



## La sonrisa descarada

Iván  
Díaz - Sanchó

Maldoror, como un moderno héroe de antifaz (o un monstruo antiguo), se esconde a lo largo de *Los Cantos* bajo el ala de las descripciones, con un lenguaje de escudo que transforma lo adjetivo en muecas de animales. Su cuerpo se presenta deforme, como las páginas de un libro donde habitan híbridos de imágenes. Toda una fantasmagoría infernal y carnavalesca para esconder el rostro, como la tortuga en su caparazón de caracol o bien el caracol en sus antenas de medusa. Pero la verdadera cara de Lautréamont, ¿quién la ha pintado? Nadie, porque nadie la ha visto (e incluso hay dudas de la veracidad de la foto de Ducasse, en apariencia el verdadero mutilado). Se trata de un rostro no sólo psicópata, sino psíquico, que no puede contenerse en ningún eje humano, como ya le ocurriera al mismísimo Hades, dios del submundo a la vez que su propio continente. Todo forma parte de la Casa de Hades (en griego *eidenai*), allí donde moran las imágenes (*eidolon*); esos vientos del lenguaje, esos lapsos y reflujos que un héroe es incapaz de vencer, por lo que acaba suicidándose (como en el caso de Hércules, que se arranca a sí mismo la piel en la psicosis de no poder contener su propio infierno... Nace el mito de la Nueva Carne). Así pues, como ya se habrá dicho otras veces, *Los Cantos* son un descenso a los infiernos, a la raíz de la imagen, donde pueblan pulpos y sapos viscosos junto a bellas criaturas sonrosadas (todo blando todavía, cartilaginoso, frágil, juguetón y en apariencia inofensivo). Es por eso que no es extraño encontrar paralelismos con algunos fragmentos dantescos, ya desde el principio, en donde se anuncia el texto como “un camino abrupto y salvaje” para los ojos del lector, con su ciempiés en las pestañas. O más adelante esa imagen “con una cabeza en la mano, de la que roía el cráneo”, como un Ugolino en prisión o un Satanás en la región helada con sede en la *Comedia*. (Sí, bien pronto la comedia).

Existen en la antigüedad grecorromana infinidad de imágenes esculpidas, o bien dibujadas, de multitud de dioses, mayores y menores, mineros u olímpicos... Pero no hay constancia de retratos del dios Hades; cosa natural, puesto que no se puede personificar el subconsciente más que en sus atributos, en sus símbolos. Lo mismo en Maldoror, que con insistencia obsesiva y pueril nos recuerda que su cara es la de un monstruo, pero indefinida: “ved tan sólo un monstruo, cuya figura me alegro que no podáis contemplar” (Canto I). Ya no se trata del ser deforme, tarado o maldito de las

visiones románticas. En *Los Cantos*, el monstruo deja de ser la expresión máxima de la individualidad para convertirse en un esquizofrénico moderno y múltiple. No hay uno (y ni siquiera dos, como en Hyde), sino tres, y siempre en una continua mutación vertiginosa provocada por el vómito y la descomposición del lenguaje. Se acabaron los Prometeos con su humanismo pirómano. Hemos entrado en la era de Proteo (casi al mismo tiempo que la ciencia, con su relatividad y sus divisibles partículas). El propio Joyce lo escribe y lo consolida unos años más tarde en su *Ulysses*, libro roto, collage psíquico y narrativo, donde dedica precisamente su tercer capítulo al dios proteico mediante un enternecedor inicio, consuelo para angustias metafísicas: “Ineluctable modalidad de lo visible: por lo menos eso”. (Sí, Ulises... uno de los pocos héroes que han regresado vivos del inframundo).

Tampoco hay ya dráculas patéticos y enamorados de lo imposible. Nuestro conde no huye de lo humano por miedo a que le vean. Su misantropía es el dolor de ver cómo se pudre este género animal en su punto máximo de esplendor, justo en los años en que ya Dios agonizaba bajo la lengua de los filósofos. Maldoror, precisamente por su odio a los hombres, ha venido a rematar al Todopoderoso, a quien en verdad ama (como dejará entrever en las *Poesías*), y así echarle en cara su fracaso y su miseria. Por ese desprecio, y jugando sádicamente con los cuerpos como si fueran heridas marionetas, se acerca más Ducasse al otro conde, a Sade (ese otro antiguo tan moderno) y a contemporáneos suyos como Jack el Destripador. Maldoror no se esconde, sino que acecha, espía, se convierte en un mirón y se deleita con la imagen (a veces pervertida o prohibida, como su gramática).

