (524). Pero no se vuelve a aludir al héroe, se ha desvanecido en la narración como el vampiro ante el sol. Dice Pichon-Rivière (1992:189):

Este último canto representa en realidad la muerte de Lautréamont. Lo que el poeta va a hacer después ya no lo firma más Lautréamont; es el prólogo a sus *Poesías* firmado por Isidore Ducasse, que tienen por finalidad negarlo todo, tranquilizar su conciencia, intentar demostrar que *Los Cantos de Maldoror* son el resultado de un momento especial de su vida.

La cita previa respecto a Lautréamont, pero no olvidemos que Pichon-Rivière no hace distinción entre Ducasse-Lautréamont-Maldoror. Este último, al incorporar la imagen y ser el Todopoderoso, reencuentra la unidad perdida y retorna a la simbiosis del primer tiempo del Edipo, ante lo cual su desaparición subjetiva también ocurre; recordemos que la plenitud sólo puede registrarse en la muerte. De esta manera, fusionado en la unidad se rompe en mil pedazos.

³⁷¹ “Cuando el viento lo balancea, según se dice, los estudiantes del barrio latino, temiendo una suerte similar elevan una corta plegaria” (326).

Conclusiones

N'y a-t-il pas longtemps que je ne me ressemble plus!³⁷² (308)

Una vez revisadas las condiciones de existencia de Maldoror, es posible responder de forma más certera a la pregunta que determinó la investigación: ¿Cómo es la subjetividad ficcionalizada del héroe? Se ha demostrado que la manifestación de esta última es susceptible de una interpretación psicoanalítica. Se partió de la hipótesis de un protagonista sádico y tendiente al delirio; se expuso así, que su respuesta al otro es ambivalente. En su afán de recuperar la *inocencia*, llega a abolir a todo aquel que no la muestre, en cambio, encuentra su imagen ideal en los personajes que la ostentan, llegando a confundirse simbióticamente con ellos: mediante la incorporación es el Otro.

En adelante se aclaran los puntos de nuestro aporte a la crítica literaria de *Los Cantos de Maldoror* desde una perspectiva psicoanalítica que, a grandes rasgos, propone que hay un enunciado gramatical que determina el acontecimiento del personaje principal: *Yo le amo*. Ya se ha tenido la oportunidad de expresar que el trabajo se enfoca en Maldoror; aquí se demuestra que no tendría tantas facetas si no es a partir de otra figura presente en las estrofas, aunque no siempre sea articulado: el Creador.

Si bien la obra ha sido ampliamente comentada, al final agregamos que el personaje se transforma; aunque ya sabíamos que a lo largo de los distintos cantos hay un continuo, no es aventurado decir que el ángel vampírico va evolucionando de canto en canto a partir de la repetición del suceso inicial: “Soy atacado y perseguido”. Mencionaban ya los autores, que brillantemente nos anteceden, que lo oral y lo agresivo son inherentes al protagonista; pero no sólo definen su acontecer, sino que lo llevan de un estado de posibilidades de acción a un progreso, indicábamos, a partir de un pequeño giro gramatical.

En la medida en que Maldoror se traga al otro, antiguamente su victimario, se convierte en este último. Deja de ser objeto para ser sujeto del enunciado: “Yo devoro

³⁷² “¡Hace ya mucho tiempo que no me parezco a mí mismo!” (216).

a mi doble, a mi imagen ideal, me transformo en ella (en el registro de lo imaginario)". El pequeño, pero significativo giro, ocurre alrededor del Creador y de su función en el mundo maldororiano: el ataque. Explicábamos que se ficcionaliza el enunciado delirante: yo le amo, teñido, por supuesto, por los avatares del universo aludido; así pues, un *yo le amo* es un *yo le ataco*.

Por lo tanto, se cree que la ficcionalización de un delirio constituido por el persecutor y el perseguido, o sea, el Creador y Maldoror, respectivamente, manifiesta la trama de la obra; la historia por sí misma lo demuestra. Si bien, en este trabajo se propuso explicar de qué forma el vampiro revela una subjetividad, hay distintos matices que podrían pulirse. De ser posible, haría falta una disertación de cada personaje, por ejemplo, la conciencia y su transformación, sus caracteres y quizá hasta su origen; o de cada metamorfosis y de cada adolescente. Nosotros nos limitamos a uno sólo; a pesar de todo, se considera que el abordaje individual, contendría de fondo a los dos protagonistas en pugna.

En pocas palabras, nuestro aporte en el terreno de la literatura es la atención focalizada en el personaje que reinventa las figuras intertextuales en un combate peculiar, determinado por lo delirante, o bien, como un sueño. La situación narrativa, la composición en estrofas sin una continuidad visible entre ellas, la prosa cargada de imágenes amargas y fragmentadas no hacen sino corroborar tal analogía. Lo anterior puede comprobarse al mirar superficialmente a la obra, al aproximarnos a Maldoror es indiscutible.

