

RAFAEL HUMBERTO MORENO DURAN

Escritor

LA FANTASIA COMO PREMONICION*

En 1910 Herwarth Walden fundaba en Berlín la revista *Der Sturm*, publicación que acusaba sin complejo alguno la influencia del fervor futurista, entonces en pleno auge, y ese mismo año su mujer, la escritora Else Lasker-Schüler; registraba en su novela *Mi Corazón* el ambiente cultural de los intelectuales berlineses -a la vida de café se le añadía un cierto deje orientalista-, atrapados ya por los presupuestos del expresionismo, ese movimiento cuya apasionada protesta no tenía otro precedente en Alemania que el desatado por el «Sturm und Drang». En pleno siglo XVIII. Cronológicamente, y con el fin de precisar los nexos del expresionismo con el futurismo, cabe señalar que el grupo «Der Blaue Reiter» exponía en Munich en 1911 su primera muestra con obras de Kandinsky, Marc, Klee y Macke, y que en 1909 *Le Figaro* -como recuerda muy bien Walter Muschg en *La literatura expresionista alemana, de Trakl a Brecht*- había publicado el primero de los rabiosos manifiestos de Marinetti y compañía.

Sin embargo, dos años antes de la aparición de *Der Sturm*, el pintor Alfred Kubin, de origen checoslovaco y amigo

“La Fantasía como premonición” es un ensayo del libro del escritor colombiano, crítico y novelista, Rafael Humberto Moreno Durán: Taberna in fabula: la experiencia leída (Monte Avila, Caracas, 1991), quien ha cedido generosamente para la REVISTA COLOMBIANA DE PSICOLOGIA este capítulo. El libro recrea con escalo-

personal de Franz Kafka, había publicado una extraña e inquietante novela titulada *La otra parte. Una novela fantástica* y que constituye una temprana fusión de los elementos plásticos y literarios del expresionismo. No es casual que en 1911, el año de presentación en sociedad de «Der Blaue Reiter», Kubin se adhiriera a este grupo, aunque su carácter enfermizo y asocial se puso entonces de manifiesto. Detestaba tanto la ciudad que optó incluso por hacerse eremita en su propia casa. Lo curioso es que la ciudad -uno de los grandes fetiches del expresionismo- es la gran protagonista de su novela, aunque aparece rodeada de una atmósfera y sentido diferentes: la urbe onírica, la ciudad interior, una topografía de pesadilla.

Nacido en Leitmeritz (Bohemia del Norte) el 10 de abril de 1877, Kubin vivió atenazado por una serie de crisis psicológicas y fluctuaciones espirituales hasta el día de su muerte, el 20 de agosto de 1959. En el volumen *Briefe an eine Freundin* (Bergland Verlag, Viena, 1965), Kubin le cuenta a Helma de Gironcoli, a través de 100 cartas, aspectos inéditos o poco conocidos de su vida. Su relación con Helma comenzó durante la «Biennale» de Venecia de 1932 y de las 100 cartas cruzadas la correspondiente eligió 30, que en el volumen aparecen escoltadas por 28 dibujos de Kubin, tan

* Artículo cedido por el autor y publicado en: *Taberna in fabula. La experiencia leída*. Monte Avila Editores, Caracas, 1991.

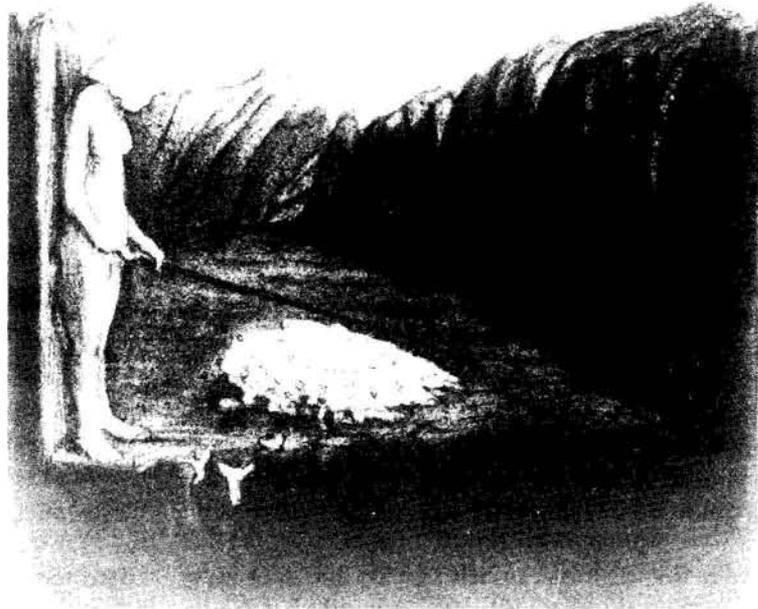
expresivos como sus confidencias. Es sabido que durante una de sus crisis juveniles el entonces aprendiz de artista decidió suicidarse ante la tumba de su madre. Casi 70 años después, en su última carta a Helma, evoca el día exacto de la muerte de su «inolvidable» madre (el 8 de mayo de 1877), al tiempo que reflexiona sobre la muerte, sobre la naturaleza de los sueños, sobre la utopía, temas que forman parte de la urdimbre anecdótica de su única novela. Sin embargo, si algo resulta preocupante en esta carta es la mención que el autor hace de un grabado titulado «Fiber» y en el que un simio espantoso hace cabriolas sobre el pecho de la durmiente: la pesadilla que vive la muchacha asalta con horror la visión del espectador.

