

## El resentimiento de la naturaleza en *Les Chants de Maldoror*<sup>1</sup>

Daniel Lefort

trad. Francisco Álvez Francese

Este texto es una versión condensada de mi artículo publicado, con el mismo título, en el volumen *Lautréamont & Laforgue dans leur siècle (Cahiers Lautréamont, livraisons XXXI-XXXII, AAPPFID, 2° semestre de 1994, Francia, Actas del segundo coloquio internacional sobre Lautréamont y Laforgue, Tarbes y Pau, 21-24 de septiembre de 1994)*.

Si el principio de contradicción rige toda la obra de Ducasse, tanto en su totalidad como en sus detalles, se trata aquí de asir sus aplicaciones tomando como hilo conductor uno de los conceptos más problemáticos del siglo XIX: el de *naturaleza*. Es sabido que ha sido, desde los Enciclopedistas, y especialmente desde Jean-Jacques Rousseau, hasta la época de Ducasse, como una de las piedras angulares del sistema del mundo y del universo íntimo de la sensibilidad. La naturaleza es a la vez —y al mismo tiempo— el fundamento y el mecanismo de la causalidad en el orden de las cosas por un lado, y el recurso fusional de un yo recuperado en su dimensión sensible por el otro: las *leyes de la naturaleza* corresponden y se complementan con el grito —o el suspiro— romántico: “¡Oh, naturaleza!”.

En la obra de Ducasse se reconoce aquí y allá el significado primario de la palabra que denota, entre otros signos, su aparente lealtad a una idea que se ha convertido en cliché. Es el caso de la famosa fórmula del *Canto I*: “La fin du XIXe siècle verra son poète (cependant, au début, il ne doit pas commencer par un chef-d’œuvre, mais suivre la loi de la nature)”.<sup>2</sup>

La expresión es anticuada, su significado se debilita en la medida de que, de concepto filosófico, se volvió una simple noción dentro de una fórmula ya hecha.

---

<sup>1</sup> A lo largo del artículo, el autor alterna los verbos “sentir” y “ressentir”, que hacen referencia, respectivamente, a un “sentir” sensual y a el resentimiento como emoción cargada de enojo hasta la furia (N. del T.)

<sup>2</sup> “El final del siglo diecinueve verá a su poeta (sin embargo, al principio, no debe comenzar con una obra maestra, sino seguir la ley de la naturaleza)”. Las traducciones del texto pertenecen a la edición de *Los cantos de Maldoror* traducida por Ángel Pariente y revisada por Alma Bolón y Beatriz Vegh (Montevideo: HUM, 2020). (N. T.).

Pero Ducasse no se limita a vaciar de su sustancia un concepto que se había convertido en moneda corriente en el pensamiento de su tiempo: le opone la construcción, estrofa tras estrofa, de un mundo *contranatura*. ¿Acaso hay, según las convenciones de la época, mayor infracción de las leyes de la naturaleza, tanto físicas como morales, que los acoplamiento monstruosos del hombre con el piojo o el tiburón hembra, que la violación sádica de la niña —“pollo vaciado”—, que el elogio de productos anormales de la naturaleza como el hermafrodita, que la evocación de la homosexualidad?

El mundo maldororiano se erige como un contramundo, como un tapizado o un reverso de este mundo que tomaría el lado opuesto. Cada estrofa se presenta como una nueva exploración de una faceta de lo real que revela su naturaleza pervertida, como si las leyes naturales fueran afectadas por un cambio de signo. Para el pensamiento y la moral burgueses, Ducasse considera a la Madre Naturaleza desde el lugar de un hijo *desnaturalizado*.

Se asociará al marco absolutamente convencional de la naturaleza el sentido primario y el cosmológico de la palabra en los *Chants*, es decir la naturaleza como ser sensible (“Quand il a parlé, tout s’est tu dans la nature, et en a éprouvé un grand frisson”),<sup>3</sup> pero también aquellos movimientos de engrandecimiento que, partiendo del nivel terrenal para elevarse a lo divino o inventariando los diversos registros de la realidad material, buscan dar a la naturaleza una imagen de su globalidad:

“Tempêtes, sœurs des ouragans ; firmament bleuâtre, dont je n’admets pas la beauté ; mer hypocrite, image de mon cœur ; terre, au sein mystérieux ; habitants des sphères, univers entier, Dieu”<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> “Cuando ha hablado, todo calló en la naturaleza, y sintió un gran estremecimiento”.

