COSER Y CANTAR: LA MESA DE DISECCIÓN GEOMÉTRICA DE LAUTRÉAMONT

SINGING AND SEWING: LAUTRÉAMONT'S GEOMETRIC DISSECTING-TABLE

Francisco GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

Universidad de Oviedo
frangon@uniovi.es

Resumen: Al contrario que las epopeyas científicas que se habían puesto de moda desde la Ilustración, en las que la poesía tenía esencialmente como objeto cantar con voz armoniosa y clara las enigmáticas bellezas de la ciencia, en *Los Cantos de Maldoror* (1869) Lautréamont eligió enfrentarse abiertamente a este saber que había penetrado ya en cada rincón de la existencia humana. La empresa que se había propuesto era particularmente comprometida porque este poeta no pretendía hablar sobre ciencia, sino reunir en su mesa de trabajo el lenguaje de la ciencia y el de la poesía para injertar el primero en el segundo, buscando de este modo confeccionar una nueva poesía científica y matemática que estuviese en consonancia con los cambios epistemológicos que se habían producido en la era moderna. El análisis de la obra revela que en la escritura de Lautréamont la anatomía y la matemática desempeñan un papel crucial como expresión de la desaparición del antiguo orden estético y científico, tal como simboliza esa naturaleza

muerta que es la famosa comparación de la belleza «como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas», tan apreciada por los surrealistas pero que aquí es examinada en su propio contexto.

Abstract: Unlike those scientific epic poems, so much in vogue since the period of the Illustration, where the main goal of poetry was essentially to sing the praises of science's enigmatic beauty in a harmonious and clear voice, in his *Les Chants de Maldoror* (1869) Lautréamont chose to openly confront this knowledge which had already penetrated every single corner of human existence. The enterprise he embarked on was particularly compromising, as this poet's goal was not just to talk about science, but, rather, to bring to his work table both the language of science and that of poetry, grafting the latter on to the former, and thus searching a way to compose a new scientific and mathematical poetry shaped by the epistemological changes of the modern era. The analysis of this work reveals that, in Lautréamont's writing, anatomy and mathematics become crucial in order to illustrate the disappearance of the old aesthetic and scientific orders. This is clearly symbolized by the still life in which beauty is compared to «the fortuitous meeting between a sewing machine and an umbrella on a dissecting-table», an image much appreciated by the Surrealists but examined here in its own context.

Palabras clave: Lautréamont. Naturaleza muerta. Anatomía. Disección. Matemáticas.

Key words: Lautréamont. Still Life. Anatomy. Dissection. Mathematics.

El lector que, haciendo caso omiso de la advertencia liminar, se atreva a recorrer las páginas sombrías de *Los Cantos de Maldoror* no tardará en averiguar —si es que pone en su lectura la lógica rigurosa y la tensión espiritual reclamada por Lautréamont— que se ha adentrado en un universo donde el mal y el dolor acostumbran a expresarse con lenguaje científico, donde la ciencia no es sino un espectáculo sangriento y morboso como el que podía verse en los teatros anatómicos. Las primeras líneas de la obra recuerdan precisamente la admonición que hacía Leonardo da Vinci a aquellos que pretendían practicar la anatomía en lugar de observar los dibujos que él había hecho tras efectuar más de diez mil disecciones sobre restos humanos:

> *Aunque sientas amor por estos estudios, el estómago te impedirá realizarlos; o tendrás miedo de pasar horas de la noche en compañía de cadáveres descuartizados de espantoso aspecto, o ignorarás el arte de dibujar bien,*

> *indispensable para la representación de las cosas. Y si posees este arte, no sabrás quizá la perspectiva, o no serás capaz de ordenar las explicaciones geométricas y los cálculos de las fuerzas y acciones de los músculos, o carecerás de paciente diligencia* (Da Vinci, 1999: 71).

En la primera estrofa de *Los Cantos de Maldoror* volvemos a encontrar esta misma tentativa de desalentar al lector —interpelado asimismo con familiaridad en segunda persona del singular— desgranando diversos argumentos negativos en tono desdeñoso: «No es bueno que todo el mundo lea las páginas que siguen: sólo algunos saborearán este fruto amargo sin peligro» (CM: 39)[1]. En el resto de esta obra poética la sensación de asco y horror nunca dejará tampoco de impregnar el arte, la ciencia y las matemáticas como el agua vertida sobre un terrón de azúcar. Y es que, como se verá, el escritorio donde otros derramaban los efluvios románticos de su corazón se había vuelto para Lautréamont una verdadera mesa de disección.

En el último *Canto*, el sexto, el autor confecciona una especie de novela corta, de aire rocambolesco, en la que se nos invita a presenciar el rapto y ejecución de un adolescente llamado Mervyn. La primera vez que este aparece en escena el narrador destaca su belleza mediante una cascada de símiles de composición tan singular que terminarían convirtiéndose en emblema de la escritura de Lautréamont, especialmente el último:

> *[Mervyn] es bello como la retractilidad de las garras de las aves rapaces; o también como la incertidumbre de los movimientos musculares en las llagas de las partes blandas de la región cervical posterior; o más bien, como esa trampa perpetua para ratas, tensada de nuevo sin cesar por el animal atrapado, que indefinidamente puede cazar roedores por sí sola y funcionar incluso escondida bajo la paja; y sobre todo, ¡como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas!* (CM: 227).

Como es sabido, André Breton y el grupo de los surrealistas, responsables en gran medida del prestigio que adquirió después Lautréamont, convirtieron a este autor decimonónico en uno de los principales precursores de

[1] Aunque existen buenas traducciones de Lautréamont, especialmente la de Manuel Serrat Crespo (Cátedra, 2005), he preferido traducir yo mismo de la edición de referencia de la Pleíade las citas de *Los Cantos de Maldoror* y de las *Poesías* de Isidore Ducasse (*alias* Lautréamont) para conservar en la medida de lo posible las alusiones científicas del original. Asimismo, con el objeto de hacer más cómoda la lectura, he traducido todas las citas de las obras consultadas escritas en otras lenguas.

su movimiento vanguardista. Debido a su carácter sorpresivo y a su intensidad poética, en estas comparaciones introducidas por «*beau comme*…», y muy particularmente en la última de la mesa de disección, quisieron ver el manifiesto mismo de la belleza convulsiva y el paradigma de la imagen surrealista. Ahora bien, al apropiarse de tan extraño símil, al ensalzar su carácter discordante y fortuito, al conferirle incluso una significación sexual bastante burda (Breton, 1955: 67), los surrealistas acabaron secuestrando de algún modo el sentido que la frase poseía en la obra original. Pero si esta imagen poética toma en la mente del lector tanta fuerza, hasta el extremo de haberse convertido en la actualidad en un auténtico cliché literario, es porque está preñada de significación, porque en ella está encerrada y sintetizada la totalidad de *Los Cantos de Maldoror* y de algún modo su poética. En este sentido, la naturaleza muerta que conforman el paraguas, la máquina de coser y la mesa de disección es al poema de Lautréamont lo que la magdalena es a la obra maestra de Proust.

1. UNA VERDADERA NATURALEZA MUERTA

La desbordante imaginación visual de Lautréamont[2] se despliega en *Los Cantos de Maldoror* en unas estrofas que constituyen cuadros tan fascinantes como repugnantes. El propio escritor designa en términos pictóricos varias de las escenas que describe en su obra, invariablemente para retratar algún cadáver. Así, en el primer *Canto,* Maldoror contempla asombrado «el cuadro que se ofrece a sus ojos» (CM: 59), el de una familia feliz «sentada alrededor de una lámpara colocada sobre la mesa» y a cuya luz cose la madre mientras el padre y el hijo hacen sus tareas. En la versión de 1868 del primer *Canto*, de estructura abiertamente teatral, Lautréamont incluso especificaba que «el padre lee un libro, el hijo escribe, la madre cose» (CM: 22). Pero en ambas versiones el ángel caído que es Maldoror no tarda en destruir esta estampa —inspirada lejana y paródicamente en una *Sagrada familia* como la de Murillo—, provocando la muerte del hijo y en última instancia de la madre que no soporta ver el cuerpo sin vida del «fruto de sus entra-

[2] En una obra como *Los Cantos de Maldoror*, cuya estructura y estilo descansan sobre la incertidumbre más radical, casi nunca es posible saber quién está hablando, de modo que a menudo el personaje Maldoror y el narrador que relata sus aventuras y que se dirige al lector para hablarle de la obra que está escribiendo dan la impresión de no ser más que un mismo ser desdoblado. Para no crear mayor confusión aludiré aquí a Maldoror cuando este realice una acción mientras que reservaré el nombre de Lautréamont, el pseudónimo detrás del que se escondió Isidore Ducasse, para designar la entidad narradora, incluso si a veces cabe la sospecha de que sea el personaje quien habla.

ñas». Y el padre, «ante el cuadro que se ofrecía a sus ojos» (CM: 64), no puede más que lamentarse por tamaña injusticia. Cuadro, mesa, costura, lectura, escritura, cadáveres… La obra de Lautréamont es una galería de arte siniestro y el lienzo en el que pinta desprende un nauseabundo olor a mortaja. Él mismo se había apresurado en la tercera estrofa a aclarar que si otros escriben para recibir el aplauso gracias a las nobles cualidades del corazón: «¡Yo, por mi parte, me sirvo del genio para pintar las delicias de la crueldad!» (CM: 41). Convendría, pues, contemplar la famosa imagen del «encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas» a la luz de esta declaración categórica, es decir, como si de una pintura de género se tratara. De hecho, al converger ambos objetos en una mesa de disección en lugar de hacerlo en una vulgar mesa de cocina o de salón, puede decirse que la comparación de Lautréamont es por antonomasia una naturaleza muerta.

La expresión «naturaleza muerta» fue acuñada a finales del siglo XVII en Francia para designar aquellos cuadros en los que el pintor, en lugar de ocuparse de seres llenos de vida, humanos de preferencia, elegía representar con su pincel objetos inanimados (flores, frutas, jarrones, utensilios, etc.) o animales muertos. A pesar de su origen despreciativo (Skira, 1989: 38-39) la expresión no puede ser más afortunada, porque hasta cuando reúne los objetos más cotidianos y anodinos una naturaleza muerta siempre evoca el paso del tiempo y el fin ineluctable, así como, en su ausencia, la desaparición del hombre. Por ello, según observaba Gombrich, «toda naturaleza muerta lleva el motivo de la *vanitas* 'incluido', como quien dice, para quienes quieran mirarlo» (1968: 136). Así pues, en el desorden de una mesa donde reposan un cráneo, un reloj de arena, unos libros y acaso una flor a punto de marchitarse se adivina ya la singular belleza de la mesa de disección de Lautréamont.

