

Lo ambiguo y lo sagrado

Creencia y credulidad

Relata Suetonio en *Los doce Césares* (c. 120) que Nerón, hacia el principio de su reinado (y de su desquiciamiento), quiso sumar a sus “dotes” las de cantante y actor, y para ello se unió al número de artistas que actuaban ante el público romano. Envanecido por las aclamaciones —pero se le aplaudía menos por admiración que por temor—, llegó a representar personajes de tragedia, “poniendo por condición”, escribe Suetonio, “que las máscaras de los héroes y de los dioses se le pareciesen, y las de las heroínas y diosas a la mujer que le era más querida”. El emperador apareció en la escena bajo diversos papeles en *Orestes asesino de su madre*, *Edipo ciego* y *Hércules furioso*, todos estos roles por demás admonitorios. Añade el escritor latino:

Cuéntase que en la representación de esta última, un joven soldado que estaba de guardia en la entrada del teatro, viéndole cargado de cadenas, como exigía el argumento, acudió para ayudarlo.¹

La anécdota suscita una serie de preguntas tanto por su contenido como por el modo en que está narrada. En primer lugar, ¿de quién iba en auxilio este tribuno, de Nerón o de Hércules? Según la referencia de Suetonio —mínima y de paso: unas cuantas líneas al final del parágrafo XXI—, el guardián estaba en la entrada del teatro, es decir, conocía el carácter histriónico —ficticio— de lo que ocurría en un escenario contemplado por multitud de espectadores. Pero los elementos del entorno —música, máscaras, tono verbal—, ¿no hacían suficientemente “irreales” los sucesos escénicos? ¿O bien a este individuo la concentrada irrealidad ni más ni menos lo hizo tomar como real aquello que vio?

¿Qué lo llevó a una iniciativa tan extraña como temeraria —poco tolerada en la milicia—, si estaba “fuera del juego” teatral, al margen de sus convenciones? En efecto: en todo caso al público se había ofrecido el juego de borrar la frontera entre realidad y ficción, quedando sin este privilegio cualquier otra persona y por tanto los soldados que guarda-

ban la entrada al foro. (Absurdo postular que este hombre desconocía las características del evento, por ejemplo suponiéndolo “corto de entendederas” o llegado al teatro sin saber qué era este lugar o sin que se le especificaran más órdenes que las de cuidar la entrada: Suetonio no ofrece más adjetivos que el de “joven”, acaso sugiriendo con ello una cierta ingenuidad y un temperamento fogoso, fácilmente arrebatable. Lejos de implicar con ello una reducida facultad de entendimiento en el tribuno, subraya su carencia de malicia, es decir lo señala fuera de las convenciones de la costumbre, aquellas que invisibilizan el núcleo mismo del acto de representar.)

La *catarsis* del protagonista de la anécdota no difiere de la experimentada por el “público”; aún más, la concentra y magnifica mostrando sus entretelas. Para cada “espectador” el juego radica en que los atributos y avatares de Hércules se comuniquen a Nerón; una vez “suspendida la incredulidad” de la audiencia, Nerón es Hércules: las aventuras de éste emocionan y conmocionan porque se ha aceptado la convención de que son “reales”. No otra es la emoción que embarga al tribuno. Sin embargo, él no juega el juego de “creer que eso es real”: va directamente a la *creencia* (estadio superior de la “credulidad”). Es el único que rompe las reglas del juego teatral, que piden “creer” los sucesos escénicos pero desde la butaca, sin posibilidad de intervenir; es el único que atenta contra la “etiqueta” que literalmente da a cada participante un membrete: tú eres espectador, tú actor, y ambos deben comportarse de tal o cual manera durante la representación. En un solo segundo el tribuno destruye la “etiqueta” (la frontera) y *actúa*.

¿Era tan absorbente y destacado el desempeño escénico del emperador, que bastó un instante de contemplarlo para desencadenar en el guardia tal reacción? Harto improbable: ansioso de gloria en todos los terrenos, Nerón se había preparado con asiduidad en canto y arte histriónico (adicto a ambos desde la infancia) a través de maestros y toda clase de expertos. Sin embargo, conociendo su poder ilimitado al frente del imperio, su feroz vengatividad, su soberbia, ¿quién iba a exponerse a criticarlo? No contento con mostrar en Roma sus “habilidades”, el emperador viaja a Grecia y abre en Olimpia un concurso de música y actuación. Sue-

¹ *Los doce Césares*. El Ateneo, Buenos Aires, 1951. Trad. del latín: Jaime Ardal.

tonio específica con exactitud los métodos de Nerón para “suspender la credulidad” de la audiencia:

Cuando cantaba, no estaba permitido abandonar el teatro, ni siquiera por las más imperiosas necesidades; así, algunas mujeres dieron a luz a mitad del espectáculo, y muchos espectadores, cansados de oír y aplaudir, saltaron furtivamente por encima de las murallas de la ciudad, cuyas puertas estaban cerradas, o se fingieron muertos para que les sacasen.

