

EL OJO COSMOLÓGICO

HENRY MILLER

LA EDAD DE ORO

En la actualidad el cine es la gran forma artística popular, lo fue equivale a decir que no es arte en absoluto. Desde que apareció se nos dijo que al fin había nacido un arte que llegaría a las masas y quizá las liberaría. La gente afirma ver en el cine posibilidades negadas a las restantes artes. ¡Tanto peor para el cine!

No existe un arte llamado cinematógrafo, pero hay, como en todas las artes, una forma de producción para los más y otra para los menos. Desde la muerte de las películas de vanguardia -creo que *Le Sang d'un Poète*, de Cocteau, fue la última - sólo queda la producción masiva de Hollywood.

Las escasas películas que podrían justificar la categoría de "arte" aparecidas desde el nacimiento del cinematógrafo (ocurrido hace unos cuarenta años) murieron casi en embrión. Se trata de uno de los lamentables y sorprendentes hechos relacionados con el desarrollo de una nueva forma artística. A pesar de todos los esfuerzos el cinematógrafo parece incapaz de afirmarse como arte. Quizás ello se deba a que el cinematógrafo, más que cualquier otra forma artística, se ha convertido en una industria controlada, en una dictadura en la que se domina y silencia al artista.

Inmediatamente se define un hecho sorprendente, a saber, ¡que las películas más grandes se han producido a poco costo! No se necesitan millones para producir una película artística; en realidad, es axiomático que cuanto más dinero cuesta una película peor será probablemente. ¿Por qué, pues, no cobra realidad el auténtico cine? ¿Por qué el cinematógrafo permanece en manos de la turba o de sus dictaduras? ¿Se trata simplemente de un problema económico?

Debe recordarse que se fomenta en nosotros el reconocimiento de las restantes artes. Más aún, nos son impuestas casi desde la cuna. Nuestro gusto está condicionado por siglos de inoculación. En la actualidad uno se siente casi avergonzado de confesar que no gusta de éste

o aquel libro, de éste o aquel cuadro, de ésta o aquella pieza de música. Puede ser que nos sintamos mortalmente aburridos, pero no lo reconoceremos. Fuimos educados para fingir placer y admiración por las grandes obras de arte con las que, lamentablemente, no tenemos ya ninguna relación.

El cinematógrafo ha nacido y es un arte, otro arte... pero nació demasiado tarde. El cinematógrafo nació de un gran sentimiento de cansancio. En realidad, cansancio es una palabra excesivamente suave. El cinematógrafo nació en el preciso momento en que estamos muriendo. Lo mismo que un patito feo, el cinematógrafo se imagina más o menos relacionado con el teatro, cree que quizá nació para reemplazar al teatro, que ya está muerto. Nacido en un mundo desprovisto de entusiasmo y de gusto, el cinematógrafo se desempeña como un eunuco: agita un abanico de plumas de pavo real ante nuestros ojos somnolientos. El cinematógrafo cree que lo que nosotros le pedimos es que nos adormezca. Ignora que estamos muriéndonos. Por lo tanto, no culpemos al cinematógrafo. Preguntémonos por qué hemos de permitir que esa forma artística auténticamente maravillosa perezca ante nuestros propios ojos. Preguntémonos por qué cuando realiza los esfuerzos más heroicos para conmovernos, sus gestos son desatendidos.

Hablo del cinematógrafo como hecho real, como algo que existe, que tiene validez, exactamente como la música, o la pintura o la literatura. Me opongo resueltamente a los que creen que el cinematógrafo es un medio de explotar las restantes artes, o aun de resumirlas. El cinematógrafo no es otra forma de esto o de aquello, ni el producto sintético de todos los demás éstos - y - aquéllos. El cine es el cine, y nada más. Lo cual es bastante. En realidad, es algo magnífico.

Como cualquier otro arte, el cine encierra en sí mismo todas las posibilidades de creación de antagonismos, de promoción de la revuelta. El cine puede hacer por el hombre lo que las otras artes han hecho, y es posible que más, pero la primera condición, el prerequisite es, en realidad -*¡que lo saquen de las manos de la turba!* Comprendo muy bien que la turba no crea las películas que vemos... por lo menos técnicamente. Pero en un sentido más profundo la turba es la que realmente

crea las películas. Por primera vez en la historia del arte la turba ha dictaminado lo que el artista debe hacer. Por primera vez en la historia del hombre ha surgido un arte que complace exclusivamente a las masas. Quizá cierta oscura comprensión de este hecho original y deplorable explique la tenacidad con que "el estimado público" se aferra a su arte. ¡La pantalla silenciosa! ¡Imágenes de sombras! ¡Ausencia de color! Comienzos espectrales, fantasmales. Las masas mudas visualizándose ellas mismas en estos féretros malolientes que desempañaron el papel de primeras salas de proyección. Una curiosidad abismal por verse reflejadas en el espejo mágico de la era de la máquina. ¿De qué tremendos temores y ansias surgió el arte "popular"?

Me imagino perfectamente que el cine no hubiera nacido nunca. Me imagino una raza de hombres para quienes el cine habría sido absolutamente innecesario. Pero no puedo imaginar a los autómatas de esta era sin un cine, sin cierta forma de cinematógrafo. Nuestros hambreados instintos han clamado durante siglos en procura de más y más sustitutos. Y como sustituto de la vida el cinematógrafo es ideal. Alguien observó la expresión de esas alimañas del cine cuando abandonan la sala? ¡Ese soñador aire de vaciedad, esa mirada inexpresiva del pervertido que se masturba en la oscuridad! Apenas puede distinguírsele de los adictos a las drogas: salen de la sala cinematográfica como sonámbulos.

Por supuesto, eso es lo que desean nuestras gastadas y maltratadas bestias de trabajo. Que no haya más temor ni lucha, ni misterio, ni maravilla y alucinación, sino paz, el fin de la inquietud, la irrealidad del ensueño. ¡Pero que sean sueños *gratos*! ¡Sueños *tranquilizadores*! AL llegar aquí es difícil no pronunciar una palabra de consuelo para los pobres diablos que afrontan la tarea de calmar esta inextinguible sed de la turba. Está de moda en la intelectualidad ridiculizar y condenar los esfuerzos realmente hercúleos de los directores de películas, y particularmente de los narcotizadores de Hollywood. Se aprecia escasamente la inventiva necesaria para crear diariamente una droga que contrarreste el insomnio de la turba. Es inútil condenar a los directores, y tampoco tiene sentido deplorar la falta de gusto del público. Se trata de hechos

concretos e irremediables. El que prostituye y el prostituido deben ser eliminados... /al mismo tiempo! No existe otra solución.

¿Qué diremos de un arte al que nadie reconoce la condición de tal? Sé que ya se ha escrito mucho sobre el "arte cinematográfico". Casi cotidianamente podemos leer artículos sobre el tema en diarios y revistas. Pero esos materiales no examinan el arte cinematográfico... sino más bien el horrible y remendado embrión que ahora se lanza ante nuestros ojos, el aborto destrozado en el vientre por los obstétricos del arte.

Hace cuarenta años que el cinematógrafo se esfuerza por nacer apropiadamente. ¡Imaginemos las perspectivas de una criatura que se ha pasado cuarenta años de su vida naciendo! ¿Qué puede ser sino un monstruo y un idiota?

¡A pesar de todo, reconozco que espero de este monstruoso idiota las cosas más tremendas! Espero que este monstruo devore a su propio padre y a su propia madre, que pierda el control de sus actos y destruya al mundo, que empuje al hombre hacia el frenesí y la desesperación. Me parece imposible que las cosas ocurran de otro modo. Existe una ley de las compensaciones, y ella exige que aún este monstruo justifique su razón de ser.

Hace cinco o seis años tuve la rara fortuna de ver *La edad de oro*, la película de Luis Buñuel y Salvador Dalí que provocó un escándalo en Studio 28. Por primera vez en mi vida tuve la sensación de que presenciaba una película que era cine puro y nada más que cine. Desde entonces estoy convencido de que *La edad de oro* es única e incomparable. Antes de seguir quiero señalar que desde hace casi cuarenta años voy regularmente al cine; durante ese lapso he visto varios miles de películas. Por lo tanto debe entenderse que al exaltar la película de Buñuel y Dalí no olvido que he visto producciones tan notables como:

La última carcajada (Emil Jannings).

Berlín.

Un sombrero de paja de Italia (René Clair).

El camino hacia la vida.

La souriante Madame Beudet (La sonriente señora Beudet)

(Germaine Dulac) .

Mann Braucht Kein Geld (No se necesita dinero).

La mélodie du monde (La melodía del mundo) (Walter Ruttmann).

Le ballet mécanique (El ballet mecánico).

Of What Are the Young Films Dreaming (En qué sueñan las jóvenes películas) (Conde de Beaumont).

Rocambolesque (Roeambolese).

Three Comrades and One Invention (Tres camaradas y unainvención).

Iván el Terrible (Emil Jannings).

El gabinete del doctor Caligari.

The Crowd (La multitud) (King Vidor).

La Maternelle (La maternal).

Otero (Krause y Jannings).

Éxtasis (Machaty).

Grass (Pasto).

Eskimo.

Le Maudit (El maldito).

Lilliane (Bárbara Stanwyck).

A Nous la Liberté (René Clair) .

La Terulre Ennemie (Mi adorable enemiga) (Max Ophuls).

The I'rackwalker (El vagabundo).

El acorazado Potemkin.

Los marinos de Cronstadt.

Codicia (Eric von Stroheim) .

Tormenta sobre México (Eisenstein) .

La ópera de los mendigos.

Muchachas de uniforme (Dorothea Wieck) .

El sueño de aria noche de verano (Reinhardt) .

Crimen y castigo (Picrre Blanchard) .

El estudiante de Praga (Corvad Veidt) .

Pelo de zanahoria.

Banquier Pichler (El banquero Pichler) .

El delator (Víctor MaeLaglen) .
EL ángel azul (Marlene Dietrich) .
L'Homme a la Barbiehe.
L'Affaire est dans le Sac (Problema resuelto) (Prévert) .
Moana (O'Flaherty) .
Mayerling (Charles Boyer y Danielle Darrieux) .
Kriss.
Variété (Krause y Jannings) .
Chang.
Sunrise (Amanecer) (Murnau) .

NI

Tres películas japonesas (Japón antiguo, medieval y moderno) cuyos títulos olvidé.

NI

un documental sobre la India.

NI

un documental sobre Tasmania.

NI

un documental de Eisenstein sobre los ritos funerarios en México.

NI

ciertas películas de Lon Chaney, particularmente una basada en una novela de Selma Lagerlof, en la que actuó junto a Norma Shearer.

NI

EL gran Ziegfield, ni Mr. Deeds Goes to Toum (El señor Deeds va ala ciudad).

NI

Horizontes Perdidos (Frank Kapra), la primera película significativa producida en Hollywood.

NI

la primera película que vi en mi vida, que era un noticioso que mostraba el puente de Brooklyn y un chino con su coleta caminando sobre el puente bajo la lluvia. Tenía solamente siete u ocho años cuando vi esta película en el sótano de la vieja iglesia presbiteriana de Brooklyn, en la calle Tres al sur. Después vi centenares de películas en las que siempre parecía llover y siempre se desarrollaban terribles persecuciones, se derrumbaban las casas y la gente desaparecía a través de una puerta trampa, y se arrojaban tortas, y la vida humana era cosa de poco valor, y faltaba totalmente la dignidad humana. Y después de ver millares de películas de Mack Sennett con abundancia de pasteles y otras grotescas bufonadas, después que Garlitos Chaplin agotó su reserva de trucos, después de Fatty Arbuckle, Harold Lloyd, Harry Langdon y Buster Keaton, cada uno de ellos con su propio estilo de payasadas, vino la obra maestra de todos los festivales con lanzamiento de pasteles y bofetadas, una película cuyo título he olvidado, pero que se cuenta entre las primeras producciones de Laurel y Hardy. En mi opinión se trata de la película cómica más grande de todos los tiempos... porque lleva hasta la apoteosis el lanzamiento de pasteles. La película era una sucesión de pasteles arrojados en todas direcciones, nada más que pasteles, millares de pasteles, y todo el mundo los arrojaba a derecha e izquierda. Fue la cumbre del burlesco y ya ha sido olvidada.

En todas las artes la cima se alcanza sólo cuando el artista desborda los límites del arte que utiliza. Esto último es tan cierto para la obra de Lewis Carrol como para la *Divina Comedia* de Dante, para Laotsé como para Buda o Cristo. Es preciso poner patas arriba, saquear y trastornar el mundo para que pueda proclamarse el milagro. En *La edad de oro* contemplamos nuevamente una frontera milagrosa que despliega ante nosotros un mundo nuevo y desconcertante que nadie ha explorado. "Mon idée générale -escribió Salvador Dalí - en écrivaint avec Buñuel le

scénario de *L'Age d'Or*, a été de présenter la ligne droite et pure de conduite d'un être qui poursuit l'amour a travers les ignorables idéaux humanitaires, patriotiques et autres misérables mécanismes de la roalité." ("Cuando escribí con Buñuel el escenario de *La edad de oro*, mi idea general fue presentar la recta y pura línea de conducta de un ser que persigue el amor a través de los desdeñables ideales humanitarios y patrióticos, y otros miserables mecanismos de la realidad:"). No ignoro el papel desempeñado por Dalí en la creación de esta gran película, y sin embargo no puedo dejar de verla como el producto particular de su colaborador, el hombre que dirigió la película: Luis Buñuel. Todo el mundo, aun los norteamericanos y los ingleses, están familiarizados con el nombre de Dalí, el surrealista moderno de mayor éxito. Ahora está temerariamente de moda, principalmente porque no se le comprende y principalmente porque su obra es sensacional. En cambio, parece que Buñuel ha desaparecido. Dícese que se encuentra en España, y que está reuniendo silenciosamente una colección de películas documentales sobre la revolución. Si Buñuel conserva siquiera sea una parte de su antiguo vigor, dicha colección será simplemente asombrosa. Pues lo mismo que los mineros de Asturias, Buñuel es hombre que arroja dinamita. Buñuel está obsesionado por la crueldad, la ignorancia y la superstición que aflige a los hombres. Comprende que el hombre no tiene esperanza sobre esta tierra, a menos que se haga tabla rasa y se empiece de nuevo. Aparece sobre la escena en el momento en que la civilización se encuentra en su nadir.

No cabe la menor duda de ello: el aprieto en que se encuentra el hombre civilizado es feo asunto. Está entonando el canto del cisne sin haber tenido la alegría de haber sido cisne. Ha caído en la trampa de su propio intelecto, y está maniatado, estrangulado y destrozado por su propia simbología. Está atacado en su arte, sofocado por sus religiones, paralizado por su conocimiento. No glorifica la vida, puesto que ha perdido el ritmo vital, sino la muerte. Reverencia la decadencia y la putrefacción. Está enfermo, y todo el organismo social está infectado.

Han aplicado a Buñuel todos los calificativos: traidor, anarquista, pervertido, calumniador, iconoclasta. Pero no se atreven a llamarlo

loco. Es cierto que en sus películas refleja la locura, pero ésta no es creación de Buñuel. Ese caos maloliente que durante una breve hora, poco más o menos, se fusiona bajo su varita mágica, es la locura de las realizaciones humanas después de diez mil años de civilización. Para demostrar su reverencia y su gratitud, Buñuel pone una vaca en la cama y envía un camión recolector de basura a través del salón. La película está formada por una sucesión de imágenes sin secuencia, cuyo significado debe ser buscado bajo el umbral de la conciencia. Quienes se sintieron decepcionados porque no lograron hallar orden o significado en esta película, no lo encontrarán en ninguna parte, salvo quizás en el mundo de las abejas o de las hormigas.

Recuerdo ahora el encantador y breve documental que precedió a la película de Buñuel, la noche que ésta fue proyectada en Studio 28. , Se trataba de un agradable y breve estudio del matadero, perfectamente apropiado y significativo para las vestales de la cultura de estómago débil que habían ido a silbar la gran película. Aquí todo era familiar y comprensible, aunque quizá de mal gusto. Pero había orden y significado, del mismo modo que hay orden y significado en un rito caníbal. Y finalmente se agregó aún cierto toque de esteticismo, porque cuando acabó la matanza y los cuerpos decapitados fueron retirados, las cabezas de los lechones fueron infladas cuidadosamente con aire comprimido hasta que adquirieron una apariencia tan monstruosamente vital, tan sabrosa y suculenta que involuntariamente fluía la saliva. (¡Sin olvidar los tréboles que taponaban el ano de todos y cada uno de los cerdos!) Como dije, reflejaba una actividad carnicera perfectamente comprensible, y en realidad el trabajo estaba tan bien hecho que arrancó una salva de aplausos a algunos de los más elegantes miembros del público.

Hace aproximadamente cinco años que vi la película de Buñuel, y por lo tanto no puedo sentirme absolutamente seguro, pero abrigo la casi total certidumbre de que su producción no incluía escenas de matanzas humanas organizadas, ni guerras, ni revoluciones, ni inquisiciones, ni linchamientos, ni interrogatorios de tercer grado. A decir verdad, aparecía un ciego a quien se maltrataba, un perro que recibía un puntapié en el estómago, un niño cruelmente baleado por el padre, una anciana-

na viuda abofeteada en el curso de una fiesta y escorpiones que luchaban a muerte entre las rocas, cerca del mar. Pequeñas crueldades aisladas que, debido a que no estaban entretejidas en una pequeña pauta comprensible, parecían impresionar a los espectadores mucho más que el espectáculo de una matanza al por mayor en el campo de batalla. Hubo algo que conmovió aún más sus delicadas sensibilidades, y fue el efecto de Tristán e Isolda de Wágner sobre uno de los protagonistas. ¿Era posible que la divina música de Wágner excitara los apetitos sexuales de un hombre y de una mujer al extremo de impulsarlos a rodar en el sendero cubierto de grava y morderse y masticarse mutuamente hasta sacarse sangre? Era posible que esa música se posesionara de la joven hasta el punto de llevar a chupar con perversa lascivia el dedo del pie de una estatua? ¿Acaso la música provoca orgasmos, suscita actos perversos, y enloquece realmente a la gente? Ese gran tema legendario inmortalizado por Wágner, atiene algo que ver con un vulgar hecho como el amor sexual? La película parece sugerir una respuesta afirmativa. Se diría que sugiere más, pues a través de las ramificaciones de esta Edad de Oro, Buñuel, como un entomólogo, ha estudiado lo que llamamos amor, con el fin de descubrir, bajo la ideología, la mitología, las vulgaridades y las fraseologías el total y sangriento mecanismo del sexo. Ha aislado para nosotros los ciegos metabolismos, los venenos secretos, los reflejos mecánicos, las secreciones de las glándulas, el complejo total de fuerzas que unen al amor y a la muerte en la vida.

¿Es preciso agregar que en esta película hay escenas con las que jamás se había soñado hasta ahora? Por ejemplo, la escena en el excusado. Cito de las notas del programa:

"Il est inutile d'ajouter qu'un des points culminante de la pureté de ce film nous semble cristallisé done la vision de l'heroine dans les cabinets, oú la puissance de l'esprit arrive á sublirnor une situation généralement baroque en un élément poétique de la plus pure noblesse et sollicitude" (Es innecesario agregar que uno de los puntos culminantes de la pureza de esta película se encuentra cristalizado, a nuestro entender, en la visión de la heroína en el excusado, momento en que la poten-

cia espiritual logra sublimar una situación por lo general barroca en un elemento poético de la mayor nobleza y soledad.)

¡Una situación por lo general barroca! Quizá lo que hay de barroco en la vida humana, o más bien en la vida del hombre civilizado, es lo que confiere a las obras de Buñuel ese aspecto de crueldad y de sadismo. Crueldad y sadismo aislados, porque la gran virtud de Buñuel consiste en que se niega a dejarse atrapar en el deslumbrante tejido de lógica y de idealismo que procura disimular la naturaleza real del hombre. Quizá, como Lawrence, Buñuel es un idealista al revés. Quizá su profunda ternura, la gran ternura y poesía de su visión lo obliga a revelarlo abominable, lo malicioso, lo horrible y los hipócritas postizos del lumbre. Como a sus precursores, aparentemente le anima un odio tremendo por la mentira. Como es un ser normal, instintivo, sano, alegre y modesto, se encuentra solo en la loca mare de las fuerzas sociales. Porque es absolutamente normal y honesto se le mira como a un ser raro. También como en el caso de Lawrence su obra divide al mundo en dos campos opuestos: los que están por él y los que están contra él. No hay términos medios. O se está loco, como el resto de la humanidad civilizada, o se está bueno y sano como Buñuel. Y cuando uno está sano y bueno se es anarquista y se tiran bombas. El gran honor conferido a Luis Buñuel cuando se exhibió esta película, consistió en que los ciudadanos franceses le reconocieron la condición de auténtico anarquista. El teatro fue tomado por asalto y la policía limpió la calle. Por lo que sé, la película no ha vuelto a ser exhibida, salvo en funciones privadas, y ello muy de raro en raro. Fue llevada a Estados Unidos, exhibida ante un público especial, y la única impresión que suscitó fue de perplejidad. Entretanto, Salvador Dalí, el colaborador de Buñuel, estuvo varias veces en Estados Unidos y allí provocó furor. A Dalí, cuya obra es enfermiza, aunque muy espectacular y provocativa, se le aclama como un genio. Dalí infunde conciencia del surrealismo al público norteamericano, y crea una moda. Dalí regresa con los bolsillos llenos de dinero. Se acepta a Dalí... como a otro aborto del mundo. Aborto por aborto: en ello se expresa una justicia divina. El mundo enloquecido reconoce la voz del

amo. La yema del huevo se cortó. Dalí se inclina por los Estados Unidos, Buñuel recibe los desechos.

Quiero repetirlo: ¡La edad de oro esa mi entender la única película que revela las posibilidades del cinematógrafo! No apela al intelecto ni al corazón: golpea en el plexo solar. Es como descargar un puntapié en el vientre de un perro enloquecido. ¡Y aunque fue un valiente puntapié en el vientre, y estuvo bien dirigido, no es bastante! Luis Buñuel tendrá que producir otras películas aún más violentas que ésta. Pues el mundo está en coma y el cinematógrafo continúa agitando ante nuestros ojos un abanico de plumas de pavo real.

A veces reflexiono sobre lo que Buñuel puede ser y en lo que quizás está haciendo, y me pregunto lo que podría hacer si se lo permitieran, y acabo pensando en todo lo que se elimina en las películas. Alguien nos ha mostrado el nacimiento de un niño, o por lo menos el de un animal? De insectos sí, porque el elemento sexual es débil, porque no hay tabúes. Pero aun en el mundo de los insectos, Vinos han mostrado a la manos religiosa, y el festín amoroso que es el acné de la voracidad sexual? Nos han mostrado cómo nuestros héroes ganaron la guerra... y murieron por nosotros? Nos han mostrado las heridas abiertas, y los rostros destrozados? ¿Nos muestran ahora lo que ocurre diariamente en España cuando las bombas llueven sobre Madrid? Casi todas las semanas se abren cines destinados a presentar noticiosos, pero no hay noticias. Una vez por año nos ofrecen un repertorio de los acontecimientos más destacados del mundo preparado por los cronistas de noticias. No es más que una serie de catástrofes: catástrofes ferroviarias, explosiones, inundaciones, terremotos, accidentes automovilísticos, desastres aéreos, choques de trenes y de barcos,, epidemias, linchamientos, asesinatos entre pistoleros, desórdenes, huelgas, conatos de revoluciones, golpes de mano, muertes. El mundo parece un manicomio, y es un manicomio, pero nadie se atreve a morar en él. Cuando se prepara la presentación de un sorprendente fragmento de locura, ya apropiadamente castrado, se advierte a los espectadores que no deben manifestar sus opiniones. El edicto es: ¡Manténgase imparcial! ¡No perturbe su propio sueño! Se lo ordenamos en nombre de la locura...

/mantenga la calina! Y en general se atiende a las exhortaciones. Se las atiende involuntariamente, porque cuando el espectáculo concluyó todos se han sumergido en el drama inocuo de una pareja sentimental, gente honesta y sencilla como nosotros mismos, que hacen exactamente lo mismo que nosotros, con la única diferencia de que por hacerlo se les paga bien. Se nos ofrece esta nulidad y esta vaciedad como el plato principal de la velada. El entremés es el noticiosa sazonado de muerte, ignorancia y superstición. Entre ambas fases de la vida no existe la menor relación, salvo el vínculo establecida por el dibujo animado. Pues el dibujo animado es el censor que nos permite soñar las más horribles pesadillas, violar y matar, y corromper y saquear sin despertarnos. La vida cotidiana es como la vemos en la película principal: el noticioso es el ojo de Dios el dibujo animado es el alma sacudida en su propia angustia. Pero ninguna de las tres formas es la realidad común a todos los que pensamos y sentimos. Se las han arreglado para cubrirnos con un camuflaje, y aunque se trata de nuestro propio camuflaje, aceptamos la ilusión como realidad. Y la razón de ello consiste en que la: vida tal como la conocemos se ha convertido en algo absolutamente insoportable. Huimos de ella con un sentimiento de terror y de disgusto. Los hombres que vienen después de nosotros descubrirán la verdad oculta por el camuflaje. Que nos compadezcan del mismo modo que quienes somos entes vivos y reales compadecemos a los que nos rodean.

Cierta gente cree que La edad de oro es un sueño del pasado, y otras la conciben como el milenio que ha de venir. Pero Lee edad de, oro es la realidad inmanente a la que con nuestra vida cotidiana contribuimos o dejamos de contribuir. El mundo es según lo hacemos diariamente, o según no logramos hacerlo. Si hoy vivimos en una atmósfera de locura, ello obedece a que estamos locos. Si uno acepta que éste es un mundo loco, quizá logre adaptarse a él. Pero quien experimenta en sí mismo un sentido creador no desea realmente adaptarse. Voluntaria o involuntariamente, influimos los unos sobre los otros. Esa recíproca influencia puede ser simplemente negativa. Cuando escribo sobre Buñuel en lugar de hacerlo sobre cualquier otro tema, tengo conciencia de que produciré cierto efecto... y para la mayoría sospecho que un efecto

desagradable. Pero no puedo abstenerme de escribir como lo hago con respecto a Buñuel, del mismo modo que no puedo dejar de lavarme la cara mañana. Mi anterior experiencia de la vida conduce a este momento, y lo gobierna despóticamente. Afirmando el valor de Buñuel, afirmo mis propios valores, mi propia fe en la vida. Si he elegido a este hombre, repito con ello lo que hago constantemente en todos los dominios de la vida: elegir y valorar. El mañana no es fruto del azar, no es un día como cualquier otro día: mañana es el resultado de muchos ayer, y adviene con un efecto potente y acumulativo. Soy mañana lo que elegí ser ayer y anteayer. No es posible que mañana pueda negar y anular todo lo que me llevó al momento presente.

Del mismo modo deseo señalar que la película *La edad de oro* no es un accidente, y no lo es tampoco su eliminación de las pantallas. El mundo ha condenado a Luis Buñuel, desechándolo por inepto. No todo el mundo, porque como dije antes, apenas se conoce la película fuera de Francia, en realidad fuera de París. Si he de juzgar por la tendencia de las cosas desde que ocurrió este trascendente acontecimiento, no puedo afirmar que me sienta optimista respecto de la reposición de esta película en el momento actual. Quizá la próxima película de Buñuel produzca mayor escándalo aún que *La edad de oro*. Lo espero fervientemente. Pero mientras tanto -y aquí debo agregar que ésta es la primera oportunidad, aparte de una breve reseña para *The New Review*, que he tenido de escribir públicamente sobre Buñuel- mientras tanto, decía, este demorado tributo a Buñuel puede contribuir a despertar la curiosidad de quienes nunca oyeron hablar de él. Sé que el nombre de Buñuel no es desconocido en Hollywood. Ciertamente, como muchos hombres geniales de quienes los norteamericanos tuvieron noticia, Luis Buñuel fue invitado a ir a Hollywood para ofrecer el fruto de su talento. En resumen, se le invitó para que no hiciera nada y respirara. Vaya por la gente de Hollywood...

No, el viento no soplará por ese lado. Pero en este mundo las cosas están organizadas de un modo extraño. Hay hombres que han sido deshonorados y arrojados de su país, y que retornan para recibir la corona real. Algunos regresan para convertirse en azote. Algunos dejan sola-

mente el nombre, o el recuerdo de sus hazañas, pero en nombre de éste o de aquél se han revitalizado y recreado épocas enteras. Por una parte creo que, a pesar de todo lo que he dicho sobre el cine tal como lo conocemos, todavía puede surgir de él algo maravilloso y vital. Que ello ocurra o no depende completamente de nosotros, dé usted que ahora está leyendo esto. Mis palabras pueden ser simplemente una gota en la corriente, pero quizá tengan consecuencias. Lo importante es que el agua de la corriente no se pierda. Bien, creo que es posible encauzar la corriente. Creo que es posible reunir a los hombres alrededor de una realidad vital tanto como es posible agruparlos alrededor de lo falso y lo ilusorio. El efecto de Luis Buñuel sobre mí no se perdió. Y quizá tampoco se pierdan mis palabras.

REFLEXIONES SOBRE ÉXTASIS

Cada vez que he visto esta película - y ello ocurrió cuatro o cinco veces - la reacción del público es la misma: vivas y aplausos mezclados con gruñidos y rechiflas. Estoy convencido de que la hostilidad nada tiene que ver con la supuesta inmoralidad de la película. El público no está sacudido, sino indignado. Hasta donde puedo advertirlo, experimenta un sentimiento de decepción, o mejor aún, piensa que se lo ha dejado a mitad de camino. En realidad, "ELLOS" tienen razón, pero como de costumbre tienen razón del peor modo posible.

Cada vez que veo la película me siento más impresionado; y en cada ocasión descubro en ella nuevas maravillas. Y cada vez comprendo por qué, aunque no hubiera existido la censura *Éxtasis* habría suscitado antagonismos. Aun en los mejores momentos la película tiende a provocar en el aficionado común al cine un sentimiento de frustración, pues como todas las producciones de Machaty, *éxtasis* es una flagrante violación de ese código no escrito que establece que no debe permitirse que el público del cine se duerma. (¡Drogado, sí; pero no durmiendo!)

Éxtasis cansa del mismo modo que las páginas iniciales de la gran obra de Proust inevitablemente cansan. Desde un punto de vista inteligente, esta *Ienteur* es precisamente la gran virtud de la técnica de Machaty. Significa que ha logrado, utilizando el medio cinematográfico, una condición espacial absolutamente única. Machaty utiliza el medio mismo como un ente móvil y plástico y le permite trascender las fronteras y limitaciones conocidas por el cinematógrafo, con lo cual crea la ilusión de un mundo extratemporal, que se reproduce con particular semejanza en el universo musical. Este maravilloso espacio desplegado en el que se sumergen los personajes y los acontecimientos casi recrea para nosotros el elemento destructor del tiempo que es propio del pensamiento mismo. Quienes conocen las películas anteriores de Machaty saben que la técnica empleada aquí no es descubrimiento para este director. Pero en *Éxtasis* alcanza un grado de perfección que apenas se hallaba sugerido en las otras producciones. Y es precisamente este acer-

camiento a la perfección, a la pureza en el empleo de su medio, lo que crea la general confusión observada en cada función.

Utilizando lo que, a falta de un nombre mejor, podríamos denominar "movimiento lento", se obliga al espectador a abandonar su complaciente dependencia del argumento y de la acción; se le obliga, quiéralo o no, a sumergirse en la esencia misma de la creación de Machaty. Es difícil no caer en una postura abstrusa cuando se intenta aprehender el motivo fundamental de esta película; es una producción cuya pulsación se origina en un sentido cósmico del ritmo. Aparte de una semejanza exterior y superficial, la técnica de Machaty apenas tiene nada en común con lo que se conoce como movimiento lento. Según lo conocemos, el movimiento lento ha sido utilizado hasta ahora casi exclusivamente como ejercicio de destreza, como recurso o truco destinado a excitar la sensibilidad fatigada del público. Sin embargo, en *Éxtasis* se lleva esta técnica al plano de la conciencia; no aparece como un choque o como una novedad, sino como el vehículo mismo de la expresión, y conserva ese carácter a lo largo de toda la película, impregnando inexorablemente la mente.

En mi espíritu este problema del movimiento lento se relaciona con otra cuestión. Me desconcierta, por ejemplo, el hecho de que a pesar del número de veces que volví a ver la película el nombre del autor del argumento haya desaparecido de mi memoria. Me pregunto si efectivamente aparece el nombre del libretista. ¿O bien Machaty es al mismo tiempo director y autor? Me resulta difícil creerlo. Sea que Machaty lo haya comprendido o no, tengo la impresión de que él nos da la clave. Sin duda se trata de mi propia y particular interpretación. De todos modos, me parece innegable que no sólo el escenario, sino el modo de expresión y la filosofía que sirve de fundamento al modo de expresión provienen directamente de D. H. Lawrence. Pues no cabe duda de que un metafísico inspiró la técnica de esta película. A decir verdad, no puedo decir que existe un relato específico de Lawrence al que correspondan las escenas de esta película. Diré, sin embargo, que si Lawrence hubiera escrito jamás expresamente un libreto para la pantalla, *Éxtasis* habría sido un valioso ejemplo de su talento, y, más aún, es indudable que habría elegi-

do como director a Machaty. Que Machaty quizá no haya oído hablar nunca de la obra cae D. H. Lawrence carece de importancia. Es un tema característico de Lawrence, y en el mundo cinematográfico Machaty es precisamente el hombre capaz de dar expresión adecuada a las ideas de Lawrence.

Retornemos nuevamente a la muy definida expresión de hostilidad suscitada por cada exhibición de la película. Considero que se trata de un fenómeno de cierta importancia, que exige explicación. Entre paréntesis, obsérvese que nadie -ni siquiera sus detractores- se muestra inmune a la belleza de la película. Lo extraño del caso es que la discusión de esta película generalmente gravita alrededor del problema de la "inmoralidad". Y sin embargo, como lo he señalado anteriormente, lo que inquieta al público no es de ningún modo un problema de moralidad o de inmoralidad. El factor de perturbación es la presencia de un elemento nuevo y peligroso. Detrás de la hostilidad del público está el renuente reconocimiento de que existe una fuerza superior, inquietante. Es la fuerza que Lawrence nos sugiere constantemente cuando aborda el tema de la "conciencia de la sangre". Una fuerza que, como él mismo dijo, reside en el plexo solar, una fuerza astral alojada allí, detrás del estómago, en el gran nexo de nervios que une a los centros nerviosos superior e inferior. El ritmo impuesto por esta maraña de nervios y de vasos sanguíneos se opone directamente al ritmo que hemos establecido a través de nuestra tiranía de la mente y la voluntad. Este ritmo devuelve su antiguo prestigio y su antigua gloria a la hegemonía de los instintos; y considera que la mente es una herramienta. Es el ritmo corporal, sanguíneo, opuesto al ritmo masturbador del intelecto. El reconocimiento de este ritmo implica no una nueva técnica, sino un modo de vida diferente. Insisto en que la hostilidad suscitada por la película de Machaty proviene no tanto de la insatisfacción ante el "final débil", sino de la silenciosa amenaza, del desafío de un nuevo modo de vida. Quienes ya percibieron el significado de esta nueva actitud hacia la vida no harán mucho hincapié en las deficiencias del argumento, en lo que es realmente el aspecto "técnico" de la película. 'Cuando entremos en la vida como seres reales, como individuos, todo este arte anecdótico que

ahora se ha convertido en manía obsesiva de los editores y del público caerá en la insignificancia. El terrible hincapié que hoy se hace sobre el argumento, la acción, el carácter, el análisis, etc. -todo este falso énfasis que caracteriza a la literatura y al drama de nuestro día -, revela simplemente la falta de estos elementos en nuestra vida. Queremos argumento porque nuestras vidas carecen de propósito, acción porque nuestra actividad es simplemente la del insecto, desarrollo del carácter porque al volver nuestra atención sobre la mente hemos descubierto que no existimos, misterio porque la ideología científica dominante ha eliminado el misterio de nuestro ámbito y de nuestro alcance mental. En resumen, pedimos violencia y drama al arte porque la tensión vital ha decaído; no nos oponemos mutuamente en un sentido primordial, y *evidentemente no nos oponemos como, individuos.*

Una extraña laguna en la actitud crítica tanto del público como de los cronistas cinematográficos con respecto a la película es la aparente falta de conciencia, o la indiferencia en relación con la idea motivadora. Nadie parece preocuparse absolutamente por la IDEA que sirve de fundamento a la película. No necesito destacar que esta idea es la misma que domina todas las obras de Lawrence... la idea de una muerte automática, de una MUERTE EN VIDA. La palabra "muerte" no aparece ni una sola vez. Para los franceses esta palabra es aún más particularmente aborrecible que para los anglosajones. Y sin embargo, Lawrence sacrificó su vida para que el mundo comprendiera claramente ese concepto.

Para aclarar ese concepto... Cuando los críticos relatan el argumento para el público, siempre dicen del esposo que es un "viejo". Pero aunque es cierto que el marido es considerablemente mayor que la esposa, evidentemente no es un viejo. En realidad, desde un punto de vista equilibrado es un hombre que está decididamente en la cima de la vida, un hombre de edad madura cuyas potencias deberían revelarse ahora en toda su plenitud. Por cierto que desde el punto de vista estadístico es un viejo. Es decir, ya ha hecho su parte por su hogar y su país. Pero desde un punto de vista normal y equilibrado este hombre no es un viejo. Es algo mucho peor que un viejo... *es un hombre muerto.* Ignorar esto último equivale a ignorarlo todo. Machaty nos ofrece: a un hombre vivo

que en la flor de la vida ya está muerto. Es cierto que Machaty se ha apoderado con extraordinaria complacencia de esta condición cadavérica del esposo. En realidad, Machaty se excede. Pero recordemos que Machaty es checo, y que los checos poseen todavía una vislumbre del significado del "alma". Saben que la vida no se origina en las glándulas intersticiales, sino en el alma.

Todo el que conozca la obra de Lawrence comprenderá el enorme esfuerzo que este autor realizó para afirmar una autonomía de la vida fundada en ese irreductible espectro al que en diferentes períodos aplicamos distintos nombres, pero que nunca es otra cosa que el hombre primordial. Sin duda se trata de una ilusión, pero es una de las más tenaces y fecundas. En la obra de Lawrence aparece siempre esta remisión a cierta criatura primitiva, mística y obscena, medio macho cabrío, medio hombre en quien existe el sentimiento de unidad: el individuo preconsciente que obedece a la voz de la sangre. Siempre que aparece una literatura de este tipo desborda todas las fronteras artificiales del intelecto. Esa literatura también provoca gran confusión. Se omiten o se confunden los valores. Lo que irrumpe con abrumadora falta de lógica es el impulso vital básico, el caos innato del cual aquél emerge y al que evoca con toda su fecundante seducción.

En la película de Machaty el ingeniero no desempeña el papel de ingeniero, y la joven, la esposa, no es simplemente la personificación de un ideal burgués. Han sido desnudados, de un modo típicamente lawrenciano para que graviten mutuamente como hombre y mujer. Inevitablemente se encontrarán, con independencia de las barreras que se alcen entre ellos. Por supuesto, cuando representan mundos opuestos aumenta la atracción: esto último es', parte de la teoría de las tensiones de Lawrence, del contrapunto dinámico. También es característica la insistencia en hacer de la mujer la agresora; de ese modo se subraya su naturaleza fundamentalmente rapaz. Habida cuenta de la teoría de Lawrence sobre la pérdida de polaridad entre los sexos se deduce lógicamente que la hembra deba tomar la iniciativa. El macho está inexorablemente' atrapado en la ciénaga de los falsos valores culturales

que él mismo ha establecido. El macho está emasculado, es un ser epí-ceno.

Ciertamente, ninguno de los protagonistas tiene conciencia de la predestinación de su conducta. Su encuentro es el de los cuerpos puros, la unión es poética, sensual y mística. No se interrogan... obedecen a sus instintos. El drama de la convivencia conyugal, sobre el que se ha construido gran parte de la tragedia moderna, no interesaba a Lawrence. Es un drama superficial, el estudio de lo que carece de pertinencia y de importancia.

En Éxtasis el drama es el de la vida y la muerte, la vida personificada por los dos amantes, la muerte por el esposo. Este último representa a la sociedad tal como ella es, mientras que los amantes representan la fuerza vital que lucha ciegamente por afirmarse.

Me parece que Machaty tuvo cabal conciencia de todo esto, y que cuando se le acusó de dramatizar, no se entendió muy bien qué era lo que dramatizaba. Ciertamente, el hombre que eligió una anécdota tan leve, que suprimió todos esos detalles extraños que dan a la aventura original sus elementos argumentales excitantes, no podía ignorar la teatralidad de la muerte del marido. ¿Pero acaso Lawrence no presentó siempre teatralmente sus ideas?

¿Acaso las ideas no son en y por sí mismas teatrales? Lawrence delinea sus caracteres de un modo cultural; mueve estas estatuas vivas tirando de sus hilos ideológicos. Lo que omitió de sus dramas es todo ese sector denominado "la ecuación humana". Ese problema humano ha sido destruido. Lawrence parte de la premisa de que ya estaba muerto. El nuevo elemento "humano" representaba para él una cantidad, o más bien una cualidad desconocida. Debía desarrollarse en los tubos de ensayo del caldo ideológico del propio Lawrence. El drama que él nos ofrece es drama de laboratorio; para nuestra época tiene el mismo esplendor que el hombre de ciencia encuentra en el drama bacteriológico. Cuando hace un momento utilicé la palabra "euros" en relación con los dos cuerpos me propuse inyectar en el concepto común de carnalidad un elemento de la misteriosa actividad bioquímica que disipa la oscuridad adherida al antiguo lenguaje de la sensualidad. Las naturalezas animales

de Lawrence, precisamente debido a su irreductible obscenidad, son los cuernos más puros de nuestra literatura corriente. Animados por una concepción metafísica, actúan obedeciendo a leyes fundamentales de la naturaleza. Lawrence reconoce su total ignorancia de esas leyes. Creó su mundo metafísico por un acto de fe; se desenvuelve apoyado en la intuición. Puede haberse equivocado de medio a medio, pero su consecuencia es absoluta. Además, refleja el hambre y la desesperación de una época que busca una realidad vital. Por sí mismo esto último justificaría un posible "error".

Debe recordarse que al principio mismo de la película se oponen los movimientos lentos, como de vegetal del cuerpo de la muchacha a los gestos mecánicos, rígidos y como de cadáver del marido.

El efecto de los contrastes continúa a través de la película. El marido mata el insecto que lo molesta mientras lee el periódico; el amante libera al insecto que ha caído accidentalmente en sus manos. Pero el más notable ejemplo de contrastes aparece en la escena en que la muchacha yace en el lecho conyugal, contemplando soñadamente sus propios dedos; la mera sensación del movimiento parece despertar en ella un sentimiento de maravilla, el infinito y múltiple misterio de la vida. Por sus implicaciones esta escena es una de las más profundas y sutiles que Machaty nos ha ofrecido. Este soñador movimiento de la sangre, esta sensual apatía, tan vitalmente distinta de la apatía del marido, nos introduce con terrorífica intensidad en un mundo sensorial cuidadosamente ignorado por las películas comunes. Para el observador sensible hay un drama más poderoso en este movimiento ocioso e indiferente que en todo el terror de la película rusa de propaganda, con la gigantesca rueda social en el trasfondo y la lanzadera del dolor y la miseria cotidianos sobre la que se crucifica a los personajes. Este drama de los dedos silenciosos revela el dolor y el anhelo inexpresables del individuo; la sociedad no está directamente implicada, pero se siente su presencia. No se trata de una negación pasiva, sino de una aprehensión absolutamente vital; el conflicto eterno del individuo contra la sociedad se refleja aquí en los temblores de los órganos terminales.