<sup>4</sup> “Tempestades, hermanas de los huracanes; firmamento azulado, cuya belleza no admito; mar hipócrita, imagen de mi corazón; tierra, de seno misterioso; habitantes de las esferas; universo entero; Dios”

“Depuis ce temps, j’ai assisté aux révolutions de notre globe; les tremblements de terre, les volcans, avec leur lave embrasée, le simoun du désert et les naufrages de la tempête ont eu ma présence pour spectateur impassible.”<sup>5</sup>

Lo que nos interesará aquí es más bien la naturaleza entendida como mundo exterior, objeto de la percepción humana: es decir, polo de una relación sensible bidireccional con el hombre. Relación compleja ya que no se reduce a *sentir* con los sentidos, sino que implica un resentimiento: la simple sensación se duplica inmediatamente en una emoción. A estos dos planos se añade un tercero, más arraigado en el yo, que es el sentimiento en tanto que fundamento duradero, extendido y multiplicado de la emoción. De ahí los dos sentidos acordados al *sentir*: una forma de hacer resonar la sensación en la emoción y el resentimiento ya no en la superficie, sino en lo profundo, y un retorno de la sensibilidad al mundo enteramente despertada por un yo orientado.

Entonces, el resentimiento es la interiorización de una relación entre el mundo exterior y el yo íntimo: primero la sensación repercute en las profundidades del ser por medio de la emoción, luego esa emoción se proyecta hacia el exterior, cargada de un sentimiento cuya intensidad pasa de la amargura al odio, lo que se traduce por una postura fundamental de agresividad hacia el mundo ambiente.

Es la fuerza de cada uno de estos componentes de una postura del ser ducassiano la que parece ser la base de la originalidad de su actitud de escritor. Pero, al mismo tiempo, se debe reconocer que todo lo que podemos percibir de su complejidad individual sólo puede ser captado a través de la obra o el testimonio de terceros, ambos por definición mediatizados. Por eso, a pesar de la aparente paradoja, es en la actitud de Ducasse hacia las imágenes literarias de la naturaleza que parece posible encontrar los medios para avanzar.

Es evidente que Ducasse encuentra en la literatura y la poesía románticas una correspondencia con sus experiencias infantiles. La emoción del joven Ducasse frente a las realidades visibles de la naturaleza es la misma que la que lo embarga frente a las

---

<sup>5</sup> “Desde entonces, he asistido a las revoluciones de nuestro globo; los temblores de tierra, los volcanes, con su lava abrasadora, el simún del desierto y los naufragios de la tempestad han contado con mi presencia de espectador impassible.”

imágenes transmitidas por la palabra escrita: es violenta y exaltada. Recordemos su reacción de niño a la lectura de *Paul et Virginie* en *Poésies I*: “Autrefois, cet épisode qui broie du noir de la première à la dernière page, surtout le naufrage final, me faisait grincer des dents. Je me roulais sur le tapis et donnais des coups de pied à mon cheval en bois”.<sup>6</sup> El resultado de esta violencia de la sensibilidad puede reconocerse en la forma en la que los recuerdos y los libros son como fagocitados por Ducasse. Se ha hablado de *collage* a propósito de estos trozos de texto plagiados, de estas breves secuencias de recuerdos probables, de estas anotaciones tomadas como del natural, que, al juntarse, forman el material narrativo de los *Chants*. Creo que esta palabra demasiado constructiva no se aproxima a la forma de proceder de Ducasse, que procede por *arrancamiento*. Los textos “prestados” de poemas, novelas, enciclopedias, obras científicas o revistas, con su brutal literalidad, son arrancados de su contexto e insertados crudos en el tejido de las imágenes vividas. Este injerto, este montaje sin aparente preocupación por la sutura, parece tener por principios el *troceado* y la *laceración*. Ducasse hace pedazos todo lo que ve, todo lo que lee, y no deja de poner en escena en los *Chants* esta imagen fundamental de hacer algo jirones. Recordemos la evisceración de la niña, el asalto del bulldog Sultán, las garras de Maldoror en el corazón de sus víctimas y esta frase inquietante: “Ils s’arracheront sans trêve des lambeaux et des lambeaux de chair”.<sup>7</sup>

Pero si los detalles de la vida de Ducasse están siempre abiertos al escepticismo —los testimonios están sujetos al sesgo de la obra—, todo lo que concierne al mundo en que vivió nos llega por canales más inocentes y se puede decir sin exagerar que a mediados del siglo XIX Uruguay estaba a la altura de las imágenes grandilocuentes de los poetas y escritores románticos. A este respecto se pueden leer los primeros capítulos del libro de José Pedro Barrán *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* y en particular su primer volumen, *La cultura bárbara*, que abarca los años 1800-1860.