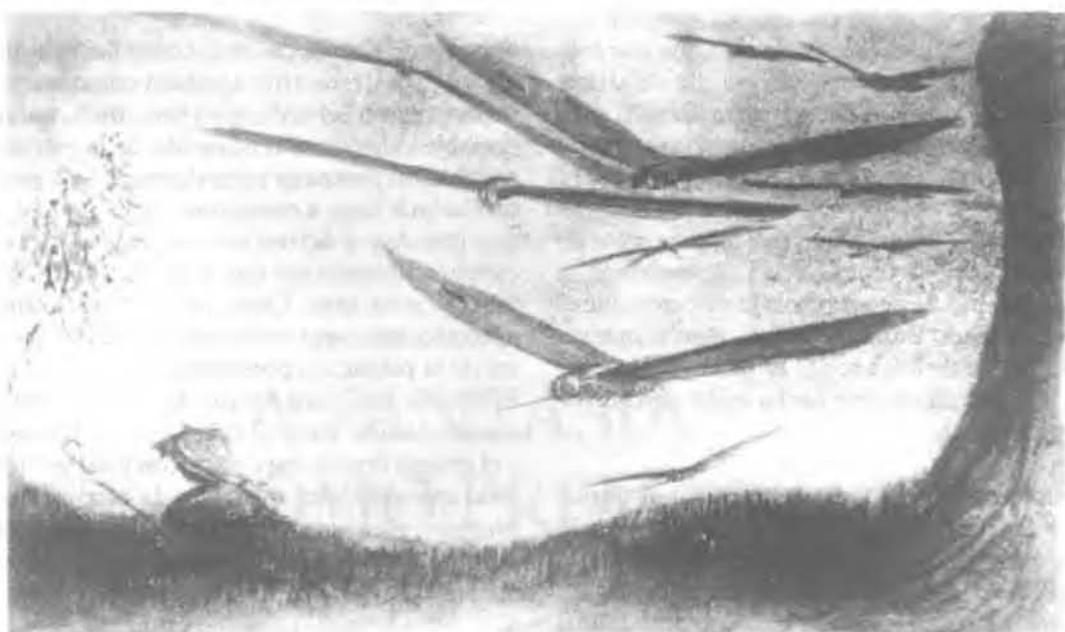
Fundamentalmente pintor, grabador e ilustrador de libros, Kubin accedió a la literatura casi por casualidad, tras la profunda crisis que sufrió al morir su padre en 1908, el mismo año en que la editorial de Georg Müller publicara en Munich su novela. Lo patético es que el padre detestaba a Kubin, en una actitud tal que identifica su caso con el de Kafka: parricidio y expresionismo parecen, una vez más, ser consustanciales. El drama que con altibajos vive Kubin -tempranas tendencias al misticismo coexisten con meses de euforia, en los que se muestra bohemio y mujeriego, para convertirse luego en un soñador de catástrofes- explica el fuerte *pathos* que caracteriza el mundo de su único libro de ficción. Kubin vivió lo suficiente como para comprobar el entusiasmo con que la crítica se volcó sobre La otra parte, hontanar de influencias para unos y punto de referencia inexcusable de obras mayores como las de Kafka o Ernst, Jünger, para otros. La novela, ilustrada por el propio autor con 50 dibujos, recrea en forma por demás acertada el ambiente de completo hostigamiento, decadencia y caos que ilustra la sociedad *vista* por Kubin, al tiempo que, merced