Machaty utiliza los símbolos de un modo quizá menos tosco, con más gusto que los rusos, pero de todos modos sentimos que su simbolismo no deriva del material orgánico de su película. Sus símbolos son a menudo excrecencias. Tales, por ejemplo, los lentes, las estatuas, los caballos, etc. Irrumpen en el dilatado medio de la realidad en que sus imágenes suelen flotar. Son excesivamente sólidos y precisos demasiados cerebrales. Estropean el sueño, lo desgarran, lo embotan, lo obsesionan. Aquí, en el marco de un manejo bastante convencional de la pantalla, el empleo de la imagen y del símbolo es falso. Tiene la misma condición artificial que el diálogo interior en literatura. Es un intento de explotar un material inapropiado para la técnica particular adoptada.

Es de mal gusto.

Por supuesto, podemos considerar que los lentes constituyen un símbolo del modo moderno de ver las cosas. Muy posiblemente representan el estigma del conocimiento, de la persecución obsesiva de las cosas muertas, del fetichismo que nos impide ver la vida. El marido que muere con los lentes en la mano es típico de la situación del hombre moderno que se ayuda constantemente con la visión artificial, y que aun en la muerte insiste en aferrarse a su falsa visión. Nació con lentes, y muere con ellos... los gruesos vidrios de colores que el óptico, la sociedad, le suministra cuando se encuentra aún en el seno materno. Nunca ha contemplado realmente la vida, y es dudoso que algún día conozca qué es la muerte. La vida pasa a su lado, y la muerte. Continúa viviendo, inmortal como la cucaracha.

En la carrera con la muerte Machaty revela nuevamente que tiene conciencia del motivo fundamental. Este incidente es otro de los que los críticos desechan por teatral... o como clisé. Pero basta recordar cuán diferentemente se maneja el clisé en *Éxtasis*, para comprender la agudeza de la percepción interior de Machaty. Como se recordará, el momento culminante sobreviene cuando el único contacto del marido con una realidad vital ha sido destruido. La pérdida de su joven esposa, un hecho que él acepta bruscamente, con cierto sentido de fatalidad, le impulsa a concluir la prolongación de una muerte que estuvo viviendo. Es el primer indicio de vida del personaje... de voluntad, de acto individual.

Antes de ello, aunque poco sabemos de su vida real, intuimos que estuvo funcionando como un engranaje más de la vasta maquinaria mundial a la que pertenece. Es un sello de goma con un fondé de pouvoir, un hombre que dice Sí a todo porque no tiene fuerza para decir No. Y así, cuando empuña el volante del coche, tenemos la sensación de su afirmación extrema, expresada en la Voluntad de Morir. Aquí, por primera y única vez se inyecta en la película un factor de velocidad. Nuevamente el contraste. Aquí, con profundidad y precisión Machaty revela el auténtico significado de la moderna locura de la velocidad; símbolo prístino de nuestra manía suicida, Machaty la presenta como la apoteosis de la actividad insensata del insecto humano y de su inhumana maquinaria, del movimiento por tropismo antes que por elección y dirección. La emoción de la raza reside no tanto en la posibilidad de huida como en la certidumbre de la catástrofe. El suicidio ocurre en la máquina, en la carrera de la muerte, y no en el primer piso de la posada, con la pistola y los lentes. La escena de la posada, donde ocurre realmente la muerte, fue dictada por la trivial exigencia del argumento; el amante, que estaba en el coche con el marido, tenía que salvarse de un fin fortuito para revelar los auténticos lineamientos del conflicto fundamental. Pues el conflicto real no es el que existe entre el marido y la mujer, como lo señalé anteriormente, sino entre la vida, representada por la pareja de amantes, y la muerte, personificada en el marido.

Sin embargo, el marido encuentra realmente su fin en el coche. Los elementos exteriores del desastre se revelan apenas fugazmente... un repentino viraje, la embestida del tren, un árbol que se acerca al primer plano, son todos elementos cuya importancia ha sido disminuida con el fin de infundir fuerza a la lucha interior. Realmente se siente en esta loca carrera con la máquina que el esposo está muriendo. Y esta rendición del Espíritu Santo contrasta con la rendición del yo de la muchacha, cuando ella se ofrece al ingeniero en la cabaña. En ambos casos se trata de luchas mortales. Atribuir la angustia de la muchacha a la mera inmolación física es destruir el significado real del drama. La muchacha entrega al hombre el gran principio femenino que ella representa. Le sacrifica no su virginidad, su orgullo, sus ideales burgueses, etc., sino

su propio yo, su encarnación femenina. Es el gran acto de sumisión subrayado tan a menudo por Lawrence en sus obras, y constituye la piedra angular de su edificio religioso.

Que en definitiva el drama concluya con la deserción de la muchacha, que abandona a su amante, no contradice lo anterior. Desde el punto de vista de Lawrence, lo importante es el reconocimiento del aspecto sagrado del sexo, de la vida a través del sexo. Para ella el hecho supremo fue el momento de la iluminación. Por eso la aparente posibilidad de realización, la cita con el amante en la posada, fracasa completamente. Fracasa intencionalmente. Ha sido insertado con el único propósito de indicar la perspectiva. Las copas de champaña llenas hasta el borde, las burbujas, el desborde, la efervescencia que la unión simboliza, nos permite concentrarnos nuevamente en el carácter eterno de este drama. El símbolo y el ritual preservan la cualidad vital. Es un desborde y un exceso, la ruptura de las fronteras y de los límites, y se yergue violentamente, en contraste con los movimientos cautelosos, medidos y analíticos del marido.

A su tiempo, la muchacha se alejará del hombre a quien ama, pero la chispa permanecerá y se transmitirá.

La última escena, durante la cual el público generalmente gruñe y aúlla, nos muestra al amante abandonado sobre el banco de la estación ferroviaria. El amante se queda durmiendo sobre un banco, mientras los semáforos se desvanecen y el tren, con la joven a bordo, sale de la estación. Para el público francés este hecho es el colmo en una concatenación de acontecimientos carentes de lógica. Como dije al principio, se sienten engañados y decepcionados. Y en el fondo de sus corazones tienen razón, pues la desesperación y el tedio que los devuelve al cine noche tras noche debe fundarse, a mi entender, en la esperanza de un desenlace de esta farsa que todos representamos. Quizá la cólera que se apodera de ellos al final de la película se deba a que se sienten reflejados en el amante a quien se abandona durmiendo sobre el banco de la estación ferroviaria? Tal vez en sus vacíos cerebros conciben la sombra de una sospecha en el sentido de que la vida los está dejando de lado? Ob-

servo que el resentimiento está limitado sobre todo a los miembros masculinos del público.

Acaso todo ello configura un caso freudiano de quiebra?

ESCENARIO **(UNA PELICULA SONORA)**

Este *Escenario* está inspirado
directamente por una fantasía
denominada *La casa del incesto*,
escrita por Anais Nin.

I

Noche. Un jardín tropical con numerosos senderos cubiertos de guijarros. En el centro del jardín un pequeño estanque sobre el cual se eleva una enorme jofaina llena de resplandecientes peces de colores. Las pesadas facciones de Alraune se ciernen sobre el jardín como una máscara. El rostro crece y crece hasta que ocupa la pantalla. Tiene la boca oscurecida por el humo que se eleva en espirales. Los ojos giran hacia arriba; tienen la mirada fija de un adicto a las drogas. Se redondean, se agrandan, adquieren una expresión vidriosa, luego turbada, y luego salvaje. Se contraen como los ojos de una bailarina javanesa. Se calman y se fijan nuevamente, soñadores, como los ojos de un fumador' de opio.

A medida que el rostro de Alraune se desvanece el viento agita las hojas del jardín, con suavidad al principio, luego más nerviosamente, hasta que alcanza la violencia de un ciclón. Sobre el desierto infinito sopla el simún. La arena se apila en enormes ondas. La máscara facial de Alraune yace sobre la arena, el viento sopla sobre ella, cubriéndola con dos enormes montículos. conformados como los pechos de una mujer.

A medida que el viento se calma los dos enormes montículos adoptan la forma de las cúpulas de una mezquita; del interior de la mezquita vienen sonos de música árabe, un incesante ascenso y descenso, errabundo ensueño en extrañas claves. Fugaces imágenes del interior de la mezquita... ángulos y curvas, resplandecientes paneles, losas en damero. Una breve visión de un árabe sentado con las piernas cruzadas sobre

el piso de mosaicos, seguida inmediatamente por la aguda música de la quena.

A través de una abertura en la mezquita se ve el cielo, y colgando invertidas del cielo hay ciudades fabulosas. La música cantarina y aguda se transforma bruscamente en ritmo de danza, la arena comienza a remolinear, se amontonan las nubes. El ritmo se acelera más y más, las nubes se hinchan como polleras voltejantes; mujeres de espaldas desnudas giran en sus polleras acampanadas. Una mujer de robusto espinazo gira como un trompo; pero de cerca el espinazo se transforma en cadena de montañas. Calidoscópicos pantallazos de los Andes, un robusto espinazo, luego la quena, acompañada de un cántico agudo, luego un cráneo, el desierto, huesos blanqueándose en la arena blanca, un cráneo de cristal de roca, líneas que convergen hacia el infinito, el desierto, espacio, cielo, infinitud, monotonía.

II

Nuevamente el jardín. Se abre una puerta y de la blanca casa morisca salo Mandra, una grácil española. Camina pensativamente por el sendero de grava en dirección a la enorme jofaina de peces de colores. Camina con el ritmo ondulante de una bailarina que obedece al mudo latido y al canto de la jofaina de vidrio. Ella acerca el rostro a la jofaina y los mira. Su imagen se refleja en todo el perímetro de la jofaina y en el agua donde se agitan perezosamente los peces. Mira fascinada mientras los peces nadan a través de sus ojos. Otro pantallazo del cráneo de cristal, la infinita extensión del desierto, la cadena de los Andes, el altar de los sacrificios de Quetzalcóatl con sus serpientes entrelazadas.

Mandra camina reflexivamente, la cabeza inclinada, hacia el muro del jardín. El mismo andar ondulante, el mismo paso airoso. Se detiene ante el muro y elige una granada; las semillas se derraman en su mano. AL mismo tiempo se oye el resonar de música estrepitosa seguida del frenético repicar de las campanas de una iglesia... un salvaje rebato mezclado de vistas de torres y campanarios, las aberturas de los campa-

narios se abren y se cierran como persianas, las campanas se agitan violentamente, los badajos de las campanas golpean furiosamente. Y luego una enorme campana se balancea lentamente hacia adelante y hacia atrás, y el badajo resuena sobre la campana con sonido vibrante.

Como una boca que se abre y se cierra. Cuando el último y ensordecedor repique se desvanece se oye el débil tintineo del timbre de la puerta, y en el mismo instante la puerta del jardín se abre silenciosa, misteriosamente, como movida por manos invisibles. Mandra mira con expectación hacia la puerta del jardín, vacila un instante, y luego avanza rápidamente, para recibir a la misteriosa mujer envuelta en una amplia capa negra que entra en el jardín.

Alraune y Mandra se saludan como si entre ambas hubiera un misterioso entendimiento. Tomadas del brazo, pisando con ritmo regular la crujiente grava, se dirigen hacia la casa que está detrás del jardín. Cuando se aproximan a la enorme jofaina en el centro del jardín se miran, y luego levantan los ojos hacia la jofaina. Se colocan a ambos lados de la jofaina y, mirando a través del vidrio, se contemplan mutuamente. Durante un instante las dos imágenes, ligeramente deformadas, se reflejan en el agua rizada. También las estrellas se reflejan en la jofaina y danzan en sus imágenes onduladas. El agua se calma y ahora solamente el rostro de la luna flota sobre la superficie del agua.

Se quiebra la suave superficie iluminada por la luna, el aguase agita, llena de centelleantes rizos y de quebradas olas. Los peces de colores se mueven más y más velozmente, saltan y se zambullen y luego se revuelven a terrorífica velocidad. Mandra y Alraune se sonríen desde los extremos opuestos de la jofaina.

Son sonrisas estropeadas y mutiladas por los saltarines peces.

Parecen dos brujas riéndose y burlándose una de la otra.

La jofaina está llena ahora con el reflejo de la luna, una luna como vista por un telescopio. La pálida superficie muerta de la luna se desmenuza y a medida que la familiar y vaga imagen de la danza lunar se disuelve sólo se distinguen nítidamente las órbitas de sus ojos. De estas órbitas muertas y frías brotan ahora dos calderos de lava que llenan la jofaina con columnas de humo espeso. Cuando se disipa el humo vemos

los cráteres de volcanes: Fujiyama, Vesubio, Etna, Mauna Loa. Los cráteres vomitan fuego y humo, la lava corre en una masa negra y espesa que se vierte por las laderas de los volcanes, destruyendo hogares, aldeas, bosques. La corriente de lava fundida arrasa seres vivos y cosas.

Las mujeres se sonríen a través de la jofaina, y la agitada superficie del agua se calma. Los dos rostros han recobrado su naturalidad, y son más encantadores aún que antes. En los ojos hay una expresión misteriosa, una mirada de amor, de gratitud, de mutua comprensión.

III

Una habitación de la casa, arreglada al estilo morisco. Mandra está sentada en una magnífica silla de alto respaldo, parecida a un trono. Alraune se pasea de un extremo a otro de la habitación. Hay un enorme diván con pesados y ondulantes almohadones. La parrilla morisca de la lámpara suspendida del techo fragmenta la luz. Taburetes, escabeles, ceniceros de cristal, ventanas de arco. El aire, denso, saturado de humo y de incienso, de pasión, de lujuria, de indolencia, de drogas.

Alraune está vestida con una larga y ondeante bata semejante a una vaina, que brilla como charol y revela las amplias curvas de su cuerpo. Destaca sus felinos movimientos el amplio vuelo de su bata, que envuelve en ondas voluptuosas a la alfombra ricamente bordada. El movimiento circular del vestido sobre el rico tejido de la alfombra alterna con imágenes del mar que, rompe contra la costa, y las olas golpean, flujo y reflujo, manchando la arena. El chasquido y el gemido regulares de las rompientes, transiciones cada vez más veloces del vestido a la playa, de la playa al vestido, el golpeteo de las olas, la marea retrocediendo y manchando la arena... todo ello sincronizado con los afiebrados movimientos de Alraune, sus insistentes impulsos animales, sus avances y retiradas sexuales ante Mandra.

Rígida, un poco aterrorizada, pero con fría y majestuosa dignidad, Mandra está sentada en su silla y trono... Parece pequeña y frágil, como una bailarina del templo, o como un ídolo tallado. Sus rasgos en primer

plano revelan sorprendente sensibilidad. Cada movimiento y cada gesto de Alraune se reflejan en el sutil cambio de su rostro. La movilidad de sus rasgos contrasta con la tiesa rigidez de su postura, con la extraña y geométrica ornamentación de su trono. Imágenes sucesivas y calidoscópicas de los detalles de la silla, de los móviles rasgos de Mandra, de ídolos ricamente ornamentados, de bailarinas del templo, de la diosa Iris, de un abanico, de una pluma de pavo real, de los movimientos felinos de Alraune, del movimiento circular de su vestido, del flujo de las olas, de las manchas que dejan sobre la arena, de la alfombra de brocado.

Tanto Alraune como Mandra están cargadas de bárbaros ornamentos. Sobre su resplandeciente bata semejante a una vaina Alraune lleva un pesado collar de acero. Mientras avanza y retrocede, entrando en la sombra y saliendo de ella, mientras rompe el mar y mueren las olas, oímos el ascenso y la caída del pesado collar de acero, su centelleo y su tintineo. Vemos otra vez el instrumento llamado quena, hecho con un cráneo humano, y los dedos delicadamente cincelados de Mandra que lo acarician. El cráneo de cristal de roca aparece nuevamente en el desierto infinito, seguido de la imagen de las cuerdas del piano, y luego la imagen de vigas de acero, de esqueletos de rascacielos, de lámparas de acetileno sobre rieles de acero. Y Alraune se mueve con movimientos más y más felinos, el cuerpo envuelto en malla, el cuerpo desnudo agitándose en una nube de copos de nieve. El choque de los hombres de armadura, las espadas hendiendo las cotas de malla, el sonido de los remaches introducidos en las vigas de acero, el piano otra vez y una mano que golpea las teclas, las cuerdas batiendo y zumbando. El movimiento de las máquinas en un ritmo jadeante, un motor zumbando, los dientes cantando y engranando. La rotativa de un diario a toda velocidad, una sierra cortando madera dura, un riel de acero atravesado por lámparas de acetileno. Las estructuras de los rascacielos, miles y miles de rascacielos, todos sobresaliendo, combándose, desplomándose sobre la tierra con abrumador estrépito.

En contraste con el esplendor y la violencia de los movimientos de Alraune vemos la postura grave y serena de Mandra, vestida como un

ídolo javanés. Una sonrisa inescrutable ilumina el pasivo rostro oriental mientras ella manipula un par de varillas con la punta recubierta de algodón. El instrumento que ella toca se asemeja al címbalo. Mientras ella toca se oye la música del laúd, el canto del desierto, el son argentino e insinuante de los brazaletes que se entrechocan, el rumor de las cortinas de cuentas apartadas por las piernas desnudas. El cráneo resplandece nuevamente, y de las cuencas vacías brota humo, seguido por la sombría y melancólica música de la flauta y la visión de los huesos blanqueados yaciendo en el desierto, de divanes suntuosos y de voluptuosas mujeres desnudas tendidas sobre los almohadones, el golpeteo del oleaje, el gemido del viento, una mujer extendida sobre la arena con los pechos desnudos, los dos enormes montículos de arena, las cúpulas de la mezquita, los dedos largos y ahusados de Mandra acariciando los pechos de una mujer, el torbellino de danzarinas vestidas, sólo los vestidos fluyendo y voltejando... ni rostros, ni cuerpos, ni nada más que el agitarse y decaer de las polleras ondeantes, y el estampido de la marea, las olas que refluyen hacia el mar, dejando manchas sobre la arena.

Ahora Alraune avanza hambrienta sobre Mandra. Después de desbrochar su pesado brazaletes de acero, lo asegura sobre la muñeca de Mandra. Cuando el brazaletes se cierra sobre su muñeca, los ojos de Mandra refulgen extáticamente. Se diría que están impregnados de una luz sobrenatural. De pronto los muros de la habitación ceden y la línea visual de Mandra nos conduce atravesando cavernas y grutas repletas de brillantes estalagmitas... y un caverna desemboca en otra a través de un complicado laberinto. La luz disminuye rápidamente. Estamos nuevamente en el jardín y aparece un primer plano de la jofaina; la luna, reflejada en el agua agitada, escupe fuego de sus cráteres muertos. Otra vez la visión de los peces de colores; saltan como peces voladores, como tiburones y peces espada, y las aletas llameantes brillan como joyas. Poseídos de furia y de éxtasis cargan contra el vidrio, y cuando lo golpean saltan chispas, y de tanto en tanto cuando arremeten contra la jofaina aparece un hombre armado de revólver que dispara a quemarropa sobre otro hombre, y las balas restallan contra el cráneo, desgarrando la carne hasta que sólo queda un resplandeciente diamante de múltiples

facetas. Simultáneamente cae en pedazos la jofaina, y al incesante crujido del vidrio se eleva desde gran altura un flujo de lava fundida que sumerge aldeas y bosques, ganado, hombres, mujeres y niños. Desde el sumido estanque donde se hallaba originalmente la jofaina se eleva el altar de los sacrificios de Quetzalcoatl, erizado de sibilantes serpientes, y sus lenguas escupen fuego, y sus cuerpos se retuercen y rielan, inextricablemente entrelazados. Esta masa convulsiva se transforma gradualmente en el cráneo de cristal de roca con líneas que convergen hacia la infinitud del desierto.

Alraune, pesada y desnuda, se mueve con gemidos y espasmos, y sus contorsiones recuerdan el movimiento sinuoso de las serpientes. Danza con la desesperación del ser insaciable, los ojos se le revuelven en las órbitas, la boca se deforma, el torso salta y se estremece como flagelado por mil látigos. Mientras ella baila, aparecen imágenes de hombres atados a la tierra, y se está aplicando tatuaje a sus cuerpos, y hay niños circuncidados con agudos pedernales y fanáticos que se mutilan con cuchillos, derviches que giran como trompos, y mientras se arremolinan y tajea y mutilan caen uno tras otro y yacen en tierra y se retuercen y echan espuma por la boca como epilépticos. Todo ello con acompañamiento de gruñidos y gemidos, de aullidos que hielan la sangre y de gritos que erizan los cabellos. Una permanente sucesión de danzas primitivas ejecutadas por salvajes de largos y desgredados cabellos, de rostros azules y torsos rayados con tiza. Hombres y mujeres danzan frenéticamente, frotándose mutuamente los genitales, y ejecutando los gestos más grotescos y obscenos. Danzan al ritmo frenético de los tambores, el constante y profundo redoble de tambores que pone los pelos de punta. Bailan a la sombra de un gran fuego, y a medida que el estrépito aumenta, los animales que se hallaban ocultos en las profundidades del bosque surgen de sus madrigueras y se arrojan a través de las llamas. Leones, lobos, panteras, chacales, hienas, jabalíes ... saltando entre las llamas como si hubieran enloquecido. La pantalla se llena de bestias aterrorizadas: saltan entre las paredes de bambú de las chozas, a través de tiendas de circo, de ventanas de vidrio, de hornos de metal fundido. Se abalanzan en tropillas sobre el borde de precipicios... vena-

dos, antes, antílopes, yakes. Tropillas de potros salvajes corren enloquecidos sobre las pampas ardientes, arrojándose en los cráteres. Monos, gorilas y chimpancés se desprenden de las ramas de los árboles incendiados. La tierra está en llamas y las bestias de la tierra huyen enloquecidas.

Mientras tanto, en medio del pandemonio, Alraune continúa su danza orgiástica. La rodea un grupo de salvajes desnudos que cierran un enorme brazalete alrededor de su cuerpo. El brazalete se ajusta alrededor de su cuerpo como un tornillo. Un muchacho yace en el suelo; se inclinan sobre él con afilados instrumentos, tatuando ojos por todo su cuerpo. El joven yace muy quieto, aterrorizado. Los hombres vudú tienen cabellos largos y desgreñados, uñas sucias, rostros desfigurados, y sus cuerpos están manchados de cenizas y excrementos. Los cuerpos están grotescamente enflaquecidos. Mientras tatúan el cuerpo bello y vigoroso del joven, los ojos se abren, uno tras otro; pestañean, parpadean, se contraen, giran de un costado al otro.

Se afloja el brazalete alrededor del cuerpo de Alraune, que se retuerce; ella reanuda sus movimientos obscenos, los tambores redoblan nuevamente, y el ritmo de los tambores alcanza un clímax más tremendo aún que antes. El cuerpo del joven se contorsiona y retuerce; está asegurado al suelo por gruesas estacas. Los ojos tatuados se abren convulsivamente; se estremecen y contraen. Vemos de muy cerca los ojos, las venas tensas se destacan. El cuerpo de Alraune fulgura más convulsivamente; su vulva parece un ojo tatuado. El joven se retuerce y agita, y las venas están tan hinchadas y tensas que al fin estallan. Cuando estallan, Alraune: relampaguea en la postura más obscena, su vulva se contrae y los ojos se le salen de las órbitas. Esto sigue y sigue hasta que de su cuerpo borbota un flujo de sangre, y de pronto, bruscamente, vemos la enorme jofaina en el jardín, el agua calma, el vaso intacto, los peces dorados nadando perezosamente.

IV

El dormitorio de la casa de Mandra. Amplio, lujoso, acentuadamente morisco. Mandra, frágil y semejante a un ídolo, yace en el centro de un enorme lecho. Está ataviada con vestiduras exóticas, que nuevamente sugieren ropajes javaneses. Los postes de la cama están ricamente tachonados, incrustados de ébano y marfil y gemas preciosas. Las ventanas son de vidrio de color y dibujan sobre el lecho una intrincada pauta. Los cuerpos de las dos mujeres están manchados de luz y de color.

Alraune se inclina tiernamente sobre Mandra y deposita a su lado una marioneta. El rostro es el de un truhán corrompido, de un bruto, de un degenerado. Alraune viste la bata negra y ajustada como una vaina, que resplandece y se estremece. Abraza apasionadamente a la marioneta antes de depositarla al lado de Mandra. Al dejarla sobre la cama se ve obligada a desprender el brazo de madera de la marioneta, que se ha deslizado al interior de su seno. Aparece un pecho redondo y lleno.

Es mediodía y el sol vuelca su oro a través de los vidrios de colores intensos. La habitación está inundada de luz, el lecho resplandece, la atmósfera es radiante, alegre, casi sacra. Alraune se agazapa al lado de Mandra como una tigresa, y con movimientos estudiados le entrega un mazo de gastados naipes... naipes para echar la fortuna. El mazo está extendido sobre el lecho como un abanico; las figuras ostentan colores bellamente desvanecidos, y éstos se conjugan armoniosamente con el tinte de los vidrios intensamente coloreados.

Las mujeres manejan las cartas como si estuvieran ejecutando un rito sagrado. Las figuras de los naipes tienen un diseño fantástico. Mientras Mandra recoge lánguidamente los naipes, uno por uno, con sus dedos extraordinarios y ahusados, su rostro revela una sutil variedad de expresión. Tiene un aspecto cruel, astuto, antiguo, casi pétreo... tanto que ahora a su lado Alraune parece infantil, inocente, semejante a un elfo. Alraune tiene un aire tímido, atemorizado, mistificado.

Sobre una de las cartas, tirada boca arriba, aparece el rostro oval de una mujer de peinado excéntrico, como en un grabado japonés. La mu-

jer sostiene un espejo ante su rostro. Cuando miramos el naipe el espejo grabado se convierte en un espejo real, con un mango maravillosamente tachonado de bronce verde. En el espejo vemos el rostro de Mandra... con esa cruel, astuta y antigua expresión que tenía antes. Y luego aparece en el espejo una escena tras otra... las calles de Lahore, los jardines de Babilonia, el Taj Mahal, los templos de Grecia, el mercado de esclavos de Alejandría, las mezquitas de la Meca, los harenes con sus huríes... una tras otra, una disolviéndose en la otra, como el agua se disuelve en el humo.

Alraune espía por encima del hombro de Mandra con creciente asombro. Contempla la imagen de Mandra con encendida y reverente admiración. El rostro de Mandra aparece nuevamente en el espejo; lenta, sutilmente retorna de la antigua máscara pétreo al rostro de la juventud, a la cabeza de líneas clásicas, exóticas, como una cara grabada en cobre. Un rostro extraño y obsesionado con grandes ojos húmedos.

Y ahora Mandra entrega el espejo a Alraune con gesto misterioso y significativo... y Alraune se mira en él. Los ojos de Alraune se abren, expresando mayor asombro aún que antes. Se estremece y luego mira más de cerca, más atentamente. Ahora vemos en el espejo, no el rostro de Alraune, sino el de Mandra, y cuando lo examinamos atentamente, el rostro de Alraune se desliza sobre el de Mandra, del mismo modo que la luna se desplaza sobre la faz del sol; hay una mancha, y entonces los rostros se fusionan y nos queda un rostro que es una combinación de Mandra y de Alraune. Y luego se trueca nuevamente en la máscara cruel, astuta y antigua de Mandra, como antes.

Ahora el marco del espejo concentra la atención; vemos que es un naipe cuyos bordes están ligeramente desgarrados. Ahora este borde curvado y deshilachado adopta varias formas... es el borde de una ola, el borde de un cráter, el borde de una boca cruel, el borde de una cimitarra, la proa de una nave, la hoja de un árbol, la orilla de una nube, la aleta de un pez, los cientos y los cientos de objetos cuyos contornos poseen una sorprendente cualidad filosa.

Mandra recoge los naipes y los entrega a Alraune. Alraune mezcla las cartas y las extiende en forma de abanico sobre el lecho. Un naipe

cae boca abajo sobre el suelo. Alraune se inclina para levantarlo, y lo mira consternada. La imagen de un hombre de larga barba blanca, los ojos cerrados, las manos entrelazadas apuntando al ciclo, los labios murmurando una plegaria. Mandra recoge las cartas, las mezcla, las extiende en forma de abanico sobre la cama. Un naipe cae boca abajo al suelo. Ella se inclina para recogerlo; el borde del naipe se convierte en el marco de una puerta que se abre lentamente, revelando una celda larga y estrecha, estrecha como una ranura, más estrecha, más estrecha; al extremo del corredor hay un anciano de cabeza calva, está sentado ante un globo iluminado que gira lentamente. El anciano, canta con voz profunda y gutural y traza con sus dedos los signos sagrados. El globo resplandece con mística luz azul. El hombre y el globo se acercan. Ahora la cabeza del hombre está en el globo; los paralelos forman una visera que le aprisiona la cabeza. Los dedos dejan de retorcerse; están embutidos en guantes de acero. Todo su cuerpo está embutido en una armadura, pero el místico globo azul con su cabeza adentro continúa girando. Finalmente, cesa de girar y el yelmo de acero se abre. Se abre y se cierra varias veces. Cada vez que se abre la cabeza del hombre es arrojada hacia adelante, pero siempre demasiado tarde. La última vez que se abre brota un homúnculo. Crece más y más., hasta que llega al cielorraso. El hombre de la armadura está aterrorizado. La cabeza empieza a girar con la velocidad de la luz, la luz pasa del azul al violeta, luego se extingue. Y entonces sobreviene el estruendo del metal contra el metal, un clamor tenso y vibrante cuyos ecos se repiten en el largo y oscuro corredor, y que reverbera y reverbera. En ese sordo resplandor vemos un enorme macho que se abate sobre la máscara de acero. La armadura cae destruida y de ella surge un embrión, un feto semiformado, con un ojo, el cuerpo doblado, los brazos y las piernas retorcidos formando largas matas de cabello. Y entonces se reanuda el ruido, cada vez más estrepitoso, cada vez más resonante, atronador, terrorífico, y simultáneamente el rugido de voces humanas frenéticas, un mar de miedo que rueda bajo el trueno de estentóreos golpes de yunque.

V

La calle abierta y el sonido del terror que avanza retumbando por ella como un mar encrespado. Sobre el tumulto, el frenesí, los gritos y las maldiciones se eleva el salvaje clamoreo de las campanas, millares de campanas de diferente entonación, ¡y todas están dando la alarma! La calle desborda de gente que se vuelca desde las casas, y todos gritan: ¡Alarma! ¡Alarma! Caen unos sobre otros como derribados por un huracán, las ropas sobre las cabezas, las piedras mismas aflojadas por la loca carrera. Algunos corren con el cuello tendido hacia adelante como gansos, y las venas del cuello hinchadas como uvas. Se abren frenéticamente las ventanas de todas las casas. Desnudos y a medio vestir saltan de las ventanas sobre las cabezas de la turba que abajo huye desconcertada y enloquecida. Algunos intentan frenéticamente abrir las ventanas y no pueden, paralizados por el miedo. Algunos rompen las ventanas con sillas y se arrojan de cabeza tras las sillas. Otros abren las ventanas y oran. Otros cantan, cantan como lunáticos y se golpean el pecho. Y mientras tanto las campanas repican, y hay miles de miles de campanas, y la turba abajo remolinea y atropella, y las casas se estremecen de tal modo ante el movimiento de los pies que las persianas caen de los goznes y la gente huye con persianas quebradas alrededor del cuello. Y mientras el estrépito se acrecienta, el viento barre la calle con mayor furia. El aire de persianas voladoras, de ropas desgarradas, de brazos y piernas y cueros cabelludos y dentaduras postizas y brazaletes y sillas y platos.

De pronto en la ventana de la casa del astrólogo aparece una luz azul, y al mismo tiempo empiezan a caer copos de nieve. Los copos descenden como enormes huevos de porcelana que rebotan de pared a pared con el rat-tat-tat de las ametralladoras. Tres veces se enciende la luz en la ventana del astrólogo. Luego se lo ve abrir una caja negra.

Ahora ocurren las cosas más increíbles. Es como una pesadilla. Es de día, pero el cielo está lleno de estrellas. Ha cesado la caída de copos, pero se oye el ruido regular y sibilante de la lluvia que cae en torrente en

algún lugar distante. Un ruido como el de la hojalata deslizándose sobre hojalata. Las casas han desaparecido. Sólo hay un gran terreno lleno de árboles muertos, y de las raíces de los árboles brotan enormes y gordas serpientes que escupen fuego. La gente danza entre las lenguas llameantes de las serpientes, los cuerpos desnudos cubiertos de sangre, y los ojos revolviéndose afiebradamente.

Mientras la danza de brujas continúa sobre el matorral, los árboles divididos por lenguas llameantes, los cuerpos desnudos manchados con sangre, el astrólogo se sienta ante la ventana abierta espionando el interior de su caja negra. Un silencio profundo y misterioso envuelve su casa. En la caja negra está la jofaina azul, el globo que gira lentamente. El globo está adornado de estrellas, y las estrellas dispuestas en constelaciones, de acuerdo con el orden del zodíaco. Se sienta al lado de la ventana, sumido en profundo ensueño, la cabeza hundida sobre el pecho. Llega la criada y le acerca una mesita, sobre la que extiende un mantel. Luego saca de la caja la jofaina y la deposita sobre la mesita, frente al astrólogo.

La escena se divide en dos. De un lado está la ventana del astrólogo, la mesita y la jofaina azul. Del otro se encuentra el matorral negro, con la algazara de las brujas en pleno desarrollo, las estrellas que brillan vívidamente, el sol que resplandece con fulgor anaranjado, los árboles lívidos y retorcidos con serpientes de lenguas llameantes. El astrólogo se sienta en paz y distraídamente introduce una mano en la jofaina, que ahora está llena de peces de colores. Uno por uno los saca y se los traga. Mientras tanto, las festivas mujeres se divierten en el matorral. Recogen los huevos de porcelana azul y se apedrean. Las estrellas centellean con brillo cada vez más intenso, y el aire se vuelve azul y luego verde. El aire es verde como pasto. Las estrellas se apeñuscan y resplandecen con brillo cruel. Se diría que las estrellas se acercan a la tierra, y la luz que despiden es tan intensa que los árboles estallan. De los árboles muertos brota un torrente de animales, y todos los animales son de un blanco puro. Las parranderas comienzan a fornicar con los animales. Después de fornicar empiezan a matar a los animales; luego caen unas sobre

otras, y con cuchillos, dientes y uñas se destrozan mutuamente. La tierra se convierte en enorme vómito de sangre.

Y cuando el suelo está sembrado de blancos cuerpos destrozados, cuando ya no hay modo de detenerlos, de pronto el astrólogo recoge su flauta y, emitiendo una fúnebre nota, señala significativamente a las estrellas. En el mismo instante la jofaina azul se transforma en cráneo humano y de pronto del cráneo brota un extraño canto, una melodía desgarradora y sobrenatural. La escena vuelve otra vez a la calle en cuyo extremo está la casa del astrólogo. Nuevamente ocupa la calle una multitud embravecida, un mar de cuerpos humanos, de rostros destrozados por el miedo, de hombres sin brazos, de mujeres de flotantes cueros cabelludos. De la casita al extremo de la calle llega la extraña música de la quena.

Salvo ese canto extraño y sobrenatural, ni un sonido llega de la calle. Todos corren como fantasmas, sin más ruido que el gemido del viento. El cráneo que estaba en la ventana se ha convertido en puerta, una puerta piriforme con dos pequeños pétalos en el centro. Mandra y Alraune huyen delante de la turba, las capas al viento, los cabellos desmelenados. Cuando llegan a la puerta, los pequeños pétalos se abren y ellas son succionadas hacia el interior. Los pétalos se cierran, la puerta se convierte en cráneo, el cráneo se trueca en el rostro del astrólogo. El rostro del astrólogo se redondea movido por el temor, la maravilla, la consternación. La cara se convierte en muerta luna sin nariz ni boca... nada más que dos grandes cráteres en el lugar de los ojos.

VI

La caverna del astrólogo rebosa de libros y botellas. El propio astrólogo se asemeja a un autómatas vivo construido totalmente de metales. Está sentado en una silla giratoria, aceitando un mecanismo de su pecho. El mecanismo está formado por redecillas, como el interior de un reloj. En el tórax hay un gran péndulo que se balancea lentamente. Se diría que no tiene conciencia de la presencia de Mandra y de Alraune. Se

inclina sobre sus botellas verdes y vuelca un fluido ámbar de una en otra. Baja un libro y después de extraer algunas palabras de una página las vuelca en una botella verde. Las palabras comienzan a humear, y repentinamente se convierten en ceniza y caen al fondo de la botella. Repite el experimento cierto número de veces. Las palabras humean siempre y luego caen como cenizas al fondo de la botella. Retorna a la silla y nuevamente aceita el mecanismo de su pecho. Se cala un par de anteojos negros, luego un bonete, luego un par de cuernos. Se arrodilla y busca algo en el suelo. El piso es como un libro de geografía, cubierto de continentes, mares, ríos, lagos y montañas. Apoyado sobre las manos y las rodillas erra de un continente a otro, hasta que llega a una islita púrpura. La isla está rodeada por un mar azul sobre el que navega un navío de plata, y en la proa del navío, recta como un timón, está Mandra, y sus cabellos flotan en rígidas ondas. El navío es muy pequeño y Mandra es más pequeña aún. Se yergue en la proa del navío cantando. El astrólogo se inclina un poco más para oírla. Suena como una voz humana. Se extiende cuan largo es, y sosteniendo al pequeño navío en la palma de la mano escucha como encantado a Mandra. Y mientras escucha, los libros se abren espontáneamente y las palabras caen de los libros y danzan en la habitación como motas de polvo en un rayo de sol. Y ahora las palabras que cayeron como ceniza al fondo de la botella se elevan formando humo y ascienden encrespadas por el delgado cuello de la botella dibujando espirales y voltejeando alrededor de la cabeza del astrólogo. Su cuerpo ya no está formado de partes metálicas, sino de piel y huesos, y la sangre resplandece débilmente a través de la piel blanca y transparente.

Ahora se oye más claramente la voz de Mandra. Su canción se eleva, siempre más potente, más resonante, hasta que la habitación resplandece con luz violeta. Con su índice alargado y bellamente conformado ella dibuja un círculo sobre el corazón del astrólogo. El círculo se enciende en llamas, y luego, a medida que las llamas se extinguen, vemos una cruz grabada en el corazón. Sobre la cruz aparece un Cristo crucificado, el cuello roto, el costado atravesado por la lanza. La cruz se disipa y aparece una estatua de Venus, reemplazada inmediatamente por otra

estatua, la de Palas Atenea. Ésta se disipa, y en lugar de la estatua queda la cruz, el círculo llameante, el mecanismo con ruedas. Durante un minuto o dos las ruedas giran como un dínamo a toda velocidad, y de pronto el mecanismo se detiene. En ese momento el astrólogo levanta los brazos y grita como un maníaco: *¡Biskra! ¡Mahratta! ¡Vajevo! ¡Cienfuegos!*

Sobre los ecos del último grito se eleva la voz de Mandra, una canción aguda y penetrante que desgarrar las velas de la nave. La habitación con sus libros y botellas, la jofaina azul, los continentes rodeados de mares se disuelven lentamente, se esfuman como los límites de un sueño. Mandra se alza en la proa del navío, los ojos vendados, la balanza en la mano derecha. El navío se hunde lentamente bajo las aguas, y mientras se hunde se ve al astrólogo abandonando su casa con los brazos extendidos y moviéndose como aletas. Camina a través de la espesa niebla como un hombre que marcha sobre el lecho del océano. Camina con los brazos extendidos, nadando entre la niebla. Camina bajo el mar a través de un continente perdido, habitado ahora por una raza de hombres y de mujeres nacidos bajo el agua, hombres y mujeres de ojos velados por el agua. Trastabilla ciegamente entre las ruinas de antiguas ciudades, y los edificios se balancean como junquillos, los colores se fusionan unos en otros como si hubiera brotado un arco iris en las heladas y negras profundidades del mar. Alrededor de él se desplazan los ciudadanos de un mundo, perdido: sus cuerpos resplandecen con sulfurosa transparencia, se balancean sobre los pies, livianos e invertebrados como bailarines de ballet. Entre los campanarios de las catedrales, enormes y centelleantes peces derivan como si fueran plantas, y sus aletas balancean suavemente las campanas. Lo que parece una sólida ciudad oscilante bajo la luz quebrada de un arco iris es fluida y transparente como el sueño. Con movimientos natatorios, los habitantes pasan a través de las paredes, sin dejar grietas ni fisuras, ni roces en los bordes. Los ojos velados por el agua resplandecen como esmeraldas, las voces son débiles a causa del ruido ensordecedor de las campanas. Para ellos nada es difícil. Nada los lastima. Todo es movimiento y cambio, el desahogo del bostezo, y abrir las manos. Una perpetua fiesta de color, como vivir

dentro de un diamante. Una fiesta perpetua, como si las tormentas arriba estuvieran dispuestas para suministrarles maná. Todo se desploma a través de la luz diamantina de las profundidades. El fondo del océano está sembrado con los tesoros de la tierra. Aquí nada es fruto del esfuerzo. Basta abrir la boca y beber. Basta relajarse y soñar. Sobre la ciudad vacilante y ondulante con sus muros transparentes y el constante repique de las campanas juega un flujo de luz difractada, las permanentes estrías del arco iris, el vaho y el brillo del duro núcleo del diamante. Aquí está la alegría del cuerpo liberado de la prisión de la materia. La alegría del roce de sedosas caricias, el frote sedoso de las plantas que se balancean, de las ramas de goma, de las doradas aletas electrizadas por la vida. La alegría del incesante orgasmo, del balanceo interminable en una hamaca. La alegría del sonido que penetra los poros como si fuera luz. La alegría de ver a través, más allá y alrededor. La alegría de la resplandeciente fosforescencia, de la perpetua radiación, de la noche, de la noche infinita penetrada de estrellas. La alegría del infinito movimiento espiralado, del éxtasis infinito, de la canción infinita.

VII

Una habitación en un hotel. Mandra yace sobre un catre de hierro con una pipa de opio a su lado. La habitación es muy pequeña y el cielo raso está cubierto de telarañas. Mandra yace absolutamente inmóvil, con los ojos cerrados. Sus pies sobresalen de las sábanas... dos pies perfectamente formados, blancos como el mármol, con las venas azules destacándose como vetas de mercurio. Cada pie es perfecto, las uñas son perfectas. Nunca hubo dos pies más perfectos.

Mandra yace allí en trance. Del cuerpo de esta Mandra brota otra Mandra con el rostro de Alraune. Hay dos Mandras en el cuarto... la que yace postrada con los pies descubiertos, la otra erguida al extremo de la cama y sonriendo. La que sonrío, tiene salvajes ojos, rojos y dorados, ojos que parecen resplandecer desde las profundidades de una caverna. Los ojos de un lagarto cocinándose al sol, los ojos fríos y resbaladizos de una serpiente de lengua bífida. Los ojos resplandecen como gemas

bajo el torno del lapidario. Los ojos de un ídolo ardiendo en las profundidades de la maraña.

La habitación es como una jaula de hierro. Del cielorraso cuelga el cadáver de un hombre que fue ahorcado. Cuelga de los pies y su mano inerte aferra una enorme flor acampanada de raíces espesas y enmarañadas. El cuerpo del hombre se balancea lentamente adelante y atrás sobre la figura postrada de Mandra, cuyos ojos están cerrados. Adelante y atrás se balancea el cuerpo inerte. Como si el denso perfume de la flor estuviera penetrando su cuerpo drogado, Mandra se agita levemente. Los movimientos del sueño. La habitación cambia como en el sueño. Se empequeñece paulatinamente, y las paredes transpiran. De seres invisibles que allí están se eleva un vapor espeso, como el de una lavandería. El aire se llena de humo de cigarrillos. Lo único visible es el cuerpo de Mandra yacente sobre el catre, agitándose a veces en el sueño.