---

<sup>6</sup> “En otro tiempo, este episodio que rezuma negrura de la primera a la última página, sobre todo el naufragio final, me hacía rechinar los dientes. Me revolcaba por la alfombra y daba de puntapiés a mi caballo de madera.”. En este caso, la traducción es la de Aldo Pellegrini, tomada de la edición de las *Obras completas* de Ducasse (Buenos Aires: Argonauta, 1986).

<sup>7</sup> “Se arrancarán sin tregua jirones y jirones de carne”.



Me quedo esencialmente con que en Uruguay “la naturaleza dominaba al hombre”, “la noche era invencible”, “el frío era la condición natural de los habitantes de mayo a setiembre”, “el ojo contemplaba muy pocas cosas que fueran producto del hombre” y “no sólo eran escasos los productos humanos, sino también el hombre mismo”. “La naturaleza era agresiva con el hombre”. También se refiere al registro sensible de Montevideo, donde se cazaban perdices y ratoneras en las inmediaciones de las puertas de la ciudad, donde “los cerdos vagaban por las calles”, donde “los hombres a caballo solían pasar al galope a pesar de las medidas policiales”, “donde era costumbre orinar y defecar en la calle”, donde el olor del cuero, la carne podrida caída de los carros, los cadáveres de los perros o las tumbas mal selladas de los cementerios disputaban con el olor de las flores y la vegetación que abundaba en medio de la propia ciudad. De modo que si a esto sumamos la frecuencia de las tormentas —y los naufragios— en esta desembocadura del Río de la Plata “sembrada de bancos de arena y escollos”, la omnipresencia de la guerra que, según José Pedro Varela, “es un estado normal en esta República” y las epidemias de fiebre amarilla —como en 1857 (Ducasse tenía once años)— o de cólera —como en 1867, año en que tal vez vuelve a su ciudad natal—, se verá que el Uruguay de mediados del siglo XIX tenía una *cultura del exceso* ciertamente propicia, para un niño o adolescente impresionable, para todo tipo de horrores.

Pero ahora pasemos a las fuentes librescas. Sólo una bastará para ilustrar mi punto: es el comienzo de la “Méditation deuxième” de Lamartine, titulada “L’homme” y dedicada “à Lord Byron”:

Qui que tu sois, Byron, bon ou fatal génie,  
J’aime de tes concerts la sauvage harmonie  
Comme j’aime le bruit de la foudre et des vents  
Se mêlant dans l’orage à la voix des torrents !  
La nuit est ton séjour, l’horreur est ton domaine :  
L’aigle, roi des déserts, dédaigne ainsi la plaine ;  
Il ne veut, comme toi, que des rocs escarpés  
Que l’hiver a blanchis, que la foudre a frappés ;

Des rivages couverts des débris du naufrage,  
Ou des champs tout noircis des restes du carnage ;  
[...]  
Et là, seul, entouré de membres palpitants ;  
De rochers d'un sang noir sans cesse dégoutants,  
Trouvant sa volupté dans les cris de sa proie,  
Bercé par la tempête, il s'endort dans sa joie.<sup>8</sup>

Esta evocación, que busca dar un sentido épico a la naturaleza, puede leerse como un resumen de los *Chants de Maldoror*, como si Ducasse hubiera encontrado allí el material léxico, el abanico de imágenes de una naturaleza llevada a los extremos ante un espectador que obtiene su placer de la contemplación del horror. El proceso me parece el mismo que permite a Ducasse acercarse a Buffon a través de la prosa del Dr. Chenu. La superposición de los textos —reproducción o plagio— hace que ya no sea posible dar al César lo que es del César.

