



Inventario del mal.
Imaginarios teriomorfos en *Los Cantos de
Maldoror*
del Conde de Lautréamont

Julieta Yelin

Universidad Nacional de Rosario - CONICET
julietayelin@yahoo.com.ar

Los animales han sido objeto de representación desde los orígenes de la literatura occidental. Esta relación ancestral se vincula con el carácter ambivalente que, como los grandes temas literarios, tienen los animales en relación al hombre: una contigüidad familiar en convivencia con la más radical extrañeza. El tópico de los animales impone a la literatura la presencia de un elemento irreductible a las categorías del pensamiento, que puede ser nombrado pero se resiste a cualquier forma de identificación con la experiencia humana. En este sentido, el mundo animal constituye para el hombre una zona incognoscible del universo que lo rodea, a la vez que pone en evidencia para él la existencia de una región desconocida de sí mismo. Creadores de ficciones, desde Homero hasta nuestros días, han dado cuenta de esta tensión y la han tornado sumamente productiva al concebir los imaginarios de animales como motores de una interrogación incesante sobre lo humano.

En su libro *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general* [1], Gilbert Durand explica la primitiva presencia de los símbolos teriomorfos en la realidad humana a partir del esquema de lo animado, asociando la experiencia de lo animal a la inquietud primigenia generada por la observación de un movimiento rápido e indisciplinado; y expone como experiencia fundamental la de la “pululación” o el “hormiguelo”: acciones anárquicas que revelarían la naturaleza animal a la imaginación humana en una primera instancia. Movimiento inmotivado e incontrolable, agitación vital de una multiplicidad informe, la pululación se presenta como impresión primera de lo animado sin ánima, de una existencia regida por leyes completamente extrañas a la racionalidad humana. Para Durand “el esquema de animación acelerada que es la agitación hormiguelante, pululante o caótica, parece ser una proyección asimiladora de la angustia ante el cambio (...)” [2]. De este modo, la función de los símbolos teriomorfos aparece ligada a una repugnancia primitiva frente a la agitación, que expresa una angustia frente al cambio como testimonio revelador del paso irrevocable del tiempo. Los imaginarios teriomorfos constituirían uno de los rostros del tiempo para la imaginación humana, y es por ello que su presencia en una enorme cantidad de testimonios artísticos puede ser asociada a experiencias de angustia o terror. Desde esta perspectiva es que Durand sostiene que es bastante común encontrar lazos estrechos entre construcciones iconográficas o literarias del mal y la utilización, ampliación o reinención del repertorio de los bestiarios. [3]

Nos interesa pensar aquí estas teorizaciones a partir de una lectura de *Los Cantos de Maldoror* (1869) del Conde de Lautréamont, seudónimo del excéntrico poeta de lengua francesa Isidore Ducasse, nacido en la ciudad de Montevideo en 1846. En ellos es posible hallar un saber acerca del valor arcaico y la enorme fuerza de impacto sobre la conciencia de los imaginarios de animales; tal como lo prueba la persistencia aún hoy de su carácter perturbador y la extensísima descendencia que tiene la obra lautreamoniana tanto en la tradición europea como en la hispanoamericana. Nos proponemos aquí indagar de qué modo se articula en *Los Cantos* el mal como tópico central del poema-relato con los imaginarios teriomorfos, motores centrales tanto para la creación de imágenes como para el discurrir narrativo del texto; más precisamente: qué función cumple en estos textos la animalidad en función de una caracterización moral del hombre; de qué modo se construyen poética y narrativamente los pasajes semánticos hombre-animal / animal-hombre, y cuáles son

los efectos provocados por estos movimientos dentro de la que podríamos denominar la *hipótesis lautreamoniana* del mal como atributo esencial de la naturaleza humana.

