

EL ARTE DE COMPARAR

(bello como las rodillas de Isidore Ducasse)

J. C. M.

I

A MANERA DE PRÓLOGO

Nuestro saber suele ser un saber de libros. Cuenta Michel Foucault en el prefacio a "Las Palabras y las Cosas" que la lectura de un texto de Jorge Luis Borges -donde transcribe cierta enumeración que el doctor Franz Kuhn atribuye a una enciclopedia china- fue el punto de partida luminoso de la hipótesis de trabajo de su libro, grado cero del tema del conocimiento observado desde una perspectiva arqueológica. Dice Foucault: "Ahora bien, esta investigación arqueológica muestra dos grandes discontinuidades en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del XIX señala el umbral de nuestra modernidad." (1) Este acatamiento singular así desarrollado postulando el itinerario de una crisis, conectó de manera pertinente dos asuntos que nos venían preocupando desde hace tiempo y por razones relativas al proyecto narrativo. El sistema conceptual de Pascal -cruce de teología y ecuaciones- en sus posibilidades

analógicas y la ética transgresora circulando en los escritos de Ducasse afectando la literatura y poesis de la modernidad.

Nuestra intención en el presente ensayo fue reflexionar centrándonos en el segundo de esos temas, siendo la ficción de Montevideo el considerando decisivo que recorre la trama. El texto de "Los Cantos de Maldoror" resultó fuente de interrogantes suficiente como para absorber todo el interés de un estudio y asimismo la extensión de una tesis de doctorado, sin ser nuestra motivación prioritaria mientras transcurre el año 1985. Sorprendente además al poder dar en principio una impresión de unicidad extraña, territorio fértil de reflexión árida donde fue dificultoso hallar la filiación de los precursores.

Había sin embargo una puerta de acceso camuflada a **LcdM**, línea sutil dibujada con el grafo láser del lenguaje y que nadie interesado en el misterio Lautréamont puede renunciar a consignar. Resulta tan marcada la diferencia cerebral entre el genio de Pascal y la transgresión colonial juvenil de Ducasse, que precisamente -puede que en el domino acotado de la lengua francesa- deben insinuar elementos comunes. Nosotros buscamos discernir esos vasos comunicantes y con espíritu de principiante, antes de adentrarnos en apreciaciones de la noción de belleza tenebrosa en **LcdM**. Tampoco quiso ser este estudio aproximativo una aplicación indirecta de las tesis más iconoclastas de Foucault, menos la enésima justificación

prestigioso de una relación que admitimos desde el comienzo caprichosa. En sus orígenes supuso compartir el contenido de ciertas coincidencias observadas desde la periferia uruguaya, que si bien podrían resultar arbitrarias, aspiran a insinuar un método de lectura. De dicho estremecimiento que Foucault establece entre esos siglos, algunos ecos textuales deberían infundirse en dos de sus nombres más representativos.

El texto de Borges referido está incluido en "El idioma analítico de John Wilkins" y parece ineludible que Foucault lo haya citado. Según Borges, Wilkins fue hombre del siglo XVII (1614-1672) y su obra más comentada "An Essay Towards a Real Character and a Philosophical Language" trata el tema del lenguaje; publicado en 1668, presume la intención del polifacético inglés de formular un idioma universal y en que cada palabra se define a sí misma. Como luego sucederá en pleno desarrollo de la Ciencia omnipresente, emerge la cuestión del lenguaje en una relación dialéctica con los postulados metodológicos; asunto que recién comenzaría a plantearse en sus términos verosímiles y con probabilidades de solución hacia el siglo pasado. John Wilkins -contemporáneo de Descartes- asiste al fracaso de la invención ingeniosa de un lenguaje artificial que postule categorías absolutas: la búsqueda de máquinas lógicas lingüísticas es una rama de la filosofía fantástica, que permite nuestras especulaciones lúdicas, más afines al relato ficticio enmascarado que a la filosofía. Hacia esa época tal intento se presentaba como una

etapa en antagonismo con la realidad social. El "Discurso del Método" -de ingreso espectacular en la filosofía occidental- era la demostración de que el lenguaje en práctica y teoría, podía ser el vehículo pertinente para encauzar la razón todopoderosa en el intento de organizar el mundo. Dominarlo desde la explicación retórica aún con otra ambición íntima y sublime: demostrar la existencia de Dios.

Pascal es contemporáneo de ambos, estando por tanto en la imaginación actuante de la época clásica. Algunos de sus Pensamientos serán reescritos por Isidore Ducasse con el estigma del signo contrario. Los dos sin premeditación manifiesta, más el aporte aleatorio de Blake, Dostoievski, Baudelaire, Kierkegaard y Nietzsche forman el grupo de seres privilegiados que, según Sábato "intuyeron que algo trágico se estaba gestando." (2) En "Otras inquisiciones" (3) el texto anterior al dedicado a John Wilkins se titula "Pascal".

Otro detalle merece ser ahora recordado, en cierto pasaje de "El idioma analítico..." se presenta parte del sistema del autor reseñado. Parece ser que, bifurcando desde una intencionalidad racional y clasificadora, el inglés dividió el universo en cuarenta categorías o géneros. En la decimosexta, sin que se argumente lo parcial o fundado de tal ubicación, asoma la Belleza. Sin la modestia de las comparaciones sucesivas de Ducasse, Wilkins lo define por metáfora: es un

pez bípedo, oblongo. Definición por lo menos tan sorprendente como las minadas en **LcdM**, formulación forzosa transgresiva al parecer, mutante cuando se concreta el encuentro intencionado de ideas y palabras.

Pascal y Ducasse -sin olvidar sus máquinas disímiles- son dos instancias estimulantes de la relación hombre/lenguaje. Para Pascal lenguaje y conocimiento avanzan juntos, relegando a la condición exótica e impertinente todo proyecto de lenguaje artificial. En el proyecto Ducasse -y en toda su época del XIX parisino- el poeta queda desamparado ante la Historia, la inscripción cotidiana en la sociedad, los sistemas de pensamiento y la ingeniería de la matemática mecánica, con un lenguaje creativo que sólo puede referirse a sí mismo. Un año después del nacimiento del montevideano, George Boole establece las bases de la moderna lógica simbólica, marcando la ruptura de la ciencia con la gramática; diez años más tarde, nace Saussure que sistematizará la lingüística occidental.

Impedido de mentar la complejidad de la creación desarticulada en sus más elementales partículas, el lenguaje profético forzaría proyectarse en otras dimensiones invertidas, soñadas e inesperadas hasta extenderse en el perímetro cadavérico de una mesa de disección.

II

SEÑORES, HAGAN JUEGO

Para un lector instalado desde la literatura, Pascal es más que el primer contradictor a la doctrina de Descartes: intuyó las dicotomías entre ciencia dura y valores, avisó el intersticio entre un teorema llevado a buen término demostrativo y el horror sin ecuación del infinito, entre la existencia ardiente de Dios y una demostración verosímil ante los descreídos.

Personaje de ciencia e inserto en el siglo del método, Pascal negó que el hombre -y su conciencia- pueden ser meramente una hipótesis como cualquier otra. Sin condescender a la sencilla operación de descartar la razón tan elaborada como sistema, la combate cuando -ella y el método que la define- pretende constreñir en su dominio todo lo relativo a lo humano. De continuo aporta las respuestas científicas y nos interpela de cerca con sus dudas metafísicas, esa mente deslumbra desplegando teoremas e inquieta con pensamientos y vocación vertiginosa de abismos metafísicos; el territorio matemático se le aparece como una vía inapropiada de alcanzar a Dios.

Intenso conocedor de la extensión inconmensurable del universo, de la mecánica de fuerza/energías invisibles

sosteniendo esas estructuras (desmesurada, obsesiva, delirio desatinado sin Fe de un ingeniero indefinible) no podía contentarse con la mera certeza obvia de su existencia; era la nada suicida o el intento de darle un sentido a lo inexplicable. Extraviado en el universo creado por Otro, su sensibilidad de desamparo se origina en la perplejidad anterior o consecuente, menos cósmica o metodológica que individual. Los cielos equidistantes jamás fueron signo emblemático triunfal de la presencia abrumadora del Creador, sino testimonio sensible de su relatividad.

Recibe, hereda, asume, decanta en una angustia incipiente y profunda un conflicto con tradición e historia, que había surgido -temor de la generación espontánea del pensamiento, otra variante padecida del silencio cerebral- en el cuatrocientos, mientras la realidad de la preeminente relación del hombre con la divinidad se modificaba en la asimetría ventaja/desventaja. Pascal sabe o descubre que la fisura irreversible entre lo temporal y lo eterno implica la abolición de la concepción medieval del mundo. Paul Valery intentó, más cerca nuestro, establecer un diálogo con las estrellas así llamadas por la luz que emiten y aspira además a la imposible reciprocidad. Pascal había clausurado en su tiempo ese contacto redentor: Hombre y Cosmos se recelan. Dos entidades de naturaleza opuesta se cotejan transfigurándose en adversarios que se observan amenazantes, sin presumir el

discernimiento que tienen el uno para el otro en ambos sentidos.

El hombre renacentista que siendo niño "redescubre" los primeros treinta y dos teoremas de Euclides, comienza a trabajar en el misterio del idioma a partir de las "Provinciales", serie de cartas publicadas clandestinamente donde Pascal asume la defensa del jansenismo. Esas recusaciones son tomadas como modelo del género por la excelencia del léxico utilizado, la fuerza de polémica que provocan y el ingenio razonado que las recorren. A tal punto se las considera en la tradición francesa, que varios críticos vieron en ellas el exponente máximo de la elocuencia francés y -junto, en paralelo simultáneo- la primera obra maestra de una lengua por entonces escindida de la herencia latina. Desde temprano Pascal ostenta su condición de hombre complejo y paradójal: domina la extensión total de la razón siendo el primero en cuestionarla. Se define como jansenista y busca la conversión de los libertinos; es hombre afortunado dentro de la Corte que postula el rigor de una vida ascética, pretendió escribir una apología simple por didáctica del Cristianismo y nos legó los "Pensamientos".

Este último proyecto inconcluso es el núcleo de su obra mayor, entendiendo que aquí inconcluso no significa acrático. Aún en los fragmentos de apariencia más dispersa, se vuelve

luminoso un orden intencionado y la férrea metodología de trabajo. La articulación diferenciadora con respeto a las restantes apologías contemporáneas, es el vértice intencional hacia el cual convergen las fuerzas religiosas aunadas y espirituales que fueron movilizadas. Más que los creyentes serían los libertinos los destinatarios privilegiados de su obra, la prédica de Pascal no ambiciona adoctrinar en la confirmación, sino con la intención de convertir los espíritus descreídos. El proyecto de la obra, los argumentos activados tienden a ello; de ahí su especial disposición en el avance y lo insólito de las proposiciones.

Ciertos postulados iniciales eran claros. Los argumentos clásicos a disposición del cristianismo (exacerbados algunos por adoctrinamiento a ultranza) eran insuficientes considerando el desafío de la tarea. La razón como camino de convencimiento llegaba apenas a los mismos dominios de la razón; Pascal quería acceder a un más allá asimismo retórico, donde la evidencia fuera concluyente a la recepción y como puede serlo un milagro puesto en escena mediante la Fe.

