

DEGAS DANZA DIBUJO

LA PRIMERA EDICIÓN DE *Degas danse dessin*
LA PUBLICÓ LA EDITORIAL PARISINA DEL GALERISTA
AMBROISE VOLLARD EN 1936. SE IMPRIMIERON 305 EJEMPLARES,
ILUSTRADOS CON GRABADOS DE DEGAS EN COLOR
Y EN BLANCO Y NEGRO.
DOS AÑOS MÁS TARDE Y EN LA MISMA CIUDAD,
GALLIMARD PUBLICÓ UNA SEGUNDA EDICIÓN
REVISADA Y AMPLIADA DE LOS TEXTOS DE VALÉRY
QUE HA PREVALECIDO HASTA HOY.
ESTA PRIMERA VERSIÓN CASTELLANA SE DEBE
A MARÍA TERESA GALLEGO URRUTIA, PREMIO NACIONAL
DE TRADUCCIÓN 1977 POR *Diario del ladrón*, DE JEAN GENET,
Y PREMIO STENDHAL DE TRADUCCIÓN 1991
POR *Impresiones de África*, DE RAYMOND ROUSSEL.
EN 2008 RECIBIÓ EL PREMIO NACIONAL
A LA OBRA DE UN TRADUCTOR.

Paul Valéry

1871-1945

DEGAS DANZA DIBUJO

1938

Traducción del francés de
María Teresa Gallego Urrutia

Cronologías y bibliografía de
Domingo Rodríguez Romero

NORTESUR

Barcelona

2012

A la condesa de Behague

DEGAS

Igual que el lector, ensimismado a medias, garabatea en los márgenes de una obra y genera, al albur de la abstracción y de la punta del lápiz, seres pequeños o inconcretos ramajes junto a los bloques legibles, eso mismo voy a hacer yo, según el capricho de la mente, en la contigüidad de estos pocos estudios de Edgar Degas.

Acompañaré las imágenes de una cantidad breve de texto de cuya lectura pueda prescindirse, o que sea posible no leer de un tirón, y no tenga con esos dibujos sino el parentesco más laxo y las relaciones menos estrechas.

Sólo será esto, pues, un a modo de monólogo, en el que se repetirán como ellos quieran mis recuerdos y las ideas varias que me he hecho de un personaje singular, de gran envergadura y artista austero, esencialmente voluntarioso, de inteligencia poco común, vivaz, aguda e inquieta, que ocultaba, tras lo absoluto de las opiniones y la rigurosidad de los juicios, no sé qué duda en lo referido a sí mismo ni qué falta de esperanza en llegar a satisfacerse, sentimientos amarguísimos

y nobilísimos cuyo desarrollo propiciaba en él ese exquisito conocimiento que de los maestros poseía, la codicia que experimentaba por los secretos que les atribuía, la perpetua presencia que en la mente tenía de sus perfecciones contradictorias. No veía en el arte sino problemas de determinada matemática más sutil que la otra, que nadie ha sabido explicitar y cuya existencia muy pocos pueden sospechar. Gustaba de hablar del *arte sabio*; decía que un cuadro es el resultado de una *serie de operaciones*... Mientras que a una mirada candorosa le parece que las obras nacen del halagüeño encuentro entre un tema y un talento, un artista de esa categoría tan profunda, más profunda quizá de lo recomendable, retrasa el goce, crea la dificultad, teme los caminos más cortos.

Degas rechazaba la *facilidad*, de la misma forma que rechazaba todo cuanto no fuera un tema en el que él pensara. Sólo sabía desear la aprobación propia, es decir, contentar al más exigente, al más duro e incorruptible de los jueces. Nadie despreció más fehacientemente que él los honores, los privilegios, la fortuna y esa gloria que el escritor puede dispensar con tanta facilidad al artista con generosa ligereza. Se burlaba mordazmente de quienes dejan a discreción de la opinión, de los poderes constituidos o de los intereses del comercio el destino de su obra. De igual forma que el verdadero creyente sólo tiene que ver con Dios, ante cuyos ojos no cuentan ni los subterfugios ni los escamoteos, ni los apaños, ni las colusiones, ni las actitu-

des, ni las apariencias, así siguió siempre intacto e invariable, sometido sólo a la idea absoluta que tenía de su arte. No quería sino lo que más arduamente le costaba conseguir de sí mismo.