Así pues, el uruguayo y su personaje no utilizan el genio para expresar su pesadumbre, sino que se entretienen burlando lo inviolable a la vez que ridiculizan las posturas literarias de su época por medio de lo extremo (desde el poema de amor al folletín de aventureros). *Los Cantos de Maldoror*, desde este punto de vista, representan el romanticismo contra el romanticismo, su parodia, su vergüenza y desvergüenza, su final (a pesar de seguir teniendo seguidores oscuros en la adolescencia). Es el regreso dosificado de lo órfico, de lo apolíneo, para poner cierto orden en el caos declamatorio de una época en hastío, aunque no por eso su autor reniega todos los misterios (Orfeo: otro héroe ya de vuelta de lo oscuro). Precisamente leeremos más tarde en las *Poesías*: “Sí: quiero proclamar lo bello con una lira de oro después de haber deducido las tristezas paposas y las arrogancias estúpidas que descomponen, en su base, la poesía pantanosa de este siglo”. Se ha hablado mucho de las contradicciones existentes entre las poesías de Lautréamont y su texto narrativo, pero no existe mayor coherencia: su negación mutua se complementa. No se trata de una dicotomía amurallada, sino porosa, casi andrógina: la piel de lo sintético (sintético también por falso, por tejido, *techné* –poesía– y técnica). El romanticismo contempla la tragedia, pero Ducasse ya se ha cansado; observa desde el público, en el teatro, como uno más, pero sus ojos son distintos. No está inmerso en la catarsis. Al contrario; se distancia del escenario, alimentando de este modo su cinismo. (“Me sirvo de mi genio para describir las delicias de la crueldad”). Aparece entonces la sonrisa, una sonrisa que no es trágica, sino irónica (con todo lo que también supone esto de tristeza). Y se desvela así el único gesto definido en la expresión de Maldoror, una mueca definitiva que surge como el negativo de sonrisas búdicas.

Mientras que Buda expresa una sonrisa sin deseo, Maldoror libera a gritos (siempre silenciosos, mudos) su deseo de sonrisa; una sonrisa que le resulta imposible alcanzar, por lo que finalmente, con una frialdad de cirujano, toma la decisión de agrandar las comisuras de sus labios sirviéndose de un rudo cuchillo (cosa que acentúa el dolor, a pesar del ademán impasible —y una vez más, quien sufre en realidad es el lector): “deseé reír como los demás; mas eso, extraña imitación, resultaba impo-

sible. Cogí un cuchillo que tenía la hoja bien afilada y me rajé la carne en el lugar donde se unen los labios”. No es suficiente su papel de *voyeur*. No se resigna a la ironía de un Satanás que ha dejado de ser un mueble y que, como describe el gran Teixeira de Pascoas, va hasta la puerta para observar de cerca el dolor:

Y Satán, siempre riendo, en la perpetua  
 embriaguez de la Ironía,  
 regresa a la puerta trágica, donde espera  
 a las nuevas almas que ya llegan