a la interrelación de texto e imagen, nos ofrece una de las más logradas experiencias estéticas del expresionismo. Porque lo cierto es que Kubin, como muchos artistas de su generación, no pudo sustraerse a la casi, diríamos, imperativa voluntad de alternar el tratamiento de la pintura con la narrativa, fenómeno sintomáticamente global entre los creadores expresionistas. La relación entre la producción plástica y literaria, e incluso musical, fue prácticamente unánime al punto de que, como bien recuerda Muschg, así se puede constatar al visualizar someramente la obra de los más destacados artistas de la época. Independien-

temente de Kubin, pintores como Beckmann, Kandinsky y Kokoschka destacaron también como escritores, de igual forma a como Schonberg y Hindemith, músicos de incuestionable valor en la renovación de la estructura sinfónica, escribieron poemas y textos literarios, en tanto que el escultor Barlach llegó a componer narraciones y dramas, mientras que Arp y Schwitters oscilaban entre la pintura y el ejercicio literario sin que una actividad actuara en detrimento de la otra. Cabe advertir, naturalmente, que las apreciaciones aquí emitidas son válidas para los exponentes de la plástica expresionista sin que sea necesariamente extensible a la plana mayor de los escritores inscritos en tal nomenclatura. Trakl o Benn, Döblin o Lasker-Schüler, Roth o el propio Brecht responden con total vocación a un ministerio que sólo hace relación a la escritura, a diferencia de pintores, escultores y, como vimos, hasta músicos, que, al margen de su trabajo particular, llegaron a incidir, como en el caso específico de Kubin, en la literatura.

La revolución contra la forma y el gusto convencionales, contra la prioridad de la conciencia como árbitro de todo proceso creador y contra todo índice pernicioso de objetividad llegó a un punto-límite en una época que, precisamente, y en el plano de las ideas, calibraba ya la crisis que habría de concretarse años más tarde en el colapso producido por la Primera Guerra Mundial. El desgarramiento de la sensibilidad y la puesta en cuestión de los valores de la intelectualidad europea no obedeció a un mero azar, sino que, al contrario, la situación de la realidad social (la ruptura ideológica entre el capitalismo decimonónico y los conatos expansionistas del imperialismo), así como el historicismo y la quiebra de los últimos residuos racionalistas, llegaron a un extremo en que el conflicto se tornó total. El nihilismo y el escepticismo -pues no en vano el expresionismo se





nutrió por igual de Stirner y Nietzsche- como instancias de una subjetividad lanzada a la palestra, definieron la causa ideológica de la época en crisis. Kokoschka, pintor como Kubin y autor, junto con Hindemith, de la obra *Asesino, esperanza de las mujeres* -"esperanza" que cumplieron Moosbrugger en Musil, Jack el destripador en Wedekind, Golubchik en Roth y Biberkopf en Döblin-, meditaba en 1912 acerca de la situación que había llegado a enfrentar antagónicamente a conciencia y "fantasía" (es decir, la ecloción en términos plásticos-oníricos de la inconsciencia). Advertía que la conciencia, tras haber llegado a ser "la tumba de la cosas, aquello donde éstas perecen, el más allá en el que terminan", había caducado como papel rector del comportamiento y no ofrecía ya otra alternativa que la de reinvidicar el poder omnímodo e intangible de la fantasía. Y la fantasía, precisamente, es lo que constituye la materia prima de una obra como la que Kubin había escrito y publicado en 1908 durante un doloroso interludio de su actividad plástica.

La otra parte es uno de esos ejercicios en los que lo onírico se subsume en la realidad, y viceversa, llegando a cuestio-

nar con su hostigante intercambio de dimensiones la verdadera naturaleza de la condición humana. Es una de esas novelas que van adquiriendo forma definitiva a medida que el discurso deviene inextricable complejidad, duda abierta, sarcasmo cruel y morbosidad sin parangón ni límite.

Invitado por su condiscípulo Claus Patera, el narrador y su mujer viajan a Perla, capital del Reino de los Sueños, un país fortificado contra el progreso y donde los súbditos tienen cubiertas todas sus necesidades: su única obligación es soñar. Este imperio -construido gracias a una rica herencia en las proximidades de Samarkanda- es legislado por normas oníricas, a escala y a imagen del no menos onírico orbe de Kakania. Se apoyaba, ideológicamente, en el estancamiento, pese a que la clase media contrabandea con el progreso, espoleada por un movimiento obrero tan inquieto como el que ya aparece en las novelas de Roth.

