

# El creador de Lautréamont, el montevideano

**Daniel Lefort**

Trad. Francisco Álvez Francese

Lautréamont, y en particular *Les Chants de Maldoror*, han sido una piedra de toque de la crítica de Emir Rodríguez Monegal. Tres artículos sustanciales abordan lo que se sabe de la vida de Isidore Ducasse, del autor de los *Chants* –Lautréamont– y de su protagonista –Maldoror–: “Le ‘Fantôme’ de Lautréamont”,<sup>1</sup> “Isidore Ducasse y la retórica española”<sup>2</sup> (bajo la firma doble de Rodríguez Monegal y Leila Perrone-Moisés) e “Isidoro Ducasse, lector del barroco español”.<sup>3</sup>

Los dos últimos aportaron sustancia al libro –*Lautréamont austral*–<sup>4</sup> que corona estas investigaciones y que debe su existencia a la fidelidad intelectual de Leila Perrone-Moisés, coautora del volumen. En efecto, este trabajo realizado en los últimos años de la vida de Rodríguez Monegal (fallecido en noviembre de 1985) había quedado a punto de concluirse, heredando Leila de Emir el cuidado de llevarlo a buen término a partir de sus apuntes dejados “sin los retoques finales”. Se puede decir que Lautréamont ocupó sus últimos pensamientos y que las investigaciones ducasianas de Emir representan una culminación de su pensamiento y de su método crítico.

El primer gran artículo, publicado en 1973, no aborda de frente las cuestiones fundamentales que Emir examinará diez años más tarde sobre el poeta montevideano. Se trata, en efecto, de un brillante análisis de un cuento de Julio Cortázar, “El otro cielo”,<sup>5</sup> del que, a través de sucesivas iluminaciones, Rodríguez Monegal extrae la figura de Isidore Ducasse/Lautréamont, que aparece como a contraluz (y de ahí el título del artículo). El texto de Cortázar



1 *Revista Iberoamericana* n.º 84-85, julio-diciembre de 1973, 625-639.

2 *Maldoror* n.º 17-18, Montevideo, marzo de 1984, 99-118. Primera publicación bajo el título “Lautréamont español” en *Vuelta* n.º 79 y 80, México, 1983 y simultáneamente en Francia: “Lautréamont et la rhétorique espagnole”, *Poétique* n.º 55, París, 1983, 351-376.

3 *Revista Iberoamericana*, n.º 135-136, septiembre de 1986, 333-360.

4 *Lautréamont austral*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1995.

5 En *Todos los fuegos, el fuego*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

presenta un personaje desdoblado: “Es una narración en primera persona, atribuida a un personaje que dice ‘yo’ y que vive simultáneamente en Buenos Aires (entre 1928 y 1915) y en París (hacia 1868)”. Dos lugares circunscriben los movimientos del personaje: la galería Güemes en Buenos Aires y el pasillo cubierto conocido como la galería Vivienne en París, lugares simétricos que se prestan al espejismo, a un desdoblamiento físico y temporal del que la figura de Ducasse/Lautréamont es la clave. A través de un sutil y muy ajustado entrelazamiento que parece hacer pasar al “yo” narrador con toda naturalidad de un lugar a otro y de una época a otra, Cortázar construye un héroe escurridizo cuya materialidad corporal –que se manifiesta en sus relaciones con dos prostitutas, Irma y Josiane– permite ver como por transparencia, a modo de holograma, otro cuerpo, el de Isidore Ducasse/Lautréamont, y pone en escena otros dobles que, cada vez, evocan a otros personajes de los *Chants*: los dos “yo” de “El otro cielo” se emparejan con Maldoror/Mervyn, Laurent y el “sudamericano” remiten a Lautréamont/Ducasse. La sucesión de dobles tiene su punto culminante en el frente a frente entre Isidore Ducasse y Julio Cortázar, pareja definitiva que profundiza la identificación del cuento del argentino con la novela del Montevideano: “Isidore Ducasse se convierte en el doble, especularmente invertido, de Cortázar”. El trabajo de Rodríguez Monegal consiste en deconstruir paso a paso la narración de Cortázar detectando los ecos, explícitos o implícitos, que constituyen su sustancia y que, por un efecto de palimpsesto, hacen aparecer como por transparencia a los *Chants* –y en particular el capítulo VI– a través de “El otro cielo”. La meticulosidad de su investigación interpretativa y su rigor hacen que llegue al borde de lo indecible:

Una detallada comparación del cuento [...] con el canto sexto de Lautréamont permitiría advertir hasta qué punto Cortázar utiliza el texto francés como fuente de muchos detalles concretos del suyo. Este examen es aquí imposible. Baste indicar que no se trata solo de aislados préstamos estilísticos. Se trata de algo mucho más importante: la absorción de una atmósfera y de un lugar literario; la adopción de un sistema de visión; la incorporación del tema y de las obsesiones del modelo; el préstamo delirado de una figura, de un “fantasma”.

