

LAS VOCES DE LAUTREAMONT

Myriam Mallart Brussosa, Universitat de Barcelona

Prácticamente desconocido hasta 1918 cuando los poetas surrealistas descubrieron fortuitamente el libro de *Los cantos de Maldoror*, la figura del Conde de Lautréamont, de verdadero nombre Isidore Ducasse, ha permanecido envuelta en misterios sin resolver a pesar del interés creciente por su vida y su obra¹. *Los cantos de Maldoror*, no se publicaran integralmente hasta 1875 y de forma póstuma. Solo el primer canto fue publicado en vida, primero anónimamente en 1868 y después con el pseudónimo Comte de Lautréamont² en 1869. Esta obra y *Poesias I* y *Poesias II* son los únicos textos que se conocen del autor y son fruto del trabajo de un poeta cuya familia emigró a Montevideo y que, con 24 años, murió en París dónde había venido a probar suerte como escritor. Todo presagiaba el olvido de este joven que poco había dado que hablar en el mundo literario de la segunda mitad del siglo XIX. Solo Léon Bloy, en 1875, vio en él un gran poeta, pero sobretodo un loco. El mundo de finales de siglo no estaba preparado para entender el extraño y sobretodo chocante discurso de *Los cantos de Maldoror*.

A partir del descubrimiento de *Los cantos de Maldoror* por los poetas surrealistas, y convertida su obra en objeto de estudio por parte de la crítica literaria, diferentes trabajos han determinado que un 45 por ciento de *Los cantos de Maldoror* eran párrafos enteros de otros libros. *Los cantos de Maldoror* se nutren de modo descarado de otros textos, de otros autores que se mezclan con la voz del narrador, Maldoror. El plural del título –que bien se refiere a los 6 cantos

¹ Aragon describe el contexto de este descubrimiento con estas palabras: «Quelques jours après notre rencontre, il se trouva qu'un stock de *Vers et Prose* fut mis en solde à la bibliothèque de la rue de l'Odéon [...] et nous achetâmes en nous cotisant tous les exemplaires disponibles comprenant le *Premier chant*, pour en donner à des amis, particulièrement, Breton, à un certain Jacques Vaché dont il me parla pour la première fois à cette occasion, lequel était alors à Nantes. Isidore Ducasse venait de faire irruption dans notre vie. Je crois qu'André, en ces jours-là, me prit en considération, pour beaucoup, en raison de cette chose folle que je disais, et qui était que je plaçais Lautréamont plus haut que Rimbaud même, en quoi il voyait chez moi la preuve d'une tentante témérité. Sans partager ma démente." (Aragon 1992: 14).

² En 1868, se publicó en París el primero de los cantos, de forma anónima y a cuenta del propio autor.

que estructuran la obra –también sugiere esta pluralidad de voces: Maldoror canta con Pascal, con La Rochefoucauld o con Vauvegardes. Y, a su vez, los poetas surrealistas que celebraron este procedimiento literario, cantaron con Lautréamont. Las palabras de éste resuenan en el primer texto surrealista *Los campos magnéticos* escritos por André Breton y Philippe Soupault en 1919, pero también en otras obras surrealistas. De esta manera, las voces de todos estos autores se mezclan, formando una red compleja de intertextualidades. *Los cantos de Maldoror* hacen eco a *Los campos magnéticos: les chants* cantan *les champs*. Sin embargo, si por un lado el texto de Lautréamont se construye sobre una constante utilización consciente de otros textos, para los surrealistas se tratará más bien de un fenómeno inconsciente como lo afirma el propio Philippe Soupault, en referencia a *Los campos magnéticos*:

Quand nous avons écrit, André Breton et moi, *Les Champs magnétiques* nous avons senti une espèce de rupture totale avec ce que nous avions écrits avant, une rupture complète [...] Mais il y avait aussi l'influence très inconsciente, très peu contrôlée de Rimbaud et de Lautréamont³ (Albert-Birot 2000: 192).