El sonido de voces humanas, de llantos, de sordos e histéricos gemidos, de sollozos, de gritos y accesos de risa. En la oscuridad resplandecen los cigarrillos, el humo se eleva en anillos espiralados. Sobre el cuerpo de Mandra aparecen dos buhardas, y reflejados en las buhardas aparecen los rostros de hombres semejantes a ranas con largos cabellos verdes y cuerpos del color de los cigarros. Ríen y lloran, rechinan los dientes, farfullan y se lamentan, aúllan de risa. Se apeñuscan alrededor de la ventana como moscas atraídas por la luz. La lluvia los golpea, pero no, están mojados. La lluvia empapa las fibras del cabello y se filtra al interior del cerebro. Ahora a través de las ventanas solamente se ven los cerebros ... rollos y rollos de cerebros gris - blanco, en los que la lluvia se filtra lentamente. Nieva, y los cerebros se congelan. Una mujer desnuda camina entre los cerebros congelados con una espada entre las piernas. Los carámbanos le cortan las carnes, y sus pies están sangrando. La mujer cae a través de una fisura en el hielo. Caen sobre un catre en el mismo cuarto, y es de noche. Se agita ligeramente, como si soñara. Sus pies sobresalen de la sábana, como antes. Dos pies perfectos, blancos como el mármol, las venas teñidas de azul mercurial. En el largo silencio de la noche oye el ladrido de un perro. Abre los ojos un momento y allí, en la ventana que está sobre ella, se encuentra el hombre a quien

ama abriéndose camino a cuchilladas entre los cerebros congelados. Lleva la espada que ella dejó caer mientras andaba. Tajea y acuchilla hasta que ella grita de alegría. Se oye el golpe de un cuerpo que cae, y el cadáver que estaba suspendido del cielorraso cae al suelo. Nuevamente el cuarto se llena de risas, de gritos salvajes, agudos e histéricos, de prolongados aullidos que hielan la sangre. Risas, risas, como si todos los asilos de enanos hubieran soltado a sus víctimas.

Mandra abre los ojos, aterrorizada. A los pies de la cama se encuentra Alraune. Es imposible distinguir sus rasgos, con excepción de los ojos que resplandecen ahora como dos piedras preciosas incrustadas en un ídolo. El cuarto está lleno de telarañas forman un espeso dosel sobre el lecho. AL mismo tiempo se apaga la risa Histérica, y se transforma imperceptiblemente en suaves y melodiosas voces negras, como si vinieran de una radio. El lecho sobre el que Mandra yace está lleno de grava. Del cielorraso cuelga un enorme par de tijeras que se abren y se cierran, y que cortara las telarañas. Pero con la misma velocidad que las tijeras cortan se reforman las telarañas. No es posible ver claramente el cuerpo de Alraune, pero se perciben sus gesticulaciones, sus frenéticos esfuerzos por desprenderse de las telarañas que aprisionan sus brazos. Mandra yace bajo el dosel de telarañas extendiendo implorante los brazos. Sus ojos están fijos en la boca de Alraune, de la que brota el sonido de melodiosas voces negras. Contempla estéticamente a Alraune, cuyo rostro es indiscernible, salvo la ancha y voluptuosa boca de la que brota una cascada de flores y de joyas, y finalmente un torrente de fuego líquido. Vemos nuevamente las tijeras en lo alto, abriéndose y cerrándose, las telarañas que se forman, la grava en el lecho, los brazos extendidos de Mandra, su cuello tieso, los ojos extáticamente fijos. Donde Alraune estaba hace un momento hay ahora suspendida una enorme moneda con el rostro de la Gioconda grabado. Los rasgos se disuelven, dejando solamente la sonrisa inescrutable. Nuevamente resplandecen los ojos, ojos salvajes dorados y rojos, los ojos de un ídolo enterrado en la selva. Mandra extiende angustiada los brazos. Sobre el dosel de telarañas aparece una procesión de figuras, una por una, y todas se despiden de ella. Espectros que vienen y van. Y todos se despiden. Una larga

procesión de hombres y de mujeres flotando a través de las telarañas, despedazados luego por las enormes tijeras que se abren y se cierran.

Llorando, Mandra se recuesta sobre el lecho. Cierra los ojos. Sus pies sobresalen de las sábanas, como antes. El lecho se trueca en un barco de zafiro surcando un mar de coral. Mandra se yergue en la proa, cantando. De la costa distante llega el sonido de laúdes. Resplandece la Alhambra, los frescos jardines son chorros de fuego líquido fluyendo a través de los corredores, los pavos reales contoneándose sobre las losas de mármol, las paredes laqueadas incrustadas de joyas. El navío surca el mar de coral, las velas hinchadas por el hálito de la canción de blanda. Sobre las velas hinchadas se despliega un cielo de nubes como perlas. Se eleva la canción, las velas se hinchan, las nubes se comban, el navío se desliza sobre aguas estremecidas. La tierra y el ciclo se tambalean. blanda se mantiene erecta, los cabellos flotantes, los ojos radiantes. El navío se eleva y se hunde sobre olas de lana de vidrio. La voz fluye como chorros de fuego líquido. Las velas estallan, las nubes se rompen. Los bordes de las velas, los bordes de las nubes se queman como tela encendida. Sobre la línea del horizonte hay una enorme caracola en cuya cavidad está la figura de Venus. Las líneas se revelan claramente, pues trazan una espiral sin fin. Sobre la línea del horizonte está la caracola marina con su infinita espiral. Debajo hay un arco iris al revés, como si estuviera reflejado en el mar. El arco iris se quiebra, los colores se derraman y disipan. El navío se desliza sobre su quilla. El navío se sumerge lentamente bajo las olas de lana de vidrio. El mar de coral se convierte en luz brillante, como si las estrellas se hubieran sumergido repentinamente en el mar. Una ciudad totalmente de coral se eleva del fondo del océano. Nuevamente el pez de aletas eléctricas, los muros que oscilan y se columpian, los campanarios con sus enormes campanas que repican lentamente.

Y ahora, de cada grieta y cada fisura en los muros, de las ventanas, de las puertas y los campanarios brota un mar de hombres con los ojos velados por el agua. Nadan hacia el navío en que está Mandra atada al mástil. El navío continúa hundiéndose lentamente. Se hunde en una lluvia de polen que se transforma milagrosamente en una miríada de

flores. La resplandeciente: ciudad de coral, deslumbrante de luz, de colores desparejos, con sus peces voladores, está ahora enguinaldada de flores. El mástil al que Mandra está amarrada adopta la forma de una mandrágora, la mandrágora se trueca en una enorme flor púrpura de corola acampanada. Durante un instante todo se diluye, salvo la enorme flor acampanada, cuya boca se abre y se cierra... Luego, dos pétalos como los de la puerta del astrólogo. Los pétalos se convierten en los labios de una vulva. Los labios de la vulva se alargan, cuelgan como un delantal. Una mujer desnuda baila, y es una mujer salvaje con brazaletes de bronce. Un torso que se retuerce, el delantal púrpura, los labios de la vulva, la flor con su corola acampanada, los campanarios con sus campanas de lento balanceo, el centelleante pez espada con sus aletas eléctricas, los muros resplandecientes, la luz del arco iris, el enjambre de hombres de ojos velados por el agua, el mástil como un falo, el polen que milagrosamente estalla en flores, la ciudad de coral enguinaldada de flores, el navío que desciende lentamente al fondo del océano y Mandra de pie en la proa, con sus cabellos flotantes y los ojos extáticos, la boca abierta en una canción.

Mandra está ahora sobre el lecho de coral, en el centro de una jofaina llena de peces de colores que surcan perezosamente el agua. La figura de Mandra es minúscula, y enormes son los peces. La ciudad ya no se bambolea, las líneas se fijan, los muros se convierten en plantas de coral dentro de la jofaina. Mandra mira alrededor con grandes ojos redondos que pasan del desconcierto a la alarma. Está de pie sobre una roca en medio de un mar oscuro lleno de sibilantes serpientes que se retuercen entre las rocas y la hipnotizan con sus grandes ojos bulbosos. Fuera de la jofaina en que ella está se mueve una bandada de gaviotas con manuscritos en los picos. Vuelan alrededor del globo, agitando sus alas enormes. Mandra se esfuerza frenéticamente por leer los jeroglíficos estampados en los manuscritos. Los caracteres asumen todas las formas de escritura, y Mandra no puede descifrar ninguno. La jofaina está cubierta de esos extraños caracteres que Mandra intenta vanamente leer. Mandra se yergue impotente sobre la roca, aprisionada en la jofaina de vidrio. La roca se convierte en la isla púrpura descubierta por el

astrólogo arrodillado. Ahora la isla es muy verde y está llena de palmeras de vidrio que forman constantemente nuevos brotes de lana de vidrio. Entre las palmeras aparece ahora un sendero blanco bordeado de cactus. Mandra huye por el sendero blanco, desgarrándose la carne en los cactus espinosos. La brisa que ella crea en su fuga provoca el tintineo de los árboles, un ruido como el de cortinas de cuentas que se abrieran.

Huye descendiendo por el camino blanco en dirección a una casita que tiene la forma de un huevo. La casa no tiene ventanas, y la alfombra es de algodón en rama. Los muros son totalmente de pluma suave. El tintineo de las hojas de vidrio se transforma en la música de un órgano callejero, una sorda melodía ahogada en la blanda pluma blanca de los muros. Se oyen suaves golpes en la puerta. Mandra se lleva las manos a los oídos, como si oyera el estrépito ensordecedor de maquinaria. Golpeará nuevamente. Mandra se desvanece. Contra su frente se aplica una banda de remaches que vibran violentamente. Las máquinas remachadoras irrumpen a través de un lecho de asfalto del que brota un río de grava. Los remachadores hunden rojos tornillos calientes en la frente de Mandra. La frente estalla y nuevamente vemos los rollos blancos y grises del cerebro. Durante un momento los sesos se asemejan a un lecho de coral, luego se transforman gradualmente en vigas de acero, en esqueletos de edificios por los que transitan esqueletos humanos. Avanzan hacia un enorme reflector que arranca centelleos fosforosos a sus huesos. Entran en las vigas de acero, y salen de ellas al ruido de ensordecedoras máquinas remachadoras. Toca el órgano... el órgano callejero. La música es salvaje y feroz. Los esqueletos cobran vida. Hay ruido de vidrios rotos, el sonido de las ruedas demoliendo el vidrio, el aullido de los lobos. Luego, repentinamente, el silencio. Aparece el astrólogo con el pequeño mecanismo en el pecho y el bonete en la cabeza, con lentes verdes sobre los ojos. El mecanismo funciona más lentamente, y luego se detiene totalmente. Entonces el astrólogo levanta los brazos y, bailando como un maníaco, grita: *¡Biskra! ¡Mahratta! ¡Valjevo! ¡Cien-fuegos!*

VIII

El corredor de un hotel. Una doncella desciende por el corredor con una toalla en la mano. Llega a la habitación N° 35 y golpea. No hay respuesta. Abre la puerta y cae en una enorme telaraña que la envuelve como una red de pescar. Suelta la toalla y huye gritando de la habitación.

Mandra se sienta desnuda en el lecho, contemplando un largo espejo ovalado sobre la pared. Tiene los ojos de un gato siamés, con dos finas ranuras en el centro del iris. Se sonríe a sí misma, como si lo hiciera con una extraña. Habla a su propia imagen sin reconocerla. En el lecho su rostro expresa tristeza; en el espejo está sonriendo. Habla en voz alta, coléricamente, gesticula, pero el rostro del espejo sonríe con una sonrisa triste e inescrutable. Se levanta y aproximándose a la imagen del espejo hace gestos burlones reflejados por los gestos rígidos y grotescos de una marioneta. Ríe estrepitosa, histéricamente, pero su imagen responde con la misma sonrisa grave. Agónicamente se arranca los cabellos. La imagen del espejo se disloca solemnemente los brazos. Un brazo cuelga inerte, como muerto; el otro en el suelo comienza a gesticular, como si estuviera manipulado por una cuerda invisible.

La aterrorizada Mandra se inclina para recoger el brazo. Al hacerlo su cabeza choca contra el espejo y el vidrio cruje. Cuando se endereza ve a dos mujeres unidas como siameses. Ambas intentan desprenderse una de la otra. Se afearan al marco del espejo y tironean, se agitan y retuercen. Mientras luchan por separarse el espejo empieza a girar. La habitación remolinea con brazos y piernas, con cuerpos truncados, con cabezas decapitadas. El espejo deja de girar.

Mandra camina a través de un bosque de árboles decapitados. Algunos de los árboles están tumbados, como lápidas; otros se alzan erectos, tallados parcialmente como reproducción de la forma humana. Algunos son enormes bloques que semejan cráneos de muchas facetas. Otros se alzan sobre torsos, y los brazos están cortados encima del codo. Los hay que tienen dos rostros, uno cóncavo y el otro convexo.

Los que yacen parecen santos; la madera se pudre y los gusanos se arrastran sobre los troncos.

Mientras Mandra se mueve entre las figuras, los árboles se animan. Las formas parcialmente talladas quedan absorbidas por el desarrollo de los árboles; han sido enterradas vivas en los troncos de los árboles. Mandra nada ve de todo esto porque el milagro ocurre solamente en su estela. Frente a ella se alza siempre la misma masa enmarañada de árboles semihumanos, de troncos muertos, de brazos y piernas y torsos. Detrás de ella brota un bosque de magnolias y abedules y olmos y abetos, todos cubiertos de follaje. En los troncos de los árboles se reconocen oscuramente las formas a medio acabar que Mandra vio; se diría que están soñando en el interior de los árboles. Mandra avanza a tropezones, abriendo mágicamente las venas del bosque. La mitad del bosque está bañada por la luz del sol, la otra mitad sumida en penumbra.

Al borde del bosque el cielo cuelga como un vestido de brocado. El cielo está tachonado de estrellas deslumbrantes de las que brota profusión de ágiles galgos. El cielo se estremece como un velo al viento y cruzando el fulgente velo los galgos pasan dando largos y amplios saltos, y brincos fantásticos. Mandra se yergue en el borde del bosque con un manojo de aljabas en su cinto y un arco en la mano. Tiende el arco y suelta la afilada flecha. Una flecha tras otra hasta que el cielo está sembrado de sangrantes perros. Y cuando ha gastado todas las flechas cae el velo y sobre la tierra se derrama una alfombra mágica, y sobre ésta bailan gitanos de rostros adustos, sus trajes resplandecientes de lentejuelas, y sus codos restallan sobre las tintineantes panderetas. Mientras danzan sobre la alfombra de brocado, los pies pintados como rosas, Mandra se precipita entre ellos, escrutando ansiosamente los rostros. Pronto está en el centro de los gitanos, y sus pies se mueven al mismo ritmo. Baila con los ojos cerrados, y su cuerpo se mueve lascivamente. Del cinturón que ciñe su cintura cuelga la flor púrpura de corola acampanada y espesas raíces. Se balancea entre sus piernas. Su danza se torna obscena. Baila sobre una espada, las piernas dobladas, el torso retorciéndose y serpeando. Sus movimientos son como una sucesión de orgasmos. Los ojos se abren pero sólo muestran el blanco.

Reflejada en mil espejos, Mandra continúa bailando, los ojos revueltos en las órbitas, el blanco al descubierto. Los espejos están tachonados de rostros brillantes, las aletas nasales dilatadas, duras las bocas abiertas, los ojos protuberantes. La flor púrpura se columpia sobre el extremo que apunta de la espada. La capada centellea con los brillantes reflejos de los espejos. Entre las piernas de Mandra que danza se balancean los rostros, las bocas abiertas, los ojos protuberantes, las aletas nasales dilatadas. Las caras se ensanchan e inflan, los cuerpos se contraen hasta que parecen ranas. Los ojos de los espejos parecen flotar, como flores sumergidas en una oleada. Mandra extiende las manos, con los ojos siempre revueltos. Toca los rostros de los espejos y se oye el ruido de los vidrios que caen, de los vidrios destrozados. Ahora los rostros adoptan todas las variedades de expresión: tortura, burla, desprecio, mofa, súplica. Algunos parecen heridos, algunos somnolientos, algunos sonríen, algunos imploran, algunos maldicen, algunos ridiculizan, algunos se muestran descarados, algunos desafiantes, algunos insolentes. Mandra va de un lado a otro con los brazos extendidos, y sus dedos buscan los ojos. Los ojos se apagan, como cigarrillos. Mandra se desliza entre los espejos ciegos, en los que ni siquiera se refleja su propia imagen. Se mueve dolorosamente, como si le hubieran destrozado las piernas. Su dolor es insoportable, pero los espejos no lo reflejan.

Y ahora llega nuevamente el extraño y fúnebre acento de la quena, y en el único espejo oval ante el cual se yergue Mandra vemos el cielo cubierto de nubes bajas. El viento desgarrar en jirones las nubes, la luz cobra un tinte sulfuroso. Las nubes desaparecen y vemos el cráter del Vesubio vomitando fuego y azufre. Velozmente, en rápida sucesión, pasan imágenes de ciudades en minas, de Babilonia, de Nínive, de Pompeya, de Cartago, de Alejandría, de Roma, de las ciudades sepultadas de Yucatán, de Jerusalén, de Bagdad, de Samarcanda. Una ciudad tras otra sepultada por las cenizas. Luego, durante un instante, el altar de Quetzalcóatl, luego la Muralla China, y el Muro de los Lamentos de Jerusalén, el templo de Angkor, el Partenón, la puerta de Damasco, la mezquita de Solimán, los grandes monumentos volcánicos de la isla de Pascua, las máscaras maoríes, las antiguas monedas suecas en forma de

llaves, el laberinto de Noxos, las nueve ciudades de Troya, una bajo la otra, el caballo de Troya, los dólmenes y menhires de Stonehenge, las mezquitas de Estambul, la Alhambra, las murallas de Carcasona, el campanario de San Marcos, las ruedas de oraciones del Tibet, la ciudad de Labore, las bailarinas del templo de Balí, los derviches enloquecidos de Egipto, las ruinas de Memfis, el templo de Isis, las pirámides incaicas con sus altares para los sacrificios, la playa de Waikiki, la ola de Hokusai, un mazo de cartas con los bordes deshilachados, un espejo oval con mango de bronce, el rostro de Alraune, duro, carnoso, sonriendo con sonrisa inescrutable. Los ojos de Alraune están entrecerrados, los párpados son verdemar. Sus cabellos caen sueltamente, del color de la violeta. Abre lentamente unos ojos muy grandes y redondos, fijos en el espacio con una mirada hipnótica.

Mandra se aproxima a la imagen del espejo como si estuviera hipnotizada. Sobre la frente de Alraune hay una tiara de piedras preciosas. Las piedras sangran. De las ventanas de la nariz brota un delgado hilo de humo. Ahora Alraune sonríe con la sonrisa de una prostituta, los labios abiertos, el rostro duro, drogado, y a pesar de ello brillando refulgentemente. Mandra aplica los labios al espejo y besa la boca espesa y sensual de Alraune. Los labios se aglutinan, los rostros se fusionan. Durante un instante el rostro combinado de Alraune y de Mandra adquiere un color plomizo y ceniciento. Suena nuevamente la quena, los rostros se disuelven en un cráneo muequeante, la lava brota burbujeando del cráter del Vesubio, y ahora aparecen las ruinas, más velozmente, como en un calidoscopio: la alfombra de brocado, los rostros adustos de los gitanos que bailan, los galgos que saltan en el aire, el pez volador, los campanarios bajo el agua, los muros que vacilan y ondulan, el navío de plata sobre un mar de zafiro, la isla de coral, la mística jofaina azul, los peces de colores derivando perezosamente, el sendero de grava, el camino blanco, la casita como un huevo, las palmeras de vidrios, el tintineo de las cortinas de cuentas al abrirse, el sonido del laúd, un asno que rebuzna, una mujer sollozante.

SILENCIO

Alraune y Mandra sentadas una al lado de la otra en un carro dorado en llamas. Alraune y Mandra intercambiando miradas amorosas, tocándose levemente, los labios de ambas pintados de rojo intenso, los ojos pintados. Alraune y Mandra inclinándose, voluptuosamente una sobre la otra en un beso largo, prolongado. Alraune y Mandra abrazadas, oprimiéndose lascivamente, los cabellos de las dos entremezclados, los pies entrelazados. Alraune y Mandra extáticamente en el carro, sus cabellos llenos de polillas y mariposas, los cuerpos envueltos en un velo transparente de plumas de pavo real. Las llamas ascienden, y acarician sus cuerpos, abrazadas, se contorsionan convulsivamente, los cuerpos inmunes al fuego, los ojos extáticos. Las llamas se convierten en hiriente mar de fuego, el carro en navío de plata que se balancea. Del extremo del mástil brota una corriente de humo. El mástil se raja, las velas se rasgan.

Mandra y Alraune yacen sobre un bello diván, debajo de un dosel recamado de estrellas. Yacen desnudas, cara a cara, respirándose el aliento. El sol penetra por la ventana abierta en largos y oblicuos dardos de polvo dorado. Se oye la música de laúdes, dulce, distante, incesante como la lluvia.

IX

La misma escena, salvo que la habitación está suspendida en una enorme jofaina inundada de intensa luz azul. El lecho se balancea suavemente a un lado y al otro como si fuera una hamaca. En la jofaina, arriba, algunos peces de colores, muertos, flotan mostrando el vientre. Una mano se introduce en la jofaina y retira uno por uno los peces muertos. Mandra, que estaba dormida, abre lentamente los ojos, y cuando ve la enorme mano sobre ella, los dedos chic: se cierran sobre los peces dorados muertos, abre la boca y grita... pero sólo se oye el débil eco de su voz. Alraune yace a su lado, de espaldas, las piernas ligera-

mente separadas. La flor púrpura de raíces carnosas está insertada entre sus piernas. De la larga corola acampanada emerge un pistilo desbordante de semillas. Mandra se inclina sobre el cuerpo de Alraune y examina atentamente la flor. Mira y mira, hasta que parece que los ojos se le saldrán de las órbitas.

El cuerpo de Alraune cambia gradualmente de color, las piernas se envaran, la boca entreabierta se fija en una mueca rígida. A medida que cambia el color del cuerpo, del rosado de la carne al negro opaco de un meteoro, el pistilo pesadamente cargado estalla y las semillas se desparrraman sobre el lecho.

La escena pasa ahora alternativamente del lecho al jardín, en incesante vaivén. Vemos a la doncella bajando por el sendero de grava hacia el estanque en el centro del jardín. En un canasto forrado de hojas de palmito lleva los muertos peces dorados. Se arrodilla y, levantando un tapón del fondo del estanque, deja correr el agua. En el fondo del estanque hay un joyero. Abre el joyero, tapizado de satén, y allí deposita los peces de colores. Luego se dirige a un rincón del jardín y, después de cavar un agujero, entierra el canasto, formando la señal de la cruz cuando ha concluido. Mientras regresa a la casa, y la grava cruje bajo sus pies, sus labios se mueven como formulando una plegaria. El rostro es el de un idiota. Es bizca, lleva los cabellos en desorden, las lágrimas le corren por la cara, mueve mecánicamente los labios. Cuando sube los escalones que llevan a la puerta, bruscamente el vestido se le abre por detrás, dejando su trasero al descubierto. Se detiene un momento sobre los escalones, perpleja, forma nuevamente el signo de la cruz y baja el picaporte de la puerta. Y entonces dos palomas blancas salen volando de su recto.

Nuevamente el dormitorio. Sobre el lecho vacío se balancea el cuerpo de un hombre, cabeza abajo, y su mano aferra la flor púrpura ... como en el cuarto del hotel. Una luz deslumbrante inunda el cuarto. Las dos palomas blancas se agitan frenéticamente, enceguecidas por la luz. Chocan contra las paredes del globo, y caen en el lecho con las alas rotas. El cadáver que se balanceaba sobre ellas cae y las aplasta. AL mismo tiempo el cuerpo del muerto comienza a llenarse de gusanos. El

cuerpo es como un panal. Los gusanos echan alas, alas escamosas, centelleantes, transparentes, como las alas de las libélulas. El enjambre se retuerce y contorsiona como una mujer en el parto, y de pronto toda la masa se eleva sobre sus alas y desaparece por la parte superior de la jofaina. Los últimos se asemejan a ángeles.

Y ahora, del fondo de la jofaina, en mágica formación prismática, se eleva una isla de coral, una fantástica ciudad de coral cuyo brusco crecimiento parece inspirado por un pez gigantesco de magnífica cola. Cuando el pez se zambulle, el brillo de su cola ilumina los poros fibrosos del coral, revelando una estructura prismática de infinitas figuras geométricas, una dentro de la otra, luminosas, insustanciales, definidas solamente por agudas líneas que se intersecan como la trama de un diamante. La trama se expande, como el hielo que se forma sobre el vidrio de una ventana. La pauta gira en medio de una luz enceguecedora. En el medio de un sol ardiente hay un punto negro; el punto se agranda más y más, hasta que se asemeja a una luna muerta bañada en el fuego del sol. La luna negra se agranda más y más, hasta que sólo queda un delgado anillo de fuego resplandeciendo en la periferia de la luna. Cuando se convierte en una enorme pelota negra aparece bruscamente un resplandor luminoso en el centro. La masa negra se agita, como si fuera hirviente lava, y adquiere lentamente forma y sustancia. Los bordes se encogen y se pliegan hacia el centro, las vetas que parecían canales adoptan la forma de miembros. Finalmente, cuando se difunde la luz opaca y normal del día, podemos distinguir la forma de un feto enroscado en el útero.

El feto se disipa bruscamente y vemos a Mandra trepando para salir de un enorme lecho, y se lleva las manos a la garganta, como si estuviera ahogándose. Corre hacia el espejo oval que cuelga de la pared, y abriendo del todo la boca, tose. Tose otra, y otra vez, como si algo se le hubiese quedado pegado en la garganta. Finalmente siente que ya viene, y dispone las manos para recibirlo. Tose nuevamente, y en sus manos cae un minúsculo corazoncito, del tamaño de un huevo de paloma.

UNIVERSO DE MUERTE

EXTRAIDO DE
EL MUNDO DE LAWRENCE

Cuando seleccioné a Proust y a Joyce elegí a las dos figuras literarias que me parecieron particularmente representativas de nuestro tiempo. Todo lo que puede haber ocurrido en literatura desde Dostoievski sucedió allende la muerte. Aparte de Lawrence, ya no tratamos con hombres vivos, con hombres para quienes la Palabra es un ente vivo. La vida y las obras de Lawrence representan un drama cuyo eje es el intento de esquivar la muerte en vida, una muerte que, de ser entendida, provocaría una revolución de nuestro modo de vivir. Lawrence vivió creadoramente esta muerte, y debido a su experiencia original su "fracaso" es de carácter completamente distinto del de Proust o de Joyce. Sus esfuerzos abortados hacia la autorrealización reflejan una lucha heroica, y los resultados son fecundos... por lo menos para quienes merecen el calificativo de "aristócratas del espíritu".

A pesar de todo lo que pueda decirse contra él como artista o como hombre, es todavía el más vivaz y el más vital de los escritores recientes. Proust tuvo que morir para comenzar siquiera su gran obra; aunque Joyce vive todavía, parece más muerto aún de lo que jamás estuvo Proust. En cambio, Lawrence continúa con nosotros: en realidad, su muerte es una burla a los vivos. Lawrence se suicidó en el esfuerzo por romper las ataduras de la muerte en vida. Si analizamos una obra como *The Man Who Died*, hallamos indicios que nos inducen a pensar que si hubiera vivido el término medio de vida, habría alcanzado cierto estado de sabiduría, un modo místico de vida, en el que se habrían reconciliado el artista y el ser humano. Es indudable que hombres tales han sido raros en el movimiento de nuestra civilización occidental. Sean cuales fueren los factores que en el pasado impidieron que nuestros hombres de genio alcanzaran dicho estado de perfección, sabemos que en el caso de Lawrence la pobreza y la esterilidad del terreno cultural en que nació

fueron ciertamente los factores negativos fundamentales. Sólo alcanzó a florecer una parte de la naturaleza del hombre... el resto quedó aprisionado y estrangulado en los secos muros de la matriz. En Proust y en Joyce no hubo lucha: emergieron, echaron una ojeada y recayeron nuevamente en la oscuridad de la que provenían.

Nacieron con espíritu creador, y eligieron identificarse con el movimiento histórico.

Si existe alguna solución para los problemas vitales del conglomerado humano en este continuo biológico en que hemos ingresado, ciertamente son escasas las esperanzas que el individuo -es decir, el artista - puede abrigar. En su caso el problema no consiste en identificarse con las masas que lo rodean, pues ello equivale a su auténtica muerte, sino en fecundar a las masas muriendo. En resumen, su deber casi imposible consiste ahora en devolver a esta era sin heroísmos una nota trágica. Puede alcanzar el objetivo sólo estableciendo una nueva relación con el mundo, aprehendiendo de un modo nuevo el sentido de muerte sobre el que se basa todo arte, y reaccionando creadoramente frente al mismo. Lawrence lo comprendió así, y por eso su obra posee vitalidad, a pesar de que extrínsecamente pueda parecer convencional.

De todos modos subsiste el hecho de que ni siquiera un Lawrence pudo ejercer influencia visible sobre el mundo. Los tiempos son más poderosos que los hombres implicados. Estamos en punto muerto. Debemos elegir, pero somos incapaces de hacerlo. La inteligencia de esto último fue lo que me impulsó a finalizar mi extensa introducción a *El mundo de Lawrence*, del que éste es el capítulo final, con el título "Universo de muerte".

Por lo que respecta al individuo creador, la vida y la muerte revisiten igual valor: es simplemente un problema de contrapunto. Pero lo que importa vitalmente es cómo y dónde hallamos la vida... o la muerte. La vida puede ser más mortal que la muerte, y a su vez la muerte puede abrir el camino a la vida. Precisamente en contraposición al estancado flujo en que ahora derivamos, Lawrence parece intensamente vivo. Es innecesario destacar que Proust y Joyce parecen más representativos:

son reflejo de los tiempos. No hay en ellos rebelión, sino entrega, suicidio, y ello es tanto más doloroso cuanto que brota de fuentes creadoras.

De modo que el examen de estos dos contemporáneos de Lawrence nos revela el proceso con harta claridad. En Proust la flor íntegra del psicologismo: confesión, autoanálisis, la vida que se detiene, la transformación del arte en justificación final, y por eso mismo el divorcio entre el arte y la vida. Un conflicto intestino en el que se inmola al artista. La gran curva retrospectiva que se remonta hacia la matriz: la suspensión en la muerte, la muerte en vida con fines de disección. Una pausa para interrogar, pero sin interrogantes, pues la facultad se ha atrofiado. Adoración del arte por el arte... no por el hombre. En otras palabras, el arte concebido como medio de salvación, como redención del sufrimiento, como compensación al terror de vivir. El *arte* como *sustituto de la vida*. La literatura escapista, de una neurosis tan brillante que casi nos induce a dudar de la bondad de la salud. Hasta que se echa una ojeada a esa "neurosis de la salud" cantada por Nietzsche en *EL nacimiento de la tragedia*.

En Joyce podemos investigar de un modo más definido aún el deterioro del alma, pues si cabe afirmar que Proust nos dio la tumba del arte, en Joyce asistimos al proceso completo de descomposición. "Aquel que -dice Nietzsche - no sólo comprende la palabra dionisiaco, sino que también percibe a su propio yo en esta palabra, no necesita que se le refute a Platón, al cristianismo o a Schopenhauer... *pues huele la putrefacción*". Ulises es un peán al "*hombre de la ciudad muerta*", una thanaptosis inspirada por la horrible tumba en que yace embalsamada el alma del hombre civilizado. Aquí, para glorificar a la ciudad muerta, se explotan los medios artísticos más sorprendentemente variados y sutiles. La historia de Ulises es la del héroe perdido que relata un mito perdido; frustrado y desamparado, el héroe de rostro de Jano erra por el laberinto del templo abandonado buscando el lugar sagrado sin encontrarlo jamás. Maldice y vilipendia a la madre que lo concibió, la deifica como prostituta, se devana los sesos con ociosos acertijos: así es el moderno Ulises. Se desliza entre las turbas misteriosas, héroe perdido en la multitud, poeta rechazado y despreciado, profeta gimiente y maldiciente que

cubre de estiércol su propio cuerpo, examina su propio excremento, exhibe su obscenidad, perdido, un cerebro que se derrumba, un instrumento disector que intenta reconstruir el alma. En su caos y su obscenidad, sus obsesiones y complejos, su perpetua y frenética búsqueda de Dios, Joyce revela la desesperada situación del hombre moderno que, corriendo de un lado a otro en su jaula de acero y cemento, reconoce finalmente que no hay salida.

En estos dos exponentes de la modernidad contemplamos el florecimiento del mito de Hamlet y Fausto, esa invulnerable serpiente en las entrañas que, para los griegos, estaba representada por el mito de Edipo, y para toda la raza aria por el mito de Prometeo. En Joyce no sólo se reduce a cenizas el ajado mito homérico, sino que también se pulveriza el nivel vital de Hamlet, que alcanzó expresión suprema en Shakespeare. En Joyce vemos la incapacidad del hombre moderno siquiera sea para dudar: el autor nos ofrece no la sustancia de la duda, sino su simulacro. En Proust hallamos una más elevada valoración de la duda, de la incapacidad para actuar. Proust es más capaz de presentar la faz metafísica de las cosas, en parte debido a la existencia de una tradición tan firmemente arraigada en la cultura mediterránea, y en parte porque su propio temperamento esquizoide le permitió examinar objetivamente la evolución de un problema vital desde el aspecto metafísico al psicológico. La progresión de la excitabilidad nerviosa a la insania, de una trágica confrontación de la dualidad del hombre a la división patológica de la personalidad, se refleja en la transición de Proust a Joyce. Si Proust se mantiene suspendido sobre la vida, en trance cataléptico, sopesando, disecando, a veces corroído precisamente por el escepticismo que utiliza, Joyce ya se ha zambullido en el abismo. En Proust hay todavía discusión de valores, mientras que Joyce niega todos los valores. En Proust el aspecto esquizofrénico de su obra no es tanto la causa como el resultado de su visión del mundo. En Joyce no existe concepción del mundo. El hombre regresa a los elementos primordiales, y se ve arrastrado en un flujo cosmológico. Puede ocurrir que en lo futuro partes de su ser sean arrojadas a playas extranjeras, en climas extraños. Pero el hombre entero, el vital conjunto espiritual se disuelve. Es la disolución del cuerpo y

del alma, una especie de inmortalidad celular en la que la vida sobrevive químicamente.

En su clásico retraimiento ante la vida, Proust es el símbolo auténtico del artista moderno... el gigante enfermo clac se encierra en una celda forrada de corcho para desarmar su propio cerebro. Es la encarnación de la última y fatal enfermedad: la enfermedad de la mente. En *Ulises*, Joyce nos ofrece la total identificación del artista con la tumba en que él mismo se entierra. Se ha dicho de *Ulises* que se asemeja a una "sólida ciudad". Se me antoja que no es tanto una sólida ciudad como una ciudad universal muerta. Según son las cosas, debajo del vacío dinamismo de la ciudad se advierte un cansancio abrumador, una monotonía, una insuperable fatiga, de modo que las mismas características aparecen en las obras de Proust y de Joyce. Una perpetua extensión del tiempo y del espacio, obediencia a la ley de inercia, como para expiar y compensar la ausencia de un impulso superior. Joyce se ocupa de Dublín con sus tipos gastados; Proust toma el mundo microscópico del *faubourg* Saint-Germain, símbolo de un pasado muerto. Uno nos fatiga, porque se extiende sobre tan enorme cañamazo artificial; el otro nos fatiga porque magnifica el minúsculo fósil hasta que es imposible reconocerlo sensorialmente. Uno utiliza la ciudad como universo, el otro como átomo. El telón no desciende jamás. Entre tanto el universo de hombres y de mujeres vivos se apeñusca entre bambalinas reclamando el escenario.

En esta épica todo se destaca igualmente, todo done el mismo valor espiritual o material, orgánico a inorgánico, vivo o abstracto. La disposición y el contenido de esta obra sugiere al espíritu el interior de un negocio de compraventa. El esfuerzo por reproducir el espacio, por devorarlo, por instalarse en el proceso temporal... la naturaleza misma de la tarea es ominosa. La mente se desequilibra. Tenemos esterilidad, onanismo, logomaquia. ¡Y cuanto más colosal la envergadura de la obra más monstruoso el fracaso!

Comparadas con estas lunas muertas, ¡cuán reconfortantes las obritas que se destacan como estrellas refulgentes! ¡Rimband, por ejemplo! Sus *Illuminations* superan un anaquel repleto de Proust, Joyce,

Pound, Eliot, etc. En realidad, hay momentos en que la obra colosal provoca admiración; en que, como en el caso de Bach o de Dante, obedece al orden establecido por un plan interior, por el mecanismo orgánico de la fe. Aquí, la obra de arte asume la forma y las dimensiones de una catedral, de un auténtico árbol de la vida. Pero con nuestros modernos exponentes de una cultura cerebral, los grandes monumentos se han tumbado de costado, y se extienden como enormes bosques petrificados, y el paisaje mismo se trueca en *nature-morte*.

Aunque, como dice Edmund 'Wilson, "poseemos a Dublín, un Dublín visto, oído, olido y sentido, cavilado, imaginado, recordado", se trata en un sentido profundo de algo que nada tiene que ver con la posesión: porque es la posesión a través de las terminaciones muertas del cerebro. En su condición de cañamazo naturalista Ulises apela exclusivamente al sentido del olfato: de él se desprende un sublime olor mortuario. Aquí no está la realidad de la naturaleza, y menos aún la realidad de los cinco sentidos. Es la realidad enferma de la mente. Y así, lo que de Dublín poseemos es en todo caso una sombra errante a través de Troya o de Noxos excavadas; el pasado histórico emerge en estratos geográficos.

Refiriéndose a *Work in Progress*, Louis Gillet, admirador de Joyce, dice lo siguiente: "Vese cómo los temas se anudan en esta extraña sinfonía; los hombres son hoy, como al principio del mundo, juguetes de la naturaleza; traducen sus impresiones en mitos que incluyen los fragmentos de experiencias, los jirones de realidad retenidos en la memoria. Y así se forma una leyenda, una suerte de historia extratemporal, constituida por el residuo de todas las historias, a la que podríamos denominar (utilizando un título de Juan Sebastián Bach) *cantata* de todos los tiempo".

Estas palabras tienen nobles acentos, pero son absolutamente falsas. ¡Así no se forman las leyendas! Los hombres capaces de crear una "historia extratemporal" no son los mismos que crean leyendas. Los dos tipos no coexisten en el tiempo y en el espacio. La leyenda es el alma que toma forma, el alma canora que no sólo es esperanza sino también promesa y realización. En cambio, en lo "extratemporal", tenemos cierta

vacía expansión, cierto residuo fangoso, un sumidero sin límites ni profundidad, sin luz ni sombra... un abismo donde el alma se hunde y desaparece. Es el final de la gran trayectoria: la lombriz solitaria se devora a sí misma. Si leyenda fuera, sería leyenda que jamás sobreviviría.

Ahora mismo, casi coincidiendo con su aparición, tenemos, como resultado de *Ulises* y de *Work in Progress*, nada más que secos análisis, excavaciones arqueológicas, investigaciones geológicas, ensayos de laboratorio de la Palabra. A decir verdad, los comentaristas sólo han comenzado a hincar el diente en Joyce. ¡Los alemanes acabarán con él! Harán de Joyce algo aceptable, comprensible, tan claro como Shakespeare, mejor que Joyce, mejor que Shakespeare. ¡Esperen! ¡Se acercan los mistagogos!

Como bien dijo Gillet, *Work in Progress* representa "un cuadro de las fluyentes reminiscencias, de los vanos deseos y confusos anhelos que vagan en nuestra alma somnolienta y relajada, que incluye la vida crepuscular del pensamiento...". Pero, ¿a quién le interesa este lenguaje nocturnal? Ulises era bastante oscuro. Pero, ¿*Work in Progress*...? De Proust podemos decir por lo menos que su miopía sirvió para hacer de su obra algo excitante y estimulante: era como ver el mundo a través de los ojos de un caballo o de una mosca. En cambio la deformación visual de Joyce es deprimente, mutilante, empequeñecedora: es un defecto ,del alma, y no un recurso artístico y metafísico. La ceguera de Joyce aumenta día tras día... pero es la ceguera de la glándula pineal. Sustituye la pasión por los libros; los hombres y las mujeres por ríos y árboles... o fantasmas. Como dice uno de sus ,admiradores, para Joyce la vida es mera tautología. Precisamente. Aquí tenemos la clave de todo el simbolismo de la devota. Y sea que le interese o no la historia, Joyce es la historia de nuestro tiempo, de esa era que se desliza en la sombra. Joyce es el Milton ciego de nuestro tiempo. Pero si Milton glorificaba a Satán, Joyce, porque su sentido de la visión se ha atrofiado, simplemente se rinde a las potencias de las sombras. Milton fue un rebelde, una fuerza demoníaca, una voz que logró hacerse oír. Milton ciego, como Beethoven sordo, simplemente adquirió mayor poder y elocuencia; el

ojo interior, el oído interior se acordaron mejor con el ritmo cósmico. En cambio, Joyce es un calma ciega y sorda: su voz resuena sobre un erial, y las reverberaciones no son más que los ecos de un alma perdida. Joyce es el alma perdida de este mundo sin alma; su interés no finca en la vida, en los hombres y los hechos, ni en la historia, ni en Dios, sino en el polvo muerto de los libros. Es el sumo sacerdote de la muerta literatura moderna. Escribe el libreto hierático que ni siquiera sus admiradores y discípulos pueden descifrar. Se entierra. bajo un obelisco de cuya escritura nadie conoce la clave.

Es interesante observar en las obras de Proust y de Joyce, y también en las de Lawrence, cómo el medio del que surgieron determinó la elección de los protagonistas y la naturaleza de la enfermedad contra la que lucharon. Joyce, proveniente de la clase sacerdotal, convierte a Bloom, su doble u hombre "medio", en supremo objeto de ridículo. Proust, originario de la clase media cultivada - aunque él vivía en la periferia de esa sociedad, *tolerado* por así decirlo -, hace de Charlus, su principal figura,. objeto de cruel ridículo. Y Lawrence, que ha nacido del pueblo, convierte al tipo Mellors, que aparece en una variedad de papeles ideales (pero generalmente como hombre de la tierra), en la esperanza del futuro... a pesar de lo cual lo trata con no menor inhumanidad. Los tres han idealizado en la persona del héroe las cualidades que sienten que en ellos faltan particularmente.

Joyce, que desciende del erudito medieval, que tiene sangre de sacerdotes en las venas, se siente consumido por su incapacidad para participar en la vida común y cotidiana de los seres humanos. Crea a Bloom, la sombra de Odiseo, Bloom, el judío, eterno, símbolo de la proscrita raza irlandesa, cuya trágica historia se encuentra tan cerca del corazón del autor. Bloom es el vagabundo, proyección de la inquietud interior de Joyce, de su insatisfacción frente al mundo. Es el hombre incomprendido y despreciado por el mundo, rechazado por el mundo porque él mismo rechazó al mundo. No es tan extraño como a primera vista podría parecer que, en su búsqueda de la contrapartida de Dédalo, Joyce eligiera a un judío; instintivamente seleccionó al tipo que siempre

demonstró su capacidad para excitar las pasiones - y los prejuicios del mundo.