Rodríguez Monegal ha realizado este ejercicio crítico bajo el signo de la intertextualidad, de la que “El otro cielo” ofrece un caso ejemplar a través de sus configuraciones especulares y simbólicas. Desmonta así el mecanismo intelectual y afectivo, hecho del pensamiento y deseo, que sitúa a los dos escritores en la posición invertida y simétrica de un personaje en un juego de cartas.

En tanto que aquél [Ducasse] nació en Montevideo (1846) de padres franceses, Cortázar nació en Bruselas (1941) de padres argentinos. Ducasse fue educado en Francia y se convirtió en escritor francés, en tanto que Cortázar fue educado en Buenos Aires y se convirtió en escritor ar-

gentino. [...] Para Ducasse, que escribe en francés para un público francés, París es siempre *aquí*, y la región rioplatense en que nació es siempre *allí*; para Cortázar, que escribe en español y para un público hispánico, Buenos Aires es *aquí* y las orillas del Sena son *allí*.

(Emir podría haber llevado el análisis hasta el punto de advertir que los lugares de nacimiento de los dos autores están también descentrados en relación con las metrópolis que constituyen el marco de sus historias: ¿no es Montevideo la hermana pequeña de Buenos Aires como Bruselas lo es de París, ambas tan ricas literariamente hablando?). Siendo sensible a la profundidad y a la capacidad de convicción de este análisis, no se puede dejar de detectar en segundo plano otra cuestión, más amplia y profunda, que tiende a poner en evidencia la *parte americana* del imaginario ducasiano, al igual que en el de Cortázar, y a situar el diálogo literario –en términos de creación– entre el Sur americano y el Norte europeo en pie de igualdad; cuestión más cultural que geográfica, excesivamente determinada por el pensamiento y el sentimiento de lo lejano, de la otra parte, cuando no del exilio. Emir invierte con maestría el sentido tan frecuentemente propuesto de la influencia europea en la literatura latinoamericana restableciendo el equilibrio entre los dos lados del Atlántico para mostrar que, en términos de contenido y de contexto, la novela de Lautréamont y el cuento de Cortázar se entremezclan a través de una asimilación de lugares, personajes y tramas que hacen de un mundo el revés del otro.

Entre este artículo y sus otros dos textos, Emir Rodríguez Monegal ha leído, entre otros, dos libros fundamentales para el progreso de los estudios ducasianos: *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont*, de François Caradec (1970), y *Le visage de Lautréamont*, de Jean-Jacques Lefrère (1977). François Caradec ofrece la primera biografía seria y documentada del poeta, sobre todo en lo que se refiere al periodo montevideano de su vida, gracias a la colaboración de Albano Rodríguez. Si el título de la segunda obra atrae el escepticismo de Emir –expresa sus reservas sobre la autenticidad de la fotografía de Ducasse encontrada por Lefrère–, en cambio, el descubrimiento de un libro que perteneció con certeza a Isidore –la *Iliada* de Homero traducida al español por D. José Gómez Hermosilla–, con una anotación de su mano, que Lefrère menciona, lo llevará a desarrollar con lucidez sus puntos de vista sobre los vínculos entre la obra de Lautréamont y la lengua española. La anotación manuscrita le da dos claves que lo llevan a afirmar el bilingüismo y la doble cultura franco-hispana de Ducasse: por un lado, su redacción en español, las faltas de ortografía que la salpican y la hispanización del nombre de pila *Isidore* en *Isidoro*; por otro, el hecho mismo de que esta anotación esté inscrita en un ejemplar de la traducción al español de la *Iliada* y que lleve la mención de otro libro del traductor –*Arte de hablar*– en posesión de Ducasse. A partir de estos indicios aparentemente muy pequeños, pero a los que nuestro crítico dará un alcance considerable, adopta dos enfoques –uno



retórico y otro intertextual— que pone en estrecha relación para abrir un vasto campo de significaciones, interacciones e influencias que trastocan nuestras concepciones sobre la génesis y la recepción de la obra de Lautréamont.