Sin lugar a dudas, esta utilización deseada, controlada de otros textos, por parte de Isidore Ducasse plantea la cuestión del plagio ¿Cuál es la frontera entre plagio e intertextualidad? ¿Cuándo el diálogo entre la voz del autor y otras voces, deja de serlo para convertirse en una copia?⁴ ¿Se trata realmente de un plagio o más bien de la demostración al límite –exageradamente– de la existencia de lo que Bakhtine llamará dialogismo –fenómeno implícito a cualquier proceso creativo? Lautréamont en la introducción a lo que debía ser el segundo volumen de sus poesías, hace una apología del plagio convirtiéndolo en una nueva forma de creación, o mejor dicho de recreación: “El plagio es necesario. Está implícito en el progreso. Sigue de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por una idea justa” (Lautréamont 1979: 276). Isidore Ducasse, antes que Bakhtine y Kristeva, afirma que el texto literario es un discurso intertextual por excelencia, como lo demuestran *Los cantos de Maldoror*.

³ “Entretiens avec Philippe Soupault et Anne Clancier”, 23 de abril de 1979, en *Philippe Soupault l'ombre frissonnante*.

⁴ Gérard Genette en *Palimpsestes* hace referencia a la cuestión de la intertextualidad haciendo la distinción entre citación, plagio y alusión: “c’est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise), sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (chez Lautréamont, par exemple); qui est un emprunt non déclaré, mais encore literal [...]” (Genette 1982: 8).

Innovadora, rompedora y provocadora, la obra de Lautréamont, una vez descubierta, pasó rápidamente a tener una difusión más allá del espacio francófono. Si por un lado, el mundo había sufrido la primera de las guerras mundiales, por otro lado las vanguardias que surgieron después de esa guerra también se afirmaron como mundiales: haciendo desaparecer las fronteras literarias, nutriéndose de las obras de países ajenos, estableciendo relaciones con escritores extranjeros. En este contexto, Francia, y más concretamente París, se alzó como espacio de referencia: París, ciudad vanguardista por excelencia, lugar de encuentros internacionales. Lo que pasaba en París era rápidamente conocido en otros países alrededor del mundo, donde hubiera otros jóvenes poetas - atormentados por la guerra que habían visto o vivido-, en búsqueda de un nuevo lenguaje poético capaz de romper con todo pasado.

Creado en 1919 con la escritura de *Los campos magnéticos*, libro que marca la invención de la escritura automática como medio de creación literaria, el movimiento surrealista encabezado por André Breton tuvo una recepción muy rápida aunque a menudo minoritaria, en algunos países hispanos, como España y Argentina. El francés siendo, en esa época, una lengua de referencia conocida por muchos, no siempre se recorría a la traducción de estas obras poco rentables para las editoriales. La difusión se hizo posible en muchos casos mediante la publicación en revistas como lo demuestran Jesús García Gallego (1984) y C.B. Morris (1972).

Así, al mismo tiempo que las obras surrealistas francesas eran descubiertas en el mundo hispano, sus hallazgos literarios –como fué el caso de la obra de Lautréamont– conocían la misma suerte. Si *Los cantos de Maldoror* fueron encontrados en 1918 por algún poeta surrealista –la duda persiste sobre quien halló realmente en una librería el libro del conde, alimentando así la leyenda– en 1925, ya existe en España una traducción de esa obra, aunque incompleta. Esta versión, publicada por diferentes editoriales en España, será la única que circulará en el mundo hispano hasta 1964, cuando se traducirá el texto íntegro de *Los cantos de Maldoror*, en Argentina.

Dos nombres de escritores hispanos están íntimamente unidos a esas dos traducciones de la obra del Conde de Lautréamont. Dos poetas –uno español y otro argentino– se han interesado por *Los cantos de Maldoror* y por su adaptación al castellano, aunque cada uno haya participado de modo distinto en ese trabajo. En 1925, el poeta y crítico español Ramón Gómez de la Serna escribe el prólogo de una edición que incluye solo dos tercios de *Los cantos de Maldoror*, traducidos por su hermano Julio y publicados en Madrid por la editorial Biblioteca nueva. En 1964, Aldo Pellegrini, poeta, ensayista y crítico argentino, ofrece una traducción de la obra íntegra de Isidore Ducasse,

completada por una introducción y unas notas elaboradas por el mismo y publicada en Buenos Aires por la editorial Boa.