En su visión de Dublín, Joyce nos entrega la imagen que el erudito y el sacerdote tienen del mundo. ¡Sucia Dublín! Peor aún que Londres, o París. ¡El peor de todos los mundos posibles! En este sucio sumidero del mundo - tal - cual - es vemos a Bloom, la ficticia imagen del hombre de la calle, tosco, sensual, inquisitivo pero sin imaginación... el badulaque educado a quien hipnotiza el abracadabra de la jerga científica. Molly Bloom, la prostituta de Dublín, es una imagen más acabada aún del pueblo bajo. Molly Bloom es un arquetipo del eterno femenino. Es la madre rechazada a la que el sacerdote y el erudito en Joyce debían liquidar. Es la auténtica prostituta de la creación. En comparación, Bloom es una figura cómica. Como el hombre; común, es una medalla sin reverso. Y como el hombre común, es más ridículo cuando lo hacen cornudo. Es la más persistente, la más fundamental imagen de sí mismo que el hombre "medio" conserva en este mundo femenino de hoy, donde la importancia del varón es tan limitada.

En cambio, Charlus es una figura colosal, y Proust la ha manejado colosalmente. En su condición de símbolo del mundo moribundo de casta, ideales, costumbres, etc., Charlus fue tomado, conscientemente o no, de la primera línea de las filas enemigas. Sabemos que Proust estaba fuera de ese mundo que él describió tan minuciosamente. En su condición de pequeño e inquieto judío, apeló a la lucha o al disimulo para ingresar... y con resultados desastrosos. Siempre avergonzado, tímido, torpe, embarazado. Siempre un poco ridículo. ¡Una especie de Chaplin cultivado! Y, cosa característica, acabó despreciando este mundo al que con tanto ardor deseaba incorporarse. Una repetición de la eterna lucha del judío contra un mundo extraño. Un perpetuo esfuerzo por participar de ese mundo hostil y luego, debido a la incapacidad para asimilarse, el rechazo o la destrucción del mismo. Pero si ello es típico del mecanismo del judío, no es menos típico en el artista. Y, a fuer de artista auténtico, absolutamente sincero, Proust eligió como héroe a Charlus, el mejor ejemplo de ese mundo extraño. ¿Acaso en su esfuerzo antinatural por asimilarse no adquirió después ciertas características de ese mismo

héroe? Pues aunque tuvo su contrapartida real, casi tan famosa como la creación ficticia, Charlus es de todos modos la imagen del Proust posterior. Se trata ciertamente de la imagen de un universo íntegro de estetas que ahora se han agrupado bajo la bandera del homosexualismo.

La bella figura de la abuela y de la madre, la limpia y conmovedora atmósfera moral del hogar, tan puro e integrado, tan completamente judío, se opone al mundo extraño de los gentiles, brillante y romántico, que atrae y corrompe. Se alza en agudo contraste con el medio del que provino Joyce. Si Joyce se apoyó en la Iglesia católica y en sus tradicionales maestros de la exégesis, totalmente viciados por el árido intelectualismo de su casta, en Proust hallamos la atmósfera austera del hogar judío contaminado por una cultura hostil, por la cultura más vigorosamente arraigada que ha quedado en el mundo occidental... el helenismo francés. Observamos una inquietud, un desajuste, una guerra en la esfera espiritual que, proyectada en la novela, continuó durante toda su vida. La cultura francesa rozó superficialmente a Proust. Su arte es eminentemente no francés. Baste recordar su devota admiración por Ruskin. ¡Nada menos que Ruskin!

Y así, describiendo la descomposición de su mundillo, de este microcosmos que para él era el mundo, la desintegración de su héroe Charlus; Proust nos describe el colapso del mundo exterior y del mundo interior. El campo de batalla, que empezó más o menos normalmente con Gilberta, resulta transferido, como en el mundo actual, a ese plano de amor despolarizado donde los sexos se fusionan, el universo en que la duda y los celos, apartados de sus ejes normales, desempeñan papeles diabólicos. Si en el mundo de Joyce una obscenidad totalmente normal chapotea en el fluido viscoso y glauco al que se adhiere la vida, en el mundo de Proust el vicio, la perversión, la pérdida del sexo irrumpen como una ulceración y todo lo corroen.

El análisis y la descripción de la desintegración, tanto en Proust como en Joyce no tienen igual, salvo quizás en Dostoievski y en Petronio. Ambos aplican un tratamiento objetivo; clásico desde el punto de vista técnico, aunque romántico en el fondo. Son naturalistas que presentan el mundo, según lo ven, y que nada dicen de las causas, ni extraen

conclusiones de sus observaciones. Son derrotistas, hombres que huyen de una realidad cruel, horrible, repugnante, para refugiarse en el ARTE. Después de escribir el último volumen, con su memorable tratado sobre el arte, Proust vuelve a su lecho de muerte para revisar las páginas sobre Albertina. Este episodio es el núcleo y el clímax de su gran obra. Forma la bóveda de ese Infierno al que descendió el maduro Proust. Pues si al hundirse cada vez más profundamente en el laberinto, Proust hubiera vuelto los ojos hacia lo que dejaba detrás, habría visto en la figura femenina esa imagen de sí mismo en la que se reflejaba toda la vida. Una imagen que lo atormentaba, que lo engañaba en cada reflejo, porque él había penetrado en un submundo en el que sólo existían sombras y deformaciones. El mundo que él había abandonado era el mundo masculino en vías de disolución. Albertina es su clave, y con ese solo hilo en la mano que, a pesar de todo el dolor y la angustia del conocimiento, se niega a abandonar, busca el camino siguiendo las ranuras de los nervios, a través de un vasto mundo subterráneo de recuerdos sensoriales en los que oye el latido del corazón, pero ignora de dónde viene o qué es.

Se ha dicho que *Hamlet* es la encarnación de la duda, y *Otelo* la encarnación de los celos, y quizás así sea, pero... el episodio de Albertina, al que llegamos después de un intervalo de varios siglos de destierro, me parece un estudio dramático de la duda y de los celos infinitamente más vasto y complejo que *Hamlet* y *Otelo*, al punto de que por comparación, los dramas shakespearianos parecen los desdibujados esbozos que posteriormente asumirán las dimensiones de un gran fresco. Esta tremenda convulsión de duda y de celos que es el tema esencial del libro, constituye el reflejo de esa lucha suprema con el Destino que caracteriza a toda la historia europea. Hoy estamos rodeados de millares de Hamlets y de Otelos... y de un calibre como nunca lo soñó Shakespeare, al extremo de que lo harían transpirar de orgullo si pudiera volverse en su tumba. Este tema de la duda y los celos (para ocuparnos solamente de sus aspectos más desatacados) en realidad no es más que la reverberación de un tema mucho más considerable, más complejo, más ramificado, que se ha jerarquizado, o envilecido si se quiere, en el inter-

valo transcurrido entre Shakespeare y Proust. Los celos constituyen el pequeño símbolo de esa lucha con el Destino que se expresa en la duda. El veneno de la duda, de la introspección, de la conciencia, del idealismo, desbordando sobre la arena del sexo, desarrolla los maravillosos bacilos de los celos; los cuales, en realidad, siempre existirán, pero antaño, cuando la vida ocupaba el lugar que le correspondía, se mantenían en su sitio y desempeñaban el papel y la función que les son propios. La duda y los celos son los puntos de resistencia que estimulan la fuerza de los grandes, donde estos últimos desarrollan sus potentes estructuras, su mundo masculino. Cuando la duda y los celos se desbocan es que el cuerpo ha sido derrotado, que el espíritu languidece y el alma se relaja. Entonces los gérmenes realizan su obra destructiva y los hombres ya no saben si ellos mismos son demonios o ángeles, ni si las mujeres deben ser evitadas o adoradas, ni si la homosexualidad es un vicio o una bendición. Oscilando entre el más feroz despliegue de crueldad y la más supina aquiescencia tenemos conflictos, revoluciones, holocaustos ... sobre minucias, sobre rucia. La última guerra, por ejemplo. La pérdida de la polaridad sexual es parte de la desintegración más general, el reflejo de la muerte del alma, y coincide con la desaparición de los grandes hombres, los grandes hechos, las grandes causas, las grandes guerras, etcétera.

En esto reside la importancia de la obra épica de Proust, pues en el episodio de Albertina el problema del amor y de los celos cobra proporciones gigantescas, y la enfermedad es omnímoda, volviéndose sobre sí misma a través de la inversión del sexo. Los grandes dramas shakespearianos no fueron sino el anuncio de una enfermedad que había iniciado su desconcertante carrera: en la época de Shakespeare aún no había infectado todos los estratos de la vida, y todavía era posible hacer de ella el tema del drama heroico. Estaba el hombre, y estaba la enfermedad, y el conflicto constituía el material del drama. Pero ahora la toxina se encuentra en la sangre. Para nosotros, que estamos consumidos por el virus, los grandes temas dramáticos de Shakespeare no son más que oratoria de espadachines y escenarios acartonados. La impresión que suscitan es nula. Estamos inoculados. Y precisamente en Proust pode-

mos sentir el deterioro de lo heroico, la cesación del conflicto, la rendición, la reducción de la cosa a su propia esencia.

Reitero que entre nosotros actualmente hay Hamlets y Otelos más grandes que los que Shakespeare soñó jamás. Tenemos ahora el fruto maduro de las semillas plantadas por los antiguos maestros. Como ciertos maravillosos organismos unicelulares en infinito proceso de exfoliación, estos tipos nos revelan todas las variedades de las células que antes contribuyeron a la formación de la sangre, de los huesos, de los músculos, de los cabellos, de los dientes, de las uñas, etcétera. Ahora tenemos ante los ojos la flor monstruosa cuyas raíces fueron irrigadas por el mito cristiano. Vivimos entre las ruinas de un mundo en estado de colapso, entre el bagazo que debe pudrirse para formar tierra nueva.

Este cuadro formidable del "mundo como enfermedad" que Proust y Joyce nos ofrecen es ciertamente memas un cuadro que un estudio microscópico que, porque lo vemos magnificado, no puede ser reconocido como el mundo cotidiano en que estamos sumergidos. Así como el arte del psicoanálisis no podía haber aparecido hasta que la sociedad estuviese suficientemente enferma como para exigir esta forma peculiar de terapia, tampoco podíamos haber recibido una fiel imagen de nuestro tiempo hasta que surgieran en nuestro medio monstruos tan gravemente afectados por la enfermedad que sus obras se asemejaran a la enfermedad misma.

Fundado en esta fétida condición de la obra de Proust, el crítico norteamericano Edmund Wilson se siente impulsado a dudar de la autenticidad del argumento. "Cuando finalmente Albertina lo abandona - escribe Wilson- la vida emocional del libro resulta asfixiada progresivamente por los humos infernales que Charlas aportó... Hasta que es tan elevado el número de personajes que trágica, horrible, irrevocablemente resultan ser homosexuales, clac por primera vez hallamos que el relato es un poco inverosímil". ¡Por supuesto, es inverosímil... desde un punto de vista realista! Lo mismo que todas las revelaciones auténticas de la vida, es inverosímil por demasiado cierta. Nos hemos elevado a un plano superior de la realidad. No podemos censurar al autor, sino a la vida. Como Albertina, el barón de Charlas es precisamente la figura

esclarecedora sobre la que hemos de fijar la atención. Charlas es la suprema creación de Proust, su "héroe", si puede decirse de esta obra que tiene un héroe. Decir que la conducta del barón o la de cualquiera de sus satélites e imitadores es increíble equivale a negar la validez de toda la construcción de Proust. En el personaje de Charlas (resultado de muchos prototipos cuidadosamente estudiados), Proust volcó todo lo que sabía sobre el tema de la perversión, y dicho tema domina la obra entera... y con justa razón. Acaso no sabemos que originalmente pensó titular toda la obra con el título aplicado a la piedra angular de su obra... ¡*Sodoma y Gomorra*! ¡*Sodoma y Gomorra*! ¿No percibo aquí un aura que es propia de Ruskin?

En todo caso, es indudable que Charlas es su gran esfuerzo. Como Stavrogin para Dostoievski, Charlas fue la prueba suprema. También como Stavrogin, obsérvese cómo la figura de Charlas penetra y domina la atmósfera cuando está fuera de la escena, cómo el veneno de su ser inyecta su virus en los demás personajes, en las otras escenas, en los demás dramas, de modo que desde ..

el momento de su entrada, o aún antes, sus gases venenosos saturan la atmósfera. Mientras analizaba a Charlus, mientras lo ridiculizaba y lo exponía a la mofa general, Proust, como Dostoievski, estaba tratando de revelarse, y quizá de comprenderse.

Cuando en *La prisionera* Marcelo y Albertina discuten a Dostoievski, y Marcelo intenta débilmente ofrecer una respuesta satisfactoria a las preguntas de Albertina, se me ocurre que Proust apenas advierte que con la creación del barón de Charlas está dando a Albertina la respuesta de la que Marcelo parece incapaz. Recordemos que la discusión gira alrededor de la inclinación de Dostoievski a pintar lo horrible, lo sórdido, y particularmente a su predisposición al tema del crimen. Albertina ha observado que el crimen era una obsesión de Dostoievski, y Marcelo, después de aventurar algunas observaciones bastante débiles sobre la naturaleza múltiple del genio, abandona el tema con un comentario en el sentido de que ese aspecto de Dostoievski en realidad le interesa poco, y que en verdad se siente incapaz de comprenderlo.

De todos modos, al delinear la figura de Charlas, Proust se mostró capaz de ejecutar un acto prodigioso de imaginación creadora. Charlas parece tan distante de la experiencia real de la vida de Proust que la gente a menudo se pregunta dónde recogió los materiales de su creación. Dónde? ¡En su propia alma! Dostoievski no fue un criminal ni un asesino, y nunca vició la vida de Stavrogin. Pero le obsesionaba la idea de Stavrogin. Necesitaba crearlo para vivir su otra vida, su vida de creador. Poco importa si conoció a Stavrogin en el curso de sus múltiples experiencias. Poco importa que Proust tuviera frente a sí la figura real de Charlas. Quizá los originales no fueron desechados, pero en todo caso se los refundió y transformó esencialmente a la luz de una verdad y una visión interiores. En Dostoievski y en Proust existieron un Stavrogin y un Charlas mucho más reales que las figuras concretas. Para Dostoievski el personaje de Stavrogin estaba unido a la búsqueda de Dios. Stavrogin era la imagen ideal de sí mismo que Dostoievski preservaba celosamente. Más aún ... Stavrogin era el dios en Dostoievski, el más cabal retrato de Dios que Dostoievski podía ofrecer.

Sin embargo, entre Stavrogin y Charlas hay un enorme abismo. Es la diferencia entre Dostoievski y Proust o, si se prefiere, la diferencia entre el hombre de Dios cuyo héroe es él mismo y el hombre moderno, para quien ni siquiera Dios puede ser un héroe. Toda la obra de Dostoievski está preñada de conflicto, de conflicto heroico. En un ensayo titulado *Aristocracy* Lawrence escribe: "Estar vivo constituye una aristocracia que no puede ser ultrapasada. Quien tiene más vida es intrínsecamente rey, reconózcanlo o no los hombres... ¡Más vida! ¡Más vida vívida! No la pitanza segura o las masas de pueblo sin significado. Toda creación contribuye y debe contribuir a lo siguiente: la obtención de un ciclo vital más vasto, más vívido. Tal el objetivo de la existencia. Quien más se aproxima al sol es el jefe, el aristócrata de los aristócratas. O quien, como Dostoievski, se aproxima a la luna de nuestro no ser."

Proust renunció muy pronto a este conflicto. Lo mismo que Joyce. El arte de ambos se basa en la sumisión, en la entrega al flujo estancado. Lo Absoluto es ajeno a sus obras, y las domina y destruye, del mismo modo que en la vida el idealismo domina y destruye al hombre común.

Pero Dostoievski, que afrontó potencias de frustración mayores aún, abordó audazmente el misterio; y con ese fin se crucificó. Y así, dondequiera en sus obras hay caos y confusión, se trata de un caos fecundo, de una confusión significativa; es algo positivo, vital, infectado de alma. El aura del más allá, de lo inalcanzable, derrama su brillo sobre las escenas y los personajes... no se trata de una muerte, horrenda oscuridad. No es preciso destacar que en Proust y en Joyce hay una oscuridad de otro orden. En el caso del primero ingresamos en la zona de penumbra de la mente, un dominio atravesado por brillantes esplendores, pero en el que siempre prevalece la pálida lucidez, la insufrible y obsesiva lucidez de la mente. En Joyce tenemos la mente nocturna, una profusión aún más increíble, más deslumbrante que en Proust, como si hubieran caído las últimas barreras del alma. ¡Pero siempre hay una mente!

Mientras que en Dostoievski, aunque la mente está siempre presente, siempre eficaz, y con una poderosa capacidad de operación, se trata en todo caso de una mente siempre sofrenada, subordinada a las exigencias del alma. Trabaja como debe hacerlo la mente... es decir, como una máquina, y no como una fuerza generadora. En los casos de Proust y de Joyce se diría que la mente se asemeja a una máquina puesta en movimiento por una mano humana, y abandonada luego. Funciona perpetuamente, o lo hará hasta que otra mano humana la detenga. ¿Alguien es capaz de creer que para cualquiera de estos dos hombres la muerte pudo ser otra cosa que una interrupción accidental? Técnica-mente uno de ellos vive aún. Pero acaso no estaban muertos antes de comenzar a escribir?

En Joyce precisamente observamos ese particular fracaso del artista moderno: la incapacidad de comunicarse con su público. Aceptamos que no se trata de un fenómeno completamente nuevo, pero siempre es significativo. Dotado de una capacidad rabelesiana para inventar palabras, amargado por el dominio de una Iglesia totalmente inútil para su inteligencia, atormentado por la falta de comprensión de su familia y sus amigos, obsesionado por la imagen paterna, contra la cual en vano se rebela, Joyce buscó una forma de huida en la erección de una fortaleza construida con una verborrea sin sentido. Su lenguaje es una feroz

masturbación realizada en catorce idiomas. Es un derviche ejecutado en la periferia del significado, un orgasmo no de sangre y semen, sino de la escoria muerta del cráter calcinado de la mente. La Revolución de la Palabra, inspirada aparentemente a sus discípulos, por la obra de Joyce, es el desenlace lógico de su estéril danza de la muerte.

La exploración que Joyce hace del mundo nocturnal, su obsesión con el mito, el sueño, la leyenda, con todos los procesos de la mente inconsciente, su destrucción del instrumento mismo y la creación de su propio mundo fantástico son actitudes muy afines al dilema de Proust. Ambos son productos ultracivilizados, y en ambos observamos una actitud de total rechazo del problema del alma; se muestran escépticos con respecto a la ciencia misma, aunque sus obras revelan una inconfesa fidelidad al principio de causalidad, que es la piedra angular de la ciencia. Proust se imagina que está haciendo de su vida un libro, de su padecimiento un poema, y detalla en su microscópico y cáustico análisis del hombre y de la sociedad la tremenda situación del artista moderno, para quien no hay fe, ni sentido, ni vida. Su obra es el más triunfante monumento a la desilusión que se haya erigido jamás.

En la raíz del problema estaba su incapacidad, confesada y constantemente exaltada, para afrontar la realidad... la queja constante del hombre moderno. En realidad, su vida fue una muerte en vida, y precisamente por esa razón su caso nos interesa. Pues como tenía profunda conciencia de su situación, nos dejó un registro de la época en que se halló aprisionado. Proust dijo que la idea de la muerte lo acompañó tan permanentemente como la idea de su propia identidad. Dicha idea se relaciona, como sabemos, con la noche en que, de acuerdo con su propio relato, "sus padres lo mimaron por primera vez". Esa noche, que "señala la decadencia de la voluntad" es también la fecha de su muerte. Desde ese punto en adelante se muestra incapaz de vivir en el mundo... de aceptar el mundo. Desde esa noche en adelante está muerto para el mundo, salvo esos breves e intermitentes relámpagos que no sólo iluminan la densa niebla que es su obra, sino que permitieron que ésta se realizara. Por obra de un milagro, con el cual el psiquiatra ahora está bastante familiarizado, franqueó el umbral de la muerte. Su vida y su

obra fueron un continuo biológico puntuado por la interrupción carente de significado de la muerte estadística.

De modo que no cabe sorprenderse porque, de pie sobre los dos desiguales puntos de apoyo, y reexperimentando con la mayor intensidad esas verdades sensoriales que lo asaltaron varias veces en el curso de su vida, se consagre, con claridad y refinamiento sin igual, a desarrollar esos pensamientos que expresan sus opiniones finales y supremas sobre la vida y el arte... páginas magníficas consagradas a una causa perdida. Aquí, cuando se refiere a los instintos del artista, a su necesidad de obedecer a la tenue voz interior, de evitar el realismo y de traducir simplemente lo que constantemente procura brotar, lo que siempre lucha por expresarse, comprendemos con arrolladora intensidad que: para Proust la vida no era vivir, sino regocijarse con tesoros perdidos, una vida de rememoración; comprendemos que para él subsistiría solamente la alegría del arqueólogo que desentierra las reliquias y las ruinas del pasado, la alegría de la meditación entre esos tesoros enterrados, volviendo a imaginar la vida que otrora infundió forma a las cosas muertas. Y sin embargo, aunque es triste contemplar la grandeza y la nobleza de estas páginas, aunque conmueve observar que el sufrimiento y la enfermedad han permitido construir una gran obra, también reconforta observar que en estas mismas páginas se ha asestado el golpe de muerte a esa escuela de realismo que, fingiéndose muerta, ha resucitado bajo el disfraz del psicologismo. Después de todo, a Proust le interesaba una concepción de la vida; su obra posee significado y contenido, sus personajes viven realmente, aunque el método de laboratorio que el autor emplea en la disección y el análisis parezca deformarlos. Proust fue esencialmente un hombre del siglo XIX, con todos los gustos, la ideología y el respeto por los poderes de la mente consciente que prevalecieron en los hombres de esa época. Su obra parece ahora el trabajo de un hombre que nos ha revelado los límites absolutos de ese tipo de mente.

La crisis que, en el dominio de la pintura, originó el Impresionismo, es evidente también en el método literario de Proust. El proceso en virtud del cual se examina el instrumento mismo, y se somete el mundo exterior al análisis microscópico, creando de ese modo una nueva pers-

pectiva, y por lo tanto la ilusión de un mundo nuevo, tiene su contrapartida en la técnica de Proust. Fatigado del realismo y el naturalismo, como era el caso de los pintores, o más bien porque halló que la imagen existente de la realidad era insatisfactoria, irreal, por obra de las investigaciones de los físicos, Proust se esforzó, mediante la refinada difracción de incidentes y caracteres, por desplazar el realismo psicológico de la época. Su actitud coincide con la aparición de la nueva psicología analítica. En esos pasajes realmente extáticos del último volumen de su obra -los pasajes sobre la función del arte y el papel del artista - Proust alcanza finalmente una claridad de visión que anuncia el término de su método y el nacimiento de un tipo totalmente nuevo de artista. Así como los físicos en su exploración de la naturaleza material del universo llegaron al borde de una nueva y misteriosa esfera, Proust, que desarrolló hasta el límite supremo sus potencias analíticas, llegó a esa frontera entre el sueño y la realidad que de aquí en adelante será el dominio de los artistas auténticamente creadores.

Cuando llegamos a Joyce, apenas posterior a Proust, advertimos la modificación de la atmósfera psicológica. Joyce, que en obra precoz nos ofrece una reseña romántica y confesional del "yo", de pronto ingresa en un dominio nuevo. Aunque de proporciones más reducidas, el cañamazo utilizado por Joyce suscita la ilusión de que es aún más vasto que el de Proust; en él nos perdemos, no oníricamente como en Proust, sino como podríamos hacerlo en una ciudad extraña. A pesar de todos los análisis, el mundo de Proust es todavía un mundo natural, de fauna y flora monstruosa pero viviente. Con Joyce entramos en el mundo inorgánico... el reino de los minerales, los fósiles y las ruinas, de los dodos extinguidos. La diferencia de técnica es más que notable, y revela una escala totalmente nueva de sensaciones. Hemos dejado atrás la sensibilidad del siglo XIX que es propia de Proust; ya no recibimos nuestras impresiones a través de los nervios, ni se trata ahora de una memoria personal y subconsciente que emite imágenes. Cuando leemos Ulises tenemos la impresión de que la mente se ha convertido en una máquina grabadora: mientras nos movemos con el autor por el gran laberinto de

la ciudad, tenemos conciencia de un mundo doble. Es un perpetuo soñar despierto, durante el cual la mente del erudito enfermo se desenfrena.

Y así como el ánimo de Proust estaba dirigido contra esa pequeña sociedad que primero lo había desairado, en el caso de Joyce la sátira y la amargura se dirigen hacia el mundo filisteo del que será eterno enemigo. Joyce no es un realista, y ni siquiera un psicólogo, ni se advierte en su obra el intento de dibujar personajes... solamente hay caricaturas de la humanidad, tipos que le permiten dar rienda suelta a su sátira y su odio, y volcar su sarcasmo y su vilipendio. Pues en el fondo hay en Joyce un profundo odio hacia la humanidad... el odio del erudito. Adviértese que alienta en Joyce el temor del neurótico de entrar en el mundo viviente, en el mundo de los hombres y las mujeres, en el que se sentirá impotente. Se rebela no contra las instituciones, sino contra la humanidad. El hombre se le antoja un ser lamentable, ridículo, grotesco. Y sus opiniones sobre las ideas del hombre son más negativas aún... no se trata de que no las entienda, sino de que para él carecen absolutamente de validez; son ideas que lo vincularían con un mundo del que se ha divorciado por propia iniciativa. Es una mente medieval nacida con retraso: tiene el gusto de un recluso, la moral de un anacoreta, con toda la estructura masturbatoria que es típica de ese tipo de vida. Es un romántico que quiso abrazar la vida con realismo, un idealista de ideales en quiebra, y enfrentó un dilema que no pudo resolver. No le quedó más que una solución: sumergirse en el dominio colectivo de la fantasía. Mientras tejía la tela de sus sueños, descargaba también el veneno acumulado en su sistema. Ulises es como un vómito lanzado por un niño delicado, cuyo estómago está recargado de dulces. "Tan rica fue su entrega, y tan vehemente el vuelco de lo que reprimía", dice Wyndham Lewis, "que conservará eternamente su carácter de catártico, de monumento semejante a una monstruosa diarrea". A pesar del laberinto de hechos, de fenómenos y de incidentes detallados no hay aprehensión de la vida, no existe una imagen de la vida. No hay concepción orgánica ni sentido vital de la existencia. Es la máquina mental desatada sobre una abstracción muerta, la ciudad, en sí misma producto de abstracciones.

Comparando este mundo - ciudad, vago, difuso, amorfo, con ese mundo proustiano, más estrecho, pero más integrado y aun perfumado (aunque absolutamente decadente) comprendemos el cambio sobrevenido al mundo en pocos años. Lo que los hombres discutían en ese mundo artificial del *faubourg* Saint-Germain ya no guarda semejanza con lo que se tiene por conversación en las calles, las tabernas y los prostíbulos de Dublín. Esa fragancia que emana de las páginas de Proust, ¿qué es sino el aroma de un mundo moribundo, el último y débil perfume de las cosas que van a morir?

Cuando mediante el Ulises penetramos en Dublín y allí detectamos la flora y la fauna estratificadas en el recuerdo de un ser muy civilizado y muy sensible como Joyce, comprendemos que la ausencia de fragancia, la desodorización es el resultado de la muerte. Los que se nos antojan seres vivos, que caminan, hablan y beben, no son individuos, sino espectros. Es un drama de licuefacción; y ni siquiera estático, como en el caso de Proust. Ya no es posible el análisis, porque el organismo ha muerto. En lugar del examen de un organismo moribundo pero todavía intacto, como en Proust, nos encontramos inspeccionando la vida celular, los órganos acabados, las membranas enfermas. Un estudio de la etiología, como los que nos ofrecen los egiptólogos en sus autopsias de autopsias. Una descripción de la vida mediante la momia. La gran figura homérica de Ulises, reducida a la sombra insignificante de Bloom o de Dédalo, erra por el mundo muerto y olvidado de la gran ciudad; los reflejos anémicos, deformados y desecados de lo que otrora fueron acontecimientos épicos -concebidos, según se afirma, por Joyce en su famoso plan fundamental -, constituyen simples simulacros, la sombra y la tumba de ideas, hechos y personas.

Cuando llegue el momento en que los "patólogos del alma" nos ofrezcan la interpretación final de Ulises, conoceremos las más sorprendentes revelaciones sobre el significado de esta obra. Entonces percibiremos ciertamente el cabal significado de esta "monstruosa diarrea". Quizás entonces comprendamos que el auténtico plan fundamental, la invisible pauta de esta obra no es Hornero, sino la derrota.

En el famoso capítulo de preguntas y respuestas, Joyce revela intencionadamente o sin quererlo la vaciedad anímica del hombre moderno, este infeliz reducido a aplicar una colección de trucos, este mono enciclopédico que desarrolla la más sorprendente habilidad técnica? *Ese hombre que puede imitar cualquier estilo, incluso el libro de texto y la enciclopedia, ¿es Joyce?* Esta forma de humor, en la que también incurrió Rabelais, es el remedio específico que el intelectual emplea para derrotar al hombre ético: es el disolvente con el que destruye un universo entero de significado. En el caso de los dadaístas y de los surrealistas, el poderoso hincapié sobre el humor fue parte de una actitud consciente y deliberada encaminada a la destrucción de antiguas concepciones. Observamos el mismo fenómeno en Swift y en Cervantes. Pero véase la diferencia entre el humor de Rabelais, con quien el autor de Ulises es tan frecuente e injustamente comparado, y Joyce. ¡Adviértasela diferencia entre ese formidable surrealista que fue Jonathan Swift y los flojos iconoclastas que hoy se denominan surrealistas! El humor de Rabelais era sano todavía; tenía una condición estomática, estaba inspirado por la Santa Botella. En cambio en nuestros contemporáneos todo está en la cabeza, sobre los ojos... una alegría maligna, envidiosa, mezquina, cruel, sin humor. Hoy se ríen de desesperación y angustia. Humor? Apenas existe. Más bien la contracción de un músculo... más horripilante que alegre. Una especie de risa onanista... En esos maravillosos pasajes en que Joyce une sus ricas imágenes excretorias con su triste alegría, hay una corriente subterránea acerba y anhelosa que huele a reverencia y a idolatría. Todo lo cual recuerda demasiado a aquellos rústicos medievales que se arrodillaban ante el Papa para ser untados de estiércol.

En este mismo capítulo de enigmas y acertijos alienta una profunda desesperación, la desesperación de un hombre que está liquidando al último mito... la *Ciencia*. Esa desintegración del ego, explorada en Ulises y que llega a los límites extremos en *Work in Progress*, reno corresponde fielmente ala desintegración mundial, exterior? ¿No tenemos aquí el mejor ejemplo de ese fenómeno que rozamos antes... la esquizofrenia? La disolución del macrocosmo marcha de la mano con la disolución del alma. En Joyce la figura homérica se convierte en su

opuesta; la vamos dividiéndose en multitudes de personajes, héroes y figuras legendarias, en troncos, brazos y piernas, en río, árbol, roca y bestia. Ahonda más y más en las capas ahora estratificadas del ser colectivo, busca a tientas su alma perdida, lucha como un gusano heroico por reingresar en la matriz. ¿Qué quiso decir Joyce cuando en vísperas del Ulises escribió que deseaba "forjar en la fragua de su alma la corriente increada de su raza"? Cuando exclamó: "No, madre, déjame ser; ¡déjame vivir!", ¿fue ése el grito de angustia de un alma prisionera en la matriz? Ese cuadro inicial de la mañana brillante en el mar, la imagen del ombligo y c'l escroto, seguido de la desgarradora escena con la madre... siempre y por doquier la imagen materna. "Amo todo lo que fluya", dice a uno de sus admiradores, y en su nuevo litro hay centenares de ríos, incluido entre ellos su propio Liffey nativo. ¡Cuánta sed! ¡Cómo anhela las aguas de la vida! ¡Ah, si pudiera ser arrojado sobre una costa distante, en otro clima, bajo diferentes constelaciones! Bardo sin ojos... alma perdida... eterno vagabundo. ¡Cuanto anhelar, tentar, buscar y rebuscar en procurad de un sano infinitamente piadoso, de la noche en la que su espíritu inquieto e infecundo pueda sumergirse! Como el sol mismo que en el curso de un día se eleva sobre el mar y desaparece nuevamente, Ulises ocupa su lugar cósmico, elevándose con una maldición y cayendo con un suspiro. Pero como un sol modernizado, el dividido héroe de Ulises erra, no sobre las aguas de la vida y la muerte, sino a través de las calles eternas, monótonas, fúnebres, vacías y lúgubres de la gran ciudad ... la sucia Dublín, el sumidero del mundo.

Si la Odisea fue rememoración de grandes hechos, Ulises es el medio de olvidarlos. Ese sombrío, nervioso e interminable flujo de palabras que arrastra el alma gemela de Joyce como un coágulo de desperdicio que pasa por la tubería, ese tremendo diluvio de pus y de excremento que atraviesa el libro buscando lánguidamente una salida, al fin obtura los desagües y, elevándose como una marea, destruye este mundo indefinido en que se ha concebido esta indefinida épica. El penúltimo capítulo, que constituye la obra de un temerario erudito, es como dinamitar un dique. En la simbología inconsciente de Joyce, el dique es la última barrera de la tradición y la cultura, las que deben

saltar para que el hombre se afirme sobre sus propios pies. Cada interrogante absurdo es un agujero taladrado por un loco y cargado con dinamita; cada respuesta absurda es la detonación de una arrolladora explosión. Joyce, el mandril loco, destruye la paciente industria de hormiga del ser humano que se acumula alrededor de él como un férreo anillo de conocimientos muertos.

Cuando el último vestigio ha volado sobreviene la inundación. El capítulo final es una fantasía libre como jamás se ha visto en toda la literatura. Es una transcripción del Diluvio... salvo que no hay Arca. El inmóvil pozo negro del drama cultural que es la permanente frustración de la ciudad - mundo, ese drama personificado por la gran prostituta de Babilonia, se repite en el ensueño intemporal de Molly Bloom, cuyos oídos están abrumados por el golpeteo de las negras aguas de la muerte. Molly Bloom, que es la imagen de la Mujer, se agranda y perdura. A su lado los demás se ven reducidos a la condición de pigmeos. Molly Bloom es agua, árbol y tierra. Ella es misterio, es la devoradora, el océano nocturnal en que finalmente se hunde el héroe, y con éste el mundo.

Cuando Molly Bloom yace soñando en su lecho sucio y desvencijado, hay en ella algo que nos retrotrae alas imágenes primordiales. Es la quintaesencia de esa gran prostituta que es la Mujer, de Babilonia, el navío de abominaciones. Flotante, dócil, eterna, total, es como el mar mismo. Y como el mar es receptiva, fecunda, voraz, insaciable. Engendra y destruye, alimenta y devasta. Con Molly Bloom, con *anonyme*, se restituye a la mujer su esencial significado... el de útero y matriz de la vida. Es la imagen de la naturaleza misma, opuesta al mundo ilusorio que el hombre por su propia insuficiencia, vanamente procura colocar en lugar de aquélla.

Y así, en actitud de venganza final y triunfante, con júbilo suicida, se recapitulan todos los hilos abandonados a lo largo del libro; el pálido y minúsculo héroe, reducido a una lombriz intestinal y llevado como un falo pequeño y tintineante en el gran cuerpo de la hembra, regresa a la matriz de la naturaleza, reducido simplemente al último símbolo. En el largo arco retrospectivo que así se traza tenemos la trayectoria completa del vuelo del hombre de lo desconocido a lo desconocido. El arco iris

de la historia se desvanece. Se cumple la gran disolución. Después del cuadro final en que Molly Bloom aparece soñando en su lecho sucio podemos decir, como en la Revelación: ¡Y acabará la. maldición! En adelante, ni pecado, ni culpa, ni temor, ni represión, ni anhelo, ni dolor de la separación. Se alcanza el fin... el hombre retorna a la matriz.

CARTA ABIERTA A LOS SURREALISTAS DE **TODO EL MUNDO**

Debajo de la cintura todos los hombres son hermanos. Salvo en las regiones superiores, donde se es poeta o chiflado (o criminal), el hombre jamás conoció la soledad. "Actualmente - escribe Paul Eluard - está disipándose la soledad de los poetas. Ahora son hombres entre hombres, y tienen hermanos". Lo cual, desgraciadamente, es por demás exacto, y por oso a medida que pasa el tiempo es más difícil hallar al poeta. Todavía prefiero la vida anárquica; a diferencia de Paul Eluard, no puedo decir que la palabra "fraternización" me exalte. Tampoco me parece que este concepto de hermandad provenga de una concepción poética de la vida. No es, ni mucho menos, lo que Lautréamont quería decir cuando afirmaba que todos deben contribuir a la elaboración poética. La hermandad del hombre es una ilusión permanente, común a los idealistas de todas las épocas: es la reducción del principio de individualización al mínimo común denominador de inteligencia. Es lo que impulsa a las masas a identificarse con las estrellas cinematográficas y con mogalomaníacos como Hitler y Mussolini. Es lo que les impide leer y apreciar poesía como la que nos ofrece Paul Eluard, y ser influidas por ella y crearla a su vez. Que Paul Eluard se sienta desesperadamente solo, que haga todo lo que está a su alcance por comunicarse con sus semejantes, es cosa que comprendo y suscribo, de todo corazón. Pero cuando Paul Eluard baja a la calle y se convierte en un hombre, no se hace entender ni apreciar por lo que es... es decir, por el poeta que es. Por el contrario, se comunica con sus semejantes por vía de capitulación, por el renunciamiento a su propia individualidad, a su elevado papel. Si se lo acepta, ello ocurre simplemente porque está dispuesto a renunciar a las cualidades que lo distinguen de sus semejantes, y que a los ojos de éstos lo convierten en una figura antipática c: incomprendible. Nada tiene de extraño que se encierre a los chiflados, se crucifique a los redentores y

se lapide a los profetas. Sea como fuere, de una cosa podemos estar seguros: no es así como todos contribuirán a la elaboración poética.

(Pregunta: ¿Y por qué todos han de contribuir a la elaboración poética? Por qué?)

En todas las épocas, así como en cada vida que merezca ese nombre, hay un esfuerzo por restablecer el equilibrio perturbado por el poder y la tiranía que algunas grandes personalidades ejercen sobre nosotros. Esta lucha es fundamentalmente personal y religiosa. Nada tiene que ver con la libertad y la justicia, palabras vacías cuyo significado nadie conoce con precisión. Tiene que ver con la elaboración poética o, si se quiere, con la transformación de la vida en poema. Tiene que ver con la adopción de una actitud creadora hacia la vida. Una de sus más eficaces formas de expresión es la destrucción de la tiránica influencia ejercida sobre nosotros por los muertos. No se trata de negar a estos prototipos, sino de absorberlos, asimilándolos y a su debido tiempo sobrepasándolos. Cada cual debe realizar personalmente esa tarea. No existe un plan practicable de liberación universal. La tragedia, chic es el ámbito vital de casi todas las grandes figuras, queda olvidada, a causa de la admiración que profesamos a la otra del hombre. Olvidase que los gloriosos griegos, por quienes profesamos ilimitada admiración, trataron a sus hombres de genio quizá más vergonzosa y cruelmente que cualquiera de los pueblos conocidos. Se olvida que el misterio que acompaña a la vida de Shakespeare es tal sólo porque los ingleses no desean reconocer que Shakespeare enloqueció a causa de la estupidez, la incomprensión y la intolerancia de sus compatriotas, y acabó sus días en un manicomio.

Como dice el antiguo proverbio chino, la vida es hambre o es festín. Ahora se parece mucho al hambre. Sin necesidad de recurrir a la ciencia de un sabio como Freud, es obvio que en tiempos de escasez los hombres se comportan de distinto modo que cuando hay abundancia. En tiempos de hambruna el hombre merodea las calles con ojo rapaz. Mira al hermano, ve en él un bocado suculento, y sin demora lo acecha y lo devora. Todo ello en nombre de la revolución. A decir verdad, poco importa en nombre de qué lo hace. Cuando los hombres se inclinan a la

fraternidad, también adquieren inclinaciones ligeramente canibalísticas. En China, donde el hambre es más frecuente y destructiva, la gente ha llegado a punto tal de histerismo (debajo de la famosa máscara oriental), que cuando asiste a la ejecución de un hombre a menudo se olvida de sí misma y ríe.

El hambre que ahora padecemos es peculiar, en el sentido de que existe en medio de la abundancia. Podríamos decir que es un hambre espiritual más que física. Ahora la gente no lucha por el pan, sino por el derecho al trozo de pan, lo que constituye una distinción de cierta importancia. En términos figurados, hay pan por doquier, pero casi todos tenemos hambre. ¿Puedo decir que esto último se aplica particularmente a los poetas? Formulo la pregunta porque es tradicional que los poetas pasen hambre. Por lo cual resulta un tanto extraño verlos identificar su habitual hambre física con el hambre espiritual de las masas. ¿O es al revés? Sea como fuere, ahora todos padecemos hambre, salvo, claro está, los ricos, y la relamida burguesía que supo lo que era pasar necesidades físicas o espirituales.

Originalmente los hombres se mataban en persecución directa del botín: alimentos, armas, implementos, mujeres, etc. Aunque todo ello careciera de caridad o de simpatía, tenía sentido. Ahora hemos adoptado una fisonomía simpática, caritativa y fraterna, pero seguimos matándonos, y matamos sin la menor esperanza. de alcanzar nuestros objetivos. No matamos en beneficio de los que vendrán, para que puedan gozar de una vida más abundante. (¡pace nos cuelguen si lo hacemos!)

En el curso de este libro sobre el surrealismo se ha mencionado nuestra gran deuda con Freud y colegas. Pero hay algo que Freud y toda su tribu han destacado con harta claridad, y que por extraña coincidencia falta en esta reseña de nuestra supuesta deuda. Se trata de lo siguiente: Siempre que dejamos de golpear o de matar a la persona que amenaza humillarnos, degradarnos, esclavizarnos o someternos, pagamos el precio de esa actitud en el suicidio colectivo, que es la guerra, o en la matanza fratricida, que es la revolución. Cuando no logramos expresar el máximo de nuestras posibilidades, matamos al Shakespeare, al Dante, al Homero, al Cristo que hay en nosotros. Cada uno de los días que

vivimos atados a la mujer a quien ya no amamos destruimos nuestra capacidad de amar y de tener la mujer que merecemos. La época en que vivimos es la que nos corresponde: nosotros la plasmamos, no Dios ni el Capitalismo, ni esto o aquello, llámeselo como se quiera. Llevamos en nosotros mismos el bien... ¡y también el mal! Pero, como dijo el antiguo bardo, "el bien a menudo va enterrado junto con nuestros huesos".

La fundamental eficacia de la doctrina psicoanalítica reside en el reconocimiento del aspecto de la responsabilidad. La neurosis no constituye un fenómeno nuevo en la historia de las enfermedades humanas, y tampoco lo es su expresión más extraordinaria, la esquizofrenia. No es la primera vez que se agota el suelo y aun el subsuelo cultural. Se trata de una hambruna que afecta a las raíces mismas, y de ningún modo es paradójico -por el contrario, es absolutamente lógico - que ello ocurra en medio de la abundancia. Es perfectamente propio y natural que en medio de esta podrida abundancia nosotros, los muertos en vida, nos sentemos como leprosos con los brazos extendidos, y mendiguemos una pequeña caridad. O que nos pongamos de pie y nos matemos unos a otros, lo cual es mucho más entretenido, y en definitiva viene a parar en: lo mismo. Es decir, en la nulidad.

