

LES CHANTS DE MALDOROR Y LA BIBLIA
A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA BESTIARIA

IVÁN MOURE PAZOS
FUNDACIÓN PEDRO BARRIÉ DE LA MAZA
Y UNIVERSIDAD DE BOLONIA

Precipitado al abismo del Conde de Lautréamont, a uno le invade el desasosiego que es escribir sobre una entelequia fantasmal. Si, en efecto, su vida parece ser un misterio, su obra no lo será menos. Muchos fueron los autores que intentaron explicar *Les Chants de Maldoror* (1868), todos ellos guiados por un sentimiento explicativo de aquello que tanto les fascinaba. El resultado fue desigual y, en gran medida, literario. El autor, cada vez más debilitado, perecía ante las puertas de una explicación lógica, arrasado por esa “lava líquida” que dirá Leon Bloy. Por consiguiente, nos encontramos ante un terreno de poéticas inexpugnables, donde parafraseando a Manuel Serrat Crespo, se nos condena a una “crítica de la crítica” (2008:10). Ésta es, según Aldo Pellegrini, “la última y definitiva ironía que nos reservaba el poeta” (2007: 18).

Sin embargo, parece inevitable no sucumbir a una interpretación de *Les Chants de Maldoror*, quizás porque es una obra versátil que se presta a múltiples voracidades interpretativas y enfoques metodológicos. El presente artículo se inscribe dentro de aquellos estudios iconográficos que pretenden arrojar luz sobre las filiaciones perceptibles de Lautréamont con la literatura –en este caso literatura profética– que la precede. Perspectiva iconográfica similar a las propuestas por Evelyn Aixala o Ana Alonso, autoras referenciales de esta investigación.

En su trabajo consagrado enteramente a Lautréamont, Bachelard lleva a cabo un riguroso análisis sobre el bestiario maldororiano: un total de 185 referencias animalísticas en poco menos de 300 páginas (1939: 11). Se trata del primer intento de estructuración serio (jerarquías, grupos y subgrupos) en base a una fenomenología de la agresión; es decir, clasificará al animal en función de su potencialidad destructiva. Para ello, estudiará sus órganos ofensivos como atributos isotópicos de ataque: el diente, la garra, el cuerno, el colmillo, la ventosa, el dardo, o el veneno. Sobra aclarar que Bachelard percibió el animal de *Les Chants* como una instrumentalización del mal lautreamontiano, de ahí su explicación basada en la agresividad como elemento aniquilador: aquellos que muerden y destrozan (tiburón, león), los que tienen garras (águila, cangrejo), los que tienen ventosas (pulpo), o los succionadores (sanguijuela, piojo) (1939: 25-59). Posteriormente, Alain Paris amplía contenidos y aporta nuevas tablas explicativas respecto a esta fauna, ofreciéndonos un cuadro clasificador exhaustivo de las especies y su incidencia (1972: 79-143). Sin embargo, en ninguno de estos dos grandes tratados incide en una lectura bíblica del monstruo lautreamontiano.

El presente artículo pretende relacionar muchos de estos monstruos con algunos de los pasajes más emblemáticos de la Biblia. A continuación, clasificada por *Cantos*, se ofrece una antología del monstruo lautreamontiano y su homólogo bíblico, a fin de acercarnos, de la manera más objetiva posible, al significado de la criatura ducassiana.

CHANT I

1. Sapo Seráfico

El primer caso de esta animalística descoloca por el dinamismo cambiante de los sentimientos de Maldoror. Éste se encuentra a un sapo nimbado con pústulas viscosas y blancas alas, del cual huyen las cucarachas, los caracoles, y las babosas, pero que Maldoror ama por su belleza “triste comme l’univers, belle comme le suicide” (Lautréamont, 1988: 120). El idilio se interrumpe cuando Maldoror descubre su naturaleza divina; es entonces cuando arremete verbalmente contra él. De siempre, el sapo y la rana fueron considerados por la cristiandad como animales de espíritu impuro tal y como nos aclarará San Juan en su *Apocalipsis* (XVI, 13): “Vi salir de

la boca del dragón y de la boca de la bestia y de la boca del falso profeta, tres espíritus impuros semejantes a ranas”. Ducasse a través de un juego de “estructuras antagónicas” –definidas por el genio visionario de Aldo Pellegrini- metamorfosea al serafín en un arquetipo del mal (Moure, 2011: 74).

CHANT II

1. Piojos

Lautréamont elogia al piojo no sólo por su belleza, sino por su inteligencia de “adolescent philosophe” (Alonso García, 1988: 101). Maldoror lo adora por su poder destructivo, por sorber la sangre del hombre hasta matarlo. Unas veces aparece agigantado como un elefante, otras se minimiza para multiplicarse en número como fuerza aniquiladora. Tras una larga sucesión de encomios, Maldoror fecunda a un piojo hembra engendrando una mina de piojos que él mismo esparce por las principales arterias de la ciudad como plagas de langostas “Des millions d’ennemis s’abattent ainsi, sur chaque cité, comme des nuages de sauterelles” (Lautréamont, 1988: 184). El objetivo es erradicar la humanidad, para ello no dudará en alimentar a sus vástagos con recién nacidos a fin de que su mal prolifere. Por supuesto, en clara alusión al *Apocalipsis (IX, 1-11)*, pues, de nuevo trastoca el verso bíblico para convertir la plaga de langostas en invasión de piojos:

El quinto ángel tocó la trompeta. Y vi que una estrella había caído del cielo a la tierra, y le fue dada la llave del pozo del abismo. Y abrió el pozo del abismo, y subió humo del pozo como el humo de un gran horno; y fue oscurecido el sol y también el aire por el humo del pozo. Y del humo salieron langostas sobre la tierra, y les fue dado poder como tienen poder los escorpiones de la tierra. Y se les dijo que no hiciesen daño a la hierba de la tierra ni a ninguna cosa verde, ni a ningún árbol, sino solamente a los hombres que no tienen el sello de Dios en sus frentes. Se les mandó que no los matasen, sino que fuesen atormentados por cinco meses. Su tormento era como el tormento del escorpión cuando pica al hombre. En aquellos días los hombres buscarán la muerte, pero de ninguna manera la hallarán. Anhelarán morir, y la muerte huirá de ellos. El aspecto de las langostas era semejante a caballos equipados para la guerra. Sobre sus cabezas tenían como coronas, semejantes al oro, y sus caras eran como caras

de hombres. Tenían cabello como cabello de mujeres, y sus dientes eran como dientes de leones. Tenían corazas como corazas de hierro. El estruendo de sus alas era como el ruido de carros que con muchos caballos corren a la batalla. Tienen colas semejantes a las de los escorpiones, y aguijones. Y en sus colas está su poder para hacer daño a los hombres durante cinco meses. Tienen sobre sí un rey, el ángel del abismo, cuyo nombre en hebreo es Abadón, y en griego tiene por nombre Apolión.

Es, por lo tanto, el parásito, un emisario del héroe, un potencial destructor de la raza humana. La estrofa es una oda al piojo, una exaltación de su figura, salpicada de interpelaciones al lector, así como de advertencias sobre la capacidad destructora del parásito. Sin apenas percibirlo, Maldoror nos ataca; como humanos no nos merecemos menos. Los piojos nos succionan la sangre y las liendres se instalan en nuestro cabello; entre tanto, Maldoror-narrador se enorgullece de tal agresión al lector. Éste es el artificio por el cual vivificamos tal agresión, el mecanismo por el cual percibimos la presencia de sus deletéreos mercenarios (Moure, 2011: 94).

2. Hermafrodita

El hermafrodita ducassiano es un ser -al igual que Maldoror- condenado a la misantropía y a la soledad como única alternativa de supervivencia (Lautréamont, 1988: 160). Sobre ello insiste Pellegrini en su estudio sobre Ducasse: “Es en el himno al hermafrodita donde la angustia del ser que es distinto aparece en toda su plenitud”, y sigue “[...] el hombre es solitario no por propia voluntad sino porque el medio le rechaza. En respuesta al ellos no me aman se afirma a sí mismo como distinto y encuentra refugio en su orgullo”. Más adelante subraya: “Es necesario insistir sobre el fenómeno del orgullo, pues, él preside a la dinámica del solitario, y, si falta, éste quedaría aniquilado. El orgullo transforma al solitario en rebelde, en acusador, o en místico” (Pellegrini, 2007: 41-42). Y es que en efecto, el hermafrodita, tal y como nos dice Lautréamont, se encuentra: “Fatigué de la vie, et honteux de marcher parmi des êtres qui ne lui ressemblent pas, le désespoir a gagné son âme, et il s’en va seul, comme le mendiant de la vallée”. (Lautréamont, 1988: 160).

El andrógino, representa, pues, la extrema bondad, así como la virginal belleza que tanto ansia Maldoror. Por el día, su vida transcurre entre buenas acciones, por la noche descansa en la espesura

de un bosque floreado. Es un ser puro, etéreo y empático, que sin embargo, es torturado y azotado por los hombres. En este sentido, Lautréamont vincula al andrógino con la inmadurez sexual del adolescente o la inocencia de los ángeles. Seres, todos ellos, aún no corrompidos por la maldad de un mundo adulto, pero que sin embargo sufren sus consecuencias.

Sólo e incomprendido, al hermafrodita únicamente le queda la ensoñación como espacio quimérico de realización, como refugio a su desgracia:

Ne te réveille pas, hermaphrodite; ne te réveille pas encore, je t'en supplie. Pourquoi ne veux-tu pas me croire? Dors... dors toujours. Que ta poitrine se soulève, en poursuivant l'espoir chimérique du bonheur, je te le permets; mais, n'ouvre pas tes yeux. Ah! n'ouvre pas tes yeux! Je veux te quitter ainsi, pour ne pas être témoin de ton réveil. Peut-être un jour, à l'aide d'un livre volumineux, dans des pages émues, raconterai-je ton histoire, épouvanté de ce qu'elle contient, et des enseignements qui s'en dégagent. Jusqu'ici, je ne l'ai pas pu; car, chaque fois que je l'ai voulu, d'abondantes larmes tombaient sur le papier, et mes doigts tremblaient, sans que ce fût de vieillesse. Mais, je veux avoir à la fin ce courage. Je suis indigné de n'avoir pas plus de nerfs qu'une femme, et de m'évanouir, comme une petite fille, chaque fois que je réfléchis à ta grande misère. Dors... dors toujours; mais, n'ouvre pas tes yeux. Ah! n'ouvre pas tes yeux! Adieu, hermaphrodite! Chaque jour, je ne manquerai pas de prier le ciel pour toi (si c'était pour moi, je ne le prierai point). Que la paix soit dans ton sein! (Lautréamont, 1988: 166).