Volveré sobre todo lo dicho, seguramente... A fin de cuentas no tengo muy claro qué voy a decir dentro de un rato. Es posible que me desvíe, al hablar de *Degas*, hacia la *danza* o hacia el *dibujo*. No se trata, pues, de una biografía en toda regla; no me merecen las biografías una opinión excesivamente buena, lo que sólo viene a demostrar que no valgo para hacer biografías. Bien pensado, una vida no es sino una consecución de casualidades y de *respuestas* más o menos atinadas a esos acontecimientos vulgares...

Por lo demás, lo que me importa en un hombre no son los *accidentes*; y no son cosas que me valgan ni cuándo nació, ni a quién amó, ni qué miserias padeció, ni casi nada de lo que pueda observarse. No encuentro en ello la mínima claridad *real* en lo tocante a aquello que le otorga su valía propia y lo diferencia a fondo de los demás y de mí. No voy a decir que no sienta frecuentemente curiosidad por esos detalles que no nos informan de nada consistente: *lo que me interesa no es siempre lo que me importa*, y eso es algo que le ocurre a todo el mundo. Pero hay que cuidarse de lo *entretenido*.

Muchos rasgos de Degas que aquí refiero no son recuerdos míos. Se los debo a Ernest Rouart, quien lo trató mucho desde la infancia, creció admirando y te-

miendo reverencialmente a este maestro fantasioso, se nutrió de sus aporías y de sus preceptos y llevó a cabo, al instarle a ello Degas imperiosamente, experimentos varios de pintura o de grabado, cuyo relato colmado de humor y de claridad, que la amistad lo movió a redactar para mí, proporcionaré textualmente.

En fin, nada de estética, nada de *crítica*, o lo menos posible.

Degas, que para pocas cosas era blando, no era más tolerante con la crítica y con las *teorías*. Gustaba de decir –y, al final de su vida, con machaconería– que las musas nunca se pelean. Trabajan todo el día, cada cual a lo suyo. Y, por las noches, cuando se reúnen, con la tarea cumplida, bailan: *ya no hablan*.

Era él no obstante gran discutidor y razonador temible a quien hacían perder los estribos de forma muy particular la política y el dibujo. No cedía nunca, subía la voz enseguida, decía las palabras más duras y cortaba en seco. Alcestes, a su lado, habría pasado por hombre débil y de carácter fácil. Pero, por esa sangre napolitana que le corría por las venas y le hacía subir tan deprisa al tono más agudo, podía uno preguntarse a ratos si no será que le gustaba ser intratable y tenido por tal las más de las veces.

También había horas en que era encantador.

Conocí a Degas en casa de Henri Rouart, allá por el año 1893 o 1894; me introdujo en la casa uno de sus hijos y no tardé demasiado en hacerme amigo de los otros tres.

Aquel palacete de la calle de Lisbonne no era desde el umbral hasta la habitación del piso más alto sino un conjunto de cuadros exquisitamente escogidos. Incluso al portero se le había contagiado la pasión del arte y había cubierto las paredes de la portería de lienzos, a veces buenos, que compraba en la sala de ventas donde acudía asiduamente con la misma aplicación que otros criados van a los hipódromos. Cuando había tenido muy buena mano, su señor le compraba el cuadro, que pasaba en el acto de la portería a los salones.

Yo admiraba y veneraba en el señor Rouart la plenitud de una carrera en la que se conjugaban casi todas las virtudes del carácter y de la inteligencia. Ni la ambición, ni la envidia, ni el ansia de aparentar lo atormentaron. Sólo le gustaban los valores auténticos, que podía apreciar en más de un terreno. Ese mismo hombre que estuvo en las filas de los primeros entendidos de su época, que compró tempranamente obras de pintores como Millet, Corot, Daumier, Manet —y el Greco—, debía su fortuna a sus construcciones mecánicas, a sus inventos, que conducía desde la teoría pura hasta la técnica y desde la técnica hasta la aplicación industrial. El agradecimiento y el afecto que conservo por el señor Rouart no es aquí donde debo expresarlos. Me limitaré a decir que lo sitúo entre los hombres que me dejaron huella en la mente. Cohonestaba sus investigaciones de metalúrgico, de mecánico y de creador de máquinas térmicas con una pasión ardiente por la pintura; era entendido en ella como un artista y la practi-

caba personalmente como un verdadero pintor. Pero a su modestia se debe que esa obra personal suya, curiosamente minuciosa, haya seguido siendo casi desconocida y patrimonio sólo de sus hijos.