Esas dos fechas, coinciden con dos momentos de la recepción de la obra surrealista en el mundo, y más concretamente en el mundo hispano: la historia de la recepción de la obra surrealista y de la obra de Lautréamont se entrecruzan. Recepción en paralelo, pero también recepción en contextos distintos: 40 años separan estas dos versiones, 40 años durante los cuales de ser un movimiento de vanguardia, el surrealismo ha pasado a formar parte de la historia literaria que tanto había rechazado. Considerar en 1925 *Los cantos de Maldoror* como una obra fundamental de la literatura es un acto mucho más atrevido que en 1964.

Ramón Gómez de la Serna y Aldo Pellegrini tienen en común haber contribuido en sus respectivos países al desarrollo de las ideas vanguardistas a partir de los años 20. Los dos han vivido de manera directa el desarrollo del surrealismo francés. Sin embargo, a pesar de la contemporaneidad de esos dos hombres, los casi 40 años que separan esas dos versiones en castellano de *Los cantos de Maldoror*, hacen presenciar una evolución no únicamente en la manera de percibir el texto de Lautréamont, sino también de concebir el trabajo de traductor o de mediador cultural.

Es cierto que de 1925 a 1964, el conocimiento de la obra de Lautréamont no es la misma: de poeta desconocido ha pasado a formar parte de las bibliotecas, como libro de referencia, a pesar de la dificultad de su lectura. En estos 40 años, del panteón propio de los poetas surrealistas, Isidore Ducasse ha entrado en el panteón de la historia literaria universal. Es evidente que la comprensión de su obra no puede ser la misma en 1925 -un año después de la publicación en Francia del Primer *Manifiesto del surrealismo* de André Breton, y 6 años a penas después de la publicación en la editorial *Au Sans Pareil* de los *Chants de Maldoror* (Ducasse 1920), en París— que en 1964, cuando el papel del surrealismo en el ámbito literario es ampliamente reconocido y estudiado. Tres años antes de traducir a Lautréamont, en 1961, Aldo Pellegrini publicó en español una de las antologías más completas del surrealismo francés, según el propio André Breton; una iniciativa que coincide con la multiplicación de traducciones de textos surrealistas en América Latina, y más concretamente en Buenos Aires, a partir de los años 60. El trabajo de Aldo Pellegrini es el de un crítico que goza de todo un aparato crítico entorno a la obra de Lautréamont, como lo pone de manifiesto la bibliografía que ofrece al lector al final del volumen: bibliografía de las ediciones de *Los cantos de Maldoror* y de *Poesías* en francés, pero sobretodo una bibliografía de más de cuarenta obras consultadas (algunas en español pero la mayoría en francés).

Sin embargo, cuando Ramón Gómez de la Serna escribió su prefacio de *Los cantos de Maldoror* en 1925, Lautréamont era casi un desconocido aunque era patente el interés creciente entorno a su figura. “Poco se sabe de su vida pero algo se ha ido sabiendo” (Ducasse 1982: 10), afirma el poeta español. Y, efectivamente, en el prólogo de 1925, la biografía del poeta francés se limita a menos de una página de datos confirmados y otros supuestos. Ese (re)conocimiento del escritor francés fué posible porque los poetas surrealistas franceses no dejaron de afirmar su deuda hacia Lautréamont cuyo descubrimiento no únicamente influyó en su modo de entender la poesía sino que también transformó sus vidas. Así, cuando Philippe Soupault – uno de los posibles descubridores del texto – narra el momento de su primera lectura de *Los cantos de Maldoror* en su autobiografía, resalta el papel esencial que tuvo para él la obra y la vida de Isidore Ducasse:

C’est à cette époque que je lus pour la première fois *Les Chants de Maldoror*, qui demeurent pour moi la plus grande révélation [...] J’étais couché dans un lit d’hôpital lorsque je lus pour la première fois *Les Chants de Maldoror*. C’était le 28 juin. Depuis ce jour-là personne ne m’a reconnu. Je ne sais plus moi-même si j’ai du coeur (Soupault 1986: 79-86).