Los rasgos del vampiro, principalmente lo oral, regresan en forma de un delirio posibilitado por la fragmentación del discurso. En la búsqueda de su reflejo siempre se encuentra a la expectativa para asirse, en cuanto lo vislumbre, a aquel que manifieste su imagen ideal. Si un doble le muestra fisura o fallas, su angustia despierta inmediatamente, lo que ocasionará actos agresivos o de aniquilación; por ejemplo, la homicidio de Falmer y de la niña y el ataque al Creador; este último ficcionaliza a las figuras paternas en lo real, como también lo hacen las metamorfosis.

Dios puede ser condensado en la tríada engullidor-doble-uniión; pues, por lo general, Maldoror intenta ensamblarse a éste, devenir un solo ser con él mediante la

asimilación. Entonces, a las ganas-de-atacar de Bachelard se agregan las ganas-de-incorporar; el fin último del protagonista es la simbiosis. Incluso las figuras intertextuales como Satán, el vampiro y la araña son adaptadas en la narración como figuras de fusión. La subjetividad ficcional de Maldoror es como una espiral de los elementos referidos, a través de los cuales replantea su mundo de seres y escenarios orales.

Con el afán de claridad, en adelante se explican los comentarios anteriormente realizados. Contamos con el héroe y la historia que lo ubica como el centro de un mundo que resultaría contradictorio de no ser por la situación narrativa que ya ha hecho su trabajo de posibilitar el universo maldororiano. Se puso especial énfasis en los adolescentes y en el Todopoderoso, fundamentalmente en la tendencia de los primeros a brindarle el reflejo de la imagen añorada de sí mismo y en la presencia invariable del segundo, sea manifiesta o entredicha, pues como ya lo adelantaba Colín (2011), lo religioso suele presentarse como parte de un sistema delirante.

Podemos llevar la tesis de Linder³⁷³ más lejos y afirmar que el héroe, en la última estrofa del quinto canto, no despierta de un sueño sino que su delirio se sistematiza. En los primeros cinco cantos es constante lo onírico; el tiempo y el espacio existen dislocados, invariablemente surgen las grandes y majestuosas metamorfosis; sumado a lo anterior, el intercambio en el enunciado no deja de ocurrir, siempre está en proceso de edición. En el sexto, ya no navega por el mar maldororiano con sus distintivas criaturas ni se encuentra en la tierra de los malditos, pero lo delirante persiste.

Por el discurso del protagonista comprobamos que su universo es una referencia a sí mismo; por ello, también sufre formidables metamorfosis (dragón, ser de arrugas verdes, hombre de centenas de años, vampiro, basilisco, entre otros). En contraste con los efebos, Maldoror es enunciado como alguien monstruoso, feo; por lo que se considera que sus anomalías físicas surgen en lo real del organismo, lo cual puede relacionarse directamente con la tesis de la *inocencia* de los ángeles. Si no conoce

³⁷³ Véase apartado 3.1.

la diferencia de los sexos ni los límites del cuerpo, el resurgimiento de la castración no simbolizada tendrá lugar en su apariencia marcada por la fragmentación.

A Maldoror le hace falta un pedazo de su frente, sus ojos no le pertenecen, su piel es verde; es como si estuviese podrido. Si otrora fue un bello adolescente, o un ángel de cabellos rubios, ya no lo es más. La castración (pérdida de la inocencia) ocurre en lo real, lo que implica que la imagen que le devuelve el espejo está atravesada por el orden de lo insoportable. Al menos, habrá de reconocerse como un monstruo antes que no encontrar un reflejo en el cual mirarse, igual que el vampiro.

Además, los caracteres del personaje y el acontecimiento de la obra giran alrededor de la pugna contra el Creador que cruelmente lo manipula, de la búsqueda de su reflejo en la imagen de los adolescentes y de ciertas hembras, del desconocimiento de la diferencia de los sexos, de su tendencia a la oralidad y del paso al acto ante el tropiezo con la falta.

El último punto se vincula con la asimilación oral, aunque no de forma evidente. Cuando Maldoror actúa aniquilando al otro es para engullirlo con posterioridad; la niña-hidra es percibida al final como un pollo vacío, comestible en último término; y la conciencia, asesinada con crueldad, después es devorada. Es como si el vampiro tuviese que eliminar lo insoportable, en este caso de lo femenino, e incorporar únicamente lo feroz.