Como viene siendo común, Ducasse se maneja en la parábola bíblica, esta vez edulcorada de relato pagano. Para Ana Alonso, Lautréamont se vale del verso ovidiano del hermafrodita para narrarnos la Pasión de Cristo:

Hay además otro punto importante en esta cristianización del relato de Ovidio: Ducasse tiñe su historia de una dimensión evangélica evidente al establecer un paralelismo entre la actitud del hermafrodita frente a aquellos que le golpean y la de Jesucristo ante los doctores. (Alonso García, 1988: 90).

Otro personaje bíblico al que pudiera aludir el autor es el de Adán, ya que era considerado por los alquimistas como el hermafrodita primigenio. La leyenda, muy popular en los círculos

ocultistas decimonónicos, narra la historia del monstruo Rebis: dicho monstruo era un hermafrodita creado por Dios a su imagen y semejanza, por lo tanto, perfecto. Una vez creado, Dios se siente amenazado por su poder y decide, para debilitarlo dividirlo en dos sexos. Estos, al reproducirse, vagan por el mundo en busca de la perfección perdida, de ahí que el hombre viva en un constante deseo de superación a fin de alcanzar su origen hermafrodita. El ansia por recuperar esta esencia es entendida por Dios como una amenaza, castigando nuevamente a los hombres con la expulsión del paraíso.

Para los alquimistas,¹ el Rebis representa la figura de Adán, pues, en base a la interpretación alquímica, antes de que Dios extrajese la costilla del hombre, éste era aún un hermafrodita que albergaba en su interior a Eva.

La historia reinterpreta el *Génesis* para mostrarnos a un Dios rencoroso, temeroso del poder de los hombres. Esto explicaría la querencia de Lautréamont por el hermafrodita, que es el único personaje -con la salvedad del adolescente- con el que Maldoror se hermana en odio mutuo hacia el Creador. (Moure, 2011: 106).

Cabe considerar, pues, la identificación del hermafrodita con Adán como altamente probable, a tenor de las evidencias iconográficas. Es así como el hermafrodita llora ante el castigo impuesto por la Providencia, “[...] une larme de reproche contre la provience”, o se apena:

Quand il voit un homme et une femme qui se promènent dans quelque allée de platanes, il sent son corps se fendre en deux de bas en haut, et chaque partie nouvelle aller étreindre un des promeneurs; mais, ce n'est qu'une hallucination, et la raison ne tarde pas à reprendre son empire. C'est pourquoi, il ne mêle sa présence, ni parmi les hommes, ni parmi les femmes; car, sa pudeur excessive, qui a pris jour dans cette idée qu'il n'est qu'un monstre [...]. (Lautréamont, 1988, 160-162).

¹ Los alquimistas –considerados como los científicos de la Edad Media– buscaban la piedra filosofal para transformar el hierro en oro, sanar enfermedades o dar con la fórmula de la inmortalidad. Sin embargo, estas acciones van a verse en contradicción con el dogma cristiano, que como es sabido, condenaba cualquier tipo de manifestación pagana. Por ello, los alquimistas cifraban sus textos en un lenguaje ininteligible para el no iniciado, a fin de burlar a los inquisidores. Como es lógico, éstos mantenían una posición ambigua respecto al cristianismo, dando lugar a una interpretación bíblica propia. La figura de Rebis obedece a la representación de una de estas interpretaciones.

Más adelante Ducasse aludirá a su destierro así como a su naturaleza divina:

[...] par les souffrances que la soif t'a causées, dans le désert; par ta patrie que tu cherches peut-être, après avoir longtemps erré, proscrit, dans des contrées étrangères. Cette chevelure est sacrée; c'est l'hermaphrodite lui-même qui l'a voulu. Il ne veut pas que des lèvres humaines embrassent religieusement ses cheveux, parfumés par le souffle de la montagne [...] (Lautréamot, 1988:162).

CHANT III

1. Dios-Dragón vs Maldoror-Águila

En dicho Canto, Dios se metamorfoseará en dragón para batirse con *Maldoror-águila* (Lautréamont, 1988: 238); es decir, el juego de “estructuras antagónicas” es aplicado aquí a la iconografía bíblica, puesto que en la simbología cristiana, el dragón representará a Satán y el águila a Dios (Duran, 2004: 101). Lautréamont, de manera consciente, antagoniza los lenguajes emblemáticos para reescribir el *Apocalipsis de San Juan (XII, 1-18)*. San Juan nos habla sobre la maldad del dragón y alude al águila como salvación:

Apareció en el cielo una gran señal: una mujer vestida del sol y con la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas. Y estando encinta, gritaba con dolores de parto y sufría angustia por dar a luz. Y apareció otra señal en el cielo: he aquí un gran dragón rojo que tenía siete cabezas y diez cuernos, y en sus cabezas tenía siete diademas. Su cola arrastraba la tercera parte de las estrellas del cielo y las arrojó sobre la tierra. El dragón se puso de pie delante de la mujer que estaba por dar a luz, a fin de devorar a su hijo en cuanto le hubiera dado a luz. Ella dio a luz un hijo varón que ha de guiar todas las naciones con cetro de hierro. Y su hijo fue arrebatado ante Dios y su trono. Y la mujer huyó al desierto, donde tenía un lugar que Dios había preparado, para ser alimentada allí durante 1.260 días. Estalló entonces una guerra en el cielo: Miguel y sus ángeles pelearon contra el dragón. Y el dragón y sus ángeles pelearon, pero no prevalecieron, ni fue hallado más el lugar de ellos en el cielo. Y fue arrojado el gran dragón, la serpiente antigua que se llama diablo y Satanás, el cual engaña a todo el mundo. Fue arrojado a la tierra, y sus ángeles fueron arrojados junto con él. Oí una gran voz en el cielo que