Me gusta que el mismo hombre pueda llevar a cabo obras diferentes y proponerse dificultades de diversas categorías. A veces, cuando algún problema suponía un reto para lo que de las matemáticas recordaba, Rouart recurría a sus compañeros de tiempos pasados, que no habían dejado, desde la Escuela Politécnica, de dedicarse a su análisis y de ahondar en ellas. Consultaba a Laguerre, eminente geómetra, uno de los fundadores de la teoría de los números complejos e inventor de una singular definición de la distancia. Le sometía alguna ecuación diferencial para integrarla. Pero si se trataba de pintura, hablaba con Degas. Adoraba y admiraba a Degas.

Habían sido compañeros de estudios secundarios en el Liceo Louis-le-Grand, se perdieron de vista durante años y se volvieron a encontrar por un pasmoso concurso de circunstancias. Degas gustaba de referir por lo menudo ese nuevo encuentro. En 1870, en el París asediado, mientras el señor Rouart contribuía doblemente a su defensa y estaba al mando de una batería del cuerpo de plaza, como antiguo alumno de Metz, al tiempo que fabricaba cañones como metalúrgico, Degas se alistó sencillamente en la infantería. Lo enviaron a Vincennes para un ejercicio de tiro y se dio cuenta de que no veía el blanco con el ojo derecho. Comproba-

ron que tenía ese ojo casi perdido, cosa que él atribuía (todo lo referido me lo contó en persona) a la humedad de una buhardilla donde durmió mucho tiempo. Lo dieron por inútil como infante y lo *pasaron* a la artillería. Allí se encontró con que su capitán era su condiscípulo Henri Rouart. No volvieron a separarse.

Todos los viernes, Degas, fiel, deslumbrante, insoportable, actúa de animador de las cenas del señor Rouart. Reparte a manos llenas ingenio, pánico, buen humor. Taladra, imita, prodiga salidas, apólogos, máximas, bromas, todas las saetas de la injusticia más inteligente, del gusto más indiscutible, de la pasión más estricta y, dicho sea de paso, más lúcida. Se mete con los literatos, con las academias, con los eremitas fingidos, con los artistas que *triunfan*; cita a Saint-Simón, a Proudhon, a Racine y las peculiares sentencias del señor Ingres... Me parece que lo estoy oyendo. Su anfitrión, que lo adoraba, lo escuchaba con indulgencia admirativa, mientras otros comensales, jóvenes, generales ancianos, señoras que no abrían la boca, disfrutaban de diversas formas de los ejercicios de ironía, de estética o de violencia de aquel maravilloso hacedor de *dichos*.

Yo observaba con mucho interés el contraste de aquellos dos tipos de hombre de gran valía. Me asombra a veces que la literatura le haya sacado tan poco partido a las diferencias entre individuos, a los intelectos, a las concordancias y las discordancias que surgen, a la equivalencia de poder y de actividad de la mente.

Conocí a Degas, pues, en la mesa del señor Rouart. Me había hecho una idea de él acorde con algunas obras suyas que había visto y con algunos de sus *dichos* que iban de boca en boca. Me parece siempre del mayor interés comparar una cosa o a un hombre con la idea que tengo de ellos antes de verlos. Si es una idea concreta y la confrontamos con el objeto en sí, podemos aprender algo.

Comparaciones tales nos proporcionan la posibilidad de calibrar hasta cierto punto nuestra capacidad de imaginar a partir de datos incompletos. Nos recuerdan también cuánta vanidad hay en las biografías en particular y en la historia en general. Cierto es que existe algo aún más instructivo: la pasmosa *inexactitud probable* de la observación inmediata, esa falsificación obra de nuestros propios ojos. *Observar* es, las más de las veces, imaginar lo que esperábamos ver. Hace unos cuantos años, alguien a quien conozco, y que es por lo demás persona bastante conocida, fue a Berlín a dar una conferencia, y muchos periódicos coincidieron, al describirla, en decir que tenía los ojos negros. Los tiene muy claros, pero es oriunda del sur de Francia: los periodistas lo sabían y a ello se atuvieron al verla.

