



LAUTRÉAMONT

GASTON BACHELARD

c
f
e

BREVIARIOS

Fondo de Cultura Económica



BREVIARIOS

del

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

415

LAUTRÉAMONT



Ducelle

Lautréamont

por GASTON BACHELARD

Traducción de
ANGELINA MARTÍN DEL CAMPO



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO

Primera edición en francés, 1939
Primera edición en español, 1985
Segunda reimpresión, 2005

Bachelard, Gaston

Lautréamont / Gaston Bachelard ; trad. de Angelina
Martín del Campo. — México : FCE, 1985
145 p. ; 17 × 11 cm — (Colec. Breviarios ; 415)
Título original Lautréamont
ISBN 968-16-5332-7

1. Lautréamont, Conde del — Biografía 2. Poetas
Franceses — Siglo XIX — Biografía I. Martín del Campo,
Angelina, tr. II. Ser III. t

LC PQ2220 .D723 B3218

Dewey 082.1 B846 V.415

Comentarios y sugerencias: editor@fce.com.mx
www.fondodeculturaeconomica.com
Tel. (55)5227-4672 Fax (55)5227-4694

Título original:

Lautréamont

© 1939, Librairie José Corti, París
ISBN 2-7143-0033-2

D. R. © 1985, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra
—incluido el diseño tipográfico y de portada—,
sea cual fuere el medio, electrónico o mecánico,
sin el consentimiento por escrito del editor.

ISBN 968-16-2122-0 (empastada)

ISBN 968-16-5332-7 (rústica)

Impreso en México • *Printed in Mexico*

I. AGRESIÓN Y POESÍA NERVIOSA

Vis avec tant de rapidité que tu puisses
paraître immobile...*

SIGNORET

Man can stand everything, if it only
last a second!**

J.- COWPER POWYS,
Wolf Solent.

I

NADA se sabe sobre la vida íntima de Isidore Ducasse, la cual permanece bien oculta bajo el seudónimo de Lautréamont. Nada se sabe de su carácter. De él, verdaderamente, sólo se tiene una obra y el prefacio de un libro. Únicamente a través de la obra se puede juzgar lo que fue su alma. Una biografía fundada en elementos tan insuficientes no sería explicativa. Por eso hemos remitido a un capítulo ulterior los diversos datos que pudimos recoger en los prefacios de las diversas ediciones, en los variados artículos consagrados a la obra ducassiana. De hecho, no nos hemos apoyado en esos datos demasiado lejanos,

*“Vive con tal rapidez que pueda parecer inmóvil...”

** “El hombre puede soportar todo, ¡si eso dura sólo un segundo!”

demasiado indirectos para la tentativa de explicación psicológica que aquí proponemos. En las escasas ocasiones que podamos referirnos a un elemento biográfico, lo señalamos.

Esta es nuestra doble finalidad: en primer lugar, queremos determinar la asombrosa unidad en los *Cantos de Maldoror*, el fulminante vigor del enlace temporal. La palabra busca la acción, dice Máximo Alejandro. En Lautréamont, la palabra de inmediato encuentra la acción. Ciertos poetas devoran o asimilan el espacio; diríase que tienen siempre un universo por digerir. Otros poetas, mucho menos numerosos, se comen el tiempo. Lautréamont es uno de los más grandes devoradores del tiempo. Allí, como veremos, se encuentra el secreto de su insaciable violencia.

En segundo lugar, queremos esclarecer un *complejo* particularmente enérgico. Y por esta segunda tarea nos hace falta empezar, pues es precisamente el desarrollo de ese complejo el que da a la obra, en su conjunto, su unidad y su vida; en el detalle, su rapidez y sus vértigos.

¿Cuál es pues ese complejo que nos parece dispensar toda su energía a la obra de Lautréamont? Es el *complejo de la vida animal*, la energía de agresión. De manera que la obra de Lautréamont nos resulta una verdadera *fenomenología de la agresión*. Es *agresión pura*, en el estilo mismo en que se ha dicho *poesía pura*.

Ahora bien el *tiempo de la agresión* es un tiempo muy especial. Siempre va en línea recta, siempre bien dirigido; ninguna ondulación lo curva,

ni obstáculo lo hace dudar. Es un tiempo simple. Siempre se homogeneiza con la impulsión primera. El tiempo de la agresión es producido por el ser que ataca en el plan único, en el cual el ser quiere afirmar su violencia. El ser agresivo no espera que se le dé tiempo; él lo toma, lo crea. En los *Cantos de Maldoror* nada es pasivo, nada es recibido, nada es esperado, nada es continuado. Además, Maldoror está por encima del sufrimiento; da sufrimiento, no lo recibe. Ningún sufrimiento puede *durar* en una vida gastada en la discontinuidad de actos hostiles. Por otra parte, basta tomar conciencia de la animalidad que subsiste en nuestro ser para sentir el número y la variedad de las impulsiones agresivas. En la obra ducassiana, la vida animal no es una vana metáfora. No aporta símbolos de pasiones, sino verdaderos instrumentos de ataque. Al respecto, las Fábulas de La Fontaine no tienen nada en común con los *Cantos de Maldoror*. Las Fábulas y los Cantos son tan notoriamente opuestos que podemos referirnos a su diferencia para hacer comprender el sentido de nuestra tarea en pocas líneas.

En las Fábulas de La Fontaine ningún rasgo de fisonomía animal es correcto, ningún índice de psicología animal, ni siquiera superficial, ningún sentido de la animalización; nada, sino una pobre mascarada que se divierte con formas animales puerilmente observadas; nada, sino una casa de fieras y un redil de madera pintada y esculpida. Bajo ese pretexto animal, puede encontrarse, sin duda, una fina psicología humana;

pero ese talento de psicólogo que se le reconoce justamente al fabulista, no hace sino resaltar más la monotonía de la fabulación animalizada. Por el contrario, en Lautréamont el animal es captado ya no en sus formas sino en sus funciones más directas, precisamente en sus funciones de agresión. Entonces la acción no espera. El ser ducassiano no digiere, muerde; para él, la alimentación es una mordida. Las ganas-de-vivir son aquí ganas-de-atacar. Nunca está adormecido, nunca a la defensiva, nunca hartado. Se extiende en su hostilidad franca, en su hostilidad esencial. Y padece la psicología humana socializada, que se siente completamente violentada, brutalmente deformada; pero el ardiente pasado animal de nuestras pasiones resucita ante nuestros espantados ojos. En resumen, La Fontaine ha descrito una psicología humana tras la fábula animal. Lautréamont, reviviendo las impulsiones brutales, tan fuertes aún en el corazón de los hombres, ha descrito una fábula inhumana.

Por ello, ¡qué rapidez! Al lado de Lautréamont, ¡cómo es lento Nietzsche, cómo se siente tranquilo, cómo se le siente en *familia* con su águila y su serpiente! Para el uno, ¡los pasos del bailarín!, para el otro, ¡los saltos del tigre!

II

Es fácil dar la prueba positiva de esta intensa animalización: con rasgos innegables dibuja la más

simple de las compatibilidades. Una vez reconocida, uno se asombra incluso de que tal animalización no haya podido ser subrayada con más claridad.

Como base de mi estudio he tomado la edición de José Corti con prefacio de Edmond Jaloux;¹ los *Cantos de Maldoror* ocupan 274 páginas. Elaboré el registro de todos los nombres de los diferentes animales citados en esas 247 páginas. Encontré 185. Entre esos 185 animales, la mayoría son invocados en varias páginas y varias veces por página. Sin tomar en cuenta las repeticiones de cada página, se encuentran 435 referencias a la vida animal. A decir verdad, algunas referencias son introducidas por locuciones prefabricadas como: a pasos de lobo, desnudo como gusano, negro como cuervo. Debido a ese animalismo gastado, habría que eliminarse cerca de un décimo de las referencias. Entonces quedarían 400 actos animalizados.

Ciertas páginas tienen una densidad animal increíble. Esta densidad corresponde por otra parte a una suma de impulsos y no a una suma de imágenes. Este carácter impulsivo, activo, voluntario, también difiere mucho de la acumulación de animales que en la obra de Víctor Hugo

¹ Para la comodidad del lector, todas las referencias del autor a dicha edición (1938) han sido reemplazadas, en la presente edición, por envíos a las páginas de la edición de 1953, en la que el texto de Jaloux está acompañado de los prefacios de Genonceaux, Gourmont, Breton, Gracq, Caillois, Soupault, Blanchot.

se presentan en gran cantidad. En el poeta de los *Travailleurs de la mer*, la colección animal permanece estática, inerte; ha sido *vista*. Las formas extravagantes y pintorescas son la marca de la riqueza objetiva del mundo. En Lautréamont —lo mostraremos— la vida animalizada es la marca de una riqueza y de una movilidad de las impulsiones subjetivas. Es el exceso de ganas-de-vivir el que deforma los seres y determina las metamorfosis.

En comparación con los animales, los vegetales no aparecen casi más que en una décima parte. En la obra ducassiana sólo desempeñan un papel decorativo. Las flores a menudo son animalizadas, las “camelias vivientes” arrastran a “un ser humano hacia la cueva del infierno” (p. 220). Si las flores verdaderamente siguen siendo “vegetales” son pueriles: “El tulipán y la anémona cuchichean” (p. 229). El olfato es un sentido demasiado pasivo para que Lautréamont se ocupe de los olores. Desde ese punto de vista, las flores están mal asociadas: la guirnalda “de violetas, de mentas y de geranios” es un horror olfativo (p. 227). Correlativamente, ningún vegetalismo, símbolo de vida tranquila y confiada, es sensible en la obra de Lautréamont. El tiempo vegetal, el tiempo continuo, curvado como una palma, no le ha ofrecido sus inflexiones. Esta ausencia de vegetalismo hace más evidente la polarización de la vida en la velocidad y el vigor animales. Si se acepta comparar el sensualismo dinámico de Lautréamont y el sensualismo repo-

sado de J.-Cowper Powys, tan bien caracterizado por Jean Wahl,² será más notoria la repugnancia de Lautréamont por el reposo vegetal.

Sin duda por sí solo, el número de referencias a las diversas formas de vida no demuestra la supremacía de la vida animal, y tal vez se burlen de una contabilidad tan simplista; pero nos ha parecido suficiente para definir *a priori* esta singular densidad de la animalización que vamos a estudiar de cerca.

III

Nos hace falta, pues, establecer ahora que la poesía de Lautréamont es una poesía de la excitación, de la impulsión muscular, y que en particular no es para nada una poesía visual de formas y de colores.

Allí están mal dibujadas las formas animales. De hecho no son *reproducidas*; son verdaderamente *producidas*. Están inducidas por las acciones. Una acción crea su forma, como un buen obrero crea su útil. Se engañaría uno, entonces, si en la vida de Isidore Ducasse imaginara un periodo contemplativo en que se hubiera distraído con los mil juegos de los seres vivos, y lo que nos dice uno de sus condiscípulos sobre su interés por la historia natural, sobre su profunda contemplación de una cetonía adormecida en el corazón de las rosas, no designa verdaderamente el eje del lautréamontismo. Desde el interior capta

² Jean Wahl, "Un défenseur de la vie sensuelle": J.-C. Powys, en *Revue de Métaphysique et de Morale*, abril, 1939.

la animalidad, en su gesto atroz, irrectificable, surgido de una voluntad pura. Así, en el momento en que se pueda crear una poesía de la violencia pura, una poesía que se maravilla con las libertades totales de la voluntad, deberá leerse a Lautréamont como un precursor.

Esta violencia pura no es humana; darle formas humanas sería frenarla, retardarla, razonarla. Poner una idea, una venganza, un odio en la base de su violencia, sería perder su ebriedad inmediata, indiscutida, su grito.

Entonces el verbo perdería ese valor original que da a los *Cantos de Maldoror* su tonalidad profunda, certeza musical, "concretización artística y literaria casi impecable" como dice Edmond Jaloux.

Esta violencia inmediatamente realizada en la certeza del gesto animalizado es pues, según creemos, el secreto de la poesía activa, de la poesía ardiente. El ardor es un tiempo, no es un calor. Nunca ardor tal había sido tan brutal antes del de los *Cantos de Maldoror*. Jean Cassou ha reconocido muy bien el parentesco de la expresión del Conde de Lautréamont y la expresión del Marqués de Sade. Pero en el Marqués de Sade la violencia sigue siendo humana, continúa preocupada por su objeto. De allí, en Sade, como lo dice Pierre Klossowski,³ "un retardarse ante el

³ Pierre Klossowski, "Temps et agressivité", en *Recherches Philosophiques*, V, p. 104. El estudio de Klossowski aporta un precioso ejemplo de la estructura temporal especial de una obra original.

objeto" que la movilidad ducassiana no aceptaría. En la *Lettre d'un lycanthrope*, Casanova tampoco llega a franquear la frontera humana. Para él, "el útero pensante", vagamente animalizado, sólo traduce una concupiscencia común y monótona. Todos sus ardores son humanos; se expresan como metáforas sin concretar nunca metamorfosis.

Por el contrario, vamos a mostrar que en Lau-tréamont los gestos son bastante coherentes y lo suficientemente vigorosos para sobrepasar las fronteras humanas y para tomar posesión de nuevos psiquismos.

IV

En principio hay textos muy claros que producen el frenesí de la metamorfosis, y sobre todo la *felicidad* de la metamorfosis (p. 272). "La metamorfosis nunca apareció ante mis ojos más que como la grande y magnánima resonancia de una dicha perfecta, que esperaba desde hace mucho tiempo. ¡Había llegado, por fin, ese día en que fui un puerco! Afinaba mis dientes en la corteza de los árboles; contemplaba mi jeta con delicia." Después, página 274, cuando la tensión vital descende: "Me dio tanto dolor volver a mi forma primitiva, que, durante las noches, aún lloro." Y, para volver a encontrar su "resplandeciente grandeza", siempre querrá (p. 274) "recuperar, como un derecho, [su] metamorfosis destruida".

En Lautréamont, con mucha frecuencia, la metamorfosis es el medio de concretar de inmediato un acto vigoroso. En consecuencia, la metamorfosis es sobre todo una metatropía, la conquista de otro movimiento, tanto como decir de un nuevo tiempo. Puesto que el acto vigoroso deseado es un acto de agresión, el tiempo debe ser concebido como una acumulación de instantes decisivos, sin mayor preocupación por el tiempo que dure la ejecución. La decisión crece al afirmarse. Las ganas-de-atacar se aceleran. Unas ganas-de-atacar que disminuyeran serían un absurdo.

Para comprender bien esta aceleración vital, lo mejor es comparar a Lautréamont con un autor como Kafka, que *vive en un tiempo que muere*.

En el autor alemán, parece que la metamorfosis fuera siempre una desgracia, una caída, un adormecimiento, un envilecimiento. Uno muere de una metamorfosis. A nuestro parecer, Kafka sufre de un *complejo de Lautréamont* negativo, nocturno, negro. Y lo que tal vez prueba el interés de nuestras investigaciones sobre la *velocidad poética* y sobre la *riqueza temporal* es que la metamorfosis de Kafka aparece claramente como una disminución de la vida y de las acciones.

¿Es necesario dar pruebas?⁴ La madre y la hermana de Gregorio, metamorfoseado en cucaracha, se tardan cuatro horas en mover un cofre, sin que por otra parte lo logren. Gregorio las ve a través de su propia fatiga. Después, cuando la

⁴ Kafka, *La Métamorphose*, trad. Vialatte, N.R.F., p. 59.

metamorfosis se arraiga,⁵ Gregorio se cubre poco a poco de viscosidad, se pega a los muros; vive en un mundo coagulado, en un tiempo viscoso; renguea por aquí, por allá; está aturdido, siempre muy atrasado respecto a una idea, a una sensación. "Pierde el aliento" al menor esfuerzo. Toda su vida es una animalidad que poco a poco decrece.⁶ "Permanece allí, con los ojos cerrados, sin quererlos abrir nunca durante cuartos de horas haciendo lentamente vaivén con la cabeza." Así, la voluntad está rota, muerta. Gregorio ya no desea. Si deseara, desearía algo del pasado. Vive en un tiempo sin porvenir.

Esa lentitud era el mal profundo, el mal lejano que, sin duda, ha acarreado la metamorfosis. Gregorio recuerda a una mujer que, en el tiempo de su forma humana, en su adolescencia, "había buscado de manera seria pero demasiado lenta".

¡Qué profunda unidad de diagnóstico revela así la obra de Kafka! ¡Qué perspicacia en esta perspectiva íntima de catatonia progresiva! Si se lee la *Metamorfosis* desde el punto de vista del psicólogo, se da uno cuenta de que el aspecto extraño de la obra se borra: el escritor nos ofrece una experiencia biológica profunda, aquella en la cual se coagula el psiquismo y pierde su coordinación, en que la acción se hace lenta y se desorganiza, lo que prueba la necesidad de una determinada velocidad que al disminuir vuelve a las acciones ineficaces. Los mismos reflejos pri-

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

mitivos, en el retardarse general de la vida, terminan por ya no actuar:⁷ ¿Come Gregorio? Mantiene un pedazo “en la boca durante horas”. ¿Quién no ha conocido, en las horas débiles de la vida, esa pereza orgánica más triste aún que la náusea? ¿Quién no ha vivido esas pesadillas de la lentitud y de la impotencia, ese *fastidio de los órganos*, esa muerte que incluso ha perdido su drama?

En Kafka, el ser es captado así en su extrema miseria. Si es verdad, como dice Georges Matisse,⁸ que una “de las peores calamidades que pueden agobiar a un ser vivo es la de no poder ejecutar sus actos motores sino a pasos muy lentos”, parece que las metamorfosis de Kafka se encuentran bajo el mal signo. Por antítesis, explican mejor la dinamogenia que un lector puesto sobre aviso recibe a la lectura de los *Cantos de Maldoror*.

Tenemos pues la suerte de poseer los polos extremos de la experiencia de las metamorfosis con Lautréamont y Kafka. Si se aceptara entonces reconocer la realidad y la generalidad de esas experiencias, podrían acumularse pronto las observaciones; se tendría un tema singularmente explicativo, y una nueva dinámica de la vitalidad vendría a explicar estados poéticos notorios. Convendría entonces, para juzgar la potencia desanimalizante de un alma y sus obstáculos animalizados, construir el *bestiario* de nuestros sue-

⁷ Kafka, *La Métamorphose*, p. 82.

⁸ Georges Matisse, *La question de la finalité en Physique et en Biologie*, II, p. 14. Hermann, 468.

ños. Nos daríamos cuenta de que nuestros sueños, desde ese punto de vista, se clasifican bastante bien en una zona intermedia entre los de Kafka y los de Lautréamont. Al meditar sobre el bestiarío que se anima en nuestro sueño, cada uno de nosotros sorprendería el sentido dinámico de sus propias metamorfosis. También se vería el poder transformista de los animales del sueño, y cuán estable y monótono es ante sus metamorfosis el cuadro de los objetos inanimados. En el sueño, los animales se deforman mucho más pronto que las cosas; no se desarrollan al mismo tiempo.

Si una confidencia personal pudiera esclarecer la zona intermedia de la que hablamos, definiríamos la transformación de nuestra ensoñación como un lautrémontismo que se deshace. En efecto, reconocemos en nosotros mismos una tendencia a animalizar nuestras penas, nuestras fatigas, nuestros fracasos, a aceptar demasiado filosóficamente todas esas pequeñas muertes parciales que a la vez se relacionan con las esperanzas y el vigor. Además, es con un acento de melancolía, enteramente extranjero a las fuerzas ducassianas, como modulamos la extraña y profunda frase de Armand Petitjean:⁹ “Filomela muere no del mal de amor, sino del lindo mal de ser golondrina.” El hombre muere también del mal de ser hombre, de concretizar demasiado pronto y demasiado sumariamente su imaginación, y de olvidar finalmente que podría ser un espíritu.

⁹ Armand Petitjean, *Imagination et Réalisation*, p. 80.

Por otra parte, pase lo que pase con esas formas intermedias necesariamente vagas y huidizas, hay que comprender bien que esas formas, como las que hemos encontrado en Lautréamont y en Kafka, son inducidas por actos, por voluntades. En Kafka las formas se empobrecen porque las ganas-de-vivir se agotan; en Lautréamont se multiplican, porque las ganas-de-vivir se exaltan. Volvamos pues a nuestra tarea precisa y tratemos de mostrar que la imagen ducassiana es esencialmente activa, que al instante se convierte en ganas-de-atacar, en realización de una fuga metamorfoseante.

V

En efecto, en Lautréamont, la metamorfosis es urgente y directa: se realiza un poco más rápido de lo que es pensada; el sujeto, asombrado, de repente ve que ha construido un objeto. Y ese objeto siempre es un ser viviente. El violento deseo de vivir, al polarizar las fuerzas vitales, ha formado una vida particular, estrechamente definida, una vida especializada demasiado pronto. Así, con la imagen ducassiana se tiene el ejemplo de una concretización sumaria, y por consiguiente falible, el ejemplo de una creación algo apresurada, de un horno demasiado caliente que "congela" demasiado pronto el barniz, que llena las formas de puntas hostiles, de ángulos vivos, que aprisiona al ser en su forma.

Si se quiere tener entonces el beneficio com-

pleto de la lección ducassiana, de nada sirve contemplar formas que son bruscas y sacudidas frenadas, hay que tratar de vivir la serie de las formas en la unidad de la metamorfosis, y sobre todo vivirla *de prisa*.

Si se ejercita uno en esta rapidez, se experimenta la impresión inefable de una flexibilidad sensible a las articulaciones, de una flexibilidad angulosa, muy opuesta a las evoluciones bergsonianas de la gracia, evoluciones todas ellas en volutas, todas ellas vegetales. Con Lautréamont, se encuentra uno en lo discontinuo de los actos, en la alegría explosiva de los instantes de decisión. Pero esos instantes no son meditados, saboreados en su aislamiento; son vividos en su brusca y rápida sucesión. El gusto de la metamorfosis no se da sin el gusto de la pluralidad de los actos. La poesía ducassiana es una película acelerada a la que se le quitaran, a propósito, formas intermedias indispensables. Para seguir la marcha de las metáforas ducassianas, hace falta entrenamiento, y muchos lectores abandonan el poema, como quebrantados, extenuados, impacientes. Si Lautréamont viviera menos rápidamente, incluso viviendo como vive, se le acogería entre los poetas... ¿Se ha intentado de veras? Al menos, él ha comprendido lo que desalentaba al lector (p. 275): "¡Ay!, quisiera desarrollar mis razonamientos y mis comparaciones lentamente y con mucha magnificencia..." Pero, apenas formulado ese deseo, la fuga poética retoma sus creaciones y las multiplica sin ningún

intermediario. Y Lautréamont todavía le dice a su lector: yendo menos aprisa, comprenderías “todavía más, si no mi espanto, al menos ni estupefacción, cuando en una noche de verano, cuando el sol parecía declinar en el horizonte, vi en el mar nadar con anchas patas de pato, en lugar de las extremidades de las piernas y de los brazos, a un ser humano, portador de una aleta dorsal proporcionalmente tan larga y tan afilada como la de los delfines...” Ya es sobrepasado el espectáculo de un nadador; ya, el *nado en sí* entra en acción, en ese caso la función crea el órgano, de ahí las palmas y las aletas, y pronto el horror de lo que se desliza, viscoso; por último, el asalto de la animalidad polimorfa que viene a imponer sus múltiples *fórmulas* de nado y, consecuentemente sus *formas* delirantes y móviles, llenas de horror. Así lo pide la ley de la *imaginación de los actos*, así lo pide la función *activa* de la metáfora que, en un rasgo de genio psicológico, Lautréamont denomina “un peregrinar indomable y rectilíneo” (p. 279).