Y luego:

Durante el certamen [Nerón] se sometía hasta tal punto a todas las leyes del teatro, que no se atrevía a escupir, ni siquiera a secarse con el brazo el sudor de la frente. Habiendo en una tragedia dejado caer el cetro, recogiólo en el acto con mano inquieta y temblorosa: tanto temía que por esa falta se le excluyese del concurso. Fue necesario para tranquilizarle que su mímico le asegurase que en medio del regocijo y los aplausos nadie había advertido tal gesto.

Los aplausos y el regocijo, sin embargo, partían de los *Augustiniani*, un cuerpo de cinco mil hombres adiestrados —por iniciativa e instrucciones de Nerón— en las diferentes maneras de aplaudir (“bombo, tejas y castañuelas”), al que eran incorporados —generalmente a la fuerza— los ciudadanos distinguidos.

Caso agudo de megalomanía, sin duda, pero en el que resulta muy significativa la obsesión del dictador por trocar una simple “credulidad” en una *creencia* (y casi una fe, cúspide del proceso de creer): en la escena porta una máscara de Hércules que no obstante tiene los rasgos de Nerón. Si su desempeño escénico hubiera sido virtuoso, habría logrado su propósito de “divinizarse” (elevarse al rango de dioses o semidioses); sin embargo, sus propias limitaciones escénicas causan el proceso opuesto: “terrenalizar” lo numinoso, mostrar a los hombres como modelo de los dioses —y no a la inversa.

Todo indica, pues, una actuación mediocre en el emperador. ¿Qué *vio* entonces el tribuno, qué lo arrebató hasta el punto de llevarlo a romper la frontera? ¿Dónde estaba lo virtuoso, la intensidad, el agudo vilo que lo movió, sino en sí mismo?

El soldado interviene en la escena, pero no acude a salvar a Nerón y tampoco a Hércules. De igual modo, en ese instante no está del todo en “sus cabales”: tal comportamiento revela pérdida de la identidad, transcendencia, olvido momentáneo de las fronteras. En mitad del foro, el dictador no exige sino la creencia de su público y apenas obtiene una mínima —y fastidiada— suspensión de la incredulidad (esto es, una “credulidad de etiqueta”). Únicamente un individuo llega a la *creencia*: el tribuno, y no a partir de las “prevenciones” —amenazas— implícitas, sino precisamente a causa de

lo que Nerón no pudo prever —y ni siquiera sospechar: buscando la aclamación forzó el arte teatral en su ladera más elevada; no obstante, hay un sector indomable en ese arte que percutió en un solo individuo. Acaso la confusión del soldado deba situarse no entre los polos que comúnmente se aprecian en la dramaturgia, “realidad” y “ficción”, sino en aquellos polos que implican la tragedia y el acto mismo de representar: realidad ambigua y realidad sagrada.

Rito acallado y realismo bobalicon

Insuperable la cotidianeidad romana de principios de esta era para ejemplificar el término “realidad ambigua” (basta leer el texto de Suetonio, más elocuente en este sentido que los de historiadores contemporáneos suyos —Tácito, Plutarco— o subsiguientes —Vopisco, Joseph Scaliger, Luis Vivé): lo trivial convive con lo numinoso, la carnalidad con lo ritual. Paradójicamente, es realidad ambigua porque incluye a lo sagrado, que a su vez la recoge y explica. El rito termina deparando lo cotidiano: sólo en principio la vida diaria puede verse como el todo, una de cuyas partes sería entonces lo ritual. A fuerza de contacto con lo incognoscible, el “todo” es la realidad sagrada: en ella no hay contradicción, y hasta los resortes del mito dejan de ser ambiguos. Si bien resultan inexplicables los súbitos caprichos de los dioses, no son absurdos y mucho menos ambivalentes (como sí lo son los actos cotidianos, y como también lo es esa máscara de un dios que Nerón usa con sus propios rasgos).