Agitados o agotados los otros caminos, era tiempo de tentar una variable específicamente humana: el recurso del corazón. La solución parece eludir la caída en el escepticismo totalizante y una probabilidad de conocimiento directo, cuya amplitud se expande a zonas inaccesibles para la infantería de la razón. El

corazón se asume en el nuevo dispositivo como otra forma y fuente de conocimiento, doble salida epistemológica y moral. Pascal asume su cometido como si se tratara de la demostración mediante fórmulas de un teorema de la Física. De la misma manera que en ciencia, los hechos se le aparecen más humanos y firmes que los principios -claros, irrecusables, pero asimismo abstractos- a los que accede Descartes con la aplicación estricta del método racionalista.

La proyectada apología suponía un itinerario plural de iniciación y Pascal se torna profundamente pedagógico. En una primera etapa el hombre asume su frágil condición pautada por una miseria ontológica. Es por dicha vía que se llega a la necesidad de dios asegurando una conciencia existencial, con lo cual los fines de la hipótesis estarían logrados; luego se incorporan en los pensamientos del incrédulo fusionándose a sus intereses convencionales. Con esos instrumentos precarios, Pascal pretende erigir una apología inatacable. Era previsible que aplicase a su exposición la lógica analítica, la misma que utilizara en demostraciones geométricas frecuentadas desde la juventud. En definitiva, la mentada Apología sería la demostración de otro Teorema iniciado desde el corazón, del Teorema más enorme de todos los Teoremas.

Siendo la unicidad del hombre el grado cero y punto de partida, ello suponía considerarlo en su integridad; en

consecuencia, se analizarán y atacarán todos los flancos de acceso a lo esencial que está en juego: razón, sentimientos, alternativos medios acumulados, dominio de la ignorancia y confusa trama conceptual. Si se organiza un cuestionamiento riguroso e irrefutable de todos esos elementos constitutivos, resulta el asumir la conciencia inexcusable de la miseria. Así, de ser una noción abstracta, eventualmente demostrable por los artificios de la razón, Dios se transfigura en necesidad coronada de angustia. Esa es la diferencia entre el hombre con y sin Dios.

Obviando su presencia permanente el hombre, extraviado en el laberinto del tiempo, es criatura contradictoria y denostada, confusa inteligencia ignorando el secreto del Caos, incapaz de definirse de manera coherente o acceder al sentido de su propia existencia. Su vida interior deviene una danza imprecisa y eterno conflicto sin solución reconfortante. Pascal considera la necesidad de una caída moral previa hasta tocar fondo para que, luego de esa relativización pedagógica, surja un hombre distinto con otras proyecciones propias del que sabe.

Si el hombre genera en sociedad la diversión como mecanismo de evasión, para una utilización correcta de su responsabilidad en tanto ser pensante -que no consiste por cierto en camuflar cuestiones trascendentes-, era inevitable que esa miseria individual se extendiera al conjunto del cuerpo

social, de donde resulta una sociedad enferma que subvierte la verdadera escala de valores... esa sensación de sentirse incluido, inserto y destinado en un medio social que alude las responsabilidades superiores, es una vía de acceso portando al hombre a una intensa introspección.

Pascal, buen conocedor de las estrictas leyes del equilibrio y postulados delicados de la psicología humana, sabía que una sobredosis de pensamientos negativos puede abolir clausurando el deseo de buscar a Dios. Para que el hombre se acepte en su situación límite, es pertinente acercarle ciertas pautas de su grandeza descuidada, lo necesario para que pueda asumir que hay algo rescatable en su precariedad, que su miseria creciente es transitoria y puede ser remontada. Asigna al hombre en consecuencia un lugar de reflexión equidistante entre el Ángel y la Bestia, situación de equilibrio que parece englobar la condición humana. El rechazo de la tentación de los extremos nos ubica en una verdad trascendente: Dios es la energía que puede conciliar extremos antagónicos, rescatarnos de la desesperación latente, extremos absolutos es lo que él denomina espíritu de Geometría y Finura. Inclinarsé apasionadamente por cualquiera de ambos es un equívoco; lo conforme, es actuar teniéndolos a ambos en cuenta, buscando sin respiro una síntesis superior que los contenga y diferencie. El factor equidistante medio sería el corazón, estrategia visceral haciendo equilibrio entre razón y sensibilidad.

Dicha ubicación suponiendo incertidumbre, ese destierro voluntario de toda comarca dotada de sentido filosófico sistemático, es la posición del hombre en la mecánica de la Creación. El pensamiento será el engranaje elemental para una toma de conciencia haciendo posible la búsqueda de una situación ontológica más positiva. El pensamiento es el procedimiento para comunicarse con el silencio del Universo, que lo desconoce todo y le impide acceder al Hombre. Nunca habrá diálogo ni retorno: esta comunicación con lo Absoluto distingue el hombre y le confiere una pequeña dignidad, si bien ello supone asumir la conciencia de su precariedad. Paradójicamente, esa dignidad a la que se tiende transita por el reconocimiento de la miseria, acto de contrición previo para el cual sólo el hombre está capacitado: el Universo es.

Existe una palabra que expresa y sintetiza la grandeza del hombre y su capacidad volitiva: pensamiento. El razonamiento a que conduce lo anterior es la celebrada tesis religiosa de la caída. Dios creó al hombre, la humanidad con naturaleza generosa y el antídoto del pecado lo corrompió en su totalidad, contaminando los niveles del prodigio desde estratos morales a capacidades intelectuales.

Esta forma de la argumentación tampoco debe derivar en el escepticismo resignado, la conciencia del infinito y la soledad

incentivan en Pascal la tarea del estudio del hombre. El primer paso será la indagación sobre sí mismo y luego una búsqueda para comunicar a los otros protocolos introspectivos de su experiencia: conocimiento del verdadero camino de salvación. El primer objeto de estudio para el hombre deberá ser el hombre mismo, pero ese sólo conocimiento es insuficiente para emprender la reconstrucción interior. Considerando además (entrando en uno de los debates más fecundos del siglo XVIII) que la razón no resulta el método más acertado para atender tan precioso objetivo.

Consciente el hombre de su miseria y de la presencia del infinito, también puede si lo decide rehuir ese conflicto de orden ontológico. Desviar la atención, refugiarse en el dominio de las diversiones; actuando así el problema excluye la esperanza de una solución y claramente se posterga. Ronda asimismo la cuestión de la premura que debe resolverse estando en vida, considerando que la muerte -siendo cita inevitable- puede irrumpir en cualquier momento. Si por el contrario desiste de la diversión y a ejercer su acción permanente en el mundo, puede acaso acceder a las grandes cuestiones; entre las cuales se halla la de su propia condición.

La experiencia es grave. Sentirá el doble embate de su importancia y pequeñez que son preámbulo de las pasiones negativas asociadas al fracaso. Atiborrarse de mundo es un

escape a asumirse y significaría: reconocer su miseria e iniciar un camino accidentado hasta la Fe.

La tenaz oposición de Pascal a ciertas facilidades de la razón es más que una simple repetición de argumentos anteriores. La angustia individual conduce a la Fe y de allí el hombre da el gran salto a una angustia infinita. Los "Pensamiento" son el testimonio del deseo de poblar el silencio totalizador que le deparó su mente matemática. Pascal advirtió cómo y a través de la metodología cartesiana, el conocimiento se volcaba hacia el mundo exterior en su deseo fáustico de aprehenderlo, distanciando en proporción de la aspiración introspectiva. Ello explica al tiempo que pretende entender, la transferencia de su base gnoseológica de los vericuetos de la mente a los latidos del corazón. El corazón insufla la vida e induce un camino.

La salida de la oscuridad de la caverna, la confusión laberíntica se halla en Dios y la religión; sin embargo, conocer la escondida senda no significa haber hallado la solución última a la cuestión de la contradicción humana. Razón, más filosofía y corazón son insuficientes, incluso para conocer cuál es la religión idónea que logre dilucidar el enigma. Como Pascal tiene por finalidad en concordancia probar que la única salida salvadora es la religión católica, se abocara con método empírico al estudio comparativo de las religiones circulando. Busca detectar, de manera irrefutable, cuál entre ellas es

nominal de la ansiada verdad y en consecuencia, aquella que puede ordenar el caos interior de la criatura humana.

Convergen en Pascal algunos principios distanciados del razonamiento; en realidad, son certezas provenientes del instinto y el corazón. La razón elabora a partir de ellos, establece relaciones y al diapasón las leyes anteriores que los rigen. Como nunca antes, con el entusiasmo luminoso presumible en la empresa, Pascal adecuó el procedimiento a las finalidades acechadas. Su paciente tarea fue metodológica, descartada la razón para convertir a los libertinos indiferentes el matemático apela al corazón, que presume ser racionalmente irrefutable y pasionalmente convincente.

Para quienes mantengan en la resistencia un resabio científicista, el oriundo de Clermont-Ferrand tiene en reserva otro argumento inesperado: la apuesta. El comienzo del Siglo XVIII es pródigo en apologías triunfantes del cristianismo vencedor y que hasta el ingreso de Descartes al discurso contradictorio, proseguían su tarea disuasiva y amenazante hasta la hoguera las normas fijadas por la retórica escolástica. Luego del viento de Descartes ("Pienso, luego existo", los restos reposan en la Abadía de Saint-Germain-des-Prés y su cráneo en el Museo del Hombre en París) la apologética cambia imperativamente de orientación. La mayoría se convierten en

maquetas intelectuales empíricas y postulando la objetividad para las pruebas que ostentaban.

Las modificaciones de matriz en el proyecto Pascal son varios y a los avanzados debemos agregar otro bastante original. En tanto la tradición apologética propone la senda que conduce de la religión hacia el hombre, Pascal intenta el camino inverso: orientarse desde la incertidumbre humana a la religión con tránsito único e ineluctable. Esta variante radical se conocerá luego como el método inmanente, del cual Dimitri Merejkovski detecta algunas fuentes interesantes: "Aparte de los "Ensayos" de Montaigne y el "Manual" de Epicteto, el tercer libro esencial de la Apología es el "Puñal de la Fe" del dominico español Raimundo Martini, en el cual los más antiguos monumentos de escritos judaicos fueron por milagro preservados de las llamas de la Inquisición. Pascal allí busca la conformidad de la tradición cristiana con el testimonio de los grandes doctores del Talmud, en lo que él llama perpetuidad y nosotros podríamos llamar: unidad de la experiencia religiosa humana a través de los siglos y de los pueblos en la historia." (4)

Algunos estudiosos observan en los "Pensamientos" los orígenes cuando no las ruinas de la ambiciosa Apología programada y su valor sería por tanto esencialmente testimonial. Queriendo ser quizá un pensamiento totalizante, es probable que sea una forma original de asumir el pensar,

postura y estrategia. A pesar de ese cuestionamiento -puede convenirse que metodológico- se le reconocen lineamientos básicos sólidos y tratamientos temáticos adecuados. Para otra vertiente crítica, el carácter fragmentario e inconcluso en su aspecto formal tampoco fue impedimento para considerarla apenas esbozos; por el contrario, se le asigna en la tradición receptiva una unidad y estructura que las redacciones posteriores, poco habrían alterado en lo primordial. De lo que se posee a la sistematización final sólo se hubiera operado una modificación de grado más que de esencia.

Esa doble consideración está vinculada a la memoria de tal como nos fueron legados, tanto en la estructuración conjunta como la disposición interna de cada uno de los fragmentos. Se admiten dos vertientes de ordenación: la que los confronta con el plan inicial de la proyectada apología (Primera parte: Miseria del hombre sin Dios. Segunda parte: Felicidad del hombre con Dios) o quienes prefieren aceptar el corpus tal cual aparece y en consecuencia detectar los grandes temas propuestos. La apuesta, antropología pascaliana, definición de los espíritus de geometría, finura y otros. Sin la necesidad de una finalidad artística, las virtudes de su lenguaje y estructura literaria resultan obligadas a ser soportes, engranajes retóricos, medios maleables perfectibles relegando la finalidad de trascendencia superior.