Igualmente, hay dos formas opuestas entre sí en las que se escinde la imagen de Maldoror: busca el reflejo de la inocencia en los adolescentes y en Dios, mientras que en las hembras encuentra la furia y el poder, que bien puede ser de carácter aniquilador. No debemos olvidar las constantes contradicciones del protagonista; en primer lugar, físicamente y, en segundo, en lo referente a su acontecer, en sus potencias y en sus debilidades. Dejando de lado la dificultad que lo anterior genera para esquematizarlo como una subjetividad de ficción, la situación clave que acepta las posibilidades señaladas es el delirio. Dicho mecanismo dota de verosimilitud a la obra y al personaje, pues admite todo tipo de cambios gramaticales dentro del relato.

El universo de Maldoror está constituido como un delirio, además las estrofas repiten el mismo acontecimiento una y otra vez, casi sin variar. La narración da la impresión de fragmentación al cambiar de una fórmula narrativa a otra, además, tanto el efebo como el Creador tienen existencia ficcional cuando convergen con el héroe bajo circunstancias similares.

Por una parte, Maldoror es lastimado por el Creador, no muere, pero tampoco es capaz de afrontarlo pese a que se ha propuesto atacarlo, después lo descubre en falta y se encuentran frente a frente; finalmente, el vampiro lleva a cabo su plan, aunque no lo asesina. Por otra, es cautivado por el efebo, y a la postre abandonado; a continuación lo seduce y es él quien lo deja, no sin antes herir su cuerpo.

Únicamente hay cambios gramaticales y de lugar para acontecimientos y personajes semejantes. Por ejemplo, en las primeras estrofas, el protagonista es maltratado por el Todopoderoso, este último lo persigue a través de la conciencia; pero, en los posteriores cantos, el soberano es maltratado por Maldoror, quien previamente ha engullido la característica divina. El héroe es pasivo y después activo; lo mismo ocurre en la enunciación y en los actos, es objeto y más tarde sujeto. La transformación del enunciado de la obra (el Creador me ataca) ocurre implícitamente en la última estrofa: de la repetición surge un cambio en el discurso, aparentemente simple, como indicaba Blanchot.

Todos los personajes son susceptibles de transformación, evidentemente la que sobreviene en la enunciación, o a nivel de acontecimiento, es más importante que las metamorfosis. El cambio sólo ocurre después de varias tentativas del héroe de lidiar con todos ellos entre estrofa y estrofa. Pero, ¿por qué Maldoror recurre a este intento de conciliación?, o ¿por qué la necesidad de encontrar su reflejo en los adolescentes o en el Creador? La narración de gran parte de las estrofas demuestra que ninguno de los tres ha sido atravesado por la castración y que son inocentes ante la falta; por ello el protagonista les atribuye emblemas imaginarios de poderío.

Con lo anterior no se quiere decir que las metamorfosis no son importantes, al contrario, en ellas encontramos esclarecida la ficcionalización de una naturaleza primitiva (oral y escópica). La mayoría son engullidoras y son, por lo general, agresivas

o suaves y maternas; es decir, tienden a la simbiosis y son de índole ambivalente (amor y odio). Otras se caracterizan por la mirada, transcendental en el estadio del espejo, pues por su mediación un pequeño asume una imagen.

La araña, el mar, el cerdo del sueño, el vampiro, el basilisco, el sapo, el oso marino, el pulpo, etcétera, son equiparables al Creador de la obra, pues representan en la ficción al primer Otro materno. Ocasionalmente, el héroe se deja cautivar y dominar, pero también se angustia ante la manipulación cruel de los personajes mencionados; en otros momentos él ocupa ese mismo papel activamente.

Las metamorfosis continúan en el sexto canto, sin embargo, algo se ha modificado y transformado en el devenir de la obra. Ahora se enfrenta al Creador de distinto modo, aún dentro del delirio, claro, pero con otra fórmula gramatical, es decir, el enunciado inicial: "El creador me ataca", cambia por: "Yo ataco al Creador". Una prueba inconfundible es cuando Maldoror perfora el cuerpo del rinoceronte-Dios (recordemos que en los primeros cantos el protagonista fue objeto de la crueldad o paralizado). El último conjunto de estrofas es el intento de vinculación con el otro más logrado en *Los Cantos*, y ocurre en torno a Dios, principalmente, y al adolescente, en segunda instancia. Recordemos que para Freud un sujeto puede conciliarse con el mundo a través del delirio.

Si se releen algunas de las estrofas iniciales, ubicadas aparentemente al azar, nos encontramos con un personaje que enuncia haber nacido bueno y con las memorias de un hombre que emitía plegarias en su infancia; en ambos casos es el protagonista. Además, se dijo que un narrador al inicio y al final de cada canto introduce al mar maldororiano, es como si en dichas estrofas el héroe estuviera fuera de su universo onírico hablando de su experiencia.