El propio cuerpo diseccionado disfrutó de una larga vida artística desde el momento —coincidente en el tiempo con el auge de las naturalezas muertas y de ese singular retrato de grupo conocido como *Lección de anatomía* cuya máxima expresión es obra de Rembrandt— en que Vesalio tuvo la idea de levantar el cadáver de la mesa de disección para representarlo en toda su cruda belleza en las planchas anatómicas de su *De humani corporis fabrica* (1543). Aunando rigor científico, voluntad pedagógica y deseo estético, Vesalio y sus numerosos imitadores mostraron a los lectores cuerpos humanos desollados posando en actitud artística e incluso insinuante, retratos de hombres y mujeres de mirada serena y ademán elegante inspirado en las figuras escultóricas clásicas, a pesar de tener la cavidad abdominal abierta y exhibir sus vísceras a

plena luz del día, e incluso algún esqueleto de perfecta ejecución anatómica contemplando meditativo un cráneo abandonado sobre un aparador. No es de extrañar por lo tanto que Philippe Ariès (1977: 359-360) considerara estas tablas anatómicas como auténticas *vanidades*, naturalezas muertas cargadas de simbolismo moralizante. Lejos de ser una imagen absurda, la mesa de disección de Lautréamont parece pues inscribirse en toda una sólida corriente artística y científica de la representación anatómica. Podría incluso decirse que en el laboratorio de su poesía logró sintetizar en una sencilla comparación la esencia misma de la naturaleza muerta y de la lección de anatomía. Y si en su caso tan *exquisito cadáver* parece haber desaparecido es porque abandonó la mesa de disección para pasear con las vísceras al aire y poblar cada una de las páginas de *Los Cantos de Maldoror*.

Hay en *La educación sentimental*, novela publicada en 1869, el mismo año que la obra de Lautréamont, una escena grotesca que da la medida del carácter siniestro que desprendían por aquel entonces las naturalezas muertas. Con su habitual y cruel ironía, Flaubert muestra cómo un pintor, al que le estaban encargando el retrato de un niño recién fallecido, no dudaba ante el aspecto del pequeño cadáver en decirle a la madre que la empresa requería el talento de un gran artista porque el cuerpecito ya «era una verdadera naturaleza muerta» (Flaubert, 2002: 593). Semejante juego de palabras, semejante inversión de los términos de la expresión artística en este contexto solo puede explicarse por el cambio que se había ido produciendo a lo largo del último siglo en el tratamiento de este tipo de pinturas. Si en cualquier bodegón los restos de un animal a la espera de ser desplumado o despellejado ya desprendían un aire macabro, poco a poco pintores de la talla de Chardin o de Goya dotaron a estas escenas banales de tal patetismo y violencia implícita que una simple raya sangrienta parecía haber sufrido todos los tormentos del infierno y unas vulgares aves domésticas tiradas de cualquier forma en la cocina transmitían el rigor de la muerte casi con la misma intensidad que los *Desastres de la guerra*. Todo sucede como si la expresión que da nombre a este género de cuadros hubiese sido tomada al pie de la letra, como cuando Delacroix en su *Naturaleza muerta con bogavantes* acertó a representar el encuentro incongruente de unos crustáceos y de unos faisanes muertos sobre el suelo de un paisaje campestre que escondía a lo lejos, reducidos a minúsculas figuras, los cazadores que causaban la muerte en esta naturaleza.

Si, en palabras de Castilla del Pino, «el bodegón es un monumento a lo muerto» (2000: 82), los pintores del siglo XIX escogieron por vez primera exaltar en cuadros de este tipo la presencia de la muerte mostrándola en toda

su autenticidad y crudeza. Y en ningún artista fue tan patente este giro como en Gericault: su famoso *Estudio de pies y manos* (1818-1819), cuyos miembros amputados han sido artísticamente amontonados, como si se entrelazaran en un abrazo eterno, envueltos en un dramático claroscuro, así como sus *Cabezas de torturados* de macabra belleza, realizados al parecer como tantos otros de sus estudios en el anfiteatro de disección de un hospital cercano a su taller, son auténticos «trozos de anatomía» que el artista ha dispuesto sabiamente como las naturalezas muertas que son. Años más tarde, Delacroix vería en estos lienzos de Gericault la mejor defensa de la belleza, de una nueva belleza siniestra de contemplación intolerable, que alcanzaría en poesía su expresión más acabada en la obra de Lautréamont. La mesa de disección convertida en una singular naturaleza muerta será la imagen en negativo de esta nueva belleza romántica. Maldoror, por su parte, escenificará con sus acciones truculentas el mal de la era moderna que denunciaba Wordsworth en su poema *The Tables Turned* (*Las mesas volcadas*), cuando nos invitaba a dejar los libros, a abandonar la ciencia y el arte, para contemplar a nuestro alrededor la naturaleza con mirada renovada y disfrutar del dulce conocimiento que aporta. Porque en el siglo de la ciencia triunfante, donde los escritorios se habían vuelto mesas de disección, «asesinamos para diseccionar» (Wordsworth, 1802: 4).

Decía el poeta Paul Claudel que «la naturaleza muerta holandesa es un arreglo que está disgregándose» (1990: 48), pero en muchos casos podría invertirse esta fórmula ya que numerosas naturalezas muertas parecen una totalidad desmembrada a la espera de ser recompuesta por la mirada del espectador. A menudo sucede que distintos objetos están dispuestos unos junto a otros en aparente desorden, como si su encuentro hubiese sido fortuito, como si poco tuviesen que ver entre sí las distintas figuras representadas, pero en realidad toda la composición está organizada en torno a un tema más o menos secreto que el espectador conocedor del código no tendrá dificultad en descifrar. Así, en un cuadro en el que figuraran un vaso de vino, un trozo de pan, unas flores, un laúd y unas pocas monedas, todo ello dispuesto en una mesa sin orden aparente, un espectador cultivado del siglo XVI o XVII no habría tardado en reconocer una alegoría de los cinco sentidos. En esta época abundaban este tipo de alegorías, alegoría de los elementos, de las estaciones, de la *vanitas*, etc. La pintura moderna por el contrario no ha sido tan propicia para someterse a unas reglas de interpretación preestablecidas, optando por el contrario por dejar al espectador la libertad de desentrañar por su propia cuenta el orden oculto bajo el caos manifiesto. Buen ejemplo de este sistema es *El almuerzo,* que Monet pintó en 1868,

donde el desorden en que se encuentran los alimentos que hay sobre la mesa no parece más que el fruto de la actividad diaria cuando en realidad, como ha mostrado Guy Davenport (2002: 26-27), todos las cosas están aquí conectadas entre sí organizadas en un complejo «sistema de derivadas», como por ejemplo el vino colocado en la misma línea que las uvas de donde procede. En este caso los objetos están dispuestos sobre la mesa en un desorden armonioso.

A una lógica similar pertenece la belleza del «encuentro sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas». El propio Lautréamont confesaba en el *Canto* anterior, el quinto, la secreta naturaleza de fórmulas de este tipo:

> *Es, hablando en general, una cuestión singular la atractiva tendencia que nos inclina a buscar (para después expresarlas) las semejanzas y diferencias que encierran, en sus naturales propiedades, los objetos más opuestos entre sí, y a veces menos aptos, en apariencia, a prestar a esta clase de combinaciones simpáticamente curiosas, y que, le doy mi palabra, otorgan graciosamente al estilo del escritor, que se permite esta satisfacción personal, el imposible e inolvidable aspecto de un búho serio por toda la eternidad* (CM: 210).

Aparentemente los tres objetos de la famosa comparación nada tienen en común entre sí, su encuentro casual parece incongruente, pero en realidad no es difícil hallar algún elemento común. En su satírica *Filosofía del paraguas* sostenía Robert Louis Stevenson que, con su estructura tan complicada de ballena, seda y caña, el paraguas «se convierte en el propio microcosmos de la industria moderna» (2005: 295). Otro tanto podría decirse de la máquina de coser de invención mucho más reciente cuyo perfeccionamiento permitió que el sistema de manufacturas alcanzara su apogeo a mediados del siglo XIX. Y ambos inventos no desentonan en este sentido sobre una mesa en la que Vesalio siglos atrás había iniciado una auténtica revolución copernicana en el campo de la anatomía. Al mostrar los resultados empíricos obtenidos en una mesa de disección en su *De humani corporis fabrica* —obra publicada por una feliz coincidencia el mismo año que la *Revolutionibus Orbium Celestium* de Copérnico—, Vesalio descubrió el territorio hasta entonces casi ignoto de la interioridad humana y operó un cambio epistemológico en el microscomos similar al que acaecería en el macrocosmos (Aguilar, 2011: 88; Ortega, 2010: 82-83).

Así pues, los tres objetos que reúne en su comparación Lautréamont bien podrían constituir un cuadro alegórico del progreso de la ciencia y de la industria, ese nuevo ídolo que todo el siglo XIX adoró con auténtico fervor. En este caso, sin embargo, sería aventurado contentarse con este simbolismo ingenuo porque el protagonista de *Los Cantos de Maldoror* recurre precisamente a los instrumentos y conocimientos de la ciencia para vengarse del Creador martirizando a su criatura predilecta, el ser humano, y en sus manos un paraguas, una máquina de coser y una mesa de disección serían un perfecto instrumental quirúrgico para infligir los suplicios más monstruosos a inocentes niños y adolescentes. En una obra cuyo protagonista, según dice él mismo desde su lecho de muerte, sobrevuela como un espantoso cometa el cielo ensangrentado al caer «una lluvia de sangre» de su vasto cuerpo (CM: 57), un paraguas que haya ido a parar por casualidad sobre una mesa de disección tal vez pueda ser de cierta utilidad.