FANTASY AS PREMONITION

"Fantasy as premonition" is an essay from the book: Taberna in fabula: la experiencia leída. Monte Avila Editores, Caracas, 1991. (Taberna in fabula: the readed experience), which his writer, the colombian novelist and critic, has generously given this chapter to the REVISTA COLOMBIANA DE PSICOLOGIA. The book recreates in frightening

tempo the nightmare in which the expressionists developed perhaps the most intuitive and prophetic (cultural) movement of all times. This chapter, a unity in itself, shows the relationship between arts and letters, tested in the light of the writer and painter Alfred Kubin, perhaps the most oniric one among all expressionists.

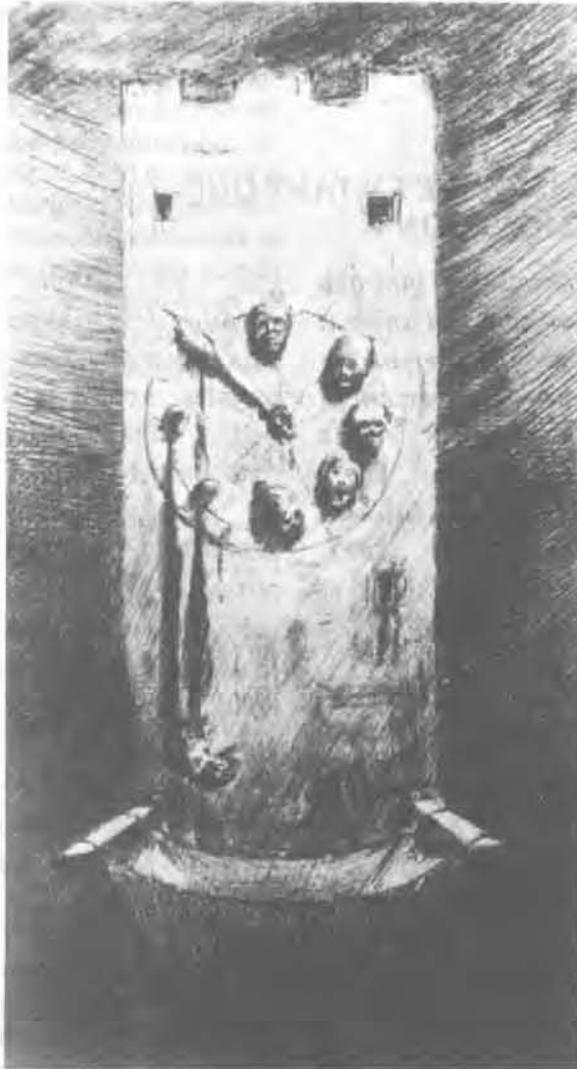
De instancias más o menos realistas (por no decir naturalistas, al menos en su proposición narrativa), la obra penetra en un sendero fantástico y peligroso a la vez, que no es otro que el de la propia subjetividad alerta. Porque el viaje del

protagonista a Perla no es más que una lancinante y a veces patética peregrinación por caminos y vericuetos no hollados del inconsciente humano. Patera y el universo que inventa, verdadera traslación al plano del sueño del ámbito en el que vive, no son más que proyecciones de una sensibilidad herida, de una lucidez desgarrada, de una conciencia que halla su verdadera identidad en crisis de un mundo sin sol y que pronto -y aquí la prerrogativa profética de todo creador cobra su créditos- se derrumbará sepultando consigo a sus habitantes.

Jérome Peihrot, en un ensayo titulado *Kubin, una dialéctica de la sinrazón*, nos ratifica lo dicho a propósito de la urdimbre onírica: "Para confiarnos en nuestras incertidumbres referentes a la realidad del sueño, Kubin ha encontrado un medio: multiplica los equívocos". Perla, en efecto, se derrumba en medio de un cataclismo proyectado casi en cámara lenta: es imposible encontrar tanta ignominia, dolor y miseria acumulados como en este libro: una epidemia de sueño precede a una apocalíptica invasión de animales que poco a poco destruyen la ciudad; el reloj de la torre capital somete a los habitantes a un hechizo fatal, en tanto que un caballo deambula rabioso por los subterráneos de la ciudad amenazada en una limpia transposición de la fábula a la realidad. La débacle es inevitable y la escapatoria sólo es posible para aquellos que aún guardan un margen de espiritualidad o para quienes permanecen inalterables frente a los fastos engañosos del imperio. Perla, como ciudad, goza incluso de un minucioso plano, de una sugerente cartografía urbana en la que no falta la exacta ubicación del Palacio, la Plaza Mayor, así como las sedes del correo, archivo, banco, comisaría, morgue, cementerio, matadero, lechería, baños públicos, fortaleza, mercado, hospital, iglesia y burdel. Y perla, como sociedad, puede ser también esa heterogénea comunidad que desapareció con la Primera Guerra Mundial -no es casual que esta ciudad sea la cosmópolis donde residen representantes de todos los pueblos de la tierra- y cuyo cataclísmico hundimiento fue observado por la