Mirando en retrospectiva Maldoror fue como cualquier otro, pues tuvo padre y madre; después incubó un delirio ante el derrumbe mental y se aferró a la certeza de la no diferencia de los sexos, a la inocencia de los ángeles y al Dios-conciencia persecutorio y omnipotente que lo castiga. Finalmente, consigue ocupar el lugar de la unidad al debilitar al Creador e identificarse con la imagen de este último cuando era fuerte.

Maldoror es capaz de devastar, de odiar a Dios al tiempo que es odiado por él; pasa del amor a la animadversión, incorpora algo de su carácter y lo ataca. Ya que lo envuelve aquella identificación, le resulta intolerable descubrir el ridículo o la incompetencia del personaje divino; por otra parte, gracias a lo mencionado podrá dar el salto para borrar los límites.

Ya que Maldoror se juega entre el amor y el odio frente al Creador, es natural que se coloque como objeto de goce o como tirano; sorbiendo o siendo objeto de succión. De cualquier modo, siempre hay uno que ocupa el lugar del mal en la obra; al final es Maldoror el que se ha tragado al Todopoderoso. Una vez ocurrida la simbiosis desaparece; pues, tras la unión con la imagen ideal está la muerte.

La imposibilidad de Maldoror de inscribir la castración lo angustia, por ello su necesidad de resarcirse en el delirio. Recupera la unidad de la imagen al identificarse, incorporar o tragar a aquel que no ha sido atravesado por la falta; pero cuando ésta se evidencia en los personajes, es decir, cuando no le devuelven su imagen especular, él *debe* aniquilarlos. Su desprecio por los hombres tiene relación con cuestiones como la unidad y la fragmentación. Por ello, la castración de lo femenino le resulta inefable y él *debe* reducirlo a un pedazo de carne. El espectro tampoco lo refleja porque el deterioro se registra en lo real, lo cual se vuelve intolerable y lo anula quebrando al espejo.

Muchas estrofas tienen carácter onírico incuestionable, el acontecimiento puede compararse con los sueños que inmovilizan a Maldoror, sea dentro del vientre del cerdo o en la telaraña de la parálisis. En ellos, lo real viene del exterior, pues no hay velo que matice el deseo que aparece sin disfraz. En otras no duerme, pero pareciera que lo onírico se extiende a la vigilia y, aunque se niegue a soñar o no lo haga en absoluto, surge como delirio desplegando los tormentos y ansias del héroe.

Recordemos con Blanchot, que lo onírico se desgarraba abriéndose a la verdad; sus pesadillas lo succionan, actúan como un Todopoderoso ávido de su indefensa víctima en la telaraña; de algunos sueños el héroe despierta con angustia de muerte tras haber rozado la unión perdida, incluso le atemorizan en vigilia. Se sabe que el sueño en la neurosis es cumplimiento de deseo y que se rige por ciertas normas,

de tal forma que su tendencia a la figurabilidad no represente amenaza alguna para el soñante. Lo anterior no ocurre con Maldoror, como ejemplo, la estrofa del cerdo demuestra que las imágenes no están disfrazadas y que manifiestan al deseo con toda su ferocidad, desde lo real.

Similar situación se repite en la estrofa de la araña de la gran especie y en la estrofa del espectro: el héroe ya no sabe si ve despierto a través de sus sueños, en el primer caso, o si mira una presencia fantasmagórica, en el segundo. Y como indica uno de los postulados freudianos: el estado onírico es el delirio del durmiente, mientras que el que delira pareciera que está soñando³⁷⁴.

El delirio alcanza el mundo onírico de Maldoror en lugar de brindarle descanso mientras duerme. Recordemos la estrofa del insomnio de treinta años, el protagonista debe huir de la posibilidad de adormilarse, al evitar soñar escapa de lo angustiante de rozar el momento perdido de unidad. Puede afirmarse que lo delirante no termina, continúa aún de noche, y que el sueño se prolonga a la vigilia.

Como un soñante, Maldoror pierde el control al dormir y el sueño es tan genuino que incluso su cuerpo pierde en la batalla, (en la estrofa de la araña es desangrado en su inmovilidad). Nuevamente se convierte en objeto de la acción martirizadora exterior cuando es obligado a soñar despierto (estrofa del insomnio); la cual recae en el Creador-conciencia, en su sentido de ser el implacable juez que juzga los pensamientos más secretos. Así vuelve la ley, siempre, sin variar, en lo real.

El Todopoderoso juega dos funciones: lo paterno y lo materno. El superyó en lo real como ley forcluída y la simbiosis como un resto del estadio del espejo. Maldoror se encuentra absolutamente indefenso ante el personaje engullidor que se traga al otro, borra la diferencia y lleva a la muerte. Sería como un bebé angustiado incapaz de resistir los movimientos que vienen del exterior y que lo dejan paralizado, lo maltratan, lo dominan cruelmente y lo castigan; o un pequeño embelesado con la mirada y la imagen, añorando incorporar o ser incorporado en la unidad y en lo indiferenciado.