Pero como lo que cuenta es el movimiento, las metáforas están constantemente retomadas desde su base vital, y nunca se sabe en qué especie de reino animal va a realizarse el deseo; nunca se sabe dónde va a encontrar el gesto a la pata o el diente, el cuerno o la garra. La dinámica de la agresión precisa es la que determinará la bestia útil. El hombre aparece entonces como una suma de posibilidades vitales, como un *super-animal*; toda la animalidad está a su disposición.

Sometido a sus funciones específicas de agresión, el animal no es más que un asesino especializado. Le queda al hombre el triste privilegio de totalizar el mal, de inventar el mal. Sus ganas-de-atacar son un factor de evolución ambigua (p. 276): “Que se sepa bien que el hombre, por su naturaleza múltiple y compleja, no ignora los medios para agrandar más las fronteras” de la animalidad. Seguramente, para Lautréamont no se trata de encontrar trascendencias evaporadas; nuestras fronteras son vitales, biológicas; debemos pues rebasarlas vitalmente, biológicamente. Nuestra entereza nos da el agua, el aire y la tierra. Tenemos todas las patrias: el hombre (p. 276) “vive en el agua, como el hipocampo; a través de las capas superiores del aire, como el pigargo; y bajo la tierra, como el topo, la chinche y el sublime gusano”. Esta totalidad animal, ese variado potencial biológico, ese pluralismo de ganas-de-atacar, es “el exacto criterio de la consolación extremadamente fortificante”.

II. EL BESTIARIO DE LAUTRÉAMONT

O douce et simple Kitty Bell! Savez-vous qu'il existe une race d'hommes au coeur sec et à l'oeil microscopique, armée de pinces et de griffe*

ALFRED DE VIGNY
Stellos.

I

SORPRENDIDOS por esta enorme producción biológica, por esta confianza inaudita en el acto animal, hemos emprendido un estudio sistemático del Bestiario de Lautréamont. En particular, hemos tratado de reconocer los animales más sólidamente valorizados, las funciones animales más claramente deseadas por Lautréamont. Entre los 185 animales del bestiario ducassiano, una estadística rápida da los primeros puestos al perro, al caballo, al cangrejo, a la araña, al sapo. Pero muy pronto nos ha parecido que una estadística de alguna manera formal esclarecía muy poco el problema lautréamontiano, e incluso amenazaba con plantearlo mal. En efecto, limitarse a señalar las formas animales en una exacta contabilidad de su aparición, equivale a olvidar

* "¡Oh dulce y sencilla Kitty Bell! Sabes que existe una raza de hombres de corazón enjuto y ojo microscópico, armada de pinzas y de garras".

lo esencial del *complejo ducassiano*, equivale a olvidar la dinámica de esta producción vital. Entonces, para ser psicológicamente exactos, hacía falta restituir el valor dinámico, el *peso algebraico*, midiendo la acción vital de los diversos animales. No hay otro medio sino vivir los *Cantos de Maldoror*. No bastaba mirar vivir. Nos hemos pues esforzado lealmente en probar la intensidad de los actos ducassianos. Y después de haber adjuntado un coeficiente dinámico, hemos reelaborado nuestra estadística. Francamente nos sentiríamos afortunados si otros lectores de Lautréamont quisieran verificar nuestros coeficientes dinámicos que pueden ser afectados por evaluaciones personales. Más o menos estamos seguros de que son objetivos, al menos en los grandes rasgos que vamos a dibujar. Son demasiado claros para ser reflejos de una impresión personal.

De esta manera, en los *Cantos de Maldoror*, el perro y el caballo no están suficientemente dinamizados como para conservar los primeros puestos. Son medios externos. Maldoror activa un corcel, excita a un perro, pero no entra en la intimidad del gesto animal. Por ejemplo, en los *Cantos de Maldoror* nada hay que permita reconocer la experiencia profunda del centauro, experiencia tan mal comprendida por los antiguos mitólogos, que siempre veían síntesis de imágenes donde había que ver síntesis de actos. Así, en los *Cantos de Maldoror*, el caballo no se precipita, transporta. El perro apenas supera la función

de agresión que le impone su propietario burgués. Es una suerte de agresión delegada, carece de esa franqueza propia de la violencia ducassiana. Otra prueba de que el caballo y el perro no son más que imágenes exteriores, imágenes vistas, es que el caballo y el perro no se *transforman*, que sus formas no se inflan como tantos otros seres del Bestiario, que el hocico del perro no se multiplica para dinamizar bien la triple violencia de un cerbero. Caballo y perro no llevan ninguna huella de la potencia teratológica que caracteriza la imaginación ducassiana. Nada en ellos que emerja, pero que emerja continuamente. No traducen ningún impulso monstruoso. Finalmente, en los *Cantos de Maldoror* se ve que, animales como el perro o el caballo, no designan para nada un complejo dinámico. No pertenecen al cruel blasón del Conde de Lautréamont.

En segundo lugar hemos examinado si la bien conocida declaración (p. 125): "En cuanto a mí, me sirvo de mi genio para pintar las delicias de la crueldad", no debería designar las dominantes de la obra. Pero, también allí, hemos debido reconocer que la crueldad prefabricada, representada por el tigre, por el lobo, carecía de valor dinámico. La imagen del tigre, con su crueldad clásica, más bien bloquearía el complejo. En todo caso, nos parece que esas imágenes bloqueadas son las que paralizan el espíritu de ciertos lectores. De este modo, un crítico tan fino como René Lalou se queda en la exterioridad del lautrémontismo. A la bella fórmula que vanagloria

las delicias de la crueldad la considera muy pronto: "Diluida en expresiones banales."¹ No se tendrá esta impresión de dilución, si se evita partir de la crueldad masiva, prefabricada, totalizada en un animal tradicional, si a la crueldad se le restituye su pluralismo, si se la dispersa en todas las funciones de la agresión inventiva.

II

Hemos tratado de darle vueltas al problema, al no poderlo resolver a través de perspectivas de conjunto. Entonces hemos pensado que nos hacía falta estudiar los órganos ofensivos, y que si así encontrábamos los medios de la agresión ducassiana, de la crueldad que ofrece las más vivas delicias, veríamos formarse, por decirlo así, automáticamente —si es exacto el principio de nuestra explicación—, al animal que personifica el tipo agresivo más valorizado. De inmediato, vemos desenvolverse todas las fases de la filogénesis ducassiana. No obstante, como lo veremos, quedará una razón de ambigüedad, una razón esencial; pero no habrá ya confusión, ninguna huella de "esa simulación puerilmente sádica" que determina el juicio de un crítico.

¿Cuáles son pues los medios de agresión animal? El diente, el cuerno, el colmillo, la garra, la pata, la ventosa, el pico, el dardo, el veneno...

¹ René Lalou, *Histoire de la littérature contemporaine*, p. 172.

Todos esos medios más o menos están representados explícitamente en los *Cantos de Maldoror*; pero lejos están de ser igualmente activos. Por ejemplo, no puede uno dejar de sorprenderse ante la pobreza de la fauna reptil en el bestiario ducassiano: el basilisco, la boa, el pitón, la víbora actúan poco. La serpiente, la víbora, a veces sólo son las producciones del fantasma sexual indicado por el simbolismo del psicoanálisis clásico.² Nada asombrosa es esta pobreza, pues si se reflexiona uno se da cuenta de que la acción del veneno no sirve en mucho a la fenomenología de la crueldad inmediata. En efecto, el veneno, en vez de crueldad es más bien perfidia. ¿Habrà que recordar que, en los Bestiarios de la Edad Media, se considera que el veneno sólo es dañino en las venas del hombre, de allí su nombre? Una sangre generosa se defendería por sí misma. Parece que el hombre mordido por el reptil sólo puede sucumbir por inadvertencia, durmiéndose. El hombre fuerte y activo no le teme a la perfidia.

El cuerno es tan inactivo como el dardo envenenado. Por consiguiente, al aplicar nuestro principio de explicación, no debemos asombrarnos de que en el Bestiario, de los 185 animales ducassianos, sólo haya siete animales con cuernos. El rinoceronte mismo, simbolizando por un instante a un dios pesado e inactivo, de espesa capa, carece de acción ofensiva.

² Cf. Para la víbora: los *Cantos de Maldoror*, p. 265.

Con el diente, con la quijada, con el pico, el complejo de Lautréamont se precisa, Algo cruje y gime cuando la lechuza, “en su vuelo oblicuo, [se lleva] una rata o una rana en el pico, alimento para los pequeños, vivo, dulce” (p. 132). Igualmente, un gesto total, simple, logrado, se realiza cuando los perros trituran a los sapos de una sola tarascada.

Entonces la boca crece detrás de los dientes; un principio que devora extiende su apetito. La boca es inmensa porque los dientes son activos: el poeta se precipita en el espacio como en una boca (p. 217). Por ciertos rasgos, parece que los *Cantos de Maldoror* dan una manera de *alimentos terrestres*, alimentos de carne y de cráneo, siempre sin dulzor, siempre sorprendidos en la alegría de aplastar.

Pero ese último rasgo no representa todavía sino una pobre rama del lautrémontismo. No es en la dicha de poseer y de digerir donde Lautréamont busca el sentido de la vida. Hay que llegar a una crueldad más gratuita. Y después de haber eliminado los medios de agresión de coeficientes débiles, podemos llegar a pruebas más claras de la fecundidad de nuestra explicación.

III

De hecho, creemos que el lautrémontismo actúa casi siempre dentro de los dos temas de la garra y de la ventosa, correspondientes al doble llama-

do de la carne y de la sangre. No hemos tratado de encontrar el equilibrio entre esos dos factores; hace falta, creemos, dejarle al lautrémontismo esta ambigüedad, que es real, profunda. A primera vista, la garra es la que domina; es de alguna manera más rápida, más manifiestamente inmediata que la ventosa; pero la ventosa da goces más prolongados y, finalmente, si se nos obligara a dar coeficientes, daríamos a la ventosa el de símbolo dominante del animalismo ducassiano.

Las referencias a la garra son innumerables. La garra es la obsesión primera del niño temeroso (p. 148): "Madre, mira esas garras..." (p. 183). El Creador aferra a su presa con "las dos primeras garras del pie... como una tenaza" (p. 216). La conciencia "no sabe mostrar más que sus garras de acero". La conciencia viene del Creador (p. 217): "Si se hubiera presentado con la modestia y la humildad propias de su rango... la habría escuchado. No me gustaba su orgullo. Extendí una mano y, bajo mis dedos, trituré las garras." Así se lleva a cabo la lucha con el Creador, garras contra garras (p. 224): "Sí, las veo, esas garras verdes..." Admira como brillante acción "un arañazo rotundo". ¡Qué goce contemplar los jirones de carne "que las garras de mi amo... habían arrancado de los hombros del adolescente"! Y por último, meditemos en ese simbolismo de la acción violenta, expresada tan claramente por el poeta de la poesía nerviosa: "Sepan que en mi pesadilla... cada animal impuro que levanta su garra sangrante, ¡y bien!, es

por mi voluntad." En efecto, ¿qué sería una voluntad sin la garra? Desde el primer canto, Maldoror le dirá al aprendiz de crueldad: "Se deben dejar crecer las uñas durante quince días." El universo entero hace efectiva la garra. El océano mismo "alarga [sus] garras lívidas".

La garra es, pues, el símbolo de la voluntad pura. ¡Qué pobre y pesada la voluntad de vivir de Schopenhauer ante las ganas-de-atacar de Lautréamont! En efecto, en la teoría schopenhaueriana, la voluntad de vivir mantiene un irracionalismo, que en el fondo es una pasividad. Dura por su masa, por la cantidad, por la totalidad, por el hecho de que todo el universo es voluntad de vivir. La derrota de uno es automáticamente la victoria del otro. La voluntad de vivir siempre está segura de obtener éxito. Por el contrario, el querer-atacar es dramático e incierto. Busca el drama. Se anima en el dualismo de la pena y de la alegría; se le reconoce en la dualidad de los instintos erótico y agresivo. Freud, el enemigo de la metafísica, no ha dudado en poner en relación esos dos instintos con las dos fuerzas atractiva y repulsiva del mundo inorgánico.³ Sin ir tan lejos, puede uno darse cuenta que el instinto organiza y piensa. Mantiene los pensamientos, los deseos, las voluntades especificadas por mucho tiempo para que esas energías se materialicen en órganos. El instinto ofensivo continúa un movimiento con voluntad suficiente

³ Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, p. 141.

para que la trayectoria se vuelva una fibra, un nervio, un músculo. La cruel alegría de descuartizar aparta, agudiza y multiplica los dedos. Las relaciones entre lo moral y lo físico son pues relaciones de formación. Las ganas-de-atacar forman la punta. La defensa (concha o caparazón) es redonda. El ataque —vital o sexual— es puntiagudo. Porque las ganas-de-atacar son inicialmente una punta, la espina, en el vegetal, perdura como misterio. Tal vez se trata de una herejía de la tranquila impasibilidad.⁴

En una fenomenología esencialmente dinámica, naturalmente ya no cabe distinguir con nitidez entre la garra, la pinza y la zarpa. Todos esos órganos agarran con voluntad unitaria. Verdaderamente simbolizan la convergencia de una multiplicidad orgánica. La anarquía en las garras de una pata es inconcebible.

⁴ No es por medio de una digresión como podemos vislumbrar, a partir de ciertas evidencias, el *misterio de la espina* en una metafísica del vegetalismo. Nos inclinamos a creer que los principios de utilidad son allí aún muy poco explicativos. La ensoñación de Remy de Gourmont corresponde sin duda a una perspectiva metafísica seductora. *Pèlerin du Silence*, p. 186:

Acacia, si tes piqûres parfumées sont des jeux d'amour, / crève-moi les deux yeux, que je ne voie plus l'ironie de tes ongles. / Et déchire-moi en d'obscures caresses, / arbre à l'odeur de femme, arbre de proie, joie de mon triste coeur. [Acacia, si tus piquetes perfumados son juegos de amor, / Reviéntame ambos ojos, que ya no vea más la ironía de tus uñas. / Y desgárrame con oscuras caricias, / árbol con olor de mujer, árbol de presa, dicha de mi triste corazón.] En todo caso, garras por donde quiera y garras que la ensoñación interpreta siguiendo los instintos ofensivo y sexual.

A decir verdad, Lautréamont se sirve de "sus garras" añadiéndoles un movimiento refinado. Las garras destrozan mejor con un movimiento de torsión ligero y delicado. Ese es uno de los movimientos de las rabias ducassianas; fácilmente se acompaña de una cruel sonrisa. Incluso es difícil remedarlo sin sonreír (p. 173): "Podría tomarte los brazos, torcerlos como ropa lavada... o quebrarlos con estrépito, como dos ramas secas." Torcer los brazos es poner de rodillas al adversario. La violencia de los adolescentes, notémoslo de paso, utiliza dicha vejación. No deja huella.

Parece también que el cortaplumas, "hidra de acero" (p. 230), corresponde al orden de la uña aguda. Hace heridas en la carne más que en los órganos. La crueldad de Lautréamont utiliza apenas el puñal cuya acción es más bien mortífera que cruel.

Así, haciendo, como proponemos, la suma de todos los movimientos de la garra, sustituyendo sistemáticamente las funciones en sus tentativas de sinergia a las imágenes prefabricadas, en suma, tomando las ganas-de-atacar en su fisiología elemental, se llega a la conclusión de que es fundamental la voluntad de lacerar, de desgarrar, de atenazar, de aferrar con dedos nerviosos. Ése es el principio de la crueldad juvenil. El puño crispado es la conciencia elemental de la voluntad.

IV

Ahora se va a comprender la entrada en escena del animal privilegiado por la imaginación energética de Lautréamont: se trata del cangrejo; más particularmente del gran cangrejo. El cangrejo prefiere perder la pata que abandonar su presa. Es menos voluminoso que sus garras. Exagerando en el sentido teratológico de Lautréamont, se enunciaría así el lema del cangrejo: *Hay que vivir para pinchar, y no pinchar para vivir.*

Como sólo el acto biológico es decisivo en el tipo de imaginación que describimos, he aquí que se vuelven posibles súbitas sustituciones: El cangrejo es un piojo, el piojo es un cangrejo. “¡Oh, piojo venerable..! Fanal de Maldoror, ¿adónde guías tus pasos?” Entonces, continúan las páginas fogosas. En medio del segundo canto, aparecen esas páginas consagradas al piojo, páginas que se han tomado como apuntes de mal gusto, producidos en un frenesí de originalidad malsana y pueril, y que, de hecho, son totalmente incomprensibles en una teoría de la imaginación estática, de la imaginación de las formas acabadas. Pero un lector que acceda a seguir la fenomenología animalizante, leerá con otro ojo; allí reconocerá la acción de una fuerza especial, el surgimiento de una vida característica. En efecto, la animalidad en su virulencia llega a su máximo: surge, crece, domina. El piojo que adora la sangre “sería capaz, por un poder oculto, de volverse tan grande como un elefante, de aplastar a

los hombres como espigas". Por eso, hay que situarlo en "alta estima por encima de los animales de la creación" (p. 185). "Si encuentra un piojo en su camino, siga adelante" (p. 186). "El elefante se deja acariciar, el piojo, no." "¡Oh, piojo!, de pupila arrugada, en tanto los ríos expandan la pendiente de sus aguas en los abismos del mar... en tanto el mudo vacío carezca de horizonte... estará asegurado tu reino en el universo, y tu dinastía extenderá sus anillos por los siglos de los siglos. Te saludo, sol levante, liberador celeste, tú, el enemigo invisible del hombre" (p. 187). "Suciedad, reina de los imperios, conserva ante los ojos de mi odio el espectáculo del crecimiento insensible de los músculos de tu progenitura hambrienta" (p. 188). En su barbarie, no puede resumirse la página entera. Tiene una verdaderamente la impresión de que se atraviesan "los reinos de la cólera": "Si la Tierra estuviera cubierta de piojos, como de granos de arena la ribera del mar, la raza humana se vería aniquilada, presa de terribles dolores. ¡Qué espectáculo! ¡Yo, con alas de ángel, inmóvil en los aires, contemplándolo!"

Se han citado a menudo estas páginas como si fueran una parodia escrita por un colegial. Eso es desconocer la amplitud de un verbo original, reducir su sonoridad deshumanizada a verdades de grito. Psicológicamente, es rehusarse a vivir ese extraño mito de las metamorfosis, que en ciertos autores antiguos, como Ovidio, sigue siendo frío y formal, y que, de pronto, se anima en autores

más recientes que inconscientemente retornan a las impulsiones primitivas.

A despecho de las lecciones de historia natural o de la sabiduría del sentido común, hay que acercarse al piojo, al cangrejo del águila y el buitre ducassianos. La zarpa y el pico, que una especie de sinergia vital adapta una a otra en la naturaleza animal, en una imaginación enteramente librada a una dinámica de los gestos animales, deben hallarse en sinergia imaginativa con la garra. El pico del águila, en el bestiario de Lautréamont, no es más que una garra: el águila no devora, desgarrá. Maldoror se pregunta (p. 129): “¿Es un delirio de mi razón enferma, es un instinto secreto que no depende de mis razonamientos, parecido al del águila desgarrando a su presa, el que me ha llevado a cometer este crimen?” La crueldad puede tener toda suerte de razones fuera de la necesidad, fuera del hambre.

El águila, como el piojo, como el cangrejo, como todos los animales vigorosamente imaginados del Bestiario, puede cambiar de dimensión. Si el combate es necesario, “hará chasquear de contento su pico curvado”, se volverá “inmensa” (p. 232). Entonces, “el águila se vuelve terrible, da saltos enormes que estremecen la tierra...” Como se ve, es siempre el mismo desenfreno de fuerza, pero se trata de una fuerza siempre específica, que crece a medida del obstáculo, que debe dominar siempre la resistencia y producir victoriosamente las armas de su falta, los órganos animales de su crimen.

He allí resumida una de las líneas de la acción ducassiana. Para no fatigar al lector, no hemos dado las numerosas variantes de ese tipo de agresión. Por otra parte, harían falta profundas investigaciones psicológicas para clasificar la fauna de la imaginación ducassiana inspirándose en las medidas dinámicas de los diferentes gestos. Esas medidas dinámicas naturalmente son más difíciles en acciones más apagadas como las del chacal y de la rata, del cocodrilo y del gato. Pero un examen tal no resultaría vano, pues una naturaleza profunda gobierna los fantasmas de Lautréamont.

Esos fantasmas no son artificios de la fantasía; son, primitivamente, deseos de acciones específicas. Están producidos por una imaginación motriz de gran seguridad, de asombrosa inflexibilidad.

V

Como lo hemos anunciado, otra rama del lautrémontismo puede ser explorada rápidamente, pues es muy clara. Se trata de la que se encuentra gobernada por el esquema dinámico de la ventosa. A lo largo de esa rama, se encontrará la araña, la sanguijuela, la tarántula, el vampiro y sobre todo el pulpo. De manera que la ambigüedad de la garra y de la ventosa se polariza en el piojo y en la jibia.

Algo de viscoso y rastrero se introduce en la poesía de Lautréamont con la araña, la sangui-

juela, el pulpo, y viene a romper la monotonía de los actos rotundos que, a pesar de todo, son predominantes.

También allí, la hinchazón y la multiplicación de las formas, muestran con toda claridad la energía de la imaginación dinámica. Allí se ve a la vieja araña de “la gran especie” que ciñe con sus patas la garganta del durmiente. Allí se lee el suplicio de “la succión inmensa” (p. 315). “Hacía mucho tiempo que la araña había abierto su vientre, de donde se habían precipitado dos adolescentes, vestidos de azul, cada uno con una espada flamígera en la mano...” Después (p. 319) “un arcángel bajado del cielo y mensajero del Señor nos ordenó trocamos en una única araña, y venir a chuparte la garganta cada noche...”

Por lo demás, el goce sexual predomina sobre la alegría alimenticia: “¡Oh, pulpo de mirada de seda!, tú, cuya alma es inseparable de la mía; tú, el más bello de los habitantes del globo terrestre, y que dominas a un serrallo de cuatrocientas ventosas...” Los fantasmas de la succión siempre son andróginos. Por otra parte, esta multiplicación de los tentáculos es rebasada de nuevo en potencia vital por la formación de un nuevo monstruo, el pulpo alado que planea por encima de las nubes. La imaginación dinámica aparece entonces librada a un verdadero frenesí de metamorfosis (p. 215): “Apliqué mis cuatrocientas ventosas debajo de su axila, y le hice lanzar gritos terribles...” Saltando la imagen intermedia,

completamente visual, inerte por lo tanto, unos tentáculos a menudo comparados con reptiles por la imaginación ingenua, Maldoror continúa: “[los gritos] se trocaron en víboras, al salir de su boca, y fueron a esconderse entre la maleza, las murallas en ruinas, acechando en el día, acechando en la noche. Esos gritos, que se vuelven rampantes, y dotados de anillos innumerables, con una cabeza pequeña y aplanada, ojos pérfidos, han jurado quedarse pasmados ante la inocencia humana...” En los bestiarios de la Edad Media, el terror prolonga las imágenes como lo hace la pesadilla ducassiana; “el grito rampante, con ojos pérfidos” dura horas: “la cabeza de la víbora separada del tronco silva aún durante quince días”, según la “ciencia” medieval. La voz silbante que obsede a Maldoror es la voz de su Creador. Para Lautréamont, el Verbo es violencia, la Génesis es una *gehena*, la creación una brutalidad.