El hombre con atributos que desconfiaba de la razón, se confía a otra alternativa no menos engañosa que le hace sentirse seguro en su proyecto. Siendo el conocimiento lenguaje y aceptando que es lenguaje el pensamiento, resulta pertinente formular la interrogante: ¿y si Dios fuera lenguaje?

De la confrontación teórica y biológica ante el infinito, el hombre recupera dos asuntos sin aparente solución. El de su exacto lugar en el Cosmos se le aparece pérdida amenazante y reactualización obstinada del problema gnoseológico; del cual la tan mentada Razón sólo dio una solución ilusoria. Ante el infinito, en ese estado de la cuestión asoman tres posibilidades: a) reconocerse extraviado en los laberintos de tiempo y espacio. b) abolirlo. c) intentar completarlo con algo igualmente infinito: Dios. La solución a la miseria del hombre se halla pues más allá de los poderes del hombre mismo.

Ante muchos la Fe basta siendo autosuficiente para probar la existencia de Dios, y tal certeza puede exteriorizarse de manera absoluta. Descartes propuso la concepción del cuerpo como máquina, Pascal retoma dicho concepto y lo proyecta a la vida espiritual, accediendo a lo que se dio en llamar automatismo de la Fe; justificado cuando tenemos claro dónde se halla la vía de la salvación. Por tanto tales automatismos, que consisten en la constante reiteración de actos litúrgicos y

demostrativos de la predisposición del que anhela, lograrán que el encuentro ansiado se concrete en el más breve tiempo posible. Sin embargo, considerando que la razón es insuficiente, incapaz de demostrar la existencia de Algo Inconmensurable que está a infinita distancia, lo prudente es relegar el problema supremo a las inquietudes aleatorias del azar.

A los perturbados a quienes no les basta la preparación mecanicista referida para llegar a la convicción de Dios, hacia el final de su obra Pascal les propone un argumento alternativo que, basado en el cálculo de probabilidades y estando dirigido al interés por la eternidad de los futuros conversos, en principio repudiaría cualquier réplica, contestación o diatriba. Se trata de la famosa apuesta a favor de la existencia de dios. Cuando se reconoce que toda prueba a la existencia de dios aparece como insuficiente sin lograr convencer, podemos partir de la dualidad radical de existencia o inexistencia. En simultáneo, considera la felicidad asimismo en términos binarios: vida consciente breve y vida posible eterna. Dicha osadía tentada en la península ibérica, hubiera despertado el interés ardiente de la Santa Inquisición, la condena fulminante de don Marcelino Menéndez Pelayo, refrendada en su implacable martillo de herejes que es la "Historia de los heterodoxos españoles."

Lo que se pone en juego mediante la apuesta, aquello que se puede ganar es esa posibilidad con solo dos instancias: ganar o perder. El cálculo de probabilidades nos dará la exacta dimensión de la relación que puede existir entre lo que se juega y aquello que puede ganarse. En este argumento puesto sobre la mesa el incrédulo tiene ante sí el dilema de tomar partido; igual sigue sin existir con claridad la certeza en cuanto al camino decidido. Nunca podemos perder de vista que será una decisión pautada por el interés y sin apelar a los argumentos filosóficos ni con la Fe.

En un clásico para el estudio del Argumento del Pari o apuesta, Miguel Asin Palacios (5) se aplica a detectar los antecedentes de dicho procedimiento. Cita en primer lugar cuatro casos del orbe Cristiano: Arnobio – *Adversus gentes*. II-4. / Sasbunde – *Theologie naturelle*. / Silhon – *De l'immortalité de l'ame* (Lib. 1o. disc. 2o.) / Sismond. S.J. *Demonstration de l'immortalité de l'ame*. Romano Guardini (6) agrega dos analogías del argumento de la apuesta: la prueba ontológica de la existencia de Dios de Anselmo de Canterbury y la paradoja absoluta del danés Soren Kierkegaard, enunciada en sus "Migajas Filosóficas". Partiendo de un estudio precedente de Baluchet, Asin Palacios infiera que el argumento que más se parece al de Pascal, es el citado en cuarto lugar. La ubicación en la historia de estos autores lo lleva a preguntarse

si dicho argumento no fue utilizado desde el siglo IV al XVII y concluye que también se frecuentó en el ámbito del Islam por Algazel.

Detecta doce analogías entre los planteos de Algazel y los de Pascal agrupándolos alrededor de tres puntos: 1) Idéntica actitud fideísta y escéptica en los problemas de la Fe, otorgando a la inspiración o al corazón -y al hábito- como fuentes de certeza un valor superior al de la razón. 2) Mismos recursos apologéticos para persuadir a los incrédulos acerca de la conveniencia de creer en la vida futura. 3) Similar disciplina mecánica aconsejada por ambos para lograr la Fe, consistente en abstenerse de pensar, obrando como si ya se creyese. Estos tres puntos son los que los comentaristas de Pascal denominan respectivamente: 1) La teoría del corazón (el corazón tiene razones que la razón desconoce). 2) El argumento de Pari (si ganas ganas todo, si pierdes no pierdes nada). 3) La disciplina del abetissement (hacer como si creyeras) (7)

Se ha preguntado qué razones pudieron llevar a Pascal a recurrir a este tipo de argumento siendo varias las hipótesis. El primer propósito es estrictamente apologético: convertir a los incrédulos libertinos. Se insinuaron otras intenciones; Julien Green se ha interrogado sobre si este argumento no sería una variante sutil de autoconvencimiento. A pesar de la validez intelectual, lo acusan asimismo de frivolidad,

transfiriendo la cuestión esencial del Universo al terreno de meras especulaciones probables. Los libertinos además, podrían oponer que para qué arriesgar si los elegidos son pocos y siendo determinados por la Gracia. François Mauriac certeramente detecta en el llamado a la apuesta, una ligera contradicción con la teoría de la Gracia. “¡Qué difícil de comprender es, en este jansenista, la esperanza de cambiar, gracias a un libro, los designios eternos de Dios sobre los elegidos y los condenados! ¿Creía acaso que su Apología habría de modificar su número respectivo en una sola unidad?” (8)

Matemático empírico al tratarse del hombre desdeña la ciencia y Dios nunca fue un teorema ininteligible necesitado de demostración. Desde los soportes de corazón y lenguaje Pascal ordena sus dudas pensando en los escépticos e indiferentes, cuando debe dar el salto decisivo a la prueba concluyente se encomienda a la estadística; el lenguaje clásico omnipotente se revela y manifiesta obstáculo insalvable.

III

LAS TORRES DE BABEL

En la biblioteca histórica primero fueron las "Memorias" de Jean Froissart, luego los "Ensayos" Michel de Montaigne; los "Pensamientos" de Pascal precedieron las "Confesiones" de Jean-Jacques Rousseau, siguieron los "Cantos" de Isidore Ducasse, los "Cuadernos" de Georges Bernanos y los "Diarios" de André Gide. La enumeración complementaria de títulos retóricos, avisa la preocupación sostenida por la formulación del discurso que asume y reivindica la literatura francesa. Dentro de la tradición crítica se habla de superrealismo, literariedad, aliteratura, estructura, semiótica y así hasta alcanzar la diseminación... sin olvidar lo que vendría más tarde cuando comience el siglo XXI. Esta proliferación de enfoques críticos, iniciada a mediados del siglo pasado tiene su base precisamente en la subversión a nivel textual que se comprueba en esa época. El texto escrito se escabulle y el objeto de estudio discursivo se dispersa; hasta parece que estamos en camino de que cada texto genere su propia estética, basta recordar "S/Z" de Roland Barthes.

A nuestro entender los textos de Ducasse son instancias claves en la articulación de ambos momentos relativos a

creación y exégesis. Reflejan provocando la crisis de un lenguaje que permanece desamparado ante las nuevas cuestiones que surgen en la praxis discursiva, instigando una revisión en el aparato y criterios analíticos; precisamente, por ser un nuevo objeto escandaloso que invalida el poder normativo del discurso crítico actuando: ir más allá de lo aceptado proponiendo un corpus que imponga renovación en la perspectiva de lectura. Desde ese momento algo desconsiderado, se observa la correlación dialéctica excitante entre textos y crítica.

Más tarde en la evolución Antonin Artaud y Georges Bataille confirmarán que la metamorfosis relativa no es simple asunto relativo a la época y harán del texto otro objeto de estudio, al que no son indiferentes las probabilidades de aplicarle el conjunto de baterías gnoseológicas utilizadas en otros sectores de la actividad especulativa. La relación tensa entre texto y crítica merecería un análisis más profundo, que excede el perímetro de este trabajo; volvamos pues al momento histórico que nos interesa: la crisis decimonónica del lenguaje, donde se fractura su poder clásico y comienza la historia moderna.

La experiencia estética que transitaba por la empatía, disfrute, gozo, por la imagen narcisista del espejo -y en caso aislados de cierto hermetismo por la operación intelectual de

entender- se encuentra con diseños nuevos, laboriosos de aceptar, improbables de clasificar. Acceder a las nuevas propuestas requería por entonces la puesta en marcha de mecanismos multiplicadores, de un esfuerzo primero para la lectura habitual, luego para aceptar el cambio y posteriormente para valorar. La crítica opta mayoritariamente por explicaciones indirectas, estrategias defensivas; se habló en consecuencia de locos, malditos, marginados, postulándose guetos poéticos donde monstruo y alienado eran referencias obligadas. El status cultural dominante podría asimilar ciertos atrevimientos sin por ello incorporar un atrevimiento total.

Esas son consecuencias exteriores de un proceso interior; el pacto se torna hermético al sentir que pierde poder, la inteligencia abandona la retórica y se afinca en lo económico, los sueños hechos relato instauran el inconsciente y la razón social construye manicomios. Los libros y los poetas se agotan rápidamente en la vida o se retiran al silencio -como Rimbaud- dinamitando a versos el territorio de su antiguo poder: el lenguaje. Los sueños hechos cuentos orales tienen interpretación, la Historia caótica -antaoño decidida por los dioses- puede explicarse mediante ciclos y enfrentamientos. Se anuncia en los altares del escepticismo la muerte cercana de Dios. Ante tamaño deflagración metafísica de la unidad supuesta ¿para qué sirve el lenguaje? De su antigua función genesiaca asociada a los mitos que consuelan, pasa a ser un

símbolo de otras realidades inasibles, un territorio desconfiable de arenas movedizas polisémicas.

La ciencia del mundo seducida por las cifras lo relativiza, comenzando a dudar de su capacidad irrefutable de comunicación, su porcentaje comprobable de verdad y otros fundamentos aristotélicos o teológicos. Rechazo y retiro son operaciones simultáneas de un mismo hecho; así cuestionados en su poder proféticos, los poetas relegados no intentan un proceso de readaptación o conciliación apacible con la sociedad; al contrario: buscan distorsionar en actitud ofensiva, acentuando más aun la grieta abierta, asumiendo pasar de ser personajes mimados de la corte a ser excomulgados indicados de la sociedad burguesa. Como lo hace la sociedad industrial con las clases sociales, el lenguaje provoca sus propios arrabales, legiones de desocupados y fosas comunes de los muertos sin nombre. Los poetas quisieran hallarles nuevo sentido a las palabras de la tribu; las estrofas clásicas pasan del plano de las ideas a costureras, cirujanos y transeúntes invernales. Se declara que la música ante todo; ¿pero qué música? Bach, Mahler, el trino del diablo de Tartini, el "Lamento" inconcluso del Faustus de Adrian Leverkühn...