I. El bestiario, inventario del mal

*Le mal que vous m'avez
fait est trop grand, trop
grand le mal que je vous ai
fait, pour qu'il sois
volontaire. [4] [5]*

En su trabajo consagrado enteramente a Lautréamont, Gastón Bachelard [6] analiza el bestiario de *Los Cantos* teniendo en cuenta las potencialidades agresivas de cada uno de los animales: aquellos que muerden y destrozan (tiburón, león), los que tienen garras (águila, cangrejo), los que tienen ventosas y los succionadores (pulpo, sanguijuela, piojo), los venenosos (víboras), etc.; y concluye que existe en el texto una primacía de aquellos cuya agresividad es más acelerada, más inmediata, en la medida en que los mismos responden de modo más cabal al ideal de crueldad que se construye en el texto. La violencia de Lautréamont, sostiene Bachelard, no admite ninguna morosidad, ningún regodeo morboso: el mal es una forma pura e irracional, ligada al placer sólo como realización, nunca como amenaza. El bestiario puede ser leído, desde esta perspectiva, como un vasto repertorio de agresiones cuyas modulaciones instituyen temporalidades e intensidades diferentes, pero que coinciden en su extrañeza con respecto al mundo de la violencia humana.

*Cette violence pure n'est pas humaine; prendre des formes humaines
serait la ralentir, la retarder, la raisonner. Mettre à la base de la violence
une idée, une vengeance, une haine, serait perdre son ivresse immédiate,
indiscutée, son cri. [7]*

Como el grito, sentido pleno sin referencia, la agresividad animal tiene la carga de inmotivación e irracionalidad necesarias para crear un mal extraño a la conducta humana, de una exterioridad tan atroz que posiciona al hombre frente a sí mismo como frente a un desconocido.

La presencia siempre silenciosa y negada de lo animal como potencia primigenia destinada fatalmente a realizarse es el motor poético y narrativo de *Los Cantos* y escenifica una y otra vez el enfrentamiento del hombre al mal como suceso familiar, cotidiano, al tiempo que radicalmente ajeno. Pero ¿de qué modo se construyen al interior del texto estas oscilaciones entre un mundo reconocible y otro desconocido que habita dentro de él? Podríamos sugerir la presencia de al menos dos figuras fundamentales, ambas asociadas al cambio: la pululación y la metamorfosis. Se trata de movimientos de pasaje y desplazamiento de sentidos, de procedimientos mediante los cuales el relato avanza, vale decir, atraviesa los pantanos generados por la proliferación de imágenes poéticas, al tiempo que produce en su propio acontecer la suspensión en nuevas imágenes. Nos detendremos sólo en la lectura de dos fragmentos en los cuales dichos procedimientos ocupan un lugar central: el pasaje VII del Canto segundo (“Il existe un insecte que les hommes nourrissent à leurs frais...”) [8] y pasaje IV del Canto cuarto (“Je suis sale. Les poux me rongent... ”). [9]

II. La pululación

Il existe un insecte que
les hommes nourrissent à
leurs frais. Ils ne lui
doivent rien; mais, ils le
craignent. Celui-ci, qui
n'aime pas le vin, mais qui
préfère le sang... [10]

Así se inicia el episodio de los piojos en el Canto segundo, frecuentemente estudiado por la crítica a causa de su relación intertextual con un pasaje del Apocalipsis. Aquí las langostas han sido sustituidas por los piojos, insectos cuya agresividad se realiza por medio de la succión de sangre. Se nos advierte: los piojos prefieren la sangre al vino: este desplazamiento refiere, por un lado, a la analogía *vino-sangre de Cristo* instaurada por la liturgia cristiana, pero fundamentalmente describe una acción y un objeto que caracterizan e identifican a hombres y animales; vale decir que la distinción entre ellos no es esencial sino simplemente de objeto: los hombres beben vino, los piojos, sangre; los hombres se alimentan de la sangre de otro hombre -“el Hombre”-, los piojos de la sangre de las cabezas humanas. Estos desplazamientos metonímicos giran en torno a la figura rectora del proceso digestivo como movimiento primero de transformación y en el cual se cifran todas las amenazas del mal: el terror que se impone en *Los Cantos* es el de ser tragado, metabolizado, el terror a la desaparición. La figura de los piojos encarna aún con más fuerza que la de las langostas la amenaza de la desaparición humana porque aquellos tienen la cualidad de alimentarse del hombre, al tiempo que su tamaño y cantidad impide cualquier control y permite percibir claramente la impresión arcaica de la pululación caótica a la que se refería Durand. El mal que encarnan los piojos no puede ser individuado, puesto que cada uno de ellos es insignificante disociado del resto; su peligrosidad está asociada a la pluralidad y la indeterminación. Puede leerse aquí también la tensión, la fuerza descentradora del devenir-animal deleuziano, situado siempre en los dominios de la multiplicidad, de la negación de identidad: la manada, la banda, la población. [11]

En este episodio, con miras a la aniquilación de los hombres, Maldoror concibe una enorme fosa en la que se cría una multitud de piojos listos para cumplir su cometido.