2. EL ARTE DE LA DISECCIÓN

Lautréamont no da puntada sin hilo y elige sus objetos con el mayor esmero. Nótese en este sentido que cualquier mesa de disección es un macabro taller de costura. En un *Tratado de medicina legal,* publicado en 1836, puede leerse, por ejemplo, que después de una autopsia se han de seguir los siguientes pasos: «se juntan todas las partes [del cadáver], se vuelven a colocar en su situación primera, se manda coser con grandes puntos todas las incisiones, se limpia el cuerpo, se le envuelve en una gran sábana que se manda coser y que después es precintada por el comisario» (Orfila, 1836: 69) antes de ser depositado en un ataúd. El cadáver requiere pues un doble cosido, primero de los tejidos y luego del tejido que lo envuelve. No menos cuidado hay que poner al coser la tela de un paraguas para evitar que se suelten los puntos. Y en este caso una máquina de coser sería sin duda de gran ayuda. Así lo entendió muy pronto la industria de la confección que no tardó en inventar una máquina de coser específica para la fabricación de paraguas. Por ejemplo, un tal Callebaut, como podía leerse en el número de 1862 de la revista *El Genio industrial,* donde se referían las novedades de la Exposición Universal de Londres, había presentado y comercializado una máquina de coser paraguas «de una utilidad incontestable» y producida para encontrar «el medio de ejecutar un punto que no se deshile y que sea suficientemente sólido para responder a la elasticidad del tejido, cualquiera que sea su límite» (Callebaut, 1862: 234). Quien haya leído las terribles hazañas de Maldoror se hará fácilmente una idea del uso que este asesino en serie

podría darle a semejante máquina de coser si la empleara con un tejido más suave que la seda. Uno de sus numerosos epígonos, el Buffalo Bill de la conocida novela de Thomas Harris, *El silencio de los corderos*, recurrirá precisamente a una máquina de coser para poder confeccionarse con la piel de sus víctimas el traje femenino con el que ansía metamorfosearse. Será la agente Clarice Starling, con la ayuda del doctor Aníbal Lecter, el psiquiatra psicópata que disfruta por igual comiéndose a sus pacientes como contemplando una obra de arte renacentista o «los estudios anatómicos de Géricault para *La Balsa de la Medusa*» (Harris, 1993: 217), quien logre acabar con tan siniestro sastre, capaz de llorar de desesperación sobre su máquina cuando, por descuido, la piel humana que cose se arruga sin remedio.

El paraguas, la máquina de coser y la mesa de disección componen, pues, una singular naturaleza muerta regida por una sutil trama de relaciones triangulares. Pero Lautréamont se ha limitado aquí, como en el resto de su obra, a hilvanar esta figura geométrica para que sea el lector quien termine de coser el texto al leerlo. La imagen de la belleza que ha sugerido tiene la densidad de un agujero negro y contiene en potencia todo el teatro anatómico en que se convierte el universo al paso de Maldoror. Porque en sus actos, que invita a los lectores a presenciar con sus propios ojos, Maldoror manifiesta una singular inclinación hacia las prácticas anatómicas más salvajes y abominables. De entre las incontables escenas de inspiración quirúrgica que pueblan esta obra infernal destaca por su insoportable crudeza la brutal disección que realiza sobre una adolescente.

Estando Maldoror paseando por el campo con su bulldog se encuentra con una criatura virginal que duerme confiada a la sombra de un plátano. Ella es el vivo retrato de la inocencia y de la pureza, de ese romanticismo que empezó a poner de moda Bernardin de Saint-Pierre en *Paul et Virginie* y que Lautréamont procura aniquilar en su obra con todos los medios a su alcance. Maldoror se lanza, pues, sobre la joven y la deshonra, y otro tanto hace el perro de presa queriendo imitar a su amo. Y entonces, como si quisiera estudiar los efectos de esta acción bestial, *contra natura*, Maldoror se acerca al «altar sacrificial», saca del bolsillo «una navaja americana, compuesta de diez o doce hojas que sirven a diversos usos» y provisto de «semejante escalpelo», sin palidecer ante un cuerpo que parece estar ya sin vida, se dispone a «hurgar valientemente en la vagina de la desdichada niña. De este agujero ensanchado, retira sucesivamente los órganos interiores; las tripas, los pulmones, el hígado y finalmente el mismo corazón son arrancados de sus sedes y sacados a la luz del día, por la espantosa abertura» (CM: 138). Como si se tratara de un antiguo anatomista, Maldo-

ror desmantela y vacía el cuerpo paso a paso hasta que la joven ya solo es un «pollo vaciado» (CM: 138). Esta disección salvaje, ejecutada en plena naturaleza, no es más que un remedo grotesco de las lecciones de anatomía que bajo la acción del escalpelo se realizaron durante siglos siguiendo un orden corporal ascendente, de los órganos inferiores hacia los órganos superiores (Mandressi, 2005: 314).

Era este un espectáculo atroz que atraía sin embargo hasta los teatros de anatomía un número enorme de curiosos que aumentaba sensiblemente los días en que daban la «bella Demostración» (Dionis, 1780: 247), es decir, cuando se mostraban en público los órganos reproductores de la mujer, tal como puede verse en el grabado del famoso frontispicio de la *Fabrica* de Vesalio. Lejos de ser simples entretenimientos morbosos, las disecciones multitudinarias, que gozaron del favor del público hasta finales del siglo XVIII, seguían unas pautas preestablecidas en cuyo desarrollo se ha querido ver la existencia de un ritual religioso. En este sentido, Cunningham sostiene que «la naturaleza sagrada de la demostración anatómica consiste en que la disección del cuerpo del hombre —la culminación de la creación, como nos dice la Biblia— pone de manifiesto la providencia del Creador, el Dios inteligente» (2001: 195). El teatro anatómico, habitualmente diseñado en círculos concéntricos en torno al cuerpo humano como figuración del orden cósmico, era un espacio privilegiado donde escenificar las relaciones del hombre con su Creador. Aunque nos invita a «asistir a las escenas teatrales que me parecen dignas de excitar una verdadera atención de vuestra parte» (CM: 215), Maldoror, el «sacrificador», como se le designa en este episodio, ya no actúa en ningún espacio cerrado porque la naturaleza entera se ha convertido para él en el teatro de sus operaciones. Ese rincón a la sombra de un árbol, donde el césped ha desaparecido «bajo el color de tanta sangre derramada», es «el altar sacrificial» donde realiza con su moderno escalpelo una operación que no puede ser más cruenta, un auténtico sacrificio en el sentido anatómico del término, pero un sacrificio que es asimismo un sacrilegio con el que quiere vengarse del Demiurgo por haber cometido el pecado de crear a ese monstruo llamado ser humano.

Los crímenes que Lautréamont describe con tanto detalle nada tienen de gratuitos. Si Maldoror sacrifica de forma sistemática a todas las almas inocentes que le salen al encuentro es porque se considera el brazo armado del Todopoderoso para combatir con la ferocidad que se merecía al Creador, a ese Demiurgo gnóstico que solo había acertado a crear un mundo mediocre y miserable a su triste imagen. Y para herir a ese imitador patético del Dios supremo y verdadero nada mejor que ensañarse con su malvada criatura, el

hombre, antes de que llegue a serlo. En este sentido puede decirse que Maldoror sigue los pasos de la criatura monstruosa de Frankenstein que había cometido sus crímenes para vengarse de su mediocre creador. Pero el personaje de Lautréamont cumple su venganza, valiéndose precisamente de los instrumentos que había empleado aquel moderno Prometeo para crear a su monstruo. Después de apartarse de las enseñanzas esotéricas de Paracelso al sumirse en el saber cartesiano, consagrándose «a las matemáticas y a las ramas de esa ciencia, puesto que era la única edificada sobre firmes cimientos» (Shelley, 1986: 51), Victor Frankenstein terminaría sin embargo abrazando la filosofía natural moderna en busca del principio vital y estudiando la anatomía y la corrupción de los cuerpos. Para fabricar a su criatura y darle vida tendrá que recoger huesos en los osarios y turbar «con dedos profanadores los tremendos secretos del cuerpo humano» en su taller de inmunda creación y muchos de los materiales que necesitará le serán proporcionados por «la sala de disección y el matadero» (Shelley, 1986: 66). Y es que en la novela de Mary Shelley, al contrario que en las versiones cinematográficas, Frankenstein no trabaja en ningún laboratorio sino ante una mesa de disección. Como ha mostrado Richard Holmes, la novelista «se imaginó una operación quirúrgica, la disección de un cadáver, en sentido inverso. Inventó un laboratorio en el que los miembros, los órganos y las diferentes partes del cuerpo no se separaban, extirpaban y desechaban, sino que se ensamblaban y se cosían dando lugar a signos de vida» (Holmes, 2012: 403). Es en un taller de costura tétrico como este, donde Lautréamont parece haber colocado la mesa de trabajo en la que confeccionar sus *Cantos*. Porque, como ha señalado Jean-Pierre Lasalle, él es «el rapsoda por excelencia», etimológicamente hablando, el que «cose o ajusta los cantos», el que cose una novela a una epopeya, el que cose «tantas y tantas frases, y sintagmas procedentes de otra parte» (2001: 80) que una máquina de coser le habría sido sin duda de gran utilidad.

Al igual que su criatura, con quien parece fundirse sin cesar, Lautréamont invierte todas sus energías en mancillar lo más sagrado (la niñez, la adolescencia, la maternidad, la fraternidad, etc.), valiéndose de un verbo de rigor científico tan acerado como un bisturí. En esta obra la pluma es un escalpelo y recíprocamente el escalpelo es una pluma. En el combate que libra con el Creador nada atemoriza más a Maldoror que saber que Aquél pueda aplicar su «escalpelo de risa sarcástica» (CM: 112) para observarle por dentro. Si lleva treinta años sin dormir es porque está convencido de que si le venciera el sueño, inmediatamente el Demiurgo aprovecharía la ocasión para escrutar su intelecto con «un implacable escalpelo» (CM: 199), para

penetrar en su mente, cuando justamente Maldoror se niega a ser poseído por una conciencia extraña: «Si existo, no soy otro. No admito en mí esta equívoca pluralidad. Quiero residir solo en mi íntimo razonamiento» (CM: 199). Y es que el raciocinio es un instrumento quirúrgico del que Lautréamont se vale a su vez incluso para justificar su peculiar estilo ante el lector. Así, a pesar de las apariencias, la longitud de sus frases no es a su juicio excesiva, puesto que cumple la finalidad «de acechar, con el escalpelo del análisis, las fugitivas apariciones de la verdad, hasta en sus últimos reductos» (CM: 167). Por su parte, como hemos visto, el personaje Maldoror tratará de desentrañar la verdad eviscerando a sus víctimas con un escalpelo multiusos.

