



HAL
open science

El gemido de Lautréamont: Ducasse en la obra de García Lorca

Francisco Alvez Francese

► **To cite this version:**

Francisco Alvez Francese. El gemido de Lautréamont: Ducasse en la obra de García Lorca. Bolón, Alma (comp.). Ducasse, Maldoror, Lautréamont. Mayo del 68. Erotismo, Sexualidad, Linardi y Risso, pp.111-120, 2019, 978-9974-675-95-7. hal-04384663

HAL Id: hal-04384663

<https://hal.science/hal-04384663>

Submitted on 12 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

© Librería Linardi y Risso
Juan Carlos Gómez 1435
Montevideo - Uruguay
Tels.: 2915 7129 - 2915 7328
Fax: (598) 2915 7431
E-mail: libros@linardiyrisso.com
www.linardiyrisso.com

Con los auspicios de la Dirección de Cultura
del Ministerio de Educación y Cultura (MEC)

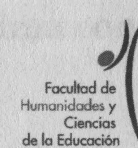
Imagen de tapa: Carlos Seveso, *Entrada de Ducasse en Montevideo*,
tela, técnica mixta, 1992, detalle, (MNAV)
Diseño: Claudio de los Santos
Corrección: La Lata a Cuadritos

ISBN: 978-9974-675-95-7
1.ª edición, enero 2019

Impreso en Uruguay
Impreso por Imprimex S.A.
Depósito Legal N° 11.635

Queda hecho el depósito que marca la ley

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida,
ni en todo ni en parte, ni registrada en o transmitida por un sistema de
recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio,
sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por
fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del autor.



Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Departamento de Letras Modernas

Serie Montevideana n.º 10

Ducasse Maldoror Lautréamont
Mayo del 68
Erotismo Sexualidad
Y contra el hombre que los hace esclavos

Alma Bolón
Editora



Montevideo
2019

El gemido de Lautréamont: Ducasse en la obra de García Lorca

Francisco Álvez Francese
Université de Paris 8

Cuando a principio de los cuarenta, desde su retiro neoyorquino, Salvador Dalí escriba su autobiografía, recordará el año de 1927, central para la poesía española del siglo xx, en términos que, a falta de un mejor adjetivo, se podrían calificar de *llamativos*. Dice el pintor:

La sombra de Maldoror se cernía sobre mi vida, y fue precisamente en ese período cuando, por la duración de un eclipse, otra sombra, la de Federico García Lorca, vino a oscurecer la virginal originalidad de mi espíritu y de mi carne. (Dalí 217)

Tanto en su biografía del poeta como en la del pintor, Ian Gibson cita esas mismas palabras y las comenta brevemente, refiriendo cómo *Los cantos* del Conde de Lautréamont eran muy leídos en la Residencia de Estudiantes, pero no ahonda en los sutiles vínculos que unen la poesía de Lorca a la de Isidore Ducasse ni examina con detalle la curiosa imagen que produce Dalí, que establece una relación entre el personaje central (y supuesto emisor) del mencionado libro y Lorca, ambos, «sombras» que oscurecieron su genio. No obstante, el biógrafo aventura que, tal vez, Dalí conociera a Lautréamont gracias a Lorca, quien, por su parte, lo habría conocido en la lectura de Rubén Darío.

Como es famoso, el nicaragüense incluyó al poeta francés ya en la primera edición de su clásico volumen de ensayos *Los raros* (1896) y, aunque no lo hubiera leído más que a través de los frag-

mentos publicados por Léon Bloy en un artículo aparecido en setiembre de 1890 en la revista *La Plume*,¹ su perfil de Lautréamont sirvió como primer descubrimiento, para las letras hispanas, de una de las obras más revulsivas del siglo XIX.

Tras la lectura de Darío, y puntualmente de su libro de ensayos, en la adolescencia, Lorca escribirá varios de los textos de *Impresiones y paisajes*, como «Monasterio de Silos», en el que menciona al «loco y fantástico conde de Lautréamont» (86) y utiliza la figura de los perros, que se asemeja a la del canto primero, que Darío cita (traduciendo) *in extenso*. A su vez, en *The Comic Spirit of Federico García Lorca*, Virginia Higginbotham anota numerosas apariciones del grotesco lautremontiano en otros textos de la misma época, de un anticlericalismo por momentos corrosivo y a veces cercano a la blasfemia. Esa relación a través del humor, la parodia y el sadismo puede verse también, según Higginbotham, en las prosas que publicará Lorca a fines de la década de 1920, más cercanas, ya, a la imaginería surrealista.