Por otra parte, la metamorfosis vuelve sin cesar a su base. Maldoror en lo sucesivo es un pulpo real y monstruoso, un pulpo de ocho tentáculos, un nudo de ocho serpientes, y el enemigo de Maldoror se espanta por ello. ¡Vean también ese crecimiento, ese abrazo indomable! “¡Cuál no fue su asombro cuando vio a Maldoror, transformado en pulpo, acercar a su cuerpo sus ocho patas monstruosas, de las que cada una, sólida correa, habría podido abarcar fácilmente la circunferencia de un planeta! Tomado de improviso, se debatió durante algunos instantes, contra

ese apretón viscoso, que lo estrechaba cada vez más...”

Todas esas imágenes deben parecer ficticias y repulsivas a un lector sometido a las poéticas visuales, a las poéticas panorámicas, a las poéticas estáticas. Sin embargo, tendrían un valor completamente diferente para el lector que se ejercitara en sorprender las imágenes de la motricidad: la serpiente es un brazo flexible, es la flexibilidad. El tentáculo es entonces la concreción de una voluntad que sabe plegarse para vencer, para envolver, para poseer. Una poética de la voluntad inicial, diferente de la poesía más pasiva de la sensación, debe reconocer las imágenes ducassianas.

Ante ese deseo de succión, es naturalmente tentador establecer un diagnóstico de vampirismo. Pero, en Lautréamont, los índices son tan numerosos y tan móviles; los *estados*, tan pasajeros y por consiguiente tan mal definidos, que sería una imprudencia trascender el relato. De hecho, al lado de los síntomas de vampirismo activo, se encuentran escenas de vampirismo pasivo en los *Cantos de Maldoror*. ¿En ese vampirismo pasivo Lautréamont, al sufrir de una sobreabundancia de fuerza, encontraba un poco de paz, el sueño, el reposo, el gusto consolador de la muerte? (pp. 312-313): “yo, que hago retroceder el sueño y las pesadillas, me siento paralizado en todo el cuerpo cuando [la araña de la gran especie] trepa a lo largo de los pies de ébano de mi lecho de raso. Me oprime la garganta

con sus patas, y me chupa la sangre con su vientre.” También Huysmans dice⁵ que “el sueño de plomo es una de las fases conocidas del vampirismo, estado todavía mal observado.” De hecho, se duerme más profundamente con un súcubo que con una mujer. De todos modos, Lautréamont, el hombre que nunca duerme, se deja extenuar por la negra tarántula, por una vez dichoso de perder un doloroso vigor. Pero esos instantes son raros y le asombran (p. 163): “¿Por qué esta borrasca y por qué la parálisis de mis dedos?”

Bastaría seguir este alivio, prolongar este reposo demasiado pasajero, aceptar la derrota liberadora, para encontrar una poesía más sensible, más cercana a la miseria humana, cantante como la miseria femenina. ¿No habría Lautréamont admirado en este poema de Jeanne Mégnen un eco dulcificado de su pena?:

*Je suis libre...
et pourtant la nuit monte;
la pieuvre, sinapisme d'angoisse,
fouaille ma poitrine de son bec anxieux,
ses huit bras accolés ventousent ma détresse
et font craquer les os de ma misère.*⁶

⁵ Huysmans, *La-Bas*, p. 166.

⁶ Jeanne Mégnen, *Ô rouge, ô délivrée*, VI. [Soy libre... / y sin embargo la noche cae; / el pulpo, sinapismo de angustia, / fustiga mi pecho con su pico ansioso, / sus ocho brazos pegados ponen ventosas en mi apuro / y hacen crujir los huesos de mi miseria.]

VI

Ésas son, algo sistematizadas, las dos grandes ramas de la filogénesis ducassiana. Por supuesto, entre las especies, hay contaminaciones. Así, el pulpo adquiere alas y los pulpos alados, se asemejan desde lejos a cuervos (p. 213). Inversamente, en el enorme combate entre el águila y el dragón, el águila, pegada al dragón (p. 234) “por todos sus miembros, como una sanguijuela, hunde cada vez más su pico. . . hasta la raíz del cuello en el vientre del dragón”. Las zarpas se pegan con tanta seguridad como ventosas; el pico interrumpe la laceración de las carnes para chupar la sangre. Esas interferencias de la acción de la garra y de la ventosa muestran, en nuestra opinión, que la voluntad de agresión mantiene despiertas todas sus potencialidades, y que, si se polarizara su violencia en una vía única, se mutilaría al lautrémontismo.

Para ser completos, sería necesario añadir ahora, al estudio de los movimientos de agresión bien concreta, un estudio más abstracto de los movimientos. Se vería entonces que existe una jerarquía de las velocidades que, en Lautréamont, explica una atracción por lo que nada y por lo que vuela, y que, en ambos casos, domina lo que persigue. Se percibirá que en los *Cantos de Maldoror* hay un complejo de la vida marina y, menos exageradamente unido, un complejo de la vida aérea.

Entre los peces, el ser ducassiano dominante es el tiburón. A Lautréamont le hubiera gustado

ser “el hijo de la hembra del tiburón, cuya hambre es amiga de las tempestades”, y del tigre. En las últimas páginas del segundo canto, en una estrofa frecuentemente incomprendida, Maldoror describe su abrazo con la hembra del tiburón “en medio de la tempestad. . . a la luz de los relámpagos, teniendo como lecho nupcial la ola espumosa, arrastrados, como en una cuna por una corriente submarina, y girando sobre sí mismos hacia las profundidades del abismo, reuniéronse en un largo, casto y horrible acoplamiento...! ¡Por fin acababa de encontrar a alguien que se me pareciera!... ¡En lo sucesivo, no estaría ya solo en la vida!... ¡Ella tenía las mismas ideas que yo!... ¡Estaba frente a mi primer amor!” Sí, nos encontramos ante el amor del abismo, el amor frío, el amor glacial, el descrito por los íncubos como la quemadura del frío.

El fuego de la poesía ducassiana es el fuego negro y frío (p. 225): “Te aseguro que no hay fuego en mis ojos, aunque sienta la misma impresión que si mi cráneo estuviera hundido en un casco de carbones ardientes. ¿Cómo quieres que las carnes de mi inocencia borboteen en la tina?...” Maldoror sólo puede amar en el mar.

Ante tal amor, también parece que la conciencia del mal es tan viva, que la pureza se reconquista por esta vía. En efecto, ¿se ha notado la vertiginosa *diferencial* psicoanalítica de las dos palabras asociadas “casto y horrible”? ¿Cómo deshonar mejor su placer? ¿Cómo consolidar

mejor su disgusto? Basta meditar el fin del canto siguiente para comprender la repulsión del recuerdo, la conciencia del horror que en ciertas almas puede dejar *el primer amor* (p. 247): "Alma real, abandonada en un momento de olvido al cangrejo del desenfreno, al pulpo de la debilidad de carácter, al tiburón de la abyección individual, a la boa de la moral ausente, y al caracol monstruoso del idiotismo." De paso, notemos que todos nuestros vicios están concretados en el reino animal. En Lautréamont, la fauna es el infierno del psiquismo.

¿Es el amor realizado una caída, en un momento de olvido? ¿Hace falta entonces, pasar súbitamente de Platón a Chamfort, del amor platónico —contacto de dos ilusiones— al amor físico —contacto de dos epidermis—? El epitafio de la hembra del tiburón es verdaderamente un *requiem*. Canta la muerte de una inocencia, la decepción de un puro y juvenil entusiasmo.

VII

Por la gracia y la libertad de movimientos, el pájaro es el que en los poemas ducassianos simboliza la actividad fácil y feliz. En la obra de Lautréamont, no faltaba más, también hay pájaros que cantan...

Por otra parte, la volatería ducassiana es muy variada; pero, fuera del águila que seguramente debe su importancia al parentesco de la zarpa y

de la garra y que en suma es una zarpa voladora, ningún pájaro está valorizado, ninguno está tan violentamente dinamizado. Parece que, en el aire, nos encontramos en la región de las metamorfosis fáciles, de las metamorfosis sin obstáculo. Como si todo fuera natural, cuando Maldoror tiene necesidad de esconderse: "Con la ayuda de una metamorfosis, sin abandonar su carga, se mezcla a la banda de los otros pájaros." Al alejarse en el cielo, el pájaro se desindividualiza; se vuelve un vuelo, el vuelo en sí.⁷ La imaginación activista no tiene otras razones para servirse del pájaro que para hacer efectiva una huida libre. La huida depende de una psicología rudimentaria, se concreta pues en una metamorfosis esquemática.

Del pez al pájaro también hay contaminaciones, y el carácter de esas contaminaciones se hace muy claro cuando se ha adoptado la interpretación dinámica que proponemos para el lautrémontismo. En efecto, se trata de la simple composición, casi geométrica, del vuelo y del nado. Ya no se asombrará uno, ya no se creará tan barroco el hecho de que la resultante *concreta* del vuelo y del nado obtenida por la imaginación

⁷ Cf. Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 97: *Il n'y a pas loin, par l'oiseau, du nuage à l'homme*. [No hay lejanía, por el pájaro, de la nube al hombre.] André Breton, *Poisson soluble*, p. 89: *Les oiseaux perdent leur force après leurs couleurs. Ils sont réduits à une existence arachnéenne...* [Los pájaros pierden su fuerza después de sus colores. Se ven reducidos a una existencia arácnida.]

esencialmente concretizante de Lautréamont, sea pura y simplemente una cola de pescado provista de alas, una síntesis de los medios de propulsión. La naturaleza va hasta el fin de la concreción y forma el pez volador; la imaginación ducassiana no forma más que la cola voladora. Sin embargo, esta concreción tan grosera, tan pueril, basta, a nuestro parecer, para reconocer que la imaginación ducassiana es *natural*. Recíprocamente, el pez volador es una pesadilla de la naturaleza.

Cuando el poeta se ha dado el derecho de esquematizar así las concreciones, la potencia de metamorfosis toca su clímax. Como en una pesadilla, van a reunirse pedazos de seres diversos (p. 354): “Retiró del pozo la cola de pescado y le prometió pegarla a su cuerpo perdido, si le anunciaba al Creador la impotencia de su mandatario para dominar las olas furiosas del mar maldororiano. Le prestó dos alas de albatros, y la cola de pez alzó el vuelo...” Naturalmente, esta génesis despedazada, heteróclita, alelada, construida sobre un caos biológico, ha dado pie a diagnósticos de locura o a acusaciones de artificios macabros. Simplemente hay que ver una manera de aturdimiento de la facultad animalizante, que, por esta vez, animaliza cualquier cosa. En su insuficiencia, esa síntesis biológica inmediata, muestra, por otra parte con toda claridad, *la necesidad de animalizar* que se encuentra en el origen de la imaginación. La función primera de la imaginación es crear formas animales.

Por lo demás, si se fuera al fondo del sueño, a la fuente misma de las impulsiones psíquicas, sin buscar demasiado pronto traducciones humanas de los símbolos del sueño, como a menudo lo hace el psicoanálisis clásico, se asombraría uno menos de las construcciones de la imaginación ingenua. Rolland de Renéville, siguiendo al psicólogo Chamaussel, ha señalado que el niño a veces confunde un pájaro con un pez. Esta *confusión*, esta fusión, solamente es una sinrazón para el espíritu imbuido de la permanencia de las formas.

No es así para quien acepta el cinetismo como necesidad poética fundamental: del nado al vuelo, hay una homotecnia mecánica evidente. El pájaro y el pez viven en un volumen, mientras que nosotros sólo vivimos sobre una superficie. Como dicen los matemáticos, tienen una "libertad" más que nosotros. Como el pájaro y el pez tienen un espacio dinámico semejante, no es absurdo confundir los dos géneros animales en el reino de las impulsiones, en el reino de la imaginación motriz. Si la poesía se anima verdaderamente en los orígenes del verbo, si es contemporánea de una excitación psíquica elemental, los movimientos fundamentales como el nado, el vuelo, la marcha, el salto, deben activar poesías especiales.

La *Invitation au voyage* se desliza sin tropiezo; se confía a las aguas tranquilas. La llanura y sus sendas invitan a caminar de otra manera. En las poesías de Walt Whitman fácilmente se en-

contrarán los elementos numerosos y diferenciados de un lirismo muscular.⁸

Otra prueba que explica la confusión del pájaro y el pez: Rolland de Renéville, zahorí de la experiencia poética, señala justamente⁹ “que ciertos ocultistas clasifican los pájaros y los peces en una raza distinta de la que asignan a los otros animales. Por su parte, los llamados pintores primitivos nos han dejado numerosos paisajes cuyos árboles, a guisa de habitantes llevan a peces entre las hojas. Por último, y ante todo, no debería olvidarse que esta singular confusión se encuentra planteada en las primeras líneas de la Biblia, donde puede leerse que Dios creó a los peces y a los pájaros en el mismo día”.

Como guiado por una luz natural, sin imaginárselo, Lautréamont ha penetrado pues en esos arcanos del sueño biológico. Lautréamont verdaderamente representa a un *primitivo* en la poesía dinámica.

VIII

Esta noción de *primitivo en poesía* requeriría estudios profundos y difíciles, más psicológicos que literarios. Se engañaría uno bastante si se buscaran los elementos en una poesía de trovadores y de trovadores. Abordando el problema por la vía psicológica, no tardaría uno en percibir

⁸ Cf. También la hermosa tesis de C.-A. Hackett sobre Rimbaud, y del mismo autor: *Rimbaud l'enfant*.

⁹ Rolland de Renéville, *L'Expérience poétique*, p. 150.

—insostenible paradoja— que *la primitividad en poesía es tardía*. Sin duda eso proviene del hecho de que, en el reino del lenguaje más que en otra parte, los valores intelectuales, los valores objetivos, los valores enseñados se vuelven rápidamente opresivos. La *poesía primitiva* que debe crear su lenguaje, que siempre debe ser contemporánea de la creación de un lenguaje, puede verse entorpecida por el lenguaje ya aprendido. La ensoñación poética misma rápidamente es una ensoñación sabia, incluso una ensoñación escolar. Uno debe desembarazarse de los libros y de los maestros para encontrar la *primitividad poética*.

Se necesita pues un verdadero valor para fundar una *poesía proyectiva* antes de la poesía métrica, como ha hecho falta un rasgo de genio para descubrir —tardíamente— bajo la geometría métrica la geometría proyectiva que verdaderamente es la geometría esencial, la geometría primitiva. El paralelo es completo. El teorema fundamental de la geometría proyectiva es el siguiente: ¿Cuáles son los elementos de una forma geométrica que pueden ser impunemente deformados en una proyección dejando subsistir una coherencia geométrica? El teorema fundamental de la *poesía proyectiva* es el siguiente: ¿Cuáles son los elementos de una forma poética que pueden ser impunemente deformados por una metáfora dejando subsistir una coherencia poética? Dicho de otra manera, ¿cuáles son los límites de la causalidad formal?

Cuando se ha meditado sobre la libertad de las metáforas y sobre sus límites, se da uno cuenta de que ciertas imágenes poéticas se *proyectan* unas sobre otras con toda seguridad y exactitud, lo que equivale a decir que en *poesía proyectiva* no son más que una sola y misma imagen. Por ejemplo, al estudiar el Psicoanálisis del fuego, nos hemos dado cuenta de que todas las "imágenes" del fuego interno, del fuego escondido, del fuego que incuba bajo las cenizas, en suma, del fuego que no se ve y que por consiguiente reclama metáforas, son "imágenes" de la vida. El vínculo proyectivo es entonces tan primitivo que se traduce sin esfuerzo, con el convencimiento de ser comprendido por todos; las imágenes de la vida en las imágenes del fuego y viceversa.

Entonces la deformación de las imágenes debe designar, de una manera estrictamente matemática, el *grupo* de las metáforas. Desde el momento en que se puedan precisar los diversos *grupos* de metáforas de una poesía particular, se dará uno cuenta de que ciertas metáforas a veces se malogran porque han sido añadidas en detrimento de la cohesión del grupo. Las almas poéticas sensibles reaccionan con naturalidad por sí mismas a esos añadidos erróneos, sin tener necesidad del pedante aparato al que nos referimos. Lo cual no quiere decir que una metapoética no deba intentar una clasificación de las metáforas y que no le vaya a ser preciso, tarde o temprano, adoptar el único procedimiento esencial de clasificación, la determinación de los grupos.

De una manera más simple, en el estudio de la deformación de las imágenes se encontrará la medida de la imaginación poética. Se verá que las metáforas están naturalmente ligadas a las metamorfosis, y que, en el reino de la imaginación, la metamorfosis del ser es ya una adaptación al medio imaginario. Se asombrará uno menos de la importancia del mito de las metamorfosis y de la fabulación animal en la poesía.

Pueden encontrarse ejemplos de poesía proyectiva, de poesía verdaderamente primitiva, casi en cada página del libro de Paul Eluard: *Les animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*. Por otra parte, el título indica con bastante claridad la doble posibilidad de *proyección*. Para sólo citar un ejemplo, en el orden mismo de las imágenes que acabamos de estudiar en Lautréamont, remitámonos al poema intitulado *Poisson*:

*Les poissons, les nageurs, les bateaux
transforment l'eau.*

*L'eau est douce et ne bouge
que pour ce qui la touche.*

*Le poisson avance
comme un doigt dans un gant...**

Así se hacen coherentes el medio y el ser: el agua se transforma, *enguanta* al pez; inversamente el pez se alarga, se borra, se contiene. . . Ése es

* Los peces, los nadadores, los barcos / transforman el agua. / El agua es dulce y no se mueve / más que para quien la toca. / El pez avanza / Como un dedo en un guante...

el ejemplo de una correspondencia *eluardiana*, claramente formal, que sería interesante confrontar con las *correspondencias baudelairianas*, exageradamente materiales. Encontraríamos así nuevas razones para clasificar en dos grandes grupos a los poetas según vivan en un tiempo vertical, íntimo, interno como Baudelaire, o en un tiempo francamente metamorfoseante, vivo como flecha que corre hasta los límites del horizonte, así sería Lautréamont, así sería Eluard, cada uno, desde luego, traduciendo a su manera la vida de la metamorfosis.¹⁰ La metamorfosis, en Paul Eluard, es más fluida, los leones mismos son aéreos: *Et tous les lions que je représente sont vivants, légers et immobiles.*¹¹

Uno se convencería más de ello si meditara en las extrañas ilustraciones de Valentine Hugo que acompañan el libro de Paul Eluard y que apoyan muy bien la ensoñación. También allí se tendrá el ejemplo de la pintura que capta la potencia transformante, de la pintura sincrónica de la poesía proyectiva. Allí se verá verdaderamente el dibujo habitado por fuerzas, la materia habitada por la causa formal, el nadador habitado por peces, convirtiéndose en el pez, consumando al pez.

Todos los demás poemas de Paul Eluard y todos los demás comentarios visuales de Valentine Hugo, podrían dar pie a un estudio similar.

¹⁰ Cf. *La Dialectique de la durée*, capítulos "Les temps surposés" e "Instant poétique et instant métaphysique", en *Messages*, 1939, II.

¹¹ *Donner à voir*, p. 20. [Y todos los leones que represento están vivos, ligeros e inmóviles.]

Generalizando esos resultados, llegamos a la convicción de que el simbolismo literario y el simbolismo freudiano, tales como se les ve concretizados en las producciones del simbolismo clásico y del onirismo normal, no son más que ejemplos mutilados de las potencialidades simbolizantes en acción dentro de la naturaleza. Uno y otro dan una expresión demasiado establecida. Permanecen como sustitutos de una sustancia o de una persona que abandonan la evolución. Son síntesis demasiado pronto nombradas, deseos demasiado pronto confesados. Una poesía y una psicología nuevas, al describir un alma en formación, un lenguaje en flor, deben renegar de los símbolos definidos, de las imágenes aprendidas, para retornar a las impulsiones vitales y a las poéticas primitivas.

IX

Uno de los caracteres que queremos señalar para terminar este ya demasiado largo estudio del Bestiario de Lautréamont es la densidad de sus formas *sustantificadas*. Si Lautréamont no hubiera ido hasta la *presencia animal*, si se hubiera contentado con la *función*, tal vez habría encontrado una audiencia menos reticente. Como a menudo hemos hecho la observación, bastaría desencarnar las imágenes, dulcificar los gestos, velar los deseos para domesticar el lautrémontismo. Puede darse la prueba en el plano mismo del *lenguaje*. Así, el lector aceptaría más fácilmente un *adje-*

tivo que un *sustantivo*; admitiría el remordimiento horadante, rapaz, pero que un buitre, ya no mitológico, sino real, rojo, fino, venga a beber la sangre de un corazón y a cenar en una carne, ya es demasiado; el lector comprendería una mirada sedosa, fascinante y los brazos de una oscura tentación, pero el pulpo con ojos de seda, con brazos anillados, boca ubicuitaria, es falso porque es indignante. Todas esas garras dan un estilo crispado, crispante. Esas minas de gusanos, esos fosos de piojos, esa purulencia que pulula, dan la impresión insoportable de una aliteración de la violencia, de una brutalidad que considera uno exagerada, porque es preciso reconocer que es fundamental.

Comprendemos bien, pues, que ciertas almas se aparten de Lautréamont. Pero Lautréamont es así. Ilustra un complejo claro entre todos, un complejo peligroso, terrible, fuertemente neurotizante. Más adelante veremos que el ejemplo de Lautréamont puede servir para condensar ciertas observaciones psicológicas. Representa un máximo de energía animalizante que permitirá localizar energías más civilizadas sin duda, pero que aún retienen, bajo formas amortiguadas, razones de aspereza, necesidades de venganza, una voluntad de agresión pura.

III. LA VIOLENCIA HUMANA Y LOS COMPLEJOS DE LA CULTURA

Sonnez, fleches de miel, sur les fausses portées fumantes; oeil de tigre, frelon fusant, sphynx taupé, navette au chant brumeux, chalumeaux du jour, enclochez-vous dans l'alvéole; fuyez, secrets pointés, cachés dans le ciel, petites clefs plumeuses; oreillard, fais ton portemanteau pour la nuit dans les cours chaudronnantes rayées d'animaux inconnus et du linges. Le disque se déclenche au rouge! Voici l'Homme!*

LÉON-PAUL FARGUE,
Espaces, N.R.F., p. 37.

I

EN UN corto capítulo, se puede intentar despejar, ya no en su instrumentalización animal, sino en su principio psicológico intelectualizado, la

* "Sonad, flechas de miel, sobre las falsas puertas humeantes; ojo de tigre, moscardón crepitante, esfinge de fieltro, lanzadera de brumoso canto, caramillos del día, encampanaos en el alvéolo; huid, secretos punteados, escondidos en el cielo, llavecitas plumosas; orejón, haz tu perchero nocturno en los patios como calderos rayados de animales desconocidos y de ropa. ¡El disco se dispara en lo rojo! ¡He aquí al Hombre!"

voluntad de poderío que atormenta y anima a Lautréamont. Se obtendrán entonces acciones más humanas. Esas acciones podrán ser, por el lado de los débiles, más criminales; por el lado de Dios, más sacrílegas; pero, al menos, no estarán enteramente desfiguradas, como lo estaban las acciones animalizadas. Entrarán en los cuadros tradicionales de la psicología de la crueldad y de la rebelión. Estudiándolas, llegaremos a problemas psicológicos más familiares.

Lo que asombra en las venganzas más propiamente humanas de Lautréamont, es que excluyen casi siempre la lucha contra un igual. Acometen al más débil y al más fuerte. Se encuentran así bajo el signo de la ambigüedad orgánica profunda que señalábamos en las páginas precedentes: ahogan o arañan. Se ahoga al débil. Se araña al poderoso.

Esta polaridad de la venganza, que vamos a desarrollar más ampliamente, nos parece muy específica de un *resentimiento de adolescente*. Es sobre todo en la adolescencia cuando se forma ese complejo ambivalente del resentimiento activo. Entonces, no se venga uno de la misma manera con el débil y con el fuerte: uno brutaliza a un compañero; se burla de un maestro. En la adolescencia en fin, la emulación escolar da numerosos goces cuya grosería y exhibicionismo están apenas velados. Ser el primero, qué privilegio ducassiano: se muestra el trasero a los otros. En el cielo invernal, la grulla que dirige el triángulo "tiene el privilegio de mostrar las plumas de

su cola a las otras grullas inferiores en inteligencia" (p. 124).