vanguardia del ejército ruso -¿certera premonición de 1917, basada en los acontecimientos ya sintomáticos de 1905 y que Kubin pudo apreciar en su momento?-. La catástrofe es recogida por el testimonio de algunos supervivientes: el artista que se salvó al huir tras los espirituales monjes ojizarcos y Hércules Bell, el aguerrido norteamericano que, elegante y repuesto tras el desastre, salió al encuentro de los europeos".

Como sucede posteriormente en algunas de las novelas de Roth, el papel del norteamericano es aquí determinante a la hora de calibrar el caos social, aviso de nuevos tiempos. Bell es un "híbrido de halcón y toro". y conspira contra el orden deletéreo de Patera, pues al margen de su conservadurismo el Reino se relaja merced a orgías, consumo de drogas y auge de enfermedades mentales. Ante tal panorama, no resulta forzado pensar en la situación social del Imperio Austrohúngaro previa a su caída. Relajada hasta tales extremos la sociedad, la intervención se hace inminente: el espíritu pragmático de los norteamericanos y el religioso de los rusos pondrán fin a tan lamentable situación. Tan férrea es la decisión de Bell que ni siquiera la epidemia de sueño que invade a Perla -metáfora de la marcosis social- lo afecta; por su parte, los rusos invaden y se apoderan del Reino de los Sueños.



vista narrativo: al fin y al cabo la novela, por él narrada, culmina en el sanatorio donde ha sido confiando. Y el sanatorio -que también aparece en las obras mayores de Musil y Canetti- ¿no es aquí un elocuente ejemplo del reducto cerrado, sucedáneo del hotel, el patio de vecindad, el barco a la deriva, el burdel y la taberna? Una vez más el espacio repre-

sionista le pone muros al ámbito donde el hombre ventila sus más secretas obsesiones: falansteriza sus miserias y esperanzas, sus sueños.

De un plano eminentemente histórico-real es factible pasar al puramente intelectual: ¿qué es el Reino de los Sueños sino la auténtica imagen de la realidad más cruel, la de uno mismo? El poder está presente, sojuzga, oprime y sin embargo no se deja ver: la burocracia, el laberinto del que no escapa ni la comunidad socialista tiene un principio en el miedo y mansedumbre de los oprimidos y un fin en el enigmático Amo que, a la postre, no es más que la Abstracción que el propio esclavo ha erigido para justificar su impotencia. El macrocosmos de Perla tiene todos los elementos antinómicos de la relación social y humana: poder-sumisión, miseria-opulencia, bondad-maldad, amor-odio, brutalidad-espiritualidad y todos los polos que, aun bajo el riego maniqueo, se pretendan conciliar en la realidad cotidiana de cualquier ambiente. El filósofo peluquero y su pragmático ayudante, el mico; la casquivana mujer del prepotente banquero; la banda ruin y el barrio de las prostitutas; el viejo profesor entomólogo y la familia miserable; el farfante pintor y el generoso Barón: toda esa gente, en fin, ratifica a partir del miedo creciente el pasmo de la conciencia apretada hasta el grito frente a un poder que supera el límite de lo soportable: el Amo poderoso que nadie-salvo Bell, el capital, "el intrépido espíritu de empresa americano" -es capaz de desafiar, y que todo lo controla desde la torre, como el Cóndor desde su Alcazaba en Eumeswill, de Jünger.