La tragedia muestra que no hay ambigüedad en su reino, sino *enigma*: un enigma acaso irresoluble, pero nunca sin sentido. Aún más: es la tragedia quien da sentido a lo cotidiano (o al menos, en los niveles primitivos de percepción del espectador, expresa que el sentido de lo cotidiano es lo ambiguo). Por ello el “joven” tribuno acude a salvar a esa entidad que en el escenario ya no es Nerón (realidad ambigua, cotidianeidad) ni Hércules (realidad sagrada, tragedia), sino un puente tendido —apenas por unos segundos— de aquél a éste. Y tal puente se abre con mayor motivo si se trata de una mala representación: como el tribuno, el espectador fundamenta su catarsis (ver el puente y comenzar a surcarlo) si el histrión está bañado de ambigüedad. Esto es justamente lo que lleva a Leonid N. Andreiev, el gran francotirador, a exclamar: “La peor comedia representada vale siempre más que una sinceridad bobalicona.”²

La realidad ambigua de la Roma imperial es buen ejemplo, pero ni con mucho el único: cualquier cotidianeidad lo es, y sobre todo la nuestra, que acalla lo ritual y lo cambia por lo “realista” (“sinceridad bobalicona”). Más que nunca es indispensable la representación de lo sagrado: en su oprobioso acallamiento, “la peor comedia representada vale siempre más”. De ahí el culto y eficacia intemporal del cómico menor, del actor mediano en papeles de cuadro, del cantante carismático en la lírica popular.

² El diario de Satanás, 1922.



Cuando hay virtuosismo, no hay puente sino salto: el espectador es arrebatado por la calidad del *representador*, de golpe lo sagrado se instala en lo cotidiano. Cuando no hay tal depuración, cuando se trata de un *representante*, lo ambiguo se abre al puente, el espectador es quien sin darse cuenta cierra un círculo, aporta de sí los elementos que al redondear lo precario, al ceder lo que falta en la comunicación con otras esferas, le permitan surcar el puente hacia lo sagrado.

El rito ha sido sustituido por un realismo bobalicon; éste último término alude a la hueca grandilocuencia, a un insano absurdo como el del dictador romano usando una máscara con sus mismas facciones. Terrible símbolo: buscando "divinizarse" (acceder a la realidad sagrada), Nerón no consigue sino traicionar lo numinoso (desenraizar la realidad ambigua), vociferando que el único modo de trascender la apariencia es superponiéndole otra igualmente muda. Un símbolo muy tristemente reconocible en nuestros días.

De ahí que, acallada la elocuencia del rito y traspuesta en bobaliconería realista, perdure el éxito —es decir, la necesidad— de las malas comedias y las obras de repertorio formal. Paradójicamente, esta "formalidad" no tiene otro origen que el intento de preservar al menos algunas de las *formas rituales*. La peor comedia representada al menos salvaguarda un eco del verdadero acto de re-presentar: se convierte, desde ese instante, en alternativa ante el realismo bobalicon. El vodevil, los géneros mundanos, el melodrama simple, no son bobalicones. Aun menos lo son el bolero, el tango, el folletín.

Lo virtuoso y lo precario

El soldado de la anécdota referida por Suetonio no hace sino lo que —de haber sido virtuoso el desempeño escénico de Nerón— desearía cada uno de los espectadores de ese foro: dar el primer paso concreto por un puente que la convención dramática (el juego sagrado) ha abierto por unos instantes, bañarse de sentido trágico, *actuar*. Nerón o Hércules no son sino pretextos para que el tribuno trascienda esa ambigüedad por medio de la característica de lo ambiguo: saturarse de máscaras huecas y afeites vistosos (lo sagrado, en cambio, es un rostro desnudo).

Sin saberlo, Nerón fundamenta el puente al hacer que las máscaras "se le parecieran"; la anécdota parte de la realidad ambigua (los hastiados espectadores toleran una mala representación) y en un solo caso da pie a la realidad sagrada (el tribuno deja de ver una máscara y atisba un rostro: él es la *catarsis* de todos). Aunque sea un mal representante, Nerón —por la calidad del texto que recita, por los depurados elementos escénicos de que dispone— se hace representante sin saberlo y sin quererlo: el espectador que esté "dispuesto" al puente, que necesite otras esferas —y en este caso sólo hay uno, el soldado—, dará de sí aquello que transforme lo precario en virtuoso. (La mecánica opuesta es la de un gran actor representando un texto deficiente: de todos modos el puente se abre.)