Es extraordinario que la psicología de la novatada y de la emulación no haya aún tentado a un autor. Un libro entero sería necesario para elucidarla, para destacar los caracteres sociales e individuales, para determinar las razones de su persistencia, la indiferencia o la incapacidad de los educadores ante esa monstruosidad que marca con dos signos nefastos a los vejados y a los vejadores. Las vejaciones son, en el medio escolar, más graves que en otra parte, porque son contemporáneas de una cultura. Nuestra tesis, en este capítulo, como resultado sugiere que el periodo de la adolescencia ha sido, para Isidore Ducasse, un periodo doloroso, intelectualmente neurotizante. De manera general, un psicoanálisis más intelectualizado que el psicoanálisis clásico, avanzaría al considerar desde más cerca las circunstancias de la cultura. Un psicoanálisis del conocimiento no tardaría en descubrir en el estrato sedimentario —por encima del estrato primitivo explorado por el psicoanálisis freudiano— complejos específicos, *complejos culturales* resultantes de una fosilización prematura.

Desde el simple punto de vista social, en el medio escolar, la ligera diferencia de edad de los adolescentes es reforzada por la diferencia entre las clases; de manera que el de la de retórica ejerce fácilmente una voluntad de poder específica, de aspecto intelectual sobre los alumnos de segundo. Esta fácil vanidad por otra parte, es so-

metida a ruda prueba por el “complejo de superioridad” del profesor. El que triunfaba se siente entonces atravesado como por mil flechas — ¡flechas de miel!— por los sarcasmos del maestro. De la vanidad triunfante a la vanidad aplastada, sólo hay un intervalo de algunas horas. Se ha medido mal esta doble emoción que traspasa las horas escolares. Demasiado fácilmente se imagina que la vanidad que se ve burlada por ese solo hecho se corrige. En realidad, incluso bajo las formas de emulación en apariencia más anodinas, la vanidad es motivo de inhibiciones muy dolorosas. De manera que la adolescencia, en su esfuerzo de cultura, se ve perturbada profundamente por los impulsos de la vanidad. Los plagios, la competencia, las no discutidas opciones de gusto, las críticas cortantes sin pruebas objetivas, he allí las secuelas de la clase de retórica. Además, en el *Prefacio a un libro futuro* se encuentra una apología del plagio presentada como un sano ejercicio literario (p. 381): “El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe de cerca la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, eclipsa una idea falsa, la reemplaza por la idea justa.”

Por otra parte, no ha sido aún examinado el problema psicológico de la cultura literaria en su aspecto estrictamente lingüístico. De hecho, la clase de retórica es, en el sentido matemático del término, un punto de retroceso en la evolución de la vida expresiva. Es allí donde el lenguaje debe reformarse, rectificarse, corregirse bajo la

burla olímpica del maestro. Es allí donde se duplica verdaderamente con su etimología consciente. Por primera vez, la lengua materna es objeto de una extraña sospecha. Por primera vez, la lengua es vigilada.

Todo poeta, incluso el más directo, ha pasado por un periodo de lenguaje reflexionado, de lenguaje meditado. Si se sirve de una etimología inefable, si de repente encuentra la gracia de una ingenuidad, toma tal conciencia de ello que usa pronto la ingenuidad como destreza. Verdaderamente dichoso quien ha reflexionado sobre su lengua, en la soledad, escuchando los innumerables libros, sin aceptar el reflejo escolar del *hombre corrector*, del hombre elevado por los dos escalones de una cátedra. No hay almas poéticas sin ecos múltiples y prolongados, sin ecos redoblados, sin un esencial multihumanismo, sin un verbo escuchado en las llanuras y los bosques, en el infinito y en el retiro, en la luz y la sombra, en la ternura y la cólera.

II

Estas breves anotaciones, en apariencia alejadas de nuestro tema, deberían, según creemos, esclarecer algunos problemas del lautrémontismo. Deberían dar cuenta del carácter a menudo casi pueril de las imprecaciones, del carácter casi escolar de las imitaciones que recuerdan, a todo lo largo de los *Cantos de Maldoror*, a los Musset,

los Goethe, los Byron, los Dante. Servirían también como comentarios a ciertos informes que nos han revelado los condiscípulos de Lautréamont sobre su vida en el liceo, sobre las horas en que el fogoso poeta recibía las burlas e incluso los castigos de un profesor de retórica hostil a la libre imaginación.¹

Sólo una invocación de las tristes horas escolares puede hacernos comprender esa página en que Lautréamont, conteniendo sus propias lágrimas, bebe “a largos sorbos, en esta copa, temblorosa como los dientes del alumno que oblicuamente mira al que ha nacido para oprimirlo. . .” (p. 128). ¿Cómo una educación arbitraria, en la cual el profesor se nutre “en toda confianza con las lágrimas y con la sangre del adolescente”, no dejaría en el corazón del joven inexpugnables rencores? “Cuando en un liceo, un alumno interno se ve gobernado, durante años que son siglos, de la mañana a la noche y de la noche a la mañana siguiente, por un paria de la civilización, que constantemente tiene los ojos sobre él, siente los torrentes tumultuosos de un odio vivaz subir como espeso humo hasta su cerebro, que le parece a punto de estallar. Desde el momento en que se le ha puesto en prisión, hasta ese, próximo, en que saldrá, una fiebre intensa hace palidecer el rostro, surca sus cejas, y le hunde los ojos. Por la noche, reflexiona, porque no quiere dormir. Durante el día, su pensa-

¹ Cf. Art. Francois Alicot, *Mercur de France*, abril, 1928.

miento se eleva por arriba de las murallas de la morada del embrutecimiento, hasta el momento en que escapa, o comoapestado, lo rechazan de ese claustro eterno..." (p. 152).

¡Y cómo no asombrarse, ante la lectura de los *Cantos de Maldoror* del número de referencias sobre la dignidad de la cabellera! En un periodo en que la carta de Sarcey sobre la barba rompía la carrera de un adjunto, ¡cuál debía ser la severidad de un censor de liceo imponiéndoles a los alumnos el decoro oficial del peinado! ¿No ha sufrido Isidore Ducasse durante las horas escolares "la carencia expresiva de la cabellera?" (p. 271). "No me acordaba entonces, que también yo, había sido escalpado aunque sólo fuera durante cinco años (el número exacto del tiempo se me había escapado)." En un año más o menos, cinco constituyen el tiempo que Ducasse estuvo encerrado en las prisiones universitarias pirenaicas. A partir de eso, si se tomara la molestia de considerar que en la edad de la adolescencia la menor vejación puede tener sobre el carácter los mayores efectos, no se dudaría en reconocer la existencia de un *complejo del escarpelo*, complejo que es una forma metafórica del *complejo de castración*. En los *Cantos de Maldoror*, ese complejo del escarpelo con todos sus componentes sexuales, se hace muy evidente (p. 267): "¿Quién te ha escalpado?" "Tal vez no tienes frente". Mucho se nos promete que los cabellos vuelven a salir, puesto que "los cerebros quitados a los animales, a la larga reaparecen", pero, ¿recupe-

ran verdaderamente el orgullo de su virilidad los adolescentes tonsurados? De allí la pesadilla que termina el cuarto canto: "Alejen, alejen pues esta cabeza sin cabellera, pulida como el caparazón de la tortuga."

III

Pero veamos de una manera más precisa cómo la violencia ducassiana, llevando todavía la marca de los complejos de la cultura, se polariza bajo la forma humanizada contra el niño y contra Dios.

El niño por su debilidad física, el joven compañero, por su atraso intelectual, son tentaciones constantes de violencia. Pero, en Lautréamont, donde todo se individualiza, es al hijo de la familia humana al que quiere raptar, un *hijo protegido*, muy diferente del niño montevideano exilado sin remisión desde los catorce años. Contra ese niño ansiosamente protegido, la violencia se intelectualiza; se vuelve reflexionada. Mientras que la violencia animal se cumplía sin demora, franca en su crimen, la violencia contra el niño va a ser sabiamente hipócrita. En la violencia, Lautréamont va a integrar la mentira. La mentira es el signo humano por excelencia. Como dice Wells, el animal carece de gestos mentirosos.

Entonces todas las páginas en donde interviene el crimen contra el niño adquieren una doble duración. El tiempo se divide allí en tiempo actuado y tiempo pensado, y esos dos tiempos no

tienen la misma contextura, los mismos principios de encadenamiento, la misma causalidad. Al preparar el crimen contra el niño con todo esmero técnico, Lautréamont da la impresión de *tiempo suspendido*, de manera que, en escasas páginas, pero fundamentales, ha sabido dar la esencia temporal de la amenaza, de la agresión diferida. Desde que Lautréamont amenaza, no duerme. Esa ausencia de sueño hace juego con la ausencia de risa. Las pupilas de jaspe se ponen en sinergia con los labios de bronce. El ojo y la boca esperan, juntos.

Lautréamont, por otra parte, se cansa pronto de la amenaza. El hijo no está en realidad lo suficientemente protegido; la familia es una jaula muy mal defendida. Al regresar entre los hombres honestos y razonables, Lautréamont tiene la impresión de entrar en una sociedad de castores. ¿Conoce Lautréamont la leyenda del *Livre des Trésors*?² “El castor, o perro pórtico, es cazado por sus órganos sexuales, muy útiles en medicina. El castor lo sabe, y cuando es perseguido se los arranca con los dientes para que lo dejen tranquilo.” Es el castrado por persuasión.

Así el niño. Así el buen alumno. El niño se vuelve entonces un maravilloso detector de poder. La educación ha establecido en él reflejos condicionados de exquisita sensibilidad: el niño, el buen niño, llora cuando se le “frunce el ceño”.

² Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, p. 382. París, 1911.

El más inexperto aprendiz de violencia, el profesor más desprovisto de energía vital, pueden seguir fácilmente sus progresos en el arte de amenazar, leyendo en el rostro de un niño o de un alumno tímido el reflejo de la *angustia*. Finalmente, éxito alentador, el niño devuelve el bien por el mal, la ternura por la crueldad: "Habrás hecho mal a un ser humano, y serás amado por el mismo ser: esa es la felicidad más grande que se pueda concebir."

Fieles a la inspiración de un psicoanálisis de la cultura, transpongamos esas observaciones del tiempo de la infancia al tiempo de la adolescencia; vamos a encontrar el amor o el respeto por el maestro, vamos a encontrar, en un modo metafórico, la réplica del complejo de castración. En efecto, al niño "carne tierna", "pecho blando", corresponde el adolescente, verbo ingenuo, sintaxis débil, cuya garganta se cierra a la simple acusación de un solecismo. Sin embargo, a los adolescentes les sería muy fácil distraer con una burla la cólera manifiestamente exagerada del profesor de "buen gusto", "de lengua pura". Pero dejan —así lo quiere el símbolo de la educación mutilante— en manos de su maestro las tijeras de la censura retórica.

IV

El niño no es más que un pretexto para el aprendizaje de la crueldad, o, con más exactitud, para

el paso de la crueldad física a la crueldad moral. Maldoror sueña con un enemigo mayor, el enemigo más consciente de todos. De allí un desafío al Creador, un desafío que a la vez es fulgurante y carnal. En ese punto, podemos ser breves puesto que el hermoso libro de Léon Pierre-Quint ha esclarecido este aspecto del lautrémontismo. Léon Pierre-Quint ha destacado en particular el cainismo juvenil de la obra.³ Nos limitaremos a acentuar las resonancias adolescentes, tan sensibles en la obra del joven poeta.

El maestro, en su orgullo de enseñar, cada día se instituye como el padre intelectual del adolescente. La obediencia que, en el reino de la cultura, debería ser una pura conciencia de lo verdadero, adquiere, por el hecho de la paternidad usurpada de los maestros, un gusto insoportable de irracionalismo. Es irracional obedecer a una ley antes de estar convencido de la racionalidad de la ley. Igualmente, ¿no es el hombre el hijo del Creador? ¿No se exigen de él virtudes diversas y mal eslabonadas, no se le impone *a priori* un método de vida moral? Ahora bien, todas esas virtudes, todos esos métodos —como hace un momento todas esas retóricas—, son sistemas de obediencia. Enlazan en los actos una fatalidad tan pronta que se olvidan los instantes inefables de impulsos, el soplo primero de la inspiración. Entonces la vida virtuosa es una vida demasiado monótona, un trozo de obediencia completa-

³ Léon Pierre-Quint, *Le comte de Lautréamont et Dieu*. Marsella. Cf. en particular p. 97.

mente escueto, al igual que la vida literaria es una vida demasiado escolar, demasiado fiel a los heroes de la escuela, un trozo de elocuencia completamente frío. La vida y el verbo reales deben ser rebeliones, rebeliones conjugadas, rebeliones elocuentes. Hay pues que *expresar* su rebelión, hay que decírsela a su maestro, a sus maestros, al Maestro: "Y bien, exclama Lautréamont, esta vez me presento para defender al hombre; yo, el despreciador de todas las virtudes" (p. 215).

La criatura criaturada, por la violencia va a volverse criaturante. De allí las metamorfosis deseadas y no pasivas, donde en un sistema literario se recobra la exacta reacción de las acciones de la creación. Las reacciones metamorfoseantes son violentas, porque la *creación es una violencia*. El sufrimiento padecido no puede ser borrado más que por el sufrimiento proyectado. Los dolores del alumbramiento están compensados por la crueldad de la concepción. La conciencia que se nutre de remordimientos, de un pasado, de un antepasado, que se personaliza en un padre, en un maestro, en un Dios, siguiendo la lección de Lautréamont, se invertirá para volverse certeza de una fuerza, voluntad de un porvenir, evidencia cierta de una *persona* ebria de proyectos. En donde quiera, en todos los seres, en todas las líneas de un progreso, como compensación fatal se recuperan la ley de la igualdad de la acción arbitraria y de la reacción violenta, la ley de la igualdad de la rebelión y de la creación. Más

precisamente aún, la violencia, la rebelión, a ciertas almas se les aparecen como la única salida a un destino *personal*. Desobedecer —para aquel que no ha sido tocado por la gracia o por la razón— es la prueba inmediata y decisiva de la autonomía. ¿No debe entonces contar con la rebelión el que crea *personas*? Rebelarse es la función inmediata de la persona. A la persona le hace falta una sabiduría especial para encontrar un freno, para no enervarse con el obstáculo; le hace falta un valor especial para rechazar el impulso de la rebelión explosiva. Lautréamont no ha hecho nada para moderar esta rebelión inicial; la ha llevado de inmediato hasta su término. ¿De qué lado se da la rebelión más intensa? Con toda evidencia, del lado del adversario más fuerte. Y llegamos a comprender el equilibrio verdaderamente dinámico, un equilibrio de excitación recíproca entre el Creador y la criatura (p. 216): “Me teme y le temo.” De manera general, una mitología del poder debe crear a la vez dioses violentos y dioses rebeldes.

V

Así, a lo largo de este eje, se da uno cuenta de que el lautréamontismo va casi fatalmente a elevar el tono hasta la blasfemia. Pero aquí es donde debemos subrayar la inflación vital realizada por la expresión literaria. En suma, la vida de Isidore Ducasse fue plácida. Nada en su vida que

recuerde la rebelión efectiva de un Rimbaud, nada de la fogosa movilidad del "hombre con pisadas de viento". Y entonces, como ya hemos hecho la observación, no nos parece que debamos salirnos de la *vida cultural* para explicar la obra de Isidore Ducasse. Se trata de un drama de la cultura, un drama nacido en una clase de retórica, un drama que debe resolverse en una obra literaria. Sin duda no despreciamos sus dolores. Pero no por eso es menos verdad que el verdadero rebelde no escribe. Al menos, deja de escribir cuando se rebela. Jean Paulhan, sin despreciar la rebelión, desconfía justamente "de la que viene por vía verborreica y casi mecánica".⁴ Precisamente, una rebelión escrita es la exacta reacción de lo que Jean Paulhan denomina el Terror retórico, suerte de Cerbero, violento guardián de una etimología cerrada, de un infierno lingüístico en que las palabras no son más que el soplo de una sombra, la poesía sólo el recuerdo deformado y martirizado.

Parece que nuestra interpretación del lauréatismo como un grupo de *complejos culturales* también se adecua perfectamente a la conclusión del hermoso artículo de Ramón Gómez de la Serna:⁵ "Entre los castigos infligidos [a Lautréamont] por la eternidad, sufrió el de copiar sin cesar el fin de su tercer canto.

⁴ Jean Paulhan, "Les Fleurs de Tarbes", *Nouvelle Revue Française*, 10. de junio, 1936.

⁵ Ramón Gómez de la Serna, "Image de Lautréamont", en *Le cas Lautréamont*. Paris-Bruselas, 1925. *Le Disque Vert*.

‘Señor Conde, me va a copiar por una eternidad de veces, el fin del capítulo tres’, debió decirle Dios con la austeridad del maestro de escuela que da a copiar cien veces el verbo tener. ¡Espantosa penitencia! Y Lautréamont escribe y vuelve a escribir desde entonces el fin del tercer canto; y le presenta al Creador sus inútiles copias, y el Creador las rompe y espera las siguientes”. Durante ese tiempo: “...Aquellos mismos que incurrieron en falta para con Dios, no sus hijos, ni sus nietos, sino aquellos del principio del mundo, pellizcan al conde de Lautréamont.” La clase es un infierno y el infierno es una clase. Como se ve, la atmósfera escolar que rodea los *Cantos de Maldoror* no escapa a Ramón Gómez de la Serna; tampoco le ha escapado a André Malraux. Los *Cantos de Maldoror* son el eco de un drama de la cultura. No hay motivo de asombro si dejan insensibles a la crítica literaria culta, la cual, muy a menudo, prosigue el oficio del profesor.

IV. EL PROBLEMA DE LA BIOGRAFÍA

Ne trépane pas le lion qui reve...*

RENÉ CHAR,
Moulin Premier.

I

EL ESTUDIO detallado del frenesi ducassiano que acabamos de desarrollar en sus dos formas animal y social tal vez nos permita plantear de manera algo más clara el problema de la "locura" de Lautréamont. El examen de ese problema va a mostrarnos qué gran progreso ha sido realizado por la psiquiatría en el curso del último medio siglo. La psiquiatría ha estudiado el enorme campo de las aberraciones, de las vesanías, de los accidentes pasajeros que revisten de una penumbra a las almas más claras. Recíprocamente, ha descubierto en los espíritus más turbados síntesis que aún son pensamientos suficientemente coherentes para dirigir una vida y para crear una obra.

Por eso, icómo nos asombran por su rapidez los juicios perentorios de ciertos críticos literarios! Sobre el caso Lautréamont, un psicólogo tan fino como Remy de Gourmont no vacila. No pone en duda la locura.¹ Simplemente la vuelve

*"No trepanes al león que sueña".

¹ Remy de Gourmont, *Le livre des masques*, p. 139.

locura de un hombre de genio, de acuerdo con la psicología trivial. Encuentra que a lo largo de los *Cantos de Maldoror* “la conciencia se aleja, se aleja...”, mientras que una simple lectura muestra por el contrario un asombroso *crescendo*, la línea inflexible de un destino muy homogéneo, siempre fiel a los impulsos primarios. No juzga mejor a las *Poesías*, donde se revela, dice, “el estado de ánimo de un moribundo que repite, desfigurándolos por la fiebre, sus más lejanos recuerdos, es decir, en ese muchacho, las enseñanzas de sus profesores”. Remy de Gourmont habla además de una obra que se desarrolla “feroz, demoniaca, desordenada o exasperada de orgullo en visiones dementes; espanta en vez de seducir”. ¡Cómo si siempre se debiera seducir! Lautréamont no quiere seducir, quiere llevarse de golpe a su presa. Cuando es insidioso, es para desordenar en el lector el sistema de lentitud de una imaginación no dinamizada. Una vez más, no es en términos de imágenes visuales como debe analizarse la poesía ducassiana. Es en términos de imágenes cinéticas. Hay que juzgarla como un sistema muy rico en reflejos, no como una colección de impresiones. Se estará bien preparado para ese estudio si se meditan los trabajos de Paul Schilder y de Henry Head sobre el esquema postural, también estudiado muy bien por Jean Lhermitte en su libro sobre la *Imagen de nuestro cuerpo*. Después de la lectura de esas obras modernas, si vuelve uno a los *Cantos de Maldoror*, se dará uno cuenta que la obra ducassiana aporta

innumerables *imágenes corporales*, proyecciones activas, gestos sin viscosidad alguna. Todas esas actividades son la prueba de una vida pantomímica que no se puede describir más que siguiendo principios biográficos especiales. Leyendo activamente los *Cantos de Maldoror*, despertando en sí las simpatías musculares, se comprende lo que sería una higiene de la voluntad pura. Cuando se ha experimentado el carácter calmante de un entrenamiento físico únicamente interno, que procura la pureza de la impulsión, se llega a constituir una especie de *gimnástica central* que nos desembaraza de la preocupación de ejecutar los movimientos musculares, dejándonos la alegría de decidirlos. En nuestras conclusiones desarrollaremos más detenidamente esta teoría que viene a instituir un lautrémontismo francamente virtual. Lo evocamos aquí para hacer comprender el error que comete Remy de Gourmont cuando presenta a Isidore Ducasse como un agitado. No es un agitado, es un activo, es un activador.

Léon Bloy no es mejor psiquiatra que Remy de Gourmont: "El autor —dice—, murió en su celda, y es todo lo que se sabe de él." Es inútil señalar la inexactitud del hecho. El juicio literario también puede parecer contradictorio: "En cuanto a la forma literaria, no existe. Se trata de lava líquida. Eso es insensato, negro y devorador." Pero, Léon Bloy, por una especie de simpatía ignorada, invencible, se da cuenta después de que Lautréamont porta "el signo incuestionable

del gran poeta... la inconsciencia profética'. Juicio profundo que contradice punto por punto la opinión de René Lalou, el cual, como se recuerda, descubría en Lautréamont "una sed de originalidad". El poder profético reconocido no le impide a Léon Bloy concluir: "Es un alienado el que habla, el más desgarrador de los alienados."

Léon Bloy ha creído observar también fenómenos de autoscopia en Lautréamont; pero, allí también, hay que distinguir. ¿Dónde ha visto Léon Bloy que Lautréamont se dirigía a su "hígado enfermo, a sus pulmones, a su bilis extravasada, a sus tristes pies, a sus manos sudorosas, a su falo contaminado, a los cabellos erizados de su cabeza extraviada por el pavor"? De hecho, cuando en Lautréamont se precisa la conciencia orgánica, siempre es la conciencia de una fuerza. El órgano no se designa allí mediante una turbación, un dolor, una pereza, como una especie de locura despedazada que produciría una obsesión, una fobia, un miedo y que adormecería la vida psicológica. Por el contrario, parece que la endoscopia en Lautréamont es siempre pretexto para una producción de energía confiada en sí misma. Esa endoscopia esclarece la conciencia del músculo más dinámico. Entonces resuena, como la cuerda de una lira viviente, un elemento del lirismo muscular. La armonía se completa por sí misma; la conciencia muscular particular arrastra, por sinergia, al cuerpo entero. Un epicureísmo que enviara el reflejo de su alegría general a los

diferentes órganos exigiendo que la conciencia de la salud se apegue cuidadosamente a las diferentes funciones, sería físicamente dinamogénico. Desarrollaría ese orgullo anatómico tan raramente expresado, pero que no deja de constituir la *historia natural* por medio del pensamiento inconsciente. Es esta dinamogenia precisa, detallada, analítica, la que Lautréamont concreta. Sin ese claro y distinto homenaje a los órganos específicos, no hay glotonería esclarecida. El vino blanco de mi región se saborea con los riñones. Una vez más, la endoscopia ducasiana, endoscopia activa, no tiene nada que ver con la fisiología morosa que evoca Léon Bloy y de la cual se encontrarían numerosos ejemplos en las páginas de un Huysmans que, a ese respecto, puede servir como antítesis a Lautréamont.