Maldoror quiere implicarse, reconocerse, encontrarse en el otro (*Je suis l'autre* de Nerval o el último paso hasta Rimbaud), pero su desgracia es única, por lo que se dedica entonces a provocar a ese otro, a quien detesta: al hombre, al lector desconcertado (y burgués), al mismo Dios (metáfora también de otro lector que no es capaz de ahogarse entre los libros) y avisa: “Mi poesía consistirá en atacar, por todos los medios, al hombre, esta fiera salvaje, y al Creador, que no debería haber engendrado a *semejante* chusma” (la cursiva es mía). En el ámbito psicológico, esta insuficiencia, esta incapacidad por verse otro, se traduce en el hecho de que Lautréamont nunca tiene bastante con su masoquismo, sino que necesita describirlo, agotar su lógica lingüística y llevarlo a los extremos del sadismo y de la crueldad. Maldoror tampoco puede sonreír, porque en realidad el espectáculo que ve le desagradaba, aunque tampoco le conmueve. ¿Y no será que a su pesar se reconoce en la inmundicia?: “¡Me había equivocado! La sangre que brotaba a borbotones de las dos heridas impedía, por otra parte, distinguir si se trataba realmente de la risa de los otros. Pero tras unos instantes de comparación vi claramente que mi sonrisa no se parecía a la de los humanos, es decir, que yo no me reía. He visto a los hombres, de feo rostro y terribles ojos hundidos en lo oscuro de las órbitas, sobrepasar la dureza de la roca, la rigidez del acero fundido, la crueldad del tiburón”. ¡Pero *si* es él! Parece describirse a *sí* mismo. *Sí*, no hay duda, en especial teniendo en cuenta el uso de un escualo en la comparación. El tiburón es el pez que ríe con esa misma sonrisa desgarrada. No duele, pero causa dolor. El tiburón como un recurso al que acuden con frecuencia *Los Cantos*. Incluso asistimos a la violenta copulación de Maldoror con una hembra: la imagen viva de la crueldad (prejuicio falso hacia este animal, desde luego) y de la agresividad más ágil y elegante. He aquí, pues, el rostro real de Maldoror: “mi rostro de hiena (utilizo esta comparación a pesar de que la hiena es más hermosa que yo)”. En definitiva, el alter ego del que Lautréamont intenta desprenderse. Pero no puede, porque él mismo es otra máscara de otro rostro, el de Ducasse, quien a su vez... ¡Y aún hay gente que cree en fotografías!

Pero la sonrisa de Maldoror no la detiene un libro *intonso*. También hay sonrisas más allá de las páginas de un libro al voltearse (aunque te pueden dejar risas en los dedos si no andas con cuidado). Ha habido algunos artistas a lo largo del siglo XX que han intentado dibujar o pintar a Maldoror: entre los más conocidos, Masson, Wilfredo Lam, Dalí... Pero ninguno es capaz de retratarle. Parece ser que Maldoror posa para los pintores como una masa informe, la mayoría de las veces fusionada con animales viscosos e incómodos de ver. No cabe duda: no han sabido captar la esencia de ese conde oscuro, tanto más adolescente cuanto más sutil respecto a alguno de los ya citados (¿y qué esencia va a captar ningún pintor utilizando sólo la materia y el pigmento? Los hay, los hay...). Por otro lado, si su esencia reside en la sonrisa, ¿qué gracia tendría su representación? Desde luego que no se consideraría original (que es lo que busca occidente en su inmediatez). Su único sentido sería el de empezar a fabricar bustos en serie para adorarle, como a un iluminado, pero con su felicidad y satis-

facción cargada de protones y de uranio. Aunque tampoco nos seduce tal idolatría (supongo). Algunos le han intentado pintar en ese estado sonriente, como Luis Alves da Costa, que no sé quién es pero aparece en *Google*, y por lo tanto existe. Sin embargo, el resultado no ha sido muy feliz (valga la risa redundante). Ha tenido que ser el cine el que diera un modelo casi perfecto de lo que significa el rostro de Maldoror, aunque el libro y la película no tengan que ver demasiado. Esa es precisamente la gracia de las analogías. Uno encuentra resultados allí donde no se esperan, y no es necesaria una relación directa causa-efecto entre los objetos de estudio. Los *Cantos* están. La película está (más de cien años después). Ambas conviven en un espacio común, se aman, pero no se conocen. Se trata de *Ichi The Killer* (2001), un film del japonés Takashi Miike, un director marcado con etiquetas de cine fantástico y terror, aunque es capaz de realizar un musical paródico, películas sobrias sobre los *yakuza*, intrigas psicológicas inquietantes, metrajes de sustos baratos e incluso adaptaciones cutres de superhéroes nipones (¡Ay, temblad, amantes de los géneros!). En resumen, un monstruo informe del nuevo cine japonés con un estilo doblemente inconfundible (por japonés y por propio). Takashi Miike vendría a ser como una fábrica de sueños de lo más diversos (incluso ha llegado a rodar seis películas en un mismo año)... Y cuanto más nos alejamos del perfil de Lautréamont, que escribió bien poco y todo a edad temprana, paradójicamente nos acercamos más a las similitudes entre *Ichi The Killer* y *Los Cantos de Maldoror*.