La sorpresa que supuso el descubrimiento de Lautréamont para los jóvenes surrealistas también se manifiesta en el prólogo del poeta español que retransmite con frescura el impacto que provocaron *Los cantos de Maldoror* en una generación de poetas alrededor del mundo.

En su prólogo Ramón Gómez de la Serna se refiere precisamente al poeta Philippe Soupault. Efectivamente, el poco conocido cofundador del movimiento surrealista con André Breton y Louis Aragon también escribió un prefacio sobre Lautréamont, en 1920, para la publicación de sus *Poesías*; un prefacio por el cual Gómez de la Serna le felicita por su manera de percibir la figura del conde:

Se sospecha, como se sospecha del mismo prefacio de Soupault, dadaísta inquieto y talentado, hasta a veces genial y que quizá por eso ha cometido una nueva genialidad al dar ese prefacio de Ducasse. Frente a todo esto yo prefiero la verdadera mistificación, sin aire erudito de Boletín de Academia (Ducasse 1982 : 12).

Verdadera declaración de intenciones, el poeta español escribe un prólogo que se convierte en el eco de la visión legendaria de la figura de Lautréamont, fomentada por los surrealistas. No duda en alimentar el mito del

conde de Lautréamont, confundiendo a conciencia la vida del autor con la del narrador. Maldoror se convierte en Lautréamont que se convierte a su vez en Isidore Ducasse. En lugar de continuar a investigar sobre la verdadera vida de Isidore Ducasse, Gómez de la Serna nos ofrece una visión muy particular del poeta francés con declaraciones como la siguiente:

La sombra del conde de Lautréamont no correspondía a la silueta natural de su figura, era una sombra más larga y con los dientes salidos. Ducasse la miraba, riéndose de aquellos hombros puntiagudos, de aquellos pies con la punta afilada, enguizgada y revuelta contra el empeine como la de los coturnos antiguos (Ducasse 1982: 19).

Gómez de la Serna intenta saber quién era Lautréamont a través de *Los cantos de Maldoror*. Prefiere inventarse una imagen propia del poeta a través de las sensaciones que le han provocado su lectura del texto, antes de hacer suposiciones de lo que debía ser su vida –como lo hacían en esta época los que se interesaban por Lautréamont:

En este hotel bebía mucho café –dicen todos sus biógrafos con gran seguridad– ¿cómo saben esto? Y si saben esto que es una cosa tan íntima ¿cómo es que no saben más cosas? Desde luego parece eso una cosa inventada y la pena es que ya que inventan, inventen tan poco (Ducasse 1982: 10).

Y efectivamente, Ramón Gómez de la Serna inventa, o mejor dicho prefiere su propia verdad hasta el punto que no duda en afirmar haber conocido al conde: “Es un hombre hipotético este Ducasse. Llegaríamos a creer que es un hombre inventado si no me lo hubiese encontrado en París” (Ducasse 1982: 12). Esta afirmación, le permite entrar en la intimidad de la habitación del hotel en París donde Isidore Ducasse se instaló en 1867 hasta su muerte en 1870. Sin embargo, nacido en 1888, Gómez de la Serna no pudo conocer a Isidore Ducasse como tampoco lo conoció Philippe Soupault nacido en 1897. A pesar de esto, los dos poetas hablan del él como de alguien próximo, de alguien que han frecuentado, construyendo una vida imaginaria del conde de Lautréamont. En el caso de Philippe Soupault, fue en 1927, en su autobiografía escrita con apenas 30 años, que Lautréamont– al cuál dedica todo un capítulo –aparece como un amigo más, como alguien que tuvo un papel esencial en la vida del poeta de *Los campos magnéticos*. Este sorprendente capítulo –para tratarse de una autobiografía– desvela una relación de amistad imaginaria, lírica u onírica entre los dos poetas.