Autores aún más recientes utilizan con la misma facilidad la palabra locura, sin medir bien la complejidad de la relación entre conciencia e inconsciente. Se ve uno entonces conducido a contrasentidos psicológicos. Así, René Dumesnil³ sitúa a Lautréamont, si bien con ciertos escrúpulos, entre los fantasiosos: "por su vida misma, tan extraña, por sus escritos tan antojadizos y en los que la locura deja a veces el lugar al genio, Lautréamont es claramente un fantasioso".

Como se ve, la crítica literaria no se imagina la complejidad de la locura. Y, curiosa ignoran-

³ René Dumesnil, *Le Réalisme*, p. 202.

cia, la crítica literaria no ha penetrado la significación de una noción indispensable para comprender la función psicológica esencial de la literatura, a saber, la noción de *locura escrita*. La crítica literaria no ha seguido, en todos sus rodeos, a esos extraños espíritus que tienen la rara facultad de escribir explícitamente sus complejos. Por esencia, un complejo es inconsciente. Cuando el complejo sube a los centros del lenguaje, encuentra una posibilidad de exorcismo. Cuando llega al lenguaje escrito, nuevamente es un problema. En fin, incluso la imprenta modifica nuevamente el estado psíquico de un autor. Ciertamente, la crítica psicoanalítica abusa actualmente de la palabra sublimación, particularmente impropia en el caso de espíritus sujetos a una causalidad uniforme, sin desarrollo, siguiendo el eje que hemos designado en otra parte como el eje del "tiempo vertical".⁴ Pero, en el curso de una obra literaria que se concreta, la sublimación toma sentidos más precisos. Se vuelve una verdadera cristalización objetiva. El hombre cristaliza en el propio sistema del libro. Tal vez nunca una cristalización progresiva ha sido más clara que en Lautréamont. Se pueden dar dos tipos de pruebas.

En principio, hay que rendir homenaje a la seguridad verbal de la obra, a la coherencia sonora. Sin la ayuda de rimas, sin el corsé de una métrica estrecha, los sonidos se enlazan como

⁴ Cf. *Messages*, 1939: "Instant poétique et instant métaphysique."

arrastrados por una fuerza natural. Edmond Jaloux, justamente a propósito de esta seguridad acústica, evoca la lección de Flaubert. En el fondo, homogeneidad igual. Jamás ha estado menos tironeada una obra violenta. Se puede decir que en su aberración, no es aberrante. Es una locura sin locuras, un sistema de energía violenta que hace añicos lo real para vivir sin escrúpulos y sin preocupación una *concreción*. Lautréamont personifica una manera de *función realizante* que hace palidecer a la *función de lo real* siempre entorpecida por la pasividad.

En segundo lugar, después de esas pruebas completamente positivas de libertad de espíritu, se pueden designar pruebas de liberación igualmente claras. En efecto, nunca ha habido inversión más completa que la que alejó a Lautréamont de los *Cantos de Maldoror*. Una vez escritos los *Cantos de Maldoror*, una vez impreso el primer canto, parece que Lautréamont se vuelve enteramente extranjero, indiferente, o tal vez hostil a su obra. “Sepa —dice en una carta (p. 400)—, que he renegado de mi pasado. Sólo le canto a la esperanza... corrijo al mismo tiempo seis piezas de las más malas de mi sagrado libro.” Si Lautréamont hubiera vivido, habría creado poemas en una vía completamente diferente. Y no puede uno evitar la evocación del silencio de Rimbaud para compararlo a la repentina crítica que se manifiesta en el *Prefacio a un libro futuro*. En ambos casos, las almas se invierten.

Por otra parte, incluso desde el punto de vista del complejo ducassiano fundamental, parece que el sexto canto marca ya el eclipse. Veinte páginas antes del fin, la producción animal casi se ha extinguido: en el bestiario ya no aparecen animales nuevos. La tonalidad también se vuelve menos fulgurante, y un oído que se ha puesto al diapasón de los cantos precedentes, siente ya que se aproximan las últimas notas, que el complejo ha desenrollado todos sus anillos. Poética y psicológicamente, los *Cantos de Maldoror* constituyen pues una obra terminada. Llevan a cabo la estación de un genio. En el *Prefacio a un libro futuro*, renacerán algunos animales; la mayoría de las veces en paquetes, como mundos de imágenes vivientes reformadas en el inconsciente; al menor impulso polémico, el poeta retomará “el fute de cuerdas de alacranes”. Pero desde entonces sabe que las metamorfosis tienen pasiones como gérmenes. Para describir las pasiones, “basta nacer un poco chacal, un poco gavián, un poco pantera” (p. 363). Hará pues el silencio sobre sus pasiones. “Si es infeliz, guárdese eso para usted.”

Si sólo poseyéramos de Dostoievski las *Memorias del subterráneo*, plantearíamos tal vez un diagnóstico tan pesimista como los relatados antes. Desde el momento en que un espíritu puede variar su verbo, es dueño de sí. Ahora bien, en lo que concierne a Lautréamont, tenemos la certeza de esa variación. Lautréamont ha dominado sus fantasmas.

Habría que añadir que la conservación de la impulsión en su forma verbal, la ausencia completa de todo acto delirante, bastarían para probar el dominio de Lautréamont sobre sus complejos. Nada es *extraño* en su vida. Es montevideano. Llega a Francia para asistir al liceo. Va a París para estudiar matemáticas. Escribe un poema. Tiene dificultades para editarlo. Prepara una obra diferente adaptada más sensatamente a las timideces de los editores. Muere. Ningún incidente y sobre todo ningún acto que revelen *extrañezas*. Hay pues que regresar a la obra, instalarse en la obra; allí se entabla el proceso de la originalidad.

En verdad no, no es original el que quiere. Los espíritus que se manifiestan en la época en que Lautréamont escribe, sin duda se esfuerzan por conseguir la originalidad — ¡y la mayoría se insertan en las escuelas!—. Precisamente, sólo veo a tres poetas que, en la segunda mitad del siglo XIX, han fundado escuelas *sin saberlo*: Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud. Son los maestros reconocidos tardíamente, después de su muerte, maestros que no se confiaron, comentaron, explicaron. Es pues una vez más a la meditación de la obra a lo que debemos retornar para despejar alguna luz en la vida, para resolver el problema de la biografía.

También esa es la conclusión del hermoso artículo de Gil Robin publicado en el número especial del *Disque vert*. Gil Robin ha captado en su origen orgánico *el empuje verbal* que

induce a Lautréamont a escribir. El verbo no está solamente determinado por sensaciones externas, por las expresiones sensibles relativas a los cinco sentidos: "La sinestesia de confusas voces tiene un lenguaje cruel y preciso para Lautréamont." En ningún momento, anota Gil Robin, se siente esa fatiga intelectual, esa fatiga del verbo, esa ligera ecolalia que, en ciertos estilos, restablece términos favoritos, asonancias familiares. Entonces carece de profundidad la melodía verbal. Por el contrario, Lautréamont es "sonoro y sinfónico a la manera de Berlioz". Finalmente, Gil Robin desarrolla un argumento que nos parece a la vez muy convincente y muy instructivo. En caso de alienación mental, "la obra sería *incomunicable* para el pensamiento normal. Lo propio de la alienación es volver, en relación a nosotros mismos, extraño, en el sentido literal de la palabra, a quien la padece. Ahora bien, después de la muerte de Lautréamont, numerosos son los poetas que han vibrado con los *Cantos de Maldoror*, que los han amado, que se han inspirado en ellos". No podríamos subrayar suficientemente esta tesis, pues creemos que la obra de Lautréamont es una obra muy coherente que debe aportar cohesión a actividades oníricas y poéticas durante numerosas generaciones. Al inicio de la era relativista, para probar la solidez de las nuevas doctrinas, Painlevé, hablando de los cincuenta matemáticos reunidos en torno de Einstein, dijo a los ignorantes: "Miren, se les *ve comprenderse*." Hay que decir lo mismo

a aquellos que se perturban con las libertades surrealistas: "Miren, se les ve comprender a Lautréamont." Los gestos de Lautréamont, desde el momento en que se les siente en sus impulsiones instantáneas y agrupadas, nos aportan, en sistema braille, noticias de nuestra noche íntima.

El doctor Jean Vinchon llega a las mismas conclusiones a pesar de ciertas restricciones. Si se ha hablado de alienación, es porque Lautréamont se ha apartado de la psicología de su tiempo. Es a la vez un precursor de la psicología abisal, de la cual el psicoanálisis es un ejemplo, y de la psicología postural desarrollada por Head, por Schilder. Lautréamont, nos dice el doctor Vinchon, "ha hecho un llamado a todas las fuerzas oscuras del inconsciente que hormigueaban en él, como los animales en sus *Cantos*... Ha seguido la emoción de la inquietud y de la ansiedad a través de las lágrimas, los gestos, las exasperaciones, los fracasos y las mentiras. Voluntariamente ha entrado al país del *spleen* y de la neurosis. Se ha codeado con todas las anomalías en busca del secreto del misterio. Pero finalmente se ha serenado después de haber llevado sus exploraciones más lejos que nadie antes de él".⁵

Uno se siente extranjero en el mundo usual al regresar de esas exploraciones. Como lo señala precisamente André Breton,⁶ la imaginación

⁵ Jean Vinchon, "La folie d'Isidore Ducasse. . .", en *Disque Vert*, loc. cit., p. 54.

⁶ André Breton, *Les Pas Perdus*, p. 200.

ducassiana “les da a la vez conciencia de varios otros mundos, al punto que pronto ustedes no sabrán comportarse en éste”. Por el contrario, podría añadirse, el lector asiduo de la obra ducassiana comprende que la experiencia común, en la vida común, es —como toda experiencia unitaria— una monomanía. Vivir una vida simplemente humana, siguiendo una carrera social determinada, equivale siempre, más o menos, a ser víctima de una idea fija.

II

Tendremos otro ejemplo del carácter artificial de la biografía externa al examinar el problema de las aptitudes matemáticas de Lautréamont. Todos los biógrafos relatan esas aptitudes. ¿Qué pruebas aportan? Simplemente ésta: Lautréamont ha atravesado el Océano para presentarse a los exámenes de la Escuela Politécnica y de la Escuela de Minas. Eso era al menos lo que se afirmaba cuando se ignoraba la larga estancia de Isidore Ducasse en Tarbes y en Pau.

¿Es eso verdaderamente suficiente? ¿Hay que atribuir entonces un talento matemático a todos los candidatos a la Escuela Politécnica? La Escuela Politécnica es a las matemáticas lo que un diccionario de rimas a la poesía baudelairiana.

Lo que la biografía no dice, la obra lo canta. En los *Cantos de Maldoror* hay ciertas páginas que se apaciguan y se elevan; esas páginas son un

himno a las matemáticas: “¡Oh, matemáticas severas!, no os he olvidado desde que vuestras sabias lecciones, más dulces que la miel, se filtraron en mi corazón, como onda refrescante”. Podrían comentarse en detalle las cuatro páginas; no esclarecerían seguramente el problema de las aptitudes. No obstante, acaba de resonar una tonalidad misteriosa, acaba de vislumbrarse una gravedad en la obra, y si no se está seguro de encontrar con Lautréamont un espíritu matemático, al menos se tiene la impresión de sondear un alma matemática. Parecería que el fogoso poeta tuviera la súbita nostalgia de una disciplina, que recordara las horas en que detenía sus impulsos, en que aniquilaba la vida en él para tener el pensamiento, en que amaba la abstracción como una hermosa soledad.⁷ Eso constituye para nosotros una prueba extremadamente importante de *psiquismo vigilado*. No se hacen matemáticas sin esta vigilancia, sin este constante psicoanálisis del conocimiento objetivo que libera a un alma no solamente de sus sueños, sino de sus pensamientos comunes, de sus experiencias contingentes, que restringe sus ideas claras, que busca en el axioma una regla automáticamente inviolable.

Justo después de las páginas más excesivas de los *Cantos de Maldoror*, aparecen las cuatro páginas matemáticas; acaba de exponerse la cría del piojo, acaba de triturar “los bloques de materia animada” constituidos por los piojos entrelazados; va a lanzar sobre los humanos, como bombas

⁷ Cf. *Poesías*, p. 383.

de vida horripilante, paquetes de parásitos. Y he aquí la aparición —de extraña dulzura— de la Razón: “Durante mi infancia se me aparecieron en una noche de mayo, bajo los rayos de la luna, sobre una reverdeciente pradera, a orillas de un límpido arroyo, las tres plenamente iguales en gracia y en pudor, las tres como reinas, enteramente plenas de majestad.” Es por la aritmética, el álgebra y la geometría que Lautréamont escribe: “esa noche de mayo”. Se siente allí la dulce y poética expansión de un corazón de alguna manera no-euclidiano, ebrio de un no-amor, entregado por completo a la alegría de vivir abstractamente la no-vida; de alejarse de las obligaciones del deseo, de romper el paralelismo de la voluntad y de la felicidad: ¡oh, matemáticas!, “el que os conoce y os aprecia ya no quiere nada de los bienes de la tierra; se contenta con vuestros mágicos goces” (p. 191). Así, de un solo golpe, el lector ha sido transportado a las antípodas de la vida activa y sensible.

Tal vez también debemos indicar una nota apenas sensible en la página, pero que siempre hay que despertar cuando se evoca una cultura matemática. Es precisamente la violencia, una violencia fría y racional. No hay educación matemática sin una cierta maldad de la Razón. ¿Hay ironía más fina, más rápida, más glacial que la ironía del profesor de matemáticas? Agazapado en un ángulo de la clase, como la araña en su rincón, espera. ¿Quién no ha conocido el horrible silencio, las horas muertas, la exquisita

lentitud de los suplicios en que el mejor alumno de pronto pierde, con la confianza, el dinamismo del pensamiento concatenado? El impulso se rompe con la pérdida de velocidad. ¿No hay un lejano recuerdo de las sevicias espirituales en esta imprecación ducassiana: “¡Oh, matemáticas!, ¡el que no os ha conocido es un insensato! Merece la prueba de los mayores suplicios; pues hay desprecio ciego en [su] descuidada ignorancia”?

Imponer la razón nos parece una violencia insigne, puesto que la razón se impone por sí misma. Y aquí no podemos deshacernos de una idea que, en formas diferentes, se desliza en nuestro espíritu: la *severidad es una psicosis*; se trata, en particular, de la psicosis profesional del profesor. Es más grave en el profesor de matemáticas que en cualquier otro, pues la severidad en matemáticas es coherente; puede demostrarse su necesidad; es el aspecto psicológico de un teorema. Únicamente el profesor de matemáticas puede a la vez ser severo y justo. Si el profesor de retórica —perdiendo el beneficio de la hermosa y dulce relatividad de su cultura— es severo, al mismo tiempo es parcial. De pronto, se vuelve un profesor autómatas. Puede uno entonces salvaguardarse fácilmente de su severidad. Su severidad no tiene éxito. El alumno vigoroso tiene mil medios para amortiguar o desviar la severidad de su maestro.

¿Hay que añadir que en el reino de la cultura adolescente, como en el reino de la educación

infantil, la severidad es neurotizante? No se asombrará uno entonces de que una misma alma matemática pueda ser duramente marcada por los tiempos escolares. Un alma matemática puede tener, debido a su cultura especial, gustos múltiples, delicados, contradictorios. Las almas matemáticas son tan diversas como las almas poéticas. Soportan de manera diferente el peso de la severidad, de la burla, de la fría demostración. Puede ser que los *Cantos de Maldoror* sean una reacción al mal humor de un profesor pirineico. De todos modos, puede uno verse tentado a buscar la acción personal de un maestro para explicar esa profunda palabra de Lautréamont (*Poesías*, p. 388): "El teorema es burlón por naturaleza." Si, en verdad, hay teoremas burlones, otros son hipócritas y perversos, otros son aburridos. . .

Ante el drama del pensamiento ducassiano, es precisamente en una especie de conflicto entre los elementos de la cultura racional en lo que piensa Léon Bloy:⁸ "La desconocida catástrofe que hizo de este hombre un insensato ha debido. . . golpearlo en el centro mismo de las exactas preocupaciones de su ciencia, y su loca rabia contra Dios ha debido ser, necesariamente, una rabia matemática." En efecto, parece que en la obra ducassiana hay rastro de dos concepciones del Todopoderoso. Se encuentra el Todopoderoso creador de vida. Precisamente contra ese creador de vida va a rebelarse la violencia ducassiana. Se

⁸ Léon Bloy, *loc. cit.*, p. 16.

encuentra el Todopoderoso creador de pensamiento: Lautréamont lo asocia al mismo culto que la geometría. "El Todopoderoso se ha revelado por entero, él y sus atributos, en ese trabajo memorable que consistió en hacer salir, de las entrañas del caos, tus tesoros de teoremas y tus magníficos esplendores." Ante esas producciones del pensamiento matemático contempladas en "meditaciones sobrenaturales", Lautréamont se inclina de rodillas "y su veneración rinde homenaje a [su] divino rostro, como a la imagen misma del Todopoderoso".

Se ve, en la obra ducassiana, una adoración del pensamiento que hace juego con una execración de la vida. Pero, ¿por qué Dios ha hecho la vida cuando podía hacer directamente el pensamiento? Tal es quizá el drama ducassiano del que Léon Bloy ha sentido la profundidad mejor que ningún otro. En todo caso, es sorprendente que en medio de los *Cantos de Maldoror* la poesía modifique su ritmo al mismo tiempo que se extingue la blasfemia y que este claro formado de silencio y de luz se encuentre en el centro mismo de una especie de selva virgen, llena de monstruos y de gritos, librada por entero al doble frenesí del crimen y del nacimiento.

En otro canto, una frase sola evoca las matemáticas; es para expresar la belleza de la curva de persecución. Ese pequeño detalle nos permite presumir que Lautréamont sobrepasó su programa de preparación a la Escuela Politécnica,

que no fue específicamente un simple “novato” mal preparado, como se sabe, por el estudio monótono de las cónicas. A partir de ese débil indicio, parece entonces que Lautréamont conoció una vida de estudios científicos algo libre, liberada del ritmo de las lecciones, sobrepasando una pedagogía de concurso universitario.

En resumen, una cultura matemática personal, una poesía segura de sí, un verbo de sonoridades exactas, un poder de inducción poética probada por la larga influencia de la obra, ¿no constituye un conjunto de pruebas que pueden garantizar-nos la integridad de un espíritu?

III

Por lo que se ve, la meditación de una obra profunda conduce a plantear problemas psicológicos que un examen minucioso de la vida apenas sabría resolver. Hay almas para las cuales la *expresión* es más que la vida, algo diferente de la vida. “El poeta”, dice Paul Eluard, “piensa siempre en *otra cosa*”.⁹ Y, aplicando esta observación a Sade y a Lautréamont, Paul Eluard precisa: “A la fórmula: usted es lo que es, ellos han añadido: puede ser otra cosa.” En general ¿qué es lo que una biografía puede ofrecer para explicar una obra *original*, una obra netamente *aislada*, una obra en la cual el trabajo literario

⁹ Paul Eluard, *Donner à voir*, pp. 73-84.

es vivo, rápido, apretado, de donde, por consiguiente, es expulsada la vida cotidiana? Entonces se llega a esas obras que son los *negativos* de la vida positiva. Ningún revelador los puede rectificar. Hay que tomarlas en su esfuerzo de ruptura; hay que comprenderlas en su propio sistema, como uno comprende una geometría no-euclidiana en su propia axiomática.

Precisamente, se puede utilizar como pretexto los *Cantos de Maldoror* para comprender lo que es una obra que de alguna manera se separa de la vida usual para acoger otra vida que hay que designar por medio de un neologismo y una contradicción como una *vida invivable*. He allí, en efecto, una obra que no ha nacido de la observación de los otros, que no ha nacido exactamente de la observación de sí. Antes de ser observada, ha sido creada. No tiene finalidad, y es una acción. No tiene plan, y es coherente. Su lenguaje no es la expresión de un pensamiento previo. Es la expresión de una fuerza psíquica que, súbitamente, se convierte en un lenguaje. En suma, es una lengua instantánea.

Cuando el surrealismo encuentre la huella de Lautréamont, gozará de las mismas catacresis; romperá las imágenes familiares, aunque deba hacer converger "una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección". Lo esencial será centrar la palabra en el instante agresivo, liberándose de las lentitudes del desarrollo silábico donde se complacen los oídos musicales. En efecto, hay que pasar del reino de las imáge-

nes al reino de la acción. Entonces la poesía de la cólera se opone a la poesía de la seducción. La frase debe convertirse en un esquema de móviles coléricos. Se la anima encadenando las explosiones psíquicas, no administrando "explosivos" en una fonética pedante. Eso equivale a decir que la explosión no viene de las sílabas, sino que más bien es semántica. Lo que salta es el sentido, no el aliento. El *verbo rompiente* de Lautréamont y de los buenos surrealistas está entonces hecho menos para ser escuchado en sus destellos, que para *ser deseado* en su brusca decisión, en su alegría de decidir.

No puede comprenderse su significación energética por medio de la dicción; hay que aceptar una inducción activa, nerviosa, experimentar su virilidad inducida. Vladimir Maiakovski cantaba así:

Pronto la boca se desgarrará con los gritos.
Escucho
dulcemente
saltar los nervios
como un enfermo salta de su lecho.¹⁰

Un psiquismo *excitado*, y no un psiquismo *consolado*, tal es el beneficio de la lección ducasiana. Sin duda en esta vía las investigaciones podrían ser innumerables. Multiplicarían las

¹⁰ Vladimir Maiakovski, *La nube en pantalones*.

experiencias de psicología poética. Pero la poesía es preferentemente pasiva; retorna al misterio como a una cuna, a los instintos como a fuerzas, a la vida como a un destino. Le gusta seguir una historia, relatar una existencia, novelar un amor

En otros términos, la poesía tiene una tendencia casi invencible a regresar a la vida, al interior de la vida, a vivir dócilmente el tiempo continuo de la vida. No debemos pues asombrarnos de que el ejemplo de Lautréamont permanezca aislado y que por alejarse de los hábitos fundamentales de la vida, escape a los principios mismos de un estudio biográfico.

IV

Sin embargo, como varios lectores tal vez no tienen presentes algunas de las fechas que marcan la vida del poeta, rápidamente resumimos lo que hemos podido saber en los diversos estudios que hemos leído.

Los numerosos biógrafos, como si declararan una frágil esperanza de enlazar la obra de Lautréamont a su época, divergen ya respecto a la fecha de nacimiento del poeta. Según René Dumesnil, Lautréamont nació el 4 de abril de 1850: el día y el mes son exactos, el año es falso. 1847 es señalado por otros autores. En realidad, Isidore Ducasse nació en Montevideo el 4 de

abril de 1846.¹¹ Remy de Gourmont dice que el poeta murió "a la edad de veintiocho años".¹² Este error es reproducido por varios críticos; Lautréamont murió a los veinticuatro años, el 24 de noviembre de 1870. El acta de defunción está firmada por el hotelero y el sirviente del hotel donde falleció (calle del Faubourg Montmartre, núm. 7, París).