La disección es, en palabras de Cristóbal Pera, «la acción metódica mediante la cual el cirujano *divide* y *separa* los tejidos y los órganos del espacio anatómico corporal». Por ello, «metafóricamente la *disección* es *separación* y *análisis*» (1998: 88). Al dejar al desnudo y hacer visibles los órganos esenciales, al mostrar paso a paso lo que se halla oculto bajo la piel, la disección se convirtió, al menos desde Aristóteles, en imagen de una teoría de la verdad entendida como descubrimiento analítico. También se estableció muy pronto, desde Galeno, una estrecha homología entre la disección y la escritura (Vegetti, 1981: 51), entre el cuerpo diseccionado y el libro anatómico que servía primero de guía y más tarde de comprobación de lo que revela el cadáver, tal como acredita *La lección de anatomía del Dr. Tulp* de Rembrandt. Desde Vesalio, en efecto, el cuerpo se convirtió a su vez en un texto auténtico que observar; en palabras de Teresa Aguilar, cuerpo y texto empezaron entonces «a ser el mismo objeto desdoblado en virtud de la identificación como mecanismo básico para la práctica de la disección» (Aguilar, 2011: 90). Y es este mismo objeto desdoblado, texto escrito con el escalpelo del análisis y cuerpo diseccionado, el que encontramos en las páginas de unos cantos escritos con sangre.

Debido a la crudeza con que los escritores realistas y naturalistas describían las escenas de sus novelas, en la época de Lautréamont se había vuelto un lugar común entre determinados críticos comparar a estos novelistas con cirujanos que manejaban su pluma como si fuese un escalpelo. Al publicarse en 1857 *Madame Bovary* no tardaron en reprocharle a Flaubert, hijo precisamente de un eminente cirujano, el haber errado su auténtica vocación aplicando al análisis de sus personajes la sangre fría del anatomista: «nunca le tiembla la mano cuando su escalpelo se hunde con seguridad en las fibras palpitantes. No oye los gritos del paciente que disecciona. Se diría que trabaja sobre un cadáver» (Merlet, 2006: 184). En 1869 el caricaturista Lemot

retrataría precisamente a Flaubert a los pies del cadáver de Emma Bovary, ataviado como un cirujano, enarbolando impasible el escalpelo en el que ha clavado el corazón de su heroína goteando sangre en un tintero. Al publicar Zola su novela *Thérèse Raquin,* en 1868, él mismo se adelantaría incluso a este tipo de críticas explicando en su prefacio que había hecho «sobre dos cuerpos vivos el trabajo analítico que los cirujanos hacen sobre cadáveres» (1970: 42). Esto no evitaría sin embargo que le recriminaran su forma de exhibir las carnes mortificadas y de arrancar la piel a sus personajes como si fuera un cirujano. Es en este contexto donde cabe situar *Los Cantos de Maldoror* para entender el alcance de la empresa de su autor; Lautréamont asume plenamente, al pie de la letra, la metáfora quirúrgica que domina su época. Como subraya Steinmetz, en la disección que realiza Lautréamont no se coloca en una única cara de esta metáfora, sino que «se adentra lo más posible en el cuerpo del texto y en los cuerpos de que habla el texto, cuerpos irrigados abundantemente de sangre y cuyos nervios son recorridos en todos los sentidos» (2001: 157). El escritor hace suya la imagen anatómica creando, por una parte, un personaje, Maldoror, que proclama su rebelión romántica escribiendo en el cuerpo de sus víctimas, pero también inventando él mismo una poesía quirúrgica y analítica, que enseña a sus lectores el arte de la disección para que puedan curarse asistiendo a su «teatro de la crueldad».

3. LA CIENCIA EN CARNE VIVA

Aunque Maldoror reconoce que no es médico (CM: 168), actúa como tal. Al comienzo del quinto *Canto* vuelve a dirigirse al lector para tratar de transportar en la imaginación de éste su «razón cadavérica» y así poder curarle:

> *Puesto que la repulsión instintiva, que se había declarado desde las primeras páginas, ha disminuido notablemente de profundidad, en razón inversa a la aplicación a la lectura, al igual que se saja un forúnculo, hay que esperar, aunque tu cabeza esté aún enferma, que tu curación no tarde sin duda en entrar en su última fase* (CM: 191).

Para «apresurar la desaparición de los últimos síntomas del mal» Lautréamont le recomendará al lector unas «sustancias medicamentosas» procedentes del mismo laboratorio que las que le había administrado Maldoror: «Como alimento astringente y tónico, arrancarás en primer lugar los brazos a tu madre (si es que existe todavía), los descuartizarás en trocitos, y te los

comerás después, en un solo día, sin que ningún rasgo de tu rostro llegue a traicionar tu emoción. Si tu madre fuese demasiado vieja, elige otro sujeto quirúrgico, más joven y más fresco, sobre el cual tenga agarre la legra, y cuyos huesos tarsos, cuando camina, tomen fácilmente un punto de apoyo para bascular: tu hermana, por ejemplo» (CM: 192). Pero «la poción más lenitiva» será sin duda «un barreño lleno de pus blenorrágico con nódulos, en el cual se habrá disuelto previamente un quiste piloso del ovario, un chancro folicular, un prepucio inflamado, retraído por detrás del glande por una parafimosis, y tres babosas rojas». El encantamiento con el poder necesario para curar al lector ya no requiere conocer latinajos sino fórmulas sacadas de algún diccionario de esa nueva brujería llamada ciencia, si bien convenientemente administrada con todo su humor negro: «Si sigues mis prescripciones, mi poesía te recibirá con los brazos abiertos, como cuando un piojo extirpa, con sus besos, la raíz de un cabello». Si las pócimas y recetas médicas de Lautréamont provocan asco y risa en proporciones iguales, la poesía que nos promete es un regalo envenenado, un discurso empapado de ciencia que nunca permite averiguar si puede o no ser tomado en serio.

Contrariamente a las epopeyas científicas que desde la Ilustración se habían puesto de moda, en las que la poesía tenía por objeto cantar con voz pura y clara las ininteligibles bellezas que la ciencia se encargaba de descubrir, Lautréamont rechaza asumir el papel de amable traductor para en su lugar enfrentarse a tumba abierta a un saber que ha penetrado ya en todos los rincones de su época y cuyo lenguaje está lleno de términos espinosos. En su caso si la ciencia es hermosa lo es en la misma medida que el hombre pelícano al que encuentra «bello como los dos largos filamentos tentaculiformes de un insecto; o más bien, como una inhumación precipitada; o también, como la ley de la reconstitución de los órganos mutilados; y sobre todo, ¡como un líquido eminentemente putrescible!» (CM: 194). En este sentido, *Los Cantos de Maldoror* son la perfecta antítesis de *Los Cantos Modernos* que Maxime Du Camp había escrito más de una década atrás, respondiendo a la misión que según él tenía la poesía de despojar a la ciencia de las nubes oscuras que todavía la cubrían. En esta obra, saludada irónicamente por Baudelaire, criticada por su amigo Flaubert, parodiada probablemente por Lautréamont (Perez, 2000: 43), los inventos y descubrimientos de la ciencia como el vapor, el gas, la electricidad o la hélice toman la palabra para cantar las bondades del progreso: *¡Escuchad! Es el cloroformo / Que dice: «¡He matado el dolor; / Mientras el instrumento deforme / Corta las carnes con lentitud, / yo tomo el espíritu y lo traslado / Lejos de todo contacto doloroso, / Y me lo llevo como un sueño / Al país de*

los sueños azules!» (Du Camp, 1855: 267). En cambio Maldoror hace un uso mucho menos humanitario de este invento, puesto que para alimentar a esos piojos que cría por millones a veces les echa «un brazo que voy a cortar a alguna jovencita, durante la noche, gracias al cloroformo» (CM: 100). La concepción de la ciencia que se desprende de las actuaciones de Maldoror no puede estar más alejada del cientifismo ingenuo de un Du Camp para quien, como expone en el prefacio de sus *Cantos Modernos*, auténtico manifiesto a favor de la poesía científica, la literatura tiene un papel magnífico que desempeñar en la ciencia: «Debe tomarla cuerpo a cuerpo, arrancarle una a una las prendas convencionales en las que la envuelven a su pesar, y mostrarla a los hombres sorprendidos tal como es, joven encantadora, sonriente, indulgente y radiante» (Du Camp, 1855: 21-22). Maldoror, como hemos podido comprobar, no se contenta con desnudar a esta encantadora jovencita que es la ciencia, sino que, empeñado en llegar hasta el fondo de las cosas, gusta de despojarla de su abrigo carnal para mostrarla en toda su auténtica belleza convirtiéndola en un *ángel anatómico* como el que había retratado Gautier Dagoty en el siglo anterior.

Las alusiones y expresiones científicas pululan como piojos en cada uno de *Los Cantos de Maldoror*. En lugar de traducir a un lenguaje lírico los avances de la ciencia, Lautréamont pretende mostrar el verdadero rostro de esta en toda su crudeza apropiándose de su lenguaje, de esa lengua bárbara, según decía Du Camp, «erizada de términos singulares como una fortaleza está erizada de cañones» (1855: 22). La empresa que como rapsoda se había propuesto Lautréamont era extremadamente delicada y arriesgada porque perseguía reunir en su mesa de trabajo el lenguaje de la ciencia y el de la poesía para coser el primero en el segundo y lograr injertarlo al igual que, según escribía él mismo, «se había conseguido injertar sobre el lomo de una rata viva la cola desprendida del cuerpo de otra rata» (CM: 191). Para ello, a veces se apodera simplemente del léxico especializado de disciplinas como la cirugía, la anatomía, la historia natural, la física o las matemáticas, pero en otras numerosas ocasiones, como sucede en la famosa descripción de los estorninos, corta todo un pasaje de un libro determinado —en este caso de la *Enciclopedia de historia natural* del Dr Chénu— y una vez hechos los ajustes oportunos lo cose a su propio discurso. Esta práctica concuerda a la perfección con la poética del plagio de Lautréamont que ya con el nombre de Isidore Ducasse habría de exponer en sus *Poesías*: «El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe con fuerza la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa» (P: 283). Al apropiarse de una frase ajena e insertarla en el cuerpo de

otro texto favorable es como si cobrara nueva vida, como si ese miembro cercenado y desgajado de su lugar se convirtiera en un nuevo órgano. Normalmente, sin la ayuda de los especialistas que han rastreado minuciosamente la obra, estos injertos pasarían totalmente desapercibidos al lector, pero en otros casos sucede como si el autor hubiese querido que se vieran las costuras de su labor intertextual.

