



## Dinamización del paisaje interior (las imágenes visionarias de Lautréamont)

**Andrés Claro**

*Se vincula una cosa con un objeto individual que no está sin embargo en conexión con ella; así, se dice de la oscuridad que puede apretarse en la mano o ser perforada por una aguja.*

–RAJASHEKHARA

*Mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, la imagen será más fuerte: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética.*

–P. REVERDY

Si el uso de imágenes es tan connatural a la poesía como lo es la música verbal, y se impone a menudo en un intento de expresar lo que se considera inexpresable, la invención de una nueva manera de figurar, de acentuar y vincular a este nivel de lenguaje, es ya todo un acontecimiento. No sólo en el orden de la poesía, sino en el de la experiencia como tal. Pues en la medida en que la nueva posibilidad de síntesis se socializa como hábito de figuración aceptado, da acceso a una nueva topología de lo real, a una nueva manera de estructurar las relaciones en una configuración característica de mundo. Históricamente, se trate del mundo como remisión de lo sensible a lo ideal que configura el transporte de la metáfora clásica (cuyo vínculo analógico, en el mismo gesto en que discierne la similitud en la diferencia entre elementos sensibles, proyecta la idea), se trate del mundo como Proceso correlativo o *Tao* que sintetiza la imagen que vincula por paralelismo en la China tradicional (donde las partes acentuadas y vinculadas se dan sentido mutuo al modo de una correspondencia o alternancia), o se trate del mundo como simultaneidad interruptiva que sintetiza el vínculo por fragmentación y yuxtaposición del montaje contemporáneo (lo que ha producido un verdadero culto al acontecimiento), la imagen poética, lejos de aparecer como una quimera archimboltesca generada a partir de la articulación de lo dado, se revela como una forma de síntesis que proyecta el tipo de vínculo que impone a nivel del lenguaje hacia la estructuración topológica de lo real a diversos niveles. Es lo que se reconoce desde la representación de los objetos a la mano, pasando por los

modos de habitar, hasta estas concepciones metafísico-temporales mediante las cuales las culturas responden a la pregunta inevitable de por qué lo real es como es (o, más precisamente, cómo se lo representa ser).

Es en este horizonte que debe situarse la revolución poética mayor de *Los cantos de Maldoror*. No en términos del imaginario que ponen en escena, del contenido empírico de sus imágenes, donde despuntan los consabidos tiburones y piojos, cangrejos y sapos, gusanos y serpientes; en fin, todo un bestiario que se extiende también a las variantes de lo humano y lo divino, las que aparecen igualmente bestiales, y que ha dado pie a una profusión de interpretaciones simbólicas, herméticas y psicoanalíticas que enfatizan desde los mecanismos de la agresión hasta el heroísmo del mal. Lo decisivo proviene del modo en que funcionan las imágenes de la obra, del tipo de síntesis que imponen a las representaciones de lo real; más precisamente, de cómo, en medio de su desmontaje masivo de la inercia de las figuraciones tradicionales, hace relucir un tipo particular de imagen visionaria que vincula por predicación inesperada, proyectando una topología dinámica del paisaje interior de la conciencia, una de las metafísicas del sujeto más determinantes de la época contemporánea, que tendría un largo porvenir.

El salto cualitativo no fue programático ni pudo obviar un trabajo desarticulador masivo, desplegado a menudo de manera vociferante. Si expresar lo inédito requería nuevas figuraciones, esta imagen visionaria por predicación inesperada no es ni la que domina explícitamente ni la más inmediatamente visible al entrar al laberinto de *Los cantos*, obra que impacta antes que nada por su tarea desmanteladora de la imagen tradicional en medio de una presentación hiperbólica.