Ducasse ordonne et nous dit: “oui” parce qu’il est notre ami, mon ami [...] N’est-ce pas qu’il faut avoir du chagrin, beaucoup de chagrin parce que l’on est né trop tard? Je me console de la mort de mon ami qui fut, dit-on, prématurée, mais non de ma naissance tardive... Il suffisait d’une génération. Me voici (moi et les autres) misérablement réduit à fouiller dans les souvenirs, à gratter les pages d’un livre [...]. Il faut chercher longtemps. Et lui vivait il y a à peine cinquante ans. Je suis arrivé trop tard et mon ami est mort. Il s’en fallait de 30 ans (Soupault 1986: 82-83).

Así, en lugar de narrar sus recuerdos pasados como se espera de una autobiografía, Soupault no duda en introducirnos lentamente en un mundo imaginario donde artistas que no llego a conocer son descritos como verdaderos amigos; un mundo donde las fronteras entre realidad y irrealidad se difuminan para dejar entrar el lector en la surrealidad.

El texto escrito por Ramón Gómez de la Serna desvela un fenómeno parecido a *Histoire d’un blanc*, aunque se trate de un género totalmente distinto. Un prólogo tiene como finalidad presentar una obra al lector: insertado al inicio de un libro, debe aportar unas llaves esenciales para poder entender el texto y situarlo tanto en su contexto histórico como en la trayectoria literaria del autor. Delante de la dificultad que suponía – y sigue suponiendo – la lectura de un texto como *Los cantos de Maldoror*, y la cercanía, en el tiempo, de su descubrimiento, la decisión de incluir en 1925 un prólogo a la traducción parece más que justificada. Sin embargo, como hemos dicho, Ramón Gómez de la Serna sorprende el lector con una lectura muy personal de la vida y la obra del conde. No únicamente habla del conde, pero también habla con él, pasando de la tercera persona a la segunda sin avisar: “Tu canto incontinente y personal no es peligroso [...] Todo tu orgullo salvó tu personalidad, pero es que tu orgullo se basaba en la obra” (Ducasse 1982: 27).

En este sorprendente prólogo, donde Lautréamont se ha convertido en el interlocutor de Ramón Gómez de la Serna también encontramos algunas informaciones más tradicionales acerca del poeta francés. Por un lado, hace referencia a los despropósitos de la primera recepción de Lautréamont por críticos franceses a finales de siglo XIX, como fue el caso de Léon Bloy y de Remy de Gourmont. Para información del lector, añade una carta encontrada de Lautréamont a su editor, que había incluido Philippe Soupault en su prólogo del libro *Poesías* del conde. Sin embargo, a pesar de estos datos, Ramón Gómez de la Serna no se propone hacer un estudio metodológico de la obra, como lo afirma implícitamente: “¿La estética de este libro? Ninguna. La estética de los grandes creadores es la creación. De ella se deducen las leyes que se quiera. Pero ella no fue hecha según ninguna ley deducida” (Serna 1982: 30). Bajo el signo de la

contradicción constante y de la paradoja, la obra de Lautréamont se desvela como un espacio textual abierto aún a todas las interpretaciones, un espacio por descubrir y que presagia al mismo tiempo un futuro de fama:

Isidoro tenía unos cuantos libros – pocos porque su pensión no alcanzaba para vivir - ¡pero para qué necesitaba más, si él era el creador de un libro para las bibliotecas y del que las ediciones probables ocuparían de abajo arriba los inmuebles de alrededor! (Ducasse 1982: 15).

Cómo José Luis Cano lo subraya, Gómez de la Serna inventó, en este prefacio más lírico que crítico, a su Lautréamont: “Inventó a su Lautréamont, es decir, de este personaje enigmático nos dio su idea personal, subjetiva, pero como en otros casos, menos falsa de lo que puede parecer en un principio” (Cano 1983: 8). El prólogo de Gómez de la Serna no puede definirse como convencional y presenta la particularidad de perpetuar en España una nueva manera de recibir, concebir y sentir la literatura, sin necesidad de grandes teorías o de un aparato crítico complejo. Los hermanos Gómez de la Serna con la adaptación de *Los cantos de Maldoror* no han permitido solamente el acceso a una obra desconocida, sino que el prólogo de Ramón sigue de cerca los pasos del discurso surrealista, transgrediendo la tipología del prólogo, invitando al lector a entrar en un mundo donde real y ficción pueden mezclarse para formar una nueva realidad: un mundo surreal donde el conde de Lautréamont tiene un lugar particular.