Así, según la crítica, en «Santa Lucía y San Lázaro» o «La degollación de los inocentes» (publicados en 1927 y 1930, respectivamente) se pueden encontrar marcas de Lautréamont, lo que comprueba que su influjo no se detuvo con la edición *Impresiones y paisajes* en 1918, apenas antes del ingreso de Lorca en la Residencia de Estudiantes. En efecto, de mediados de los años treinta es su «Presentación de Pablo Neruda» (c. 1934), en la que el granadino mencionará, como compañeros de la poesía del chileno, a las voces de Darío y de Julio Herrera y Reissig, y al «gemido del uruguayo y nunca francés Conde de Lautréamont, cuyo canto llena de horror la madrugada del adolescente» (Lorca, *Obras completas* 1184).

Con una tonalidad acaso autobiográfica, en el texto y casi al pasar, Lorca volverá sobre su recepción juvenil de Lautréamont, de

1. Para una discusión sobre esto, léase «¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los raros*?», de Sidonia Taupin.

quien reivindica su condición de americano, siguiendo, esta vez, al propio Neruda, que en su ensayo «Viaje al corazón de Quevedo» había llamado a Ducasse (y a Jules Laforgue, figura decisiva para él y para Lorca) «compatriota». Por esto, es en el conocimiento a través de Darío y de su discusión con Dalí y Neruda que se pensará la huella de Lautréamont en la obra de Lorca (quien lo leyó también mientras estudiaba en Estados Unidos a fines de los años veinte, tal como prueba Higginbotham en «Reflejos de Lautréamont en *Poeta en Nueva York*»).

En este artículo, la crítica rastrea, apoyándose en el impacto del surrealismo en la obra de Lorca, las marcas de Ducasse en textos como «Poema doble del lago Eden», «Grito hacia Roma» o «Ciudad sin sueño», y concluye que existe, entre el granadino y Maldoror (sic), una «afinidad espiritual», que se puede detectar en «la tensión violenta entre el mundo humano y el mundo animal» y en su visión «trágica e irónica», que «repite la conclusión de Lautréamont que la bestialidad del hombre excede a la de las bestias» (68).

Si se trata de encontrar afinidades, resulta imposible eludir la figura del hermafrodita, tan presente en las obras del español y del francés.² Siguiendo esta senda, y para pensar el origen del mito del andrógino, hay que remontarse hasta el *Banquete* de Platón y, más precisamente, al discurso de Aristófanes que allí aparece, que postula la unión originaria de los seres y la división a la que los condenó Zeus. En *Les Chants...*, la relación con el filósofo griego y, sobre todo, con el mencionado discurso del dramaturgo es muy clara, como consigna Rodolphe Gasché, en una sección del canto primero que aúna al andrógino con el adolescente:

2. Como se podrá comprobar a continuación, en este artículo se será flexible con los términos *hermafrodita* y *andrógino*. En tanto ambos suponen una problematización de los binomios *mujer/hombre* y *femenino/masculino*, también se pensarán con relación al travestismo, muy presente en la obra de Lorca.

Adolescent, pardonne-moi. 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 t'arrêter, avec les dents et les ongles à la fois. Je paraîtrai mon corps de guirlandes embaumées, pour cet holocauste expiatoire; et nous souffrirons tous les deux, moi, d'être déchiré, toi, de me déchirer... ma bouche collée à ta bouche. (54-56)

Ese deseo de retorno a la comunión primitiva que Aristófanes exponía en el diálogo platónico se da aquí mediante un giro tenebroso y paródico que, lejos de mostrarse como la recuperación de lo perdido que plantea el griego (aunque no debe olvidarse su propia condición de comediógrafo), parece más bien un castigo terrible para el ser «amado» (o deseado), quien, como tantas veces, es un hombre joven.³