Sobre su ascendencia, tenemos ahora algunos datos precisos que han rectificado antiguos errores. Esos datos parecen provenir del libro sobre Lautréamont y Laforgue de Gervasio y Álvaro Guilloz Muñoz publicado en Montevideo.¹³ El padre de Isidore Ducasse, François Ducasse, había nacido cerca de Tarbes en 1809; su madre igualmente había nacido en Francia en 1821. François Ducasse ejercía el apostolado de profesor en Sarguinet, pequeña comunidad vecina de Tarbes; su firma se encuentra al calce de las actas civiles en 1837, 1838, 1839. En 1840 François Ducasse emigró al Uruguay.

Para nuestro estudio particular no tiene gran interés resolver el problema del destino de François Ducasse y su fortuna. Según unos, al morir tenía fortuna; según otros, murió pobre, mucho tiempo después de la desaparición de su hijo. En 1860, cuando su único hijo cumplió ca-

¹¹ Cf. Lautréamont, *Oeuvres complètes*, Lib. José Corti, 1953, p. 405.

¹² *Ibid.*, p. 17. Remy de Gourmont, *Le livre des Masques*, p. 139.

¹³ No pudimos procurarnos esta obra. Valéry Larbaud hizo un comentario sobre ella en la *N.R.F.* (18 de enero, 1926).

torce años, Francois Ducasse lo envió a Francia, donde el joven Isidore inició estudios secundarios normales. Francois Alicot ha encontrado la huella de la estancia de Isidore Ducasse en el liceo de Tarbes, después en el liceo de Pau. Varias veces hemos utilizado el artículo de François Alicot publicado en el *Mercure de France*. A él puede uno remitirse para conocer la vida escolar de Lautréamont, al menos tal como les pudo parecer a algunos condiscípulos.

En el número especial del *Disque vert* (París-Bruselas, 1925), se encontrará una buena bibliografía de las obras ducassianas preparada por Raoul Simonson. El canto primero de los *Cantos de Maldoror* se publicó anónimo, en agosto de 1868. Se está de acuerdo en pensar que la obra había sido escrita en 1867. La edición G.L.M., ofrece, entre otros datos, las variantes del canto primero, tal y como resultan de la comparación de la edición de 1868 y de la edición de 1869.

Se conocen varios alojamientos parisinos de Lautréamont. Se sabe que alquiló un piano. Philippe Soupault, por un esfuerzo de imaginación de verdadera simpatía, a despecho de los datos erróneos que le ofrecía la biografía en el momento en que escribió su obra, ha reconstituido con verosimilitud la vida parisina de Lautréamont. Pero una vez más, los hechos conocidos son todavía muy pocos para esclarecer la psicología ducassiana. Siempre hace falta retornar a la obra para comprender al poeta. La obra de genio es la antítesis de la vida.

V. LAUTRÉAMONT: POETA DE LOS MÚSCULOS Y DEL GRITO

I

¡NADA más inimitable que una poesía original, que una poesía primitiva! Nada tampoco más primitivo que la poesía primitiva. Domina una vida, domina la vida. Al comunicarse, crea. El poeta debe crear a su lector y no expresar ideas comunes. Una prosodia debe imponer su lectura y no ordenar fonemas, efusiones, expresiones. Es por lo que un filósofo que busca en los poemas la acción de los principios metafísicos, reconoce sin titubear la *causa formal* bajo la creación poética. Sólo la causa poética, al mezclar la belleza con la forma, da a los seres el vigor de seducir. ¡No se vea en ello un fácil pancalismo! Lo bello no es un simple ordenamiento. Tiene necesidad de un poder, de una energía, de una conquista. La estatua misma tiene músculos. La causa formal es de orden energético. Así alcanza su apogeo en la vida, en la vida humana, en la vida voluntaria. No se comprende bien una forma en una contemplación ociosa. Es preciso que el ser que contempla juegue su propio destino ante el universo contemplado. Todos los tipos de poesía son tipos de destino. Una historia de la poesía es

una historia de la sensibilidad humana. Por ejemplo, un psicólogo atento, considerará como una verdadera *suma* de novedades psicológicas, al hermoso libro de Marcel Raymond: *De Baudelaire au surréalisme*.¹ Sin duda se sentirá asombrado por un hecho: las novedades casi siempre son voluntades. La poesía contemporánea en su asombrosa variedad prueba que el hombre desea un porvenir, un porvenir para su corazón mismo. El libro de Marcel Raymond ofrece las múltiples avenidas de una afectividad inventiva, de una afectividad normativa que renueva y ordena todas las fuerzas del ser.

Por consiguiente, lo bello nunca puede ser simplemente *reproducido*; requiere que primero sea *producido*. Le toma a la vida, a la materia misma, energías elementales que en principio son *transformadas*, después *transfiguradas*. Ciertas poesías se enlazan con la transformación, otras con la transfiguración. Pero el ser humano siempre debe sufrir una metamorfosis con el poema verdadero. La función principal de la poesía, es la de transformarnos. Es la obra humana que nos transforma con mayor rapidez: basta un poema.

Muy a menudo, desgraciadamente, unas imágenes heterónomas rompen la ley de la imagen activa. Un mimetismo increíble parodia al movimiento que sólo es salubre y creador en su intimidad. Por eso las escuelas, cuando son domi-

¹ Librairie José Corti, comp. [Ed. en esp. C.E., 1954.]

nantes, las estéticas, cuando son enseñadas, detienen las fuerzas metamorfoseantes. A algunos poetas solitarios les está reservado vivir en estado de metamorfosis permanente. Constituyen, para el lector fiel, esquemas de metamorfosis sensibles. Ciertos poetas directos determinan en nuestra sensibilidad una manera de inducción, un ritmo nervioso, muy diferente del ritmo lingüístico. Hay que leerlos como una lección de vida nerviosa, como una original lección de ganas-de-vivir. Es así como hemos tratado de revivir la fuerza inductiva que recorre los *Cantos de Maldoror*. Al estudio de ese poema, le hemos consagrado largos meses de experiencia dócil y plena de simpatía, tratando de restituir la agitación específica de una vida muy diferente a la nuestra. En el presente capítulo, sin pasar la totalidad de las imágenes del film, quisiéramos mostrar cómo se entabla el dinamismo poético en Lautréamont; quisiéramos precisar el principio de su *Universo activo*.

II

En el umbral de la fenomenología ducassiana, proponemos plantear el siguiente teorema de psicología dinámica tan bien formulado por F. Roels: "En la inteligencia no hay nada que no haya estado primero en los músculos". Esa es una justa paráfrasis de la vieja divisa de los filósofos sensualistas que no encontraban nada en la

inteligencia que no hubiera estado primero en los sentidos. De hecho, una gran parte de la poesía ducassiana, depende de la miopsique caracterizada por Storch (Cf. Wallon, *Stades et troubles du développement psycho-moteur chez l'enfant*. París, 1925, p. 166). El lector, en dócil simpatía con Maldoror, siente reavivarse casi fibra esa miopsique. Una imaginería animalizada lo ayuda a alcanzar ese curioso estado de análisis muscular. En efecto, parece que la vida animal hace un coeficiente de los músculos y los órganos particulares, al punto que un animal entero es a menudo el servidor de uno de sus órganos.

En Lautréamont, la conciencia de tener un cuerpo no permanece en el estado de vaga conciencia, conciencia adormecida en un agradable calor; por el contrario, se esclarece violentamente cuando tiene la certeza de poseer un músculo, se proyecta en un gesto animal largo tiempo olvidado por los hombres.

El tierno Charles-Louis Philippe, al contemplar al niño en la cuna, decía (*La Mère et l'Enfant*, p. 11): "sus pies se agitan de bella manera, su aspecto es algo loco, se creería que cada dedo del pie es una cajita aparte". En las horas de fatiga, en el desligamiento muscular, es cuando tenemos con más frecuencia tales impresiones animalizadas. Lautréamont, por el contrario, descubre su fuerza en las horas más activas, en los gestos más ofensivos. Su verdadera libertad, es la conciencia de las elecciones musculares.

III

Se tendrá inmediatamente el ejemplo del carácter directo y primero del estremecimiento muscular, desde las primeras páginas de los *Cantos de Maldoror*. El odio de “fosas nasales orgullosas, anchas y flacas” (p. 124), el odio basta para dar la primitividad muscular al ser usado, espoleado, anonadado por las más pasivas sensaciones. Entonces el estremecimiento de las fosas nasales no responde a la invasión de un perfume; el orgullo de una fosa nasal dinamizada por el odio no se nutre con incienso. “Tus fosas nasales, que estarán desmesuradamente dilatadas de inefable contento, de éxtasis inmóvil, no le pedirán nada mejor al espacio, convertido en algo embalsamado con perfumes e incienso; pues estarán saciadas de completa felicidad.”

¿Hay ejemplo más claro de un trastocamiento de los valores sensibles? Lo que era sensación pasiva, de pronto es voluntad; lo que era espera, de pronto es provocación. ¿No es el olfato el sentido más pasivo, más terrestre, más inmóvil, más inmovilizante?, ¿el que lenta, paciente, sabiamente debe esperar que la realidad impuesta se aleje, se borre, para soñar verdaderamente, para escribir su poema? Cuando el perfume sea un recuerdo, el recuerdo será un perfume. El perfume con su materia y su ideal podrá integrarse en ricas y vastas correspondencias. Pero lo que se gane en riqueza, se perderá en decisión. Una dinamogenia primitiva, como la que se en-

cuentra animada en los *Cantos de Maldoror* no soporta los perfumes triunfantes. Todo ese universo pasivo y respirado se debilita y se borra cuando el acto se impone como un universo. El soplo supera a los soplos. A la vida ofendida sucede la vida ofensiva. Entonces la carne viva es su propio dolor ella misma.

IV

Así, el más pequeño de los músculos que abre una fosa nasal o endurece una mirada incita a una vida y una poesía especiales. En sus *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Claude Estève ha dado un justo lugar a esa especie de sintaxis muscular (p. 207). "No hay sensación que no provoque una alerta de toda la musculatura. A su invitación, todos los medios de acción y de reacción se estremecen juntos." En Lautréamont, el mundo no tiene necesidad de invitarnos al acto. Con la poesía en el puño, Maldoror aborda la realidad, la amasa y la moldea, la transforma, la animaliza. ¡Si tan sólo la materia fuera carne que martirizar! "El furor de flacos metacarpios" (p. 260) impone su forma al mundo brutalizado.

Por otra parte, uno se engañaría si imaginara la violencia ducassiana como una violencia desordenada que se embriaga con sus excesos. Lautréamont no es un simple precursor del "paroxismo". Incluso en sus tormentas energé-

ticas, el sentido muscular preserva en él la libertad de decisión. Como lo ha mostrado Henri Wallon, el niño turbulento posee verdaderos centros de turbulencia. Lautréamont, poeta turbulento, no acepta las violencias turbias. No acepta las reacciones difusas, las acciones confusas. Dibuja sus actos. Sabe administrar su agresión. Sin duda ha debido sufrir — como tantos otros! — por la inmovilidad escolar. Ha soportado la posición del adolescente sentado, del escolar reducido al alegre articular del codo y la rodilla. Abrirse paso con los codos, ¡qué imagen de humanidad solapada! Ante la mirada del maestro, Isidore Ducasse, ha dado vuelta hipócritamente a la cabeza, exagerando el tic del cuello, escondiendo la pulsión primitiva bajo un movimiento lentamente prolongado. “Como un condenado que calienta sus músculos, reflexionando en su suerte, y que de pronto va a subir al cadalso, de pie, sobre mi lecho de paja, con los ojos cerrados, giro lentamente mi cuello de derecha a izquierda, de izquierda a derecha, durante horas enteras” (p. 135). Para comprender dinámicamente tales páginas, hay que quitar la imagen visual; hay que borrar aquí el cadalso; después, se trasladará la atención debida a esos oscuros músculos de la nuca, que, tan cerca de la cabeza, tan lejos están de la conciencia. Dinamizando esos músculos, se encontrarán con mucha facilidad los principios musculares del orgullo humano, tan poco diferente del orgullo leonino. La psicología del cuello

y la técnica del cuello encontrarán abundantes lecciones en los *Cantos de Maldoror*. Al meditar tales lecciones se comprenderá mejor la importancia de las gorgueras, cuellos y corbatas en la psicología de la majestad.

Si pudieran desarrollarse más profundamente tales explicaciones, se daría uno cuenta de que la fisiognomía, en sus descripciones anatómicas, ha olvidado casi por completo los caracteres temporales del rostro. Esos caracteres temporales se volverán a encontrar al revivir la dinámica de los gestos en su sintaxis completa, al distinguir las diversas fases energéticas y, sobre todo, al fijar la justa jerarquía nerviosa de las expresiones múltiples. La cara de un hombre decidido ofrece los instantes de la mutación de su ser.

El sentido común es tan poco observador, que confunde todas sus observaciones en el simple signo de un *rostro enérgico*. Lautréamont no se petrifica así en su energía misma. Preserva incesantemente la libertad, la movilidad, la decisión.

V

Encontraremos una nueva prueba de la primitividad de la poesía ducassiana en la importancia dada al *grito*. Para el que descarta el punto de vista de la primitividad como jerarquía nerviosa, el grito sólo es un accidente, un tropiezo, un arcaísmo. Por el contrario, la primitividad

nerviosa prueba que el grito no es una incorporación, ni siquiera un reflejo. Es esencialmente directo. El grito no llama. Exulta.

El grito también es la antítesis del lenguaje. Todos aquellos que han meditado ante un niño solitario, se han sorprendido con sus juegos lingüísticos: el niño juega a los murmullos, a los susurros, a la voz quebrada, a los timbres de finas campanillas que suenan sin resonar — iligeros cristales que un soplo rompe! El juego lingüístico cesa cuando vuelve el grito con sus potencias iniciales, con su rabia gratuita, claro como un *cogito* sonoro y energético: grito, luego soy energía.

Entonces, una vez más, el grito está en la garganta antes de estar en el oído. No imita nada. Es personal: es la persona gritada. Si se retiene, sonará en su momento, como una rebelión. Me torturas-me callo. Gritaré sólo en los días de mi venganza. Espera entonces un grito oscuro en la noche. Mi ofensa es una espada tenebrosa. Mi venganza es un brusco relieve de las tinieblas. No significa nada; pero, inversamente, está significada por todo mi ser. Los que profieren grandes gritos desgarradores no saben gritar. Han puesto el grito tras el miedo mientras que primitivamente se sitúa ante la amenaza.

Todo lo que es intermedio entre el grito y la decisión, todas las palabras, todas las confianzas deben callarse (p. 184). “Ya, desde hace mucho tiempo se acabó; desde hace mucho

tiempo no le dirijo la palabra a nadie. ¡Oh, ustedes!, quienes quiera que sean, cuando estén a mi lado, cuando las cuerdas de su glotis no dejen escapar ninguna entonación. . . no traten de ninguna manera ustedes mismos de hacerme conocer su alma con ayuda del lenguaje.”

Tal vez no se ha dado la suficiente importancia a la declaración de Isidore Ducasse: “Se cuenta que nací entre los brazos de la sordera” (p. 181). No se ha hecho la psicología del sordo de nacimiento que de repente adquiere el oído, mientras que la psicología del ciego de nacimiento, curado por Cheselden, ha sido reimaginada sin cesar. Si Isidore Ducasse es verdaderamente sordo de nacimiento, sería interesante saber a qué edad pudo decirse con asombro: “El que habla soy yo mismo. Al servirme de mi propia lengua para emitir mi pensamiento, me doy cuenta de que se mueven mis labios...” (p. 282). Entonces se le escucharía hasta la frontera de la sensibilidad alucinatoria cuando escucha al crepúsculo desplegar sus velos de satén gris...

Pero, al leer los *Cantos de Maldoror*, al sonorizarlos de alguna manera nerviosamente, es decir; añadiendo sonidos a los puros impulsos, se da uno cuenta de que las voces débiles son voces debilitadas. Hay que retornar al grito y reconocer que el primer verbo es una provocación. Los fantasmas ducassianos nacen de una *rechifla*, o cuando menos la *rechifla* endereza al fantasma que tropieza.

Para comprender la jerarquía nerviosa, entonces, hay que volver siempre a la omnipotencia del grito; a los instantes en que el ser que grita cree tener la garantía de que su grito “se escucha hasta en las capas más lejanas del espacio” (p. 214). Tal grito original niega las leyes físicas como el pecado original niega las leyes morales. Tal grito es directo y asesino; lleva el odio como una flecha, verdaderamente hasta el corazón del adversario (p. 207): “Me parecía que mi odio y mis palabras franqueaban la distancia, aboliendo las leyes físicas del sonido, y llegaban nítidas a sus oídos ensordecidos por los mugidos del océano encolerizado”. Así, el grito humano cumple su parte en un universo rabioso. La “boca categórica” ha encontrado su vocal.

VI

¿Cómo puede determinar una sintaxis tal grito? A pesar de todas las anacolutas activas, ¿cómo puede conducir una acción el ser que se rebela? Ese es el problema resuelto en los *Cantos de Maldoror*. En el cuerpo todo se articula cuando el grito, inarticulado en sí, pero maravillosamente simple y único, expresa la victoria de la fuerza. Todas las fieras, incluso las más inofensivas, articulan un grito de guerra. Pero en la Naturaleza todas las fuerzas están parodiadas. Y en la múltiple vida animal que ha vivido Lautréamont, ha escuchado gritos belicosos que son

“chistosos cloqueos”. Ha escuchado gritos sin jerarquía que hacen pensar más bien en gritos de masa; gritos que nacen de la masa biológica. Ese es, parece, el pensamiento de Paul Valéry, que en *Monsieur Teste* dice: “Los afables balaban, los agrios maullaban, los gordos mugían, los flacos rugían”. Hay que llegar a lo humano para obtener los gritos dominantes. Se les escuchará pasar a los *Cantos de Maldoror* a través de un estrépito poético. Se engañan los que ven en esos Cantos una maldición teatral. Se trata de un universo especial, un universo activo, un universo gritado. En ese universo, la energía es una estética.

VI. EL COMPLEJO DE LAUTRÉAMONT

Nous entrâmes au salon pour nous reposer. M. Lenoy marchait devant nous; il s'arrête tout d'un coup et recule, tout interdit; nous avançons... Une panthère énorme, accroupie au fond de l'appartement, fixait sur nous ses yeux brillants et féroces; sa queue se redressait à l'entour de ses flancs tachetés et sa mâchoire entr'ouverte laissait voir de blanches et longues dents qui ne nous rassuraient pas. Cet animal était empaillé avec tant d'art qu'il était impossible de ne pas le croire vivant.*

Lettre de Leconte de L'Isle citada por Estève.

Leconte de L'Isle entendit hurler sur le grève du Cap les chiens sauvages dont il devait, bien des années plus tard, interpréter les lamentables aboiements. Il vit des babouins et des au-

* "Entramos en el salón a reposar. El señor Lenoy iba delante de nosotros; de repente se detiene y retrocede, desconcertado; avanzamos... Una pantera enorme, acurrucada en el fondo del apartamento, fijaba en nosotros sus ojos brillantes y feroces; su cola se levantaba rodeando sus flancos moteados y su quijada entreabierta dejaba ver blancos y largos dientes que no nos tranquilizaban. Ese animal estaba disecado con tanto arte que era imposible no creerlo vivo."

truches. Il put même contempler de près deux lions, vivants cette fois, un mâle et une femelle. Il est vrai qu'ils étaient en cage. "Le mâle n'a que deux ans, il est déjà magnifique, ses bonds sont effrayants et sublimes; quand il rugit, les murs de sa prison tremblent." Mais plus qu'aux animaux féroces, empaillés ou non, il s'intéressa aux dames du pays...**

ESTEVE,
Leconte de l'Isle.

I

PARA medir bien toda la importancia de un complejo, para comprender los sentidos múltiples de la psicología de los complejos, es a menudo interesante ver en acción un complejo mal injertado, un complejo tironeado por contradicciones, frenado por escrúpulos. A veces también el complejo revela algunos de sus caracteres por el solo hecho de que es sublimado artificialmente, que es adoptado sin fe, como medio de expresión al que se considera barroco, y que sin embargo es comprensible para todos. En uno y otro caso —insuficiencia o desviación— el dina-

**"Leconte de L'Isle escuchó aullar en la arena del Cabo a los perros salvajes cuyos lastimeros aullidos interpretaría muchos años después. Vio babuinos y avestruces. Incluso pudo contemplar de cerca a dos leones, vivos esta vez, un macho y una hembra. Verdad es que estaban enjaulados. 'El macho sólo tiene dos años, es ya magnífico, sus saltos son terroríficos y sublimes; cuando ruge, tiemblan los muros de su prisión.' Pero más que por los animales feroces, disecados o no, se interesó por las damas del país..."

mismo del complejo se siente como falseado; pero ese error, esa suspensión de pronto hacen comprender un mecanismo psicológico que permanecía en secreto mientras funcionaba normalmente.

Vamos a estudiar diferentes ejemplos del *complejo de Lautréamont* larvado o esclerotizado, en formas reducidas, en sus energías aminoradas; esos ejemplos nos parecerán repugnantes o ridículos. Entonces tal vez se nos acuse de aplicar a las obras, que por otra parte, siguen siendo hermosas y vivas, un cuadro que las deforma, un sistema de examen pedante. Ese es el reproche que se hace siempre a los que desean comparar almas diferentes, pues la comparación de almas diferentes siempre equivale más o menos a negarles a dichas almas una originalidad esencial. Evidentemente parece más seductor ir de inmediato al centro de las almas individuales, afirmar la unidad de ese centro; finalmente, vivir con una perfecta simpatía la intimidad y originalidad profundas del héroe espiritual que se estudia. Pero es precisamente allí donde se encuentra la paradoja; *una originalidad necesariamente es un complejo y un complejo no es nunca muy original*. Solamente introduciendo esta paradoja se puede reconocer al genio como *leyenda natural*, como una naturaleza que se expresa. Si la originalidad es poderosa, el complejo es enérgico, imperioso, dominante: dirige al hombre, produce la obra. Si la originalidad es pobre, el complejo es larvario, facticio, vacilante. De cual-

quier manera la originalidad no puede analizarse enteramente en el plano intelectual. Solamente el complejo es el que puede proporcionar la medida mecánica de la originalidad.

Así pues, la crítica literaria ganaría al profundizar en la psicología de los complejos. Se vería entonces llevada a plantear de otro modo el problema de las influencias, el problema de la imitación. Para ello, tendría que reemplazar la lectura por una *transferencia* en el sentido psicoanalítico de la palabra. La simpatía se queda como comunión demasiado vaga, no modifica las almas que une. De hecho, no podemos comprender claramente más que por una especie de inducción psíquica, excitando o moderando sincrónicamente los impulsos. Sólo puedo comprender un alma transformando la mía, "como uno transforma su mano poniéndola en otra".¹ Una comunión real necesariamente es temporal. Es discursiva. En la vida pasional, que es la vida cotidiana, sólo podemos comprendernos *activando* los mismos complejos. En la vida filosófica, sonriente y serena, desengañada o dolorosa, sólo podemos comprendernos *reduciendo*, juntos, los mismos complejos, disminuyendo todas las tensiones, abjurando de la vida.

Si no se toma en cuenta ese doble sentido de variación, es que no se comprende el carácter esencialmente dinámico de la psicología de los

¹ Paul Eluard, *Donner à voir*, p. 45.

complejos. Sólo se comprende un complejo por vía de activación y de reducción.

II

Comencemos por estudiar el caso de un complejo de Lautréamont facticio, lo que equivale a decir, malhecho.