Yo me había hecho de Degas la idea de alguien reducido al rigor de un dibujo severo, un espartano, un estoico, un artista jansenista. Su rasgo esencial era algo así como una fiereza de origen intelectual. Había escrito yo poco antes «La soirée avec monsieur Teste» y

ese breve intento de un retrato imaginario, aunque construido a base de observaciones y de relaciones comprobables tan específicas como pueda darse, no dejaba de contar con la *influencia* (como suele decirse) *de un tal Degas que yo me imaginaba*. Concebir monstruos varios de inteligencia y conciencia propia era algo que me obsesionaba no poco por entonces. Las cosas inconcretas me irritaban, y me asombraba que, en categoría alguna, no hubiera posiblemente nadie que consintiera en rematar hasta el final sus ideas.

En mi prefiguración de Degas, no todo era obra de la fantasía. Como habría podido prever, el hombre era más complejo de lo que me esperaba.

Fue amable conmigo como se es con quien no existe. No era yo merecedor de un flechazo. Me di cuenta, no obstante, de que los literatos jóvenes del momento no le inspiraban afecto alguno: en especial, no le gustaba Gide, a quien había conocido bajo el mismo techo que a mí.

Estaba mucho mejor dispuesto en lo referido a los pintores jóvenes. Y no es que negara que les derruía despiadadamente los cuadros y las tesis, pero le ponía a esas ejecuciones algo así como una ternura que constituía una mezcla peculiar con la ferocidad de su ironía. Iba a sus exposiciones: se fijaba en el mínimo síntoma de talento; si tenía al autor a mano, se lo alababa y le daba algún consejo.

Reflexión

La historia de las artes y la de las letras son tan cándidas como la historia general. Consiste esa candidez en una extraña falta de curiosidad por parte de los autores. Parecen carecer de la facultad de hacer preguntas, incluso las más sencillas. Se preguntan poco, por ejemplo, por la naturaleza y la importancia de las relaciones que mantienen en tal o cual época los *jóvenes* con los *viejos*. La admiración, la envidia, la incomprensión, los encuentros; los preceptos y los procedimientos transmitidos, desdeñados; los juicios recíprocos; las negaciones que se responden entre sí, los desprecios, las reconsideraciones... Todo ello, que *sería* uno de los aspectos más vivos de la *comedia del intelecto*, bien se merecería que no lo silenciaran. En ninguna *historia de la literatura* se dice que algunos secretos del arte de versificar se fueron transmitiendo desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XIX y que resulta fácil diferenciar, de entre los poetas de ese período, quiénes siguieron estas enseñanzas y quienes hicieron caso omiso. ¿Y qué puede haber más interesante que esas opiniones recíprocas que he mencionado?

Poco tiempo antes de morir, Claude Monet me contó que, cuando estaba empezando, expuso unos cuantos cuadros en el local de un marchante de la calle de Laffite; éste vio un día que se detenían delante del escaparate un buen señor y la señora que lo acompañaba, ambos de aspecto digno y burgués, casi majes-

tuoso. El caballero, al ver los Monet, no pudo contenerse: entró y organizó una bronca; no le cabía en la cabeza que pudieran exponerse semejantes espantos. «Lo reconocí, por supuesto», añadió el marchante en cuanto vio a Monet; y lo puso al tanto. «¿Quién era?», preguntó Monet. «Daumier», contestó el marchante. Poco después, estando las mismas obras en el mismo escaparate y hallándose esta vez Monet presente, se detiene, a su vez, un desconocido, pasa mucho rato mirando, guiña los ojos, empuja la puerta y entra. «¡Qué preciosos cuadros! —exclama—. ¿De quién son?» El marchante le presenta al autor. «¡Ah, caballero, qué talento el suyo!» Monet se deshace en agradecimientos. Quiere saber el nombre de su admirador. «Soy Descamps», dice éste antes de irse.

DE LA DANZA

¿Por qué no hablar un poco de la danza al hablar del pintor de las bailarinas?

Querría hacerme con una idea lo suficientemente clara, y me las apañaré como pueda de cara al público.

La danza es un arte de los movimientos humanos, de aquellos que pueden ser *voluntarios*.

La mayoría de nuestros movimientos voluntarios tienen por meta una acción externa: de lo que se trata es de alcanzar un lugar, o un objeto, o de modificar alguna percepción o alguna sensación en un punto determinado. Santo Tomás decía muy acertadamente: «*Primum in causando, ultimum est in causato*».

Tras llegar a la meta, tras concluir con el asunto, aquel movimiento nuestro, que se hallaba, en cierto modo, *inscrito* en la relación con nuestro cuerpo y con nuestra intención, cesa. En su propia determinación estaba su exterminio; era imposible tanto concebirlo cuanto ejecutarlo sin la presencia ni el concurso de la idea de un acontecimiento que constituyera un término.