Quizás deberíamos hablar del manga de culto *Koroshiya 1* de Hideo Yamamoto (*ichi*, en japonés, es el número uno), en el que está inspirada la película, pero en realidad es el espíritu de Miike el que nos interesa aquí, por su manera de tratar y adaptar los diferentes temas que escoge para sus proyectos. Lo primero que se podría pensar de él es que está loco de atar y le medican con la cámara. Pues bien, eso es cierto, y de ahí precisamente su lucidez a la hora de tratar temas tan perversos de la psicología humana. Miike es un sociólogo moderno. Sus trabajos, mediante el uso de la violencia extrema (pero bien dosificada), sumada a la agresión psicótica hacia el espectador, se transforman en una radiografía inmejorable de nuestra sociedad y de nuestros conflictos más profundos (remarcando, por supuesto, el comportamiento japonés y su actualidad). Al mismo tiempo, genera metacine, al estilo de un Lautréamont en su vena metaliteraria. Es decir, cuando Miike filma, no sólo tiene presente todo lo que ya ha visto y vivido (dentro y fuera del cine) como todo buen director y sin complejos, sino que, además, parodia continuamente aquel mismo género del que se sirve. Si los Cantos son el romanticismo contra el romanticismo, Miike es la postmodernidad contra la postmodernidad: el terror contra el terror; el *thriller* contra el *thriller*, etc... e incluso la parodia versus la parodia. Y la burla a lo monstruoso de finales del XIX se transforma a principios del XXI en la burla a los psicópatas... Ya no se trata de seres imperfectos, sino conscientes de su perfección.



No es pertinente explicar la sinopsis de *Ichi The Killer*, que es una película nada recomendable para gente sensible, y que puede llegar a leerse (y suele hacerse) en su plano más burdo y meramente estúpido (por innecesario en lo violento). De la película nos interesan sus dos protagonistas principales. *Ichi* es un asesino al que mantienen hipnotizado para que mate. En el fondo es un buen tipo, un buen chaval, pero en su trabajo se convierte en el ser más sádico imaginable, despedazando a sus víctimas de forma inverosímil con unas minúsculas cuchillas que le salen del zapato. Por otra parte tenemos a Kakihara, un *yakuza* sadomasoquista que acaba de perder a su jefe (también su amo en el sentido sexual). El jefe ha sido asesinado por Ichi, quien poco a poco va a ir terminando con todos los mafiosos de uno y otro bando... Kakihara siente un gran vacío, pero recobra la ilusión y la esperanza al pensar que quizás se encuentre con ese tal Ichi, de quien tanto oye hablar, y que será él quien le infrinja el máximo dolor posible antes de matarle. De este modo, el gran sádico (el extremo ridículo del sado) está destinado a encontrarse con el gran masoca (también en su visión más absurda). El final, sin embargo, será inesperado, como en todos los finales de Miike, siempre desconcertante en su lenguaje fílmico, como Lautréamont en el suyo, y siempre descarado, extraño, bipolar y explorador en sus imágenes. Lo que más interesa en este artículo es que Kakihara, el gran masoca, es una nueva aparición de Maldoror. Su rostro está castigado por las cicatrices, entre las que destaca la hendidura de los labios. La imagen no podría ser más grotesca: con un tajo enorme en cada moflete —cortes que supuestamente le han afectado los nervios y los músculos—, lleva dos *piercings* para mantener la boca en su sitio, para sujetarse la mandíbula (y cuando fuma, le sale el humo por los laterales). Maldoror se ha reencarnado y su irónica sonrisa vuelve a provocar escalofríos, como ya lo había hecho antes desde la cara de un súper villano, el *Joker*, eterno rival del guaperas Batman (y curiosamente otro personaje salido del cómic, género que tiene mucho que enseñarle a un letraherido). Pero antes aún en el tiempo, del mismo mundo del cine, sale esbozada otra sonrisa de la misma familia. Hablamos de *El hombre que ríe* (1927), una producción de Paul Leni. Hemos regresado de golpe al romanticismo, puesto que el guión está basado en la novela de Víctor Hugo —uno de los pocos románticos a quien el incisivo Lautréamont salvaba de la hoguera (no así a todas sus obras). La historia narra la vida de Gwynplaine (interpretado por Conrad Veidt), un hombre a quien de pequeño los maleantes gitanos llamados “comprachicos” le sajaron las esquinas de los labios (¿dónde irá a parar ahora la espumilla?). El chico, desde entonces, no puede dejar de sonreír, pero su mirada es triste. De mayor, su oficio, irremediablemente será el de *freak*... Pero no todo es malo; en su trabajo se enamora de una bella mujer que es ciega... Y al final resulta que Gwynplaine es de buena cuna... bla, bla, bla... Fijémonos bien. Isidoro Ducasse le envía una carta a Víctor Hugo fechada el 10 de noviembre de 1868: “Os envió 2 ejemplares de un opúsculo que, por circunstancias ajenas a mi voluntad, no pudo salir el mes de agosto”. Esos dos opúsculos, encontrados en casa del insigne romántico, pertenecen al canto primero del libro de Lautréamont... Y en ese canto precisamente se habla del acto auto-mutilador de Maldoror. Un año más tarde, el 27 de octubre de 1869, aparece publicada la novela de Hugo, *L’homme qui rit*. Que cada cual saque sus propias conclusiones. Lo que está claro es que la imagen subyace en nuestra psique (o al menos en la de aquellos que podemos considerarnos perversos y algo enfermizos). Maldoror, de rostro indefinido, da la cara cuando uno menos se lo espera (¡y esperad a que la luna sea menguante!). Desde un libro de Hugo, hasta un film del modernísimo Miike, creador aún en activo y profeta de las miserias del cuerpo. Con todo, hay otro rostro aún que no hemos tratado; una máscara abstracta que quizás supera en profundidad al propio brillo dentado de una forzada sonrisa. Hablamos de la música. Maldoror, con la con-