Cuando al fin todos comprendan que nada pueden esperar de Dios, o de la sociedad, o de los amigos, o del déspota benévolo de los gobiernos democráticos, o de los santos, o de los redentores, o de ese sancta-sanctórum que es la *educación*; cuando todos comprendan que deben trabajar con sus propias manos para salvarse, y que nadie puede esperar piedad, quizás entonces... ¡Quizás! Aun así, tengo mis dudas, habida cuenta de la clase de Hombres que sanos. El hecho es que estamos condenados. Quizá muramos mañana, quizás en los próximos cinco minutos. Pasemos revista a nuestro propio ser. Podemos conseguir que los últimos cinco minutos sean válidos, entretenidos y aun alegres, si se quiere, o despilfarrarlos, como hemos lecho con las horas, los caías, los meses, los años y los siglos. No hay dios capaz de salvarnos. No existe un sistema de gobierno, una doctrina que nos suministre la libertad y la justicia invocadas por los hombres en sus estertores de muerte.

Ese renacimiento de la maravilla al que alude el señor Read vendrá, si es que viene, traído por unos pocos individuos para quienes la frase posee sentido vital; en resumen, por aquellos que son incapaces de actuar en desacuerdo con la verdad percibida. Lo que distingue a la mayoría de los hombres de la minoría es la incapacidad de acuerdo con sus concepciones. El héroe es el que se eleva sobre la multitud. No es héroe porque sacrifica su vida por la patria, o por una causa o un principio. En realidad, realizar sacrificio tal es a menuda actitud cobarde antes que heroica. Andar y morir con el rebaño es el natural instinto animal que el hombre comparte con otras bestias. Tampoco ser pacifista es necesariamente heroico. Citemos al diablo mismo: "Si un hombre no está preparado para luchar por su vida, o es incapaz de hacerlo, es clac la Providencia ya decretó su fin". Aunque Herr Hitler no lo dijo en ese sentido, luchar por la propia vida significa generalmente perderla. Conseguir que los hombres se agrupen alrededor de una causa, una doctrina o una idea es siempre más fácil que persuadirlos de que sean dueños de su propia vida. Vivimos en el hormiguero, y nuestros magníficos principios, nuestras gloriosas ideas, no son sino anteojeras que nos ponemos sobre los ojos para clac la muerte nos resulte más potable. No Iremos avanzado un punto desde el concepto del hombre primitivo sobre la fertilidad de la muerte. Desde los albores de la civilización hemos venido matándonos... *por razones de principio*. En realidad -debo repetirlo nuevamente, porque los surrealistas son culpables del mismo error, coreo todos los demás idealistas combatientes- todos los seres humanos poseen una imperativa necesidad ele matar. El rasgo distintivo del hombre civilizado consiste en cree mata en *mase*. Sin embargo, la más lamentable aún el hecho de que *vive la vida de las masas*. Vive su vida de acuerdo con el totem y el tabú, ahora tanto como antaño, y quizás en mayor medida que antes.

EL papel representado por el artista en la sociedad consiste en revivir los instintos primitivos y anárquicos que han sido sacrificados en homenaje a la ilusión de la vida cómoda. Si el artista fracasa no por ello regresaremos necesariamente a un imaginario Edén desbordante de maravilla y crueldad. Me temo, por el contrario, que muy probablemente

viviremos en una condición de trabajo perpetuo, según la vemos en el mundo de los insectos. Personalmente no creo que el artista fracase. Por lo demás, me importa un cuerno si fracasa o no. Es un problema fuera de mi alcance. Si prefiero ser artista antes que bajar a la calle y empuñar un fusil o arrojar cartuchos de dinamita, ello obedece a que mi vida de artista me acomoda perfectamente. No es la vida más cómoda del mundo, pero sé que es vida, y no pienso cambiarla por el anonimato de la fraternidad humana... una muerte o casi muerte segura, y en el mejor de los casos una cruel decepción. Poseo fatuidad suficiente para creer que viviendo mi propia vida a mi propio modo estoy en mejores condiciones de infundir vida a otros (aunque no es ésta mi principal preocupación) que si me limitara a seguir la idea de otro sobre el modo de vivir mi vida, y de ese modo me convierta en un hombre más. Se me antoja que esta lucha por la libertad y la justicia implica, en quienes se enzarzan en dicha lucha, la confesión o admisión de que no han logrado vivir su propia vida. No nos engañemos con respecto a los "impulsos humanitarios" alentados por la gran hermandad. Se lucha por la vida, por poseerla en mayor abundancia, y el hecho de que millones estén ahora dispuestos a luchar por algo que entregaron ignominiosamente durante la mayor parte de su vida no confiere mayor *humanitarismo* a esa lucha.

"¡No he venido a traer la paz, sino la espada", dijo el gran humanitario. No es la frase de un militarista, ni la de un pacifista: es la afirmación de uno de los más grandes artistas que vivieron jamás. Si sus palabras tienen algún sentido es el de que la lucha por la vida, por más vida, debe ser librada día tras día. Significa que la vida misma es lucha, lucha perpetua. Esto suena casi banal, y en realidad es banal, gracias a la perspectiva de hormiga de Darwin y consortes. Banal porque nuestra lucha es banal, porque luchamos en procura de alimento y abrigo... Dios, ni siquiera eso, sino por el trabajo. ¡Los hombres luchan por el derecho al trabajo! Suena casi increíble, pero en eso precisamente viene a parar el gran objetivo del hombre civilizado. ¡Qué lucha heroica! Por mi parte diré que puedo desear muchas cosas, pero sé que no quiero trabajo. Para vivir como artista dejé de trabajar hace diez o doce años. La cosa me resultó extremadamente incómoda. Ni siquiera puedo afir-

mar que mi elección haya sido fruto de una decisión. Tenía que hacerlo o morir de tedio. Naturalmente, nadie me pagó para que dejara de trabajar y viviera como artista. Muy pronto llegó el momento en que tuve que mendigar un mendrugo de pan. Aquellos a quienes pedí alimento o refugio me dijeron cosas extrañas.

88 "Hermano", me dijo un hombre, "¿por qué no ahorró para los tiempos malos?" Y otro: "Hermano, abra su corazón a Dios para ganar la salvación". Y otro: "Afíliese al sindicato y le encontraremos empleo para que pueda comer y tener un lugar donde dormir". Ninguno me dio dinero, que era lo único que yo deseaba. Advertí que me habían condenado al ostracismo, y muy pronta comprendí que era lo justo, porque si uno elige vivir su propia vida a su propio modo debe pagar el precio.

No puedo dejar de ver en los hombres lo que, de acuerdo con mi propia experiencia de la vida, sé que son. Considero conmovedores sus ilusiones y engaños, pero no me convencen de que debo ofrecer mi vida por ellos. Se me ocurre que los hombres capaces de crear un mundo fascista son iguales en el fondo a los que construirían un mundo comunista. Todos buscan dirigentes que les suministren trabajo suficiente como para obtener alimento y abrigo. Por mi parte busco algo más que eso, algo que ningún dirigente puede darme. No estoy contra los dirigentes per se. Por el contrario, sé cuán necesarios son. Serán necesarios mientras los hombres no sean autosuficientes. En cuanto a mí mismo, no necesito dirigente ni dios. Soy mi propio jefe y mi propio dios. Escribo mis propias biblias. Creo en mí mismo... y ése es todo mi credo.

Épocas como las nuestras son las más difíciles para los artistas. No hay lugar para ellos. Por lo menos eso es lo que se oye por doquier. De todos modos, algunos artistas de nuestro tiempo se han conquistado un lugar. Picasso se conquistó un lugar. Joyce se conquistó un lugar. Matisse se conquistó un lugar. Céline se conquistó un lugar. ¿Debo desgranar la lista entera? Quizás el más grande de todos aún no conquistó su lugar. Pero ¿quién es? ¿Dónde está? Si es el mayor de todos se hará oír. No podrá ocultar su propia fisonomía.

Quienes hablan constantemente de la incapacidad para comunicares con el mundo.. . ¿han realizado todos los esfuerzos? ¿Han aprendido

qué significa "transar"? ¿Han aprendido a ser tan discretos y astutos como la serpiente, y tan fuertes y obstinados como el toro? ¿O rebuznan como burros, y gimen pensando en cierta condición ideal de un futuro constantemente postergado, en el que todos los hombres serán reconocidos y recompensados por sus obras? ¿Estas almas simples esperan realmente el amanecer de un día tal?

Entiendo que tengo cierto derecho a hablar de la dificultad de la comunicación con el mundo, puesto que mis libros están prohibidos, precisamente en aquellos países donde podría leerse en mi propia lengua. Sin embargo, tengo suficiente fe en mí mismo como para saber que con el tiempo me haré oír, si no entender. Todo lo que escribo está cargado por la dinamita que algún día destruirá las barreras erigidas alrededor de mi persona. Si fracaso será porque no puse suficiente dinamita en mis palabras. De modo que, mientras tenga fuerza y la cosa me agrade, cargaré mis palabras con dinamita. Sé que los individuos tímidos y reptantes que son mis auténticos enemigos no piensan enfrentarme cara a cara en combate honesto. ¡*Conozco a estos pájaros!* Sé que el único modo de alcanzarlos consiste en descargarles un gancho que les llegue a lo íntimo, a través del escroto; hay que llegarles al centro, y retorcerles las entrañas. Eso hizo Rimbaud. Eso lizo Lautréamont. Por desgracia, quienes se proclaman sucesores de estos hombres aprendieron la técnica. Nos regalan palabrería sobre la revolución... primero la revolución tic de la palabra, y ahora la revolución de la calle. ¿Cómo conseguirán hacerse oír y entender si piensan utilizar un idioma emasculado? Escriben sus bellos poemas para los ángeles de cielo: ¿Acaso intentan comunicarse con los muertos?

Usted quiere comunicarse. Pues bien ¡comuníquese! Utilice todos y cada uno de los medios disponibles. Si espera que el mundo acepte su jerga, porque es la que conviene para hablar a derechas, o aun para hablar a izquierdas, se sentirá cruelmente decepcionado. Es como el pugilista que sube al cuadrado con la esperanza de acabar rápidamente. Generalmente lo duermen por toda la cuenta. Cree que logrará aplicar un *uppercut* o un golpe demoledor en el plexo solar. Olvida defenderse. Abre completamente la guardia. Todo el que quiere pelear necesita

aprender primero algo sobre la estrategia del cuadrado. El hombre clac rehusa aprender a boxear se convierte en lo quo, en el lenguaje del cuadrado, se denomina "un tipo hambrienta ele castigo". En cuanto a mí mismo, ciclo decir que ya recibí todo el castigo que podía asimilar. Desde ahora usaré, la cabeza, el coco como suelen decir. Acecho la oportunidad. Hago juego de Internas. Esquivo. Finteo. Amago un poco, me tomo mi tiempo. Cuando llega el momento golpeo con todas mis fuerzas.

Estoy contra las revoluciones porque siempre implican un retorno al *statu quo*. Estoy contra el *statu quo* tanto *antes* como *después* de las revoluciones. No necesito vestir camisa negra o roja.

Quiero usar la camisa que convenga a mi gusto. Y tampoco quiero saludar como un autómeta. Cuando conozco a alguien que me gusta prefiero estrecharle la mano. Para decirle con sencillez estoy positivamente contra toda esa charlatanería que se desarrolla primero en nombre de esto, y luego en nombre de aquello. Creo solamente en lo que es activo, inmediato y personal.

En los Estados Unidos escribía surrealísticamente antes de conocer la palabra. Por supuesto, me costó mis buenos puntapiés en el trasero. En los Estados Unidos escribí durante diez años sin conseguir que nadie me aceptara un manuscrito. Tuve que mendigar, pedir prestado y robar para salir adelante. Finalmente me fui del país. En París era un extranjero sin amigos, y las pasé peores aún, aunque en otro sentido fue mil veces mejor que la experiencia norteamericana. Tanto me desesperé que al fin resolví estallar... y estallé. Con su modo cortés y asnal los ingenios críticos ingleses hablan del "héroe" de mi libro (Trópico de Cáncer) como si se tratara de un personaje que yo hubiese inventado. He destacado con absoluta claridad que en esa obra hablaba de mí mismo. A lo largo de toda la obra utilicé mi propio nombre. No escribí un trabajo de ficción: escribí un documento autobiográfico, un libro humano.

Menciono esto por la única razón de que ese libro define un momento crucial de mi carrera literaria... yo diría más, de mi ciclo. En determinado momento de mi vida resolví que desde ese punto en adelante escribiría sobre mí mismo, mis amigos, mis experiencias, lo que

sabía y lo que había visto con mis propios ojos. En mi opinión todo lo demás es literatura, y la literatura no me interesa. Comprendí también que debía aprender a contentarme con lo que estaba a mi alcance, con lo que podía abarcar, con mi dominio personal. Aprendí a no avergonzarme de mí mismo, a hablar francamente de mi persona, a publicitarme, a abrirme paso a codazos aquí y allá cuando era preciso. El hombre más grande que Estados Unidos produjo jamás no tuvo vergüenza de ofertar su propio libro de puerta en puerta. Tenía fe en sí mismo e infundió tremenda fe al prójimo. Tampoco Goethe se avergonzó de rogar a un amigo que interpusiera su influencia ante los críticos.

Gide y Proust no se avergonzaron de publicar sus primeras obras a su propia costa. Joyce tuvo el valor de buscar durante años a la persona que le publicara el *Ulises*. ¿Acaso el mundo era mejor entonces? ¿La gente era más amable, más inteligente, más simpática, más comprensiva? Consiguíó Milton un precio razonable por su *Paraíso perdido*? Podría multiplicar los ejemplos. Para qué?

¡Pídese justicia! Pues bien, todos los días la vida imparte su inexorable justicia. No es ideal, quizá ni siquiera sea inteligente... desde el punto de vista del dialéctico marxista. Pero es justicia... Los ingleses se destacan particularmente por su clamoreo sobre la libertad y la justicia. Atribuyen siempre mucha importancia al *fair play*, aun en la guerra. Como si la guerra fuera un juego jugado de acuerdo con reglas. Pero en los problemas fundamentales los ingleses jamás se permitieron el lujo del *fair play*. Si lo hubieran hecho no tendrían el vasto Imperio donde el sol jamás se pone, según se vanaglorian fatuamente. No, los ingleses pueden hablar de *fair play*, pero en la práctica siempre emplearon las tácticas más cobardes.

Sé poco de historia, política, literatura, arte, ciencia, filosofía, religión, etc. Solamente sé lo que asimilé mediante la experiencia. No confío en los hombres que nos explican la vida desde el punto de vista histórico, económico, artístico, etc. Son los tipos que nos embrollan, manipulando sus ideas abstractas. Entiendo que es uno de los más crueles engaños impulsar a los hombres a depositar sus esperanzas de justicia en cierto orden externo, en determinada forma de gobierno, en

un orden social, en algún sistema de derechos ideales. Todos los días leo aquí o allá algo sobre la dialéctica marxista, como si no entender esa jerga fuera una mancha para la inteligencia del hombre. Bien, debo confesar, y lo hago de muy buena gana, que jamás leí una línea de Carlos Marx. Nunca me sentí obligado a hacerlo. Y más escucho a sus discípulos y más comprendo que no perdí nada. Afirman que Carlos Marx explica la estructura de nuestra sociedad capitalista. No necesito que me expliquen nuestra sociedad capitalista. ¡Al demonio con la sociedad capitalista! ¡Al demonio con la sociedad comunista y con la sociedad fascista y con todas las demás sociedades) La sociedad está formada por individuos. Me interesa el individuo... no la sociedad.

Lo que me parece patético, lamentable, deplorable y ridículo cuando recorro las páginas de este libro inglés sobre el surrealismo es el esfuerzo por "armonizar". Esta momentánea tregua entre el inglés y el francés es como un galanteo entre la serpiente y el águila. André Breton, el gran pez fuera del agua, pontifica solemnemente, como de costumbre. Revive el lenguaje del doctor Johnson, lo deforma a través de su francés freudiano, y se diría que imparte a los ingleses instrucción elemental sobre el arte de explorar el inconsciente. En la persona de Hugh Sykes Davies tiene un discípulo capaz; este muchacho, inflado desproporcionadamente por su erudición, corre peligro de estallar. No necesita más que otro soplado de André Breton.

No, los dadaístas eran más divertidos. Por lo menos tenían humor. Los surrealistas tienen excesiva conciencia de lo que hacen. Es fascinante leer el catálogo de sus intenciones... pero ¿cuándo piensan arrancar? En cambio, véanse estos pasajes del Manifiesto Dadá de 1918:

"No estoy por, ni contra, y no explico porqué odio el buen sentido".

"La dialéctica es una divertida máquina que nos conduce - de un modo estúpido - a opiniones que de todos modos habríamos alcanzado".

"Dios puede permitirse no tener éxito: Dadá también".

Y ahora citemos nuevamente al demonio: "*Lea grandeza de cualquier organización. activa que es la cristalización de una idea reside en el espíritu de fanatismo religioso y de intolerancia con que ataca a todas las demás, en su fanática convicción ele que sólo ella tiene*

razón. Si una idea es justa en sí misma y, armada con tales armas, se lanza a la conquista del mundo, es invencible y la persecución no tendrá otro efecto que aumentar su fuerza interior".

Correspondería preguntar de dónde sacó Hitler esta sólida y absurda idea. ¿De Jerónimo? ¿De Agustín? ¿De Latero? De todos modos, la humanidad siempre acompaña al carro del vencedor. ¡Dar con la idea justa! ¡El bello e insensato sueño de una solución tajante! ¡Pero no perdamos de vista el "fanatismo religioso y la intolerancia"! Tiene su importancia.. .

Anoche estaba examinando ese ensayo de crítica indirecta llamado *The Laic Mystery*. Es un paso en una dirección que los ingleses nunca tomaron y nunca tomarán, aunque la nación entera adhiriera al surrealismo. Tomemos algunos fragmentos al azar..

"Nada más conmovedor que un animal tratando de reconquistar el secreto de la palabra humana, que él descubrió y luego perdió".

"Sin retruécanos y enigmas no hay arte serio. Es decir, sólo queda el arte serio".

Esto puede parecer impertinente, pero es surrealísticamente cierto: Diamond Jim Brady era un capitalista decente. Tenía buen corazón. Era magnánimo. En cambio. Fulano de tal era un idiota rapaz aún antes de reblandecerse. Hubiera sido un baldón para cualquier sociedad de cualquier época. Si usted sigue la lógica del asunto le damos una vuelta gratis.

Siempre nos referimos a la sociedad como si ella estuviera formada por dos clases, los que tienen y los que no tienen. Además de las líneas de clase, los hombres de la sociedad civilizada están divididos por la inteligencia (los menos capaces están muy lejos de la inteligencia del salvaje), el temperamento, la raza, el idioma, la profesión, la doctrina, los principios, y mil cosas más. Tómese una muestra en cualquier sitio y en cualquier momento y se tendrá una historia de la evolución de la raza humana del principio al final.

Volvamos a Freud ... De una carta que escribía un pintor que acababa de ser analizado, y que se preguntaba por qué no era capaz de pintar:

"Por lo que sé, el hombre nunca estuvo a salvo de la enfermedad. La salud y la enfermedad coexistieron siempre. Los médicos se han interesado y se interesan aún por la enfermedad, no por la salud. Ningún médico propuso jamás dar salud al hombre... sólo prometió eliminar la enfermedad. Toda su atención está concentrada en la enfermedad. La salud se encuentra en el trasfondo, como un ideal, pero uno se desplaza de manera realista en una curva hacia ese ideal. No avanzamos hacia el ideal de la salud de un modo directo, drástico, fanático. Parte del intenso temor a la enfermedad que todos alentamos se origina en el deseo inconsciente del médico de explotar la enfermedad.

"Es indiscutible que la enfermedad es un factor vital y constante de la vida, y que al hacer hincapié en la salud subrayamos un ideal insostenible, un engaño. Más aún, a pesar de toda nuestra lucha contra la enfermedad, no hemos realizado progresos reales; simplemente hemos establecido nuevas constelaciones de la combinación salud - enfermedad. Además, de un modo falso y casuístico hemos disminuido la importancia y los beneficios de la enfermedad. En resumen, hemos interpretado la historia de la guerra entre la salud y la enfermedad como interpretamos todas las demás historias... de acuerdo con nuestras instituciones y nuestros prejuicios. (Confío en que no será necesario puntualizar las auténticas contribuciones a la civilización realizadas por las grandes plagas, o por individuos, evidentemente desequilibrados, como Buda, Jesús, San Francisco, Juana de Arco, Nietzsche, Dostoievski, Napoleón, Cenghis Kahn y consortes.)

"Abordemos el problema más inmediato, el fundamental conflicto entre el artista y la colectividad la actitud cada día mas difundida en el público de que el artista es un leproso, la actitud de los analistas según la cual el arte es simplemente expresión de un conflicto neurótico, la acentuación y objetivación de una condición hallada en otros estratos de la sociedad, la confusión de los propios artistas con respecto a la naturaleza y al propósito del arte, al mismo tiempo que el definido concepto de numerosos artistas de clac «el arte es una cura» ... Se me ocurre que el problema que todos deben plantearse es el siguiente: cuál es la realidad más vital, más fecunda, más válida, más perdurable ... la realidad

científica o la artística? (Comprendo que el planteo mismo podría merecer críticas. Ingresamos inmediatamente en el dominio de la metafísica, del que no hay salida, salvo en dirección a la vida.) Pero si aceptamos la existencia de una divergencia entre las actitudes científica y poética hacia la vida, ¿no es bastante evidente que el abismo que las separa es hoy infranqueable? En la actualidad la masa de la humanidad está totalmente sometida a la atracción hipnótica del espíritu científico, y el arte lucha por su vida, por el derecho mismo a la existencia.

"Quiero descubrir si usted considera que la labor del analista es un esfuerzo por lograr la adaptación del hombre a la realidad, y en ese caso, si estima que dicha adaptación es más importante que la recreación de la realidad por medio del arte. ¿Prefiere un suave alisamiento, el funcionamiento aceitado del individuo en la sociedad en lugar del estado de tensión, de erupción y de fertilidad? Por supuesto, usted contestará No. Sin embargo, de ello se deduce que el artista promueve la discordia y la lucha. El intento de eliminar los elementos perturbadores de la vida mediante la «adaptación» equivale a expropiar al artista. El temor, el amor, el odio, todas las variadas y contradictorias expresiones o reacciones de la personalidad, son la trama y la urdimbre auténticas de la vida. No es posible extirparlos sin que se derrumbe toda la estructura.

"Sin duda usted me contestará: Eso es precisamente lo que el analista intenta hacer, lograr que la gente acepte la vida como lucha, como conflicto y juego. Pero el analista asume inmediatamente el papel de exorcizados, y las razones por las cuales nuestra vida ofrece semejante pauta le interesan mucho menos que el modo de combatirla. Afirmo que con la creciente boga del analista la neurosis se difundirá cada vez más. La neurosis cobrará carácter universal. Ocupará el lugar que le corresponde en la jerarquía de nuestras enfermedades, como la tuberculosis, el cáncer, etc., ocuparon su lugar en la lista de enfermedades de nuestros antepasados. Le harán una capilla, y más fingiremos luchar contra ella y más fuertemente arraigará.

"Por qué no extirpamos la tuberculosis, la sífilis, el cáncer, etc., si sabemos muy bien cómo hacerlo? ¿Por qué no prevenimos en lugar de curar? Porque el cáncer, la sífilis, la tuberculosis, la neurosis constitu-

yen un ingrediente tan definido y estable de nuestra vida como la máquina, la aeronave, el rascacielos, cte. Es la configuración psíquica y sustancial que deseamos. Cuando queramos otra la tendremos... ¡simplemente queriéndola! Y el objetivo del artista, según lo veo, es conseguir que la gente desee otro cuadro, un cuadro diferente. Las almas equilibradas, sensatas y adaptadas, están siempre dispuestas a replicar: `Pero así es la vida... imposible cambiarla... ¡usted está loco!» Y el artista replicará siempre: alienen razón. Sólo quiero lo imposible, lo maravilloso. Mañana verán cinc lo que yo proclamaba no era imposible. Pero entonces será demasiado tarde, pues mañana verán nuevamente con ojos diferentes, y nuevamente gritarán: ¡Imposible! Ustedes viven el mañana y el ayer; yo vivo únicamente el momento actual. Por lo tanto, vivo eternamente. Soy intemporal. Y puesto que esto último es evidentemente falso, ustedes tienen razón y yo continúo errado. Aquella razón arranca de éste mi error. Tener razón equivale a estar atrasado o adelantado en el tiempo. ¡Lo único que nos separa es el tiempo!

"El arte, según lo veo, es la expresión de este abismo, de esta falta de sincronización: es la proyección del cuadro universal de la individuación. El hombre contra el universo. Contra, por favor presten atención. La obra de arte, el poema, es el símbolo de su latitud y longitud, de su posición temporal en el tiempo y en el espacio.

"Acaso el análisis, o la revolución, o cualquier otra cosa disolverá este cuadro? ¿Acaso la comprensión es un objetivo en sí mismo, o es simplemente un subproducto? ¿Deseamos una relación más íntima entre el artista y la colectividad, o queremos una creciente tensión? ¿Queremos que el arte sea más comunicativo, o pretendemos que sea más fecundante? ¿Aspiramos a que cada hombro se convierta en artista, eliminando de ese modo el arte? Creo que inconscientemente todos los grandes artistas hacen cuanto está a su alcance para destruir el arte. Con esto quiero decir que se esfuerzan desesperadamente por derribar el muro que se alza entre ralos mismos y el resto de la humanidad. No en bien de la hermandad humana, porque en el fondo son tiranos (como Mahoma, Buda, Cristo, Tamerlán), sino con la esperanza de desembocar en un dominio más intenso y vívido de la experiencia humana. No lucha

por aislarse de sus conciudadanos, ya que es precisamente este aislamiento el que lo impulsa a crear, sino más bien por emanciparse de las relaciones falsas que mantiene con ellos, de las relaciones falsas con la naturaleza y con todos los objetos que lo rodean. El arte es sólo una de las manifestaciones del espíritu creador. Lo que todo gran artista expresa en su obra es el deseo de vivir una vida más rica; su obra misma es sólo una descripción, un desarrollo, por así decirlo, de estas posibilidades. El peor pecado que puede cometerse contra el artista consiste en tornarle la palabra, y en ver en su obra una realización en lugar de una perspectiva. Da Vinej, que nos inquieta más que ningún otro artista, y que dejó tanta obra inconclusa -¡afortunadamente! - nos ofreció el símbolo de su deseo en ese índice alzado que nos habla más lacónicamente que la famosa sonrisa de la Mona Lisa. Da Vinej fue el precursor de esos patólogos del alma que ahora marchan al frente con megáfonos y altoparlantes.

"La contribución de Freud a la causa de la ilustración humana (según reza la estúpida frase) es creadora y anárquica, como corresponde a su raza y a su temperamento; en él aparece el mismo espíritu implacable de sus predecesores, la misma condición árida, monótona, y luminosa del desierto, la línea geométrica, el teorema, los axiomas y, naturalmente, la hipótesis áurea. Lleva lo absoluto. en la sangre. Una rectitud anal, el frígido puntillo, una gris vivacidad sin alegría ni sensualidad. Incapaz de reconciliarse con el mundo (es decir, con la filosofía de la época), puso el mundo cabeza abajo. Creó una ficción que ayudó a matar el tiempo. Lo cual contribuyó, salvo mejor opinión, no ala adaptación de Freud al mundo sino a la adaptación del mundo a la imaginación de Freud. Su teoría del psicoanálisis es una obra de arte, como otras muchas, y vivirá una existencia pura y aislada. Su verdad es incommunicable. Lo que ocurrirá mañana en nombre de la sagrada causa puede tener poco o nada que ver con la creación de Freud. Afirma el rumor que aun Hitler se mostró dispuesto a utilizar el psicoanálisis para sus propios fines, tal como hizo con la astrología. El significado de la creación de Freud es puramente estético. A medida que se acerca lentamente a la muerte, no sólo se muestra sinceramente dudoso respecto del futu-

ro, sino francamente pesimista. Hay una suerte de ansiosa interrogación, una duda diríamos, con respecto a la eficacia de sus investigaciones de los misterios de la psiquis humana. (¿No hay algo un poco humorístico en el caso, como si quizás el viejo pájaro nunca se hubiera detenido a pensarlo?) Sin embargo, ¡nada de panaceas! Eso es evidente. Y si en definitiva el gran Sigmund Freud se encuentra enredado en su propia mentira creadora, alguien puede negar que millares de individuos que creyeron implícitamente en la eficacia de su terapia, por ese camino pudieron gozar más intensamente de la vida? A veces pienso que cuando Freud puso al mundo cabeza abajo, debe haberse sorprendido más que nadie de ver que tendía a permanecer en esa posición. Los discípulos de Freud, como es norma en los discípulos, se esfuerzan por poner nuevamente al mundo sobre los pies. El papel de los discípulos consiste siempre en traicionar al maestro. La moraleja es que independientemente de la grandeza del maestro, el mundo no permanecerá para siempre cabeza abajo.

"En el mundo siempre hubo y siempre habrá hombres que son curadores, así como siempre habrá un orden de sacerdotes, uno de guerreros, uno de reyes, uno de poetas. En nuestros días está decayendo el interés por las enfermedades físicas. (La importancia de la cirugía es sólo una de las numerosas pruebas del hecho). Nuestro mundo padece desórdenes mentales, desequilibrios y neurosis de un tipo o de otro. Así como la literatura vira a veces de lo poético a lo prosódico, así asistimos ahora al desvío de los desórdenes físicos a los mentales, con la inevitable aparición de nuevos tipos de genios en las filas de los terapeutas mentales. Lo único que la personalidad creadora exige es un nuevo campo en qué ejercitar sus potencias; a partir de las oscuras fuerzas iniciales y mediante el ejercicio de sus facultades creadoras, estas personalidades impondrán al mundo una nueva ideología, un nuevo y vital conjunto de símbolos. La masa colectiva desea la sustancia concreta, visible, tangible... suministrada por las teorías de Freud, Jung, Rank Stekel y consortes. La masa puede escudriñar esa sustancia, rumiarla, masticarla, despedazarla o postrarse ante ella. La tiranía siempre se desempeña mejor bajo el disfraz de las ideas liberadoras. La tiranía de

las ideas es simplemente otro modo de expresar la tiranía de algunas grandes personalidades.

"Existe un amplio paralelismo entre las figuras religiosas del pasado y los psicólogos modernos. El tema subyacente es la salvación, sea que se lo denomine encontrar a Dios- o que se hable de adaptarse a la realidad. («¿Nadie logrará sistematizar la confusión, contribuyendo de ese modo al descrédito total del mundo de la realidad?, pregunta Dalí.) Cuando se agotan los símbolos mediante los cuales el hombre se vincula con el universo, es indispensable hallar otros nuevos, vitales, que lo reintegren al universo. Este proceso, de carácter oscilante, reviste la condición de una macro - microcosmización del universo. De acuerdo con la dirección que tome el péndulo, el hombre tiende a ser él mismo, Dios, o simple basura. Actualmente el mundo se ha inflado de tal modo que Dios se encuentra totalmente desplazado. La exploración del Inconsciente, ahora en proceso de realización, constituye una confesión de la bancarrota del espíritu. Cuando casi alcanzamos lo Absoluto, cuando ya no podemos trabajar en él, o con él, quedamos suspendidos en el aire... y restablecemos cierto relativo equilibrio.

"Hace poco, en una exposición de pintura moderna tuve la terrible sensación de este deseo del hombre moderno de explorar ese mundo ignoto del Inconsciente. Aludo más particularmente a la sección surrealista de la exposición. Era una extraña tarde, sombría, neblinosa y siniestra, como uno de esos días de principios del medievo, cuando tan a menudo los cielos mostraban signos y presagios, los ominosos siempre en mitad del día. Llego al salón principal alrededor de las cuatro. No se han encendido luces que iluminen estas maravillas. Derivan alrededor de mí en una suerte de penumbra oceánica. Echo una ojeada y sólo descubro tres personas en el vasto salón. Ambulo de sector en sector, como si estuviera bajo el océano, y gradualmente descubro que soy el único espectador. La oscuridad se acentúa. Tengo que acercarme a centímetros de los cuadros para verlos. De pronto me parece muy extraño que en esta vasta galería haya centenares de cuadros sin público. Entonces, humorísticamente, y también un poco desesperado, digo, con voz bastante alta: a ¡Eres el único público; la exposición es para ti!» Inmedia-

tamente, el pensamiento cobra forma... me parece singularmente justo que así sea, que yo sea el único que está allí para expresar una apreciación informada. Después de un rato observo que los guardianes mero-dean tras mí, examinando también los cuadros... y se diría que lo hacen con desusado interés. Los miro con más atención y, aunque parezca mentira, advierto que se dirigen instintivamente hacia los cuadros surrealistas. ¡Entonces, quizás estos autómatas, por cuya opinión nadie da un céntimo, quizás estos retardados y yo mismo seamos el único público válido de una exposición surrealista! ¡Excelente! De todos modos, lo considero extrañamente significativo, si se quiere simbólico. No sólo la ausencia del público, sino la helada y la niebla... y la falta total de iluminación. Casi podríamos imaginar que el país fue asolado por una peste, y que sólo quedaron algunas almas monásticas, entre ellas los guardianes y yo mismo, para gozar de los beneficios de una civilización desaparecida. Entonces se planteó a mi espíritu un extraño problema. ¿Eran estos ejemplares surrealistas parte de nuestra desaparecida civilización, y por consiguiente se los había olvidado antes siquiera de conocerlos, o ya tenían existencia en un tiempo que aún no había comenzado y que, por consiguiente, era invisible para el ojo común? Me pregunté cómo recobraría Dalí su notable caballo eterizado, y si lo lograría; también si, por acción o por omisión, sufriría una metamorfosis que sorprendería a todo el mundo, al extremo de producir algo semejante a un milagro. Si, por ejemplo, el caballo se desprendiera bruscamente del marco y lograra ocultarse en el candelero que se balanceaba del cielorraso. Si descubrían que se trataba de un caballo real, sólo que un poco anormal, narcotizado por el pintor Dalí para revocarlo sobre la tela. ¿Y cómo lo afectarían - me refiero al caballo - la humedad y el verdín? Por mi cerebro pasaban en rápida sucesión toda clase de enigmas.

"¿Y qué veía en este festival del Inconsciente? ¿Qué extrañan de las profundidades los maestros de este dominio inexplorado? Por una parte, los órganos del cuerpo humano, esos trozos que solamente en la carnicería miramos sin estremecernos. Vi las entrañas que se abrían y desparrramaban extravertidamente sobre la débil masa de piel y huesos. Vi las hambrientas y mordientes entrañas del hombre, tanto tiempo escondidas,

despreciadas, ignoradas, denigradas, insultadas, las vi brotar en audaz afirmación, entretejiendo una sangrienta e histérica leyenda -pero maravillosa mente sangrienta e histérica - sobre los muros escarchados de Versalles. Me siento absolutamente cómodo entre estos histéricos espectros de lo profundo. Mil veces más cómodo que en la carnicería o en la funeraria. Floto entre ellos en la penumbra cada vez más acentuada de un auténtico éxtasis. El caballo de Dalí con los órganos sexuales motorizados es mucho más real que la realidad, lo cual naturalmente corresponde a la naturaleza de un oxymoron, si uno ha incurrido en pecado de pedantería. Este caballo con cabeza de mujer, con su sexo motorizado tomado de Darwin, Edison, Freud y Cía. Ltda., con sus residuos y fragmentos mitológicos y atávicos, el anzuelo con el sebo clavado como un agujón en el recto, su color y su olor, la nostalgia que evoca (Troya, Bucéfalo, Buque de Guerra, El Museo de Diez Centavos, Laotsé, Meissonier, Heliogábalo, Montezuma, Infanticidio, La Dama del Lago, para mencionar nada más que algunos), las partes incongruentes y anómalas, el devastador absurdo, al mismo tiempo que el sentido de espacio, que falta y a pesar de ello nos devora, y todo ello, sexo, insensatez, veneno, nostalgia, hipótesis darwinianas y lamparillas eléctricas, sin olvidar los locales de máquinas - tragamonedas y las estatuas olvidadas que serán derribadas, forman una realidad total tan seductora que uno se siente impulsado a meterse caminando en la tela, para recostarse y morir allí. Y si, *cher ami*, como usted observó cierta vez mientras bajábamos por la Rue de la Gaieté, es imposible o fútil pintar el Inconsciente, le ruego acepte en mi nombre esta réplica del Inconsciente que tendrá que servir hasta que se traigan refuerzos y se consoliden las trincheras. Quizás esto no sea ni siquiera una representación del Inconsciente, sino una necesidad del Inconsciente. Y permítame agregar que cuando se establece una inviolable unión entre Idea y Representación podemos sin estorbo ni temor tomar la una por la otra y viceversa.

"Como antaño, cuando el mito cristiano tenía agarrado al hombre por los testículos, de modo que era capaz de pintar, sólo madonas, ángeles, demonios y cosas por el estilo, se me ocurre que ahora tenemos en los cuadros de los surrealistas el embrión de los futuros ángeles,

demonios, madonas, etc. Entreveo cierta oscura relación entre la bancarrota de las fuerzas intelectuales conscientes (la insania del mundo actual) y la aparición de este nuevo gran imperio de las sombras (la insania del futuro) que, reclamando que se lo explore y diagrame, revivirá las potencias sensoriales del hombre, de modo que éste pueda contemplar el mundo que lo rodea con renovada exaltación y más vívida conciencia. Veo en ello el deseo de desinflar el universo abstracto y materialista del hombre de mentalidad científica, el deseo de colmar las grietas de su concepción de la naturaleza, hecha de agujeros y teoría, para que podamos vivir, si es necesario, incluso en un espacio no mayor que una celda acolchada, y para que nos sintamos uno con el universo. El artista está dando ahora una primera mano de pintura a esa tela rígidamente tensada por el hombre de ciencia, quien se concentró de tal modo en la tarea que olvidó para qué la destinaba. EL mundo entero ha olvidado casi para qué fines debía servir la tela. También los artistas casi lo han olvidado, o por lo menos es el caso de la mayoría de ellos. Sin embargo, algunos han comenzado a extender una buena y espesa capa de inconsciente; y ya han taponado algunos de los boqueantes agujeros.

"Vuelvo ahora a los exploradores, a los grandes precursores, tales como el Padre Freud, Jung el Místico y consortes, y afirmo que lo que ellos buscan no es crear una técnica de psicoanálisis, y ni siquiera una teoría científico - filosófica. Nada de eso. Lo que hacen es ofrecerse a nuestra atención como ejemplos de las potencialidades existentes en todos y cada uno de nosotros. Intentan eliminarse como doctores, hombres de ciencia, filósofos, y teóricos, y procuran revelar la naturaleza milagrosa del hombre, las vastas posibilidades que se extienden ante él. No desean discípulos ni expositores, no quieren ser imitados... anhelan simplemente señalar el camino. Afirmo que deberíamos volver la espalda a las teorías de estos hombres, deberíamos destruirlas. Sería preciso que convirtiéramos en inútiles todas estas teorías. Que cada cual vuelva' la mirada hacia su propio ser y se contemple con temor y maravilla, con misterio y reverencia; que cada cual promulgue sus propias leyes, sus propias teorías; que cada cual promueva su propia influencia, su propio estrago, sus propios milagros. Que cada cual, como individuo,

asuma los papeles de artista, de curador, de profeta, de sacerdote, de rey, de guerrero, de santo. Que no haya división de trabajo. Recombinemos los dispersos elementos de nuestra individualidad. Reintegrémonos.

"El dirigente religioso como el analista, despierta en los hombres la conciencia del Id, el fundamento y gran reservorio desconocido de la humanidad. Cuando infunde en los hombres conciencia de esta identidad de substrato, de esta fraternidad debajo del cinto, de esta acechante humanidad, por así decirlo, pone en movimiento una fuerza de oposición: la divinidad. Si se traza un gráfico psicológico de la mente humana resulta algo parecido a un témpano, del que un tercio es visible y dos tercios invisibles, estos últimos bajo la superficie del mar, bajo el umbral de la conciencia. Los grandes témpanos se distinguen de los pequeños por la altura y la profundidad... y la medida de una es la medida de la otra. La misma fuerza que dilata la altura de un témpano lo hace también más profundo que los otros. El aislamiento es el índice de profundidad. ¿De qué sirve, pues, que los analistas subrayen la adaptación a la realidad? ¿A qué realidad? ¿La realidad de quién? ¿La realidad del témpano Primo o de los témpanos X, Y, Z? Todos derivarnos en las profundidades del océano y volamos en la estratosfera. Algunos navegan un poco más bajo, otros trepan un poco más alto pero siempre es aire y agua, siempre es la realidad, aunque se trate de una realidad completamente absurda. El analista subraya la realidad de las profundidades más hondas, y el dirigente religioso la realidad espiritual estratosférica. Ninguno de ellos es apropiado. Ambos deforman el cuadro de la realidad en la apasionada persecución de la verdad. El artista no se interesa en la verdad o la belleza per se. El artista da cima al cuadro porque su actitud es completamente desinteresada. Su visión esquiva el obstáculo; se niega a agotarse en ataques frontales. Su obra, que es simplemente expresión de su lucha por adaptarse a una realidad de su propia confección, resume todos los demás abordajes de la realidad y les confiere significado.

"La experiencia por sí misma carece de valor, y lo mismo puede afirmarse de la idea. Para conferir validez a cualquiera de ellas es preciso utilizarlas en una conjunción plástica. En resumen, nunca hemos de

curarnos de nuestras dolencias (físicas o mentales), nunca hemos de alcanzar el cielo (real o imaginario) y jamás lograremos eliminar nuestros instintos malignos y deformantes (sean ellos los que fueren). En el dominio de las ideas podremos llegar a lo sumo a una filosofía de la vida (no a una ciencia de la vida, expresión intrínsecamente contradictoria); en el dominio de la experiencia nunca lograremos mejor expresión que la manifestación de nuestra naturaleza animal (no de nuestras pautas culturales). El supremo objetivo del hombre como pensador consiste en alcanzar una pauta, una síntesis, en aprehender poéticamente la vida; el principal y supremo objetivo del hombre como animar consiste en vivir sus instintos, en obedecer a sus instintos, que lo, llevarán donde a ellos mismos les plazca. Mientras no pueda comportarse como un salvaje, o peor aún que el salvaje, y pensar como, un dios, o mejor aún que un dios, sufrirá e imaginará remedios, gobiernos, religiones, terapias. Motiva toda su conducta el temor... el temor a la muerte. Si pudiera superar este sentimiento lograría vivir como dios y como bestia. Este temor de la muerte ha creado una cosmogonía completa de temores secundarios que nos torturan de mil modos diferentes. Vivimos lidiando constantemente con los pequeños temores y las dolencias menores. Como sabemos, éstos son los melódicos tonos menores de la vida. Cuanto más grande la personalidad, mayor la simplificación, el diapasón, la tensión, la polaridad, la sustancia, la vitalidad. Podemos tomar el miedo, aislarlo, y contraponerle una gran sinfonía de la vida. O bien podemos negarnos a reconocerlo, librar todos los días un millón de batallas triviales, y obtener así ese picadillo rancio que la mayoría de los hombres ingieren en lugar del alimento sano".

"QUIZÁ NUESTRA ÚNICA MISIÓN SEA LA LIQUIDACIÓN DE CIERTA HERENCIA ESPIRITUAL QUE A TODOS NOS INTERESA REPUDIAR, Y ESO ES' TODO". (André Breton).

El surrealismo comienza más o menos inocentemente como rebelión contra la insania de la vida cotidiana. La idea aparece maravillosamente expresada en uno de los primeros pronunciamientos de Breton: "Estoy decidido a reducir a la impotencia ese odio de lo maravilloso que prevalece en cierta gente." Naturalmente, aquí Breton no se refiere sólo

a los porteros. Alude a todo el mundo (qué no vive como el poeta) desde el Presidente de Francia al deshollinador. Tarea considerable. Prácticamente, un desafío al mundo entero. Pero la idea no es de ningún modo confusa. Es tan clara como la luz.