decía: "¡Ahora ha llegado la salvación y el poder y el reino de nuestro Dios, y la autoridad de su Cristo! Porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios. Y ellos lo han vencido por causa de la sangre del Cordero y de la palabra del testimonio de ellos, porque no amaron sus vidas hasta la muerte. Por esto, alegraos, oh cielos, y los que habitáis en ellos. ¡Ay de la tierra y del mar! Porque el diablo ha descendido a vosotros y tiene grande ira, sabiendo que le queda poco tiempo. Y cuando el dragón vio que había sido arrojado a la tierra, persiguió a la mujer que había dado a luz al hijo varón. Pero le fueron dadas a la mujer dos alas de gran águila, para volar de la presencia de la serpiente, al desierto, a su lugar donde recibe alimento por un tiempo, y tiempos y la mitad de un tiempo. Tras la mujer, la serpiente echó de su boca agua como un río, para que ella fuese arrastrada por el torrente. Pero la tierra ayudó a la mujer. Y la tierra abrió su boca y tragó por completo el río que el dragón había echado de su boca. Entonces el dragón se enfureció contra la mujer, y se fue para hacer guerra contra los demás descendientes de ella, quienes guardan los mandamientos de Dios y tienen el testimonio de Jesucristo. Y él se puso de pie sobre la arena del mar.

2. Caballos alados

En la medianía del Canto III, Lautréamont entremezcla dos historias paralelas, una real con otra legendaria. En la primera nos muestra a un Maldoror enamorado que se dispone a galopar por la playa con su amigo Mario, "beau comme la fleur du cactus". La segunda, se introduce a través de la mirada de un campesino que los confunde con "les deux frères mystérieux" (Lautréamont, 1988: 248). Es entonces cuando el idilio muta en tenebrismo y se nos narra la historia de los dos hermanos misteriosos: estos jinetes, a galope de caballos con alas negras, reaparecen en épocas de desgracia para orbitar junto al sol o desplazarse al fondo de los cráteres, con el fin de asolar la tierra de maldad (Moure, 2011: 98).

De nuevo, la "máquina textual" da paso a un juego de imágenes aquilatadas de ficción, dando lugar a varias interpretaciones. Para Ana Alonso, "les deux frères mystérieux" se identificarían con Maldoror y Mario (Alonso García, 1990, 73-94). Aún más, la autora los pone en relación con el mito de Pegaso y Crisaor relatado en la Teogonía de Hesíodo:

[...] el texto está en relación con la historia de Pegaso y Crisaor que narra Hesíodo en su Teogonía. Ambos eran hermanos nacidos de Poseidón y Medusa, después de que Perseo le cortase la cabeza. Pegaso se convierte en el caballo heroico, que transporta para Zeus el rayo. Lo monta el héroe Bellerofonte, quien venció al monstruo Quimera. El caballo de Maldoror comparte con Pegaso su rapidez de vuelo; como él, hace un largo viaje sobre los mares y llega a los astros. Ambos caballos están pues ligados a la luz, aunque en el texto de Ducasse la noche interviene como momento de la aparición de los jinetes. Sin embargo, en la historia de Pegaso y Crisaor el primero es considerado el caballo solar y el segundo el caballo ctoniano, demoníaco. Aquí no se puede hablar de esta diferenciación, porque tanto Mario como Maldoror inician un mismo viaje con idénticos objetivos; solamente podría aludirse a una posible inversión de la leyenda, al ser el caballo de Maldoror de carácter demoníaco por portar al héroe maldito y el caballo de Mario el más marcado por la solaridad, al llevar sobre él al adolescente, más puro e inocente. (Alonso García, 1988:136-137).

Frente a esta explicación pagana, cabe considerar otra bíblica y cristiana. Lautréamont a través del segundo relato, establece ciertas concomitancias entre los protagonistas y “les deux frères mystérieux” sin llegar nunca a mimetizarlos. Ducasse nos presenta a los dos hermanos, como seres sometidos a la mirada atenta de un Dios omnipresente y nos dice:

[...] qui apparaissaient sur la terre, au milieu des nuages, aux grandes époques de calamité, quand une guerre affreuse menaçait de planter son harpon sur la poitrine de deux pays ennemis, ou que le choléra s’apprêtait à lancer, avec sa fronde, la pourriture et la mort dans des cités entières.

Su cometido es el mismo que el atribuido por San Juan a los cuatro jinetes del Apocalipsis; el fin del mundo como pasto de muerte y destrucción. Concretamente, Ducasse identifica a sus personajes con el cuarto jinete, que es además, el que aglutina la maldad de sus tres predecesores. Pero estas atribuciones no serán solamente simbólicas, sino que en ocasiones, Ducasse se pondrá explícito para *coquetear* con el plagio bíblico. Es así como el autor llama a los hermanos satíricamente, “l’ange de la terre et l’ange de la mer” en clara alusión al *Apocalipsis* (VI, 7), “[...] y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra [...]”. Más aún, leamos:

[...] habité par des esprits cruels qui se massacrent entre eux dans les champs où rugit la bataille (quand ils ne se tuent pas perfidement, en secret, dans le centre des villes, avec le poignard de la haine ou de l'ambition), et qui se nourrissent d'êtres pleins de vie comme eux et placés quelques degrés plus bas dans l'échelle des existences.