También se evoca con insistencia una crisis permanente. La ciencia tampoco puede encontrar la verdad en el mismo instrumental del señor Mallarmé y busca mediante la invención

lenguajes artificiales tales como la lógica simbólica; un ámbito de confort reflexivo que no se encuentra tan devastado como el mundo sígnico de las palabras. Sin embargo, la suprema y específicamente forma humana de comunicarse se somete a las seductoras tentaciones del saber científico y en una suerte de instinto de supervivencia, busca restaurar la Torre de Babel desde los cimientos.

Las condiciones estaban dadas para el nacimiento de la lingüística, el saber avanza y decodifica, desintegra, estructura y legisla la totalidad de lo existente. Sociedad humana en conflicto y fronteras inimaginables del Cosmos, grutas subterráneas de inconsciente y el átomo, conservado en papiros de fragmentos presocráticos, especulaciones viajando a la velocidad de la luz de una Física nueva. Cuando el poeta observa su accionar en la inminencia de ser puesto en evidencia, en peligro de ser explicada destruyendo el misterio, se repliega sobre sí mismo. Reacciona por instinto, relativiza el instrumental tradicional, problematiza su ejercicio. El mago protege fórmulas y secretos, como el enigmático Fulcanelli que descifró el libro de las catedrales se pierde ex profeso en las ciudades pobladas. Hasta llega -como táctica desesperada de camuflaje- a hacer del lector un cómplice en una doble operación de seducirlo y espantarlo; si bien nunca se explica en términos sencillos cómo se puede ser cómplice de un albatros cautivo en un barco de pesca.

Cuando las crisis histórico científicas terminan por resolverse y la infraestructura de dotar de leyes lsu funcionamiento, los estratos de la superestructura se conmocionan. Hacia la segunda mitad del siglo XIX la sociedad y el inconsciente, abandonados durante siglos en la región difusa de lo inefable, deciden recuperar o inventar una apariencia de legalidad. Serán en consecuencia las potencias irracionales que corren peligro de ser explicadas y se apunta a corromper desde los cimientos el discurso literario. Demostrar a cualquier precio la estrecha relación entre lo cotidiano pasajero y lo eterno inmutable, acercando como nunca antes en la historia nodrizas bastardas y musas sin menstruación.

Época de metamorfosis acelerada en la vida que pasa y la literatura cuando -siendo espejo testimonial- se parte en mil pedazos. José Bálsamo se transfigura en el avatar de Cagliostro, el Doctor Jekyll busca al extraño Mr. Hyde en sus propias entrañas, el joven Isidore Ducasse -nacido en La Coquette sobre el Río de la Plata- e inspirado por los misterios de Sue asume la simulación identitaria y firma como Conde de Lautréamont. La irrupción a conciencia científica del discurso perturbador del inconsciente, viralizando el lenguaje consciente que narra pesadillas carentes de sentido, provoca un retorno a los orígenes, a una forma de hacer poesía primigenia arcaica. Las formas y las funciones se habían

expandido al máximo de sus defectos. La explosión definitiva del cosmos poético replantea las unidades elementales, el poeta reniega a la expresión de lo bello exigido, rescatando el momento mágico donde la imagen acústica interior se hace hecho físico, y de un antes similar a la nada se produce el primer átomo de la palabra. El poeta no sólo cuestiona el lenguaje en la relación lengua/palabra, transfiere el cuestionamiento a la operación de fijar esa nueva relación arbitraria erigida entre la palabra y la escritura. Se produce por tanto un retorno a la función oral de la poesía, a un deseo persistente de desmembrar el espacio físico donde se fija el poema.

Ducasse también participa de esa dispersión textual. Mientras otros lo hacen a nivel de la escritura (espacios, ideogramas, topografías...) él lo experimenta a nivel de signo, significado y estremecimiento en la imagen acústica de la, desde ahora, no tan pasiva lectura. Unos alteran el objeto a leer mientras que Ducasse se propone dinamitar la operación de leer. Apelando para ello a imágenes gratificantes, destrezas interconectadas en lo profundo con fantasías y perversiones del lector que, al sentirse descubierto y atacado, rechaza la lectura. Esta modificación en las conductas y naturaleza de emisor y receptor, autor y lector, conlleva una simultánea revolución tanto en el canal como en el código. Estos episodios en su sinergia hacen que se pierda el acceso inmediato al lenguaje poético y sólo permanece el rechazo. Los extremos

del circuito literario se recelan sabiéndose extraños; persiste por ráfagas la declinante voluntad de retornar a los textos, queriendo entender apenas el sentido penúltimo de los mismo.

La lectura se inicia con la conciencia hermética y la dificultad de entender el mensaje, condenado a no provocar el feed-back indispensable en el proceso de comunicación. Se apela al expediente arcaico de comunicación estética para transformar el circuito autor–obra–lector en serie ininterrumpida de ruidos a nivel de canal, que diseminan el mensaje en varios espacios y diferentes niveles semánticos casi imposibles de unificar.

El poema le resta redundancia al mensaje y agrega originalidad sistémica de información utilizando reglas, aplicando leyes infrecuentes del código literario tradicional. Si la ciencia todo lo explica como aspiración totalizante, la literatura reclama el derecho ilegítimo a la ignorancia. El dispositivo poético, tanto en su hacer anticuado como en su reflexión, se arroga una jerga de origen mágico, esotérico profano. El poetizar se acerca a una escatología más celta que cristiana y si cristiana gnóstica; con ritual y vivencia religiosa donde los pactos son frecuentes, las potencias inferiores menos perseguidas y más amistosas. Se entabla o repite la lucha eterna entre Kauravas y Pändavas, los inquisidores del Santo Oficio y los heterodoxos, los apocalípticos e integrados ya más cerca nuestro.

La poesía, el pueblo y también el diablo siempre hablan; por boca de los profetas, el coro en el anfiteatro y los posesos. Se llevó la poesía hasta sus últimas consecuencias clausurando un camino muy frecuentado y obligando a una re (volu) (re) lación interna que altera modificando la grafía y el sentido; desde el valor del texto en la Bolsa de la tradición hasta el lugar del poeta en la sociedad. La poesía muestra lo que todavía nunca había mostrado y permanecía latente. El poeta (artista de la digestión en el Fausto de Goethe) escribe ahora para señalar el vómito. Marxismo y psicoanálisis relativizan el mundo y el yo. La literatura en tanto praxis y el hombre indefinible son desde eso años de transfiguración naturalezas diferentes. La escritura no podía permanecer en este mundo con aspiraciones de incidir como si nada hubiera ocurrido en sus fundaciones, si se pudieron modificar los límites de Prusia ¿qué podría permanecer inamovible en la medida de los alejandrinos? Rodeando el orgullo creciente del conocimiento científico, el poeta informa o intuye que no todo puede ser explicable. En esos pocos años de desplazamientos de las placas tectónicas cerebrales, conviven la angustia nórdica de Soren Kierkegaard con las fracturas de Piet Mondrian, las tesis disolventes de Mijaíl Bakunin o las iluminaciones tibetanas de madame Helena Blavatsky.

La amable novela de saga burguesa, teniendo la ciencia legitimante como modelo complementario desarrolla a pleno su afán englobante de inspiración económica, despliega al máximo su poder, sin considerar oposiciones ni consecuencias: explicar la sociedad e inventarla compitiendo -en memorable formulación- con el registro civil. La poesía, desprovista de ese modelo de sistema que es la sociedad y la exigencia de utilizar la historia natural para concebir sus topologías, ve tambalear los / su fundamento y su / la esencia. En una temporada densa la sociedad se transforma en Infierno, la Historia Natural se hace fantástica y en cuanto a la clásica apuesta, se nos recuerda que un golpe (tirada) de dados no abolirá el azar. Por eso en Ducasse, que postula el Infierno no como lugar doloroso de escatología sino en tanto dimensión lingüística, la preocupación entre lenguaje literario y científico se presenta como constante, denominador común, suerte de alternancia entre lo emotivo y racional.

Después de Pascal la Enciclopedia y luego de Ducasse la Principia Mathematica; es hacia el siglo XIX precisamente cuando la crisis se hace más evidente. El lenguaje sufre un doble proceso signado por la jerarquización que le asigna la ciencia (como si la Enciclopedia se hubiera retrasado en su estudio) y por la destrucción expresiva (como si los poetas no hubieran perdonado ese olvido). La tendencia a la abstracción se va imponiendo; el científico hacia el mundo de las matemáticas y el poeta operando dentro del mismo lenguaje.

Sucede entonces que se alteran los mecanismos de percepción condenando los metalenguajes referenciales. En el caso de la crítica, intentar explicar **LcdM** con valores y cursores estéticos heredados, era tan inútil como demostrar por Euclides las nuevas geometrías concebidas por Nikolái Lobachevski.

Huérfano de críticas referenciales, el poeta se repliega sobre su materia y el hombre sensible ve ante sí sólo dos caminos. La sumisión extraña sin origen conceto que asuma el nombre de angustia y tiene en Kierkegaard su teórico o hablar para un Cosmos tan silencioso como el de Pascal. Mientras se busca nuevo material recuperando viejos mitos (T. S. Eliot) o en otras culturas (Ezra Pound con la cultura china) y donde se posible que "los animales se dividen en: a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, k) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas." (9)

El lenguaje si se asume impotente de expresar otra cosa exógena se expresa a si mismo (10) y cuando no puede ser vehículo de la ciencia se transfigura en objeto de ciencia a través de la lingüística. El mismo sentimiento de impotencia que llevó a Pascal a proponer la apuesta recorre -como otro

fantasma- la preocupación intelectual europea. Estas palabras de Alfred North Whitehead puede ser ejemplares: "En verdad que donde mejor se expresa el acuerdo general del género humano respecto a hechos experimentados es en el lenguaje. Mas el lenguaje de la literatura fracasa precisamente ante la tarea de expresar en forma explícita las generalidades más vastas: las mismas generalidades que la metafísica trata de expresar." "Pero ningún lenguaje puede ser sino elíptico, y requiere un salto de la imaginación para entender su significado pertinente para la experiencia inmediata. La posición de la metafísica en el desarrollo de la cultura no puede entenderse sin recordar que ningún aserto verbal es expresión adecuada de una proposición." (11) Whitehead es autor, junto a B. Russell de la "Principia Mathematica.

Se habló de crisis y peligro, la aventura era introducirse en nuevos territorios yendo más allá de lo conocido. Como en la terminología de Vladimir Propp los poetas salieron de su tierra natal, de su lengua materna y se encontraron la maravilla. La maravilla de que todo mundo nuevo recién descubierto tiene una prioridad esencial: nominarlo. Aventura es peligro, peligro es oportunidad de descubrir, inventar, poetizar, buscarles un nuevo sentido a las palabras de la tribu. Este proceso totalizador puede observarse desde dos perspectivas; pensar que el lenguaje fue abandonado partiendo de una serie de cuestionamientos de su validez, para expresar un repertorio abarcando el sexo de los ángeles y una infección intestinal.