Ahora más que nunca parecen válidas las incidencias que La otra parte pudo provocar en la producción de su compatriota Kafka, particularmente en El castillo, así como en el ya mencionado Jünger, para quien Eumeswill es una "ciudad de epígonos", como Perla misma. Atmósfera menos pesada, pero ideológicamente similar, la encontramos también en otro de los textos maestros que influyeron en Kafka: Jacob von Gunten, de Robert Walser, y la extraña, pesada

opresión que se ventila en el mundo cerrado de los Benjamita. Algo exterior (una reversión de la realidad interior) manipula y sojuzga: el poder omnímodo del Amo (que es la variante del poder que el amo que todo el mundo lleva dentro impone) que cobra y ajusta cuentas sin detenerse en miramientos: "Y entonces me di cuenta de que el mundo no es sino el poder de la imaginación: imaginación-poder", dice el narrador, aunque tal afirmación encierra la posibilidad dialéctica contraria (ya no de la imaginación sino) de la realidad: el hombre no imagina el mundo en el que vive, es el mundo en el que vive el que lo impele a imaginar de tal forma. "El hombre-reza un célebre aforismo-no vive como piensa, sino que piensa como vive": son, pues, las condiciones de vida las que determinan cierto tipo de conciencia, trágica o dichosa, y eso también es válido en Kubin: su

Reino de los Sueños no es más que la parodia del reino de la cotidiana realidad, en la que está incluida la interioridad del hombre mismo.

LA FANTASIE EN TANT QUE PREMONITION

"La fantaisie en tant que prémonition" est un essai du livre Taberna in fabula: la experiencia leída. Monte Avila Editores, Caracas, 1991. (Taberna in fabula: l'expérience lue), del écrivain, critique et romancier colombien Rafael Humberto Moreno Durán, qui généreusement nous a donné ce chapitre pour la REVISTA COLOMBIANA DE PSICOLOGIA. Le livre recrée,

avec un rythme qui produit des frissons, le cauchemar dans lequel les artistes expressionnistes ont développé le mouvement probablement le plus intuitif et prophétique de tous les temps. Ce chapitre en lui-même, une unité, montre la circularité entre les arts et les lettres, examinée à travers le peintre et écrivain Alfred Kubin, le plus onirique peut-être parmi les expressionnistes.

La realidad que Kubin describe en su novela participa por igual del horror de lo cotidiano y de la inminencia de los últimos días. Es ésa la sensación que se experimenta ante su dibujo. "Tod mit Harmonika", en el que la muerte, con sombrero bombín y ante una botella de licor, alegra a los espectadores, o el ahorcado de "Ohne Titel" -aunque la falta de título nada aporta- que parece divertir a un numeroso público a sus espaldas. En cambio, en "Die Friseur" conmueve el mudo diálogo entre la mujer y la máscara: más que una peinadora ante

sus utensilios, parece un grave interrogatorio existencial. "¿El alma que se despoja de maquillaje ante su doble, como las dos mujeres desnudas en duelo de esgrima en Fechter?"

Esto parece confirmar que la intención del autor no es tanto la de abordar la realidad exterior, circundante, fenoménica, sino la del entorno interior del hombre, la de su problema de conciencia, tan real y válida, tan significativa como el problema del mundo en su dimensión histórica-objetiva. "El hombre no es sino una nada autoconsciente", se apoya Kubin en la sentencia de Bahnsen -que remite a otra similar

del expresionista Benn-, y lo ratifica de forma más explícita: los esclavos de Patera (el universo entero) "tenían que rescatar su mundo imaginario del dominio de la nada y, al mismo tiempo, reconquistar la nada a partir de este mundo imaginario....."

La conciencia también es realidad y, en cuanto tal, acusa más profundamente las crisis de un mundo en descomposición. El juego se confunde de forma que ya no se sabe qué es lo real, si la catástrofe onírica o el pavor ante los avatares de la historia y la realidad. La fuerza poderosa (instancia del Amo, llámese como se llame: Dios, Poder, Padre) que siempre impele al temor reverencial, crónico, letal, no es más que la encarnación de un eterno Demiurgo, artífice caprichoso de sueños y realidades. Hacedor que, en tanto aparato represivo (consciente o inconscientemente) trata de conciliar toda clase de extremos - poder y esclavitud, en esencia-, pues sólo así persevera su mandato. Kubin, como colofón desfalleciente aunque sin falso hermetismo, afirmaba: "El Demiurgo es hermafrodita", es decir, el Amo es el Alfa y Omega, el uno y el infinito, la conciliación de los opuestos, la nada y el todo, la opresión y la libertad: ¿no es ésta la mejor definición de la realidad? ¿Acaso no participa de todo ello la naturaleza del sueño? El ejercicio lúdico torna de nuevo a su comienzo porque, al fin y al cabo, ¿qué es la realidad y qué el sueño sino la misma cara de la conciencia en trance? *