3. TRASPLANTES DE TEXTO

Si en *Los Cantos de Maldoror*, como ha mostrado Claude-Pierre Pérez, «la comparación es a menudo la puerta por donde se introduce un fragmento de discurso científico» (2000: 43), los símiles que se abren con el giro «bello como...», tan frecuentes a partir del cuarto *Canto* y que remiten prácticamente en su totalidad al ámbito de las ciencias, insertan en la obra una nota estilística tan disonante que parecen haber sido diseñados para evidenciar la existencia de un trasplante de texto. Un ejemplo paradigmático de este procedimiento surge cuando Maldoror descubre en la dualidad que le caracteriza su propia belleza:

> *Espectador impasible de monstruosidades adquiridas o naturales, que decoran las aponeurosis y el intelecto del que habla, lanzo una larga mirada de satisfacción sobre la dualidad que me compone... ¡y me encuentro bello! Bello como el defecto de conformación congénita de los órganos sexuales del hombre, consistente en la brevedad relativa del conducto de la uretra y la división o la ausencia de pared inferior, de tal modo que este conducto se abre a una distancia variable del glande y por debajo del pene; o también, como la caruncula carnosa, de forma cónica, surcada por arrugas transversales bastante profundas, que se eleva sobre la base del pico superior del pavo; o mejor aun, como la verdad siguiente: «El sistema de las gamas, de los modos y de su armónico encadenamiento no descansa sobre leyes naturales invariables sino que es, por el contrario, la consecuencia de principios estéticos que han variado con el desarrollo progresivo de la humanidad, y que seguirán variando»; y sobre todo, como una corbeta acorazada, con torrecilla* (238).

Ante una serie de comparaciones como esta, al lector no le cabe ninguna duda de que está confrontado a un pasaje monstruoso, confeccionado con retazos de otros textos de carácter científico, aunque no pueda decir de donde proceden. Gracias a una legión de críticos especializados conocemos en la actualidad el origen de la mayoría de estas comparaciones: Lautréamont

extrajo la primera de una memoria «Sobre el hipospadias y su tratamiento quirúrgico» recogida en el libro de Etienne-Frédéric Bouisson *Tributo a la cirugía* de 1861 (Lefrère: 2008: 147); la segunda procede de nuevo de la *Enciclopedia de historia natural* del Dr Chenu; Henri Béhar (1991: 51-56) descubrió que la tercera había sido tomada de *La teoría fisiológica de la música* de Hermann von Helmholtz, traducida al francés en 1868; y la última y más breve surge probablemente de *Las maravillas de la ciencia* de Louis Figuier (1869: 539-580) donde su autor describía con detalle los distintos tipos de corbetas acorazadas, entre ellas las dotadas con torre. Ahora bien, además de comprobar que estas frases singulares no son meras elucubraciones surgidas de la mente desenfrenada de Lautréamont, si se tiene la curiosidad de visitar estos textos de referencia se podrá apreciar toda la pertinencia de unas comparaciones que a simple vista parecían absurdas. Así, por ejemplo, si se sigue leyendo el libro de Bouisson en el punto donde Lautréamont aplicó sus tijeras se averiguará que «el hipospadias ha sido sobre todo el objeto de estudio de los teratologistas, y especialmente de aquellos que han examinado la interesante cuestión del hermafroditismo al cual está ligado en sus grados más avanzados» (Bouisson, 1861: 487). Se entiende ahora que al manifestar la naturaleza dual de su belleza Lautréamont evocara precisamente este defecto de conformación.

La cita de Helmholtz —que aparecía en cursiva en el original y entrecomillada aquí por Lautréamont probablemente para que pueda ser identificada como tal— tiene un alcance mucho mayor y por ello conviene observarla con un poco más de detenimiento. El libro de donde procede, *La teoría fisiológica de la música*, no es un estudio cualquiera sobre música, sino una de las primeras exposiciones sobre cognición musical verdaderamente científicas. En una obra melódica como *Los Cantos de Maldoror*, cuyas frases poseen una armonía tan peculiar, la alusión a un trabajo que aportó una explicación científica de las consonancias y disonancias tonales, no podía ser casual. En contra de la opinión de los músicos, Helmholtz, físico y fisiólogo que había comenzado trabajando en el laboratorio de anatomía de Müller, había demostrado que no existía una separación radical entre las consonancias y las disonancias (Helmholtz, 1868: 292), una idea que Lautréamont compartía sin duda con él. En su libro Helmholtz aspiraba a comprender por qué los intervalos consonantes, que resultan agradables al oído, se repiten cuando la relación de las vibraciones sonoras se expresa en pequeños números enteros (Meulders, 2001: 235). Este fenómeno había sido descubierto por Pitágoras, pero Helmholtz ya no podía compartir las especulaciones

fantásticas y extravagantes a que había dado lugar esta relación en la antigüedad y durante la Edad Media:

> Todo es número y armonía *era la ley fundamental y característica de la ciencia pitagórica. Se creía poder encontrar estas mismas relaciones numéricas de los siete sonidos de la gama diatónica entre las distancias de los cuerpos celestes. De ahí la armonía de las esferas que Pitágoras, único entre los hombres, había debido oír, si hemos de creer a sus discípulos* (Helmholtz, 1868: 295).

Por su doble formación de fisiólogo y de físico, Helmholtz estaba en condiciones de analizar el sonido en sí mismo, de tomar en cuenta los fenómenos biológicos en lugar de prestar únicamente atención a las relaciones matemáticas y físicas. Se trataba de un cambio radical porque, por primera vez, desde la época de Pitágoras, la música ya no se consideraba como un arte regido únicamente por los números y las leyes de la naturaleza, sino como un fenómeno que se había ido desarrollando con el ser humano (Fichet, 1995: 78), una concepción relativista que Helmholtz resumía precisamente en la frase que Lautréamont había encontrado tan bella. De este modo, gracias al estudio físico de los sonidos complejos, el científico alemán había contribuido a desmitificar considerablemente el planteamiento pitagórico de las relaciones numéricas misteriosas de los sonidos consonantes entre ellas. Si ahora advertimos que Maldoror había de emplear sus armas y todas sus energías para derribar de su pedestal el orden matemático de los pitagóricos, se comprenderán un poco mejor los motivos que llevaron a Lautréamont a invocar las palabras del científico alemán en tan singular comparación.

Pero al injertar la frase de Helmholtz en su texto Lautréamont había logrado asimismo orientar al lector hacia la obra de donde precisamente había extraído la estructura de estas comparaciones introducidas por los «bello como…» («*beau comme*…»). En efecto, en el último capítulo de su *Teoría fisiológica de la música*, su autor concluía que la construcción de las gamas y de las formas armónicas no era el resultado inmediato de la estructura o de las actividades naturales del oído sino un producto de la invención artística. Y para poder justificar esta idea Helmholtz terminaba su obra desarrollando toda una teoría estética de carácter general que aplicaría a la música (Helmholtz, 1868: 478-481). Según él, en el arte existiría como una paradoja dado que «lo Bello está sometido a leyes y a reglas que se deben a la naturaleza de la razón humana», pero que «no son el resultado de un acto consciente de la inteligencia, y no se imponen, ni se manifiestan, ni al artista que

compone la obra, ni al espectador o al auditor que la disfrutan. El Arte persigue una finalidad, y sin embargo su obra debe presentar la apariencia de un acto espontáneo, involuntario del genio» (Helmholtz, 1868: 479). Por una parte una obra concebida como «el fruto de un simple razonamiento no será nunca para nosotros una obra de arte» porque resultaría muy fría al hacerse evidente su propósito, al vérsele las costuras; y por otra parte deseamos que toda obra de arte esté realizada conforme a las leyes de la razón, como lo demuestra el hecho de que la sometamos a un examen crítico y busquemos su armonía y belleza en todos sus detalles. Para Helmholtz, el sentimiento decide por si solo si una obra gusta o no, pero a la vez contemplamos como un signo característico de la obra maestra la revelación progresiva de la razón en sus distintos puntos. Lo que prueba que «no consideramos el bienestar que resulta de lo Bello como un fenómeno fortuito [*Beau comme un phénomène fortuit*], individual, sino como el efecto de la concordancia, siguiendo una ley determinada, de la obra con la naturaleza de nuestro espíritu, es que esperamos de cualquier otro espíritu humano sano que reconozca, como nosotros, lo Bello que admiramos» (1868: 480). Es precisamente en este terreno, entre la disección analítica y la naturaleza fortuita del arte, donde Lautréamont monta el teatro de sus operaciones. Toda su obra se debate entre lo racional y lo irracional, entre el método analítico y la improvisación, y esta lucha a muerte que libra, pluma afilada en mano, con el arte está sintetizada y simbolizada en esa magnífica imagen, en ese famoso «*bello como* el encuentro *fortuito* sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas» [«*beau comme* la rencontre *fortuite* sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie»] cuya melodía puede reconocerse en la obra científica de Helmholtz.