Otro punto de vista -que nosotros sostenemos- es observar en el lenguaje poético una actitud revolucionaria: hartazgo de tener que explicarlo todo y coacción de hablar de sí mismo. Los textos de Ducasse son representativos de ese subvertir el orden, del afán de sacudirse responsabilidades estéticas y metafísicas siendo servicial ante un lector indiferente. Albert Thibaudet, en su manual pedagógico sobre la literatura francesa, presenta a Ducasse como el loco, ve en **LcdM** una criatura literaria arrojada del mundo austral, ídolo precolombino, serpiente de mar: monstruo. (12) Ya lo había escrito Marx: "El que se libera no puede ser inocente."

IV

EL PRECIO DE UN LIBRO

Los "Pensamientos" de Pascal serían el epílogo de un proceso individual en el cual escritor y matemático estaban fusionados; antes de su redacción había Jansenio y las Provinciales, Port-Royal y Antonio Arnauld, la teoría de la ruleta y Dios, la prensa hidráulica, experiencias místicas. Con esos antecedentes de certezas y dudas, el hombre de provincia sólo pudo resumir su problemática en una apuesta. Por el contrario los **LcdM** son inaugurales en la vida del autor, abrieron camino y a la vez lo clausuran; como en Rimbaud, después de haberlo dicho todo no queda nada por decir y de lo que no se puede hablar, recordando a Wittgenstein, es mejor callarse. Perdura en el proyecto el intento de querer comunicar lo incomunicable, condenarse a ser sólo un emisor sin retorno.

LdcM son un libro excepcional en tanto ocurre una sola vez emulando el milagro. Las primeras ediciones más que censura parecían reivindicar un exorcismo y las imágenes que inspiraron en otros artistas provienen de zonas infernales. Ducasse fue el hombre autor del libro definitivo agotador, más que un objeto **LcdM** parece ser un acto biológico mutante o la deformación literaria imprevista del siglo XIX francés.

Parafraseando a Pascal podemos avanzar que es un texto cerrado cuyo centro está en todos lados y la circunferencia en ninguno; por tramos parece que el libro en lugar de escrito hubiera sido dictado en situación de posesión, profecía o drogadicción inyectable y el autor fuera un simple pasador, amanuense (sin responsabilidad ni moral) de un poder extraño que dicta sus mensajes.

Los mejores momentos de su prosa recuerdan la poesía de Rimbaud y los declinantes se conectan con la blasfemia oral, el mensaje integral supone la manifestación de un sistema doble monocigótico interfiriendo entre palabra y escritura, característica que la haría diferente, único, inexplicable e inatacable. Destruye la tradición oral al fijarla y la escritura al superarla, lo oral de la infancia al sur y la escritura del adulto en Tarbes, Montevideo y París, La Coquette y la Ciudad Luz. Estos textos anticipan la necesidad de una ciencia de los signos a nivel textual; en sentido estricto no son precursores de otros manuscritos y se consolidan como objeto que justifica la necesidad de una disciplina a inventar. Años después de asedios sistemáticos provoca en el crítico la enumeración de juicios sentenciosos, una suma de apólogos que se localizan en la mayoría de sus estudiosos. Estas formulaciones acertadas y aproximativas vendrían a ser resumen de impotencia o inseguridad final para asir un discurso que evita, condena e invalida cualquier acercamiento metodológico que no incluya contradicciones internas.

Lo hecho por Ducasse es una propuesta vicaria que busca en todo momento y cada signo de puntuación la reacción del lector, el rechazo previsible o la vivencia cómplice intensa en un idioma de tentativas y fronteras, vedadas en la cotidianidad, permisibles en una estética interior. Camufladas bajo diversas formas que van desde el mal del siglo o la variante spleen, a otras patologías encubiertas por la escritura. Una explicación según l'air du temps resulta insuficiente; las circunstancias, clima espiritual, desarrollo abrumador de las letras y propuestas del simbolismo no excluyen todas las condiciones para explicar el episodio, que desborda los límites epistemológicos de la historia literaria filtrándose en la filosofía, antropología y religión. Hacia la misma época, Bierce y Collin de Planci inventaron sus diccionarios del diablo y los infiernos.

Ducasse, desechando la heredada sentencia enciclopedista en lugar de catalogar lo preexistente se aplicó a crear. Para Isidore, nacido un 4 de Abril en La Coquette escribir sobre el mal puede ser labor de sacerdotes; lo que importaba era ejercer la escritura como acto demoníaco, creando un infierno con sintaxis en el cual se clausura la puerta de entrada porque ya estamos en el interior. La misma región donde Rimbaud pasa una inolvidable temporada y Maurice Joly hizo partir a Maquiavelo y Montesquieu. Heidegger hablaría de tiempo de

indigencia y Sábato de intuición, la ortodoxia (para la cual la Fe sólo posee signo positivo) de blasfemia.

Ducasse parece condenar el estudio ferviente y afán sacro del hombre por justificar, explicar la existencia, conectarse con Dios mediante instrumentos humanos y lo hace modificando el rumbo de ese esfuerzo. Utilizó el aparataje sistemático y terminológico construido hasta entonces para probar que las apologías exploradas con anterioridad fueron inútiles, erigiendo por tanto una tautología ilógica, un ritual textual de signo descendente que incorpore la creación de su propia iconografía. Presenta así un catálogo malicioso, bestiario de seres inexistentes, actos inconfesables, combinaciones semánticas nunca antes imaginadas. La conmoción no parte sólo del ansia de sorprender sino de la ciencia de lo nuevo. **LcdM** son escalofriantes pues lo nuevo es todo, superan las innovaciones parciales que conlleva cualquier evolución para subvertir por completo el orden. Sin constreñirse a introducir alteraciones sutiles al corpus literario -como podría ser admitido en el canon- crean otra naturaleza discordante de textos transgrediendo desde la operación de leer en silencio hasta paradigmas estéticos de la crítica universitaria.

El afán de ordenación se troca por necesidad y mandato de dispersión. En el siglo de sentimientos auscultados, del reino soberbio de la Ley epistemológica, Ducasse se afinca en el

instinto reptiliano y el crimen a manera de respuesta. Mientras otros explican él problematiza, cuando todo tiende el equilibrio Ducasse apuesta al abismo. Su obra es caldera de bruja, crisol caliente de alquimistas, el momento indeterminado en que los elementos dejaron de ser lo que eran y todavía sin saber lo que serán. Ser moderno era un objetivo banal y él buscaba ser eterno, n Ducasse ir contra el orden dominante además de subvertir valores predice tramar otra axiología fundada donde lo visible y evidente son lo menos visible y evidente. La axiología Ducasse elude el descubrir y postula el enunciar, construye desde donde el resto oculta, raramente provoca indignación sino asco siendo rechazada sin ser combatida. **LcdM** asume ser indemostrable sin consentir la refutación; mediando el siglo XIX es demostración del existir de experiencias humanas y estaciones poéticas imposibles de ser reducidos al lenguaje abstracto matemático.

Hablamos de especificidad de los elementos haciendo único e irrepetible su discurso, tan diferente y exógeno del resto de la producción que fuera excomulgado en la recepción inmediata de lanzamiento. La interacción fecunda se opera entre imaginación y lenguaje; ahora se trata también de observar la sinergia electrizada entre palabras. Con idéntico arsenal y semejante acopio lingüística que sus contemporáneos, promulgó imponiendo que todo lenguaje es conforme para nombrar lo innombrable. Como toda época puede develar lo oculto, la propuesta de Ducasse sería pues el

planeo resplandeciente de una lucha, constante invitación y provocación proveniente del lenguaje; una función fisiológica secundaria del organismo urgente para conectar con verdades últimas y primeras.

El escritor observó en la lengua oficial al uso fisuras y contradicciones, quiebres del modelo fatigado en retirada y fugas semánticas, carencias avisando la urgencia de nuevas perspectivas a explorar. Con esos despojos intuidos se propuso crear algo nuevo, los suyos por ello son textos cifrados de lo posible, testimonio escrito de una presentida y hasta entonces inexistente jurisdicción interfiriendo entre lenguaje y realidad: profecía y testamento.

El interés por formas alineadas dentro de la literatura reflota la atención por la locura y otras formas patológicas de conducta proyectadas a lo recóndito del escribir. Es época desarreglada de locos y asesinos; la muerte violenta no como móvil ni venganza pulsional sino como asunción del gesto, acto y praxis misma de matar. Con motivaciones que desbordan la tipología lombrosiana y el contorno social asumiendo el crimen como ejercicio del mal en estado puro. Puede ser liberación absoluta de los sublimes de mala voluntad; pululan los Barba Azul, destripadores, parricidas como Pierre Rivière, joven campesino francés del XIX que a los veinte años degolló a su madre, hermana y hermano. En un siglo cientificista altanero que todo

lo explica -menos la soberbia- surge una nueva categoría delictiva: el hecho gratuito en apariencia, sin explicación descriptiva en términos lógicos. Algo anómalo rebatiendo el aparato legal social y que obliga a su reformulación axiológica, síntomas irascibles abriendo la antropología contemporánea. Actitudes asumidas e inconscientes con motivaciones revolucionarias, rebeldías trascendentes o cotidianas miserias ejercidas en el entorno de la sagrada familia; y la estética como proyecto pendiente, afectando desde las estructuras de parentesco hasta el conteo silábico de la poesía. El manicomio moderno que surge como cárcel mental, lugar confinado para castigar aquellos delitos atroces ante los cuales la legislación se encuentra atrasada o impotente.

Paradójicamente el siglo de la Ley resulta el más rebelde, se pretende explicar todo pero es más lo que se cuestiona que aquello que se explica. Dios ha muerto y Nietzsche lo anunció; algunos hasta se preguntaron si la poesía no tenía el mismo destino que la divinidad monoteísta. Prusia aparece a los ojos de Hegel como la hipóstasis definitiva del Espíritu y algunos poetas quisieron ver en sus textos la clausura de la posibilidad de la palabra; debió recordarse que en la actitud dialéctica, toda síntesis se transfiguró en otra nueva tesis. En ese circuito de ideas la postura de Ducasse, evaluando la ruptura radical recupera la función mágica del poeta y su condición órfica. No rescata a manera de renacimiento con absenta macerada el mundo clásico, sino que asume una actitud con antecedentes

herméticos. Habiendo el sistema absorbido o despreciado al poeta rebelde, sin tener el marginado un lugar reconfortante en la estructura social y racional del mundo burgués, él o ellos buscarán su propia noche de Walpurgis. El rescate de lo mágico, que como lo enseñó el mito renacentista del viejo profesor tentado, implica acelerar procesos, cortar camino y transar rubricando hasta la perdición.

Ducasse tampoco modifica la geografía rígida y tipográfica de la página ni la legitimidad de la escritura occidental, altera acaso los fundamentos del lenguaje. El hombre de ciencia descubrirá que el lenguaje es signo (Saussure), que todo es signo (Pierce) y el poeta lo sabía de antes. Toda esa conmoción es más que una referencia a una actitud literaria que incomoda esquemas temporales de época. Ese sentir, sin tener en la forma contemporánea el instrumental para realizarlo provoca un cambio de postura, la firme necesidad de invención. Cuando la praxis del texto tarda en localizar la teoría hay que concebirla y este hacer es simultaneidad; despreocupándose de arbitrarios estratos empíricos es lo que hace de **LcdM** un libro único. Una estética referencial que lo contenga en el interior y esta estética, como en el caso de la Apología de Pascal es sistema inconcluso disperso. El heterodoxo jansenista, el racional empírico termina apostando a la Fe que apuesta a Dios; el entonado forzado de un mundo racional, con infancia colonial termina en la herejía y humores pegajosos de los libertinos. Los Cantos más que oscuros son laberínticos, un

laberinto donde el hombre se pierde y que en nada se parece a la casa de Asterión, el desierto borgeano ni el recinto de la Ley kafkiana en Praga. Está hecho de vísceras y perversiones, la deseada y repulsiva combinación de genética e inconsciente, laberinto en constante cambio y transfiguración donde hasta los dioses monoteístas se extravían.