Parecen resonar los ecos del evangelista: “[...] para matar a los hombres a cuchillo, con hambre, con mortandad, y por medio de las fieras de la tierra”. El trasvase bíblico parece, pues, ineludible, máxime cuando Ducasse, alejado ya de toda metáfora, nos habla de jinetes moralizadores a través de “les strophes de leurs prophéties”. En el torrente lírico de Ducasse se entrevera la literatura profética como relato iconográfico, un juego de espejos divergentes que convierte, tanto a Maldoror como Mario, en jinetes del Apocalipsis (Moure, 2011: 100).

CHANT IV

1. Puerco

En cuanto a la metamorfosis en cerdo del canto IV, cabe argumentar que es una transmutación gozosa para Maldoror (Paris, 1972: 131). Éste, aludiendo al famoso castigo bíblico, se sirve de un juego de significados antagónicos para subvertir los evangelios de San Marcos², San Mateo³ y San

² Así prefigura en los evangelios sinópticos (Mc V, 1-20): “Fueron a la otra orilla del mar a la región de los gadarenos. Apenas salido él de la barca, de repente le salió al encuentro, de entre los sepulcros, un hombre con espíritu inmundo. Este tenía su morada entre los sepulcros. Y nadie podía atarle ni siquiera con cadenas, ya que muchas veces había sido atado con grillos y cadenas, pero él había hecho pedazos las cadenas y desmenuzado los grillos. Y nadie lo podía dominar. Continuamente, de día y de noche, andaba entre los sepulcros y por las montañas, gritando e hiriéndose con piedras. Cuando vio a Jesús desde lejos, corrió y le adoró. Y clamando a gran voz dijo: -¿Qué tienes conmigo, Jesús, Hijo del Dios Altísimo? Te conjuro por Dios que no me atormentes. Pues Jesús le decía: -Sal de este hombre, espíritu inmundo. Y le preguntó: -¿Cómo te llamas? Y le dijo: -Me llamo Legión, porque somos muchos. Y le rogaba mucho que no los enviase fuera de aquella región. Allí cerca de la montaña estaba paciendo un gran hato de cerdos. Y le rogaron diciendo: -Envíanos a los cerdos, para que entremos en ellos. Jesús les dio permiso. Y los espíritus inmundos salieron y entraron en los cerdos, y el hato se lanzó al mar por un despeñadero, como dos mil cerdos, y se ahogaron en el mar. Los que apacentaban

Lucas⁴. Maldoror disfruta del castigo divino ya que para él la única condena es el regreso al cuerpo humano. El placer de ser puerco nace de la risa hacia Dios y el hombre:

los cerdos huyeron y dieron aviso en la ciudad y por los campos. Y fueron para ver qué era lo que había acontecido. Llegaron a Jesús y vieron al endemoniado que había tenido la legión, sentado, vestido y en su juicio cabal; y tuvieron miedo. Los que lo habían visto les contaron qué había acontecido al endemoniado y lo de los cerdos, y ellos comenzaron a implorar a Jesús que saliera de sus territorios. Y mientras él entraba en la barca, el que había sido poseído por el demonio le rogaba que le dejase estar con él. Pero Jesús no se lo permitió, sino que le dijo: -Vete a tu casa, a los tuyos, y cuéntales cuán grandes cosas ha hecho el Señor por ti, y cómo tuvo misericordia de ti. El se fue y comenzó a proclamar en Decápolis cuán grandes cosas Jesús había hecho por él, y todos se maravillaban”.

³ En (Mt VIII, 28-34): “Una vez llegado a la otra orilla, a la región de los gadarenos, le vinieron al encuentro dos endemoniados que habían salido de los sepulcros. Eran violentos en extremo, tanto que nadie podía pasar por aquel camino. Y he aquí, ellos lanzaron gritos diciendo: -¿Qué tienes con nosotros, Hijo de Dios? ¿Has venido acá para atormentarnos antes de tiempo? Lejos de ellos estaba paciando un gran hato de cerdos, y los demonios le rogaron diciendo: -Si nos echas fuera, envíanos a aquel hato de cerdos. El les dijo: -¡Id! Ellos salieron y se fueron a los cerdos, y he aquí todo el hato de cerdos se lanzó al mar por un despeñadero, y murieron en el agua. Los que apacentaban los cerdos huyeron, se fueron a la ciudad y lo contaron todo, aun lo que había pasado a los endemoniados. Y he aquí, toda la ciudad salió al encuentro de Jesús; y cuando le vieron, le rogaban que se fuera de sus territorios”.