³⁷⁴ “El sueño es el delirio por así decir, fisiológico del hombre normal” (Freud, 1907:52).

Si el Creador remite a la figura paterna, es lógico que en la enunciación interior se vuelva terrible; es perseguidor y hurga hasta la conciencia. Aunque no aparece nunca como sentimiento de culpa el héroe sí es castigado, para poder enfrentarlo, este último ha tenido que devenir Satanás. De tal manera ocurre un cambio gramatical: ya no es devorado, ahora incorpora y toma las virtualidades de aquel. El cambio de objeto por sujeto se vuelve una posibilidad en su delirio y le permite tachar la omnipotencia del Todopoderoso de los primeros cantos; así, él ocupa su lugar; es activo donde fue pasivo.

El mar también participa de lo materno; en primer lugar, a lo suave del movimiento, a la unidad, en segundo, a lo feroz y a la fuerza incontrolable del exterior; tiene el carácter del Otro materno. Es como el Todopoderoso de los cantos iniciales, pues posee igual espectro de facultades. Y si Maldoror es un hijo amado del océano, según su propio discurso, y Satán habita los mares, bien podría tratarse del mismo personaje en un juego de espejos. Este último sería el bebé en el vientre materno que sabe sus secretos escondidos al formar una unidad con él.

Los caracteres de Dazet permanecen pese a su reemplazo en la publicación de la obra, lo anterior en el canto original, a partir del segundo, serán colocados en el resto de los adolescentes o en hembras poderosas. Con *Los Cantos* completos y la pérdida del anonimato del autor, el primer conjunto de estrofas ya contiene a las metamorfosis que ocultan a Georges Dazet. Lo interesante es que, posteriormente, se alude a otros efebos con este mismo fin y los animales succionadores o succionados son exclusivamente femeninos. Es como si el héroe pudiese ver en Lohengrin, Mario, Falmer, etcétera, la imagen especular, pero las mutaciones hembras, como la tiburón, lo remitiesen al desconocimiento de la falta; por eso no pueden ser aludidas como mujeres.

La actitud de Maldoror frente a las variaciones de Dazet tiende a la incorporación, a la simbiosis y a la unidad. El intertexto del vampiro es evocado como succión: el personaje principal seduce jóvenes y los engulle, asimila la imagen y forman uno solo; en este sentido, se apropia de un reflejo y puede ser el otro; también ocurre que ocupa el lugar opuesto, aunque obtiene idénticos resultados. El héroe es como

la sanguijuela, el piojo o la araña de especie gigante, por mencionar a los más representativos.

Los adolescentes que dejan la edad de la inocencia son asesinados, sin embargo, hay tres excepciones: Lohengrin, Dazet y Maldoror. En realidad, sólo el primero sobrevive, aunque no se le vuelve a mencionar. Dazet es eliminado, simplemente queda su marca en algunas estrofas. Maldoror crece y, al final, recupera la completud al ocupar el lugar de sujeto del enunciado y devenir un ser atroz: la imagen y semejanza de Dios. En consecuencia, deja de existir en su universo, ya no es aludido (sea como unidad o fragmentación), no aparece en absoluto.

Sabemos que el Todopoderoso se vuelve persecutorio; los ángeles también comparten tal característica. Con los últimos, Maldoror no se horroriza sino que se subordina ante su grandeza; ello a razón de que no se muestran terribles, como en su momento lo fue la madre tiránica del primer tiempo del Edipo o el dios de los cantos iniciales.

Cuando el Todopoderoso entabla un diálogo con Maldoror, lo hace de igual manera que los ángeles o los efebos: intenta convencerlo de recuperar su naturaleza perdida. Por lo que, nuevamente, se comprueba el carácter materno del primero. En algunas estrofas el protagonista se le une, pero inmediatamente se separa; de cualquier forma, suele ubicarse como objeto o en el otro polo, dualidad que no se pierde a lo largo de la obra. Lo oral emerge como algo de lo real, no es hablado y no hay lazo, únicamente incorporación; *debe* tragar al Otro para poder asumir algo de él o para unírsele, es decir, para *ser* el Otro.

De inicio a fin, la simbiosis ocurre como incorporación o como regreso al vientre materno, y gran parte de los encuentros evocan escenas que engullen; éstos se caracterizan porque el fondo de la estrofa es totalmente onírico o delirante. La unión se relaciona con la oralidad, representada por la agresión al objeto y el desconocimiento de un organismo propio separado del ajeno. Maldoror tiende a confundirse corporal y especularmente con los personajes de su universo, pero sólo con aque-

llos que son ajenos a la castración y que muestran características orales en la enunciación. Qué diferente es la forma de succionar a las metamorfosis femeninas si se las compara con la niña o con la conciencia.