En su clásico estudio sobre Lautréamont, Maurice Blanchot ha reparado en la infancia y la adolescencia, su lugar en *Les Chants de Maldoror* y, sobre todo, en el segundo canto. En efecto, y mucho se ha escrito al respecto, hay en Maldoror una fijación por la figura del muchacho, cuyo principal interés parece residir en su ambigüedad, en su aspecto a mitad de camino entre lo masculino y lo femenino. Algo similar puede verse en varias obras de Lorca, quien presenta a menudo personajes con cualidades del sexo opuesto (basta referirse a las descripciones de los arcángeles en los poemas del *Romancero gitano*), y tiende al juego de encubrimientos y disfraces que sugieren desplazamientos en los roles de

3. Ese fragmento, de inmensa brutalidad, puede pensarse en relación con varios pasajes de la obra de Lorca, para quien el amor puede ser también una suerte de maldición. En estos casos, el amor azaroso, terrible, de algún modo, contrario al propuesto en el *Banquete*, es una fuente de angustia por su propio carácter arbitrario.

género convencionales para su época. En un fragmento de la obra experimental *El público* (1930), por ejemplo, hay una delectación en este tipo de movimientos, en el marco de la representación teatral. Efectivamente, uno de los estudiantes dice: «Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince», a lo que otro le responde, rompiendo a reír: «¡Pues me gusta! Parecía muy hermosa, y si era un joven disfrazado no me importa nada».

En su ensayo «Federico García Lorca: decible e indecible», Roberto Echavarren comenta el pasaje y sostiene que, en esta separación de planos, entre el actor y el papel que representa, «Se abre una discordia entre la máscara y el actor, entre género y sexo» y que «Por esa hendija se cuele una anomalía. Lo que al nivel de la mascarada aparece como amor heterosexual, al nivel de lo real de los actores es amor dentro del mismo sexo» (2). Si en Lorca las dislocaciones de género —desde la del Director que, en la mencionada obra, se quita el traje solo para revelar que debajo lleva «un utilísimo traje de bailarina» a la del muchacho que, en la «Oda a Walt Whitman», «se viste de novia / en la oscuridad del ropero»— son siempre clandestinas y están, siguiendo la metáfora, revestidas de imágenes, en *Les Chants...* ocupan, por momentos, un lugar central, coherente con el espíritu antiburgués y antirreligioso de la obra, y es en este sentido que es paradigmática la figura del hermafrodita, que aparece en la estrofa siete del segundo canto.

Aunque en la obra de Lorca no existe un personaje de estas características, como se puede suponer, sí se pueden ver (como ya se sugirió) numerosas tensiones, tal vez no tan explícitas, como cuando refiere, en «Canéfora de la pesadilla», a «un Cristo espantoso con falda de bailarina» (*Impresiones* 161). De hecho, en ese breve texto, que se publicó en *Impresiones y paisajes*, se encuentra la única mención de la palabra, que agrega nuevos elementos a la lectura de la obra del granadino a la luz ambigua de la de Ducasse. Dice:

Salía de aquella casa de vicios espantosos y lujurias extremas.

Estaba envuelta en un hábito de impudor y bajeza de una degeneración sexual. Podía ser animal raro o hermafrodita satánico. Carne sin alma o medusa dantesca. [...]

Dentro de la casa se oía reír y entre palmas sensuales y ayes dolorosos, una voz aguardentosa cantaba obscenidades.

El monstruo andaba como un lagarto en pie y con una mueca dura no se sabe si era risa o dolor de vivir... Otra vez tosió como si un perro aullase en un sótano, y siguió andando despidiendo olor de alhucema podrida y de tabaco. (162-163)

Si se piensa en el hermafrodita de *Les Chants...*, rodeado de paz en la claridad del bosque, el fragmento de Lorca solo puede situarse lejos del de Lautréamont; sin embargo, en esa «casa de vicios espantosos y lujurias extremas», pueden verse fácilmente ecos de la famosa descripción del burdel al que, según Maldoror, acude Dios.