Muy distinta es la adaptación realizada 40 años más tarde por Aldo Pellegrini. En su prefacio, el propio Pellegrini hace referencia a la versión de los hermanos Gómez de la Serna:

Hacia 1925 aparece en España una traducción parcial de Julio Gómez de la Serna precedida de un extenso e ingenioso prólogo de Ramón Gómez de la Serna. En esta traducción no sólo se elimina cerca de un tercio del texto total de la obra (entre los fragmentos eliminados figuran algunos de los más significativos del libro: el himno al pederasta y la estrofa del colgado) sino que destruyen la particular concepción antagónica de Lautréamont al excluir estrofas que actúan por oposición a las contiguas (tal el himno al piojo que antecede inmediatamente al himno a la matemáticas). La traducción en sí es tan excesivamente literal que hasta los modismos están vertidos palabra por palabra, lo que unido a los frecuentes errores de traducción, agrega un elemento de humor extravagante absolutamente insospechado por Lautréamont (Pellegrini 1979: 16-17).

Si por un lado Aldo Pellegrini aplaude el prólogo de Ramón, por otro lado, pone en evidencia los fallos de una traducción que durante años fue la única que se difundió en el mundo hispano. Aparte los cortes en el texto que tienen como consecuencia una pérdida de sentido importante, Pellegrini habla de una excesiva literalidad de una traducción que presenta algunos errores de interpretación. Esos elementos, sin lugar a duda, justifican la decisión del poeta argentino de elaborar otra adaptación en lengua castellana de esa obra fundamental de la literatura. Esta nueva traducción convivirá con la de los hermanos Gómez de la Serna durante los años 60 y 70. Efectivamente, durante esas dos décadas, las dos versiones de *Los cantos de Maldoror* en el mundo hispano tendrán diferentes ediciones, en diferentes editoriales (por los hermanos existen reediciones en 1970, 1974 y 1982⁵ mientras que la versión de Pellegrini será publicada tanto en Buenos Aires como en Barcelona, los años 1970, 1978, 1979).

Completada por un aparato teórico de lo más completo, gracias a una introducción que se acerca tanto a la vida de Isidore Ducasse como a su obra, la edición constituida por Aldo Pellegrini se aleja totalmente de la primera traducción de *Los cantos de Maldoror*. Diferenciando –al contrario de Ramón Gómez de la Serna – vida y obra, Aldo Pellegrini disfruta de unos conocimientos más precisos, de una importante colección de trabajos entorno a la obra y la vida del poeta francés. Se trata de una introducción de más de 60 páginas con las cuales el poeta argentino intenta dar las herramientas necesarias para penetrar con una mayor facilidad en un texto que –a pesar del paso del tiempo y de los trabajos hechos –sigue presentando una gran complejidad para el lector:

Los cantos de Maldoror no constituyen una lectura fácil para quienes parten del prejuicio de la literatura; jamás éstos se habrán encontrado ante algo tan desconcertante. No es el tipo de obra literaria que despliega ante el lector ciertas galas que éste, sin conmoverse demasiado examina con ojos de gustador experto y mide con cánones que le sirven para no desorientarse (Ducasse 1979: 9).

De entrada, Aldo Pellegrini, muy cerca de la postura de Ramón Gómez de la Serna, plantea la dificultad y consecuente necesidad de elaborar una adaptación

⁵ En 1982, la editorial Guadarrama ofrecerá una versión completada de *Los cantos de Maldoror*. Los pasajes eliminados de la versión de 1925 aparecen de la mano de la traducción de Manuel Serrat y Henriette Viguié: "Algunos párrafos que faltaban a la edición de 1925, han sido ahora expresamente traducidos" (Ducasse 1982: 6). Se trata entonces de una versión híbrida, compuesta de traducciones que tienen casi 60 años de diferencia.

crítica de la obra de Lautréamont. La recepción de la obra de Isidore Ducasse aparece como algo difícil, pero esa dificultad reside más allá de lo lingüístico, sino que se trata más bien de una dificultad literaria, por el carácter excepcional e inédito de *Los cantos de Maldoror*. Sin embargo, el poeta argentino también es consciente que 60 páginas solo ofrecen algunas llaves, unas llaves que pueden permitir al lector entrar él mismo en el texto:

Si alguna satisfacción deja el análisis de una obra tan llena de mecanismos inéditos, está en las insospechadas y fecundas perspectivas que abre el espíritu del que lee. Porque, después de haber intentado agotar todas las explicaciones posibles, quedan todavía muchas más, un número infinito de interpretaciones que aparecen a medida que se penetra en la obra en profundidad, y hacen a *Los cantos* perennes como la naturaleza misma (Ducasse 1979: 66).