Un caso muy evidente de ese complejo se ostenta, en toda la complacencia de su artificio, a lo largo del libro de H.G. Wells: *La isla del doctor Moreau*. Es conocido el tema singularmente pobre: tallando músculos y vísceras, disecando huesos y dislocando articulaciones, un cirujano fabrica "hombres" pedazo a pedazo, a partir de animales, de lo animal. El escalpelo es manejado como un lápiz: basta rectificar una forma para reparar un ser. Basta desplazar el órgano característico para modificar el carácter general: injertando la cola de la rata sobre un hocico, se obtiene un elefante en miniatura. Así procede el niño cuando dibuja; así hace el novelista inglés cuando "imagina".

A la isla del misterio quirúrgico llega justo un naufrago para personificar el miedo y la náusea ante tal obra. Así, el que está encargado de las reacciones afectivas, de las que, muy gratuitamente, es descargado el cirujano, es un espectador. Un método *analítico* tal, que dispersa los elementos del complejo sobre varios personajes, incapacita cualquier logro psicológico. Un com-

plejo debe guardar su síntesis de contrarios; es por medio de la suma de las contradicciones amontonadas como se tiene una medida de la fuerza del complejo. Para el complejo de Lautréamont, por apagados que se encuentren ciertos armónicos, hay que mantener la ambigüedad primitiva: temor y crueldad. El temor y la crueldad, como la ceniza y la lava, salen del mismo cráter.

Naturalmente, para recuperar lo real —lo que es una manera de suponer que no se ha salido de él—, Wells imagina una brutalidad vejada erróneamente por los artificios del doctor Moreau: las fuerzas sordas de la raza limitan el poder de este ensayo de biología constructiva; el olor de sangre, la vista de la carnicería liberan dinamismos mal canalizados y la novela termina con la rebelión y revancha de los animales, probando la invencibilidad de los destinos íntimos.

Toda esta biología artificial trata de sostenerse por medio de algunas observaciones científicas rudimentarias; pero ese esfuerzo de racionalización, que es una pretensión ya evidente al principio de la obra, se malogra. El mismo Wells lo siente; su espíritu positivo de repente se ve tocado por la nostalgia del misterio. Para tratar de volver plausible su obra, para borrar su aspecto simplista, su trazo de sombría mascarada, Wells, al final de la novela, nos presenta al narrador entre la razón y la locura, entre la realidad y los sueños. Así, en las últimas páginas, la obra adquiere tal vez cierto interés para

un psicólogo, puesto que se penetra en el verdadero núcleo formador del relato.

En nuestra opinión, ese núcleo formador es un complejo de Lautréamont, complejo sin vigor, desarrollado sin fidelidad, sin sinceridad, que por consiguiente no ha podido dar una obra poderosa, pero que de cualquier manera ha sostenido al escritor a lo largo de una obra falsa y aburrida.

¿Cuál es aquí la marca ducassiana? No es tan enérgica como podría serlo; no designa una fuerza activa, una tentación irresistible; sólo es una sollicitación puramente visual. Se trata de la extraña costumbre de *ver* a un animal particular en un rostro humano. Esa fue la idea directriz de la fisiognomía de Lavater, que tuvo un éxito muy significativo a fines del siglo XVIII y durante la primera mitad del XIX. Esta costumbre es una especie de simpatía hacia la fuerza de la expresión, hacia la necesidad de expresar. Se aferra a un indicio. Estabiliza una actitud pasajera. Nombra con la prontitud de un Creador. Pone, para siempre, nombres de animales a un hombre, a una familia. De una licantropía, hace un estado civil. Los señores Lobo, Liebre, Gato, Gallo, Urraca, Borrego, Ciervo, Corzo, Toro, son nombres de un rostro de antaño. Por el contrario, cuando un escritor da el nombre de un animal a un personaje, inconscientemente le da el rostro correspondiente. Vigny, en *Stello* (p. 104), al hablar de un artillero, dice con toda naturalidad "la larga cabeza de mi apacible tejón".

Ante un rostro humano así animalizado, se experimenta cierta satisfacción. ¿Se siente uno dichoso por dominar al animal reconocido? ¿Se siente uno orgulloso por plantarse en tanto hombre ante un hermano inferior que porta la marca indeleble de la animalidad? De todos modos, cuando se ha clasificado un rostro según los principios de Lavater, se tiene la ingenua impresión de que el esfuerzo mayor de la psicología se ha cumplido: uno se consagra como fisonomista, y en *consecuencia* como psicólogo; riendo, disfruta uno de su descubrimiento. A veces, sin embargo, uno se siente invadido por cierta inquietud ante ese decremento del rostro humano; se teme la acción y la revancha animales; se supone que es ya una violencia tal rostro violento. No faltan, como se ve, las razones de afectividad simplista. El narrador de la novela de Wells parece haber tenido la obsesión de las diversas posibilidades de la animalización al enlazar las marcas lavaterianas a energías ducassianas adormecidas. La novela de Wells nos pone así tras la huella de una filiación psicológica de Lavater a Lautréamont:² “Puedo certificar que, desde hace varios años hasta ahora, una perpetua inquietud habita mi espíritu, parecida a la que podría sentir un leoncito domado a medias. Mi turbación toma una de las formas más extrañas. No podía yo convencerme de que los hombres y las mujeres

² H.-G. Wells, *La isla del doctor Moreau*, pp. 242-244.

que encontraba no fueran también un género diferente, apenas humano, de monstruos, de animales a medias formados con la apariencia exterior de un alma humana, y que pronto iban a regresar a la animalidad primera para dejar ver alternativamente tal o cual marca de bestialidad atávica." Cuando "miro a mis semejantes en torno mío, vuelven mis temores. Veo rostros ásperos y animados, otros apagados y peligrosos, otros huidizos y mentirosos, sin que ninguno posea la calmada autoridad de un alma razonable. Tengo la impresión de que el animal de repente va a volver a aparecer en esos rostros..." "Cuando vivía en Londres... no podía escapar a los hombre...; detrás de mí maullaban mujeres que merodeaban; hombres famélicos y furtivos me lanzaban miradas ansiosas; obreros pálidos y extenuados pasaban cerca de mí tosiendo, con los ojos fatigados y el paso apurado como bestias heridas perdiendo su sangre... E incluso me parecía que, también yo, no era una criatura de razón, sino únicamente un animal atormentado por algún extraño desorden cerebral que me hacía errar solo como un borrego presa de vértigos".

Reflexiónese en el número bastante grande de adjetivos de esa página; en seguida hágase la traducción inversa a la que proponíamos en un capítulo precedente para mitigar el lautrémonismo; póngase luego un animal específico ante la aspereza de un rostro, un animal que huye ante algún gesto furtivo, un animal que maulla ante la

queja femenina, otro con el poderoso hocico del hambre, en suma *reconstitúyase* el lautrémontismo desfalleciente de esas páginas y se verán los justos colores, se comprenderá la justa síntesis de los complejos.

De cualquier manera, nos encontramos en el centro doloroso de esta obra presentada con un aparato de razones poco convincentes; es aquí donde se anuda el complejo que en la novela de *La isla del doctor Moreau* es sublimado "científicamente" a poca costa. El escritor plantea el complejo, la ligera neurosis, como una consecuencia del espectáculo que ha trazado; plantea el sufrimiento como el resultado de un recuerdo doloroso. Pero un psicólogo que conozca parcialmente la psicología de los complejos, no puede equivocarse: en las últimas páginas del libro es donde se encuentra el germen de su producción. Un psicoanalista siempre retendrá la última confesión como el elemento primitivo del drama.

Semejante psicoanálisis podría ser aplicado al *Libro de la selva*. Pero la psicología más profunda y matizada de Rudyard Kipling daría un perfil menos claro. Es por lo que, como ejemplo de una primera aplicación de nuestro tema, hemos querido dar, con la obra de Wells, un esquema enteramente *despoetizado*, satisfecho por una mediocre verosimilitud, explicado por una mascarada de ciencia, puerilizado por la preocupación dominante de distraer, olvidando por consiguiente casi todas las funciones de la obra literaria.

III

Vamos a tratar de seguir el desarrollo de un complejo de Lautréamont en una vía más poetizante, pero que a pesar de ello no nos permitirá encontrar en todo su poderío el verbo ducassiano. En efecto, creemos que una parte de la poesía de Leconte de L'Isle cobra un sentido psicológico especial cuando se la examina psicoanalíticamente como un complejo de Lautréamont, sin duda llevado a cabo mal, que da más gritos que actos, pero que explica un enorme número de imágenes.

En primer término, hay un bestiario de Leconte de L'Isle. No tiene la riqueza del bestiario ducassiano; sobre todo no tiene real potencia filogenética; no tiene virtud alguna para traducir los deseos en metamorfosis. Allí los animales siempre aparecen adultos y completos. Aparecen en una brutalidad ingenua, fácil; en una crueldad que no puede laborarse finamente como a lo largo de las filogénesis ducassianas, sino que de inmediato se bloquea en una forma tradicional, contemplada en sus rasgos pinto-rescos.

Entonces no es difícil mostrar que la sinergia de los actos está mal observada, que no ha sido experimentada en su complejidad vital. Lautréamont nunca habría escrito un verso como éste:

*Il va, frottant ses reins musculoux qu'il bossue.**

* Va, frotando sus riñones musculosos que enjoroba.

En primer término, porque el verso no es bello; en seguida, porque esa gibosidad no traduce ese extraño estiramiento invertido, ese reposo por contracción interna que agranda a un ser por una pereza que sabe efímera y carente de peligro.

Leconte de L'Isle no puede individualizar energicamente a los seres de su bestiario, por no remontarse al origen nervioso de la acción animal. En suma, no se ve cuál es la diferencia entre la pantera negra y el jaguar. Los saltos no son descritos en su exacta crueldad. Sólo son parábolas abstractas.

Cuando Leconte de L'Isle da mayor intensidad a sus animales, los refuerza con *adjetivos*, sin vivir la acción del verbo, sin comprender la voluntad específica de los actos, sin experimentar los valores analíticos de la cólera y de la crueldad. Así, el semental se vuelve *carnicero*, como los caballos de Diómedes, por simple incitación literaria. Leconte de L'Isle nunca ha visto la curiosa mirada de un caballo que muere.

Sin embargo, en los *Poèmes barbares*, el oso ruge, mientras que la leyenda simplemente dice que gruñe. En efecto, he aquí lo que dice una leyenda de la Edad Media: "Dios pasa, un quídam gruñe, Dios lo convierte en oso para que gruña a gusto." La torre negra también *ruge* al desplomarse. De allí, en los *Poèmes barbares*, tantos rumores, acometidas, pelos tiesos, gritos roncós; toda una poesía de ra-re-ri-ro-ru, rugosa como un silabario, más rabiosa que iracunda,

desplomándose de pronto en el desmoronamiento de sustantivos y adverbios *in mente*:

*Sa chevelure blême, en lanières épaisses,
crepitait au travers de l'ombre horriblement;
et derrière, en un rauque et long bourdonnement
se déroulaient, selon la taille et les espèces
les bêtes de la terre et du haut firmament.**

A veces, el verbo endurece la flexibilidad de los movimientos; contradice la verdad inmediata del impulso. El nadador Lautréamont nunca habría escrito un verso como éste:

*Dans l'onde où les poissons déchirent leurs reins blancs,***

puesto que el pez es ante todo una *energía lateral*. Nada a punta de flancos, y su cola es sólo la dichosa convergencia de sus dos flancos. Por el contrario, el hombre nada con una energía vertical, a punta de riñón. Las braceadas laterales son añadidura. Por lo que, para traducir fielmente la fenomenología animal, hacía falta sugerir un nado muy heroico para que los peces se desgarraran los *flancos*. Pero, ¡cómo habría resistido Leconte de L'Isle la fácil tentación de la energía sonora y vana de una *r* suplementaria!

* Su cabellera lívida, de lana espesa, / crepitaba a través de la sombra horriblemente; / y detrás, en un ronco y profundo zumbido / se desarrollaban, según el tamaño y las especies / los animales de la tierra y del alto firmamento.

** En la onda en que los peces desgarran sus blancos costados.

Los monstruos, sumas de fogosas metamorfosis en Lautréamont, en Leconte de L'Isle se encuentran bloqueados en las escamas de la tradición: Ekhidna,

*fille de Krysaor et de Kallirhoé,**

(si por una vez, se nos permite jugar con el alejandrino y fundir así la coagulación de las *kaés*), Ekhidna,

*Moitié reptile énorme écaillé sous le ventre.***

Finalmente sólo es un monstruo que digiere; devora a sus amantes —de acuerdo a los símbolos más comunes del psicoanálisis— hasta los huesos. ¡No tiene la eminente violencia de las faltas nuevas, de las faltas ducassianas!

Hemos establecido, por otra parte, el bestiaro de los *Poèmes barbares* con precisión. El número de los animales citados es de ciento trece. Las repeticiones de las formas animales son menos numerosas que en los *Cantos de Maldoror*; de manera que en líneas generales puede decirse que en la obra de Leconte de L'Isle la densidad animal es la mitad menor que en la obra de Lautréamont. Por otra parte, la animalidad es de una intensidad mucho más débil. A menudo se la vence, se la disea. El lobo gigante es un lobo

* Hija de Krysaor y de Kallirhoé.

** Mitad reptil enorme descarapelado bajo el vientre.

vencido: integra un gran tapiz, un tapete de cama. A veces aparece “un viejo tigre resignado que un niño lleva en trailla”.³ Puesto que el hipopótamo es gordo, es asmático. Así lo pide la ley del diagnóstico humano, demasiado humano. Los cazadores, como burgueses, cazan “para grasos festines”. Los gansos y los pavoreales, símbolos de orgullo y de vanidad, se rostizan indistintamente. Unas bestias se ven suscitadas por la rima: el *auroc* es creado para rimar con *roc*; así lo pide la ley de las sonoridades duras. El oído, órgano pasivo, contra toda jerarquía ordena elementos que dependen de la poesía nerviosa; de ello resultan innumerables absurdos en Leconte de L’Isle. La vida animal es insulsez expresada en versos insulsos:

*Si l’animal feroce a faim et soif, qu’il mange!*⁴

Los pájaros de las islas acuden en montón para desplegar sus colores: el bengalí, el cardenal y el colibrí confunden sus zafiros y sus rubíes. Los animales están diferenciados por adjetivos que no concuerdan con su carácter, lo que nunca sucede en Lautréamont. El águila es blanca, negra sin razón. A veces Leconte de L’Isle acumula los animales en la matriz de un alejandrino sin poder engendrar la vida:

³ *Poèmes barbares*, p. 160.

⁴ *Ibid.*, p. 131. [Si el animal feroz tiene hambre y sed, ¡que coma!]

*Chauves-souris, hiboux, guivres, dragons volants.*⁵

Señalemos no obstante una fusión animal de tipo ducassiano en la misma página, que justifica, a nuestro parecer, nuestro diagnóstico de los complejos:

*Et voici que j'ai vu, par les ombres nocturnes,
S'amasser en un bloc les oiseaux taciturnes,
Se fondre étroitement comme s'ils n'étaient qu'un
Bête hideuse ayant la laideur de chacun,
Araignée avec dents et griffes, toute verte
Comme un Dragon du Nil, et d'écume couverte,
Ecume de fureur muette et du plaisir
De souiller pour autri ce qu'on ne peut saisir.**

Pero la fusión deja demasiadas escorias; los dragones de la pesadilla, suma de dientes y de patas, hinchados de lenguas, nunca son "Dragones del Nilo". Nadan en aguas anónimas. El ritmo rompe la exaltación poética; las inversiones que van a la conquista de la rima como "de espuma cubierta", hacen una mezcolanza de las visiones. Una página tal, tentada de didactismo, no tiene el valor de alucinación que, en la *Ten-*

⁵ *Ibid.*, p. 334. [Murciélagos, búhos, sierpes, dragones voladores.]

* [Y he aquí que he visto; en las sombras nocturnas, / amontonarse en bloque a los pájaros taciturnos, / fundirse estrechamente como si no fueran más que uno / bestia horrible teniendo la fealdad de cada uno, / araña con dientes y garras, enteramente verde / como Dragón del Nilo, y de espuma cubierta, / espuma de furor mudo y del placer / de ensuciar para otro lo que no se puede agarrar.]

tation de Saint Antoine de Flaubert será tan notorio. A pesar de la búsqueda de sonoridades, Flaubert, soñando con fidelidad, sabrá dibujar imágenes de púrpura sobre el puro ébano de la noche: "He habitado el mundo informe en que se adormecían las bestias hermafroditas... en la profundidad de las ondas tenebrosas, cuando estaban confundidos ojos, aletas y alas, y que flotaban como moluscos ojos sin cabeza entre toros de rostro humano y serpientes con patas de perro."⁶

En impulsiones más francas, como las que suben de la cólera a la injuria, las animalizaciones concretadas por Leconte de L'Isle son mejores. Encuentran con naturalidad la tradicional síntesis de las actitudes contradictorias, síntesis de la boca que se abre y de la boca que se cierra, realizada por el perro que ladra y la víbora que silba:

*Et je te châtierai dans ta chair et ta race
o vipère, ô chacal, fils et père de chiens!*⁷

Pero esas injurias forjadas sobre modelos de la tradición, no pueden alcanzar el vigor de las injurias primeras, y, a pesar de algunos hermosos versos, la fuerza psicológica decae. Finalmente, en la obra del poeta parnasiano la psicología de los complejos sólo da esquemas y dibujos, no impulsos y fuerzas.

⁶ Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, Ed. Cres, P.143, cf. p.16.

⁷ *Poèmes barbares*, p. 35. [Y te castigaré en tu carne y tu raza, / ¡oh, víbora, oh, chacal, hijo y padre de perros!]

Por supuesto —¿es necesario decirlo?— nuestra crítica sólo se desarrolla en el plano de la dinámica psicológica; no ignora los versos hermosos y las páginas hermosas. De paso, en la línea de imágenes que nos ocupa, admiramos:

*Le tigre népalais qui flaire l'antilope.*⁸

Escuchamos turbados los ruidos de la sombra:

*Où, par les mornes nuits, geignent les caimans.*⁹

Permanecemos fieles a nuestras admiraciones escolares con piezas como *Les Eléphants*, *Le Sommeil du Condor*, *La Panthère noire*. Son obras maestras de pintura, de poesía esculpida, que permiten, como bien lo dice Albert Thibaudet, colocar a Leconte de L'Isle entre los "animalistas". Todo historiador de la poesía, los reconoce como grabados logrados, bien adaptados a los gustos de su época, bien establecidos en un recinto estético sólido y convencido de su constitución. Otra cosa es la revolución en poesía. Lautréamont es un riesgo.

IV

Nos limitamos a esos dos ejemplos de una explicación de los complejos en el terreno de la

⁸ *Ibid.*, p. 139. [El tigre nepalés que olfatea el antilope.]

⁹ *Ibid.*, p. 187. [Donde, en las lúgubres noches, se quejan los caimanes.]

crítica literaria. Los elegimos tan opuestos como nos fue posible, ya que en el primero evocamos una organización casi consciente del tema, mientras que en el segundo tenemos que ver con un brote mucho más sordo, enteramente inconsciente.

El lector familiarizado con las obras de Leconte de L'Isle tal vez sienta repugnancia en aceptar tal explicación. Lo cargamos entonces con el *onus probandi* y le pediremos explicar las acumulaciones de las referencias al animal en los *Poèmes barbares*; le pediremos que justifique la dureza buscada, la aspereza deseada, los ecos roncós de una vida primitiva, en suma, toda esa sabia leyenda de la primitividad, leyenda expuesta sin el menor apoyo objetivo. Tendrá que responder que no se puede adherir a las rudas emociones de los *Poèmes barbares* o seguir la pesada hipótesis de Wells más que por la comunicación de ciertos ensueños, más que por un retorno pueril hacia un origen vital, hacia un origen brutal donde siempre se cree captar ingenuamente la fuerza joven y terrible. El hombre más sensible, el más suavizado por la vida, en determinadas horas, sueña con lo indomable. Respeta, admira, ama la fuerza que lo desafía.

Comprender la violencia, para un filósofo, es, en un modo permitido, en un modo menor, en la vida ya aérea de las ideas, ejercerla. *Comprender* la violencia es dar a la violencia la garantía moral del idealismo. Se descubre así

un platonismo de la violencia, una *violencia platónica*. Esos filósofos no cazarían; leen *Le Runoia*:

*Chasseurs d'ours et de loups, debout, ô mes guerriers.**

En resumen, si en los poemas de la primitividad hay una razón de convicción, una atracción, un encanto, el origen no podrá estar en la seducción de las imágenes objetivas, en el recuerdo exacto o en la reminiscencia de un lejano pasado. Esos poemas desconocen tanto la realidad histórica como la realidad objetiva. No pueden pues tomar su fuerza de síntesis sino de un complejo inconsciente, de un complejo tan oculto, tan alejado de lo que se sabe sobre sí mismo, que, al volverlo explícito, se cree descubrir una realidad.

V

Pero, puesto que hemos hecho así el proceso del realismo ingenuo de la animalidad, tenemos que preguntarnos si están mejor dirigidos los primeros esfuerzos de la objetividad científica, si escapan a la seducción primera del complejo de Lautréamont. No lo parece. A propósito del reino animal, más que de cualquier otro reino de la naturaleza, el sentido común obedece a

* [Cazadores de osos y de lobos, de pie, ¡oh, guerreros míos!]

sus primeras ideas, a sus primeros errores y por mucho tiempo traba los conocimientos positivos. De allí los increíbles preceptos que obstruyen las *Materias médicas* y que llevan a la utilización de remedios específicos tomados del reino animal.

Por otra parte, no se cambia nunca de opinión respecto a un animal porque esté clasificado de buenas a primeras en el grupo de animales peligrosos o en el grupo de animales inofensivos. Aquí, el conocimiento es, más claramente que en cualquier otra parte, *función del miedo*. El conocimiento de un animal es así el inventario de la agresión respectiva del hombre y del animal. La imagen primera es la concreción de una emoción primera. Jung ha hecho notar que “es casi imposible escapar al poder de las imágenes primordiales”.¹⁰ Ahora bien, el animal corresponde a los más sólidos arquetipos. No debe uno pues asombrarse ante la profunda induración de las fobias animales.

Una clasificación completa de las fobias y de las filias animales daría una especie de *reino animal afectivo* que sería interesante comparar con el reino animal descrito por los Bestiarios de la antigüedad y de la Edad Media. Se vería que en ambos casos —en las vesanías y en los bestiarios— los valores objetivos son tan raros y, en ambos casos, igualmente clara la polarización afectiva.

¹⁰ C.G. Jung, *Le moi et l'inconscient*, N.R.F., p. 236.

Podría entonces acentuarse el acercamiento cada vez más estrecho entre la psiquiatría y la psicología animal. En efecto, Korzybski ha mostrado recientemente que la psicología animal podía ilustrar la mayoría de las diátesis descubiertas por la psiquiatría. Así, las malformaciones de la imaginación humana recaen en formas animales reales. Los hermosos trabajos de H. Baruk sobre la experimentación animal en psiquiatría aportarían innumerables argumentos para sostener esta tesis.¹¹

Tal vez incluso habría que ir más lejos y plantear francamente una tesis contraria a la precedente. Se vería uno entonces conducido a decir que el *animal es un alienado*, o más aún, forzando la nota para hacerla notoria, que las diversas especies de animales son diversas formas de alienaciones mentales. Para ello hay una razón; es que el animal está sometido a un determinismo vital específico. No es una "máquina", sino, con más exactitud, el juguete de una animalidad maquinada. El instinto es una monomanía, y toda monomanía revela un instinto específico. La manera más rápida de describir una aberración humana es aproximarla a un comportamiento animal. El animal es un psiquismo monovalente.

En el otro polo, está lo humano. Dado por la hermosa definición propuesta por André Gide:

¹¹ Cf. Korzybski, *Science and Sanity*, p. 362, Nueva York, H. Baruk, *Psychiatrie, médicale, physiologique et expérimentale*, pp. 188 ss. París, Masson, 1938.