Si Platón aparece apenas sugerido en el mencionado primer canto de Lautréamont, en la obra de Lorca, por otra parte, las referencias, más o menos veladas, al *Banquete* son numerosas, tal como demuestra Luis Martínez Cuitiño, que las ha perseguido en su libro *El mito del andrógino en Federico García Lorca*. Aunque por momentos tendiente a la sobreinterpretación, Martínez Cuitiño logra una completa genealogía, que llega hasta la lectura temprana del poeta de algunos de los diálogos platónicos, por 1915. Siguiendo a Jocelyne Bourlignieux, que ve especial énfasis en el discurso de Aristófanes en las piezas de teatro de Lorca que se han llamado «irrepresentables» (*Así que pasen cinco años* y *El público*), Martínez Cuitiño encuentra en estas obras de fuerte impronta vanguardista, y en el guion cinematográfico *Viaje a la luna*, una gran concentración de imágenes que él vincula con el *andrógino*. Así sucede con la mención de peces como el lenguado, que ya apa-

rece como imagen de la unión primitiva perdida en el discurso de Aristófanes, quien sostiene que «cada uno de nosotros es un símbolo de hombre, al haber quedado seccionado en dos de uno solo, como los lenguados» (228).

Como apunta Martínez Cuitiño, con ese término es con el que Dalí se refiere a Lorca en muchas cartas, y la presencia de peces planos, como el rodaballo y, sobre todo, el pez luna, será fundamental en la obra poética y dramática del granadino (60-61). Por su parte, en su célebre conferencia «Juego y teoría del duende», de 1933, Lorca vincula una imagen acuática con la de Lautréamont, cuando sostiene que el duende «pone ojos de pez muerto al conde Lautréamont en la madrugada del boulevard» (*Obras completas* 1070). Esta unión de elementos parecería de algún modo resonar con *Les Chants...*, pletóricos de criaturas marinas, entre las que cabe destacar la del anfibio, que aparece en el cuarto canto descrito en términos muy similares a los que definían al hermafrodita. Como este último, de hecho, el anfibio es un ser híbrido, que desprecia a la Providencia y debe vivir, aunque en armonía con los animales y las plantas, en el ostracismo, retirado de la civilización.

La pregunta, entonces, sería: ¿hay en Lorca algún personaje que, de cierta manera, pueda pensarse en relación con estas criaturas? Una clave puede encontrarse en el libro *Lorca, poeta maldito*, en el que Francisco Umbral sostiene, al referirse a la protagonista de una de las obras de teatro más emblemáticas del granadino, de 1934:

Yerma es la araña kafkiana. Yerma es el ser al margen de la naturaleza; esos seres al margen que la propia naturaleza se complace ciegamente en crear. Todo en el cosmos vive dentro de unas leyes, de una economía (aunque esas leyes sean gratuitas), pero de pronto se produce el ser marginal, liminar, innecesario, gratuito, no ya en última instancia, como todos, sino en primera instancia. (126-127)

En sentencias como «¡Ojalá fuera yo una mujer!», «mis pasos me suenan a pasos de hombre» y «¡Maldito sea el cuerpo!», Umbrales ve señales de un desdoblamiento de la personalidad que la lleva a la maldad. No obstante, tal vez podría pensarse una relación estrecha entre Yerma y el hermafrodita de Lautréamont, condenado, en palabras de Blanchot, no solo a la soledad, sino también, a través de la abundancia de órganos, a la esterilidad. En esa negación de la naturaleza, en esa pérdida esencial, no pueden dejar de verse ecos, por otro lado, y como apunta Umbrales, con el personaje llamado Maniquí, de *Así que pasen cinco años*, vestido de novia a pesar de su nombre, que remite a lo masculino.⁴

Por otra parte, casi en consonancia con las palabras de Juan, el marido de Yerma (que le dice: «no eres una mujer verdadera»), en *Los cantos* se dice del hermafrodita: «Rien ne paraît naturel en lui, [...] ses yeux se lèvent vers le ciel, et retiennent avec peine une larme de reproche contre la Providence» (160). Y, en efecto, Yerma se llama a sí misma «desecho dejado de la mano de Dios».

A su vez, de igual modo que Maldoror procura el sueño del hermafrodita, en *Yerma*, Juan pide a su mujer que duerma. Pero al contrario que la criatura que embelesa a Maldoror, que «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» (166), Yerma no puede dormir, aunque, «como soñando», invoca a su inexistente hijo (es decir, la restitución al orden de lo natural) en el segundo cuadro del acto II.