Con el correr del tiempo cualquier instante humano, que partió por fuerza de la realidad ambigua, se transforma en realidad sagrada. Así ocurre con la anécdota que Suetonio narra unos sesenta años después de ocurrida: ya entonces se ha convertido en metáfora. Los hechos surcan ese mismo camino, comparten ese proceso desde el momento mismo en que se les recuerda (se les re-presenta en la memoria); más todavía lo harán al ser puestos en un escenario precariamente. Porque si lo virtuoso (consciente) encarna el reino del mito, lo precario (aquello que se aleja de lo consciente) es quien delimita ese reino. El gran reto del arte es tomar la esencia mítica y re-presentarla sin pérdida; porque así como lo ambiguo puede abrirse a lo sagrado, esto último puede cerrarse a lo ambiguo. Todo es recíproco, y la posibilidad de que lo burdo se depure (el buen actor en una mala comedia), queda equilibrado con la posibilidad de que lo depurado se nulifique por exceso de afectación (las múltiples máscaras del dictador, las ovaciones de los *Augustiniani*).

No hay sino dos estadios: el virtuosismo o la precariedad; tener las riendas por completo —al menos de los medios— o abandonarlas al reino de lo involuntario. En ambos casos el espectador sale de "sus cabales": en el primero, se le arrebató de sí; en el segundo, él mismo arrebató los medios que propicien la tan imprescindible *catarsis*.

Historia y crónica

Suetonio deja todas las pistas para que el lector entrevea el puente, aunque "sólo está narrando la historia" (y precisa-

mente porque lo caracteriza su imparcialidad). El crítico J. P. Charpentier comenta: "Yo no apruebo la preferencia que Vopisco (el mejor de los escritores de la *Historia-Augusta*) da a la crónica sobre la historia, a Suetonio sobre Tácito. [Pero si aquél] no tiene el brillo y el vigor del autor de los *Anales*, tiene un cambio toda la precisión y la elegancia que requieren las biografías sencillas. Su narración es muy uniforme y cuidada. [Suetonio es] sobrio, pero es frío. Narrador exacto, juez imparcial".³

Y en verdad lo es, sobre todo en párrafos como éste:

En Nerón se extinguió la dinastía de los Césares; este acontecimiento habíanlo anunciado varios presagios, y especialmente dos, con mucha más evidencia que los otros. En efecto, poco después de su boda con Augusto iba Livia a casa de Veyo, cuando un águila, que volaba por encima de ella, dejó caer sobre sus rodillas una gallina blanca que acababa de apresar, la cual tenía todavía en su pico una rama de laurel. Dio esta gallina tantos pollos, que la casa recibió el nombre, que conserva aún, *de las gallinas*, y la planta se desarrolló tan prósperamente que en lo sucesivo cogieron de ella los Césares los laureles para sus triunfos, aunque cuidando siempre, una vez terminada la ceremonia, de volver a plantarlos en el mismo sitio. Observóse que poco antes de la muerte de cada emperador el arbusto plantado por él se marchitaba y durante el último año del reinado de Nerón la planta se secó hasta las raíces y perecieron las gallinas. Poco después cayó un rayo sobre el palacio de los Césares, cayeron a la vez las cabezas de todas las estatuas y a la de Augusto le fue arrancado el cetro de las manos.

Episodios (*mitemas*, en el término de Lévi-Strauss) como éstos podrían pertenecer con pleno derecho a la "fantasía", el "irrealismo" o lo "mítico" (según las acepciones genéricas convencionales). Sin embargo, Suetonio los narra con la misma fría objetividad con que describe una comida o delineá matices tan concretos como el de Nerón sudando en el escenario. "Concretos" pero no "realistas": es la actitud de fundir lo verista con lo maravilloso la que lo salva del realismo bobalicon, el verdadero estadio primitivo de las artes, el punto muerto en que no hay puente y ni siquiera se ventila su necesidad.