Pour moi, s'il m'est permis d'ajouter quelques mots à cet hymne de glorification, je dirai que j'ai fait construire une fosse, de quarante lieues carrées, et d'une profondeur relative. C'est là que gît, dans sa virginité immonde, une mine vivante de poux. [12]

La obra ha sido creada mediante la fecundación de un piojo hembra (“J’arrachai un pou femelle aux cheveux de l’humanité”) [13], que, impregnado de sangre humana, dio a luz una maraña horrenda que espera en la fosa el momento indicado. De ello puede inferirse que la amenaza -que es siempre amenaza de desaparición- tiene como origen una sustancia humana y, en consecuencia, que el hombre sólo debe temer a aquello que viene de sí. El Apocalipsis lautreamoniano, en este sentido, no constituye la realización de un castigo divino ni la épica lucha del Bien contra el Mal, sino la mediocre exterminación del hombre por él mismo.

III. La metamorfosis

La metamorfosis es el procedimiento imperante en *Los Cantos*. La transformación es la operación por la cual todo acontece y ello es posible en tanto pasaje no se

resuelve jamás en un punto de llegada. Retomando a Deleuze y Guattari, se trata de un devenir que no produce otra cosa que sí mismo, que no tiene otro sujeto que sí mismo, es decir, que hay un devenir-Maldoror (devenir-animal, devenir-monstruoso) pero no un término enunciable como Maldoror-devenido. [14]

Esta “poética de la transformación” da al texto la apariencia de una narración infinita en donde son desestabilizadas las estructuras binarias en que se fundan las oposiciones más enraizadas del imaginario humano: la de dios en oposición al demonio, la de los hombres en oposición a dios, la de las bestias en oposición a los hombres. Tal negación de los límites entre existencias es realizada a partir de un deslizamiento analógico que provoca una vacilación respecto a las identidades entendidas como instancias *a priori*. Aún el narrador está en continua metamorfosis: alternativamente sujeto y objeto de la voz narrativa, Maldoror se constituye en centro de este universo analógico en el cual los límites se desdibujan y las formas siempre mutantes se presentan como desvaríos de la percepción.

En el Canto cuarto, en uno de los pasajes más fascinantes del texto, mediante una violenta irrupción de la primera persona, Maldoror se describe a sí mismo. Allí lo horrible, lo bestial, lo vergonzante toma dimensiones hiperbólicas.

Je suis sale. Les poux me rongent. Les pourceaux, quand ils me regardent, vomissent. Les croûtes et les escarres de la lèpre ont écaillé ma peau, couverte de pus jaunâtre. [15]

Maldoror es la suciedad absoluta. El cuerpo habitado por los piojos, la lepra, los parásitos, los hongos, toda clase de pequeños escarbadores de la piel -límite corporal que separa interior y exterior. Los pies, unidos a la tierra, raíces que lo inmovilizan y llevan hasta su vientre la vegetación. Es necesario precisar que Maldoror no está invadido de alimañas, sino que *es* un conjunto de alimañas que han tomado el lugar de sus miembros; en un voto de rebeldía contra el Creador se ha metamorfoseado en ese monstruo pasivamente sufriente, en una exhibición obscena de lo perverso e inmundo de la naturaleza. Allí, y no en la interminable sucesión de actos malignos que trama y realiza, se encuentra su verdadera rebelión contra una moral que considera artificial y cínica. Simple exhibición de la naturaleza, su auto-descripción pone en funcionamiento toda la serie de desfiguraciones que constituyen su devenir imperceptible: ni planta ni carne, ni hombre ni bestia y, lo más horroroso: ni vivo ni muerto:

Cependant mon coeur bat. Mais comment battrait-il, si la pourriture et les exhalaisons de mon cadavre (je n'ose pas dire corps) ne le nourrissaient abondamment? [16]

Los Cantos de Maldoror describen con precisión poética el devenir-animal que acontece sin pausa en eso que de modo impreciso podríamos llamar “la experiencia de ser hombre”. Y esta experiencia es, evidentemente, una experiencia del lenguaje (como lugar de la comunidad y de la soledad más radical, como poder y como impotencia, como reducto de la intimidad y como exterioridad absoluta). Lautréamont encuentra y escribe el fascinante resplandor del mal en el intento siempre fallido que su bestial Maldoror hace de una vivencia de lo humano.