La continuidad de seis cantos encadenados y complejidad de su análisis interior anuncian la presencia de múltiples tensiones, circulando de lo biológico microscópico a lo espacial cósmico. Lo que fuera demostrado, es que sus imágenes colonizaron zonas y campos poéticos, ámbitos inexplorados de belleza bizarra en latencia. Sin el aporte desesperado de Ducasse serían inexplicables los títulos sugerentes de trabajos de Bachelard o el interés del objeto sistematizado en la actualidad; la irrupción de las "cosas" esas de los objetos -en su nivel utilitario material, capacidad química metafórica, potencialidad mágica de poderes- puede ser consecuencia de una sociedad mercantil y mentalidad burguesa. También el desconcierto inevitable, enunciando ante el descubrimiento de que, el proceso platónico de la belleza re-definida que va de las ideas a la cosa, se puede recorrer en sentido contrario. Años después vendría Marinetti a sacudir estructuras histórico sociales cotejando un tren lanzado a toda máquina a la victoria de Samotracia decapitada.

Acercó lo bello del mundo de las ideas al de los hombres, generando a partir de las comparaciones repetidas una concepción de lo bello latente y biológico, más cercana a la medicina que a la metafísica. Sorprenden esas conexiones, forman parte de nuestro cuerpo como si desde siempre hubiéramos buscado lo bello más lejos del límite de nuestra epidermis; algo ajeno negándonos a asumir la divina proporción en sentido contrario, es decir de la epidermis hacia adentro. Las imágenes de Ducasse brotan de alucinadas bitácoras de viajeros, tienen iris de ojos europeos que vieron América por primera vez y cruzaron el océano más bello que la noche según Maldoror. Vieron durante la travesía marina monstruos en islas y selvas sin sospechar que quedaron los parpados amarrados en la rue Vivienne. El libro es resabio tardío, catálogo que olvidaron los ilustrados enciclopedistas, apéndice de la Historia Natural de Buffon con un capítulo apócrifo donde se informe que el hombre puede aparearse con el tiburón hembra.

Si lo divino es aquello que está próximo de lo diabólico y lo santo de lo profano, sería pertinente acercar las figuras de Pascal y Ducasse -si se quiere como ejercicio retórico-, conectar extremos fulgentes puede ser un buen punto de partida. Si la estética interna o parásita de Ducasse tiene por epicentro la figura retórica de la comparación, por el camino

de esta, mejor que de la metáfora podremos evidenciar su atipicidad. Ambos conocieron por diferentes motivaciones el poder de la censura, uno interroga el silencio expresivo de las estrellas y otro el rumor cacofónico de los instintos. Sus diferencias son las existentes entre el orden buscado de los pensamientos y la improvisación del canto; uno necesita la metafísica, el otro reclama una erótica pecaminosa. Pascal ordenó el cosmos e inventó la máquina de calcular, Ducasse desarticula el cosmos inmutable activando la tramoya de las pesadillas, uno escribe para convencer y el otro para seducir en operaciones ambas que puedes ser intercambiables. Los sueños de Pascal llevaban hacia el abismo ontológico, los de Ducasse hacia el dédalo del Mal, el uruguayo no fue indiferente a Pascal y los "Pensamientos" transitaron por Ducasse. A su manera heterodoxa ambos parecen suscribir un grafiti sobre los muros parisinos en mayo del 68: Seamos razonables, pidamos lo imposible.

Aquello que el siglo XIX percibía contradictorio -lo nocturno y lo racional neutralizándose en cuanto sentir literario y metodológico de conocimiento- el siglo XIX se contentó con los ensayos. Unificó con esfuerzo el objeto y propuso dos caminos que rozan tangentes ambas zonas: el psicoanálisis y la poesía. Freud y Ducasse. El inconsciente se revela como reivindicación de lo desconocido valiéndose del relato onírico; la literatura que decide transcribir esos estados en la vigilia será lenguaje elegido que comunica, traduce y trasmite un mundo interior

que pertenece a todos, si bien tiene la potestas de prohibirnos el paso o dejarnos reclusos dentro de la esquizofrenia. Esta democratización salvaje del mundo de los sueños, establecería entre poeta y congéneres una diferencia de grado; el interés no se centra por ello en el inconsciente sino en el código, menos en el sentir tradicional que en la palabra. La obra de Ducasse es testimonio del tránsito entre interior tormentoso romántico desertor y elipsis del surrealismo; ese movimiento operado a través del lenguaje tiene un Ducasse la manifestación de esa crisis. **LdcM** por inducir a esa evolución un libro único pertenece a instancias ambiguas de interioridad y dos maneras simultáneas de verse a sí mismo. El yo es otro, el doble nace como necesidad de pertenecer a dos mundos; tratándose de Ducasse tres: Uruguay, Francia y el Infierno. Recuerdo, vivencia y aspiración. Tríptico caprichoso pero posible en leyes de probabilidad como el fortuito encuentro entre paraguas, mesas de sección y máquinas de coser. De ahí que su estética pragmática conjura antecedentes ni es precursora a la manera de manifiestos, que postulan un esmerado antecedente intelectual en su elaboración; surge del proceso autogenerado visceral como criatura monstruosa, es creación minada de imágenes evitando la metáfora y que se regodearon en la comparación.

A medio camino entre retórica escolástica y escritura automática, el índice en Cantos implica la íntima necesidad de dar un resumen de época; como todos lo que dividieron su

poiesis en cantos desde Virgilio a Ezra Pound. Su estética es a-histórica pues fractura y desdeña la linealidad de la concepción de lo bello, esconde sus antecedentes y nace o agoniza viniendo directo de la nada. En religión consta la posibilidad de confrontar demonología y teología, en arte esa coyuntura fue extirpada; en su trabajo interior del lenguaje el poeta debe crear lo positivo, lo negativo opuesto y además confrontarlos. Ducasse optó por los Cantos, el mito primigenio de la poesía como canto; con él y su proyecto parecía que se reactualizaba el recuerdo del mito de Orfeo, en este caso el hijo de Calíope no canta para salir de la muerte sino para adentrarse. Se trasmuta la percepción del poeta que tiene por misión avanzar al rescate respondiendo a la voluntad penitente de hundirse, es menos la versificación laureada victoriosa sobre las fuerzas destructoras de la muerte que poesía de naturaleza mutante compitiendo con ella.

Como en la continuidad social violenta de la época (los casos Rivière y Landrú entre otros) la criminalidad estaba distante de ser un estado estático de las cosas y la literatura actualiza su crónica roja. Lo escrito por Richard N. Coe con relación al lenguaje de Becket puede aplicarse al caso de Ducasse: "Las palabras son todo lo que posee. Pero son racionales y existen en el tiempo; si consigue destruir y derrotar la racionalidad de las palabras, mezclarlas todas en una marea única e indistinta, que desafíe toda temporalidad y toda estructura, si consigue separarlas del contexto, inundar el mundo, el universo, de

palabras, entonces habrá una posibilidad -remotísima aunque poco importa- de que por afortunada casualidad (una probabilidad entre millones) pueda tropezar con esa reconocible combinación que será capaz de definirlo.” (13)

Orígenes y destinos son brumas montevideanas en Isidore Ducasse, el único segmento claro es relegado por el texto. En Rimbaud al menos texto y vida compiten en un trágico contrapunto; con Ducasse la obra anula los documentos biográficos, creando otra entidad propia mediante la dinámica textual continuará en impresas, la escatología de contaminar el canon y crónica de la recepción, en la inscripción tatuada de la tradición literaria del nuevo mundo. Existen varias circunstancias que contribuyen a sustentar ese aire de leyenda que recorre el libro: su autor tenía veinte años, demuestra un dominio sorprendente del lenguaje, apela a estructuras clásicas, se retrae en su seudónimo (de corte esotérico monárquico) saqueado de las intrigas folletinescas y es uruguayo, lo que no es por cierto la constatación menos excéntrica. **LcdM** son el testimonio de una batalla que da la literatura, es el último texto que quiere ser más que literatura y el primera que es solo literatura; póstumo esfuerzo de totalidad expresiva, apelación al máximo de imaginación y los sentidos alterados sumados en el intento de comunión.

La fotografía estaba inventada y el gramófono era inminente, al lenguaje le queda tan solo la palabra como territorio de los posibles. Desde Ducasse los elementos comparados en el libro siguen teniendo independencia y guardan algo diabólico de esos terribles esponsales. Después de su lectura, nadie mira la máquina de coser Singer con indiferencia y un paraguas negro se transforma en desafío para nuestra sensibilidad; además, es honor reconocer con humildad que el recuerdo de la curva descrita por un perro al correr detrás del amo en Cabo Polonio es decididamente bello.

V

LA ESTÉTICA DEL INFIERNO

Nuestra misión de lectura no presupone un estudio global abarcador de **LcdM** sino detectar en la obra aquellos momentos donde aparecen, confundiéndose en imágenes imposibles de detener, algunos cursores de escritura donde el autor pretender dar idea, su rupturista aproximación asociativa sobre lo que él entiende es lo bello. Renuncia a una ontología o definición de esencia y se delimita a diseminar pautas leves; opera como un pintor impresionista, en definiciones abiertas sorprendidas que activan al pasivo lector o distraído a una participación compulsiva.

Su estética tiene bastante de propuesta desafiante, la intencionalidad definitiva se escabulle en una indeterminación que se vuelve objetivo del plan. Ante su proyecto fractal sentimos lo mismo que ante un prestidigitador, alquimista o médium; apenas nos está permitido acceder a la zona de doxa decimonónica y el resto queda reservado para los iniciados. Dicha visión parcial sólo expondrá aspectos parciales; pero en esta gran ecuación de la gravitación universal poética, quisimos despejar parcialmente una entre las incógnitas: las comparaciones recurrentes que tienen lo bello como programa

temático central. Las más recordables y en estado puro son las siguientes, de las que transcribimos sólo el segundo segmento. Están ordenadas de acuerdo a su aparición en la lectura; en cada caso se consigna canto, estrofa y deben ser consideradas como el fundamento teórico práctico de esta última parte del trabajo. Así, XXX será bello como:

- 1) Le suicide. (I-13)
- 2) Les deux longs filaments tentaculiformes d'un insecte. (V-2)
- 3) Une inhumation précipitée. (V-2)
- 4) La loi de reconstitution des organes mutilés. (V-2)
- 5) Un liquide éminemment putrescible. (V.2)
- 6) Un mémoire sur la courbe que décrit un chien en courant après son maître. (V-2)
- 7) La loi de l'arrêt développement de la poitrine chez les adultes dont la propension à la croissance n'est pas en rapport avec la quantité de molécules que leur organisme s'assimile. (V-2)
- 8) Le tremblement des mains dans l'alcoolisme. (V-2)
- 9) La rétractibilité des serres des oiseaux rapaces. (VI-1)
- 10) L'incertitude des mouvements musculaires dans les plaies des parties molles de la région cervicale postérieure. (VI-1)

11) Ce piège à rats perpétuel, toujours retendu par l'animal pris, qui peut prendre seul des rongeurs indéfiniment, et fonctionner même cachés dans sa paille. (V-1)

12) La rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. (VI-1)

13) La vice de conformation congénital des organes sexuels de l'homme, consistant dans la brièveté relative du canal de l'urètre et la division ou l'absence de sa paroi inférieure, de telle sorte que le canal s'ouvre à une distance variable du gland et au-dessous du pénis. (VI-IV)

14) La caroncule charnue, de forme conique, sillonnée par des rides transversales assez profondes, qui s'élève sur la base du bec supérieure du dindon. (VI-IV)

15) La vérité qui suit : « Le système des gammes, des modes et de leur enchaînement harmonique ne repose pas sur des lois naturelles invariables, mais il est, au contraire, la conséquence de principes esthétiques qui ont varié avec le développement progressif de l'humanité, et qui varieront encore. (VI-IV)

16) Une corvette cuirassée à tourelles. (VI-IV) (14)

Las dieciséis comparaciones se distribuyen de manera caprichosa a lo largo de los textos, conformando lo que dimos en llamar -en principio- una estética interior y/o autogenerada. Ducasse tampoco se limita a deslizar cosas bellas o feas, hermosas o desagradables para que el lector las descubra, muy

por el contrario, para provocarlo a ultranza le propone las categorías de lo bello guiándolo e instruyéndolo. En ese juego la imagen adquiere más repugnancia por la calidad del retorno; las manos anónimas del alcoholismos -un detalle posible e hipotético en cualquier texto neo realista- se torna perverso e inquietante por el antecedente de la comparación. El ser bellas es lo que quiebra una cadena cultural de unidades semánticas e inaugura un renovado asombro.