Suetonio es anecdótico y frío, imparcial y objetivo, sobre todo en pasajes como el del águila o la simultánea caída de las cabezas de las estatuas: tales fragmentos no muestran su "imaginación" y aún menos sus "supersticiones", sino su capacidad de observar a fondo una realidad ambigua. "Relatar sin juzgar", escribe Charpentier, "es la degradación del arte, y eso no es una garantía para la verdad". Al aducir esto, el crítico no ignora que juzgar tampoco implica garantizar la verdad; sin embargo, acaso alude que es imposible relatar

sin juzgar, desde el momento en que ya conlleva una forma de juicio elegir éstos y no aquéllos aspectos de lo real. (Lo virtuoso escénico juzga a partir de la óptica del autor y del actor eficaces y conscientes; lo precario en la escena transmite juicios sin autor reconocible y, en la medida en que no sea víctima de una de las tantas degradaciones y sustituciones posibles, abre al espectador la posibilidad de sumergirse en esa corriente que a falta de mejor nombre podría llamarse "dominio público".)

Suetonio califica, no evadiendo sus opiniones sino intercalando, como cualquier otro *hecho*, el de la lectura (manía) sobre la realidad ambigua. Charpentier le objeta que en su obra "no hay ni la expresión que pinta al espíritu, ni la emoción que se apodera del alma, ni la imaginación que colorea el pensamiento", cualidades que sí observa en Tácito (a quien por otra parte nota carente de distancia con la materia histórica). Montesquieu da en el clavo al preferir, entre todos los historiadores de Roma, "dos obras maestras: la muerte de César en Plutarco y la de Nerón en Suetonio".⁴

Tácito-Plutarco, virtuosos historiadores (antes que fieles cronistas), encarnan la realidad sagrada: en sus obras sólo se consideran dignos de inclusión los hechos que la exponen con toda su magnitud —a través de grandeza, oprobio, épica, moral—, o al menos los que la implican. Suetonio, fiel cronista (antes que virtuoso historiador), representa la realidad ambigua: en sus *Doce Césares* no es que excluya lo que no sea objetivo: lo muestra tan misterioso como lo subjetivo —a través de escenas como la del tribuno, intercaladas con las demás.

En Tácito y Plutarco, la imaginación es la vía de salida y ordenamiento de una realidad ambigua (prosaica) en la que sólo la emoción permite y justifica el acto de narrarla (relatar una escena atroz no tiene otro fin que el de "instruir" al lector, advertirle los riesgos de excesos y rupturas). Suetonio encuentra lo ambiguo tan desbordante como enigma, que no osa aplicar más imaginación ni más emoción que las de serle fiel hasta la frialdad (lo "prosaico" es un estadio que sólo puede así nombrarse en comparación con otro término, y Suetonio no da a su materia ningún uso —y aunque se lo diera, jamás sería el de hacerla servir como "referente" de lo no-prosaico): no una vía de salida sino de *entrada* —no instruye: construye.

Si Tácito logra trascender, Suetonio consigue centrar; si Plutarco abre de golpe un camino nuevo, Suetonio recorre con parsimonia los caminos de siempre confesándose incapaz de considerarlos suficientemente hollados. Por eso evade la gran trampa realista (la degradación): no "se limita a exponer" esperando que la mera exposición indigne, conmueva o inquiete; si su escritura alcanza estos tres registros es por la mismísima razón que lleva al tribuno a irrumpir en el escenario de una tragedia precariamente representada (y por ello Suetonio cita el episodio con la misma "frialdad" con que narra las costumbres de los Césares: un hecho más

³ Prólogo a *Los doce Césares*, op. cit.

⁴ Citado por J. P. Charpentier, op. cit.



de los que para él señalan al puente; y no todos los hechos lo señalan, sólo aquellos que en la fría enumeración resultan tan enigmáticos como para resistir cualquier juicio sumario, y por tanto subjetivo, parcial).

Historiadores, Tácito y Plutarco combaten lo precario con las armas del arte: juzgan, califican, se involucran (la realidad ambigua es trascendida por el salto —el asalto a lo sagrado—, la catarsis llega al espectador y lo arrebat, le impone la visión de un orden fuera de la esfera cotidiana). Cronista, Suetonio ni siquiera se plantea un combate con lo precario ya que el término implica, por contrapartida, a lo virtuoso, y el escritor califica sin adjetivos: únicamente combate la falsa cercanía con su tema y lo hace con las armas de lo imparcial (la realidad ambigua es iluminada por la paulatina entrevisión de un puente hacia lo sagrado: es el espectador quien “llega” a la catarsis, la provoca, con una medida individual, aportando con sus propios elementos vitales un sentido —un orden— dentro de la esfera de lo cotidiano). Ambas son ordenaciones, una desde dentro, otra desde fuera. Ninguna “precede” o “supera” a la otra, y las dos son susceptibles de malversaciones y —para seguir con el término de Charpentier— degradaciones.