temporaneidad, renace en partituras desfiguradas, con clave de nada, puesto que todo se deshace, quizás incluso hasta el oído.

Entre los grupos recientes de la música extrema y experimental, movimiento derivado de la música industrial de los años 80, podemos situar a *Maldoror*, grupo de un solo disco (como Maldoror de un solo libro) fruto de la colaboración entre el americano Mike Patton (miembro de bandas como Faith No Moore —de nuevo el Todopoderoso atacado— o Mr. Bungle) y el japonés Masami Akita, también conocido como Merzbow, un referente imprescindible para todos aquellos que se inmergen en ese mundo con cierto grado sadomasoquista que es la música ruidista (cuyos inicios quizás le debemos al futurista Luigi Russolo). Entre los dos, han conformado un homenaje a los *Cantos*, travistiendo la sonrisa del monstruo con un lenguaje abstracto en descomposición y generado por máquinas: su placer estético reside en lo profundo de la mente (especialmente si es perversa). Es el último paso evolutivo de lo órfico; la racionalidad oscura que ha perdido su feminidad rítmica, a su Eurídice, en la confusión de las imágenes del submundo. La música ya no se siente con la piel en la euforia dionisiaca del baile, aunque tampoco es el mero goce frígido e intelectualoide, típico de pedantes y de músicos de conservatorio que confunden la exactitud con el apego a sus inhibiciones. Se trata más bien de una razón oscura que ataca directamente al oído, al equilibrio psíquico (ese mismo equilibrio que Kakiyama pervierte en la escena final de *Ichu The Killer* metiéndose agujas gigantes por la oreja; película a la que además acompaña la banda sonora de los Boredoms, un grupo japonés ruidista y experimental relacionado con el mismo Akita). *Maldoror* es, así pues, un andrógino (ese mismo que aparece en *Los Cantos*), un Orfeo autosuficiente que con su lira tiene bastante para masturbarse, por lo que ha dejado atrás su alma femenina. No en vano el disco se llama *She*, e irónicamente el diseño es rosa y la tipografía afeminada. Hasta aquí lo externo.