Así es como salen al paso sus descripciones desquiciadas que literalizan las metáforas –“largas patas de araña circulan sobre su nuca; no son sino sus cabellos” (III.2)–, haciendo dudar de la direccionalidad del movimiento figural; o desdoblado la operación poética mediante el comentario prosaico que la socava irónicamente: “si crees percibir alguna marca de dolor o de miedo en mi rostro de hiena (uso esta comparación, aunque la hiena sea más hermosa que yo y más agradable a la vista)” (I.10). En medio de esta misma desarticulación de la herencia analógica, despuntan también sus símiles absurdos –“El gran duque de Virginia, bello como un recuerdo sobre la curva que describe un perro corriendo tras su amo” (V.2)–, o en abismo –“bello ... como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas” (VI.3)–, que parodian el modo en que el símil sostenido había sido utilizado en la tradición épica para expresar lo supuestamente inexpresable, desde el

movimiento feroz en las batallas homéricas y las visiones de ultratumba dantescas hasta instancias de la épica teológica de Milton o secular de Victor Hugo (sirva de instancia ejemplar al respecto el símil prolongado entre las ‘torres’ y los ‘baobabs’ al comienzo de IV.2, comentado digresivamente por el mismo Lautréamont).

Otra de las peculiaridades de *Los cantos* está en lo que puede llamarse sus ‘imágenes por superposición de contrarios’: “Allí, en el bosquencillo rodeado de flores, duerme el hermafrodita ... Sus rasgos exhiben la energía mas viril al mismo tiempo que la gracia de una virgen celeste” (II.7); “¡Ay! ¿Qué son entonces el bien y el mal? ¿Son acaso una misma cosa por medio de la cual damos testimonio con rabia de nuestra impotencia y la pasión de alcanzar el infinito incluso por los medios más insensatos? ¿O bien, son dos cosas distintas? Sí... que sean más bien la misma cosa... pues, de otro modo, ¡qué sería de mí el día del juicio!” (I.6). Si también aquí se requiere poner atención no sólo a lo que hace decir a las palabras, sino a lo que las hace hacer, ello se debe a que estas imágenes por superposición de contrarios, junto con complicar la representación de las oposiciones tradicionales mediante las cuales se conceptualiza desde el cuerpo humano hasta los valores abstractos de la existencia –superponiendo la crueldad a la piedad, el pesimismo al optimismo, la pureza a la descomposición, el bien al mal–, son puestas en escena mediante una tensión estilística entre la desmesura onírica y la medida racionalista, entre lo paroxístico y lo reflexivo: “mis razonamientos se estrellarán a veces contra los cascabeles de la locura” (IV.4). Y en todos los casos, en la medida en que estas imágenes de contenido y estilo contradictorios se gastan en conceptos, la presencia simultánea de los opuestos suspende la lógica tradicional de genealogía aristotélica, fundada sobre la exclusión del principio de contradicción, para proponer una conceptualización por antagonismo, en los sentidos lógico y beligerante que tiene la palabra. Pues si la resistencia inconformista de Lautréamont lo lleva a una violencia negadora, lo decisivo es que estas tensiones explícitas entre contrarios no se anulan ni se reabsorben; como con el analogismo imposible mencionado antes, tampoco hay posibilidad aquí de superar la impertinencia, de reabsorber dialécticamente la negatividad para descansar en la estasis de la idea, con lo que se vuelve a dinamizar la representación.

Es lo que define más ampliamente la textura habitual que domina en *Los cantos*, su modo reconocible de presentación hiperbólica, de apariencia literal pero con todas las inflaciones discursivas del *pathos* juvenil. Se recordará el programa: “¡Raza estúpida e idiota! Te arrepentirás de conducirte así. Soy yo el que te lo digo. Te arrepentirás, ¡verás!, te arrepentirás. Mi poesía no consistirá sino en atacar, por todos los medios, al



hombre, esta bestia salvaje, y al Creador, que no debería haber engendrado semejante carroña. Los volúmenes se amontonarán sobre los volúmenes, hasta el fin de mi vida y, con todo, no se era en ellos sino esta sola idea, siempre presente en mi conciencia” (II.5). También el efecto de la hipérbole se desdobra y tensa: la asíntota ansiosa que proyecta hacia la manifestación del límite deseado pero siempre pospuesto del mal como absoluto deviene de pronto reducción al absurdo por los métodos de la exageración arbitraria y grotesca: “Déjeme ante todo explicarle mi situación”, se recordará también que comienza Ducasse en carta a Verboeckhoven (23 de octubre, 1869): “Canté el mal como lo han hecho Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Mousset, Baudelaire, etc. Naturalmente, exageré un poco el diapasón para hacer algo nuevo en el sentido de esta literatura sublime que canta la desesperación para oprimir al lector, y hacerlo desear el bien como remedio”.