⁴ También en (Lc VIII, 26-37): “Navegaron a la tierra de los gadarenos, que está frente a Galilea. Al bajarse él a tierra, le salió al encuentro un hombre de la ciudad, el cual tenía demonios. Desde hacía mucho tiempo no había llevado ropa, ni vivía en una casa, sino entre los sepulcros. Pero cuando vio a Jesús, exclamó, se postró delante de él y dijo a gran voz: -¿Qué tienes conmigo, Jesús, Hijo del Dios Altísimo? ¡Te ruego que no me atormentes! Porque Jesús había mandado al espíritu inmundo que saliera del hombre, pues se había apoderado de él desde hacía mucho tiempo. Para guardarlo, lo ataban con cadenas y con grillos, pero rompiendo las ataduras era impelido por el demonio a los desiertos. Jesús le preguntó, diciendo: -¿Cómo te llamas? Y él dijo: -Legión. Porque muchos demonios habían entrado en él; y le rogaban que no los mandase al abismo. Había allí un hato de muchos cerdos que pacía en la montaña; y le rogaron que les dejase entrar en aquellos, y él les dio permiso. Cuando los demonios salieron del hombre, entraron en los cerdos; y el hato se precipitó por un despeñadero al lago, y se ahogó. Los que apacentaban los cerdos, al ver lo que había acontecido, huyeron y dieron aviso en la ciudad y por los campos. Y salieron a ver lo que había acontecido. Fueron a Jesús y hallaron al hombre de quien habían salido los demonios, sentado a los pies de Jesús, vestido y en su juicio cabal; y tuvieron miedo. Los que lo habían visto les contaron cómo había sido salvado aquel endemoniado. Entonces toda la multitud de la región de los gadarenos le rogó que se apartara de ellos, porque tenían mucho temor. Jesús subió a la barca y regresó. El hombre de quien habían salido los demonios le rogaba que le

Combien de fois, depuis cette nuit passée à la belle étoile, sur une falaise, ne me suis-je pas mêlé à des troupeaux de pourceaux, pour reprendre, comme un droit, ma métamorphose détruite! Il est temps de quitter ces souvenirs glorieux, qui ne laissent, après leur suite, que la pâle voie lactée des regrets éternels. (Lautréamont, 1988: 352).

2. Avispa

El caso de la avispa se torna antagónico al –ya citado- del piojo. El parásito arremete directamente contra el hombre en una exhibición maligna de agresión física; por contra, el insecto ataca a la humanidad colateralmente batiendo sus enormes alas hasta desencadenar catástrofes naturales. La poesía proyectiva de Ducasse nos sitúa en el templo egipcio de Denderah, de cuya cornisa brota un bastión de avispas:

Le temple antique de Denderah est situé à une heure et demie de la rive gauche du Nil. Aujourd’hui, des phalanges innombrables de guêpes se sont emparées des rigoles et des corniches. Elles voltigent autour des colonnes, comme les ondes épaisses d’une chevelure noire. Seuls habitants du froid portique, ils gardent l’entrée des vestibules, comme un droit héréditaire. (Lautréamont, 1988, 306).

Basándonos en el bestiario de Paris, la avispa -conjuntamente a la luciérnaga- sólo aparecerá en una ocasión, lo que en cierta medida, condena esta intromisión a lo meramente anecdótico (Paris, 1972: 85). Pero lejos de toda insustancialidad, el pasaje pone de manifiesto la acaudalada cultura ducassiana, entreverada en el juego de su retórica iconográfica. Que la escena transcurra en Egipto no es baladí, pues, la avispa es el símbolo del Bajo Egipto. Más todavía, no podemos obviar que el texto haga alusión al polémico pasaje contenido en el *Éxodo* (XIII, 28), “Arrojando delante avispas, que ahuyenten al Héveo, y al Chananeo, y al Hethéo antes de que tú entres en el país”. Actualmente,

dejase estar con él. Pero Jesús le respondió diciendo: -Vuelve a tu casa y cuenta cuán grandes cosas ha hecho Dios por ti. Y él se fue, proclamando por toda la ciudad cuán grandes cosas Jesús había hecho por él”. Es por tanto, el cerdo animal portador de la mayor impureza, cuidar de ellos como tuvo que hacer el “hijo pródigo” era una de las mayores humillaciones posibles, (Lc XV, 15): “Entonces fue y se allegó a uno de los ciudadanos de aquella región, el cual le envió a su campo para apacentar los cerdos”.

se sostiene la hipótesis de que las avispas hacen referencia a una nación, probablemente Egipto, a tenor no sólo de la consabida emblemática, sino también del contexto espacio-temporal en el que se desarrolla la escena bíblica. Lautréamont toma la avispa del *Éxodo* para atentar contra la gran obra de un Dios embustero, mientras el vuelo del insecto agigantado se traduce en el gran holocausto de la raza humana. No sin razón, Evelyn Aixalá afirma aquello de que *Les Chants de Maldoror* anticipa un siglo XX plagado de horrores y una sociedad abandonada a su suerte” (2006: 171).

CHANT V

1. Buho vs. Buitre

De todos los cantos, quizás el más complejo sea el canto V. En él, Ducasse nos sumerge en un universo alucinatorio, en un juego de espejos divergentes que trastocan nuestra noción de realidad. Este caos narrativo se acentuará aún más con la incesante -casi irrespirable- sucesión de metamorfosis que actúan como elementos coadyuvantes de ambigüedad y potencia lírica. La fenomenología animalizante de Maldoror se torna surrealista. Por allí transita el *hombre-pelicano* de complexión humana y cabeza palmípeda, que acabará convirtiéndose en faro para advertir a los navegantes sobre las malas artes de las hechiceras. Entre tanto, éste dialoga con su hermano, un escarabajo gigante que transporta una bola de excrementos que resulta ser una mutilada *mujer-hechicera* atada con collares de perlas. Mientras tanto, en el cielo se libra un encarnizado combate entre un Buitre y un Búho de Virginia, ambos despechados por el falso amor de la susodicha hechicera (Lautréamont, 1988: 386-395). Lautréamont hace converger todas las escenas al mismo tiempo a fin de crear una atmósfera inquietante y claustrofóbica. Es así como abandona o retoma el hilo narrativo a capricho dejando al lector desprovisto de todo anclaje argumentativo al que asirse. Ese “vertige” que dirá Blanchot (1967: 59) se amalgama de “máquinas textuales” (Ripoll, 2006: 147) para orbitar sobre la inconcreción que nos expulsa hacia una lectura interior. Extenuados de barroquismo visual, nuestro desasosiego como espectadores se antepone al placer de Maldoror que como un voyeur presencia extasiado la innata maldad humana. Ducasse no nos da tregua, cuando creemos otear ya a lo lejos el fin de ésta chirriante pesadilla, nos mece en cadencias vampíricas, el pulso se ralentiza y