Por otra parte, tras la transformación, Maldoror se identifica con la conciencia y se convierte en juez, pero primero ha tenido que sorberla con sus ventosas. De esta manera, encarna la característica más temible del Creador; se posesiona del mal y todo él se trasmuta al tomar el rol de censor divino. No es únicamente un intertexto de Satanás que prueba y somete al hombre, es el Todopoderoso. El héroe lauréatiano le da un giro a la mítica figura y crea a su propio Dios caracterizado por el campo semántico de la obra, es decir, uno succión-conciencia.

Los intertextos que aparecen en la narración se repiten continuamente, gran parte de éstos involucran a un padre que no posee otra ley que la suya (Crono, Dios o Satanás). Maldoror siente temor ante el personaje que ostenta las características mencionadas, pero al mismo tiempo que se modifica la estructura gramatical del enunciado de la obra, asume el papel del tirano, mientras que el poder del Creador comienza a tener creciente decadencia.

La oralidad y la mirada están de cacería a lo largo de la obra; ello nos remite al estadio del espejo y al encuentro con la unidad. Que Maldoror busque desesperadamente su reflejo como totalidad, lleva al acontecimiento de las estrofas y a él mismo a toparse con seres no atravesados por la castración; eso implica una constitución psíquica precaria. Sin embargo, ninguna imagen, sea oral o escópica, lo sostiene. Cuando se rompe la ilusión de completud reacciona dando paso al acto; así, sus rasgos sádicos aniquilan al semejante para que la propia muerte y la desintegración no se le presenten. Es necesario volver un trozo de carne al otro, pues no puede asimilarlo por mediación del lenguaje.

Aunque hay un sinfín de reiteración de motivos en la obra y los rasgos del carácter ficcional de Maldoror son unitarios, siempre tenemos noticia de detalles nuevos. Es posible afirmar que se trata de un personaje que ficcionaliza tendencias psicóticas por lo siguiente: su cuerpo es percibido como fragmentación y busca en el otro la

imagen que sostenga su unidad; en cambio, aquello que está en falta debe ser aniquilado. Delira y pasa al acto; aquello que quiebra su precaria estabilidad, lo lleva a una defensa psicótica, pero también se enfrenta a Dios y anula su potencia maléfica apropiándose de ella.

La narración de cada canto es peculiar, como hemos visto, pero se justifica a partir de las condiciones de su narrador y del personaje, o por lo onírico y la tendencia al delirio. Por otra parte, los intertextos son llevados a otro límite, pese a que la crítica inicialmente consideró a *Los Cantos* como plagio de otras obras. Maldoror desafía a Dios en una lucha interior como un tejido de varias figuras, principalmente Satán y el vampiro, de tal modo responde a un Otro que lo llena de angustia. Recordemos al ángel caído (similar al protagonista en la soberbia, en el enfrentamiento, entre otras características), su rebelión y deseo de igualarse al Todopoderoso tiene relación con el temor que tan fuerte presencia le inspira; quizá para el vampiro ser esa figura es la única forma de verse libre del poder divino.

El delirio es un medio de vinculación con el otro; por ejemplo, en el último canto se sirve de un loco y habla efectivamente con un joven: Mervyn, aunque sea para asesinarlo. Como sea, el lazo es distinto al que establece con los demás adolescentes, incluso con Dazet; aquí ya no predomina el delirio, sino la planeación y el sadismo calculado. Los ecos intertextuales exacerban el peculiar carácter del héroe lauréatamontiano.

Así, el recorrido del héroe fue el siguiente: apresado en la imagen ideal se considera ajeno a la falta, pero el Todopoderoso no lo deja de martirizar, es preciso que lo enfrente, porque este último lo ataca y lo castiga; aunque Maldoror se piense superior a los hombres no osa oponerse a Dios, de lo contrario se vería seriamente comprometido, ya que sabe que podría ser manipulado, devorado o reducido a objeto; según su propia certeza. Es decir, algo propio es percibido como fragmentación, entonces, habrá de asimilar e incorporar las virtudes de personajes ajenos a la falta, como los adolescentes angelicales, el hermafrodita, hembras furiosas o ávidas y, en último término, a Dios, para poder enfrentarlo. Aunque, por otra parte, deberá aniquilar a aquellos que evidencien lo que él mismo desconoce.