Es en medio de este trabajo masivo de desarticulación de las expectativas –y, antes que nada, de las expectativas respecto al funcionamiento de la imagen tradicional, que Lautréamont refriega en la cara del lector– que brillan de pronto sus imágenes visionarias por predicación inesperada, proyectando una nueva topología subjetiva de lo inconsciente, abriendo posibilidades dinámicas inéditas para la representación del paisaje interior, que es donde se observa su creación poética de más largo porvenir representacional. Pues si estas imágenes aparecen en principio como una instancia improbable que sólo podría tener lugar en la poesía –“Si alguien ve un asno comerse un higo o un higo comerse un asno (estas dos circunstancias no se presentan a menudo, a menos que sea en poesía)” (IV.2)–, el vínculo inesperado entre las partes forma un hábito de representación inédito que proyecta una nueva topología de la inconsciencia: “‘Es el mejor profesor de hipnotismo que conozco’. ¡Grabarán estas pocas palabras sobre el mármol de mi tumba y mis manes serán satisfechos! - ¡Continuo! Había un lote de pescado que se meneaba en el fondo de un agujero, al lado de una bota destaconada” (VI.10). A lo largo de toda la obra despuntan imágenes como éstas, las cuales, aunque asuman expresiones habituales, incluso comparaciones, no sólo vinculan elementos diferenciados y distantes, que es lo que hace cualquier imagen compuesta, sino que imponen un tipo de impertinencia que impide resolverlas analógicamente o de cualquier otro modo, dejándolas en perpetuo movimiento; como lo resume Lautréamont mismo: “Resulta extraña la tendencia seductora que nos impulsa a investigar (para luego expresarlas) las semejanzas y diferencias que contienen, en el límite de sus propiedades naturales, los objetos más opuestos entre sí, y a veces los menos aptos en apariencia para prestarse a este género de

combinaciones simpáticamente curiosas, las cuales, palabra de honor, dan estilo al escritor” (V. 6). En este nuevo estilo de figuración ya no se halla un movimiento de similitud y diferencia acotado, entre imágenes sensibles que se resuelven en lo común como proyección de la idea; más ampliamente, no hay traducción o interpretación finita –análisis terminable, para hacer un guiño a la terminología psicoanalítica. Lo que se tiene es un vínculo que, al tiempo que se experimenta como justo y exacto, o al menos posible, detona un movimiento de similitud y diferencia que no puede ser detenido, proyectando una topología dinámica con las propiedades de análisis interminable con que se presentan ciertas instancias psíquicas. Es lo que lleva a experimentar estas imágenes como menos calculadas (lo sean o no realmente), pero en ningún caso como menos significativas, abriendo la experiencia de una topología interior entonces inédita, donde los entes se dinamizan como habitantes del paisaje de la inconsciencia. Al punto de que la gravitación que ejercen estas imágenes visionarias, a modo de vórtice de la obra, hace que gran parte de la textura literal e hiperbólica habitual de *Los cantos* se curve a su alrededor, dejándose contagiar el dinamismo propio de la topología onírica: “Me sucede a veces que sueño, pero sin perder un sólo instante el vivo sentimiento de mi personalidad y la facultad de moverme” (V.3); “por medio de las inflexibles leyes de la óptica, me sucede confrontarme al desconocimiento de mi propia imagen” (IV.5).

Es como si el impulso analógico y realista con que Dante guiaba hacia la trascendencia última fuese sustituido por un impulso visionario que abandona en el laberinto de la interioridad psíquica. Pues si la textura narrativa literal que domina en la *Commedia*, aun cuando no haya metáforas o símiles explícitos, hace presentir de inmediato sentidos analógicos y toda una topología trascendente –“esta figura retórica rinde más servicios a las aspiraciones humanas hacia el infinito” (IV.7)–, la textura narrativa literal e hiperbólica que domina en *Los cantos de Maldoror*, aunque no despusen imágenes impertinentes, hace presentir de inmediato las significaciones propias de lo psíquico y la topología interna de lo inconsciente. Al transitar a través frases en principio lineales, como “no es conveniente que te encostres en la caparazón cartilaginosa de un axioma que crees inquebrantable” (V.1), o al entrar en símiles de forma en principio perfecta, como “Si sigues mis órdenes, mi poesía te recibirá de brazos abiertos, tal como a un piojo reseco, con sus besos, la raíz de un cabello”, el pretendido mundo-en-sí del realismo descriptivo, focalizado en la objetivación externa, a menudo trascendente, se metamorfosea en el mundo-para-mí de un subjetivismo extremo, vuelto hacia las topologías de lo inconsciente: “Quiero residir solo en mi