La primera le permite explicar de manera particularmente convincente las rarezas de estilo que los críticos franceses habían advertido en los *Chants* y que, para Emir, se deben a la contaminación del francés por la retórica española, puesta en práctica por Hermosilla en su traducción de la *Iliada* y cuestionada en su manual de retórica *Arte de hablar*, una contradicción que Emir resume así: «la ambigüedad de los *Chants* reside justamente en una aplicación explícita del código retórico, en el entrelazamiento de un discurso delirante con un metalenguaje frío y normativo». Los dos libros del maestro de la poética y la retórica españolas del siglo XIX<sup>6</sup> trazan dos caminos divergentes que Lautréamont entrelaza para mantenerlos en un estado de extrema tensión que caracteriza su originalidad: «A través de estas dos obras, Isidoro Ducasse tuvo acceso a una manera más robusta y más extravagante de escribir». Es por ello que, por un lado, abundan las expresiones homéricas en los *Chants*, en cuya traducción Hermosilla da cuenta de “la crudeza de las escenas, la violencia de los sentimientos de odio, lo explícito de las alusiones homosexuales” (ERM), y por otro, la solemnidad propia de la retórica española, tal como afirma Lautréamont, no exenta de humor: “A menudo me ocurrirá enunciar con solemnidad las proposiciones más burlescas”.



La novedad del estilo de Lautréamont que había encantado a los surrealistas hasta el punto de considerarlo un precursor de la vanguardia poética que pretendían encarnar, encuentra en el análisis de Emir sus raíces en otro universo lingüístico, desde sus márgenes americanos. Paradójicamente, su radical originalidad, que lo proyecta en el debate que tendrá lugar en torno a la poesía en los años veinte, es decir, medio siglo después de la publicación de los *Chants*, radica en parte en un retorno a la epopeya homérica, es decir, a las fuentes más antiguas de la poesía occidental, a través de la vigorosa traducción de Hermosilla al español.

Emir saca sutilmente partido del nombre Isidore Ducasse en la anotación, ya que aparece en la forma hispana de Isidoro en lugar de la grafía francesa Isidore. En esta variación, que desplaza el nombre de pila de una lengua a otra, reconoce una nueva pista del bilingüismo de Ducasse, que se confirma con un análisis minucioso de las faltas de ortografía de esta anotación y, más generalmente, de los errores de construcción sintáctica en el francés de los *Chants*, que revelan una evidente contaminación por el español familiar hablado en Montevideo. Criado en Uruguay hasta su traslado a Francia a los trece años, Ducasse se vio inmerso en un ambiente en el que practicaba simultáneamente

6 “Casi medio siglo, el *Arte de hablar* de José Gómez de Hermosilla dominó la enseñanza de la poética y la retórica en el mundo hispánico”. En *Lautréamont austral*, 15.

ambas lenguas, dos lenguas con características propias, alejadas del buen uso parisino o castellano. Emir define el origen examinando las condiciones socioculturales de la vida en Montevideo en la época de la juventud de Ducasse: una inmigración francesa dominante, procedente del suroeste de Francia, en la que el *patois* local adopta préstamos del euskera, del bearnés, del catalán y, sobre todo, del español, lo que llevó a Ducasse a “la manipulación de la lengua francesa a partir de una práctica de extranjero”. Así, el enfoque lingüístico abre un campo mucho más amplio: “Las ‘faltas’ son producto de la condición bilingüe pero, sobre todo, expresión del doble estatuto cultural que alegoriza el nombre propio: Isidore/Isidoro”.

A partir de la cuidadosa explotación de las implicaciones del descubrimiento de Jean-Jacques Lefrère, Emir amplía su estudio examinando “las relaciones posibles entre Lautréamont y el barroco hispánico”. Se trata de una hipótesis de trabajo basada en el hecho de que su lectura de Homero y la crítica de Hermsilla está ligada con los dos libros que Ducasse poseía en el momento de escribir los *Chants*, pero postula una gran riqueza de interpretaciones. En particular, Emir señala que las abundantes citas de Hermsilla de los grandes poetas barrocos españoles, sobre todo de Balbuena y Lope de Vega, pueden haber proporcionado a Lautréamont “la iniciación a una poesía de metáforas deslumbrantes, una poesía que no se cansaba de jugar con las palabras hasta extraerles sus lúdicos secretos, una poesía que explotaba los tropos hasta el delirio”, duplicando así el repertorio metafórico que ofrece la traducción española de la *Iliada*.