Así pues, las incontables —por numerosas y no siempre fáciles de identificar— apropiaciones de frases ajenas que caracterizan la escritura de Lautréamont nada tienen de gratuito y azaroso, sino que por el contrario responden a un complejo juego de ajuste formal (en cada caso el escritor ha tenido que realizar alguna modificación sintáctica para adaptar la frase a su nuevo medio) y de encaje semiótico (de modo que cada cita en apariencia absurda cobra todo su sentido al vincularla con el contexto del que procede y relacionarla con el resto de la obra en la que está insertada). El texto que confecciona de este modo Lautréamont tiene algo de monstruoso y se asemeja al traje de Arlequín —ese antiguo demonio que como Maldoror galopaba con su jauría en las noches de tormenta—, hecho con parches de distintos colores y formas que con el tiempo se convirtieron en una red de figuras geométricas. Así como el narrador de *En busca del tiempo perdido*

concebía su obra soñada como un vestido elaborado con papeles sueltos prendidos con alfileres, parte esencial del trabajo literario de Lautréamont consiste en cortar, armar y coser trozos de textos ajenos con el oficio y habilidad de un sastre. Y para poder *coser y cantar* es preciso antes cortar y armar...

4. PUZLES PITAGÓRICOS

En la industria de la confección, como en muchas otras actividades artesanales, se plantean siempre problemas de corte y de ensamblaje de figuras cuyas soluciones a veces inesperadas han atraído la atención de los matemáticos, en especial de aquellos que son aficionados a las matemáticas recreativas. Uno de los divertimentos matemáticos más antiguos, conocido con el nombre de *disección geométrica*, consiste en seccionar en piezas poligonales una figura (o varias) y reordenar luego los trozos resultantes para obtener una nueva figura. Dada, por ejemplo, una cruz griega ¿cómo transformarla en un cuadrado empleando únicamente cortes lineales? Problemas recreativos de mayor complejidad que este encierran a veces una particular belleza que puede dar lugar incluso a la creación de objetos artísticos, como la famosa mesa modular de Joop Van der Vaart que puede adoptar la forma de un triángulo o de un cuadrado. Pero las disecciones geométricas han desempeñado asimismo un importante papel a lo largo de toda la historia de las matemáticas como método para demostrar teoremas fundamentales como el de Pitágoras.

El matemático aficionado Henry Perigal, quien dedicó muchos años de su vida a resolver puzles geométricos de este tipo, es recordado en la actualidad por haber descubierto en 1830 una disección que demostraba geométricamente el teorema de Pitágoras. Pero si por su sencillez es la más famosa, no ha sido desde luego la única, pues, como indica Pedro Alegría, «muchas otras demostraciones del teorema de Pitágoras se reducen a resolver problemas de disección, de ahí que reciban el nombre de puzles pitagóricos» (2006: 106). Así pues, las disecciones geométricas, que se habían vuelto muy populares desde finales del siglo XVIII, gracias a los trabajos recreativos del matemático francés Montucla, revelan un singular parentesco con la escritura transformacional de Lautréamont. En la mesa de disección —«On the dissecting table» es precisamente el título de un artículo en red de Bill Casselman sobre la demostración de Perigal—, transformada en escritorio, se dedica precisamente Lautréamont a cortar, armar y coser sus textos para, a través de la nueva obra monstruosa que confecciona, poder

destruir la armonía de las esferas, ese modelo del universo que descansa sobre las viejas ideas pitagóricas. Y el arma que emplea para ejecutar ese orden caduco es un escalpelo prodigioso «de hoja cuatro veces triple» (CM: 139) que maneja como si fuera un abominable compás. Porque Maldoror, como atestigua el conjunto de la obra[3], está muy versado en matemáticas y tiene esta ciencia en tan alta estima que en su honor entona uno de sus más famosos himnos.

No existe en la historia de la literatura universal una oda tan extensa y entusiasta a las ciencias exactas como la que Lautréamont le dedica a las matemáticas en la décima estrofa del segundo *Canto*. Tampoco hay en los anales de la literatura un himno que parezca más incongruente con el tono del resto de la obra. Después de recorrer un paisaje de desolación, donde el mal y el dolor proliferan como piojos, el lector se topa de repente con un texto monumental, con una pirámide de orden y belleza surgida en apariencia de la nada. Para cantar la arquitectura colosal de las matemáticas Lautréamont pone en pie un himno formalmente monolítico, pues ocupa un único párrafo de unas cuatro páginas, si bien diseñado con el rigor que se espera de un geómetra. Y esta estrofa áurea, convertida con el tiempo en un pasaje de antología, que suele contemplarse como una mera curiosidad discordante en mitad de unas landas pavorosas, es en realidad la punta piramidal de todo un complejo sistema de referencias matemáticas sepultado bajo un limo sangriento.

El himno a las matemáticas es una confesión de Maldoror. En esta estrofa el personaje demoníaco descubre a sus lectores la fe que deposita en las matemáticas y relata con pasión el camino que siguió para convertirse en adepto a su culto. En lugar de limitarse a describir el monumento matemático nos conduce al interior de un templo que, en su hermetismo, no puede resultar más familiar, un santuario en el que antaño iniciaban a los adeptos en los secretos de las matemáticas:

> *Oh matemáticas severas, no os he olvidado, desde que vuestras sabias lecciones, más dulces que la miel, se derramaron en mi corazón, como una onda refrescante. Aspiraba instintivamente, desde la cuna, a beber en vuestra fuente, más antigua que el sol, y sigo recorriendo el atrio sagrado de vuestro templo solemne, yo, el más fiel de vuestros iniciados. Había incerti-*

[3] No siendo este el lugar para desarrollar esta cuestión en detalle, el lector interesado podrá consultar el capítulo que en el ensayo *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas* (2012: 167-194) he dedicado al importante papel que desempeñan las matemáticas en toda la obra de Lautréamont.

> *dumbre en mi espíritu, un no sé qué espeso como el humo; pero supe franquear religiosamente los peldaños que conducen a vuestro altar y vosotras alejasteis de mí ese velo oscuro, como el viento aleja al petrel moteado. Pusisteis, en su lugar, una frialdad excesiva, una consumada prudencia y una lógica implacable. Con la ayuda de vuestra fortificante leche, mi inteligencia se desarrolló rápidamente y tomó proporciones inmensas, en medio de esa arrebatadora claridad que, con tanta prodigalidad, otorgáis a quienes os aman con amor sincero* (CM: 102).

Así pues, Maldoror comienza retrotrayéndonos a la cuna del pensamiento matemático. Su iniciación es, como todos los ritos de paso, una vuelta al origen (de la vida, del universo, de las matemáticas), y como tal nos sumerge en el seno de esa antigua secta, sin parangón en la historia de la humanidad, en cuya doctrina las matemáticas se entrelazaban con la mística y la religión, al hacer del número la más acabada expresión de la divinidad y la esencia de todas las cosas. En su recorrido por el templo de las matemáticas Maldoror (cuyo nombre rima en francés con Pythagore) sigue los pasos de los pitagóricos que una vez iniciados podían descorrer el velo tras el cual se encontraba el maestro que les había revelado el *tetraktys*.

El monstruo se incluye entre los matemáticos que tenían al triángulo como insignia y lema de la relación del hombre con el universo, entre aquellos que veían con claridad que los números son incluso más antiguos que el sol o que el propio demiurgo puesto que emanan del mismísimo Dios supremo. La pasión que siente Maldoror por las matemáticas es tan intensa que el desconocimiento de esta ciencia suprema despierta en él toda su violencia: «¡Aritmética! ¡álgebra! ¡geometría! ¡trinidad grandiosa! ¡triángulo luminoso! ¡Quien no os ha conocido es un insensato! Merecería la prueba de los mayores suplicios» (CM: 102). Si Sophie Germain, la prodigiosa matemática del Siglo de las Luces, sostenía que no era «digno de llamarse hombre aquel que desconoce que la diagonal de un cuadrado es inconmensurable con el lado» (González Urbaneja, 2001: 153), Maldoror, por su parte, no dudaría ni un instante, como bien sabemos, en someter a las mayores torturas y vejaciones a todo aquel que ignore la belleza de estas tres diosas que durante su infancia le habían amamantado (CM: 103). Porque quien las conoce no anhela ningún bien de la tierra donde anidan las ilusiones y fantasmagorías morales, sino que «solo desea ya elevarse, con ligero vuelo, construyendo una hélice ascendente, hacia la esférica bóveda de los cielos» (CM: 102). En su exaltación de la trinidad matemática Maldoror canta la armonía de las esferas, el universo que es ordenado

e inteligible a través del número y del razonamiento matemático, en resumen el cosmos que Pitágoras hizo surgir del caos.

Ahora puede al fin descorrerse el velo y hacer su aparición el maestro, ahora puede ser nombrado a plena luz del día Pitágoras cuya presencia sólo había sido hasta entonces evocada. Para Maldoror el orden que rodea a las matemáticas, «representado sobre todo por la regularidad perfecta del cuadrado, el amigo de Pitágoras, es incluso mayor que» el propio orden del universo reflejado en «el riguroso encadenamiento de vuestras tenaces proposiciones y la constancia de vuestras férreas leyes» (CM: 102). Por su perfección, el cuadrado —amigo de Pitágoras porque, como es bien sabido, en él se apoyaba este matemático para formular el famoso teorema que lleva su nombre, según el cual en un triángulo rectángulo el cuadrado construido sobre la hipotenusa es igual a la suma de los cuadrados de los catetos— es el emblema del saber matemático en el que «el Todopoderoso se ha revelado completamente, él y sus atributos, en ese trabajo memorable que consistió en hacer salir, de las entrañas del caos, vuestros tesoros de teoremas y vuestros magníficos esplendores» (CM: 102). Frente a un Universo imperfecto, creado por un vulgar Demiurgo, el reino de las matemáticas se presentaba como el verdadero reflejo de la divinidad suprema. Pero ni siquiera este orden estaba ya a salvo, aunque los pitagóricos hubiesen hecho todo lo posible para preservarlo tratando de guardar este secreto: en el cuadrado estaba encerrado el mal como en una caja de Pandora y al brotar la inconmensurabilidad de su interior había de emerger el fin de todas las certezas.