íntimo razonamiento ... Mi subjetividad y el Creador, sería demasiado para mi cerebro” (V.3). Manera de decir que *Los cantos de Maldoror* no invitan al lector a un peregrinaje cómplice y direccionado, donde es posible ir desdoblado los sentidos figurados y hasta herméticos en las cosas, personajes y eventos que se encuentra en el camino, sino que tratan al lector como a un adversario, poniéndole todo tipo de cepos en medio de este periplo azaroso por el laberinto interior, con todas las resistencias propias de lo psíquico: “Yo podría tomar tu cabeza entre mis manos, con aire acariciador y suave, y clavar mis dedos ávidos en los lóbulos de tu cerebro inocente, para extraer, con la sonrisa en los labios, una grasa eficaz que lava los ojos, adoloridos por el insomnio eterno de la vida. Yo podría, cosiendo tus párpados con una aguja, privarte del espectáculo del universo, haciendo que te sea imposible encontrar el camino; no soy yo quien te servirá de guía” (II.5).

Puede que el contenido empírico de esta serie de figuraciones que pone en escena Lautréamont sea hasta cierto punto epocal, y es ciertamente convencional, en el sentido de que su bestiario podría haber sido otro. Pero el funcionamiento de sus imágenes, aunque suene paradójico afirmarlo, es todo menos arbitrario, en el sentido de que determina el modo en que se representan los fenómenos, desplazando el foco desde la objetividad pretendida de un mundo-en-sí hacia la subjetividad exacerbada de un mundo-para-mí, desde el peregrinaje teleológico que lleva a la idea hacia un extravío en los abismos de la interioridad: “A menudo me he preguntado qué cosa era más fácil de reconocer: la profundidad del océano o la profundidad del alma humana” (I.9).

Y la revolución es mayor, cabe insistir. En términos de los límites que pone a la inercia de la tradición, la imagen visionaria forjada por Lautréamont rompe con la estructura jerárquica de los entes y sus supuestos atributos estables, tal como venían siendo asegurados por el orden de estructuración analógico y su diacronización en la teleología que lleva a la estasis del fin. En términos de su efecto de experiencia, este desplazamiento desde la proyección de las cosas-en-sí del realismo hacia las cosas-para-mí de un subjetivismo extremo (y completamente distinto al del sujeto romántico) inaugura una topología interior que mediaciones posteriores transformarían en una de las metafísicas del sujeto más decisivas del siglo veinte.

Lo que resta preguntarse, sin duda, es hasta qué punto esta nueva imagen visionaria que dramatiza y dinamiza la representación interna mediante tensiones irresolubles podría responder a los accidentes biográficos de Isidore Ducasse: a los vínculos impertinentes que configuran la imagen de mundo de quien vive hasta los catorce años contemplando las escenas que le ofrecían las calles de Montevideo a



orillas del Río de la Plata y es transportado sin aviso a los parajes de Tarbes y Pau, antes de lo que sería su periplo domiciliario parisino. Es lo que no corre riesgo de ser resuelto. Tampoco. Ni a la luz de sus reflexiones generales: “Dejaré establecido en pocas líneas como Maldoror fue bueno durante sus primeros años, en los que vivió feliz; está dicho. Percibió luego que había nacido malo: ¡fatalidad extraordinaria!... Imposible. Imposible que el mal quisiera conjugarse al bien” (I. 3). Ni a la luz de las antinomias en sordina que visualiza ya en su primera residencia sudamericana: “El final del siglo diecinueve tendrá su poeta (sin embargo, en principio, no debe comenzar por una obra maestra, sino seguir la ley natural); nació en las costas americanas, en la desembocadura del Plata, allí donde los pueblos, otrora rivales, se esfuerzan actualmente en sobreponerse” (I.14).