“Yo llamaba hombre al animal capaz de una acción gratuita.” El apaciguamiento verdaderamente humano dará pues un constante mentís a los instintos; será una liberación que escapa a todas las formas de alienación animalizante. Por consiguiente la acción debe atravesar un tiempo de inhibición para poderse especificar verdaderamente como acción humana. Tal vez un buen entrenamiento a esta inhibición consista en ejecutar los instintos a contratiempo; poniendo, por ejemplo, cierta agresión en la ternura, cierta piedad en el holocausto. Entonces la afectividad ofrece flores múltiples y multicolores.

Este débil bosquejo de una tesis, que no podemos desarrollar detenidamente en este breve volumen, bastaría tal vez para plantear el problema de la “locura” de Lautréamont desde una perspectiva más clara y para conciliar tesis adversas. En principio es muy evidente que una adhesión tan voluntaria a la vida animal debe darle al lector la impresión muy clara del frenesí. Pero en los *Cantos de Maldoror* hay una variedad tal de frenesí, una potencia tal de metamorfosis, que la ruptura de los instintos se encuentra, a nuestro parecer, realizada. Hemos señalado que los *Cantos de Maldoror* contenían también experiencias de acciones suspendidas, de amenazas aplazadas, de conductas diferidas, en suma, de signos de un psiquismo no sólo cinético, sino verdaderamente potencial. Parece pues que Lautréamont ha escapado do-

blemente a la fatalidad de los actos, y que su extraño y fogoso pensamiento cuando menos sigue siendo el pensamiento de un alma humana dueña de sí.

Si esta deducción fuera exacta, recíprocamente podría verse en el lautrémontismo una ilustración de las gratuidades gideanas. Esta ilustración parecería ser incluso muy clara, pues los rasgos están agrandados y simplificados. Parece que el dibujo de los actos en Lautréamont sólo conoce la línea recta. La gratuidad gideana tiene más flexibilidad: dobléga todo, incluso el impulso. Da así con una riqueza íntima del gesto muy diferente de la ostensible riqueza de los gestos. Dicho de otra manera, cuando se reconoce la gratuidad en Lautréamont, continúa siendo exterior al ser, mientras que, en André Gide, está verdaderamente integrada al ser. Pero finalmente el aprendizaje de la gratuidad halla su primera lección en los *Cantos de Maldoror*. André Gide ha sido un maldororiano de primera hora.¹²

Tal vez se nos reproche haber subrayado, con un rasgo demasiado fuerte, las desviaciones producidas por la imaginación en el establecimiento de los bestiarios medievales. De hecho, hay reacción recíproca entre las imaginaciones ingenuas y las imágenes de animales. Los bestiarios se quedan en una forma pueril porque la cultura pueril está muy ligada a los bestiarios en prime-

¹² Cf. Art. Valéry Larbaud, *loc. cit.*

ra instancia. Los niños de las ciudades reciben, como primeros juguetes, zoológicos. Sus primeros libros a menudo son verdaderos bestiarios. Se ha preguntado si los colores del *soneto de las vocales* no eran reflejo del abecedario coloreado de Arthur Rimbaud. ¿Habría también marcado para siempre el inconsciente de Isidore Ducasse un abecedario animalizado?

Sea lo que sea, es muy cierto que el problema de la cultura del verbo debería ser individualizado. Se percibiría que la relación de las impresiones primarias y de las primeras palabras, de los primeros complejos y de los primeros tropos es mucho más estrecha de lo que se imagina, y en consecuencia la poesía, en su función verbal primitiva, enteramente diferente de la función semántica, se inscribe para siempre en el fondo de ciertas almas privilegiadas. Entonces la poesía se revela como sincretismo psíquico natural. Ese sincretismo es el que se reproduce en ciertas experiencias de endofasia y de escritura automática. La poesía primitiva es siempre una experiencia psicológica profunda.¹³

¹³ Cf. Jean Cazaux, *Surréalisme et Psychologie*, pássim.

CONCLUSIÓN

Il n'y a qu'un animal... L'animal est un principe. . .*

BALZAC

I

SIGUIENDO una rama bien particular de la evolución poética, acabamos de ver que a todo lo largo de su desarrollo se ordenan una serie de estados poéticos claramente definidos, llevando todos la marca de una realidad psicológica muy especial. Si se pudiera continuar y completar nuestro esbozo, nos parece que se descubriría una verdadera *línea de fuerza* de la imaginación. Esta línea de fuerza partiría de un polo verdaderamente vital, profundamente inscrito en la materia animada —atravesaría un mundo de formas vivientes *concretadas* en bestiarios bien definidos—, después una zona de formas *ensayadas* como sueños experimentales, siguiendo la fórmula dada por Tristán Tzara, desembocaría por último en la conciencia más o menos clara de una libertad casi anárquica de espiritualización. A todo lo largo de esta línea de

* “No hay más que un animal... El animal es un principio.”

fuerza, debe sentirse la riqueza de la materia viviente; según el estadio de la metamorfosis, es la vida sorda la que arde, es la vida precisa la que ataca, la que juega y piensa es la vida soñadora.

Una *línea de fuerza* tal nos parece susceptible de formar la síntesis de dos hermosas obras filosóficas, muy diferentes, que vienen a renovar la doctrina de la imaginación creadora: *Imagination et Réalisation*, de Armand Petitjean, y *Le mythe et l'homme*, de Roger Caillois. Esas dos obras aportan una luz nueva sobre el carácter biológico de la imaginación, y por consiguiente sobre la necesidad vital de la poesía. Con sus dos principios dialécticos de la coordinación interna de las formas y del espejeo no coordinado de los adornos, la poesía es así el factor dominante de la evolución.

Sin pretender resumir en pocas páginas libros que hay que leer con la pluma en la mano, vamos a indicar cómo los ponemos en perspectiva, cómo desviamos también su línea ligeramente para que encuentre nuestras propias reflexiones. Entonces reconoceremos que el eje del lautrémontismo nos ayuda a dibujar esa línea de fuerza que representa el esfuerzo estético de la vida.

II

Roger Caillois se nos presenta como el *record-man* del descenso a la realidad viva, mientras

que Armand Petitjean, trabajando en el otro polo de la poesía biológica, destaca las condiciones muy escondidas de las nuevas concreciones vitales.

Roger Caillois nos hace descender en el *Maelstrom* de la vida, hasta el centro mismo del torbellino que dinamiza la evolución biológica. Al acercarse a ese polo, se comprende que el ser vivo tiene un *apetito de formas* al menos tan grande como un *apetito de materia*. Es preciso que el ser vivo, cualquiera que sea, solidarice formas diversas, viva una transformación, acepte metamorfosis, despliegue una causalidad formal verdaderamente actuante, enérgicamente dinámica. Debe entonces encontrarse una cierta correspondencia puntual entre las diversas *trayectorias formales*; es decir, entre las formas que atraviesan los diferentes seres que se caracterizan por un devenir formal específico. Es entonces cuando se plantea la ecuación cailloisiana fundamental entre el hombre y el animal:¹ "Aquí una conducta, allá una mitología." Lo que conecta los actos del insecto a una conducta, conecta las creencias del hombre a una mitología.

Un examen profundizado de poesía proyectiva debe llegar a *proyectar* una conducta animal sobre una mitología humana.

Esta igualdad de la conducta animal y del mito humano tiene una función muy diferente

¹ R. Caillois, *Le mythe et l'homme*, p. 81 [En prensa, F.C.E.].

del paralelismo bergsonian, ya clásico, entre el instinto y la inteligencia. Instinto e inteligencia actúan en efecto impulsados por la necesidad exterior, mientras que las conductas y los mitos pueden aparecer como destinos más íntimos. Entonces el ser actúa *contra* la realidad y no ya igualándose a la realidad. Tanto las conductas agresivas como los mitos crueles son funciones de ataque, principios dinamizantes. Agudizan al ser. No se trata simplemente de un saber hacer: ya sea sobre el modo de la conducta, o bien sobre el modo del mito; hay que *tener ganas de hacer*; hace falta la energía de hacer. Entonces devorar es más importante que asimilar; o mejor, sólo se asimila bien lo que se devora.

En el nivel de esta violencia, se descubre siempre un comienzo gratuito, un comienzo puro, un instante de agresión, un instante ducassiano. La agresión es imprevisible tanto para el atacante como para el atacado; esa es una de las más claras lecciones que se obtienen del estudio de Lautréamont.

Esa agresión gobernada por un instante ducassiano se encuentra tanto en el instinto como en la inteligencia. Hay que situar la crueldad en el origen del instinto; la *conducta animal* no puede comenzar sin crueldad. El ser más ínfimo, la mariposa más inocente ante la flor más bella, no puede desenvolver su trompa sin un gesto de ataque. Pero la inteligencia también debe tener un *mordiente*, pues *ataca* un problema. Si sabe resolverlo, le confía el resultado a la

memoria, a lo organizado, pero, mientras organiza verdaderamente, agrade, transforma. Una inteligencia viva es ayudada por una mirada viva y por palabras vivas. Tarde o temprano, debe herir. La inteligencia siempre es un factor de sorpresa, de estratagema. Es una fuerza hipócrita. Cuando ataca resueltamente, es después de mil fintas. La inteligencia es una garra que rompe rasguñando.

A partir de ello, la ecuación cailloisiana, sobre todo si se insiste un poco en la fase inicial de agresión, nos conduce a la idea de que el *acto puro* debe desear una forma, una coherencia, un éxito total ya asegurado en su agresión inicial. El acto puro, bien destacado de las funciones pasivas de la simple defensa, es entonces *poetizante*, en toda la acepción del término. Determina una conducta en el animal y un mito en el hombre primitivo. Pierre Janet ha valorado muy justamente la fase de inauguraciones que sitúa a toda ceremonia en un tiempo depurado, que la arranca a la vida cotidiana, que impone una poesía, que da en un instante supremacía a la causa formal sobre la causa eficiente. Al estudiar la obra de Armand Petitjean, veremos que el acto puro determina un arte y una ciencia en su novedad, y que, en consecuencia, las relaciones de la imaginación y de la voluntad son más estrechas de lo que generalmente se supone. De cualquier modo, hemos dicho lo suficiente en lo que concierne a la tesis de Roger Caillois para hacer comprender que puede

verse en ella una extrapolación de los impulsos ducassianos, un prolongamiento del eje ducassiano por el lado de los valores biológicos. Esta zona de la vida primitiva es extremadamente rica y diversa. Como lo dejábamos prever antes,² el bestiario de nuestros sueños anima una vida que retorna a las profundidades biológicas. El simbolismo sexual del psicoanálisis clásico sólo es un aspecto del problema. Todas las funciones pueden crear símbolos; todas las herejías biológicas pueden dar fantasmas. Roger Caillois descubre y explora ese infrarrojo de la vida ardiente del que no se suponía la extensión antes de su libro: *Le mythe et l'homme*.

Recíprocamente, nos parece que el lautrémontismo ejecuta, en un modo algo agrandado, una parte de las fuerzas vitales poetizantes destacadas por Caillois. En efecto, con Lautréamont la poesía se instala francamente en un dinamismo claro, como necesidad de actos, como voluntad de aprovechar todas las formas vivientes para caracterizar poéticamente la acción de esas formas, su causalidad formal. Pero las *conductas* ducassianas son más bien *lanzadas* que *proseguidas*; terminan pues por perder la flexibilidad de las conductas reales, así como la ternura de las conductas poéticas. Son tan atropelladas, tan directas que no pueden recibir todas las finas sollicitaciones que el mito poético llega a integrar a la conducta animal que le sirve de base. Se explica uno entonces que la poesía ducassia-

² Cf. *supra*, p.19.

na, llena de sobreabundante fuerza nerviosa, porte una marca decididamente inhumana y que no nos permita hacer la síntesis armoniosa de las fuerzas oscuras y de las fuerzas disciplinadas de nuestro ser.

III

Transportémonos ahora al otro polo de la línea de fuerza que recorre la imaginación vital; veremos cómo Armand Petitjean descubre y explora el ultravioleta de la vida lúcida. Veremos también que, respecto al lautrémontismo, estamos ante otra extrapolación.

En principio parece muy evidente que hace falta luchar contra la mediocridad de nuestra vida psicológica; que hace falta, a la vez, romper las imágenes y romper las conductas para encontrar las *res novae* en nosotros y fuera de nosotros. Los procedimientos de la desobediencia ducassiana parecen muy insuficientes; los actos energizados en imitaciones animales parecen muy poco numerosos cuando se ha comprendido la importancia de la desobediencia petitjeaniana.

Tan pronto liberados, los valores lúcidos van a activar la imaginación y hacerla pasar de la imitación a la creación. La imaginación no será más, para Petitjean, una adecuación a un pasado, cualquiera que éste sea. El pasado de lo real, pasado de la percepción, pasado del recuerdo —el mundo y los sueños— sólo nos dan imáge-

nes por destruir, por destrozar. La imaginación es pues la adecuación a un porvenir. La imagen petitjeaniana no es, pues, a nuestro parecer, objeto de visión. Es objeto de previsión. Prever, siempre es imaginar. La imaginación debe acariciar las formas en relieve del porvenir cercano. Del porvenir debe hacer el balance energético para distinguir lo que resiste y lo que va a ceder. Recoge el fruto maduro, la forma acabada con su plumón y su jugo. Las formas son los instantes *decisivos* de la causalidad formal. Al meditar la obra de Petitjean, fácilmente se vuelven a encontrar las enseñanzas y las paradojas ducassianas: los instantes decisivos de la causalidad formal son los instantes en que las formas se transforman, en que la metamorfosis da el juego completo del ser.

Puesto que la imaginación esencialmente prevé, a la poesía le sería devuelto su papel de profecía, si ese papel no hubiera dado lugar a evidentes abusos. De hecho, la profecía del pensamiento nuevo no procede de un espíritu pítico; es a la vez más natural y más racional. No se le pedirá pues al poeta que nos libre "rugientes secretos", como dice Huysmans, ya que los secretos no son íntimos, no son carnales, no están hundidos en el pasado, pues todos los pasados se parecen. Los secretos son más bien formales, matemáticos, proyectados como signos muy coherentes en un porvenir bien hecho.

Sin embargo, al igual que Lautréamont, Petitjean tampoco plantea una trascendencia lejana.

Para él, la previsión es immanente a la visión; sólo se ve bien si se prevé algo, de manera que una meditación psicofisiológica de la visión daría una *psíquica de la naturaleza*, al mismo tiempo que una meditación sobre la objetividad del conocimiento de lo real daría una *física del pensamiento*.³ En una forma un poco rápida, puede decirse que las imágenes y la imaginación están tan estrechamente unidas como la acción y la reacción en el reino de las fuerzas. Se captan “las obligaciones recíprocas entre objeto y sujeto, el objeto que requiere del sujeto para liberarse de sí en la imaginación, lo que equivale a realizarse, y el objeto que sirve al sujeto como punto de unión en torno al cual pueda desdoblarse por medio de la Imaginación, aboliendo para siempre su azar”.⁴

Así, la gratuidad de los actos es administrada finamente. La causa formal domina el azar de lo pintoresco sin aplastarlo. Parecería que Lautréamont, al desprenderse bruscamente, rompiera de manera arbitraria las conductas, pero que se sometiera siempre a una conducta. Lautréamont ha sido así juguete de sus juguetes, esclavo de sus medios de liberación. Petitjean no cae en ese revés. Él coordina sus libertades. Comprende que no se pueden determinar las acciones

³ En el capítulo XII del libro de Armand Petitjean se encontrará: *Le Moderne et son prochain*, exposición de los motivos de una próxima obra. Cf. en particular la unión de una Física del pensamiento y una Psíquica de la naturaleza.

⁴ Armand Petitjean *Imagination et Réalisation*, p. 68.

con impulsos, el valor con simples velocidades. Dicho de otra manera, el pensamiento imaginante no puede ser cinetismo puro. No se puede experimentar todo su encanto, en la alegría de actuar sin finalidad. El joven y ardiente filósofo que es Armand Petitjean en verdad desea que la imaginación se *concrete*. Sólo por medio de una concreción la imaginación puede tener convergencia.

Pero, en el mundo de las imágenes, la concreción no reclama el dominio de las causas eficientes, y el espíritu, en su actividad imaginante, va a ser descargado del peso de las cosas. Lo que hay que dominar, ante todo, es la causa formal. La imaginación debe evitar que las causas formales sigan el destino catagenético que, de alguna manera, por una inercia especial, deja a las formas indurarse; después, opacarse poco a poco y usarse como toba comida por musgo, traicionada también, de manera más íntima, por la materia porosa y floja. El espíritu debe pues volver a encontrar la juventud de la forma, el vigor, o más bien la alegría, de la causalidad formal; debe calcar un crecimiento de belleza cuando la inocencia de una mirada se transforma en ternura. Finalmente, en la plenitud de la edad, el espíritu debe alcanzar una causalidad formal estremecedora que desarrolle proyectos en todos sentidos.

Llegamos así a una *poesía del proyecto* que abre verdaderamente la imaginación. El pasado, lo real, el sueño mismo, sólo nos daban la ima-

ginación cerrada, puesto que no tienen a su disposición sino una colección determinada de imágenes. Con la imaginación abierta aparece una especie de *mito de la esperanza* que es simétrico del *mito del recuerdo*. O más bien la esperanza es la impresión vaga, vulgar, pobre que coloreaba el porvenir de un hombre casi ciego. Otra luz es la que aporta la doctrina de la imaginación activa. El *proyecto*, dicho de otra manera, la esperanza formal, que vislumbra una forma por sí misma, es muy diferente del proyecto que vislumbra una forma como el signo de una realidad deseada, de una realidad condensada en una materia. Las formas no son signos, son las verdaderas realidades. La *imaginación pura* designa sus formas proyectadas como la esencia de la concretización que le conviene. De manera natural disfruta imaginar, por lo tanto, cambiar de formas. La metamorfosis se convierte así en la función específica de la imaginación. La imaginación sólo comprende a una forma si la transforma, si le dinamiza su porvenir, si la toma como una copa en el flujo de la causalidad formal, exactamente como un físico sólo comprende un fenómeno si lo toma como una copa en el flujo de la causalidad eficiente.

IV

Si se aceptan estas perspectivas, se dará una cuenta de que las metamorfosis brutales o fogosas

de Lautréamont no han resuelto el problema central de la poesía, pues esas metamorfosis han debido tomar la causalidad eficiente de los gestos naturales. Pero las metamorfosis ducassianas han tenido la ventaja de desaferrar un tipo de poesía que se echaba a perder en una tarea de descripción. Ahora hay que aprovechar, en nuestra opinión, la vida devuelta a las potencias de metamorfosis para tener acceso a una especie de *no-lautréamontismo* que en todos sentidos desborde los *Cantos de Maldoror*. Empleamos siempre el término no-lautréamontismo, dándole la misma función no-euclidiana que la geometría euclidiana generaliza. No se trata pues de ninguna manera de una *oposición* al lautréamontismo, sino de despertar dialécticas a nivel de los principios ducassianos más fecundos.

Es en una reintegración de lo humano a la vida ardiente donde vemos el primer paso de ese no-lautréamontismo. La cuestión que habría pues que plantearse es la siguiente: ¿Cómo provocar metamorfosis verdaderamente humanas, verdaderamente anagenéticas, verdaderamente *abiertas*? La vía del esfuerzo humano directo no es más que una pobre prolongación del esfuerzo animal. Es en el *sueño de acción* donde residen las dichas verdaderamente humanas de la acción. Hacer actuar sin actuar; dejar el tiempo atado por el tiempo libre, el tiempo de la ejecución por el tiempo de la decisión, el tiempo pesadamente continuado de las funciones por

el tiempo espejeante de instantes de proyectos; reemplazar la filosofía de la acción, que muy a menudo es una filosofía de la agitación, por una filosofía del reposo; después por una filosofía de la conciencia del reposo, de la conciencia de la soledad, de la conciencia de la fuerza en reserva, tales son las tareas preliminares para una pedagogía de la imaginación. En seguida es preciso partir de ese reposo de la imaginación para recuperar motivos de pensamiento verdaderamente desanimalizado, libre de todo entrenamiento, alejado del hipnotismo de las imágenes, netamente destacado de las *categorías* del entendimiento, que son concreciones de prudencia espiritual, "estados fósiles de la inhibición intelectual". Así se le habrá devuelto a la imaginación su función de ensayo, de riesgo, de imprudencia, de creación.

El espíritu se encuentra entonces libre para la *metáfora de la metáfora*. A ese concepto es al que llegamos en nuestro reciente libro sobre el *Psicoanálisis del Fuego*. La profunda meditación de la obra de Lautréamont, ha sido emprendida por nosotros sólo como una perspectiva de un *Psicoanálisis de la Vida*. En el fondo, es lo mismo resistir a las imágenes del Fuego o resistir a las imágenes de la Vida. Una doctrina que resiste a las imágenes primeras, a las imágenes prefabricadas, a las imágenes enseñadas, debe resistir a las primeras metáforas. Entonces debe elegir: ¿hay que arder con el fuego, hay que romper con la vida o continuar la vida? Para

nosotros, la elección está hecha: pensamiento y poesía nuevos reclaman una ruptura y una conversión. La vida debe desear el pensamiento. Ningún valor es esencialmente humano si no es el resultado de un renunciamiento y de una conversión. Un valor específicamente humano es siempre un valor natural *convertido*. Entonces el lautrémontismo como resultado de una primera dinamización, nos parece un valor por convertir, una fuerza de expansión por transformar. Hay que injertar valores intelectuales al lautrémontismo. Por ello, esos valores adquirirán un mordiente, una audacia, una prodigalidad, en suma, todo lo que hace falta para darnos la conciencia plena, la dicha de abstraer, la dicha de ser hombres.

Al seguir nuestra interpretación no-lautrémontiana del lautrémontismo, sin duda se perderán las dichas de la cólera: se guardarán los encantos de la vivacidad. De cualquier manera, un lector de los *Cantos de Maldoror*, que haya vivido una vez la poesía de la agresión en su forma nerviosa, no olvidará nunca su virtud tonificante. Lautrémont sitúa a la poesía en los centros nerviosos. Proyecta a la poesía sin intermediario. Se sirve del *presente* de las palabras. Desde ese simple punto de vista lingüístico, ya estaba adelantado a los poetas de su tiempo, que en su mayoría han vivido una historia de la lengua, hablado una fonética clásica, y han vuelto a repetirnos, como Leconte de L'Isle, un eco a menudo impotente, siempre inverosímil de las heroicas voces del pasado.

ÍNDICE

- I. *Agresión y poesía nerviosa*
- II. *El bestiario de Lautréamont*
- III. *La violencia humana y los complejos
de la cultura*
- IV. *El problema de la biografía*
- V. *Lautréamont: poeta de los músculos
y del grito*
- VI. *El complejo de Lautréamont*
- Conclusión*

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de junio de 2005 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 1 000 ejemplares.

7

24

55

70

93

105

130

Gaston Bachelard
LAUTRÉAMONT

La historia, literaria o de cualquier índole, no se jacta de enseñarnos lo que habría ocurrido *si...* Se cometería cierta torpeza si se celebrara a un hombre por haber muerto "en la flor de la edad". Tampoco nos dejamos impresionar por una biografía totalmente desprovista de anécdotas. Lo importante es que, hablando del conde de Lautréamont, podemos atenernos a su obra. Ha desaparecido tanto Isidore Ducasse detrás de su seudónimo, que hoy se creería que exageraríamos al identificar a ese joven profesor con Maldoror, o con el autor de sus *Cantos*.

André Breton

En la portada: Montaje de la portada original de un libro de Lautréamont sobre el cuadro *Glotonería*, de El Bosco.



9 789681 653323

cf
e