En efecto, en el cuadrado, figura de gran sencillez, la diagonal no es conmensurable con el lado. Para comprobarlo basta con tratar de medir la diagonal de un cuadrado de lado uno mediante el teorema de Pitágoras para que aparezca un número irracional. El descubrimiento de que existían razones que no podían ser expresadas por ningún número natural había provocado entre los pitagóricos una verdadera conmoción. El número, es decir, el número natural puesto que los pitagóricos no conocían otro, era ciertamente para esta escuela la medida de todas las cosas, y de pronto se ponía de manifiesto que no se encontraban números naturales capaces de expresar determinadas magnitudes. Como señala González Urbaneja, «la creencia de que los números podían medirlo todo era una simple ilusión. Quedaba así eliminada de la geometría la posibilidad de medir siempre con exactitud. Se había descubierto la magnitud inconmensurable, lo irracional (no expresable mediante razones), el *alogon* que provocaría una crisis sin precedentes en la historia de la matemática» (2001: 206). No era este un asunto menor para los pitagóricos, puesto que los números naturales constituían, según ellos, la

esencia misma del cosmos; con la inconmensurabilidad fue todo su universo el que se vino abajo. De ahí que circulara la leyenda de que Hipaso de Metaponto había sido castigado a perecer en un naufragio y a ser su cuerpo flagelado a perpetuidad por las olas por haberse atrevido a divulgar fuera del círculo pitagórico la teoría de los irracionales. Y es que, como resaltaba Oswald Spengler, «para el alma antigua, el principio de lo irracional, esto es, la destrucción de la serie estatuaria de los números enteros, representantes de un orden perfecto del mundo, fue como un criminal atentado a la divinidad misma» (1993: 103). Será precisamente una alegoría de la destrucción de este viejo monumento divino lo que Maldoror escenificará al final de los *Cantos*.

Al emanar toda la cosmogonía pitagórica de los estrechos lazos existentes entre la música y los números enteros, la aparición de la inconmensurabilidad en el universo matemático idealizado equivalía para los pitagóricos a descubrir que la armonía de las esferas estaba en realidad compuesta de ruido y notas falsas, un auténtico sacrilegio. Como recuerda Víctor Gómez Pin, la música, y más concretamente el canto, tradicionalmente vinculado a funciones litúrgicas y exorcismos, comprometía las buenas relaciones con la divinidad y en determinados ceremoniales un canto fallido se castigaba con la muerte del intérprete: «el castigo corporal como precio del *mal canto*» sería en tal perspectiva «proyección en el registro de la violencia empírica de la tensión que acompaña siempre lo que se juega en el orden de los símbolos». Y esta proyección es reveladora de cierta confusión, «la misma confusión que […] convertiría la pérdida del juicio del pitagórico, descubridor del irracional $\sqrt{2}$, en necesidad social de que pereciera ahogado» (Gómez Pin, 1998: 48). *Los Cantos de Maldoror*, cantos del Mal y cantos que hacen de la disonancia su misma esencia, son en este sentido una epopeya sacrílega que con la ayuda de científicos como Helmholtz pretende derribar el orden divino desde sus mismos cimientos, musicales y matemáticos.

Por ser la primera, la crisis que sembró en el seno de las matemáticas el descubrimiento de los números irracionales cobra en *Los Cantos de Maldoror* un valor emblemático al prefigurar la aparición ulterior de tantos otros números todavía más extraños, como los números negativos, los números imaginarios o los cuaterniones. Lautréamont escribió en un momento en que la verdad había empezado a marchitarse con el descubrimiento de otras geometrías igual de válidas que las de Euclides. Ya no se podía tener la confianza que depositaba Descartes —con el que por cierto concluye Maldoror su himno— en las matemáticas como método para encontrar la verdad absoluta. Todo el himno a las matemáticas, de lenguaje glorificante y ditirámbico,

está sin embargo recorrido por un tono de tristeza y nostalgia. Maldoror añora los tiempos de las verdades matemáticas absolutas y eternas, y se lamenta de la pérdida definitiva de la certidumbre. Aunque ha sido testigo de los efectos devastadores de fenómenos naturales, nada le ha impresionado tanto como el espectáculo de la muerte provocado por esa cumbre de la Creación que es el Hombre. Del mismo modo que el método de aproximación, que vino a sustituir a la desaparecida armonía pitagórica, se convirtió en una poderosa herramienta para la ciencia, Maldoror abandona su visión platónica de las matemáticas y las convierte en un instrumento práctico letal: «Me disteis la tenaz prudencia que se descifra a cada paso en vuestros métodos admirables de análisis, de síntesis y de deducción. Me serví de ella para desviar las perniciosas artimañas de mi enemigo mortal, para atacarle, a mi vez, con habilidad, y hundir en las vísceras del hombre un puñal agudo que permanecerá para siempre clavado en su cuerpo» (CM: 104). El método matemático, con su lógica, su frialdad y su tenaz prudencia, se convierte así en un auténtico escalpelo con el que vengarse del Creador *desentrañando* las verdades de la condición humana.

5. EL GRAN TEATRO ANATÓMICO DEL MUNDO

La obra de Lautréamont se presenta en su totalidad como un trabajo científico, lleno de ironía obviamente, en el que, en unas páginas en apariencia enmarañadas, primero ha establecido las bases teóricas de su investigación y, como indica él mismo, ha formulado un teorema que concierne al hombre, al Creador y a él mismo, para después proceder a realizar su verificación mediante un experimento, elaborando una breve novela experimental. Esta última parte, la más importante según explica el propio Lautréamont al comenzar el sexto *Canto*, debería comunicar a los tres términos del teorema una «potencia menos abstracta», de tal forma que:

> *una vitalidad se extenderá magníficamente en el torrente de su aparato circulatorio, y veréis cómo os asombrará encontrar, allí donde primero no habíais creído ver más que entidades vagas pertenecientes al ámbito de la pura especulación, por una parte, el organismo corporal con sus ramificaciones de nervios y sus membranas mucosas, y por otra parte, el principio espiritual que preside a las funciones fisiológicas de la carne* (CM: 221).

En resumen, Lautréamont nos anuncia que está a punto de crear no uno, como hiciera el doctor Frankenstein, sino por lo menos tres seres de *carne y hueso* en esa mesa de disección que es su escritorio. Y estos seres de ficción

no serán de apariencia fantasmal sino de una autenticidad sobrecogedora, hasta tal punto que «tocaréis con vuestras manos ramificaciones ascendentes de aorta y cápsulas suprarrenales; ¡Y también sentimientos!» (CM: 222).

Al fin, casi al término de la obra, nos encontramos en el teatro anatómico donde se nos invita incluso a participar en la disección de los personajes. Momento crucial, en el que Lautréamont pone de manifiesto la propia estructura de su obra antes de entrar en materia: «Los cinco primeros relatos no han sido inútiles; eran el frontispicio de mi obra, el fundamento de la construcción, la explicación previa de mi poética futura» (CM: 222). Concluida «la parte sintética», su «intención es emprender, de ahora en adelante, la parte analítica» (CM: 222), es decir, acometer la disección de un relato en apariencia absurdo. Y para ello anuncia que se dispone a «fabricar una pequeña novela de treinta páginas» (CM: 223). La expresión que emplea para aludir a la creación de su novelita experimental es lo suficientemente inesperada como para atraer la atención del lector, al igual que resultaba singular designar los cinco primeros *Cantos* como el *frontispicio*, como el fundamento de la *construcción* de su poética futura. En realidad, en el contexto anatómico de este pasaje y, como hemos visto, del conjunto de *Los Cantos de Maldoror*, Lautréamont no hace sino aludir al libro de anatomía por excelencia, el libro teórico y práctico sobre el que Vesalio fundamentó la anatomía moderna al convertir el cuerpo humano en un verdadero texto: *De humani corporis fabrica* (*Sobre la construcción del cuerpo humano*), más comúnmente conocido como la *Fabrica*, cuyo famoso y modélico frontispicio, auténtico manifiesto alegórico de la nueva anatomía, retrata a Vesalio realizando la disección del útero de una mujer rodeado por una gran concurrencia. No era fortuito, desde luego, que en el tercer Canto de su propio frontispicio, Lautréamont invitara a sus lectores a presenciar lo que Maldoror entendía por una «bella Demostración» como ésta.

Mervyn será el objeto sacrificial del experimento con la verdad pitagórica que cierra la obra de Lautréamont. La novela que fabrica es un texto en apariencia dispar en el que se integran escenas melodramáticas propias del teatro costumbrista, episodios folletinescos y rocambolescos, así como un relato de corte mitológico, todo ello sabiamente mezclado en el crisol de un estilo surrealista *avant la lettre* y cuya singular intriga termina por encontrar un sorprendente y delirante final. Retorcidos por un lenguaje irónico y burlesco, todos estos hilos narrativos forman una soga en cuyo extremo se encuentra un acontecimiento apoteósico en el que las matemáticas (puras y aplicadas) desempeñan un papel crucial. Así, en una escena que habría parecido emotiva «a más de uno, incluso de espíritu matemático», Maldoror secuestra al

adolescente inglés y lo mete en un «saco icosaedro» (CM: 252) para golpearlo y conducirlo después al cadalso. Mervyn está pues apresado en una bolsa que tiene la forma de uno de los cinco poliedros regulares que Pitágoras había descubierto como modelos ideales del Universo y que Platón identificaría después con los cuatro elementos primordiales y con el cielo. El icosaedro, cuyas veinte caras son triángulos equiláteros, simbolizaba en esta cosmogonía el cuarto elemento, el agua, por ser el sólido más móvil y fluido. Por el número de sus caras homogéneas, este poliedro es por así decirlo la exaltación del triángulo pitagórico al que se consideraba el más elevado tratado de cosmología. Por ello, en el himno a las matemáticas se decía que «vuestras modestas pirámides durarán más que las pirámides de Egipto, hormigueros elevados por la estupidez y la esclavitud» (CM: 104).

El triángulo era asimismo la expresión geométrica del *tetraktys* o número cuaternario, es decir, la serie de los cuatro primeros números (1,2,3,4) que constituía la verdad suprema. Los pitagóricos habían observado que el diez o década estaba escondido en el *tetraktys*: si aritméticamente la suma de las series numéricas que conducen al cuatro (1+2+3+4) dan diez como resultado, geométricamente los pitagóricos ordenaban estas cuatro unidades recurriendo a hileras de puntos que partiendo del uno formaban un triángulo equilátero con cuatro de lado. A esta figura piramidal compuesta por diez puntos la llamaron «*tetraktys* de la década», pues relacionaba al más divino de los números, el diez, con los cuatro números necesarios para generar todas las dimensiones: un único punto carece de dimensión; dos puntos engendran una recta (dimensión uno); tres puntos no alineados forman un triángulo (dimensión dos); cuatro puntos determinan un tetraedro (dimensión tres). Además esta serie numérica (1,2,3,4) contenía todos los números que conformaban las armonías musicales básicas (4:3; 3:2; 2:1; 4:1) de donde se derivaba el secreto de la armonía de las esferas, del Cosmos. Por ello, el Cuaternario era el emblema del demiurgo y el modelo numérico de su universo. Y es precisamente la caída de este modelo lo que escenifica al final de su obra Lautréamont con la muerte de Mervyn.