Mundo real y mundo libresco parecen calcarse el uno al otro al punto de volverse intercambiables. Veo los *Chants* como un vasto *basurero* —y la palabra puede tomarse en el sentido que se quiera—, un verdadero *basurero público* ya que lo forman los restos anónimos de recuerdos y lecturas —por cierto reconocibles y por lo tanto mezclados con todo lo que no son ellos—, a la vez un mundo y una materia.

Ducasse dedica la séptima estrofa del *Canto IV* a la narración de la aparición, a orillas del mar, de un monstruo anfibio que resulta ser un hombre con anchas patas de pato y una aleta dorsal con la que el narrador entablará un diálogo formado por dos largas réplicas, la segunda en sí misma formada por una historia de vida: la de dos gemelos que recuerdan a Abel y Caín.

---

<sup>8</sup> Traducción libre: "Quienquiera que seas, Byron, genio bueno o fatal, / ¡Me gusta de tus conciertos la salvaje armonía / Como me gusta el sonido del relámpago y de los vientos / Que se mezclan en la tormenta con la voz de los torrentes! / La noche es tu estancia, el horror tu dominio: / El águila, rey de los desiertos, desprecia la llanura; / Sólo quiere, como tú, rocas escarpadas / que el invierno ha blanqueado, que el rayo ha golpeado; / Orillas cubiertas por lo que dejaron los naufragios, / O campos ennegrecidos por los restos de la matanza; [...] Y aquí, solo, rodeado de extremidades palpitantes; / De rocas de una sangre negra siempre repugnante, / Encontrando su voluptuosidad en los gritos de su presa, / Arrullado por la tormenta, se duerme en su alegría".

Este episodio es presentado inmediatamente por Ducasse como ilustración de una verdad general: “Il n’est pas impossible d’être témoin d’une dérivation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature”.<sup>9</sup> Todo el texto mezclará el desarrollo de una historia repleta de maravillas —el hombre anfibio es una especie de monarca de peces que lo acompañan como en un cuento de Goethe o de La Motte-Fouqué— con el empeño de convencer al lector de la realidad natural de esta aparición que toma su lenguaje de la descripción naturalista y de la teoría —reciente en esa época— de la evolución:

“Voici la simple vérité : la prolongation de l’existence, dans cet élément fluide, avait insensiblement amené, dans l’être humain qui s’était lui-même exilé des continents rocaillieux, les changements importants, mais non pas essentiels, que j’avais remarqués”<sup>10</sup>

Esta contradicción entre un espectáculo absolutamente fantástico y una explicación absolutamente racional, entre lo irreal fabuloso y lo natural explicado, plantea un problema: ¿cómo dar cuenta de él? ¿Cómo podemos hacer creer lo que decimos, si los fenómenos de la naturaleza van más allá de las nociones proporcionadas por la observación y la experiencia, si el límite entre el sentido común y la imaginación es a veces superado; si, sobre todo, el propio lenguaje es incapaz de resolver esta pregunta fundamental: dónde está el *límite*? La advertencia de Ducasse al lector debe leerse literalmente: “qu’il prenne garde à ce qu’il ne se fasse pas une idée vague, et, à plus forte raison fausse, des beautés de littérature que j’effeuille, dans le développement excessivement rapide de mes phrases”.<sup>11</sup> ¿Por qué tener cuidado? Porque, aquí también, el límite es escurridizo. ¿Son sus frases “excesivamente rápidas” cuando están, como aquí, saturadas de adjetivos, cargadas de subordinadas, concesivas, explicativas? El

---

<sup>9</sup> “No es imposible ser testigo de una desviación anormal en el funcionamiento oculto o visible de las leyes de la naturaleza”.

<sup>10</sup> “Según averigüé más tarde, he aquí la simple verdad: la prolongación de la existencia, en ese fluido elemento, había producido gradualmente en el ser humano, voluntariamente exiliado de los continentes pedregosos, los cambios importantes, aunque no esenciales, que yo había notado”

<sup>11</sup> “Prevengo al que me lea que tenga cuidado de no hacerse una idea vaga y, con mayor razón, falsa, de las bellezas de literatura que voy deshojando en el excesivamente rápido desarrollo de mis frases”.