En *Maldoror*, la música la retuercen las máquinas al tiempo que se escuchan voces y gritos con palabras de otro mundo, inconexas, a veces oscuras, a veces incluso cómicas. Mediante su ruido infernal, la máquina anuncia su propia muerte, la destrucción de sí misma, su caducidad, del mismo modo que el lenguaje deja intuir en cada intersticio la derrota de nuestro ser, nuestro fracaso, nuestro perecer. Si retorremos así el sonido, al final de esa masa informe toparemos con la radiografía de nuestra propia inconsistencia. Nuestro equilibrio existencial tambalea, como en los posos de la escritura, pero eso también nos provoca el escalofrío de un placer contenido. Muy importante para ese fin es el uso del acople: la máquina y lo electrónico llevado contra sí, en una colisión donde el rostro se pega cabezazos contra el espejo hasta que ya no queda rostro, sólo su sonrisa —el cristal roto— descarada. Es una molestia equiparable al grito del insecto que, pasando desapercibido cuando el tiempo se dilata, puede llegar a convertirse en obsesivo, como un reloj tocando los segundos cada hora... (existe una entomología de la máquina). Pero no todo es angustia bajo la masa espesa. De vez en cuando reconocemos algo. Es frecuente oír *samplers* con cantos lejanos, sirenas, balbuceos y lloros de bebé (como aquel a quien desgarran el pecho Maldoror) y otro tipo de instantáneas sonoras que se mezclan con el ruido (que ha

perdido ya cualquier conato rítmico). ¡Y de repente, un arpa! Estos sonidos quieren hacer de la máquina algo más humano y el recurso expresivo no es otro que el *collage* (junto a la mezcla de géneros) en su formato musical. *Maldoror*, mediante el uso del *sampler*, está directamente emparentado con el dadaísmo y con el *junk art*: todos los desechos musicales que cualquier grupo estándar rechazaría incluir en su música resulta aprovechable en esta esfera. (Cabe recordar que Merzbow saca su nombre de la obra de Kart Schwitters “Merzbau”). Y en ese caos, de repente lo cómico. Uno de los sellos característicos de Mike Patton (que ya practicaba en su grupo *Fantômas*) es la inclusión de fragmentos sonoros de dibujos animados. Todo deja de ser tan trágico y apesadumbrado. La ceniza renace de lo irónico. Ya no volverá a ser nada, sólo ceniza, pero puede servir para dibujar una sonrisa gris sobre un blanco en exceso luminoso y asquerosamente aséptico.

Con todo, y en resumen (por no cansarte más, lector, que esbozas la sonrisa que no es tuya), lo importante en todos estos casos, ya sea el texto escrito, la imagen fílmica o la agresión musical, sigue siendo el lenguaje. Es la forma la que acaba por generar su propio contenido (el Hades es su propio continente) a través de la subversión de los valores establecidos y por medio de la descomposición de la materia. Un lenguaje que adora los extremos y los sufre, de ahí sus resultados, entre lo perverso y lo más puro. Nadie es santo si antes no se ha masturbado. Así lo hizo Diógenes y así lo practicaban algunos santones musulmanes de los que da noticia Juan Goytisolo en su *Carajicomedia*. La provocación no es una finalidad, simplemente un método (y eso es lo que no entienden los artistas postmodernos actuales con sus estúpidas *performance*). Como diría Hegel, “entre lo irónico y lo cómico importa el elemento destruido”.

Toda esta miseria me entretiene.



## Arde el mar Dolor

Gerard  
Gil Fargas

Soy todas las cosas, todos los hombres y todos los animales!  
(Arthur Cravan, boxeador y poeta, en la revista *Maintenant*)

El corazón del ratón es gris, como el ratón mismo.  
(Suji Terayama, boxeador poeta y cineasta, en su ensayo del mismo título)

La puerta de la casa se abre. En su interior hay perros. Un caracol, perseguido por una lengua, se arrastra sobre un ejemplar de *Los Cantos de Maldoror*. Un enano ata a una mujer desnuda a la silla. La lengua lame a la mujer. El enano aprieta la cuerda y parece que ella va a gritar. La boca de la mujer se abre. En su interior hay una tortuga.