una araña irrumpe para succionar con su vientre el gaznate de Maldoror. Más adelante, se nos revela que el arácnido es otra metamorfosis humana: dos hombres son convertidos en una misma araña por un arcángel con el objeto de castigar a Maldoror. Cuando la araña abre su vientre, de él brotan dos adolescentes vestidos de azul con sendas espadas llameantes custodiando el lecho de la víctima.

Si bien es cierto que las metamorfosis de este penúltimo canto son un reto para cualquier estudioso, también lo es que su forma de proceder no dista mucho de los habituales mecanismos ducassianos. Por otra parte, Lautréamont sigue incidiendo en el retrato humano a través de la iconografía cristiana, aludiendo de manera constante a la literatura profética como fuente inspiradora -o mejor aún destructora- del canto V.

Los monstruos anteriormente citados son transformaciones arquetípicas de la maldad. Observación, que de manera generalizada, ya intuyó Rubén Darío en su obra *Los raros* (1905): “En las seis partes de su obra sembró una flora enferma, leprosa, envenenada. Sus animales son aquellos que hacen pensar en las creaciones del Diablo: el sapo, el búho, la víbora, la araña” (1952: 158-163). En cuanto a los dos primeros ejemplos de hibridación, cabe argumentar que no se encuentran referencias bíblicas sobre estos monstruos, por lo que optaremos por considerarlos como creaciones propias del universo lautreamontiano. Las trasmutaciones del *hombre-pelicano* o del *hombre-anfibio* conjuntamente al gigantismo del escarabajo son elementos caracterológicos de los monstruos occidentales. Éstos, a diferencia de los animales, nunca se ven saciados, por lo que devoran constantemente, hecho que incidirá en la potencialidad destructora de estas criaturas. Mas no serán menos destructoras que el sanguinario combate entre un búho y un buitre, que son metáfora ejemplificadora de la confrontación humana. El buitre, a partir del medioevo, va a convertirse en una de las representaciones más frecuentes del demonio, pues éste como buen carroñero necesitará de la podredumbre para poder sobrevivir. No sin cierta sorna Ducasse se refiere a él como “vautour des agneaux”, juego de palabras que bien pudiera traducirse como *depredador de fieles*. En la misma línea, su contrincante también formará parte de éste acervo iconográfico de la malignidad, esta vez no por sus ansias de carroña sino por su nocturnidad, ya que el Búho, como ser de las tinieblas, renegará de la luz que es en definitiva la afrenta a Dios y el vínculo con el Diablo. Por si quedaba alguna duda sobre la perniciosa maldad humana,

Maldoror se convierte en víctima gozosa de dos gemelos intrauterinos, sedimentos del isomorfismo arácnido. Estos “fantômes de la succion”. (Bachelard, 1939: 42) nos envuelven en extraños pasajes de vampirismo, utilizados como mecanismo de introducción a ese mal onírico que es la pesadilla pausada. Antítesis de la fuerza agresiva, la precisión animal se antepone al desgarramiento como instrumentalización de ataque para sumergirnos en el terrorífico mundo de la ensoñación vampírica.

CHANT VI

1. Rinoceronte

En el canto último, Dios se metamorfosea en rinoceronte. Maldoror transformado en humano se enfrenta a él y lo mata a golpe de pistola en una calle parisina. Es la consumación de la obra lautrémontiana, el asalto final donde Maldoror vence al Creador. Su muerte es rápida, sin opción a defenderse, una bala es suficiente para aniquilarlo: “La balle troua sa peau, comme une vrille; l’on aurait pu croire, avec une apparence de logique, que la mort devait infailliblement apparaître. Mais nous savions que, dans ce pachyderme, s’était introduite la substance du Seigneur”. (Lautréamont, 1988: 520). Una vez más Lautréamont alude a la *Biblia* para parodiar el oficio eucarístico y en particular la transubstanciación explicada como prevalencia de la apariencia y mutabilidad de la substancia.

2. Cola de pez alada y Viga parlante

Resta analizar el último caso de hibridación aparecido en el canto VI (Lautréamont, 1988: 514-516). Tras la muerte del *ángel-cangrejo* a manos de Maldoror, este vuelve a renacer como ángel caído para blasfemar contra Dios. Para ello, se servirá de un peculiar mensajero: una cola de pez alada a la que el cangrejo promete devolverle su cuerpo si cumple su cometido. Aceptada la propuesta –y con intención de delatar a su mentor- parte a la entrevista para aclararle a Dios que está siendo traicionado, pero éste, al tercer día, la atraviesa con una flecha envenenada. Es entonces cuando una *viga parlante*, clama justicia ante un crimen tan despiadado.

El pasaje no está exento de polémica, máxime si consideramos que nos encontramos ante el desenlace de la obra. El lector espera una explicación que ayude a la comprensión total de la narración. Pero Ducasse, lejos de arrojar luz, se atrincheró en la metáfora. Nos encontramos a dos páginas del final y Dios sobrevive a esa preeminente atmósfera de mal.