Bibliografía consultada

BACHELARD, Gastón, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1974.

BAYÓN, Miguel, *Lautréamont*, Madrid, Epesa, 1973.

BLANCHOT, Maurice, *Lautréamont et Sade*, Paris, Éditions du Minuit, 1963.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”, en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1998.

DURAND, Gilbert, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*, Madrid, Ed. Taurus, 1982.

——— *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Ed. Anthropos, 1993.

——— *Lo imaginario*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 2000.

LAUTRÉAMONT, Conde de, *Les Chants de Maldoror, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1973.

——— *Los Cantos de Maldoror*, Barcelona, Barral Editores, 1970. Introducción, traducción y notas de Aldo Pellegrini.

——— *Los Cantos de Maldoror*, Madrid, Ed. Cátedra, 2001. Edición y traducción de Manuel Serrat Crespo.

PLEYNET, Mancelin, *Lautréamont*, Valencia, Pre-textos, 1977.

Notas

[1] Madrid, Ed. Taurus, 1982.

[2] Durand, Gilbert, op. cit., p. 68.

[3] Gilbert Durand nombra como ejemplos las imaginaciones iconográficas del infierno y el tratamiento del tema del mal en la literatura de Víctor Hugo.

[4] Conde de Lautréamont, « Chant premier », *Les Chants de Maldoror, Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1973, p. 39.

[5] En todos los casos citaremos la traducción al castellano de Manuel Serrat Crespo, Madrid, Ed. Cátedra, 2001. (“El mal que me habéis hecho es demasiado grande, demasiado grande el mal que os he hecho, para ser deliberado.”, p. 105).

[6] Gastón Bachelard, *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti, 1974.

[7] Gastón Bachelard, op. cit. p. 15. (“Esta violencia pura no es humana; darle forma humana sería aminorarla, retardarla, racionalizarla. Poner en la base de la violencia una idea, una venganza, un odio, sería perder su embriaguez inmediata, indiscutida, su grito.”). La traducción es nuestra.

- [8] Conde de Lautréamont, op.cit., p. 83. (“Existe un insecto que los hombres alimentan a su costa...”, op.cit., p. 148).
- [9] Ibidem, p. 167. (“Estoy sucio. Los piojos me roen...”, op.cit., p. 229).
- [10] Ibidem, p. 83. (“Existe un insecto que los hombres alimentan a su costa. Nada le deben; pero le temen. Éste, a quien no le gusta el vino y prefiere, en cambio, la sangre...”, op.cit., pp. 148-149).
- [11] Ver Gilles Deleuze y Félix Guattari, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible...”, en *Mil mesetas*, Valencia, Pre-textos, 1998, p. 245.
- [12] Conde de Lautréamont, op.cit., p. 87. (“Yo, si se me permite añadir algunas palabras a este himno de glorificación, diré que hice construir una fosa, de cuarenta leguas cuadradas y de adecuada profundidad. Allí yace, en su inmundada virginidad, una mina viviente de piojos.”, p. 152).
- [13] Ibidem, p. 87. (“Arranqué un piojo hembra de la cabellera de la humanidad”, op.cit., p. 152).
- [14] Deleuze y Guattari, op. cit., p. 244.
- [15] Conde de Lautréamont, p. 167. (“Estoy sucio. Los piojos me roen. Los lechones, cuando me miran, vomitan. Las costras y las escaras de la lepra han descamado mi piel, cubierta de pus amarillento.”, op.cit., p. 229).
- [16] Ibidem, p.167. (“Sin embargo, mi corazón late. ¿Pero cómo podría latir si la podredumbre y las exhalaciones de mi cadáver (no me atrevo a decir mi cuerpo) no lo nutrieran en abundancia?”, op.cit., p. 229).

© *Julieta Yelin 2005*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