En los ejemplos ferozmente condenados por Hermsilla (pero aun así copiosamente citados), Isidoro pudo encontrar las municiones que necesitaba para su demolición de la sintaxis francesa, para la parodización violenta de los modelos románticos de su tiempo [...], para la subversión total de una retórica que, vista desde su extrema marginalidad de montevideano bilingüe, solo podía parecerle definitivamente arruinada.

Pero es al volver al contexto sociocultural de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX cuando Emir arroja luz sobre el doble movimiento –hispano y francés– que llevó a la consagración de la obra de Lautréamont. Por un lado, los surrealistas franceses lo llevaron a la cúspide y lo designaron como el ejemplo perfecto del poeta surrealista; por otro, el barroco español –y su máximo representante, Góngora– conoció una revalorización sin precedentes tanto por el lado español como por el hispanoamericano gracias a Juan Ramón Jiménez, Miguel Artigas, Alfonso Reyes, Rubén Darío, y más tarde, Jorge Luis Borges y Pablo Neruda. En esta convergencia, Emir pone de relieve la sombra proyectada por Lautréamont sobre la literatura del continente sudamericano en el espíritu del barroco desde el punto de vista y la práctica poética de dos escritores cubanos: José Lezama Lima y Severo Sarduy.

No sorprende que esta empresa crítica de Rodríguez Monegal provenga de un país como Uruguay, y especialmente de una ciudad como Montevideo,



donde la cercanía de las lenguas francesa y española, así como la proximidad de las culturas, durante décadas del siglo XIX y en la primera mitad del XX, produjo escrituras tan singulares en francés como las de Laforgue, Supervielle y, aún más, Lautréamont. Mientras utilizaba los instrumentos de la crítica europea, Emir tuvo aquí la oportunidad de contrarrestar eficazmente la hegemonía de la crítica francesa, inclinada a llevar agua para su molino y, en consecuencia, a considerar como «rarezas» sin importancia los elementos extranjeros presentes en su propia lengua. También pudo, a través del contexto sudamericano propio de Lautréamont, otorgar a su obra su verdadera dimensión universal al extender su pertenencia al dominio francés hasta las orillas del Río de la Plata.

Nada podía ser más fructífero que el encuentro de dos montevideanos excepcionales, uno –Lautréamont– entre los escritores que más irradiaron la poesía y más generalmente la literatura del siglo XX en Occidente, el otro –Emir Rodríguez Monegal– que se afirmó como uno de los principales críticos literarios de esta época. El trabajo de Emir iba a desembocar en un gran libro que habría sido la coronación de su carrera como crítico y la culminación de sus ambiciones intelectuales: establecer un reconocimiento internacional de Lautréamont al restituir su figura plena y completa de poeta sudamericano de habla francesa que marcó como creador un punto de inflexión histórico hacia las vanguardias del siglo XX y más allá hacia la literatura contemporánea universal, un poco como Marcel Duchamp para las artes plásticas por el espíritu radicalmente iconoclasta, fundador de la modernidad sobre las ruinas del edificio cultural clásico, que se había vuelto convencional. Volviendo a Homero y pervirtiendo las prácticas retóricas, Lautréamont trastornó tanto el movimiento romántico –que estaba ya impuesto con fuerza en la poesía de su tiempo– como los cánones clásicos de la cultura occidental. Con la invención del *ready-made*, que transforma un objeto cotidiano en una obra de arte por la sola voluntad del artista que le da nombre –siendo el más famoso de ellos un urinario metafórico como fuente–, Duchamp estableció una nueva relación entre el arte y la realidad destruyendo las bases establecidas de la representación artística. La «revolución Lautréamont» (en palabras de Philippe Sollers) y la *revolución Duchamp* tienen también en común la profunda huella que han dejado en la literatura y el arte durante más de un siglo, una huella tal que nos parece que lo esencial de su mensaje está aún por llegar, que su influencia en el largo plazo está lejos de haber producido, al día de hoy, todos sus efectos de profunda conmoción.

En este camino, en el que queda mucho por descubrir, Emir Rodríguez Monegal ha puesto una piedra fundamental. Gracias a Leila Perrone-Moisés y a *Lautréamont austral*, lo esencial de su investigación ha llegado hasta nosotros.