Se pueden ensayar antes ese corpus restringido dos tipos de clasificaciones; en la primera el criterio es estructural y los componentes quedarán unificados por el antecedente. Llama la atención que, de las dieciséis comparaciones retenidas, la primera se encuentra en la estrofa trece del Canto I y recién en la segunda estrofa del Canto V aparecen dos grupos de 4 y 3 respectivamente y en el canto V -estrofas 3 y 4- dos nuevos grupos de 4 cada uno.

Se ha escrito con razón que **LcdM** es una obra que se cuestiona a medida que se gesta; parece observarse en esas ubicaciones una primera etapa donde la preocupación está centrada en aspectos menos especulativos. Hacia el final pues, asoma la necesidad de marcar elementos de referencia y ante la conciencia larvaria de la estética presentida, provocar una de aplicación interior que será a la circundante lo que los textos de Ducasse a sus contemporáneos. Pasada la primera ilusión

desconcertante y descarga de la escritura, la parte final halla el joven autor debutante con pleno dominio sobre el mundo que propone, encarando al lector desconcertado con una nueva retórica agresiva por osada no exenta de cinismo y crueldad. Si la primera comparación se evidencia por su insularidad, el resto de los conjuntos son producto de encadenamientos interiores; a cada una de las comparaciones formuladas se intenta mejorarla, perfeccionarla poéticamente, sublimando la marginalidad en una suerte de prodigio asociativo, donde la acumulación matemática opera en el lector asombros de progresión geométrica.

Esa sucesión de variedades tampoco determina el encierro de opciones y descarte. En la recepción del lector, supongo que funcionan por el principio de acumulación; así, de la difícil pero posible de ser comprendida -comparación primaria- saltamos a regiones y objetos disímiles, obligados a mantener relaciones de parentesco forzado, expandiendo un catálogo minimalista de perversiones, donde tampoco se aparta el complejo de apariencia insensible de objetos inanimados. Cuando el trabajo poético se orienta de preferencia en camino hacia la metáfora, Ducasse retorna a figuras antiguas como el epíteto y la comparación.

En **LcdM** se ha querido ver una blasfemia ante los modelos de epopeyas y es evidente que las comparaciones recuerdan

un procedimiento homérico, pero en las que nos convocan hay bastante más. El autor rehúye el camuflaje de la metáfora y asume en la comparación la titularidad del discurso donde presentimos, además del sujeto literario la presencia del sujeto escritor. Ducasse se compromete con sus textos en ese vértigo hacia los abismos y asume que la mejor estrategia para alcanzar el estremecimiento/rechazo del lector refractario es estando él presente. Siendo uno o siendo tres: Ducasse, Lautréamont, Maldoror se alternan en un tríptico huidizo y generando una simultaneidad que transfiguró el lenguaje. Más que orbitar en alguna de sus funciones es a la vez referencia y emotivo, imperativo y fáctico, metalingüístico y estético. Extraña situación de escritura, lectura y comentario. Nosotros estudiamos sentencias de las cuales Maldoror es el titular, la bibliografía crítica y salvo contadas excepciones (Amadu, Ipuche, Soupault, Caradel, Larbaud y Plante) lo estudia llamándolo Lautréamont y de Ducasse... ¿qué se sabe de Ducasse? Kierkegaard tenía razón: el momento más desesperante para el yo es cuando todo aparece como posible.

De las comparaciones retenidas el segundo elemento antitético es el que más cuenta, esa suerte de comentario o metalenguaje empleado para referirse a algo común, conocido, poniendo en juego (con imágenes concretas) lo más peligroso de la actividad artística y el circuito de los valores estéticos. Los antecedentes de las comparaciones pueden agruparse en cinco momentos:

a) un semblante más que humano y que refiere, en la primera edición a Daset y en las posteriores a un sapo (1).

b) un ser extraño, criatura de imaginación a medio camino entre hombre y pelícano (2-3-4-5).

c) un búho, un buitre y un escarabajo (6-7-8 respectivamente).

d) Mervyn (9-10-11-12).

e) Maldoror (13-14-15-16).

Lo que en principio fue detalle de estilo se transfigura hacia el final en un procedimiento característico. el proceso que culmina en la autorreferencia es significativo para determinar el interés de Ducasse por el procedimiento y descubrimiento progresivo de sus múltiples posibilidades. Si bien una de las virtudes de la comparación es lograr que cada una de las partes mantenga su independencia, es claro en este caso que el interés se desplaza plenamente hacia el segundo término. Los antecedentes ya son producto de la fecunda imaginación y tiene de por sí valor poético (metamorfosis, bestiarios, adolescentes, Maldoror) pero el atractivo de las comparaciones enumeradas al comienzo del capítulo, es indudable y proviene -creemos- de dos elementos. Por un lado, su estructura interna algunos de cuyos ejemplos estudiaremos más adelante; otro es la disparidad entre función y resultado. La comparación

tiene en su origen una aspiración de aclarar haciendo aún más visible, es un recurso poético por acceder a un código común mejor compartido entre poeta y lector. Esa elemental interacción Ducasse la pulveriza en una suerte de revancha, en el siglo del entender y comprender propone una operación de acercamiento al conocimiento que sólo logra profundizar todavía más las diferencias.

La metáfora tiene la excusa formal y la tradición poética que le permite funcionar/acercar lo dispar; cuando eso se ejerce desde una comparación, resulta más flagrante la voluntad del autor no de fusionar sino de establecer separaciones claras. Como el lector muchas veces suele acotar sus propios criterios estéticos comparando autores, Ducasse parece brindarle argumentos, propuestas osadas e inquietas reivindicando la presencia de una belleza otra y antagónica en diversas dimensiones, que van desde los humores biológicos hasta el catálogo de los objetos mercancía.

Es singular en su estrategia que un libro sea incomparable por establecer su estética interior en base a comparaciones; tenemos entonces una clasificación metodológica: la ubicación en la cual es posible detectar una evolución partiendo en la negación absoluta como es el suicidio, para terminar en una corbata (¿suicidio simbólico, signo de prisión consentida?) acorazada con torrecillas. Esta clasificación se encamina hacia

la densidad por razones ya referidas, densidad que no desdeña nada en absoluto, ni reiteración o sorpresa (en otro sentido aunque similar a la de los animales chinos) ni la carga simbólica. Esto último es de destacar; se opera un proceso donde las proposiciones originales y el avance reflotan una simbología originada mayormente en la Edad Media. Ese regreso a lo órfico y el canto se adhiere tangencialmente a las imágenes que a través de Ducasse supondría la reconquista de su sentido original. Ejerció primero la praxis escrita del lenguaje para luego intentar/ensayar una teoría osada dada por aproximación. Si en lo general persiste en el mecanismo interno de comparaciones, lo más válido y ejemplificante sería el segundo elemento, de esta manera caeríamos en un círculo (o esfera) en lo que dimos en llamar tautología de signo negativo; y en otro plano una estética autogenerada.

Ante la pregunta que interroga si **LcdM** son bellos sólo hay una respuesta premeditada como un asesinato: bellos como alguna de las definiciones de belleza fijadas dentro de las estrofas, como la suma de definiciones circulando en los cantos, como la comparación 17 resultante de la suma de otras dieciséis comparaciones consignados en los cantos. O bien como una categoría inédita emanada de la fusión alquímica del líquido eminentemente putrescible sobre la corbata anudada por las temblorosas manos de un alcohólico. Este último juego caprichoso arbitrario, nos vincula a otro elemento necesario que es la combinatoria interna.

La comparación formulada propone el juego y la diversidad instaure conscientemente la arbitrariedad, el lector capta esto de inmediato; pero descubre durante el proceso la ausencia de definiciones únicas a modo de ley. Tanto rechaza Ducasse la necesidad de legalizar, que una de las comparaciones más recordadas (la penúltima) es en sí un axioma que el autor reconoce como insuficiente. Se organiza por tanto una estética a la segunda potencia; la emanada de la capacidad del lector de provocar combinaciones dentro del sistema. En una lectura primaria puedo optar por una definición sobre dieciséis: si quiere hacer una combinación binaria, dispone de doscientos cincuenta y nueve probabilidades. Si desea (como la más recordable) obtener una definición componiendo tres elementos, tiene a partir de los textos transcritos cuatro mil ciento cuarenta y cuatro probabilidades de definir la belleza. Aceptemos que la estética de Ducasse es circunscripta, pero cuánta belleza posible, polisémica y potencial dentro del sistema... a manera de emulación el ajedrez (sistema cerrado con variantes infinitas) cada jugador comienza con dieciséis piezas.

Puede resultar un camino esclarecedor encarar este aspecto que tratamos por la relación entre estética e información tal como lo propuso Max Bense. En nuestro caso, sólo podemos detectarlo como nueva vía de acceso para un texto tan

provocador de los posibles que puede asimilar diversos y simultáneos asedios. Sistema, información y combinación pueden por tanto aplicarse a un autor que incluyó en su texto devastador un elogio a las Matemáticas. Es al respecto pertinente citar a Umberto Eco: "La información, por lo tanto, nos da la medida de una situación de igualdad de probabilidades, de una distribución estadística que existe en el origen. Los teóricos de la información llaman a este valor estadístico entropía, por su analogía con la termodinámica (Wieerm 1948; Shannon, 1949; Chenym 1961). La entropía de un sistema es el estado de equiprobabilidad a que tienen sus elementos. La entropía se identifica con un estado de desorden, en el sentido que un orden es un sistema de probabilidades que se introduce en el sistema, para poder prever su evolución." (15)

Hemos visto entonces una estructuración metodológica; luego, consignando apenas, las posibilidades (acaso infinitas) del sistema interior. Nos proponemos ahora recuperar una visión externa ateniéndonos a otra perspectiva, tentado la construcción de categorías que las hay y muy ilustrativas. Es nuestra intención dejar en claro dos aspectos importantes; primero, que en la generalidad nos acercamos por una tangente simbólica. Esto es: detectando aquello que persiste de memoria cultural y colectiva en las imágenes propuestas. Segundo, que en relación al mundo de los objetos estaremos más próximos de los estudios recientes y si convenimos que

Ducasse es de los primeros en irrumpir con la belleza de la "cosa" puede ser aceptado.