Este tipo de movimiento se lleva siempre a cabo según una ley de economía de fuerzas que en diversas

condiciones puede volverse más compleja, pero que forzosamente administra nuestro consumo. Ni tan siquiera podemos suponer alguna acción externa *finita* sin que determinado mínimo se nos imponga al pensamiento. Si pienso en ir de la plaza de L'Étoile al museo, nunca se me ocurrirá pensar que puedo *también* llevar a cabo mi propósito pasando por el Panthéon.

Pero existen otros movimientos que ningún objeto localizado pone en marcha ni determina ni puede causar y rematar su evolución. No hay *objeto* que, al alcanzarlo, traiga consigo la resolución de esas acciones. Sólo concluyen por cierta intervención ajena a su causa, a su figura, a su especie; y en vez de hallarse sometidas a condiciones de economía, parece, antes bien, que su propósito es la mismísima disipación.

Los saltos, por ejemplo, y los brincos de un niño o de un perro, el hecho de *andar por andar* o de *nadar por nadar*, son actividades cuya finalidad no es otra que modificar nuestra sensación de energía, crear un determinado estado de esa sensación.

Las acciones de este tipo pueden y deben multiplicarse hasta que intervenga alguna circunstancia, muy diferente de una modificación externa, que sea consecuencia suya. Tal circunstancia podrá ser *cualquiera*, en lo referido a ellas: *cansancio*, por ejemplo, o *convencción*.

Esos movimientos, cuya finalidad reside en sí mismos y consiste en crear un *estado*, nacen de la necesidad de realizarse o de una ocasión que los provoca,

pero sus impulsos no les asignan dirección alguna en el espacio. Pueden ser desordenados. El animal, cansado de la inmovilidad forzosa, se escapa y se sacude, para huir de una sensación y no de una cosa; se *prodi-ga* galopando o conduciéndose de forma excesiva. Un hombre en quien la alegría, la ira, la intranquilidad de ánimo o la repentina efervescencia de las ideas desprende una energía que ninguna acción concreta puede consumir ni agotar en su propia causa, se pone de pie, echa a andar, camina a zancadas presurosas, obedece, en el espacio que recorre sin verlo, al aguijón de esa sobreabundancia de fuerza...

Pero existe una forma notable de gastar las fuerzas: consiste en ordenar o en organizar esos movimientos disipados que hacemos.

Hemos dicho que, en esa clase de movimientos, el espacio no era sino el lugar de las acciones: *no contiene su objetivo*. El papel principal corresponde ahora al tiempo...

Ese tiempo es el tiempo orgánico, tal y como lo hallamos en el régimen de todas las funciones alternativas fundamentales de la vida. Todas y cada una de ellas se llevan a cabo mediante un ciclo de acciones musculares que se reproduce como si de la conclusión o el remate de una se engendrara el impulso de la siguiente. Ateniéndose a ese modelo, nuestros miembros pueden ejecutar una serie de *figuras* que van encañadas entre sí y cuya frecuencia causa algo así como una embriaguez que va de la languidez al deli-

rio. Se crea el estado de *danza*. Un análisis más sutil hallaría en ésta seguramente un fenómeno neuromuscular análogo al de la *resonancia*, que ocupa un lugar tan importante en física; pero ese análisis, que yo sepa, no se ha llevado a cabo...

El universo de la danza y el universo de la música poseen relaciones íntimas sentidas por todos, pero nadie hasta ahora ha captado su mecanismo, ni nadie tampoco ha demostrado su *necesidad*.

No existe nada más misterioso que esa percepción tan sencilla de enunciar: la *igualdad de duración*, o de intervalos de *tiempo*. ¿Cómo podemos calibrar que unos ruidos ocurren a intervalos *iguales* y dar golpes distanciados igualmente? E, incluso, ¿qué significa esa *igualdad* que nos afirma nuestro sentido?

Ahora bien, de la danza nace toda una plástica: del placer de danzar se desprende el placer de ver danzar.

De los mismos miembros, que componen, descomponen y recomponen sus figuras, o de movimientos que se responden a intervalos iguales o armónicos, se forma un *adorno de la duración*, como si de la repetición de movimientos en el espacio, o de su simetría, se formase el *adorno de la extensión*.