Aldo Pellegrini no tiene la pretensión de dar todas las llaves para poder leer a Lautréamont en español. Sin embargo, su trabajo refleja diferentes perspectivas complementarias que permiten al lector no tan solo descubrir el contexto de creación de *Los cantos de Maldoror*, pero también apreciar las influencias que se perciben en el texto de Isidore Ducasse, cómo también entender el papel fundamental que tendrá la recepción de su obra, a partir de los años 20.

Empezando por una biografía de Isidore Ducasse, Pellegrini subraya aún en 1964 el desconocimiento entorno a la vida de éste:

La vida solitaria de Ducasse hizo que los primeros interesados en *Los cantos* no poseyeran referencias sobre su personalidad y su vida. Pacientes investigaciones emprendidas desde entonces han proporcionado datos bastante precisos sobre la trayectoria física de Ducasse, pero, a pesar de eso, sigue siendo un desconocido (Ducasse 1979: 10).

De 1925 a 1964, lo único se ha descubierto en cuanto a la vida del personaje real de Isidore Ducasse, son los lugares donde estuvo y cuando. Los especialistas han podido seguir sus rastros pero sin poder desvelar datos más íntimos del poeta. A pesar de los 40 años que han pasado, los datos biográficos aportados por Pellegrini no pasan de las tres páginas: datos que sin embargo parecen mucho más fiables que los aportados por Ramón Gómez de la Serna.

En esta versión española de las obras completas de Lautréamont, Pellegrini hace referencia a la intertextualidad constituyente de *Los cantos de Maldoror*. Del mismo modo que Ramón Gómez de la Serna no comenta en ningún momento la presencia de otras voces en el texto de Lautréamont, Pellegrini hace hincapié en ello, tanto en el apartado de su introducción titulado

Las influencias sobre Lautréamont, como también en otros apartados como el llamado *Las poesías y la negación de la negación*; dejando ver con algunos ejemplos concretos su modo de subvertir a autores clásicos como Pascal o Vauvenargues. Por mucho que la edición de Pellegrini no ofrezca un trabajo de reconstitución completo de esos plagios, su introducción permite al lector de habla hispana conocer el procedimiento literario propio de Lautréamont que Pellegrini cualifica de “collage literario”. Difícilmente el lector podría establecer por su cuenta toda la red de préstamos que se encuentran en la obra de Lautréamont pero con las informaciones de Pellegrini descubre esa peculiaridad de una obra que llega a ser de lo más original a pesar de tomar constantemente prestado textos de otros autores franceses de diferentes siglos:

Esta sorprendente técnica del *collage* literario, lo mismo que el uso de temas o elementos literarios ajenos más o menos deformados, revelan la verdadera convicción que existe en dos desconcertantes afirmaciones que se encuentran en el texto de Poesías: “La poesía debe ser hecha por todos” y “El plagio es necesario”. Pero aún más sorprendente es que, mediante procedimientos en los que confiesa su falta de originalidad, haya llegado a producir una obra fantástica, alucinada, riquísima en imágenes inéditas, y en su conjunto lo más extraordinariamente original que jamás pueda haberse escrito (Ducasse 1979: 26).