Debido al progresivo debilitamiento del Creador y su imagen poderosa, Maldoror podrá asumir el lugar desocupado, pues ha incorporado a esta última, es decir, se ha reconocido con ella. Enfrenta y tacha a su dios como potencia maléfica al encarnar a la conciencia. En otros términos, el héroe, como objeto del Otro, se identifica con la imagen que le fue reflejada en el espejo, en la cual encuentra unidad; con el afán de no desintegrarse, él debe personificarla, no sin antes haberla reducido a objeto.

Otrora objeto deviene sujeto; con lo anterior queda atrapado en la imagen, embelesado y perdido. Como dijimos, un cambio en la gramática del enunciado hace la diferencia y ocasiona la transformación. Maldoror se hace sujeto de la enunciación en los siguientes términos: yo le amo, él me ama, ¡no! mentira, me odia; por eso me castiga y me martiriza, me succiona en sueños, me devora en el delirio, y yo no puedo ni reconocirme, ya no me parezco a mí. Pero no, no le amo, *debo* atacarle y también a aquel que creó, porque le odio, yo lo castigo y martirizo por medio de un adolescente, yo lo trago, lo incorporo dentro de mí, me convierto en Él y lo agredo. Lo anterior desemboca en un: Yo lo odio, soy cruel y lo he destruido; soy el Todopoderoso. Somos un solo ser, *soy uno*, no existo.

Todos los encuentros viran alrededor del Creador, pues el gran giro gramatical sucede en torno al poderoso personaje; aunque los adolescentes sean también importantes, al final sólo son accesorios. Además, el héroe no puede reconocerse ante los últimos, su figura se fragmenta en cada variación del enunciado, sólo se reconoce como unidad en relación con Dios. Aunque éste fue terrible inicialmente, Maldoror culminará derrotándolo y, con ello, podrá devorar la imagen ideal y formar un solo ser.

Maldoror se desvanece en el último canto, es como si realmente se hubiese fundido en lo indiferenciado al tragar, al identificarse y al *ser* el Otro; lo cual sólo acarrió su desaparición subjetiva. De acuerdo con los comentarios anteriores, se desvanece. Desde el inicio, la subjetividad ficcional del héroe fue anunciada en toda su peculia-

ridad; el carácter delirante de la obra deja de ser enigmático al comprender al protagonista, digno de seguir siendo estudiado, pues en él hallamos los paradigmas que son base de la psicosis, aunque se trate de un personaje literario.

Queda asentado pues, uno de los postulados que anteceden a la investigación: el hecho de que el poeta representa en su obra afectos y rasgos humanos. Es sorprendente que el Conde de Lautréamont ficcionaliza a la psicosis de forma verosímil en un momento previo al estudio de ésta, al menos desde el modelo que se trabajó. Lo anterior sólo manifiesta que la literatura y el psicoanálisis se encuentran muy de cerca.

Ya lo han dicho antes: el poeta tiene un conocimiento que escapa a la ciencia. Quizá la intuición del uruguayo esté relacionada directamente con su subjetividad y la obra sea la única forma de aproximarnos a aquel obstinado que se empeñó en cubrir de misterio su vida, pues posiblemente no se podía reconocer, de forma similar que Maldoror en el espejo, como quizá tampoco logró hallar su reflejo en su amigo Dazet, al cual eliminó del primer canto.

Quizá toda la obra sea el himno de Lautréamont a aquel que representa en lo imaginario la unidad de los ángeles: *Tal vez algún día, con la ayuda de un libro voluminoso, en conmovidas páginas, cuente tu historia, asustado por lo que contiene y por las enseñanzas que se desprenden de ella. Hasta hoy, no he podido hacerlo; pues, cada vez que lo he intentado, abundantes lágrimas caían sobre el papel y mis dedos temblaban, sin que se debiera a la vejez. Pero quiero, tener, por fin, tal valor.* No nos referimos al hermafrodita sino a Maldoror. Después de *Los Cantos*, el Conde también se ocultó; por lo tanto, estos últimos podrían ser las memorias de otro paranoico, un testimonio similar al de Schreber, pero atravesado por el velo de la poesía, y probablemente sean un freno a los cascabeles de la locura y al mal que bien pudieron agobiar al joven autor. De tales sustancias quedó impregnado el mar maldororiano.