“sympathique emploi de la métaphore”, “figure de rhétorique qui”, escribe, “rend beaucoup [...] de services aux aspirations humaines vers l’infini”, ¿permite dar cuenta con precisión la visión de la boca “grandiose” de algunos campesinos, al principio abierta “autant qu’une baleine”, que luego nos lleva a otra comparación —el “pélican, grand comme une montagne ou du moins comme un promontoire (admirez, je vous prie, la finesse de la restriction qui ne perd aucun pouce de terrain)”— y más adelante es “assez large pour avaler trois cachalots” para al final reducirse, “soyons sérieux”, a “trois éléphants qui viennent de naître”?<sup>12</sup> La ironía aquí es sólo una máscara: la de la impotencia para medir el lenguaje con la vara de una realidad natural que excede los límites de la credibilidad. La experiencia de la naturaleza implica *creerle* y *hacerla creíble*,<sup>13</sup> y por lo tanto la comunicación mediante un lenguaje adecuado: de lo contrario se diluye en la fantasmagoría. Al final de la estrofa, todo lo que queda por hacer es romper el instrumento de percepción —el telescopio— y, con pesar, dejar que la visión en movimiento —cargada de emoción— se disuelva en la irrealidad del sueño:

“Je rejetai l’instrument révélateur contre l’escarpement à pic ; il bondit de la roche, et ses fragments épars, ce sont les vagues qui les reçurent : tels furent la dernière démonstration et le suprême adieu, par lesquels je m’inclinai, comme dans un rêve, devant une noble et infortunée intelligence ! Cependant, tout était réel dans ce qui s’était passé, pendant ce soir d’été”<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> La pregunta hace referencia al siguiente fragmento: “De forma que, en lo que a mí me atañe, girando mecánicamente los ojos hacia la notable envergadura de esas potentes bocas, me decía a mí mismo que a menos que se encontrara en todo el universo un pelícano, grande como una montaña o al menos como un promontorio (admiren, les ruego, la finura de la restricción que no pierde ni un palmo de terreno), ningún pico de ave de rapiña ni ninguna quijada de animal salvaje sería capaz de superar, ni siquiera de igualar, a uno de esos cráteres abiertos, pero demasiado lúgubres. Y, sin embargo, aunque reserve un buen lugar al simpático empleo de la metáfora (esa figura retórica es más útil a las aspiraciones humanas hacia el infinito de lo que se esfuerzan en imaginar, corrientemente, aquellos que están imbuidos de prejuicios o de ideas falsas, lo que es la misma cosa), no es menos cierto que la boca reidora de los campesinos era lo bastante grande como para tragar tres cachalotes. Achiquemos un poco más nuestro pensamiento, un poco de seriedad, y conformémonos con tres elefantitos que acaban apenas de nacer”.

<sup>13</sup> El autor hace un juego en este punto con los verbos “croire” y “accroire”, que refiere específicamente a un hacer creer a alguien algo que se sabe falso. (N. del T.).

<sup>14</sup> “Arrojé el instrumento revelador contra la escarpadura del acantilado; rebotó de roca en roca, y sus trozos dispersos los recibieron las olas: ¡tales fueron la última demostración y el supremo adiós con los que me incliné, como en un sueño, ante una noble e infortunada inteligencia! Sin embargo, todo era real en lo que había sucedido, durante ese atardecer de verano”.

Al cuestionar el límite, Ducasse se involucra en una experiencia-límite, la de los *Chants*. Esta es la originalidad suprema en un texto-materia, una obra-mundo, donde la naturaleza coincide enteramente con el libro, en el desdibujamiento de todo límite. No olvidemos que, desde las primeras líneas, Ducasse invita a su lector a encontrar “sans se désorienter, son chemin abrupt et sauvage à travers les marécages désolés de ces pages”.<sup>15</sup> Este mundo, aprehendido por la experiencia vital o por la mediación de los libros, existe sólo a través del discurso que produce: su mediador es el escritor, su circuito pasa por la sensación para emerger en sentimiento universal. “Je veux qu’on se taise, quand on cesse de ressentir”,<sup>16</sup> escribió André Breton. Es en efecto al dejar de sentir, entre las tablas de su ataúd, que Ducasse se calló.

---

<sup>15</sup> “sin desorientarse, su abrupto y salvaje camino a través de la ciénaga desolada de estas páginas sombrías y llenas de veneno”.

<sup>16</sup> “Pretendo que se callen cuando han dejado de experimentar sentimientos”. Traducción tomada de la edición de Aldo Pellegrini de los *Manifiestos del surrealismo* (Buenos Aires: Argonauta, 2001).