"LO MARAVILLOSO ES SIEMPRE BELLO. TODO LO QUE ES MARAVILLOSO ES BELLO. ES INDUDABLE QUE SÓLO LO MARAVILLOSO ES BELLO."

Si uno abarca de una ojeada la parafernalia que distingue a nuestra civilización de las anteriores -me refiero a los barcos de guerra, las fábricas, los ferrocarriles, los torpedos, las máscaras antigases, etc.- se comprende que ésta es nuestra civilización y no cualquier otra cosa a la que atribuimos el carácter de civilización. La civilización son las drogas, el alcohol, las máquinas de guerra, la prostitución, las máquinas y los esclavos de la máquina, los bajos salarios, el alimento corrompido, el mal gusto, las prisiones, los reformatorios, los manicomios, el divorcio, la perversión, los deportes brutales, los suicidios, el infanticidio, el cinematógrafo, el charlatanismo, la demagogia, las huelgas, los cierres patronales, las revoluciones, los golpes de mano, la colonización, la silla eléctrica, las guillotinas, el sabotaje, las inundaciones, el hambre, la enfermedad, los pistoleros, los reyes del dinero, las carreras de caballos, las exhibiciones de modas, los perros de lanas, los perros chow-chow, los gatos siameses, los preservativos, los pesarios, la sífilis, la gonorrea, la locura, las neurosis, etcétera.

Cuando Dalí habla de sistematizar la confusión ¿se refiere a esto, a esta confusión auténticamente maravillosa, aunque quizá no tan bella? Toda esta maravillosa confusión está sistematizada. Si le agregamos otra pizca de confusión la burbuja estallará. El surrealismo es expresión de esta confusión universal. El cristianismo también fue expresión de una confusión universal.

Pero en realidad los cristianos primitivos no estaban locos. En todo caso, no más que los surrealistas modernos. Ocurría simplemente que se sentían desdichados, incapaces de afrontar la lucha que la vida les exigía. Los cristianos inventaron una vida en el más allá, donde todo sería miel sobre hojuelas, por así decirlo. Los surrealistas son casi igualmente

ultraterrenos. "¿Está dispuesto el hombre a arriesgarlo todo, de modo que en el fondo mismo del crisol en el que proponemos volcar nuestras mediocres capacidades... pueda gozar la alegría de ver durante un instante la luz que cesará de parpadear?"

No cabe duda de que el surrealismo es el lenguaje secreto de nuestro tiempo, la única contrapartida espiritual a las actividades materialistas de las fuerzas socialistas que ahora están arrinconándonos. Las aparentes discrepancias entre el lenguaje de Breton, y el de Lenin o de Marx son superficiales. El surrealismo ofrendará una doctrina espiritual nueva, más profunda, más auténtica y más inmediata a los revolucionarios económicos, sociales y políticos. Después de todo, la Iglesia no ha sido derrotada. El cristianismo no ha muerto. Se acerca al triunfo... después de 2.000 años de lucha fútil. El mundo será puesto de cabeza... y es posible que esta vez se quede así. A menos que aparezca "el ánade de la duda con los labios de vermut" y trastorne todos los cálculos...

Mientras escribo tengo ante mí el último número del Minotaure, el más valioso índice de los tiempos. EL diseño de la tapa pertenece a Dalí, y por lo que puedo entender representa una concepción moderna del Minotauro. Al margen hay una serie de dibujos a pluma, todos de diferente concepción. El aspecto más destacado del Minotauro de Dalí es el tórax hueco donde el pintor alojó una langosta de maligno aspecto. ¡Sorprendente, porque las entrañas han sido vaciadas completamente! En la cúspide de cada muslo hay un objeto: la pierna derecha contiene una taza de vidrio y una cuchara, y la izquierda una botella oscura con un corcho. La pierna izquierda parece también abotonarse y desabotonarse. La derecha sostiene una llave, y precisamente encima del tobillo una esposa muerde los tendones y la carne. Pero, como ya he dicho, el aspecto principal son las entrañas ausentes ... y la langosta que se mete esforzadamente.

Hojeando las páginas de esta revista advierto que se ocupa totalmente de la desintegración: terminaciones nerviosas, necrofilia, sadismo, escatología, fetichismo, embriología. *Ici on charcute l'embryon*. Es una imagen perfecta de nuestra época, una pequeña y agradable imagen colateral que confirma la impresión que recogí al leer el discurso de

Céline en honor de Emilio Zola. Este discurso de Céline se ocupa exclusivamente de los instintos de muerte del hombre, de su alucinante deseo de autodestrucción. Céline afirma que hoy no existen hombres jóvenes. Nacen viejos. Somos presa de una obsesión sadomasoquista, y no habrá liberación mientras no seamos eliminados todos. Hitler es nada comparado con los monstruos que vendrán. Y agrega que es probable que los peores aparezcan aquí, en Francia. Con todo lo cual convengo enteramente.

Para el año 2000 de nuestra Era estaremos completamente: bajo la égida de Urano y de Plutón. La palabra comunismo será una expresión obsoleta conocida únicamente por los filólogos y los etimólogos. Estaremos preparando el terreno para la nueva anarquía que sobrevendrá con el advenimiento del nuevo signo zodiacal, Acuario. Circa 2160 de nuestra Era. Claro que ya no se hablará de nuestra Era, y la expresión dejará de tener sentido. Antes de ingresar definitivamente bajo el nuevo signo tendremos un calendario absolutamente nuevo. Lo profetizo ahora.

Un hombre vive con soles muertos en su propio interior o estalla como una llama y vive la vida de la Luna. O se desintegra completamente y expulsa un cometa llameante que atraviesa el horizonte. Y entre tanto, por doquier, la langosta se abre paso esforzadamente y mordiaquea las entrañas. El Minotauro es la representación de nuestro propio ser en el umbral de una nueva era. Debemos ser devorados al paso que devoramos. La botella, la llave, la tacita de café y la cuchara son las últimas reliquias ocultas en la carne. Cuando en los años futuros desabotonen la pierna de nuestro cuerpo otrora sagrado, hallarán esos minúsculos tesoros y los apreciarán. Me refiero a los etnólogos. Estos pájaros, quiero decir los arqueólogos, nos acompañarán siempre. Las cosas seguirán ese curso, ruinas y reliquias, nuevos bosques de guerra, nuevos rascacielos, tratados de paz, guerras santas, repartos, alianzas, descubrimientos, invenciones, más ruinas, más reliquias, progreso constante y por doquier entre hambres, inundaciones y pestilencias, y así sucesivamente durante miles de años, hasta que hayamos pasado por todos los signos del zodiaco. Y un buen día destruiremos el anillo y

saldremos al ancho mundo espacial, en un ámbito nuevo y brillante, el dominio ahistórico en el que el arte habrá desaparecido completamente... porque la vida misma se habrá convertido en arte. Créase o no, todas las cosas apuntan definitivamente a ese milagro. El milagro es el HOMBRE, el hombre desarrollado hasta alcanzar su estatura cabal, desplazándose con su madre tierra en una nueva esfera de constelaciones. Ahora se atarea sopesando las estrellas y midiendo la distancia que las separa; pero, entonces él mismo pertenecerá a las estrellas, y no habrá necesidad de registros, ni con instrumentos ni con papel y tinta, ni con signos y símbolos. El significado del destino es desechar el andador representado por el anillo zodiacal y vivirlo *ad hoc* y *post rem*. A eso se refiere Breton cuando dice con apocalíptica precisión: "Deberíamos comportarnos como si estuviéramos realmente en el mundo!"

*

La locura es tónica y vigorizadora. Por ella los cuerdos se tornan más cuerdos. Los únicos incapaces de aprovecharlo son los locos. Muy a menudo los surrealistas nos impresionan como si estuvieran locos de un modo muy cuerdo... "locura prefabricada", como dice mi amigo Lawrence Durrell, y no auténtica locura.

Cuando examinamos las producciones surrealistas de hombres como Jerónimo Bosch o Grunewald o Giotto advertimos dos elementos que faltan en las obras de los surrealistas modernos: entrañas y significado. Sin entrañas vitales no puede haber auténtica locura; sin un saludable escepticismo no puede haber auténtico significado en la obra de arte, o para el caso en la vida. Breton afirma por ahí que "Colón tenía que lanzarse a descubrir América con lunáticos". Se trata de un mal chiste. Colón partió con una banda de individuos temerarios y desesperados. Sus hombres no eran soñadores, ni fanáticos convencidos, ni mucho menos, sino individuos ignorantes, supersticiosos y llenos de codicia. Es posible que el viaje fuese arriesgado, pero la idea no lo era. Ni siquiera fue un azar. Y en último análisis, Colón nunca se propuso

descubrir América: partió con el fin de descubrir una ruta más corta que lo llevara a la India.

Y otra cosa... es un error hablar del surrealismo. No hay tal cosa: solamente hay surrealistas. Existieron en el pasado y existirán en el futuro. El deseo de afirmar un ismo, de aislar el germen y cultivarlo es mal indicio. Significa impotencia. Va de la mano con esa impotencia que hace de un hombre un cristiano, un budista o un musulmán. El hombre saturado de Dios es ajeno a la fe.

Se me ocurre que los surrealistas son culpables de un error muy sencillo: intentan establecer un Absoluto. Con todas las potencias de la conciencia procuran aposentarse en la gloria del Inconsciente. Creen en el Diablo, pero no en Dios. Adoran la noche, pero rehusan reconocer el día. Hablan de magia, pero practican el budismo. Esperan el milagro, pero nada hacen para ayudar a que se produzca, para desencadenar el parto. Algunos se han suicidado, pero todavía ninguno asesinó a un tirano. Creen en la revolución, pero en ellos no hay auténtica rebelión.

Es verdad que han exhumado algunas interesantes postales antiguas; es cierto que han organizado algunas funciones interesantes; es indudable que promovieron ciertos desórdenes divertidos; y que lograron editar una de las más lujosas revistas del mundo; y que de tanto en tanto contaron con algunos de los mejores artistas del mundo. Pero como surrealistas, reos han ofrecido las más grandes obras maestras, en música, en literatura o en pintura? ¿Fueron capaces de retener en sus filas a una gran figura del mundo del arte?

Afirman que están contra el orden constituido, pero, ¿sus vidas se vieron amenazadas a causa de sus actos... como fue el caso de Villon, Rabelais, Sade, Voltaire, para mencionar a unos pocos? ¿Por qué se les permitió decir cuanto se les vino en gana sin temor a que se los arrestara? Porque las autoridades saben que son inofensivos, y son inofensivos porque carecen de entrañas, y como carecen de entrañas son incapaces de convencer a los destinatarios de sus llamados. La incapacidad de "comunicarse" es exclusiva responsabilidad de los surrealistas. Jesús logró comunicarse; y también Gautama Buda; y también Wahoma; y San Francisco, y una multitud de hombres de menor calibre. La vida de estos

hombres no encierra mayor misterio. En todos los casos la explicación reside en que el hombre procedió de acuerdo con sus ideas, independientemente de las consecuencias. Cada uno de ellos tenía algo que revelar, y lo hizo. La sociedad no era entonces más favorable a las ideas que ellos aportaron que la sociedad actual a la doctrina surrealista. Paul Eluard dice por ahí: "La mente sólo puede triunfar en las actividades más peligrosas. No atreverse es fatal." En su poesía, Paul Eluard demuestra la verdad de su aserto. Pero hay algo que trasciende a la mente y es el ser total del hombre, expresado en la acción. El divorcio entre la mente y la acción es particularmente desastroso. Lo definitivo sólo puede expresarse en la conducta. El ejemplo mueve al mundo más que la doctrina. Los grandes modelos son los poetas de la acción, y poco importa si son fuerzas del bien o del mal. Los surrealistas subrayan constantemente la necesidad de la poesía en la vida. A pesar de lo que todos dicen, la poesía es comunicable... porque participa de la naturaleza de lo maravilloso, y el hombre es precisamente la única criatura terrenal que puede ser conmovida por lo maravilloso. Lo demuestran sus religiones, su arte y la historia. Todo lo que el hombre realizó de valioso ha sido ejecutado a pesar de la razón, a pesar de la lógica, a pesar del honor, de la justicia y de todas las demás consignas. Lo convierte en tonto crédulo, en idiota, en criminal, en mártir, en santo, en héroe, en temerario. En sus momentos geniales enloquece; si no posee la necesaria dosis de locura se desequilibra, y entonces se muestra incapaz de distinguir entre lo que es maravilloso y lo que no lo es. De todos los seres del mundo, los surrealistas son los últimos en desequilibrarse. Tienen demasiada necesidad, excesiva sed de lo maravilloso. Cuando en un instante de suprema lucidez Lautréamont dijo: "Nada es incomprendible", estaba diciendo algo maravilloso. Pero sólo un poeta tiene derecho a decir semejante cosa. La ignorancia del poeta no es negativa; es un crisol en el que se refunde todo conocimiento. En ese estado de auténtica y humilde ignorancia todo es claro, y por consiguiente el conocimiento resulta superfluo. El conocimiento es selección, jerarquización, comparación y análisis. El conocimiento nunca fue esencial para el poeta. El poeta comprende porque siente; su pasión consiste en abarcar

el mundo, no con su mente, sino con su corazón. Para el hombre que sabe demasiado el mundo siempre anda mal; y cuando somos más ignorantes, aceptamos más graciosamente. Por el conocimiento todo resulta finalmente incomprensible. Sólo comenzamos a entender cuando renunciamos a saber.

Los surrealistas están intentando abrir una cámara mágica en el ser del hombre por medio del conocimiento. Allí está el fatal error. Miran hacia atrás en lugar de poner los ojos en el futuro. Desacreditar el mundo de la realidad, como ellos sugieren, es un acto de voluntad, no de destino. El auténtico trabajo de descrédito ocurre silenciosamente, sin ostentación, en la soledad. La gente se agrupa para proclamar un ideal o un principio, para organizar un movimiento o un culto. Pero si todos y cada uno creyeran de todo corazón, no necesitarían el número, ni los credos, ni los principios, etcétera. El temor a la soledad es la prueba de que la fe es débil. El hombre es más feliz cuando forma parte de una multitud; así se siente seguro y justifica sus actos. Pero las multitudes nunca realizaron nada, salvo destruir. El hombre que quiere organizar un movimiento está pidiendo ayuda para destruir algo que él no puede combatir solo. Cuando un hombre es auténticamente creador trabaja solo y no pide ayuda. Un hombre que actúa solo, con fe, puede cumplir lo que son incapaces de realizar ejércitos adiestrados. Creer en uno mismo, en las propias potencias, es aparentemente la cosa más difícil del mundo. Por desgracia no hay nada, absolutamente nada más eficaz que creer en el propio yo. Cuando un movimiento muere sólo subsiste el recuerdo del hombre que originó el movimiento, del hombre que creyó en lo que decía y en lo que hacía. Los otros son seres anónimos; sólo contribuyeron con la fe en una idea. Y ello nunca es suficiente.

Y cuando acabo de escribir lo anterior, alguien entra y me entrega otro libro editado por Herbert Read: *Unit 1*. *Unit 1* es el nombre de un grupo de once artistas ingleses que se han reunido con el propósito de apoyarse y defender sus opiniones. "Puede afirmarse que *Unit One* -dice Paul Nash- representa la expresión de un espíritu auténticamente contemporáneo, de lo que se considera peculiarmente moderno en pintura, escultura y arquitectura".

El señor Read, que escribe la Introducción, continúa diciendo que "el artista moderno es esencialmente un individualista; su deseo general no es conformarse a ninguna pauta, ni obedecer a una orientación, ni recibir instrucciones ... sino alcanzar la mayor originalidad, ser él mismo y expresarse en su arte". Si es cierto lo que dice el señor Read, este grupo no está formado por artistas- modernos ni por individuos, sino por vulgares imitadores, hombres sin originalidad agrupados en defensa propia. Cuando se miran las reproducciones se ven los espectros de Brancusi, Picasso, Bracque, Chirico, Max Ernst y consortes. Se nos explica que *Unit One* no es un grupo de artistas nuevos. No son todos artistas británicos de reputación establecida. ¡Lo cual equivale a afirmar que no existe arte británico!

El aspecto más revelador de este librito son las declaraciones de los propios artistas, formuladas en respuesta a un cuestionario que se les sometió. En la mentalidad británica hay algo que me desconcierta. Uno formula una pregunta pertinente y el hombre empieza a hablar de bueyes perdidos o de las lluvias en Uganda el verano pasado. En general los cuestionarios son estúpidos, y éste no constituye una excepción a la regla. De todos modos, el cuestionario ofrece al artista la oportunidad de hablar de arte, y no de la compota de manzanas. El artista británico, lo mismo que el general británico, es mentalmente confuso. Quizás ello se deba a la bruma perpetua en que se ve obligado a trabajar. Quizá sea la dieta británica. Sólo Dios sabe cuál es la causa, pero es indudable que estos once individuos hablan como estudiantes secundarios. Es difícil entender claramente qué se proponen, porque ninguno de ellos tiene una idea clara en la cabeza.

Véase, por ejemplo, este fragmento del pintor John Armstrong: "Empecé a comprender que mi pintura no podía sostenerse por sí sola, y menos aún elevarse, y que quizá ninguna pintura lo logró jamás, que el arte necesitó siempre el empujón de la religión o de la política, necesitó sentirse levantado del cuello por la arquitectura con el fin de alcanzar resultados."

O este pasaje de Douglas Cooper, que responde en representación de Edward Burra: "Jerónimo Bosch fue un moralista; trataba de educar

a la gente de su época: no se limitaba a soñar, daba expresión plástica a lo que en su época eran verdades innegables; lo mismo puede decirse de Burra. Ambos son fantasistas, pero mientras Bosch se preocupó toda su vida de educar a su público (pues el arte flamenco del siglo XV fue esencialmente literario), Burra, liberado por «la marcha del progreso de esa necesidad, se apoyó completamente en su imaginación, y se ha visto impulsado a los dominios de lo surreal:» (Aparentemente el vínculo está determinado por el hecho de que ambos nombres empiezan con B. Para mí es un misterio por qué no se menciona a Chirico, obviamente el maestro de Burra. Quizás el señor Cooper quiso mostrarse "delicado").

O la profundidad de Edward Wadsworth: "Cambiamos con los tiempos, pero sin cambio estamos muertos...". "EL arte se desarrolla con la raza humana...". "Los artistas de este país han agregado - de tanto en tanto - su contribución a la ideografía de la pintura occidental, y continuarán haciéndolo si combinan su artesanía con un punto de vista más universal de lo que quieren decir."

Se me ocurre que en todo esto hay una suerte de cultivada debilidad mental. Para quien ha tenido el privilegio de frecuentar a los británicos esto no constituye una novedad impresionante. Como dice mi amigo Lawrence Durrell: "Han confundido la lucha íntima con la exterior. Quieren tratar con cataplasmas el chancro primario." En realidad, creo que ni siquiera llegan tan lejos; más bien desean fingir que no hay chancro. La razón de que no existan pintores, poetas, músicos o escultores mercedores de ese nombre reside en que desde la época isabelina los británicos viven con las anteojeras puestas. Han creado una irrealdad que es exactamente lo contrario de lo "surreal", según lo plantea uno de estos artistas. Puede ocurrir también que el esfuerzo consagrado a la producción de un Shakespeare -que fue aparentemente la realización suprema del genio británico - resultara tan tremendo que no quedó ni un mendrugo de originalidad para los hombres que vinieron después. Y aun Shakespeare, el más grande de todos ellos, no fue exactamente un modelo de originalidad.

También me parece típicamente británico el modo discreto y condescendiente con que Paul Nash toma nota de esta falta de originalidad. "El tipo de arte practicado por los individuos de *Unit One* - dice alegremente Nash- tiene sin duda orígenes; en muchos países modernos podrá hallarse su contrapartida; sin embargo, ello no es motivo para subestimar su valor". Si ello no es motivo, el único motivo válido para subestimar su valor, me gustaría saber cuál podría aducirse. Una declaración de este tipo estaría bien en labios de uno de tantos diplomáticos británicos los que como todos sabemos tienen un genio particular para no decir nada. Observo el mismo tipo de distraída imprecisión en la Introducción de Herbert Read al libro *Surrealism*. No tiene más remedio que mencionar a Wyndham Lewis, y he aquí cómo lo mete en el tema: "Las artes plásticas inglesas debieron esperar la inspiración de Picasso para demostrar un renacimiento más o menos auténtico. En los últimos veinte años hemos producido artistas potencialmente grandes - Wyndham Lewis es el ejemplo típico - pero todos padecieron una desastrosa forma de individualismo. El pecado inglés fue siempre la excentricidad (¡sic!); con lo cual no me refiero a cierta falta de coherencia social." No tengo la menor idea de lo que puede significar la última frase. Pero sé muy bien qué quiere decir con eso de "artistas potencialmente grandes": ¡artistas marchitados en flor! Por otra parte, no me parece absolutamente claro por qué las artes plásticas inglesas tenían que esperar la inspiración de Picasso. ¿Por qué? ¿Porque así fue? En todo caso, mediante este juego de palabras cobarde y descolorido se desdeña irrespetuosamente la figura de Wyndham Lewis, el único artista importante, fuera de D. H. Lawrence producido por los ingleses en las últimas dos generaciones. Es evidente que Wyndham Lewis no está en boga, y que prefiere ser, como siempre, el Enemigo. En mi opinión, ese hecho por sí solo lo enaltece. Pues siempre que surgió un artista inglés de cierto valor se lo ha señalado como al Enemigo Público N° 1. ¡Sin exceptuar al gran Shakespeare! Quizá los pigmeos que ahora se agrupan en banda se sientan reconfortados ante el pensamiento de que la comprensión adecuada de la dialéctica marxista con una pizca de Freud, les permitirá resolver esta antigua dificultad, pero me temo que sufrirán

amargo desengaño. Para que Inglaterra tenga arte, los ingleses deberán afrontar una transformación radical. ¡Y aún es posible que se vean obligados a modificar el clima! O bien tendrán que esperar otros quinientos años, poco más o menos, para recibir alguna auténtica inspiración. El problema es: ¿cede dónde sacó Picasso su inspiración?

*

Pocas cosas existieron que me estimularan tanto como las teorías y las obras de los surrealistas. Digo pocas cosas porque me siento obligado a mencionar otras pocas igualmente excitantes: por ejemplo, China, y todo lo que se relaciona con ese nombre la obra de Otto Rank y de Minkowski, el poeta de la esquizofrenia; Hernian Keyserling, sí, el conde Hernian Keyser-ling; la lengua y las ideas de Elie Faure; y naturalmente, D. H. Lawrence, y Nietzsche y Dostoievski. También Emerson y Rimbaud; también Goethe. Y por cierto que no en el último lugar, Lewis Carroll.

Si, como dice Goethe por ahí, "sólo lo que es fecundo es auténtico", entonces en todos los hombres que he citado y en la idea general de China, debe haber verdad. Pero la verdad existe por doquier, en todo lo que es. Es inútil buscar la verdad, es inútil buscar la belleza o el poder. También es inútil buscar a Dios. La belleza, la verdad, el poder, Dios, advienen todos sin buscarlos, sin esfuerzo. No se lucha por ellos; la lucha es más profunda que todo eso. Se lucha para sincronizar el ser potencial con el real, para establecer un vínculo fecundo entre el hombre de ayer y el de mañana. Es el proceso de crecimiento, doloroso pero inevitable. O crecemos o morimos, y morir en vida es mil veces peor que "soltar este resorte mortal". En mil lenguas diferentes, de mil modos distintos, los hombres intentan por doquier expresar la misma idea: que es preciso luchar para mantenerse vitalmente vivo. Luchar para realizar el propio yo potencial. La culpa, el pecado, la conciencia... es imposible eliminar estos factores de la conciencia humana. Son ingredientes esenciales de la conciencia misma. Destacar las fuerzas inconscientes del hombre no implica necesariamente la eliminación de la

conciencia. Por el contrario, implica la expansión de esta última. No puede haber retorno a una vida instintiva, y a decir verdad ni siquiera en los hombres primitivos advierto indicios de una vida puramente instintiva. Los estrictos tabúes, que pertenecen al orden consciente, permiten una mayor liberación de la vida instintiva. También el hombre civilizado tiene sus tabúes, pero la pena, en lugar de ser una rápida muerte, es una destrucción lenta y ponzoñosa. En comparación con los pueblos primitivos, los seres civilizados parecen muertos, absolutamente muertos. Por cierto que no están más muertos que los primitivos, pero ostentan la apariencia de la muerte porque se está frustrando la tensión, la polaridad. A través de esta frustración el hincapié se desplaza de la vida colectiva a la individual. La vida del hombre primitivo es colectiva por excelencia; pero la del hombre civilizado no es totalmente individualista. Hay un objetivo inequívoco, pero faltan las fuerzas necesarias para alcanzarlo. Aunque parezca paradójico, a medida que el hombre se acerca al dominio de sí mismo es más intenso su temor. A medida que se amplía su esfera de influencia, se intensifica su sensación de aislamiento y de soledad. Durante millares de años el hombre vivió en el rebaño; durante millares de años fue - y es todavía - un animal de presa, que mata con la manada. La civilización no ha eliminado el instinto de matar, ni lo hará jamás. Pero casi involuntariamente la civilización ha alcanzado otro objetivo: ha fomentado el desarrollo del ego del hombre, de su individualidad. Hablo de civilización, pero en realidad me refiero a unos pocos hombres, a unos pocos individuos, grandes y extraordinarios, cuyo desarrollo espiritual ha desbordado de tal modo el nivel del hombre común que merecen la categoría de únicos, y que ejercen sobre la gran mayoría de los hombres una tiranía que es desde todo punto de vista obsesiva. La fría y estéril cristalización de las verdades que ellos percibieron y sobre las que actuaron constituye la estructura de lo que llamamos civilización. En el hombre civilizado lo mismo que en el primitivo el temor es el factor más poderoso y el que domina la conciencia. En el individuo neurótico este temor adquiere su expresión suprema; el neurótico paralizado es el símbolo del poder deformante de la civilización. Es la víctima señalada del llamado "progreso". Se yergue

entre nosotros como una advertencia, una, suerte de totem de carne y hueso que representa a las potencias del mal.

Precisamente al llegar a este punto me viene a la mente con fuerza particular una frase de André Breton, la que alude a "la crisis de conciencia". La neurosis es, en cierto modo, precisamente eso, la crisis de conciencia. El neurótico es la víctima de un nuevo modo de vida, ante el cual afrontamos la alternativa de aceptarlo o perecer. Pues el neurótico es la víctima de una lucha anímica que se desarrolla en el anfiteatro de la mente. Es una lucha narcisista con el yo, y sea cual fuere el resultado el propio individuo es la víctima. Es una lucha de sacrificio librada por nuestros ejemplares más elevados, y nosotros, los espectadores, eliminaremos de nuestras filas a los dolientes, creando al mismo tiempo un individuo más equilibrado, o bien los imitaremos y pereceremos exactamente como ellos.

El análisis no nos aportará una cura de la neurosis. El análisis es simplemente una técnica, una metafísica si se quiere, para ilustrar y explicarnos la naturaleza de una enfermedad universal en los seres civilizados. El análisis no aporta poderes curativos; simplemente nos da conciencia de la existencia de un mal que, por extraño que parezca, es la conciencia.

Esto puede parecer confuso, pero en realidad es muy claro y muy simple. Todo lo que vive, todo lo que es, ya se trate de una estrella, de una planta, de un animal o de un ser humano - incluso Dios Todo poderoso- tiene dirección. La idea puede ser explicada con idéntica eficacia por vía matemática, física o psicológica. O, finalmente, por vía religiosa. No hay modo de desandar el camino que todos estamos recorriendo. Es preciso avanzar o detenerse, lo que equivale a la muerte en vida. Este movimiento hacia adelante, o dirección, no es otra cosa que la conciencia. Es el movimiento a lo largo de una escala que se nos aparece bajo la forma de opuesto, es decir de dualidad. Todo es cuestión de grado, por así decirlo. Todo es uno, y sin embargo no es uno. Es dos. El místico, más dual que otros hombres, llega momentáneamente a una solución del enigma alcanzando un estado de éxtasis en el que es uno con el universo. No es preciso decir que en esos momentos no necesita de Dios, ni de

nada fuera de él mismo. Se ha trascendido así mismo, por así decirlo, en el sentido de que su conciencia se ha expandido hasta el punto de abarcar los dos polos opuestos de su propio ser. La lucha es inconcebible. En ese estado semejante al de trance conoce el significado de lo inefable. Todo es claro y aceptable; él es uno con el destino. En momentos tales él es dirección en sí. Es decir, conciencia.

Como sabemos, la condición extática no constituye un estado permanente del ser. Es una experiencia que nos permite sufrir una transformación radical, una fecunda metamorfosis, una renovación. El hombre que está con Dios, que ve a Dios y le habla, retorna profundamente alterado al mundo de la realidad.

Mediante su experiencia modifica a su vez ala propia realidad. Le infunde, por así decirlo, un poco más de Dios. De modo que los problemas vitales que ayer nos torturaban ya no existen. Ahora afrontamos problemas más difíciles. En todo caso, siempre problemas. Cada Utopía nos aporta un nuevo infierno. El abismo se ensancha y profundiza. El aislamiento se acentúa.

El ejemplo que las vidas de los místicos nos suministran indica" que el progreso y la dirección son dos hechos completamente distintos. Detrás de la idea de progreso, que es el falso concepto que informa a todas las civilizaciones -y la razón por la que perecen- está la idea de imponerse a la naturaleza. Nadie ofrece una vía de salida. En realidad, no la hay. Debemos aceptar el dilema, si hemos de aceptar la vida misma.

En el párrafo final de su Introducción a *Surrealism*, Herbert Read alude al "renacimiento de la maravilla". Me gustaría colocar esta frase al lado de la que escribió Paul Eluard... "No atreverse es fatal". ¡Maravilla y audacia! Conceptos dionisiacos que se nos devuelven mientras viajamos hacia la noche del Inconsciente. Quizá sea cierto que el rostro diurno del mundo es insoportable. Pero esta máscara que usamos, por la que miramos al mundo de la realidad, ¿quién la incrustó sobre nuestro rostro? ¿No es un recrecimiento de nuestro propio ser? La máscara es inevitable: no podemos afrontar el mundo con la piel desnuda. Discurrimos por canales que antes eran tabúes y hoy son convenciones. ¿He-

mos de arrojar la máscara, la mentirosa faz diurna del mundo? ¿Podríamos hacerlo, aunque quisiéramos? Me parece que únicamente el lunático es capaz de semejante gesto... ¡y a qué precio! En lugar del canal convencional pero flexible, que molesta más o menos, adopta la matriz obsesiva que sujeta y aprisiona. Decimos del insano que ha perdido completamente contacto con la realidad. Pero, ¿se ha liberado? ¿Cuál es la prisión... la realidad o la anarquía? ¿Quién el carcelero?

"En verdad -escribe Amiel- nos fabricamos los monstruos, las quimeras, los ángeles de nuestro propio mundo espiritual; objetivamos lo que fermenta en nosotros. Todo es maravilloso para el poeta, todo es divino para el santo; todo es grandioso para el héroe; todo es bajo, miserable, horrible y negativo para el alma mezquina y sórdida. El malvado crea alrededor de sí un pandemonio, el artista un Olimpo, el alma elegida un paraíso, y cada uno de ellos es el único espectador de su propia creación. *Todos somos visionarios, y lo que vemos es nuestra alma en las cosas...* ".

¡Todo es maravilloso para el poeta! Sí, más se acentúa el poeta en el individuo, y más maravilloso es todo. ¡Todo! Es decir, no sólo la vida futura ni simplemente lo desconocido y oscuramente aprehendido, ni el ideal, o la verdad, o la belleza, o la locura, sino lo que existe aquí y ahora, el flujo de la vida, lo que ha muerto tanto como lo que vive, lo común, lo sórdido, lo bajo, lo feo, lo tedioso, todo, todo, porque la visión transformadora altera el aspecto del mundo. Los propios surrealistas han demostrado las posibilidades de lo maravilloso ocultas en el lugar común.

Lo lograron por yuxtaposición. Pero el efecto de esta extraña transposición y yuxtaposición de las cosas más desemejantes ha sido refrescar la visión. Nada más. Para el hombre vitalmente vivo sería innecesario reordenar los objetos y las condiciones de este mundo. La visión precede a la organización, o reorganización. El mundo no se inmoviliza. Todo gran artista reafirma este hecho con su obra. El artista es lo contrario del individuo de concepción política, lo contrario del reformador y del idealista. El artista no remienda el universo: lo recrea a partir de su propia experiencia y de su comprensión de la vida. Sabe que

la transformación debe ir de adentro hacia afuera, y no a la inversa. El problema mundial se convierte en el problema del yo. El problema mundial es la proyección del problema íntimo. Es un proceso de apropiación del mundo, de transformación en Dios. La tensión en procura de ese límite, en otras palabras la expansión del yo, es el auténtico resorte de la condición maravillosa. No se trata de conocimiento, ni de poder, sino de visión.

Es perfectamente natural que el tremendo hincapié sobre lo maravilloso, que es la característica infundida por los surrealistas al movimiento sea la reacción contra la armonía deformante y empequeñecedora impuesta por la cultura francesa. En el fingido helenismo de la cultura francesa el sentido de maravilla, el sentido de magia, de asombro, de reverencia y de misterio estaba condenado a perecer. "La mentirosa máscara cultural" a que aludía Nietzsche se ha convertido en Francia en algo real; ya no es una máscara. Aunque los franceses emplean un rito y un ceremonial menos rígido y refinado que el de los chinos, de todos modos han acabado por parecerseles espiritualmente mucho más que cualquier otra nación europea. La vida francesa se ha estilizado. No es un ritmo vital, sino mortal. La cultura carece de vitalidad... está descomponiéndose. Y los franceses, bien aprisionados por esta muralla cultural, están desintegrándose. Tal la razón, a mi entender, de que el francés, considerado como individuo, parezca poseer más vitalidad que sus vecinos. En todos y en cada uno de los franceses se manifiesta la matriz cultural. Antes de destruir al francés como individuo es preciso destruir la cultura que lo produjo. Esta afirmación no es aplicable a ningún otro país de Europa. En los demás países la matriz ya fue destruida, y lo que olemos en ellos es una cultura amorfa y anónima ya extinguida. Ser buen europeo significa ahora convertirse en un cero cultural poligloto y nómada. (Goethe fue el último buen europeo).

Si sirve para destruir este abrazo mortal el surrealismo desempeñará una valiosa función. Pero me parece que el surrealismo no es más que el reflejo del proceso de muerte. Es una de las manifestaciones de una vida que se extingue, es un virus que acelera el fin inevitable. Aun así constituye un movimiento bien orientado. Europa debe morir, y con

ella Francia. Más tarde o, más temprano empezará una nueva vida, una vida que empezará por la raíz misma.

"Hasta ahora -escribe Keyserling- pocos tienen conciencia de la medida en que el curso del proceso histórico es un fenómeno semejante al contrapunto musical. Precisamente porque las masas han triunfado momentáneamente en proporciones inauditas, nos acercamos a una época decididamente aristocrática. Precisamente porque la cantidad por sí sola es hoy el factor decisivo, muy pronto lo cualitativo significará más que nunca. Precisamente porque la masa parece serlo todo, pronto todas las grandes decisiones serán adoptadas en el ámbito de minúsculos círculos. Ellos,, y sólo ellos, como el Arca durante el Diluvio, serán los salvaguardias del futuro.

"Por eso, quienes poseemos espiritualidad debemos asumir conscientemente una actitud contrapuntística frente a todo lo que ocurre hoy. Que la cultura consistente en facilitar las cosas se difunda sobre la tierra como una inundación. El diluvio está sepultando una época perimida. Ni siquiera intentaremos canalizar las aguas. Reconozcamos el hecho de que por mucho tiempo todo lo que vemos, y en primer lugar el Estado, contribuirá al proceso de liquidación. Pero al mismo tiempo conservemos orgullosa conciencia de otro hecho: que hoy todo depende de los que se mantienen al margen, de quienes se mantienen oficialmente en segundo plano, ocultos a la vista de los más. El futuro les pertenece."

Resta aludir a los buscadores de la muerte, a los que asumen gradualmente el control de la situación, mientras se abre ante nuestros ojos el brillante futuro. Destinados a apresurar el colapso de un mundo ya difunto, galvanizan a la muerta juventud del mundo infundiéndole un entusiasmo temporario. Por doquier se llama a las armas a la juventud; como en todos los tiempos se alista a los jóvenes para la matanza ritual. ¡La causa! ¡La sagrada causa! En beneficio de la "causa" pronto se desatarán los demonios y se nos mandará acogotarnos mutuamente. Todo está muy claro. Bajo el signo de la MUERTE todos los bandos, todas las fuerzas se alían secretamente. La muerte: tal el motivo real, el auténtico impulso. Quien piense que podemos escapar a este festín de muerte es

un imbécil. En este estúpido apasionamiento por la muerte los surrealistas no se distinguen de los demás. Juntos nos hundiremos... camisetas rojas y negras, pacifistas, militaristas, dadaístas, surrealistas, inconformistas, juntos todos los istas y los ismos. Juntos al abismo sin fondo.

Ahora, mis queridos amigos, mis queridos surrealistas belgas, suecos, japoneses, holandeses, británicos, franceses, norteamericanos, rhodesianos, arturienses, cro-magnenses y neanderthalenses, ahora es el momento de aferrar esa cola prensil supremamente maravillosa que hemos arrastrado por el barro durante incontables generaciones. Aférrrenla, si pueden, ¡y corran para salvar la vida! Hay una posibilidad en un millón, y les deseo suerte, pobres y sangrientos bastardos.

HAMLET: UNA CARTA

8 de noviembre de 1935.

Querido F.:

Es muy amable de tu parte ofrecerme respuestas tan explícitas. Sin embargo, creo que estás tratando de confundirme. Aparentemente das por sobreentendido que tengo la mayor confianza en tu "erudición", y que tomaré como artículo de fe lo que digas sobre Hamlet. En lo que cometes un doble error. Primero, desconfío de toda erudición, la tuya incluida. Segundo, tu carta no contiene erudición. Si te formulo unas cuantas preguntas simples y directas lo hago para saber qué piensas, y no lo que has aprendido que otros piensan sobre Hamlet. En nuestro asedio el auténtico erudito, como más tarde o más temprano lo descubrirás, es el pequeño Alf. Si le diriges una pregunta se pasará el resto de su vida en la biblioteca para traerte la respuesta. No, no quiero la información definitiva sobre Hamlet que tú pretendas darme, sino una simple exposición de tus propias reacciones. Pero quizá se trate de tu propio estilo hamletiano de contestar preguntas. Me sospecho que estás abultando innecesariamente el material.

De todos modos, tus respuestas me incitan a ofrecerte una imagen un poco más clara de mi impresión de Hamlet, pues, como te expliqué previamente, el Hamlet original (y ahora me refiero al *Hamlet* de Shakespeare) está sumergido ya en el Hamlet universal. Sea lo que fuere que Shakespeare tuviese que decir carece ahora totalmente de importancia y de pertinencia, salvo como punto de partida. Por débil clac uueda haber sido la tesis del príncipe Alfred sobre la "objetividad", mi espíritu formula la misma crítica de Shakespeare: a saber, que fue un titiritero. Y en mi caso agrego audazmente la temeridad a la ignorancia afirmando que las obras de Shakespeare poseen tan universal atracción precisamente a causa de esa cualidad titiritesca del autor. Debo agregar entre paréntesis que esta atracción universal, como la de la Biblia, está fundada en la fe y no en la investigación. La gente sencillamente ya no lee a

Shakespeare, y tampoco la Biblia. Todos leen acerca de Shakespeare. La literatura crítica levantada alrededor de su nombre y de sus obras es mucho más fecunda y excitante que el propio Shakespeare, de quien nadie sabe mucho aparentemente, pues su auténtica identidad continúa envuelta en el misterio. Quiero señalar que esto no es aplicable a otros autores antiguos, sobre todo a Petronio, Boccaccio, Rabelais, Dante, Villon, etc. Es aplicable a Hornero, Virgilio, Torcuato Tasso, Spinoza, etc. Hugo, el gran dios francés, hoy es leído exclusivamente por adolescentes, y sólo debe ser leído por ellos. Shakespeare, el dios inglés, hoy también es leído casi exclusivamente por adolescentes... como lectura obligatoria. Cuando uno se vuelve hacia él en otra etapa de la vida resulta casi imposible superar el prejuicio creado por los profesores y por el mundo en que lo presentan. Shakespeare no era otra cosa que el gigante pomposo y flatulento a quien los ingleses quieren convertir en vaca sagrada. A falta de profundidad, le atribuyen periferia, y una periferia que disimula mal los almohadones rellenos.

Pero como digo, quiero explicarte un poco mis propios recuerdos de Hamlet, un tanto confusos, es cierto, pero honestos. No dudo que si en el mundo de habla inglesa se distribuyera un cuestionario la confusión sobre el tema se acentuaría aún más. Para empezar, desecho la primera lectura, que fue obligatoria y, por lo tanto, de resultados absolutamente nulos. (Salvo la repugnancia por el tema, sentimiento que a lo largo de los años se ha convertido gradualmente en curiosidad arqueológica, por así decirlo.) Quiero decir con ello que actualmente me interesa mucho más oír lo que el señor X (don nadie) tiene que decir con respecto a Hamlet -o a Otelu, o a Lear, o a Macbeth- que conocer las opiniones del erudito shakespeareano. De este último no aprenderé absolutamente nada... es puro polvo de bibliotecas. Pero de los don nadie, entre los que yo mismo me incluyo, puedo aprenderlo todo.

Sea como fuere, ya había transcurrido cierto tiempo desde que saliera del colegio cuando, gracias a la tenacidad y a la insaciable curiosidad de un escocés amigo -se llamaba Bill Dyker- se despertó mi interés por el Hamlet. Cierta noche, después de una prolongada discusión sobre Shakespeare y su supuesto valor para el mundo, convinimos en que sería

buena cosa volver a leerlo. Esa noche también discutimos extensamente cuál de las obras. abordaríamos primero. Como ya lo habrás advertido, es casi inevitable que cuando se plantea este problema, Hamlet sea la obra. (También esto me resulta por demás fascinante... esa recurrencia obsesiva de una obra, como advirtiendo: si usted quiere conocer a Shakespeare, es absolutamente necesario que lea Hamlet. ¡Hamlet! ¡Hamlet! Por qué siempre Hamlet?)