Ese obligado rastreo prueba cómo el sistema educativo y estético del buen gusto se han defendido. Ducasse (a esta altura estamos tentados de decir Conde de Lautréamont) sigue siendo un marginado de la literatura que todavía chisporrotea las argumentaciones de loco y monstruo como hace más de un siglo. Asistimos entre nosotros a un tráfico poco frecuente por sus peligrosos arrecifes; con pocas referencias críticas, cada acercamiento se asimila a una expedición condenada, donde tampoco se tiene demasiado claro lo que encontraron a llegar: hombres que se convierten en cerdos, restos de naufragios, mensajes en clave y algunas veces en tesoro escondido.

En primera instancia, podemos hablar de lo inerte y lo móvil, lo inerte creado y lo móvil biológico. Del objeto y de vida; dos grandes categorías que fueron alteradas una única vez por una sentencia que el autor cataloga como verdad. De todas estas posibles combinaciones retendremos algunas consideradas más representativas. La primera, el suicidio, parece ser la final: tiene base vital y su proposición es lo opuesto. Simbólicamente, es considerado el crimen supremo pues impugna contra el plan de la evolución, a su vez es un acto inútil pues sólo suprimiría las formas aparentes. Comenzar con esta imagen es sintomático de cierto afán destructor precoz y

comenzando por el propio lenguaje. **LcdM** en tanto integración a la historia literaria de su época, al alejarse con premeditación de segundo estado de lo conocido asumen una forma simbólico poética de suicidio. Si se comienza por lo más negados y se elimina todo desde un principio, el autor parece permanecer en cierta impunidad para continuar desarrollando su discurso. La primera comparación es asimismo una experiencia intransferible, primer acercamiento a la belleza y está signada por la negación y lo incomunicable; un principio para nada alentador.

Luego de esa suspensión de la vitalidad, tenemos el segundo grupo (2-3-4-5) donde ronda una suerte de recomposición larvaria a partir de reivindicaciones vitales elementales. Parece que ante la necesidad de reconstruir el mundo (aunque más no sea para que el mal tenga un lugar hospitalario donde ejercerse) Ducasse opta por un proceso básico y elemental. Descarta una irrupción posible de formas consabidas y se limita a presentar caldos de cultivo; al suicidio siguen los insectos, a éstos la inhumación, luego la reconstitución de órganos mutilados para culminar -como la vida biológica- en líquidos procesando la putrefacción. Se establece un orden escandaloso por secreto y esta segunda etapa culmina en un elemento simbólico concreto que connota renacimiento, principio de una vida nueva.

El tercer grupo (6-7-8) agrega elementos donde lo biológico adquiere signo positivo: ingresa en escena el pecho de los adultos y el perro, símbolo de fidelidad, alegoría del muerto y que, en las figuras medievales resulta su acompañante en el "viaje nocturno por el mar"; irrumpe como figura lógica dentro de unos textos cargados de muerte y mares. Hay más: las manos, símbolo que la traducción utilizó para evidenciar la oposición entre lo racional e irracional; Ducasse, lo complicó aún más por hacer depender esa lucha del alcohol, el agua cargada de fuego. De la negación a lo larvario, de ahí a la conciencia de un conflicto complejo de controlar y enunciar.

El cuarto segmento (9-10-11-12) pensamos que es el más importante, intervalo cuando la concepción que estudiamos alcanza su máximo nivel de formulación, el mayor punto de la curva de propuestas atrevidas. La sensación de movimiento se despliega en todos los sentidos hasta los espacios superiores con el ave de rapiña y hacia el interior con la serie de movimientos musculares; en el mundo con la incorporación de la cacería perpetua de infinidad de roedores (es pertinente recordar que la mentalidad medieval asimilaba el ratón al demonio) acompañado del camuflaje. En última formulación, con la incorporación del objeto al perímetro de lo bello y lo que resulta revelador: invención de relaciones entre ellos e independientes de la conciencia del hombre, todo enmarcado en un mundo donde la ley dejó lugar al azar. Esta última comparación extraña la culminación del proceso. Las

posteriores, si bien altamente sutiles y prolijamente elaboradas, se nos presentan (dentro del sistema del que hablamos) como una etapa manierista donde (por ejemplo, en el texto 15) la comparación apropiada se halla dentro del mismo lenguaje en una clara conciencia de haber agotado el mundo referencial en tanto posibilidad. Es el artista dominando su lenguaje y procedimiento, siendo consciente de estar ante un hallazgo metodológico luminoso y no en vano transitamos los últimos tramos de la obra. La comparación es culminante: opera además la máxima combinatoria integrando tres elementos. El recuerdo y el perro parecen haber sido un ensayo de tanteo preliminar; sin embargo, aquí persistiría algo de lo humano como lo es el recuerdo.

En un proceso de separación y desprendimiento, Ducasse/Lautréamont/Ducasse extrae la belleza (como muela cariada) del ámbito de su eterna discusión. La localiza fuera del dominio humano y no se trata sólo de un problema de percepción, sino de independencia de los objetos y cosas que se apropian de una parte invisible de nosotros. Ducasse está creando los símbolos premonitorios de la época contemporánea y el paralelo estético de la mercancía económica. En este nuevo mundo Ifigenia tiene una mesa de disección, las furias la máquina Singer (desde 1851) Eneas y Dido se cubren con un paraguas durante la tormenta. Cuando los objetos habían pasado a ser simplemente ocasión de medida, Ducasse les restituyó su condición simbólica; a la historia científica él le

reacomoda la historia esotérica. Demostró que la literatura en tanto creación, no era un coto alejado de las inquietudes generales del género humano; que dentro del cuadro de una hoja de papel y con lenguaje acorralado se pueden comunicar los estados de ánimo y desánimo. ¿Cómo no se iría a producir todo el cambio posterior en la poesía y la novela? ¿Cómo no se produciría el surrealismo? ¿Qué quedaba en pie o era imposible después de presentar ese artefacto explosivo hecho del lenguaje dinamitado entre las manos de la gente, lectores, aparato crítico, comités editoriales y otros escritores?

Desde que la sospecha de mercancía y alienación acompañan a los objetos estos se jerarquizaron en lo económico, el cotidiano, lo conceptual y se ha visto en ellos durante la modernidad la necesidad de teorizar. En el dominio del arte de una operativa decorativa tibia irrumpieron con furia sorprendente al primer plano de interrogantes que legitiman como sucedió con Duchamp, acompasando un proceso que se verifica entre la confusión de la realidad. Además de la objetivación, el valor de Ducasse está en el ordenamiento novedoso (que a nivel de escritura no es fortuito) de los elementos, instaurando una sugestiva concepción de la colección, signada por la ruptura de la linealidad y el parentesco, creando un micro sistema que posee, a la vez, otro aparato legal de funcionamiento interior. Sin explicación lógica, el sistema aparece como clausurado, tenemos la certeza de lo absoluto y donde es imposible quitar o agregar algo. Si a

ciertas ordenaciones de objetos el hombre nunca tiene acceso es necesario crear otras nuevas y únicas; donde la esfera del dominio sea recuperada por el hombre, con unidades matemáticas y el orden de factores altera el producto, mientras la resultante es algo diferente a la suma de las partes.

Si convenimos que todos los objetos tienen algo humano, esa separación con respecto a las cosas es sistemática de otro nivel de incomunicación; donde hasta lo creado por el hombre se torna extraño. Como afirma Moles: "El objeto aporta al individuo una catarsis de sus deseos, una compensación de la frustración; es el regalo que consuela a la mujer poco amada, el instrumento que distrae y alegra al ser decepcionado, la enciclopedia cuya compra crea la ilusión de dominar al saber." (16) Para el hombre extraviado sin redención en el derrumbe de sus atributos, amenazado por las metamorfosis, alguien desacralizado sólo realizable en la negación y la experiencia del mal / MalDucasse no propone ni tan siquiera la esperanza de la belleza gratificante a los sentidos. Su intento de fundar una estética autogenerada fracasa como fracasó en siglos anteriores la apología de Pascal; ambos resisten en tanto aspiraciones de lo deseado e ilusión de lo inalcanzable. Parábolas sublimes de Dios y la belleza, inaccesible por la

palabra y atrozmente desacralizadas, conectadas a una ruleta y un paraguas (¿antes o después de la tormenta?)

Quedan de ambos intentos los despojos residuales, la actitud respetuosa de conducirlos al museo, la necesidad (evitada en nuestro cotejo) de encararlos arqueológicamente reconociendo que "C'est pas l'esprit de Dieu que passe: ce n'est que le soupir aigu de la prostitution; uni avec les gémissements graves du Montévidéen." (I-7)

NOTAS

1) Michel Foucault, "Las palabras y las cosas" (prefacio). Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1978.

2) Ernesto Sábato, "Hombres y engranajes / Heterodoxia" (introducción). Alianza Emecé, Buenos Aires, 1973.

3) Jorge Luis Borges, "Otras Inquisiciones", Obras Completas. Emecé. Buenos Aires, 1974.

4) Dmitri Merejkovski, "Pascal". Editorial Castelar, España, 1947.

5) Miguel Asín Palacios, "Huellas del Islam". Espasa-Calpe, Madrid, 1941.

6) Romano Guardini, "Pascal o el drama de la conciencia cristiana". Emecé, Buenos Aires, 1955.

7) Ibid. 5.

8) François Mauriac, "El pensamiento vivo de Pascal". Losada, Buenos Aires, 1940.

9) Jorge Luis Borges, *El idioma analítico de John Wilkins* en "Otras inquisiciones". Ibid. 3.

10) "En el absoluto lo que el lenguaje manifiesta, aunque no al nivel de lo óntico-ontológico, sino al de las significaciones y de la organicidad de los contextos semánticos. Pero un "absoluto" provisorio que no puede acabar de cerrarse sobre sí mismo o, si se prefiere un absoluto dialéctico, que se

trasciende a sí mismo en su propia negación. Y esta negación del lenguaje en cuanto escritura lógica, en la línea de la expresividad totalizante, sería precisamente el MITO.”

Luis Cencillo. “Mito / Semántica y Realidad”. B.A.C. Madrid, 1970.

11) A. N. Whitehead, “Proceso y Realidad”. Losada, Buenos Aires, 1956.

12) En relación al monstruo existe asimismo un marcado interés desde la práctica literaria: “No es la naturaleza lo que crea los monstruos, sino más bien los sueños de la razón.” / “los monstruos son criaturas intelectuales cada vez más de acuerdo con los postulados de una ciencia imaginarias de la simulación” Severo Sarduy, “La simulación”. Monte Ávila, Caracas, 1982.

“El verdadero objeto del monstruo no es el terror que suscita con su aparición, sino el secreto de su composición interior.” F. Ferrinío, “¿Qué es verdaderamente la ciencia ficción?”. Doncel, Madrid, 1971.

13) Richard N. Coe, “¿Qué ha dicho verdaderamente Becket?”. Doncel, Madrid, 1972.

14) Se utilizó como referencia la Edición de las Obras Completas de la librería José Corti. París, 1953.

15) Umberto Eco, “La estructura ausente” / Introducción a la Semiótica. Lumen, Barcelona, 1975

16) Abraham Moles, "Teoría de los objetos". Gustavo Gilli, Barcelona, 1975.

INDICE

I) A manera de prólogo

II) Señores, hagan juego

III) Las torres de Babel

IV) El precio de un libro

V) La estética del Infierno

Notas