Cuando Suetonio incluye sin énfasis la imagen de Nerón con sus máscaras adulteradas, atrapa un gran símbolo —sorprendentemente moderno— también con dos rostros: uno denuncia la degradación de lo ritual y su remplazo por una redoblada y hueca apariencia (lo contradictorio sólo puede ser “trascendido” multiplicándolo); otro, sin embargo, arroja luz sobre los mal llamados “géneros menores”: ellos nacen de la sugerencia de que “dentro de la esfera de lo cotidiano”, apenas se la ve como un enigma, se encuentran, inéditas, esas otras esferas que el espectador cree que debe buscar *fuera* (la contradicción puede ser trascendida).

Arte de la máscara y arte del rostro

El tribuno irrumpe en la escena de la tragedia en la misma forma en que el público busca tocar al ídolo (porque éste a su vez ha tocado la realidad sagrada de modo espontáneo —o bien porque el propio público lo ha hecho tocarla);

busca defender a Nerón-Hércules así como los espectadores quisieran intervenir en el momento en que cualquier héroe suficientemente carismático —y ambiguo— se encuentra en peligro. Suetonio coloca esta pequeña anécdota como mapa del mapa: en ella se concentra su postura ante la historia (fiel transmisión de un enigma), ante la obra (máscara que destruye las máscaras), ante el lector (que a la distancia de tiempo y/o espacio sabrá reconocer los ecos de su “frialidad”).

El instante privilegiado no sólo busca continentes privilegiados. Fuera de términos retóricos —y siempre ambiguos— como “cultura popular” (es necesario usar, como Yeats y Lovcraft, conocedores de las grandes corrientes, un término más ajustado: *genio popular*), hay el salto y hay el puente, y su convivencia no es dialéctica: antes que ser como el blanco y el negro, como la disyuntiva Ormuz-Arimán, su relación es como la que guardan el alfabeto y la poesía. Seguramente Tácito no hubiera añadido esas pocas líneas que refieren la anécdota del tribuno, pero también de seguro habría buscado en otros registros la misma manifestación. En esto radica el hallazgo de Montesquieu al preferir una obra de cada vertiente: los géneros “menores” (concepto ambiguo, ya que depende de ser ellos comparados con campos no menos susceptibles a lo “menor”) buscan también la realidad sagrada, pero en la medida de lo cotidiano (que no es “mayor” o “menor” sino en un único registro, el de la penumbra instituida). Dos vertientes, no la “alta” y la “baja”: no “arte” y “artesanía” sino arte de la máscara y arte del rostro.

Aquejado de megalomanía, Nerón hace que todas las máscaras de los personajes de la tragedia se le parezcan (en igual juego de fronteras derruidas, el dictador cantaría *La toma de Troya*, vestido en traje de teatro, contemplando desde la torre de Mecenas el incendio de Roma). Sin saberlo, sólo interesado en la autoglorificación, está haciendo otra cosa: revelar que la máscara posee una ambigüedad sagrada, y que tanto en lo precario como en lo virtuoso ella implica a la máscara cotidiana en su búsqueda de trascendencia. Todos los personajes “se le parecen”: la tragedia precariamente realizada metaforiza el juego de espejos del individuo, su conflicto profundo, su soledad. Por ello toda la faena de Nerón al adulterar las máscaras queda consagrada justamente donde menos pudo preverlo: en la acción del tribuno; no es un exceso afirmar —y acaso en esto concuerda Suetonio y por ello registra la anécdota— que toda la puesta en escena fue el pretexto para que tal reacción apareciera. El puente usa a veces cualquier motivo para seguir manteniéndose a la vista de los hombres (mientras el arte, de tanto en tanto, los fuerza a dar el salto y a demostrar que sus músculos son capaces de darlo: lo “imposible” sólo es lo socialmente condenado).

Desde la butaca, un sueño perdido sigue reconociéndose en sus pistas sueltas, dormidas. Sin embargo, tal sueño equivale a los dormidos: son el arte de la máscara y el arte del rostro —conjuntamente y en intuición de un tercer Arte aún sin nombre— quienes están soñando a esos soñadores. ◇