De modo que leímos la obra. Habíamos convenido de antemano en reunirnos en determinada fecha para discutir la obra a la luz de nuestras reacciones individuales. Bueno, llegó la noche señalada y nos encontramos. Sin embargo, ocurrió que mi amigo Bill Dyker también había concertado una cita para reunirse esa noche con una mujer del centro. Según parece se trataba de una mujer original, y quizá la postergación de la discusión de Hamlet tenía cierta disculpa. Era una mujer aficionada a la literatura que no estaba en condiciones de gozar del coito normal porque ``era demasiado pequeña". Por lo demás así me lo explicó mi amigo Dyker. Recuerdo que esa noche fuimos caminando bajo la lluvia por Broadway en dirección al centro. Por el lado de la calle Cuarenta nos cruzamos con una trotona. (Era antes de la guerra y las prostitutas todavía andaban por la calle, de día o de noche. Y los bares también trabajaban a todo vapor.) Lo extraño del encuentro fue - como verás, simple coincidencia - que esta prostituta también era una "literata". Antes había escrito para las publicaciones baratas y luego había ido barranca abajo. Previamente había sido compañera de baile en un salón de Butte, Montana. De todos modos, lo más natural era empezar con la "literatura" y seguir por ahí adelante. Ocurrió también que esa noche yo tenía bajo el brazo un libro llamado Budismo esotérico, y en esa época pronunciaba así el título: Bud-ismo e-sot-érico. Por supuesto, no tenía la menor idea del tema. Probablemente se trataba de uno de esos libros que Brisbane solía recomendar a sus lectores. (En esa época yo estaba decidido a leer solamente los "mejores" libros, los que abrían nuevos horizontes.) Naturalmente, no pasó mucho tiempo sin que la trotona pasara a primer plano. Era de origen irlandés, débil y amable, y poseía la habitual verbosidad. Además, era dogmática. También nosotros éramos

dogmáticos. En aquellos días todos eran dogmáticos. Uno podía permitirse ese lujo. Cuando por un proceso natural finalmente pusimos en claro la situación, la prostituta se sintió disgustada, como es de suponer, ante la idea de que iríamos a una cita con una mujer cuyo problema era el que acabo de mencionarte. Además, no nos creyó. Dijo que era inverosímil. Afirmó que la mujer era ninfomaniaca, lo cual era verdad, como pudimos comprobarlo después. Estábamos en una situación delicada. ¡Había llegado el momento de la acción! Pero precisamente éramos incapaces de acción, aun en esos días. Ello era así más particularmente en el caso de mi amigo escocés que en el mío. Tenía lo que se llama una "mente jurídica" ... podía dar vueltas y más vueltas alrededor de un tema sin abordar nunca lo esencial del mismo.

Puesto que no lográbamos llegar a una decisión, no nos quedaba otra alternativa que continuar bebiendo. Salimos del local en que estábamos y fuimos a un bar francés en la calle Treinta. Cuando entramos estaban jugando a los dados, y mi amigo Dyker se apasiona por los dados. En el bar estaban también algunas prostitutas, y a pesar de la joven que nos acompañaba, comenzaron a insinuarse. La situación empeoraba constantemente. La prostituta estaba decidida a conquistarnos, y corno parecíamos impermeables a sus encantos físicos, llegó a la conclusión de que nos sentíamos atraídos por su intelecto. De modo que gradualmente volvimos a Hamlet, muy mezclado ahora con el problema de ir o no ir a la cama, los peligros de la enfermedad (concomitantes de lo anterior), el problema monetario, la cuestión de honor, el cumplimiento de la palabra empeñada con la otra mujer, etc., etc. Nunca pude sacar a Hamlet del extraño atolladero en que quedó atascado. En cuanto a Ofelia, en mi mente es inseparable de una muchacha de cabellos muy rubios sentada al fondo del local, a cuyo lado pasaba cada vez que me dirigía al excusado. Recuerdo la expresión patética y desconcertada del rostro de la joven; tiempo después vi una ilustración de Ofelia flotando boca arriba, los cabellos trenzados y enredados en los nenúfares, y entonces pensé en la muchacha al fondo del bar, con sus ojos satinados y sus cabellos pajizos, como los de Ofelia. En cuanto al propio Hamlet, mi amigo Dyker con su "mente jurídica" era la quintaesencia de todos

los Hamlet habidos y por haber. Ni siquiera era capaz de decidirse a aliviar su propio intestino. ¡En serio! Sobre la pared de su refugio había fijado una nota que decía: "¡No olvides ir al excusado!" Cuando los amigos leían la nota, le recordaban el hecho. De no haber sido así, habría muerto de constipación. Poco después se enamoró de una muchacha, y empezó a pensar en casarse con ella, pero entonces el problema que lo torturaba era qué haría con la hermana. Las dos hermanas eran prácticamente inseparables. Por supuesto, era muy de él enamorarse de ambas. A veces, con el pretexto de dormir la siesta, los tres se acostaban juntos. Y mientras una de las hermanas dormía él se regodeaba con la otra. Para Dyker carecía absolutamente de importancia cuál de las hermanas era. Recuerdo sus dolorosos esfuerzos por explicarme el caso. Analizábamos el problema noche tras noche, buscando una solución.. .

Como habrás advertido fácilmente, mi íntima amistad con Bill Dyker se impuso a Hamlet. Tenía frente a mí un *Hamlet* viviente, a quien podía estudiar cómodamente sin necesidad de laboriosas investigaciones. Y ahora que pienso en ello, me parece muy característico que desde la noche en que nos disponíamos a "discutir" *Hamlet* este último muriera, para no ser mencionado nunca más por ninguno de nosotros. Tampoco creo que desde ese día Bill Dyker volviera a leer otro libro. Ni siquiera mi libro, que le entregué al llegar a Nueva York, y del que me dijo, cuando me marchaba: "Procuraré encontrar tiempo para leerlo, Henry". Como si le hubiera impuesto una pesada obligación que trataba de sobrellevar lo mejor posible en mérito a nuestra antigua amistad. No, no creo que haya abierto jamás mi libro, ni que lo haga nunca. Y soy su mejor y más antiguo amigo. ¡Vaya un extraño pájaro este Bill Dyker!

Hablando de Bill Dyker me desvié un poco. Quiero explicarte mis impresiones de Hamlet, según se decantaron durante años de vagabundeo, de ociosas charlas y de huroneo aquí y allá. Quiero explicarte cómo a medida que pasaba el tiempo Hamlet se mezcló con todos los demás libros que he leído y olvidado, al extremo de que ahora Hamlet es absolutamente amorfo, absolutamente poliglota ... en una palabra, universal como los propios elementos. En primer lugar, siempre que pronuncio el nombre evoco inmediatamente una imagen de Hamlet, la

imagen de un escenario en sombras sobre el que un hombre pálido y delgado con un poético mechón de cabellos está de pie, en calzas y jubón, discurséandole a un cráneo que sostiene con la mano derecha extendida. (¡Téngase en cuenta, por favor, que jamás presencié una representación de Hamlet!) Al fondo del escenario se abre una fosa, y alrededor de ella hay tierra amontonada. Sobre el montículo de tierra reposa una linterna. Hamlet está hablando... una indescriptible jerigonza, por lo que se me alcanza. Allí ha estado de pie, hablando, durante siglos. El telón jamás cae. El discurso nunca termina. Lo que ocurriría después de esta escena siempre lo imaginé más o menos así, aunque naturalmente nunca ocurre; realmente. En medio de la conversación con el cráneo llega un correo... probablemente uno de los muchachos de Guildenstern y Rosenkranz. El correo murmura algo al oído de Hamlet, y como éste es un soñador, naturalmente lo ignora. De pronto aparecen tres hombres de capa negra y desenvainan las espadas. ¡Atrás!, gritan, y entonces Hamlet, de un modo ridículamente veloz e inesperado, desenvaina la espada y empiezan a pelear. Por supuesto, los hombres mueren en pocos instantes. Son muertos con la fulmínea rapidez de un sueño, y Hamlet se queda mirando su sangrienta espada del mismo modo que antes miraba el cráneo. Sólo que ahora... ¡ha enmudecido!

Como digo, ésta es mi visión cuando se menciona el nombre de Hamlet. Siempre la misma escena, siempre los mismos personajes, la misma literatura, los mismos gestos, las mismas palabras. Y siempre, al final, enmudecido. Lo cual, según deduzco de mi escaso conocimiento de Freud, es evidente la cristalización de un deseo. Y estoy agradecido a Freud por haberlo aprendido.

Eso, por lo que hace a las imágenes. Cuando hablo de Hamlet funciona otro mecanismo. Es lo que denomino "fantasía libre", y está formada no sólo por el *Hamlet*, sino por *Werther*, *Jerusalén liberada*, *Ifigenia en Táuride*, *Parsifal*, *Fausto*, *la Odisea*, *el Infierno* (comedia), *El sueño de una noche de verano*, *los Viajes de Gulliver*, *El santo graal*, *Ayesha*, *Ouida* (simplemente Ouida, que no es un determinado libro), *Rasselas*, *El conde de Montecristo*, *Evangelina*, *El Evangelio según San Lucas*, *El nacimiento de la tragedia*, *Ecce Homo*, *El idiota*,

*La oración de Gettysburg de Lincoln, Decadencia y caída del Imperio Romano, la Historia de' la moral europea de Lecky, La evolución de la idea de Dios, El ego y su propio ser, en lugar de un libro por un hombre excesivamente atareado para escribirlo, y así sucesivamente, incluido A través del espejo... ¡que no es, por cierto, el menos importante! Cuando este caldo empieza a burbujear en mi cerebro es cuando pienso mejor sobre Hamlet. Hamlet es el centro móvil, con un estoque en la mano. Veo el Espectro -no de Hamlet, sino de Macbeth - paseándose por el escenario. Hamlet se dirige a él. El espectro se desvanece y comienza la obra. Es decir, la obra alrededor de Hamlet. Hamlet no hace nada... ni siquiera liquida al final a los correos, como lo imagino cuando se pronuncia simplemente el nombre. No, Hamlet está de pie en el centro del escenario, y la gente lo manosea y empuja, como si fuera una medusa muerta arrojada sobre la costa del mar. La cosa continúa del mismo modo durante unos doce actos, en el curso de los cuales muchos mueren o se matan. *Todo para conversar*, entiéndase. Los mejores discursos son siempre los que se pronuncian un momento antes de morir. Pero ninguno de estos discursos nos lleva a ninguna parte. Es como el tablero de damas de Lewis Carroll. Primero uno está de pie fuera de un castillo, y llueve... una lluvia inglesa, buena para la cosecha de nabos y nabizas y para la fabricación de finos tejidos de lana. Luego hay rayos y truenos y quizá reaparece el espectro. Hamlet habla al espectro, y lo hace con familiaridad y fluidez... porque hablar es su *métier*. Entre tanto los mensajes vienen y van. Susurran al oído, bien al de la Reina, bien al de Polonio. Un buzz-buzz que continúa durante los doce actos. De tanto en tanto Polonio aparece tocado con un bonete. Lleva de la mano a su hijo Laertes y sacude afectuosamente la caspa del cuello de la chaqueta de Laertes. Lo hace con el fin de engañar a Hamlet. Hamlet se muestra hosco, y a veces taciturno. Lleva la mano a la empuñadura de su estoque. Le centellean los ojos. Luego aparece Ofelia, con sus largos cabellos de lino que caen formando trenzas sobre los hombros. Camina con las manos entrelazadas sobre el estómago, murmurando el rosario, y su aspecto es tímido, recatado, y aun diríamos un poco tonto. Finge no advertir la presencia de Hamlet, que se interpone precisamente en su*

camino. De pasada recoge un capullo y lo sostiene cerca de su nariz. Convencido de que ella no está del todo allí, le dirige insinuaciones... como para pasar el tiempo. Lo cual precipita un drama. Significa que Hamlet y su mejor amigo, Laertes, deben librar un duelo a muerte. Aunque Hamlet siempre se muestra remiso para actuar, mata sin pérdida de tiempo a su amigo Laertes, suspirando mientras hunde el estoque en el cuerpo de su amigo bienamado. Hamlet suspira constantemente durante toda la obra. Es un modo de informar al público que no se encuentra en estado cataléptico. Y después de cada muerte limpia escrupulosamente la espada... la limpia con el pañuelo que Ofelia dejó caer cuando salió. En los gestos de Hamlet hay algo que me recuerda instintivamente al caballero inglés. Por eso te pregunté antes si la obra se desarrolla en Inglaterra. Para mí se trata de Inglaterra y nadie puede convencerme de lo contrario. Más aún, ocurre en el riñón mismo de Inglaterra, yo diría que en las cercanías de Sherwood Forest. La Reina Madre es un mari-macho. Tiene dentadura postiza, que es el caso de todas las reinas inglesas desde tiempo inmemorial. Tiene también el estómago muy subido, lo cual en definitiva provoca a la espada de Hamlet. A decir verdad, hay algo que me impide separarla de la imagen de la Reina roja en el cuento de Alicia. Al parecer habla constantemente de la manteca, y del modo de prepararla cremosa y agradable. En cambio a Hamlet sólo le interesa la muerte. Inevitablemente la conversación entre ambos cobra un sesgo extraño. Hoy lo llamaríamos surrealista. Y sin embargo hay mucha lógica en la cosa. Hamlet sospecha que su madre oculta un crimen vil. Sospecha que él mismo fue mancillado en la cuna. Acusa francamente a su madre, pero como cala se inclina a la tergiversación, siempre consigue que la conversación retorne al tema de la manteca. En realidad, con su ladina modalidad inglesa, casi consigue hacer creer a Hamlet que él mismo es culpable de cierto crimen monstruoso, aunque jamás se dice cuál. Hamlet detesta cordialmente a su madre. Si pudiera la estrangularía con las manos desnudas. Pero la Reina Madre es mucho más astuta que él. Induce al tío de Hamlet a que monte una obra teatral en la que se pinta desairadamente al joven. Hamlet sale del salón antes de que acabe la obra. En el vestíbulo encuentra a Guildenstern y al Rosenkranz. Le

murmuran algo al oído. Hamlet afirma que se marcha de viaje. Lo persuaden para que no haga tal cosa. Sale al jardín, al lado del foso, y en medio de su ensueño de pronto ve a la muerta Ofelia que baja llevada por las aguas, con los cabellos bien peinados en trenzas y las manos entrelazadas con recato sobre el estómago. Parece sonreír en sueños. Nadie sabe cuántos días estuvo en el agua o por qué el cuerpo parece tan natural, si de acuerdo con todas las leyes físicas debería estar lleno de gases. Sea como fuere, Hamlet decide pronunciar un discurso. Empieza con el famoso "*to be or not to be...*" Ofelia desciende lentamente sobre las aguas, sordos los oídos, pero siempre sonriendo dulcemente, como es usual en las clases superiores inglesas, aun en la muerte. Esta sonrisa enfermizamente dulce, del cuerpo empapado, encoleriza a Hamlet. No le importa la muerte de Ofelia... pero le enfurece su sonrisa. Desenfunda nuevamente el estoque, y con los ojos inyectados en sangre se dirige a la sala del banquete. De pronto nos hallamos en Dinamarca, en el castillo de Elsinore. Hamlet es un completo extraño, un espectro resucitado. Entra como una exhalación, decidido a matarlos a todos a sangre fría. Pero se encuentra con su tío, el antiguo rey. El tío prodiga zalamerías y escolta a Hamlet hasta la cabeza de la mesa. Hamlet se niega a comer. Está harto de todo el asunto. Exige saber inmediatamente quién mató a su padre, hecho que se le pasó totalmente inadvertido, y que bruscamente le viene a la memoria cuando es hora de comer. Hay ruido de platos y general algazara. Con la intención de calmar los ánimos, Polonio pronuncia un lindo discurso sobre el tiempo. Hamlet lo apuñala detrás del coronado. El rey finge no advertir el hecho, lleva el vaso a los labios y propone un brindis a Hamlet. Este bebe grandes tragos el vaso de veneno, mas no muere inmediatamente. Pero el propio rey cae muerto a los pies de Hamlet. Hamlet lo atraviesa con su espada como a un trozo de cerdo frío. Luego, volviéndose hacia la Reina Madre, le atraviesa el estómago... es decir, le aplica la enema definitiva. En este momento aparecen Guildenstern y Rosenkranz. Desenvainan las espadas. Hamlet se debilita. Se desploma en una silla. Aparecen los enterradores con linternas y palas. Entregan un cráneo a Hamlet. Hamlet sostiene el cráneo en la mano derecho y apartándolo un poco se dirige a

él con elocuente lenguaje. Hamlet se muere. Sabe que se muere. De modo que empieza su último y mejor discurso, el que infortunadamente queda inconcluso para siempre. Rosenkranz y Guildenstern desaparecen por la puerta del fondo. Hamlet queda solo frente a la mesa del banquete, y el suelo está cubierto de cadáveres. Habla hasta por los codos. El telón cae lentamente...

UN ÉTRE ÉTOILLIQLIE

Cuando escribo estas líneas, Anais Nin ha iniciado el quincuagésimo volumen de su Diario, la crónica de una lucha de veinte años en procura de la propia realización. Es todavía una mujer joven y ha hallado tiempo, en medio de una vida de intensa actividad, para producir una monumental confesión que cuando llegue al mundo ocupará su lugar al lado de las revelaciones de San Agustín, Petronio, Abelardo, Rousseau, Proust y otros.

De los veinte años registrados, la mitad fueron vividos en Estados Unidos, y la mitad en Europa. El Diario abunda en viajes; en realidad, como la vida misma, puede considerársele nada más que un viaje. El Diario no es un viaje hacia el centro de la sombra, en el severo sentido que Conrad atribuía al destino, ni un *voyage au botu de la nuit*, como en el caso de Céline, ni siquiera un viaje a la Luna en el sentido psicológico de una fuga. Se asemeja mucho a una excursión mitológica hacia la fuente y el origen de la vida... casi diría un viaje astrológico de metamorfosis.

Casi es innecesario subrayar la importancia de esta obra en nuestro tiempo. A medida que nuestra Era toca a su fin, adquirimos mayor conciencia del tremendo significado del documento humano. Nuestra literatura, incapaz ya de expresarse mediante formas moribundas, se ha convertido en un género casi exclusivamente biográfico. El artista se retira detrás de las formas muertas para redescubrir en sí mismo la fuente eterna de la creación. Nuestra época, intensamente productiva, y a pesar de ello absolutamente desprovista de vitalidad y de capacidad creadora, está obsesionada por el anhelo vehemente de investigar los misterios de la personalidad. Nos volvemos instintivamente hacia los documentos -fragmentos, notas, autobiografías, diarios - que calman nuestro apetito de más vida porque, al evitar la tortuosa expresión del arte, parecerían ponernos directamente en contacto con lo que buscamos. Digo "parecerían" porque, contra lo que nos imaginamos, no exis-

ten atajos, y porque la expresión más directa, la más permanente y la más eficaz es siempre la del arte. Aun en las confesiones más francas existe la misma elipsis que en el arte. El Diario es una forma artística tanto como la novela o la obra teatral. Ocurre simplemente que el Diario exige un cañamazo más amplio; es un tapiz cronológico que en conjunto, o en el punto en que se lo abandone, revela una forma y un lenguaje tan exigentes como los de las restantes formas literarias. Ciertamente, una obra como Fausto revela más discrepancias, más impertinencias y misteriosos tropiezos que, por ejemplo, un Diario como el de Amiel. El primero representa un modo artificial de sincronización; el último posee una integración orgánica no perturbada ni siquiera por la interrupción de la muerte.

La principal preocupación del autor del Diario no es la verdad, aunque pueda parecerlo, del mismo modo que la principal preocupación del artista consciente no es la belleza. La belleza y la verdad son los subproductos en la búsqueda de algo que las trasciende. Pero así como nos impresiona la belleza de una obra de arte, nos impresiona la verdad y la sinceridad de un Diario. Cuando leemos las páginas de un Diario íntimo, alimentamos la ilusión de que contemplamos cara a cara el alma de su autor. Es la condición ilusoria del Diario, su condición artística, por así decirlo, del mismo modo que la belleza es el elemento ilusorio de la obra de arte aceptada. El Diario debe ser leído de un modo diferente que la novela, pero el objetivo es el mismo: la autorrealización. Por su propia naturaleza, el Diario es cotidiano y orgánico, mientras que la novela es intemporal y convencional. Sabemos más, o creemos saber más inmediatamente respecto del autor de un Diario que respecto del autor de una novela. Pero es difícil decir qué sabemos realmente de cualquiera de ellos. Pues no puede decirse del Diario que refleje mejor la vida misma que la novela. Es un medio expresivo en el que predomina la verdad antes que el arte. Pero no es la verdad. No lo es por la sencilla razón de que el problema mismo, la obsesión, por así decirlo, es la verdad. Por consiguiente deberíamos buscar en el Diario, no la verdad sobre las cosas, sino una expresión de esa lucha por liberarse de la obsesión de la verdad.

Este factor, cuya aprehensión es tan importante, explica el carácter tortuoso, repetitivo de todos los diarios. Todos los días recomienza la batalla; mientras leemos se diría que deambulamos por un místico laberinto en el que el autor se pierde cada vez más irremediamente. El reflejo de las propias experiencias del autor se convierte en el pozo de verdad en que a menudo se ahoga. En todos los diarios asistimos al nacimiento de Narciso, y a veces también a su muerte. Esta muerte, cuando ocurre, es de dos tipos, como en la vida. En un caso puede llevar a la disolución, en otro a la resurrección. En el último volumen de la gran obra de Proust se desarrolla magníficamente la naturaleza de este renacimiento en la disquisición del autor sobre la naturaleza metafísica del arte. Pues en *Le Temps Retrouvé* el gran fresco se despliega en otra dimensión y de ese modo adquiere su auténtico significado simbólico. El análisis que se ha venido desarrollando durante todo el volumen precedente alcanza finalmente su clímax en una visión del conjunto; es casi como la costura de una herida. Subraya lo que Nietzsche señaló hace mucho respecto de "la cualidad curativa del arte". El elemento puramente personal y narcisista se resuelve en lo universal; la confesión aparentemente interminable devuelve al narrador a la corriente de la actividad humana por la comprensión de que la vida misma es un arte. Se alcanza esta inteligencia, como tan bien lo señala Proust, por la obediencia a la callada vocecilla interior. Es lo contrario mismo del método socrático, cuyo absurdo Nietzsche expuso tan acremente. La manía analítica desemboca finalmente en su contrario, y el doliente desborda sus propios problemas e ingresa en un nuevo dominio de la realidad. Por consiguiente, en este nivel superior de la conciencia el aspecto terapéutico del arte reside en el elemento religioso o metafísico. La obra que fue comenzada como refugio y huida de los terrores de la realidad permite que el autor retorne a la vida, no adaptado a la realidad que lo rodea, sino superior a ella, como quien es capaz de recrearla de acuerdo con sus propias necesidades. Advierte que no huía de la vida, sino de sí mismo, y que la vida que hasta ese momento se le antojaba insoportable era simplemente la proyección de sus propias fantasías. Es verdad que la nueva vida es también la proyección de las fantasías del individuo, pero

ahora se ha infundido a estas últimas un sentido de poder real; brotan no de la disociación, sino de la integración.

Toda la vida pasada recupera su lugar en el conjunto y crea un equilibrio vital y estable que nunca se había alcanzado sin el dolor y el sufrimiento. En este sentido ese interminable revolverse en una jaula que caracterizaba el pensamiento del autor, ese fresco interminable que parece no acabar nunca, esa incesante fragmentación y análisis que continúa noche y día, es como un movimiento giratorio que por simple acción de la fuerza centrífuga arranca al doliente de sus obsesiones y lo entrega al ritmo y al movimiento de la vida, incorporándolo a la gran corriente universal en la que existe el ser de todos.

Un libro es un fragmento de vida, una manifestación de vida, tanto como un árbol, o un caballo o una estrella. Obedece a sus propios ritmos, a sus propias leyes, ya se trate de una novela, de una obra teatral o de un Diario. Está presente el ritmo profundo y oculto de la vida... su pulso y su latido. Aun en las aguas aparentemente estancadas del Diario este flujo y reflujo es evidente. Está en el conjunto de la obra tanto como en cada fragmento. Considerada en su totalidad, sobre todo, por ejemplo, en una obra como la de Anais Nin, esta pulsación cósmica corresponde a la muerte y al renacimiento del individuo. La vida asume el aspecto de un laberinto en el que se zambulle la buscadora. Ella se introduce con el inconsciente propósito de destruir su antiguo yo. Podría decirse, como en este caso, que la desintegración del yo es el resultado de un choque. Poco importaría el agente causal de la desintegración; lo importante consiste en que en determinado momento ella posee una personalidad doble. El antiguo yo, adherido al padre que la abandonó, y cuya pérdida creó en ella un conflicto insoluble, se ve confrontado con otro naciente yo, que aparentemente la introduce cada vez más profundamente en las sombras y la confusión. El Diario, que es la historia de su retiro del mundo hacia el caos de la regeneración, describe la lucha intrincada librada por esta personalidad en conflicto. AL hundirse en las oscuras regiones de su alma se diría que la autora arrastra consigo al mundo, y con él a la gente que ella conoce y las relaciones engendradas por sus encuentros. Provoca la ilusión de sumergimiento,

de oscuridad y de estancamiento la incesante observación y el constante análisis desarrollados en las páginas del Diario. Se han cerrado las compuertas, y el cielo ha desaparecido. Todo -naturaleza, seres humanos, acontecimientos, relaciones - es arrastrado al fondo para ser disecado y digerido. Es un proceso de absorción en el que el ego se convierte en estupendo buche rojo. El lenguaje mismo es claro, dolorosamente claro. Es la luz quemante del intelecto encerrado en una caverna. Nada de lo que esta mente toca pasa indigerido. El resultado es desgarrador y alucinante. Recorramos con la autora su intrincado mundo como un cuchillo que practica una incisión en la carne. Es una operación quirúrgica sobre un mundo de carne y hueso, una cesárea practicada por el embrión con sus propias tijeras y su propia cuchilla.

Permítaseme formular aquí una observación al pasar. *Este Diario fue escrito absolutamente sin malicia*. El psicólogo puede acotar a esto que el dolor sufrido por ella como consecuencia de la pérdida de su padre fue tan hondo que en adelante se encontró incapacitada de causar dolor a otros. En cierto sentido ello es cierto, pero se trata de una visión limitada del problema. Por mi parte, siento más bien que en este Diario encontramos el movimiento directo y desnudo que es propio de la esencia de los grandes dramas trágicos de los griegos. Racine, Corneille, Molière pueden permitirse cierta malicia... pero no los dramaturgos griegos. La diferencia reside en la actitud hacia el Destino. No es una guerra librada contra los hombres, sino contra los dioses. Lo mismo puede decirse en el caso del Diario de Anais Nin: libra una guerra consigo misma, y Dios es el único testigo. El Diario no fue escrito para los ojos de otros, sino para el ojo de Dios. La autora carece de malicia, del mismo modo que no siente el deseo de engañar o de mentir. Mentir en un Diario es el colmo del absurdo. Para llegar a eso se necesita realmente estar loco. No le preocupa el prójimo, salvo en cuanto podría revelarle algo de sí misma. Aunque el camino es tortuoso, la dirección es siempre la misma: hacia adentro, profundizando más y más, hacia el corazón del yo. Cada encuentro es preparación del encuentro final, la confrontación con el yo real. Permitirse un gesto de malicia equivaldría a desviarse del camino determinado, despilfarrar un precioso momento

de la persecución de su ideal. La autora avanza inexorablemente, como los dioses en los dramas griegos, hacia la realización de su destino.

Un hecho muy significativo vinculado con el origen de este Diario consiste en que fue empezado con sentido artístico. No aludo con esto al hecho de que se lo escribiera con la habilidad de un artista, mediante el empleo consciente de una técnica; no, me refiero a que fue comenzado como algo que debía ser leído por otro, como algo destinado a influir a otro. En este sentido procedió como lo hace un artista. Iniciado durante el viaje a un país extranjero, el Diario es una silenciosa comunión con el padre que la ha abandonado, un presente que ella se propone enviarle desde su nuevo hogar, un don de amor que, así lo espera ella, volverá a reunirlos. Dos días después estalla la guerra. Por obra de lo cine parece casi una conspiración del destino, el padre y la niña quedan separados por muchos años. En las leyendas que desarrollan este tema ocurre, como en este caso, que el encuentro acaece cuando la hija ha llegado a la mayoría de edad.

Y así, al comienzo mismo de su Diario, la niña se comporta precisamente como el artista que, utilizando su expresión como medio, se lanza a la conquista del mundo que lo ha negado. Pensando originalmente en seducir y encantar al padre con el testimonio de su propio dolor, frustrada en todas sus tentativas de recuperarlo, poco a poco empieza a mirar la separación como un castigo a su propia incapacidad. La diferencia que la ha señalado desde la infancia, y que ya le acarreó la ira paterna, se acentúa más aún. El Diario se convierte en la confesión de su incapacidad para hacerse digna del padre perdido, quien se ha convertido para ella en dechado de perfección.

En las primeras páginas del Diario se manifiesta este conflicto entre el antiguo e inadecuado yo y el naciente y desconocido yo que ella estaba creando. Es una lucha entre lo real y lo ideal, la lucha aniquiladora que en el caso de la mayoría de la gente se desarrolla sin fruto hasta al final de la vida, y cuyo significado nunca conocen. Apenas dos años después de iniciado el Diario aparece el siguiente pasaje:

"Quand aucun bruit ne se fait entendre, quanti la nuit a rccouvert de son sombre paletot la grande ville dont elle me cache: l'éclat trom-

peur, alors il me semble entendre une voix mystéricuse qui me parle; je suppose qu'elle vient de moi-même car elle pense comme moi... Il me semble que je cherche quelque chose, je ne sais pas quoi, mais quand mon esprit libre dégagé des griffes puissantes de ce mortel ennemi, le Monde, il me semble que je trouve ce que je voulais. Serait-ce l'oubli? Le silence? Je ne sais, mais cette même voix, quand je crois être seule, me parle. Je ne puis comprendre ce qu'elle dit mais je me dis que l'on ne peut jamais être seule et oubliée dans le monde. Car je nomme cette voix: Mon Génie; mauvais ou bon, je ne puis savoir..." (Cuando no se oye el menor ruido, cuando la noche cubrió con su oscuro manto la gran ciudad, cuyo engañoso brillo se me oculta, entonces me parece oír una voz misteriosa que me habla; supongo que viene de mí misma, pues piensa como yo... Me parece que busco algo, no sé qué, pero cuando mi espíritu libre se desprende de las garras poderosas de ese enemigo mortal, el Mundo, me parece que encuentro lo que deseaba. ¿Será el olvido? ¿El silencio? No lo sé, pero cuando creo estar sola esta misma voz me habla. No puedo comprender qué dice, pero me digo que nunca es posible estar sola y olvidada en el mundo. Pondré nombre a esta voz: Mi Genio: si malo o bueno, no lo sé...)

Más sorprendente aún es un pasaje del mismo volumen que empieza: "Dans ma vie terrestre rien n'est changé..." (En mi vida terrestre nada cambió...) Después de relatar los pequeños incidentes que constituyen su vida terrenal, agrega, pero:

"Dans la vie que je mène dans cela est différent. Là, tout est bonheur et douceur, car c'est un rêve. Là, il n'y a pas d'école aux sombres classes, mais il y a Dieu. Là, il n'y a pas de chaise vide dans la famille, qui est toujours au complot. Là il n'y a pas de bruits, plutôt la solitude qui rend la paix. Là_ il n'y a pas d'inquiétude pour l'avenir, car c'est un autre rêve. Là, il n'y a pas de larmes, car c'est un sourire. Voilà l'infini où je vis car je vis deux fois. Quand je mourrai sur la terre, il arrivera, comme il arrive à deux lumières allumées à la fois, quand l'une s'éteint l'autre se rallume, et cela avec plus de force. Je m'éteindrai sur la terre, mais je me rallumerai dans l'infini..." (En la vida que llevo en el infinito es diferente. Allí todo es felicidad y dulzura, pues se

trata de un sueño. Allí no hay escuela de sombrías aulas, sino Dios. Allí no hay una silla vacía en la familia, que siempre está completa. Allí no hay ruidos, sino la soledad que da la paz. Allí no se conoce la inquietud por el futuro, porque éste es otro sueño. Allí no hay lágrimas, pues se trata de una sonrisa. Tal el infinito en que vivo, pues vivo dos veces. Cuando muera, sobre la tierra ocurrirá, como cuando se encienden dos luces al mismo tiempo, que cuando una se apaga la otra vuelve a encenderse, y con más fuerza. Me extinguiré sobre la tierra, pero volveré a encenderme en el infinito...)

A veces dice burlonamente de sí misma que es "*une étoilique*"... una palabra inventada por ella, y por qué no, puesto que, como ella misma dice, tenemos la palabra *lunatique*. ¿Por qué no "*etoilique*"? "Hoy, dice, describí muy mediocremente *le pays des merveilles où mon esprit était*. Je volais dans ce pays lointain ou rien n'est impossible. Hier je suis revenue á la réalité, á la tristesse. Il me semble que je tombais d'une grande splendeur á, une triste mysère". (... el país de las maravillas en que se halaba mi espíritu. Volaba en ese país lejano en el que nada es imposible. Ayer regresé a la realidad, a la tristeza. Me parece que caía de un gran esplendor a una triste miseria.)

Es inevitable recordar los manifiestos de los surrealistas, su inextinguible sed de lo maravilloso, y esa frase de Breton, tan típica del soñador y del visionario: "Deberíamos comportarnos como si estuviéramos realmente en el mundo!" Puede parecer absurdo acoplar las expresiones de los surrealistas con los escritos de una niña de trece años, pero en realidad tienen mucho en común, y hay también un punto de partida que es aún más importante. La persecución de lo maravilloso es en el fondo simplemente la expresión del seguro instinto del poeta, y se manifiesta por doquier y en todas las épocas, en todas las condiciones de la vida, en todas las formas de expresión. Pero cuando no es comprendida esta maravillosa persecución de lo maravilloso puede también actuar como una fuerza deformadora, puede convertirse en agente del mal, aplastando al individuo en el altar de lo Absoluto. Puede convertirse en una fuerza tan negativa y destructora como el anhelo de Dios. Cuando más arriba dije que la niña había comenzado su gran obra con sentido

artístico, trataba de subrayar el hecho de que, como al artista, el problema que la obsesionaba era conquistar el mundo. Mientras se preparaba para encontrarse nuevamente con el padre (porque para ella el mundo se hallaba personificado en el Padre), involuntariamente se convertía en artista, es decir, en criatura autónoma que ya no necesitaría de su padre. Cuando vuelve a verlo, después de un lapso de casi veinte años, ella es un ser desarrollado, una criatura formada de acuerdo con su propia imagen. El encuentro le permite comprender que se ha emancipado; más aún, pues con asombro y desconcierto comprende también que ya no necesita al hombre a quien buscaba.

Ahora se revela simbólicamente el significado de su heroica lucha consigo misma. Podríamos decir que ya no existe lo que estaba más allá de ella misma, lo que la dominaba, la torturaba y poseía. AL fin se encuentra desposeída y liberada para vivir su propia vida.

A lo largo del Diario sorprende particularmente esta conciencia intuitiva de la naturaleza simbólica del papel que la autora desempeña. Es ella la que ilumina las observaciones más triviales, los más banales incidentes registrados por la autora. En realidad, la obra no incluye nada que sea trivial; todo está saturado de un propósito y un significado que se aclara gradualmente a medida que la confesión progresa. En el mismo sentido, el Diario nada tiene: de caótico, aunque a primera vista pudiera creérselo. Los cincuenta volúmenes abundan en figuras humanas, incidentes, viajes, libros leídos y comentados, ensueños, especulaciones metafísicas, los dramas en que ella está complicada, su trabajo cotidiano, .su preocupación por el bienestar ajeno. En resumen, las mil cosas que constituyen su vida. Es un gran desfile de los tiempos, paciente y humildemente dibujado por un ser que no se atribuye ninguna importancia, por alguien que se ha anulado casi completamente en el esfuerzo por llegar a una auténtica comprensión de la vida. También en este sentido el documento humano rivaliza con la obra de arte, o en tiempos como los actuales la reemplaza. Pues en un sentido profundo ésta es la obra de arte que nunca se escribe... porque el artista que debe crearla nunca nace. Tenemos aquí, en lugar de la obra consciente o técnicamente acabada (la clac hoy más que nunca nos parece vacía e ilusoria),

la sinfonía inconclusa que se consume porque cada línea está preñada de lucha anímica. El conflicto con el mundo ocurre interiormente. Poco importa, desde el punto de vista del artista, si el mundo tiene las proporciones de una cabeza de alfiler o es un universo inconmensurable. ¡Pero es preciso que exista un mundo! Y este mundo, real o imaginario, sólo puede ser creado sobre la base de la desesperación y la angustia. Para el artista no existe otro mundo. Aunque fuese irreconocible, este mundo creado del dolor y la privación es auténtico y vital, y a su tiempo aliena al "otro" mundo en el que vive y muere el mortal común. Es el mundo en el que existe el ser del artista, y el arte se afirma preciosamente en la revelación del yo imperecedero de aquél. Una vez comprendido este aspecto desaparece el problema de la monotonía o la fatiga, del caos o la impertinencia. Nos vemos entre horizontes ilimitados en perpetuo estado de temor reverente y humildad.

Entramos con el autor en mundos desconocidos y compartimos con él todo el dolor, la belleza, el terror y la iluminación que son propios de la exploración.

Nadie se quejó jamás de que hubiera exceso en los autores auténticamente grandes. Por el contrario, generalmente lamentamos que no hayan producido más. De modo que volvemos a lo que tenemos y lo releemos, y a medida que releemos descubrimos maravillas que previamente habíamos ignorado. Retornamos constantemente a ellas, a las inagotables fuentes de sabiduría y de placer. Llama la atención que estos autores a quienes aludo son precisamente los que nos han dado más que los otros. Nos atraen precisamente porque sentimos en ellos una llama inextinguible. Nada de cuanto escribieron nos parece insignificante... ni siquiera sus notas y observaciones casuales, y tampoco los dibujos garabateados inconscientemente en los márgenes de sus anotadores. Por el contrario, en el caso de los espíritus flacos todo nos parece superfluo, desde la propia personalidad de los aludidos a las obras que nos dejaron.

En el fondo de este infatigable espíritu de desarrollo está la preocupación... Sorgen. Muy particularmente el redactor de un Diario está obsesionado por la idea de que todo debe ser preservado. Y también esto se ha originado en un sentido del destino. No sólo, como en el caso del

artista común, existe el deseo tiránico de inmortalizar el propio yo, sino también la idea de inmortalizar el mundo en que vive y es el autor del Diario. Todo debe ser registrado, porque todo ha de ser preservado. En el Diario de Anais Nin hay una suerte de desesperación, casi diríamos como la que siente un marinero a quien el naufragio arrojó a la costa de una isla desierta. Con los restos de su vida destrozada la autora trata de alcanzar una nueva creación. Se trata del conmovedor esfuerzo por recuperar un mundo perdido. No es, como podrían creer algunos, una actitud de retraimiento deliberado frente al mundo; ¡es el acto en virtud del cual la autora se separa involuntariamente del mundo! Todos experimentan este sentimiento en mayor o en menor grado. Consciente o inconscientemente todos procuran recuperar el gozoso y grato sentimiento de seguridad que conocieron en el seno materno. Los que son capaces de realizarse conocen realmente ese estado, no porque, ciega e inconscientemente, anhelan la condición uterina, sino por la transformación del mundo en que viven en auténtica matriz. Eso precisamente es lo que según parece aterrizó a Aldous Huxley, por ejemplo, cuando contempló el cuadro de El Greco, "El sueño de Felipe II". Aterrorizaba al señor Huxley la perspectiva de un mundo convertido en tripa de pez. Pero El Greco debe haberse sentido supremamente feliz en su mundo de tripa de pez, y la prueba de su contento, de su comodidad, de su satisfacción, es el sentimiento de universo que sus cuadros crean en la mente del espectador. ¡Cuando se contemplan sus cuadros se advierte que éste es un mundo! Se comprende también que es un mundo dominado por la visión. Ya no se trata de un hombre que mira el mundo, sino de un hombre dentro de su propio mundo, reconstruyéndolo incesantemente en relación con su propia luz interior. Que se trate de un mundo englobado, y que, por ejemplo, para Aldous Huxley, El Greco se pareciera mucho a Jonás en el vientre de la ballena, es precisamente lo que reconforta en la visión de El Greco. La ausencia de una infinitud sin límites, fenómeno que en apariencia tanto inquieta al señor Huxley, es por el contrario un muy provechoso estado de cosas. Todo el que ha asistido a la creación de un mundo, todo el que ha organizado su propio mundo, comprende que la ventaja del mismo reside precisamente en el hecho de

que vosee límites definidos. Uno ha de perderse antes de descubrir su propio mundo; ese mundo que, porque tiene rígidos límites, posibilita la única auténtica libertad.

Lo cual nos retrotrae al laberinto y al descenso a la matriz, a la noche de caos primordial en la que "el conocimiento se convierte en ignorancia". Este laborioso descenso a las regiones infernales es en realidad la iniciación del descenso final hacia las sombras eternas de la muerte. Quien descienda al laberinto debe despojarse primero de toda posesión, así como de prejuicios, conceptos, ideales, ideas y todo lo demás. Debe regresar a la matriz desnudo como el día que nació, solamente con el núcleo de su futuro yo, por así decirlo. Por supuesto, solamente se entregan a esta experiencia los que están obsesionados por la visión. La visión es siempre lo primero y principal. Y esta visión es como la voz de la conciencia misma. Como bien sabemos, es una visión doble. Se ve hacia adelante y hacia atrás con la misma claridad. Pero no se ve lo que está directamente bajo la nariz; uno no ve el mundo que lo rodea inmediatamente. Esta ceguera para lo cotidiano, para las circunstancias normales o anormales de la vida, es el rasgo distintivo del inquieto visionario. Los ojos, que poseen una rara capacidad, necesitan ser adiestrados para ver con visión normal. A primera vista este tipo de individuo parece preocupado sólo por lo que ocurre alrededor de él; la cotidiana comunión con el Diario parece al principio nada más que una transcripción de esta vida normal, trivial, de todos los días. Y sin embargo, nada más lejano de la verdad. En realidad, este extraordinario catálogo de acontecimientos, objetos, impresiones, ideas, etc., es sólo un ejercicio de teclado, por así decirlo, para alcanzar la facultad de ver lo que se ha registrado tan volublemente. Por supuesto, en realidad pocos son los individuos si de este mundo que ven lo que ocurre alrededor de ellos. Nadie ve realmente hasta que comprende, hasta que es capaz de crear una pauta en la que la maraña de los acontecimientos pasajeros encaje y adquiera significado. Y para alcanzar este tipo de visión se necesita una muerte personal. Es preciso ser capaz de ver primero con los ojos de un marciano o de un neptuniense. Es preciso poseer esta visión extraordinaria, esta clarividencia, para poder percibir

con los ojos comunes la multiplicidad de cosas. Nadie ve exclusivamente con los ojos; vemos con el alma. Y este problema -poner el alma en el ojo - es el problema esencial de quien como Anais Nin, redacta un Diario. Considerado desde este ángulo, todo ese vasto Diario asume la naturaleza de registro de un segundo nacimiento. Es la crónica de la muerte y la transfiguración.

O podríamos plantearlo de un modo más figurativo aún, y afirmar que se trata de la historia de un huevo que se dividió en dos, un huevo que descendió a las sombras para convertirse en un nuevo y único huevo formado con los ingredientes del viejo. El Diario se asemeja entonces a un museo en el que se destroza el mundo que formó el viejo huevo dividido. Superficialmente parecería que en las páginas del Diario se conservó cada uno de los fragmentos. En realidad no subsiste nada de ello; todo lo que constituyó el antiguo mundo no sólo ha sido destruido sino también devorado nuevamente, redigerido y asimilado para el desarrollo de una nueva entidad, el nuevo huevo que es uno e indivisible. Este huevo es indestructible y constituye un vital elemento componente de ese mundo en permanente transformación. No pertenece a un mundo personal, sino al mundo cósmico. En si mismo posee límites muy definidos, lo mismo que el átomo o la molécula. Pero concebido en relación con otras entidades semejantes forma, o ayuda a formar un universo auténticamente ilimitado. Posee su propia vida espontánea, que conoce una auténtica libertad, porque su vida es vivida en armonía con las más rígidas leyes. Ciertamente, todo el proceso parece ser esa unión con la naturaleza a la que aluden los poetas. Pero se llega a dicha unión parabólicamente, a través de una muerte espiritual. Es el mismo tipo de transfiguración al que se refieren los mitos; es lo que nos hace inteligible una frase como "el espíritu que anima un lugar". Cuando el espíritu toma posesión de un lugar, se identifica de tal modo con él que lo natural y lo divino se unen.