La retorcida naturaleza de *Los Cantos de Maldoror* ha sido suficiente para desalentar cualquier tentativa por parte de los codiciosos productores Hollywoodienses de poner sus manos sobre el célebre libro. Sin embargo, no ha sucedido así con algunos cineastas verdaderamente independientes, de esos a los que se acusa o bien de hacer cine experimental, o bien de hacer cine de serie B. En 1952, Kenneth Anger quiso filmar unos cantos que no llegarían más allá de unas pocas imágenes de prueba. Tampoco Alberto Cavallone consiguió terminar su *Maldoror* en 1977. Más recientemente, sí lo consiguieron Philippe Vandewalle, Duncan Reekie y Karsten Weber, pero ya el mismo año en que Cavallone renunciaba, Shuji Terayama realizó *Maldoror no uta*, una personalísima adaptación de veintisiete minutos cuyas primeras imágenes se describen en el párrafo precedente.





La constante referencia a animales de diversa índole es una de las primeras sorpresas que el lector encuentra al enfrentarse al texto de Lautréamont. Si bien esas referencias bastarían juntas para realizar un variado compendio de zoología, la película del realizador japonés reduce el bestiario considerablemente. Además del hombre, en su arca fílmica sólo entran el caracol, la tortuga, la salamandra, el perro y algunos pájaros.



Detengámonos por un momento en imagen de la mujer que *grita una tortuga*. ¿Qué significa *gritar una tortuga*? ¿Dónde reverbera ese reptil? El enano aprieta las cuerdas y la mujer desnuda grita. La tortuga es ese grito, la materialización de su dolor. ¿De dónde procede ese dolor? Veamos qué dice Cirlot de la tortuga en su *Diccionario de símbolos*, no sin antes advertir que reducir una imagen a una u otra interpretación simbólica es un vil ejercicio destructivo sólo justificable por una reconstrucción.

La tortuga es un símbolo de la realidad existencial, no un aspecto trascendente, pues aun como conjugación de círculo y cuadrado concierne a las “formas del mundo manifestado” no a las fuerzas formantes ni a los orígenes, menos al centro irradiante. Por su lentitud, pudiera simbolizar la evolución natural, contrapuesta a la evolución espiritual, rápida o discontinua en mayor grado. (...) El grabado (...) de la *Hypnerotomachia Poliphili* representa a una mujer que sostiene en una mano dos alas abiertas y en la otra una tortuga. Según esta contraposición, la tortuga sería la inversión de las alas, es decir, el fijo de la alquimia, pero en su carácter negativo (puesto que las alas simbolizan vuelo como espiritualidad y elevación). Es decir, pesantez, involución, oscuridad, lentitud, estancamiento, materialismo extremadamente concentrado, etc.

Las palabras parecen hechas a medida para describir el sufrimiento, más mundano que celeste, de esa encarnación diabólica que es Maldoror. Una tortuga sube, como el dolor, por el pecho de un hombre. El hombre coloca salamandras sobre el cuerpo de una mujer. Tanto la salamandra, como la tortuga, como el caracol son animales de piel viscosa y movimientos lentos, amigos del lodo y las aguas fangosas. Todos ellos aparecen de manera similar en el film. Un caracol sale volando del pecho de un hombre muerto. He aquí la imagen del alma saliendo del cuerpo, pero el alma no es ya, como en las antiguas alegorías, un pájaro, sino un caracol, un ser que se oculta en una espiral pringosa. Los pájaros han sido desterrados del alma. Un pájaro atado a un ejemplar del libro de Lautréamont intenta liberarse, otro intenta escapar a unas tijeras que le cortarían las alas.



Resulta aquí reveladora la intuición de Cirlot al apuntar la oposición entre el ave y la tortuga. Un alma de alas mutiladas, eso es una tortuga. También la figura femenina ha sido tradicionalmente entendida como símbolo del alma. Las mujeres del film aparecen atadas, o cubiertas de anfibios, o sacando la lengua, o untadas con huevos. Tal es el alma de Maldoror, el hermano de la sanguijuela. Pero ¿puede un alma putrefacta aspirar y cantar a lo más alto?

Quando estés en tu lecho y escuches los ladridos de los perros en la campiña, ocúltate bajo tus mantas, no te burles de lo que hacen: tienen sed insaciable de infinito, como tú, como yo, como todos los demás humanos de rostro pálido y alargado.