Esos dos modos se transforman a veces uno en otro. Vemos en los ballets momentos, en que se inmoviliza el conjunto, durante los cuales la agrupación de los ejecutantes propone a la mirada un decorado establecido, mas no duradero; un sistema de cuerpos vivos detenidos en seco en sus posturas y que proporciona

una singular imagen de inestabilidad. Es como si los individuos se quedasen en posturas muy alejadas de aquellas en que la mecánica y las fuerzas humanas permiten estar, como si estuvieran pensando en otra cosa.

El resultado es esta impresión maravillosa: que en el universo de la danza no tiene sitio el reposo; la inmovilidad es algo obligado y forzado, un estado pasajero y casi una violencia, mientras que los saltos, los pasos contados, las puntas, el trenzado de piernas o los giros vertiginosos son formas completamente naturales de estar y de comportarse. Pero en el universo ordinario y común las acciones no son sino transiciones, y toda la energía que ponemos en ellas a veces no tiene más utilidad que la de realizar hasta el final una tarea, sin reanudación ni regeneración de esa misma tarea, mediante la fuerza de un cuerpo *sobreexcitado*.

En consecuencia, lo que resulta *probable* en uno de esos universos es, en el otro, un *azar* de los menos frecuentes.

Estas observaciones son bastante fértiles en analogías.

Un estado que no puede prolongarse, que nos coloca *fuera* o *lejos* de nosotros mismos y en el que lo *inestable*, sin embargo, nos sostiene, mientras que lo *estable* sólo se halla en él por accidente, nos permite concebir otra existencia capaz por entero de albergar los momentos menos frecuentes de la nuestra, que se compone toda ella de los *valores límite* de nuestras facultades.

Estoy pensando en eso que suele llamarse vulgarmente *inspiración*.

¿Qué puede haber más improbable que un discurso que seduzca, que deje maravillada a la mente con todas las admisiones de las imágenes y las ideas que despierta, en tanto las consecutivas señales sonoras y las articulaciones que lo hacen presente en el oído se imponen e imponen, contienen y prolongan el valor emotivo del lenguaje?

Dice Mallarmé que la bailarina no es una mujer que baila, porque no es una mujer y porque no baila.

Esta profunda observación no es sólo profunda, es verdadera; y no se limita a ser verdadera, es decir, que adquiere más fuerza cuanto más se reflexiona sobre ella, sino que además es verificable; y la he verificado.

La más libre, la más flexible, la más voluptuosa de las danzas posibles la descubrí en una pantalla en donde aparecían unas medusas de gran tamaño: no eran mujeres y no bailaban.

No eran mujeres, sino seres de una sustancia incomparable, traslúcida y sensible, carnes de cristal locamente irritables, cúpulas de seda flotante, coronas hialinas, largas correas vivas que recorren de arriba abajo ondulaciones veloces, flecos y frunces que las medusas pliegan y despliegan mientras giran, se deforman, alzan el vuelo, tan fluidas como el fluido compacto que las ciñe se amolda a ellas, las sostiene por todos lados, les cede el sitio a la menor inflexión y las

sustituye en sus formas. Allí, en la plenitud incomprensible del agua, que parece no oponerles resistencia alguna, esos seres disponen de un ideal de movilidad y allí aflojan y recogen su radiante simetría. No cuentan con suelo alguno ni con nada sólido esas bailarinas absolutas; no hay tablas de escenario; pero sí un medio donde apoyarse en todos los puntos, que ceden en la dirección que deseen. Nada sólido tampoco en sus cuerpos de cristal elástico, nada de huesos, nada de articulaciones, ni de uniones invariables, ni de segmentos que puedan contarse.

Nunca bailarina humana, mujer inflamada, ebria de movimiento, del veneno de sus fuerzas sobrepasadas, de la presencia ardiente de miradas cargadas de deseo, expresó la ofrenda imperiosa del sexo, el llamamiento mímico de la necesidad de prostitución, como esa gran medusa que, sacudiendo ondulatoriamente el oleaje de unas faldas festoneadas, remangadas una y otra vez con peculiar e impúdica insistencia, se transforma en sueño de Eros; y, de pronto, apartando todos esos perifollos vibrátiles, esos vestidos de labios recortados, se da la vuelta y se brinda, abierta a más no poder.

Pero acto seguido se recobra, se estremece y se expande en su espacio, y se eleva como un montgolfier hasta la región luminosa prohibida donde imperan el astro y el aire mortal.