Bibliografía

- Alonso, J. Felipe (1999). *Diccionario Ciencias Ocultas*. Madrid: Espasa.
- Bachelard, Gaston (2013). *Lautréamont*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blanchot, Maurice (2014). *Lautréamont y Sade*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Byron, George (2006). *Poemas escogidos*. España: Cátedra.
- Chevalier, Jean (1999). *Diccionario de los Símbolos*. España: Herder.
- Colín, Araceli (2011). "La interpretación delirante de Pierre Rivière". En Rodríguez, Susana (compiladora). *Trabajos del Psicoanálisis*. México: Fontamara.
- Corominas, Joan (1991). *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispanico*. Madrid: Gredos.
- Contreras, Horacio (2010). *El mito del vampiro*. En Carta Psicoanalítica, No. 15, Marzo 2010, consultado 17 de noviembre 2015 (en línea): <http://www.carta-psi.org/spip.php?article11>
- Culler, Jonathan (2000). *Breve introducción a la crítica literaria*. Barcelona: Crítica.
- Dolezel, L. (1997). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros.
- Dor, Joël (2000). *Introducción a la lectura de Lacan*. Barcelona: Gedisa.
- Dor, J. (2006). *Estructura y perversiones*. Barcelona: Gedisa
- Eliade, Mircea (1999). *Historias de las creencias y las ideas religiosas. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis. Volumen I*. Barcelona: Paidós Orientalia.
- (1988). *Historias de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo. Volumen II*. Barcelona: Paidós Orientalia.
- (1972). *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era.
- Evans, Dylan (1997). *Diccionario introductorio al psicoanálisis lacaniano*. Argentina: Paidós.

Filinich, M. (1999). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdes.

Fink, Buce (2007). *Introducción clínica al psicoanálisis lacaniano*. Barcelona: Gedisa.

Foucault, Michel (2009). *Historia de la sexualidad. 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.

Freud, Sigmund (1940) “Esquema del psicoanálisis”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1900) “La interpretación de los sueños”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. V). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1925) “Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1907). “El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. IX). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1923). “El yo y el ello”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XIX). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1933 [1932]) “La descomposición de la personalidad psíquica”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1933 [1932]) “Angustia y vida pulsional”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1915). “Lo inconsciente”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XIV). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1919). “Lo Ominoso”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XVII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1913-1914) “Tótem y tabú”, en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

----- (1913-1914) "Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente", en Sigmund Freud. *Obras Completas*, (vol. XXIII). Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2007.

George Frazer, James (1993). *La rama dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Redondo, F. (1996). *El lenguaje literario. Teoría y práctica*. Madrid: EDAF.

Graves, Robert (1985). *Los mitos griegos 1*. España: Alianza.

Herrera Guido, Rosario (2011). "El psicoanálisis ante la psicosis". En Rodríguez, Susana (compiladora). *Trabajos del Psicoanálisis*. México: Fontamara.

Juvenal, D. (1974). *Sátiras*. México: UNAM.

Kristeva, Julia (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI.

Lacan, Jacques (1998). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.

----- (1999). *Escritos II*. México: Siglo XXI.

----- (2013) *Las psicosis. El Seminario de Jacques Lacan, Libro tres*. Buenos Aires: Paidós.

Lautréamont, Conde de (1988). *Obra completa*. España: Akal.

----- (2012). *Los Cantos de Maldoror*. España: Catedra.

Mielmanine, J. (1995). *El goce y la ley*. Barcelona: Paidós

Muhammad (1986). *Sagrado Qur'an*. México: Tierra firme.

Nasio, Juan David (1988). *Enseñanza de siete conceptos cruciales del Psicoanálisis*. España: Gedisa.

----- (2001). *Los más famosos casos de psicosis*. Argentina: Paidós.

Orozco, Mario (2011). "Premisas y primicias del acto". En Rodríguez, Susana (compiladora). *Trabajos del Psicoanálisis*. México: Fontamara.

Parker, Derek (1985). *Byron*. Barcelona: Salvat

Platón (2008). *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*. Madrid: Biblioteca Clásica Gre-dos.

Pleynet, Marcelin (1977). *Lautréamont*. España: Pretextos

Pichon-Rivière, Enrique (1992). *Psicoanálisis del Conde de Lautréamont*. Buenos Aires: Argonauta.

Polidori, John (1994). *El vampiro*. México: Planeta.

Pommier, Gérard (2008). *El orden sexual*. Argentina: Amorrortu.

Quiroz, Jeannet (2011). "El cuerpo fragmentado. Imagen especular y crimen". En Rodríguez, Susana (compiladora). *Trabajos del Psicoanálisis*. México: Fontamara.

Rulfo, Juan (2011). *Pedro Páramo*. México: Editorial RM.

Schärf, R. (1957). "La figura de Satanás en el Antiguo Testamento" en Jung, C. (2011). *Simbología del Espíritu. Estudios sobre fenomenología psíquica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Schreber, Daniel Paul (2011). *Memorias de un enfermo de nervios*. España: Sexto Piso.

Stoker, Bram (2010). *Drácula*. España: Cátedra.

Vaccarezza, Laura (2004). *El trabajo analítico*. España: Síntesis.

Vázquez, Mónica (2011). "La locura en el campo del lenguaje: reflexiones sobre el delirio". En Rodríguez, Susana (compiladora). *Trabajos del Psicoanálisis*. México: Fontamara.