Así como se puede remontar el conocimiento de Lautréamont por Lorca a su juventud, cuando lo leyó a través de Darío, podría

4. Martínez Cuitiño nota la etimología de la palabra, que viene del neerlandés *manneken*, diminutivo de hombre. En consecuencia, este ser parlante pero no humano se queja, como lo hará Yerma, de su infertilidad: «Un trajecito / que robé de la costura. / (Enseña un traje rosa de niño.) / Dos fuentes de leche blanca / mojan mis sedas de angustia / y un dolor blanco de abejas / cubre de rayos mi nuca. / Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo!».

afirmarse que su sombra no dejó de estar presente a lo largo de su vida. Teniendo en consideración algunos hitos biográficos (su trato con los otros estudiantes de la Residencia, y sobre todo con Dalí, con quien pudo ser una suerte de lengua común mediada por la experiencia surrealista, o, más adelante, con Neruda, gran vindicador del americanismo de Ducasse), se pueden percibir los rastros de Maldoror en las obras de Lorca más cercanas a la poética vanguardista, tanto las prosas de fines de los años veinte como los poemas de *Poeta en Nueva York* o sus obras «irrepresentables». No obstante, es por medio de las figuras antinaturales, desplazadas, monstruosas, como el anfibio y, sobre todo, el hermafrodita, que el gemido de Lautréamont se deja oír también en textos más impensados, como *Yerma*, y de maneras misteriosas y profundas.

Obras citadas

- Blanchot, Maurice. *Lautréamont et Sade*. París: Les Éditions de Minuit, 1990.
- Dalí, Salvador. *Vida secreta de Salvador Dalí*. Barcelona: Empúries, 1993.
- Delcourt, Marie. *Hermaphrodite*. París: Presses Universitaires de France, 1992.
- Echavarren, Roberto. «Federico García Lorca: decible e indecible». *Hispanic Poetry Review*, vol. 6, n.º 2, 2007, pp. 1-12.
- García Lorca, Federico. *Impresiones y paisajes*. Granada: P. V. Traveset, 1918.
- . *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954.
- . *Yerma*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017, www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj40t0.
- Gasché, Rodolphe. *The Stelliferous Fold: Toward a Virtual Law of Literature's Self-Formation*. Nueva York: Fordham University Press, 2011.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.

- Higginbotham, Virginia. «Reflejos de Lautréamont en *Poeta en Nueva York*». *Hispanófila*, n.º 46, 1972, pp. 59-68.
- . *The Comic Spirit of Federico García Lorca*. Austin: University of Texas, 1976.
- Lautréamont. *Obra completa*, trad. Manuel Álvarez Ortega, edición bilingüe. Madrid: Akal, 1988.
- Martínez Cuitiño, Luis. *El mito del andrógino en Federico García Lorca*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Platón. *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*, trad., introd. y notas Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó Íñigo. Madrid: Gredos, 1986.
- Taupin, Sidonia. «¿Había leído Darío a Lautréamont cuando lo incluyó en *Los raros*?». *Comparative Literature*, vol. 11, n.º 2, 1959, pp. 165-170.
- Umbral, Francisco. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta, 1998.

El último maldito: la influencia de Lautréamont en la obra de Michel Houellebecq

Fernando Urrutia

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

¿Vienes del cielo o sales del abismo
oh Belleza? Tu mirada, infernal y divina,
derrama confusamente la buena acción y el crimen;
y por eso se te puede comparar al vino.

CHARLES BAUDELAIRE, «Himno a la Belleza»

Cansancio, decadencia, hastío, quebrantamiento del orden social, agotamiento de la religión, desencanto de la ciencia, bohemia y melancolía; nihilismo desesperado. Los síntomas del denominado *mal del siglo* conformaron una nueva sensibilidad que se propagó como una peste negra entre los artistas e intelectuales a lo largo del siglo XIX. La crisis radical de creencias y valores que conmovió a la conciencia europea de aquellos años obligó a los jóvenes escritores y poetas a embarcarse en la búsqueda de una necesaria renovación estética que fuera capaz de retratar esa decidida impotencia a la hora de hallar una respuesta satisfactoria a la demanda de sentido que inspiraba la muerte de Dios y el advenimiento de la modernidad. En este sentido, la frase de Schopenhauer «En esencia, toda vida es dolor» (441) puede leerse, al igual que toda su filosofía, como un intento por sistematizar la estructura del sentir de ese *mal del siglo* que pesaba sobre la bohemia de la época y que resume, asimismo, la postura con que encararon la vida los lla-