Sin duda, la lectura de la obra de Lautréamont se desvela como compleja tanto para un lector francés, como para un lector español. Sólo la presencia de un paratexto puede facilitar al lector la información necesaria con relación a los préstamos literarios de Isidore Ducasse. El trabajo de Aldo Pellegrini se incierta en continuación con las ediciones comentadas de *Los cantos de Maldoror* que se multiplican también en Francia. Estamos delante de un caso extremo de dificultad receptiva de una obra literaria, en parte por la utilización al límite del plagio, dificultad que sin lugar a dudas, no se ve disminuida al ser adaptada a otra lengua. Las traducciones de *Los cantos de Maldoror* de Ramón Gómez de la Serna y Aldo Pellegrini, corresponden a dos modos muy distintos de entender el trabajo de traducción, dos modos separados por 40 años, durante los cuales la praxis traductora ha vivido muchos cambios, convirtiéndose poco a poco en objeto de reflexión no únicamente lingüístico. Verdadero mediador cultural, esas dos adaptaciones nos hacen ver dos modos de entender un texto, su lectura y su adaptación. En 1925, Ramón Gómez de la Serna nos desvela con frescura el sorprendente descubrimiento que supuso para toda una generación *Los cantos de Maldoror* mientras que el trabajo de Aldo Pellegrini se presenta como mucho más maduro, más completo. La sorpresa del

“Transfer” IV: 1 (mayo 2009), pp. 1-13. ISSN: 1886-5542

primer momento ha sido sustituida por una mirada crítica más experta y menos sensitiva.

Referencias bibliográficas

- ALBERT-BIROT, Arlette, NABERT, Nathalie y SEBBAG, Georges (2000).
Philippe Soupault l'ombre frissonnante. Paris : Jean Michel Place.
- ARAGON, Louis (1992). *Lautréamont et nous*. Pin-Balma: Sables.
- BRETON, André (1988). *Oeuvres complètes I*. Paris: Gallimard (La Pléiade).
- . (1985). *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard (Folio).
- . (1965). *Manifestos del surrealismo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- BRETON, André y SOUPAULT, Philippe (1976) *Los campos magnéticos*.
Barcelona: Tusquets (Cuadernos Marginales).
- . (1998). *Les Champs magnétiques*. Paris: Gallimard (Poésie).
- DUCASSE, Isidore (1992). *Les Chants de Maldoror*. Paris : Pocket (Les clés de
l'œuvre).
- . (1982). *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Guadarrama (Punto Omega).
Traducción de Julio Gómez de la Serna y prólogo de Julio Gómez de la
Serna.
- . (1925). *Los cantos de Maldoror*. Madrid: Biblioteca Nueva. Traducción de
Julio Gómez de la Serna y prólogo de Julio Gómez de la Serna.
- . (1974). *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Editorial Labor Labor
(Ediciones liberales). Traducción de Julio Gómez de la Serna y prólogo
de Julio Gómez de la Serna.
- . (1970). *Los cantos de Maldoror y otros textos*. Barcelona: Barral Editores.
Traducción y notas de Aldo Pellegrini.
- . (1982). *Els cants de Maldoror*. Barcelona: Edicions Robrenyo (Série nova de
narrativa). Traducción de Manuel de Pedrolo.
- . (1979). *Los cantos de Maldoror*. Barcelona: Editorial Argonauta.
Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini.
- . (1920). *Poésies*. Paris : Au Sans Pareil.
- CANO, José Luis (1983). *Insula n°443*. Madrid.
- DUROZOI, Gérard y LECHERBONNIER, Bernard (1974). *André Breton :
l'écriture surréaliste*. Paris: Larousse.
- GARCÍA GALLEGÓ, Jesús (1984). *La recepción del surrealismo en España
(1924-1931): La Crítica de las revistas literarias en castellano y
catalán*. Barcelona: Antonio Ubago, editor.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris.
Editions du Seuil.
- MORRIS, C.B. (1972). *Surrealism and Spain*. Oxford: Cambridge.

“**Transfer**” IV: 1 (mayo 2009), pp. 1-13. ISSN: 1886-5542

- SOLLERS, Philippe (1968): *L'Écriture et l'expérience des limites*. Paris : Editions du Seuil (Points).
- SOUPAULT, Philippe (1986). *Mémoires de l'oubli 1923-1926*. Paris: Lachenal & Ritter.
- TRICÁS, Mercedes (1974). *El surrealismo y la literatura catalana*. Barcelona: Tesis de licenciatura.