El centro del Universo no es ahora el Gólgota, sino la famosa columna Vendôme a cuya plataforma ha subido Maldoror para realizar su experimento físico, como si de un nuevo Galileo se tratara. Y de hecho el lenguaje que emplea Lautréamont para describir todo esta escena parece haber salido de un manual de física. Al extremo de un cable de sesenta metros de longitud Maldoror ha hecho atar a Mervyn, fuera ya de su saco icosaedro. En vano intenta el Todopoderoso encarnado en un Rinoceronte salvar al adolescente. Maldoror recoge la cuerda y le imprime un movimiento rotatorio acorde a

las leyes de la mecánica para que Melvyn ascienda por los aires. Curiosamente, cuando empieza a elevarse el adolescente agarra con fuerza «una larga guirnalda de siemprevivas, que une dos ángulos consecutivos de la base, contra la que golpea su frente» (CM: 253). Y poco a poco el cuerpo adquiere «un movimiento acelerado de rotación uniforme, en un plano paralelo al eje de la columna», hasta que Maldoror se pone a correr alrededor de la balaustrada y aumenta la fuerza de tensión del cable. «En adelante, gira, masivamente, en un insensible desplazamiento, por varios planos oblicuos. ¡El ángulo recto que forman la columna y el hilo vegetal tiene sus lados iguales!» (CM: 254) Así pues, bastaría trazar una línea imaginaria entre la base de la columna y el extremo del cáñamo para obtener la hipotenusa de un triángulo rectángulo isósceles. El tiempo parece congelarse como en una fotografía, como una imagen simbólica. Al fin Maldoror detiene la velocidad adquirida, suelta el cable, y «en el curso de su parábola, el condenado a muerte hiende la atmósfera» como un cometa hasta caer sobre la cúpula del Panteón en cuyo interior descansan los hombres ilustres: «En su superficie esférica y convexa, que solo por su forma se parece a una naranja, se ve, a cualquier hora del día, un esqueleto desecado, que permanece suspendido» (CM: 255). Como resultado del experimento mecánico, Mervyn, que poseía la belleza del «encuentro sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas», se ha convertido en un cadáver desecado, de él ya no queda más que pellejo. El «instrumento asesino» que era el cable ha sido tan eficaz en este sentido como un escalpelo. Pero antes de perecer Mervyn ha dejado un mensaje al resto de la humanidad al realizar un último gesto, al arrancar con sus propias manos una simple guirnalda:

> *[El cadáver] sujeta, entre sus manos crispadas, una especie de gran cinta de viejas flores amarillas. Hay que tener en cuenta la distancia, y nadie puede afirmar, pese a haber demostrado su buena vista, que sean, realmente, aquellas siemprevivas de las que os he hablado y que un desigual combate, entablado cerca de la nueva Ópera, vio desprenderse de un grandioso pedestal. No es menos cierto que las colgaduras, en forma de media luna, no reciben ya la expresión de su simetría definitiva en el número cuaternario: id a verlo con vuestros propios ojos, si no me queréis creer* (CM: 255).

Todo ha llegado a su fin, tanto el suplicio como la obra. Todo se ha cumplido con implacable rigor. La sustracción de la guirnalda de viejas flores ha borrado de la pizarra el número cuaternario pitagórico y el orden que expresaba. Antiguo adepto de la secta pitagórica, amante incondicional de las matemáticas, Maldoror, ese «renegado», como se le designa en esta noveli-

ta, ha sacrificado a un adolescente para destronar a la divinidad y traicionar el secreto celosamente guardado de sus antiguos compañeros. El orden cósmico y la armonía de las esferas cuya máxima expresión había sido para los pitagóricos el número cuaternario o *tetraktys* ha desaparecido para siempre, como si se hubiese volatilizado, y con él la creencia en una verdad absoluta que descanse únicamente sobre el saber matemático. En su lugar queda una ciencia basada en la observación y en la experimentación, una ciencia que reclama del científico que sepa ver y observar con sus propios ojos, aunque el espectáculo produzca nauseas o vértigo. Y no otra cosa le pide un poeta como Lautréamont a su lector si éste quiere compartir con él su poesía experimental, si pretende saborear esos cantos del Mal en cuyas entrañas la belleza sólo puede revelarse amarga.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR GARCÍA, T. (2011). *Cuerpo y texto en la cultura occidental*. Madrid: Devenir/Juan Pastor.

ALEGRÍA, P. (2006). «Geometría recortable». *Sigma* 28, 95-115.

ARIÈS, Ph. (1977). *L'homme devant la mort.* París: Éditions du Seuil.

BÉHAR, H. (1990). «Beau comme une théorie physiologique». *Cahiers Lautréamont* 15-16, 51-55.

BOUISSON, E.-F. (1861). *Tribut à la chirurgie ou mémoires sur divers sujets de cette science*. París: Baillière et Fils.

BRETON, A. (1955). *Les vases communicants.* París: Gallimard.

CALLEBAUT, M. (1862). «Exposition Universelle de 1862 à Londres: Machines à coudre». *Le Génie industriel. Revue des inventions françaises et étrangères*, t. 24, 143, noviembre.

CASSELMAN, B. «On the dissecting table». *http:// plus.maths.org/issue16/features/perigal*.

CASTILLA DEL PINO, C. (2000). «El bodegón: el orden, lo inmóvil, lo muerto». En *El bodegón*, N. Sobregués (ed.), 77-85. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.

CLAUDEL, P. (1990). *L'œil écoute*. París: Gallimard.

CUNNINGHAM, A. (2001). «The End of the Sacred Ritual of Anatomy». *CBMH/BCHM* 18, 187-204.

DA VINCI, L. (1999). *Aforismos*. Madrid: Espasa-Calpe.

DAVENPORT, G. (2002). *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Madrid: Turner/Fondo de Cultura Económica.

DIONIS, P. (1780). *L'anatomie de l'homme suivant la circulation du sang.* París: Laurent D'Houry.

DU CAMP, M. (1855). *Les chants modernes.* París: Michel Lévy Frères.

FICHET, L. (1995). *Les théories scientifiques de la musique. XIX^em^ et XX^em^ siècles*. París: Librairie J. Vrin.

FIGUIER, L. (1869). *Les merveilles de la science.* París: Furne, Jouvet et Cie.

FLAUBERT, G. (2002). *L'Éducation sentimentale*. París: Librairie Générale Française (*Le Livre de Poche*).

GOMBRICH, E.H. (1968). «Tradición y expresión en la 'naturaleza muerta' occidental». En *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, 125-137. Barcelona: Editorial Seix Barral.

GÓMEZ PIN, V. (1998). *La tentación pitagórica. Ambición filosófica y anclaje matemático.* Madrid: Editorial Síntesis.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, F. (2012). *Esperando a Gödel. Literatura y matemáticas.* Madrid: Nivola.

GONZÁLEZ URBANEJA, P. (2001). *Pitágoras. El filósofo del número.* Madrid: Nivola.

HARRIS, T. (1993). *El silencio de los corderos.* Barcelona: RBA.

HELMHOLTZ, H. (1868). *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*, trad. M. G. Guéroult. París: Victor Masson et Fils.

HOLMES, R. (2012). *La edad de los prodigios. Terror y belleza en la ciencia del Romanticismo.* Madrid: Turner.

LASALLE, J.-P. (2001). «Isidore Ducasse, ou les vingt faces de l'icosaèdre». *Revue La Licorne* 57, 75-82.

LAUTRÉAMONT (2009). *Œuvres complètes.* Paris: Gallimard (*Bibliothèque de la Pléiade*).

LEFRÈRE, J. (2008). *Lautréamont.* París: Flammarion.

MANDRESSI, R. (2005). «Disecciones y anatomía». En *Historia del cuerpo I. Del Renacimiento a la Ilustración.* A. Corbin & Vigarello (eds.). Madrid: Taurus.

MERLET, G. (2006). «Le roman physiologique: *Madame Bovary* par M. Gustave Flaubert. *Revue européenne* 15 juin 1860». En *Gustave Flaubert*, D. Philippot (ed.). París: Presses Universitaires Paris-Sorbonne.

MEULDERS, M. (2001). *Helmholtz. Des lumières aux neurosciences.* París: Editions Odile Jacob.

ORFILA, M. (1836). *Traité de médecine légale*, t. 2. París: Librairie de la Faculté de Médecine.

ORTEGA, F. (2010). *El cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PERA, C. (1998). *El cuerpo herido: un diccionario filosófico de la cirugía.* Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

PEREZ, C.-P. (2000). «Dans la lumière même de l'Apocalypse: Science et poésie dans *Les Chants de Maldoror*». *Littérature* 117, 38-52.

SHELLEY, M. (1986). *Frankenstein o el moderno Prometeo.* Madrid: Alianza Editorial.

SKIRA, P. (1989). *La nature morte.* Ginebra: Éditions d'Art Albert Skira.

SPENGLER, O. (1993). *La decadencia de Occidente*, vol. I. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.

STEINMETZ, J.-L. (2001). «Isidore Ducasse et le langage des sciences». *Revue La Licorne* 57, 151-165.

STEVENSON, R.L. (2005). «La filosofía de los paraguas». En *Memoria del olvido,* 293-298. Madrid: Ediciones Siruela.

VEGETTI, M. (1981). *Los orígenes de la racionalidad científica. El escalpelo y la pluma.* Barcelona: Ediciones Península.

WORDSWORTH, W. (1802). *Lyrical Ballads with Pastoral and Other Poems.* Londres: Longman & Rees.

ZOLA, E. (1970). *Thérèse Raquin.* París: Flammarion.

Recibido el 30 de julio de 2013.

Aceptado el 19 de septiembre de 2013.