Para Alain Paris “Le fonctionnement du deuxième bestiaire du Chant VI est caricatural” (1972: 97). Si bien esto es cierto, también lo será el que Ducasse no utilice la caricatura como mero mecanismo paródico, sino como un recurso que se mide en el “contenido mítico del monstruo” (Alonso García: 1988, 138); en este caso mito sagrado, que es además, el mejor instrumento para caricaturizar al fiel y a su Creador.

Lautréamont continúa con su analogía bíblica para ridiculizar al Creador a través del juego iconográfico: el ángel resucita renegando de Dios como fuerza maldororiana. Este convence a la cola pez, que es el fiel, de que blasfeme contra el Creador. Como buen cristiano, no se deja embaucar y corre raudo a comunicarle al Todopoderoso las malas artes del ángel, pero pese a sus buenas intenciones, Dios decide aniquilarlo. La parábola bíblica es clara: ante una buena acción, Dios recompensa con la muerte. Como colofón final, una *viga parlante* clama justicia, pero éste también la destruye, con ello aniquila la conciencia de sus pecados, remitiendo a *San Lucas (VI, 41-42)*, para retratarnos un ser egoísta ajeno a la autocrítica:

¿Por qué miras la brizna de paja que está en el ojo de tu hermano pero dejas de ver la viga que está en tu propio ojo? ¿Cómo puedes decir a tu hermano: “Hermano, deja que yo saque la brizna de tu ojo”, sin que mires la viga que está en tu ojo? ¡Hipócrita! Saca primero la viga de tu ojo, y entonces verás bien para sacar la brizna que está en el ojo de tu hermano.

Lautréamont utiliza de nuevo su juego de “estructuras antagónicas” en pos de su interés argumental. Dios ve como un defecto que la cola de pez se sincere con él: la brizna en el ojo ajeno. Sin embargo mata por placer, es entonces cuando la viga de su ojo clama justicia, pero éste la destruye (Moure, 2011: 102).

Es así como Ducasse nos envuelve en una dinámica contaminación iconográfica como germen de una *Biblia* subvertida y blasfema. Parece ineludible, por lo tanto, constatar ese entrecruzamiento entre la criatura lautreamontiana y el monstruo

bíblico. Lautréamont reescribe la Biblia como si del propio Lucifer se tratase, subvirtiendo los símbolos emblemáticos y antagonizando los significados iconográficos ¿Qué mayor blasfemia a Dios y al hombre que crear una Biblia invertida, una antibiblia?

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso García, Ana (1991), “Lautréamont et ses monstres: Androgynie, gigantisation et hybridation dans *les Chants de Maldoror*”, *Cahiers Lautréamont*, livraisons XV-XVI, 2^{ème} semestre, pp. 73-94.
- (1988), *Lautréamont: Poética y Transgresión (Monstruosidad y Metamorfosis)*, Zaragoza, tesis doctoral inédita presentada en la Universidad de Zaragoza.
- (2006), “Metamorfosis ducassianas: un universo inestable”, *Revista Barcarola*, 68-69, pp. 155-166.
- Aixalá, Evelyn (2006), “Una propuesta de análisis intertextual entre *El Infierno* de Dante y *Les Chants de Maldoror* del Conde de Lautréamont”, *Revista Barcarola*, 68-69, pp. 167- 171.
- Bachelard, Gaston (1939), *Lautréamont*, Paris, Librairie José Corti.
- Blanchot, Maurice (1967), *Lautréamont et Sade*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Alighieri, Dante (1955), *La divina commedia*, Florencia, La nuova Italia.
- Durand, Gilbert (2004), *Estructuras antropológicas del imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Lautréamont, Conde de (1988), “Los cantos de Maldoror” en *Obra completa bilingüe*, trad. Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Akal.
- La Santa Biblia*, edición de Félix Torres Amat, Barcelona, Ramón Daumal.
- Milton, John (1988), *Paradise Lost*, trad. Manuel Álvarez de Toledo, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Moure Pazos, Iván (2011), *El bestiario del conde de Lautréamont: la invocación daliniana*, Santiago, Universidad de Santiago de Compostela..
- (2011), “Sobre el Conde de Lautréamont y el arte surrealista”, *ACAA digital*, 14, s/p.

- (2011), “Víctimas y verdugos en las ilustraciones de *Les Chants de Maldoror* de Dalí”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid*, 22, pp. 225-239.
- Paris, Alain (1972), “Le bestiaire des *Chants de Maldoror*” in AA. VV., *Quatre lectures de Lautréamont*, Paris, Nizet, pp. 79-143.
- Pellegrini, Aldo (2007), “Introducción” en Lautréamont, Conde de, *Obra completa*, Buenos Aires, Argonauta, pp. 1-88.
- Ripoll, Ricard (2006), “La verdad práctica de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont”, *Revista Bacarola*, 68-69, pp. 147-150.
- Rubén, Darío (1952), *Los raros*, Madrid, Espasa Calpe S.A.
- Serrat Crespo, Manuel (2008), “Introducción” en Lautréamont, Conde de, *Los cantos de Maldoror*, Madrid, Cátedra, pp. 7-79.
- Stead, Évanghélia (2004), *Le monstre, le signe et le foetus. Tératogonie et décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, Genève, (C.R.LE.LI).
- Schneider, Marcel (1985), *Histoire de la littérature fantastique en France*, Paris, Librairie Arthème Fayard.