El caracol es como el ladrido de los perros, asciende porque aspira al infinito pese a su babosa y torpe naturaleza. También la salamandra es babosa y torpe, pero quizás hemos sido injustos con ella. La extraordinaria resistencia de este animal al fuego propició la creencia medieval de que podía vivir en las llamas, de ahí que en diversas culturas se la tomara por el espíritu del fuego o como un símbolo de inmortalidad. En el film, Terayama ata, como a un pájaro, un ejemplar de *Los Cantos de Maldoror*, lo sumerge en el agua, como a una tortuga, y, poco después, lo quema con una salamandra encima. No sabemos si el libro muere quemado o ahogado, si es que muere, pero sabemos que en sus páginas, las aguas aparecen siempre unidas al dolor:

Viejo océano de olas de cristal, te pareces proporcionalmente a las azuladas marcas que pueden verse en la espalda magullada de los grumetes; eres un inmenso hematoma en el cuerpo de la tierra.  
 (Canto primero)

Finalmente, de entre los flancos del bajel brota un grito universal de dolor inmenso, mientras el mar redobla sus terribles ataques.  
 (Canto segundo)

Por eso, porque ve en las aguas su propio mal, Maldoror saluda al océano, al mar Dolor, como a un querido y viejo amigo. Pero sumergir al libro atado en las aguas no es suficiente para Terayama. Es necesario también quemarlo. Una buena adaptación cinematográfica, como toda traducción, implica una traición al texto original. Al margen de motivos metalingüísticos, a nadie que los busque le faltarán motivos para quemar el libro de Lautréamont. Maldoror no es precisamente un compendio de virtudes, ni pretende serlo:

Hasta hoy, la poesía siguió un camino equivocado; levantándose hacia el cielo o arrastrándose por tierra, ha despreciado los principios de su existencia y ha sido, no sin razón, constantemente escarnecida por la gente honesta. No ha sido modesta... ¡la más hermosa cualidad que debe atesorar un ser imperfecto! Quiero mostrar mis cualidades, ¡pero no soy lo bastante hipócrita como para ocultar mis vicios! La risa, el mal, el orgullo, la locura, irán apareciendo, unos tras otros, entre la sensibilidad y el amor por la justicia, y servirán de ejemplo a la estupefacción humana: todos se reconocerán en ellos, no como debieran ser sino como son. Y tal vez este sencillo ideal, concebido por mi imaginación, supere sin embargo, lo más grandioso y más sagrado que la poesía ha encontrado hasta hoy. (Canto cuarto)

A juzgar por esta última frase, quizás Maldoror esté confundiendo modestia con sinceridad. Sí, Maldoror, no Lautréamont ni Ducasse. ¿Qué importa quién era Ducasse? Nada mejor que buscar el anonimato para despertar un desmedido interés de los biógrafos. Es Maldoror, hombre y demonio a una, quien canta de principio a final. Su estilo es grandilocuente hasta la náusea, pero ¿acaso podría escribir de otro modo el autonombado enemigo del Creador? El fuego de sus palabras nace de la fricción entre lo finito y lo eterno. Y he aquí cómo el libro arde. Pero no es el libro lo que nos preocupa ahora, sino la salamandra atrapada entre las llamas. Al principio, el bicho camina a través del fuego y se aleja del libro con aparente tranquilidad, pero pronto es arrojado de nuevo a la pira. Esta vez, el animal no escapa, sino que muere carbonizado. La inmortal salamandra, el espíritu del fuego, se ha consumido entre las páginas de los cantos. ¡La inmortalidad ha muerto!



Quizás, tras la muerte, se resuelva tanta tensión. Quizás todos los colores se fundan en el verde, o en el gris de las cenizas, da lo mismo; y el blanco y el negro den cierre a su eterna disputa. Un chico, junto a un loro, se mirará entonces en el espejo mientras se viste de mujer. Cuando la transformación haya terminado, en el espejo aparecerá un huevo. El joven hermafrodita recordará entonces cuando era sólo un hombre llamado Maldoror y, de espaldas al mar, miraba fijamente el corazón de su tortuga.