De este mismo modo los espíritus humanos ocupan la tierra. Sólo mediante la comprensión de este fenómeno, considerado milagroso por algunos, podemos considerar sin la menor angustia la muerte de millones de semejantes. Pues ciertamente distinguimos no sólo entre la pér-

dida de un ser cercano y la de un extraño, sino también, y cuánto más, entre la pérdida de un ser cercano y la de una gran personalidad, como Cristo, Buda, o Mahoma. De estos últimos hablamos muy naturalmente como si nunca hubieran muerto, en realidad como si aún estuvieran con nosotros. Con ello queremos decir que se han apoderado del mundo, y de un modo tal que ni siquiera la muerte puede arrancarlos de él. De modo que el espíritu de estas figuras se introduce realmente en el mundo y lo anima. Y es sólo la animación aportada por estos espíritus lo que confiere significado a nuestra vida sobre la tierra. Pero todas estas figuras tenían que morir primero en espíritu. Todas comenzaron por renunciar al mundo. Tal el hecho fundamental que las caracteriza.

En los últimos volúmenes observamos la aparición de títulos. Por ejemplo -y los ofrezco en orden cronológico - los siguientes: "La definida desaparición del demonio"; "Muerte y desintegración"; "El triunfo de la magia blanca"; "El nacimiento del humor en la ballena"; "Jugando a ser Dios"; "Fuego"; "Audacia"; "Vive la dynamite"; "El dios que ríe". El empleo de títulos para indicar la naturaleza de un volumen señala un movimiento de gradual emergencia del laberinto. Implica que el Diario mismo ha sufrido radical transformación. Ya no es un fugaz panorama de impresiones, sino la consolidación de la experiencia en manojillos de fibra y músculo que concurren a la formación del nuevo cuerpo. El nuevo ser nace definitivamente y asciende hacia la luz del mundo cotidiano. En los volúmenes anteriores se nos ofreció la crónica de la lucha por penetrar en el santuario mismo del yo: es la descripción de un mundo penumbroso en el que los contornos de personas, cosas y acontecimientos resultan cada vez más esfumados como consecuencia de la inquisición involutiva. Sin embargo, más penetramos en las sombras y la confusión que reinan allá abajo, y más viva es la claridad. Toda la personalidad parece convertirse en un ojo devorador vuelto implacablemente sobre el yo. Finalmente, llega el momento en que este individuo, que estuvo mirando constantemente un espejo, ve con claridad tan engeguedora, que el espejo se desvanece y la imagen se reincorpora al cuerpo del que se había separado. En este punto se restablece la visión normal, y la que había muerto se reincorpora al mundo viviente. En este

momento precisamente cobra validez la profecía escrita veinte años antes: "*Un de ces jours je pourrais dire: mon journal, je suis arrivé au fond!*" (Uno de estos días podré decir: "¡Diario mío, he llegado al fondo!)

Si en los volúmenes anteriores el acento era de tristeza, de desilusión, como de quien está de más, ahora el acento es de gozo y realización. Fuego, audacia, dinamita, risa... la elección misma de las palabras indica que la situación ha cambiado. El mundo se extiende ante ella como la mesa de un banquete: algo para gozar. Pero el apetito, en apariencia insaciable, está controlado. Ha desaparecido el antiguo deseo obsesivo de devorar todo lo que veía para conservarlo en su propia tumba privada. Ahora come sólo lo que la alimenta. El conducto digestivo antaño ubicuo, la gran ballena en que ella misma se había convertido, aparecen reemplazados por otros órganos con otras funciones. Disminuye la exagerada simpatía por otros que acompañó cada uno de sus pasos. La aparición de un sentido del humor refleja la adquisición de una objetividad alcanzada solamente por quienes han conseguido realizarse. No se trata de indiferencia, sino de tolerancia. La totalidad de visión determina un nuevo tipo de simpatía, de un tipo nuevo y no compulsivo. Cambia el ritmo mismo del Diario. Ahora hay largos períodos, intervalos de completo silencio durante los cuales el gran aparato digestivo, que antaño era todo, disminuye la marcha para permitir el desarrollo de órganos complementarios. También el ojo parece cerrarse, satisfecho de permitir que el cuerpo sienta la presencia del mundo que lo rodea, en lugar de penetrarlo con una visión devastadora. Ya no se trata de un mundo de blanco y negro, de bien y mal, o de armonía y disonancia; no, ahora el mundo se ha convertido al fin en orquesta, con innumerables instrumentos capaces de ofrecer todos los matices y colores, una orquesta en la que aun las más abrumadoras disonancias adquieren expresión significativa. Es el definitivo mundo poético del Como Es. Ha concluido la inquisición, y acabados están el proceso y la tortura. Se alcanza un estado de absolución. Es el auténtico mundo católico, del que los católicos nada saben. Es el mundo eternamente perdurable, nunca hallado por quienes lo buscan. Pues la mayoría de

nosotros está frente al mundo como ante un espejo; nunca vemos nuestro auténtico yo porque jamás nos acercamos desprevenidos al espejo. Nos vemos como actores, pero el espectáculo para el cual ensayamos nunca sube a escena. Para presenciar el verdadero espectáculo, para participar finalmente en él, debemos perecer ante el espejo en una eneguedadora luz de comprensión. Debemos perder no sólo la máscara y la vestidura sino también la carne y la sangre que ocultan el verdadero yo. Lo cual sólo puede ser logrado mediante la iluminación, a través de la entrega voluntaria a la muerte. Pues cuando se llega a ese momento, nosotros, que nos imaginábamos sentados en el vientre de la ballena, y condenados a la nada, de pronto descubrimos que la ballena era una proyección de nuestra propia insuficiencia. Subsiste la ballena, pero ella se convierte en todo el ancho mundo, con estrellas y estaciones, con banquetes y festivales, con todo cuanto es maravilloso ver y tocar, y siendo ése el caso ya no se trata de una ballena, sino de algo innominado, porque es algo que está dentro tanto como fuera de nosotros. Podemos, si así nos place, devorar también a la ballena... pedazo a pedazo, durante la eternidad. Por mucho que devoremos, siempre habrá más ballena que hombre; pues lo que el hombre se apropia de la ballena retorna nuevamente a ésta en una forma o en otra. La ballena se transforma constantemente, a medida que el hombre mismo se transforma. Sólo existen el hombre y la ballena, y el hombre está en la ballena y la vosee. Así, también, sean cuales.

146 fueren las aguas habitadas por la ballena, también el hombre las habita; pero siempre como habitante interior de la ballena. Vienen y van las estaciones, estaciones al modo de la ballena, y todo el organismo de ésta resulta afectado. También el hombre se ve afectado en su condición de habitante interior de la ballena. Pero la ballena nunca muere, y tampoco el hombre en su interior, porque es imperecedero lo que juntos han establecido... la relación entre ambos. Y ambos viven en esto, a través de esto y por esto: no el agua, ni las estaciones, ni lo que es absorbido ni lo que desaparece. En este trascender al espejo, por así decirlo, hay una infinitud de la que no puede ofrecer la más mínima idea ninguna infinitud de imágenes. Se vive dentro del espíritu de transfor-

mación y no en el acto. La leyenda de la ballena se convierte así en el celebrado libro de transformaciones destinado a curar los males del mundo. Cada uno de los que se introducen en el cuerpo de la ballena y procura allí su propia resurrección está promoviendo la milagrosa transfiguración del mundo que, porque es humano, es sin embargo ilimitado. El proceso total es un maravilloso fragmento de simbolismo dramático, en virtud del cual quien enfrentaba su propia perdición de pronto despierta y vive, y con un mero acto declarativo -el acto de declarar su condición de ser vivo - insufla vida a todo el mundo, y modifica interminablemente el rostro de este Último. Quien se levanta de su banco en el cuerpo de la ballena moviliza automáticamente una música orquestal a cuyos sonos canta y baila cada ser vivo del universo, pasando en inacabable recreación el tiempo infinito.

Y aquí debo regresar nuevamente al cuadro de El Greco, "EL sueño de Felipe II", tan bien descrito por el señor Huxley en su breve ensayo. Pues en cierto sentido este Diario de Anais Min es también un extraño sueño de algo, un sueño que se desarrolla a muchas brazas bajo la superficie del mar. Podría pensarse que en este retiro, lejos de la luz diurna del mundo, nos asomaremos a un laboratorio herméticamente sellado, donde solamente florece el ego. DE ningún modo. Ciertamente, se diría que el ego desaparece completamente entre los decorados y arreos de este mundo subterráneo que ella ha creado alrededor de sí. Recorren sus páginas mil figuras, sorprendidas en las posturas más íntimas y revelándose como no lo harían nunca frente al espejo. Las páginas más dramáticas son quizás aquellas en que los crédulos psicoanalistas, pensando develar las complejidades de la naturaleza de la autora, son develados ellos mismos y quedan reducidos a jirones. Todo el que se pone al alcance de su vista es atraído, por así decirlo, a una tela de araña, desnudado, disecado, desmembrado, devorado y digerido. ¡Y todo sin malicia! Automáticamente, como parte de los procesos vitales. Quien así procede es realmente una inocente criatura escondida en las paredes del vientre de la ballena. Anulándose, ella se convierte realmente en este gran Leviatán que surca las profundidades y devora todo lo que ve. Se trata de un extraño *dédoublement* de la personalidad, en

virtud del cual el crimen es referido a la ballena mediante una suerte de amnesia autoinducida. Allí, escondida en un repliegue del gran tracto intestinal de la ballena, sueña a lo largo de volúmenes enteros con algo que no es la ballena, algo más grande, algo trascendente que es innominado e inaprehensible. Tiene un espejito de bolsillo y lo cuelga de la pared intestinal de la ballena y se mira durante horas interminables. Frente al espejo representa todo el drama de su vida. Si está triste, el espejo refleja su tristeza; si se siente alegre, el espejo refleja su alegría. Pero todo cuanto el espejo refleja es falso, porque cuando ella comprende que su imagen es triste o alegre, ya no se siente triste o alegre. Siempre hay otro yo que se oculta del espejo y que le permite mirarse en el espejo. Ese otro yo le dice que únicamente su imagen está triste, que solamente su imagen está contenta. Porque se mira constantemente en el espejo realiza efectivamente un milagro, el de no mirarse. El espejo le permite caer en un trance en el que la imagen desaparece completamente. Ciérranse los ojos y ella recae en lo profundo. También la ballena recae y se pierde en lo profundo. Este es el sueño soñado por El Greco y por Felipe II. Es el sueño de un sueño, tal como un espejo doble reflejará la imagen de una imagen. E igualmente puede ser el sueño de un sueño de un sueño, o la imagen de una imagen de una imagen. Así puede retroceder interminablemente, pasando de una cajita japonesa a otra y a otra y a otra, sin llegar jamás a la última caja. Cada período de retrogradación determina mayor clarividencia; a medida que aumenta la oscuridad se desarrolla la magnitud del ojo interior. Se encajona el mundo, y con él los sueños que infunden forma al mundo. Hay infinito número de puertas - trampa, pero no hay salidas. La autora cae de un plano a otro, pero nunca llega al fondo del océano. El resultado es a menudo una sensación de claridad brillante, cristalina, el tipo de helada maravilla que la metamorfosis de un copo de nieve suscita. Algo semejante a lo que experimentaría una molécula al descomponerse en sus elementos fundamentales, si pudiera expresar su conciencia del proceso de transformación. Es lo más cercano a la sensación final sin la pérdida total de la identidad. Es muy posible que provoque una sensación de horror en el lector común. Pues de pronto se encontrará sumergido en un mundo de

crímenes monstruosos cometidos por un ángel que ignora el sentido del crimen. Le aterrorizará el aspecto mineralógico de estos crímenes en los que no se derrama sangre, ni se dejan heridas abiertas. Advertirá que faltan los habituales factores de violencia, de modo que se sentirá completamente confundido, absolutamente alucinado.

Hay algunos volúmenes en los que la atención se concentra casi completamente sobre uno o dos individuos, y que son como el meollo desnudo de alguna novela postdostoievskiana; traen ala superficie un plasma lunar que es el fruto lógico de ese movimiento hacia la muerta escoria del ego, anticipado por Dostoievski y expresado en lenguaje preciso por D. H. Lawrence antes que por nadie. Hay tres volúmenes sucesivos de este tipo, constituidos exclusivamente por esta materia prima de un drama que se desarrolla dentro de los límites del mundo femenino. Es el primer trozo de literatura femenina que he leído jamás: reorganiza el mundo desde el punto de vista de la honestidad femenina. El resultado es un lenguaje ultramoderno, que a pesar de ello no se parece a ninguno de los procesos experimentales masculinos que nos son familiares. Es preciso, abstracto, nebuloso e inaprehensible. Hay pensamientos larvales que todavía no se separaron de su contenido de ensoñación, pensamientos que parecen cristalizar lentamente ante los ojos del lector, siempre precisos pero nunca tangibles, nunca inmovilizados para someterse al análisis de la mente. Es el mundo opiáceo del ser fisiológico de la mujer, una suerte de exposición cinemática ubicada en el interior del tracto génitourinario. En todo ello no hay ni tina onza de cultura masculina; se ha eliminado todo lo que se relaciona con la cabeza.

Transcurre el tiempo, pero no se trata del tiempo del reloj; y tampoco es el tiempo poético que los hombres crean en el curso de su pasión. Se asemeja más al tiempo eónico exigido por la creación de las gemas y los metales preciosos; un destripado tiempo sideral en el que la mujer sabe que es superior al varón, y que en su momento volverá a absorberlo. El efecto producido de ese modo es el de la luz de estrellas a pleno día.

El contraste entre este lenguaje y el del hombre es notable; todo el arte masculino empieza a parecerse a un *edelweiss* congelado bajo una campana de vidrio, descansando sobre una repisa en el desierto hogar de un lunático. En este extraordinario lenguaje unicelular de la mujer, hallamos una conciencia deslumbrante como una gema, que dispersa el ego como si se tratara de polvo de estrellas. El gran cuerpo femenino se eleva desde sus somnolientas profundidades marinas en desnudo impulso hacia el sol. El sol está en el cenit... permanentemente en el cenit. El espacio se hincha como un frío lago noruego lleno de hielos flotantes. Fijos están el sol y la luna, uno en el cenit y la otra en el nadir. La tensión es perfecta, absoluta la polaridad. Las voces terrestres se mezclan en eterna resonancia que brota del delta del río fecundante de la muerte. Es la voz de la creación sumergida constantemente en el diurno frenesí del mundo de hechura masculina. Adviene como la ligera brisa que promueve el balanceo del océano; adviene con una calma y serena, irresistible fuerza, como el movimiento de la gran Voluntad promovida por los instintos, que se extiende en largos rizos sedosos de enigmático dinamismo. Luego, un momento de calma, durante el cual las misteriosas fuerzas centralizadas retornan ala matriz, y se reagrupan nuevamente en una sublime y general suficiencia. Nada se ha perdido, ni gastado, ni cedido. El gran misterio de la conservación, en la que la creación y la destrucción no son sino los símbolos antípodas de una única y constante energía que es inescrutable.

En este punto de la sinfonía aún inconclusa del Diario toda la pauta cobra milagrosamente otra dimensión; en este punto adquiere proporciones cósmicas. Cuando adopta el lenguaje universal, el ser humano que hay en ella habla con total franqueza al hindú, al chino, al japonés, al abisinio, al malayo, al turco, al árabe, al tibetano, al esquimal, al pawni, al hotentote, al bosquimano, al kafir, al persa, al asirio. El lenguaje polar cristalizado y conocido por todas las razas: un susurro serpiente, sibilino y sibilante que asciende desde los pantanos astrales; una suerte de fría y tintineante risa lunar que se origina bajo las plantas de los pies: una risa formada por depósitos aluviales, excrementos mitológicos y el sudor de los epilépticos. Es el lenguaje que se filtra por

las fronteras de la raza, el color, la religión, el sexo; un lenguaje que empapa el papel de tornasol de la mente y satura los quintaesenciales esporos humanos. El lenguaje de las campanas sin badajos, oído incessantemente durante los nueve meses en que cada uno es idéntico y a pesar de ello misteriosamente distinto. En esta primera tintineante melodía de inmortalidad que rompe contra las cálidas y cómodas murallas de la matriz tenemos la música de los hijos nonatos de los hombres mirándose unos a otros con sus bellos ojos muertos.

EL OJO COSMOLÓGICO

Mi amigo Reichel es simplemente un pretexto que me permite hablar del mundo, el mundo del arte y de los hombres, y de la confusión y el eterno malentendido que reina entre ambos. Cuando aludo a Reichel me refiero a cualquier buen artista que se encuentra solo, al artista a quien se ignora y desconoce. A los Reichels de este mundo se los asesina como si fueran moscas. Siempre será así; el castigo por ser diferente, por ser artista, es ciertamente cruel.

Nada cambiará este estado de cosas. Quien lea cuidadosamente la historia de nuestra grande y gloriosa civilización, quien lea las biografías de los grandes, advertirá que siempre ocurrió así; y si se lee aún más atentamente se verá que estos hombres excepcionales explicaron por qué debía ser así, aunque a menudo se quejaron amargamente de su suerte.

Todo artista es un ser humano al mismo tiempo que pintor, escritor o músico; y lo es particularmente cuando intenta justificarse como artista. Como ser humano Reichel casi me arranca lágrimas. No por el mero hecho de que se lo desconozca (cuando miles de hombres de menor categoría chapotean en la fama), sino ante todo porque cuando se entra en su cuarto, en el hotel barato donde ejecuta su trabajo, la santidad del lugar resulta angustiada. Ese pequeño cuchitril no es una choza, pero se le asemeja peligrosamente. Recorremos el cuarto con los ojos, y advertimos que las paredes están cubiertas con sus cuadros. Los cuadros mismos son sacros. No se puede dejar de pensar que este hombre jamás hizo nada por razones de lucro. Este hombre tenía que hacer lo que hizo o morir. Es un hombre desesperado y al mismo tiempo lleno de amor. Trata desesperadamente de abrazar al mundo con este amor que nadie comprende. Y como se encuentra solo, siempre solo y desconocido, una negra pena impregna su ser.

Estaba intentando explicármelo el otro día, mientras nos hallábamos de pie frente al mostrador de un bar. Es cierto que se sentía un poco achispado de modo que las explicaciones eran aún más difíciles que de costumbre. Tratava de decirme que lo que sentía era peor que la aflic-

ción, una especie de oscuro dolor subhumano localizado en la columna vertebral y no en el corazón o el cerebro. Aunque no me lo dijo, comprendí inmediatamente que este oscuro lacerante dolor era el reverso de su gran amor: era el sombrío e infinito telón contra cuyo fondo sus resplandecientes cuadros brillan con sacra fosforescencia. Estamos en su cuartito de hotel y me dice: "Quiero que los cuadros me devuelvan la mirada; si los miro y ellos no me miran también, sé que no son buenos". La observación se originó en que alguien comentó que en todos sus cuadros había un ojo, el *ojo cosmológico*, según dijo la persona en cuestión. Mientras me alejaba del hotel iba pensando que quizás ese ojo ubicuo era el órgano residual de su amor, tan profundamente implantado en todo lo que él miraba que le devolvía la mirada atravesando las sombras de la insensibilidad humana. Más aún, que ese ojo tenía que estar en todo lo que él hacía, o de lo contrario enloquecería. Ese ojo tenía que estar allí para morder las entrañas de los hombres, para afeerrarlos como lo haría un cangrejo, obligándolos a comprender que Hans Reichel existe.

Este ojo cosmológico está hundido profundamente en el cuerpo de Reichel. Todo lo que el pintor mira y calibra debe ser llevado bajo el umbral de la conciencia, hundido profundamente en las entrañas donde reina una noche absoluta y donde también las tiernas boquitas con las que él absorbe su visión devoran hasta que sólo queda la quintaesencia. Aquí, en los cálidos intestinos, ocurre la metamorfosis. En la noche absoluta, en el oscuro dolor agazapado en el espinazo, se disuelve la sustancia de las cosas hasta que sólo brilla la esencia. Los objetos de su amor, mientras ascienden a la luz para disponerse en sus telas, se desposan en extrañas y místicas uniones que son indisolubles. Pero la auténtica ceremonia se celebra abajo, en las sombras, de acuerdo con las inescrutables leyes atómicas del matrimonio. No hay testigos ni solemnes juramentos. El fenómeno se une al fenómeno tal como casan los elementos atómicos para conformar la sustancia milagrosa de la materia viva. Hay matrimonios polígamos y otros poliándricos, pero no morgánicos. Lo mismo que en la naturaleza, también hay uniones monstruosas, y son tan inviolables, tan indisolubles como las otras. Reglas

caprichosas, pero se trata del severo capricho de la naturaleza, por consiguiente divino.

Hay un cuadro al que tituló: "Los mellizos nacidos muertos". Es un conjunto de paneles en miniatura, en los que existe no sólo el sabor embrionario, sino también el jeroglífico. Si Reichel simpatiza con uno, le mostrará en uno de los paneles la camisita en la que la madre de los mellizos nacidos muertos pensaba probablemente en el curso de su agonía. Reichel lo dice tan sencilla y honestamente que uno siente deseos de echarse a llorar. La camisita engarzada en un frío verde prenatal es ciertamente el tipo de camisa que sólo podría ser evocada por una mujer que está dando a luz. Se siente que en la helada tortura del nacimiento, en el instante en que la mente parece próxima a estallar, el ojo de la madre que se vuelve hacia adentro busca frenéticamente, un objeto tierno y conocido, que la una, aunque sólo sea por un momento, al mundo de las entidades humanas. En este rápido y torturado manoteo la madre se hunde y se aleja, atravesando mundos desconocidos para el hombre, y reaparece en planetas hace mucho desaparecidos, donde quizá no existían camisitas de bebés, pero donde existía el calor, la ternura, la musgosa envoltura de un amor más allá del amor, de un amor por los discordes elementos que se metamorfosean en la madre, a través de su dolor y de su muerte, para que la vida pueda continuar. Si se lo lee con el ojo cosmológico, cada panel es una escena retrospectiva que describe un indescifrable libreto de la vida. Todo el cosmos se balancea hacia adelante y hacia atrás a través de las esclusas del tiempo, y los mellizos que nacieron muertos están engarzados en el frío verde prenatal con la camisa que nunca fue usada.

Cuando lo veo sentado en el sillón, en un jardín sin fronteras, lo veo rememorando soñadamente a los mellizos que nacieron muertos. Lo veo como se ve él mismo cuando no hay espejos en el mundo: cuando cae en trance absoluto y tiene que imaginar el espejo que no está allí. El pajarito blanco en el rincón, cerca de sus pies, le está hablando, pero él está sordo y la voz del pájaro está dentro de él, y Reichel no sabe si está hablando consigo mismo o si se ha convertido en el propio pajarito blanco.

Atrapado así, en trance absoluto, el pájaro es desplumado hasta lo vivo. Es como si la idea, pájaro, se hubiera detenido súbitamente al pasar por el cerebro. El pájaro y el trance y el pájaro en trance están traspasados. Se lo ve en la expresión del rostro de Reichel. El rostro es el de Reichel, pero un Reichel que ha pasado a un estado cataléptico. Un fugaz sentimiento de asombro se cierne sobre la máscara de piedra. Su expresión no refleja miedo ni terror... sólo un inenarrable sentimiento de asombro, como si él fuera el último testigo de un mundo que se hunde en las sombras. Y en esta visión de último momento el pajarito blanco viene a hablarle... pero él ya está sordo. En su interior se vierten las más milagrosas palabras, el lenguaje del pájaro que nadie entendió jamás; ahora lo tiene en lo profundo de su interior. Pero en este preciso momento, cuando todo se aclara, ve con visión absoluta que el mundo se hunde en el oscuro pozo de la nada.

Hay otro autorretrato... un busto disimulado por una masa de verde follaje. Es extraordinario cómo emerge entre los quietos helechos, ahora con una expresión más humana, pero todavía borracho de asombro, aún desconcertado, deslumbrado y abrumado por el festín del ojo. Se diría que viene flotando en el limo paleozoico y, como si hubiera oído el rugido distante del Diluvio, hay en su rostro la premonición de la catástrofe inminente. Parece anticipar la destrucción de los grandes bosques, la aniquilación de innumerables árboles vivos y el lujurioso y verde follaje de una primavera que jamás volverá. Parecería que todas las variedades de hojas, todos los matices del verde se han acumulado en esta pequeña tela. Es una suerte de baño en el equinoccio vernal, y el hombre está felizmente ausente de sus preocupaciones. Allí sólo está Reichel con sus grandes ojos redondos, y en él hay asombro, y este gran asombro profundamente arraigado satura el cataclismo inminente y proyecta viva luz que explora lo desconocido.

En todos los cataclismos aparece Reichel. A veces es un pez que cuelga del cielo debajo de un sol rodeado de un triple anillo. Cuelga allí como un Dios de la Venganza descargando sus maldiciones sobre el hombre. Es el Dios que destruye las redes de los pescadores, el Dios que trae truenos y rayos para que los pescadores puedan ahogarse. A veces

aparece encarnado en un caracol, y puede vérselo atareado en la construcción de su propio monumento. A veces es un alegre y feliz caracol que se arrastra sobre las arenas de España. Otras es sólo el sueño de un caracol, y entonces su mundo que ya es fantasmagórico se convierte en algo musical o diáfano. Uno está allí en su sueño en el preciso momento en que todo se funde, cuando apenas subsiste una levísima sugestión de forma para ofrecer una última y fugaz clave de la apariencia de las cosas. Rápida como la llama, esquiva, perpetuamente alada, sin embargo siempre aparece en sus cuadros la férrea garra que se apodera de lo inaprehensible y lo aprisiona sin herirlo ni dañarlo. Es la destreza del maestro, el aferrón visionario que sostiene firme y segura la presa sin desordenar ni una pluma.

Hay momentos en que nos impresiona como si estuviera sentado en otro planeta haciendo su inventario del mundo. Las conjunciones que él registra no fueron observadas por ningún astrónomo. Pienso ahora en un cuadro al que denomina "Casi luna llena". El casi es característico de Reichel. Este *casi* llena no es el casi llena al que estamos acostumbrados. Es la luna - casi - llena que un hombre vería desde Marte, digamos. Porque cuando esta luna sea llena, despedirá una luz verde y espectral reflejada desde un planeta que acaba de nacer a la vida. Se trata de una luna que de un modo o de otro se ha desviado de su órbita. Pertenece a una noche tachonada de extrañas configuraciones y cuelga allí, tensa como un ancla en un océano de peblendas. Tan delicado es su equilibrio en este cielo poco familiar, que el agregado de un hilo lo destruiría. Ésta es una de las lunas exploradas constantemente por los poetas y respecto de las cuales no existe, afortunadamente, el menor conocimiento científico. Bajo estas nuevas lunas se decidirá un día el destino de la raza. Son las lunas anárquicas que surcan el protoplasma latente de la raza, que provocan desconcertantes perturbaciones, *angoisse*, alucinaciones. Todo cuanto ocurre ahora y ha estado ocurriendo durante los últimos veinte mil años, o cosa así, descansa en la balanza contra este extraño, profético cuerno de una luna que viaja hacia su óptimo.

¡La luna y el mar! ¡Qué frías, limpias atracciones lo obsesionan!
Ese cálido y cómodo fuego con el que los hombres construyen sus me-

nudas emociones parece casi desconocido para Reichel. Habita las profundidades del océano y del cielo. Sólo en las profundidades se siente satisfecho y en su elemento. Cierta vez me describió una medusa que había visto en aguas de España. Vino nadando hacia él como un órgano marina que tocara una misteriosa música oceánica. Mientras él describía la medusa pensé en otro cuadro para el que no podía hallar palabras. Lo vi describir movimientos con los brazos, ese impotente, agitado tartamudeo del hombre que aún no ha puesto nombre a todo. Estaba casi por describirlo cuando de pronto se interrumpió, como si el pavor de nombrarlo lo paralizara. Pero mientras él balbuceaba y tartamudeaba oí tocar la música; comprendí que la vieja de cabellos blancos era simplemente otra criatura de las profundidades, una medusa disfrazada de mujer que tocaba para él la música de la aflicción eterna. Comprendí que era la mujer que habitaba "La casa de los fantasmas" donde el pajarito blanco está encaramado en cálidos tonos oscuros, gorjeando el lenguaje preideológico desconocido para el hombre. Comprendí que allí, en la "Remembranza del panel coloreado de una ventana", ella era el ser que habita la ventana, el que se revela silenciosamente sólo a los que han abierto el corazón. Comprendí, que estaba en la pared en la que él había pintado un verso de Rilke, ese muro sombrío y desolado sobre el cual un sol amustiado arroja un menguado rayo de luz. Comprendí que lo que él no podía denominar se hallaba en todo, como su negra aflicción, y que había elegido un lenguaje tan fluido como la música para no herirse en los afilados rayos del intelecto.

En todo lo que hace el color es la nota predominante. Por la elección y la mezcla de sus tonos se conoce que es músico, que le inquieta lo inaprehensible y lo intraducible. Sus colores son como las oscuras melodías de César Frank. Están todos cargados de negro, un negro vital, como el corazón del propio caos. También puede decirse de este negro que corresponde a un tipo de benéfica ignorancia que le permite resucitar las potencias de la magia. Todo lo que retrata presenta una cualidad simbólica y contagiosa: el tema no es sino el medio de expresar un significado más profundo que la forma o el lenguaje. Cuando pienso, por ejemplo, en el cuadro al que él titula: "El lugar sagrado", uno de sus

temas sorprendentemente recatados, tengo que recaer en la palabra enigmático. Nada hay en esta obra que se asemeje a los otros lugares sagrados de los que tenemos noticia. Está formada por elementos completamente nuevos que mediante la forma y el color sugieren todo lo que el título evoca. Y sin embargo, mediante cierta extraña alquimia, esta pequeña tela, que también podría haberse llamado "Urim y Thummim", revive el recuerdo de todo lo que los judíos perdieron con la destrucción del Templo. Sugiere el hecho de que en la conciencia de la raza nada de lo que es sagrado se ha perdido, y que por el contrario somos nosotros los que estamos perdidos y los que en vano buscamos, los que continuaremos buscando vanamente hasta que aprendamos a ver con otros ojos.

En este oscurecimiento del que nacen sus ricos colores no existe sólo lo trascendental, sino también lo despótico. Su negro no es opresivo, sino profundo, y suscita un desasosiego *fecundo*. Nos impulsa a creer que no hay fondo, del mismo modo que no existe verdad absoluta. Ni siquiera Dios, en el sentido de Absoluto, pues para crear a Dios sería preciso ante todo describir un círculo. No, en estos cuadros no existe Dios, salvo la propia persona de Reichel. No hay necesidad de Dios, porque todos ellos son sustancia creadora surgida de las sombras y sustancia que en ellas recae nuevamente.

NOTA AUTOBIOGRÁFICA

Nací en la ciudad de Nueva York, el 26 da diciembre da 1891, de padres estadounidenses. Mis abuelos vinieron a los Estados Unidos para evitar el servicio militar. Todos mis antepasados son alemanas y provienen de todas las regiones da Alemania; la familia se ha dispersado por todo el mundo, en las regiones más remotas y alejadas. Los hombres fueron casi todos marinos, campesinos, poetas y músicos. Hasta que comencé a asistir a la escuela sólo hablé alemán, y la atmósfera en que me crié, a pesar de que mis padres nacieron en los Estados Unidos, era total y absolutamente alemana. De los cinco a los diez fueron los años más importantes de mi vida; viví en la calle y adquirí el típico espíritu pandillero de los norteamericanos. Siento particular cariño por al Distrito 14°, de Brooklyn, donde me crié; era una barriada da inmigrantes y mis compañeros eran todos de diferentes nacionalidades. La guerra hispano - estadounidense, que estalló cuando yo tenía siete años, fue un acontecimiento importante de mis primeros años; me complació el espíritu turbulento que entonces se desató y que me permitió comprender a temprana edad la violencia y la ilegalidad que son tan características de los Estados Unidos.

Mis padres eran personas relativamente pobres, laboriosas, frugales y sin imaginación. (Mi padre no layó un libro en toda su vida.) Fui bien cuidado y viví con salud y felicidad hasta que tuve que valerme solo. No deseaba ganarme la vida, no tenía sentido de la economía, ni respeto por mis mayores o por las leyes y las instituciones. Desafié a mis padres y a quienes me rodeaban casi desde el momento que fui capaz da hablar. Salí de la Universidad local pocos meses después de ingresar, disgustado con la atmósfera del sitio y la estupidez de los programas. Tomé un empleo en el distrito comercial, en una compañía de cementos, y muy pronto lo lamenté. Dos años después mi padre me dio el dinero necesario para ira Cornell. Tomé el dinero y desaparecí con mi amante, una mujer que tenía edad suficiente como para ser mi madre. Volví a casa

aproximadamente un año después y luego me marché definitivamente para ir al Oeste. Trabajé en varias regiones del país, y sobre todo en el Sudoeste. Realicé toda suerte de tareas manuales, generalmente como peón ele estancia. Me hallaba en camino hacia Juneau, Alaska, para trabajar como minero lavador en los yacimientos de oro, cuando me abatió la fiebre. Regresé a Nueva York para llevar una vida errante, vagabunda y sin rumbo, trabajando en cualquier cosa y en todas, pero nunca mucho tiempo. Fui buen atleta y me adiestré todos los días durante cinco años... como si pensara competir en los juegos olímpicos. Debo mi excelente salud a este precoz régimen espartano, a la permanente pobreza en que viví, y al hecho de que jamás me preocupó. Viví agitado y rebelde hasta los treinta años, fui el cabecilla en todo y sufrí sobre todo porque era excesivamente honesto, demasiado sincero, veraz y generoso.

A temprana edad me obligaron a estudiar piano, demostré cierto talento y después lo estudié con seriedad, con la esperanza de convertirme en concertista, pero no lo hice. Abandoné completamente, pues mi lema fue siempre "todo o nada". Me vi obligado a ingresar en la sastrería de mi padre, porque él no estaba en condiciones de administrar sus asuntos. No aprendí casi nada de sastrería; en cambio, empecé a escribir. El primer trabajo escrito por mí probablemente lo redacté en la sastrería de mi padre... un extenso ensayo sobre el Anticristo de Nietzsche. Solía escribir cartas a mis amigos, cartas de cuarenta y cincuenta páginas de extensión, sobre todo lo que existe bajo el sol: eran cartas humorísticas, y al mismo tiempo pomposamente intelectuales. (¡Aun hoy me place particularmente escribir cartas!) De todos modos, en esos días nunca pensé que llegaría a ser escritor... la sola idea casi me atemorizaba.

Cuando Estados Unidos entró en la guerra fui a Washington a ocupar un puesto en el Departamento de Guerra... para clasificar correspondencia. En mis ratos libres escribí varias crónicas para uno de los periódicos de Washington. Salí de filas usando la cabeza, volví otra vez a Nueva York y me hice cargo del negocio de mi padre durante su enfermedad. Fui siempre y soy todavía un pacifista ciento por ciento. Creo que está justificado matar a un hombre en un momento de cólera,

poro no a sangre fría o por razones de principio, como preconizan las leyes y los gobiernos del mundo. Durante la guerra me casé y fui padre. Aunque los empleos abundaban entonces, yo siempre estaba sin trabajo. Ocupé innumerables puestos por un día y a menudo por menos tiempo. Entre ellos los siguientes: lavaplatos, ayudante de restaurante (*newsie*), mensajero, sepulturero, pegador de carteles, vendedor de libros, mozo de hotel, encargado de bar, vendedor de licor, dactilógrafo, operador de máquina de sumar, bibliotecario, estadígrafo, trabajador social, mecánico, corredor de seguros, recolector de basura, ordenanza, secretario de un evangelista, estibador, guarda de tranvía, instructor de gimnasia, repartidor de leche, contralor de entradas, etcétera.

El más importante encuentro de mi vida fue M que tuve con Emma Goldman en San Diego, California. Ella me abrió todo el mundo de la cultura europea e infundió a mi vida nuevo ímpetu, y también orientación. Me interesó apasionadamente el movimiento I. 'W. W. en la época de su auge, y recuerdo con gran respeto y afecto a gente como Jim Larkin, Elizabeth Gurley Flynn, Giovanitti y Carlo Tresca. Nunca fui miembro de ningún club, fraternidad u organización social o política. Cuando era un jovencito me vi llevado de una Iglesia a otra... primero fui luterano, luego metodista, luego episcopal. Luego seguí con gran interés las lecturas del Centro Bahai, de los teósofos, de los partidarios del Nuevo Pensamiento, de los Adventistas del Séptimo Día, y de otros. Mi actitud era absolutamente ecléctica e inmune. Los cuáqueros y los mormones me impresionaron por su integridad y su sinceridad ... y por su autosuficiencia. Creo que son los mejores norteamericanos.

En 1920, después de desempeñarme como mensajero y alcahuete de la compañía, fui jefe de personal de la Western Union Telegraph Company, en la ciudad de Nueva York. Conservé el empleo cinco años, y todavía lo considero el período más rico de mi vida. La resaca y el desecho de Nueva York pasaron por mis manos... más de cien mil hombres, mujeres y jóvenes. En 1923, durante una vacación de tres semanas, escribí mi primer libro, que era el estudio de doce mensajeros excéntricos. Era un libro largo y probablemente muy malo, pero me impulsó a escribir. Dejé el empleo sin el más mínimo anuncio previo; decidido a

ser escritor. Allí comenzó la auténtica miseria. De 1924 a 1928 escribí numerosos cuentos y artículos, ninguno de los cuales fue aceptado jamás. Finalmente edité mi propia producción y con la ayuda de mi segunda esposa la vendí de puerta en puerta, y posteriormente en restaurantes y en clubes nocturnos. Con el tiempo me vi obligado a mendigar en las calles.

Gracias a un golpe inesperado de la suerte pude viajar a Europa en 1928, y allí permanecí un año entero recorriendo buena parte del continente. Permanecí en Nueva York el año 1929, otra vez sin dinero, miserable, incapaz de hallar una salida. A principios de 1930 reuní el dinero necesario para volver a Europa, con la intención de dirigirme directamente a España, pero nunca pasé de París, donde estoy desde entonces.

Además del libro sobre los mensajeros escrito en tres semanas, mientras viví en los Estados Unidos completé, dos novelas y llevé conmigo a Europa una tercera, que se hallaba inconclusa. Después de completarla la ofrecí a un editor de París, que se apresuró a perderla y que un día me preguntó si estaba seguro de habérsela dado. No había copia del libro... tres años de trabajo tirados a la calle. Comencé *Trópico de Cáncer*, anunciado como mi "primer" libro, aproximadamente un año después de desembarcar en París. Fue escrito en distintos sitios en toda clase de papeles, a menudo al dorso de viejos manuscritos. Mientras lo escribía tenía escasas esperanzas de verlo publicado jamás. Fue un gesto de, desesperación. La publicación de esta obra por Obelisk Press, de París, me abrió las puertas del mundo. Me aportó innumerables amigos y conocidos en todas partes del mundo. Todavía estoy sin dinero y aún no sé cómo ganarme la vida, pero tengo muchos amigos y muchas personas que me desean bien, y he perdido el miedo a la miseria, que estaba convirtiéndose en obsesión. Ahora estoy unificado absolutamente con mi destino y me he reconciliado con lo que pueda ocurrir. No temo en lo más mínimo el futuro, porque he aprendido a vivir en el presente.

En cuanto a las influencias... la auténtica influencia ha sido la vida misma, particularmente la vida de las calles, de la que nunca me fatigo. Por donde se me busque soy un hombre de la ciudad; odio la naturaleza, del mismo modo que odio a los "clásicos". Debo mucho al diccionario y

ala enciclopedia, a los que, como hacía Balzac, leía vorazmente cuando era muy joven. Hasta los veinticinco años apenas había leído una novela, con excepción de los rusos. Me interesaba exclusivamente la religión, la filosofía, la ciencia, la historia, la sociología, el arte, la arqueología, las culturas primitivas, las mitologías, etc. Casi nunca miraba los periódicos... y durante toda mi vida jamás leí una novela policial. Por otra parte he leído todo lo que pude hallar en el campo del humor... les tan escaso y tan valioso lo que hay! Me, gustaban la literatura popular y los cuentos de hadas de Oriente, y especialmente los relatos japoneses, que están impregnados de violencia y de malevolencia. Me gustaban autores como Herbert Spencer, Fabre, Havelock Ellis, Frascr, el viejo Huxley y otros por el estilo. Conocí mucho el drama europeo, gracias a Emma Coldman... conocí a los dramaturgos europeos antes que a los ingleses o a los norteamericanos. Leí a los rusos antes que a los anglosajones, y a los alemanes antes que a los franceses.

Los autores que ejercieron mayor influencia sobre mí fueron Dostoievski, Nietzsche y Elie Faure. Proust y Spengler tuvieron tremenda capacidad de fecundación. De los escritores norteamericanos las únicas influencias reales fueron Whitman y Emerson. Reconozco el genio de Melville, pero lo encuentro aburrido. Me disgusta intensamente Henry James, y detesto absolutamente a Edgar Allan Poe. En general, me disgusta la tendencia de la literatura norteamericana; es realista, prosaica y "pedagógica"; está rebajada para satisfacer el mínimo común denominador, y en mi opinión es buena solamente en el dominio del cuento corto. En este dominio, opino que hombres como Sherwood Anderson y Saroyan, escritores completamente opuestos, son verdaderos maestros e iguales si no superiores a cualquier europeo. Ea cuanto a la literatura inglesa, me deja tan frío como los propios ingleses: es una suerte de mundo ictiológico que resulta totalmente extraño. Me siento agradecido por haber concertado una humilde relación con la literatura francesa, la que en conjunto es débil y limitada, aunque en comparación con la literatura anglosajona actual con -, figura un ilimitado mundo imaginativo. Debo mucho a los dadaístas y a los surrealistas. Prefiero a los escritores franceses que son antifranceses. Creo que Francia es la China de Occi-

dente, aunque decididamente inferior en todo sentido a la auténtica China. Creo que para vivir y trabajar, Francia es el mejor lugar del mundo occidental, aunque todavía está lejos de ser un mundo sano y vital.

Cuando escribo, mi objetivo es establecer una REALIDAD mayor. No soy realista ni naturalista; estoy en favor de la vida, la cual en literatura sólo puede ser alcanzada, me parece, mediante el empleo del sueño y del símbolo. En el fondo soy, un escritor metafísico, y mi empleo del drama y del incidente es sólo un recurso para plantear algo más profundo. Estoy contra la pornografía y en favor de la obscenidad... y de la violencia. Por encima de todo, estoy en favor de la imaginación, de la fantasía, de una libertad con la cual todavía ni siquiera soñamos. Utilizo creadoramente la destrucción, quizás un tanto excesivamente en el estilo alemán, pero enderezada siempre hacia una auténtica armonía interior, hacia la paz interior... y el silencio. Prefiero a la música por encima de todas las artes, porque se basta. absolutamente a sí misma y porque tiende al silencio. Creo que la literatura, para convertirse en algo auténticamente comunicable (lo que no es ahora) debe utilizar más el símbolo y la metáfora, lo mitológico y lo arcaico. La mayor parte de nuestra literatura es como el libro de texto; todo ocurre en una árida meseta de intelectualidad. El noventa y nueve por ciento de lo que se escribe -y esto vale para todos nuestros productos artísticos - debería ser destruido. Quiero ser leído por un número constantemente decreciente de personas; no me interesa la vida de las masas, ni las intenciones de los actuales gobiernos del mundo. Espero que todo el mundo civilizado desaparezca en los próximos cien años, poco más o menos, y creo que así ocurrirá. Cree que el hombre puede existir, y de un modo infinitamente mejor, mas amplio, sin la "civilización".

HENRY MILLER