

R.F. 10.245

Boca.



**GRAVITY'S RAINBOW Y EL CONTEXTO  
DE SU TIEMPO: UN COLLAGE  
CULTURAL**

Tesis Doctoral Presentada por

**PAUL SCOTT DERRICK**

Dirigida por

**JAVIER COY FERRER**

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA  
1992



UMI Number: U607596

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607596

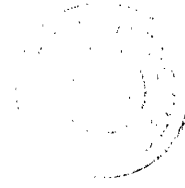
Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.  
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against  
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC  
789 East Eisenhower Parkway  
P.O. Box 1346  
Ann Arbor, MI 48106-1346

Q. 97622  
A. 97646



**Quisiera expresar mi más profunda gratitud y aprecio a Montse Morales Pavón. Sin su inestimable ayuda, tanto en la traducción de esta tesis como en la elucidación de las ideas que aporta, esta versión hubiera resultado enormemente empobrecida.**

## ÍNDICE



Introducción .....	5
1. <i>Gravity's Rainbow</i> : El présago espectro de la muerte .....	9
2. Paul Cézanne y la exteriorización de la consciencia .....	32
3. Kafka/cubismo --Einstein/indeterminación .....	54
4. La emergencia de la consciencia histórica en <i>The Waste Land</i> .....	73
5. Conocimiento y realidad: un entreacto ficticio entre Heidegger y Bohr .....	91
6. <i>Watt</i> : el mundo, la palabra y la nada .....	126
7. La mente oculta tras la trilogía --revelación de la voz del vacío .....	141
8. El arte de Jackson Pollock: el regreso de la humanidad a la urdimbre .....	162
9. Notas sobre las odas de Pablo Neruda .....	187
10. Integridad, pensamiento y estrategias de comprensión .....	197
11. <i>Gravity's Rainbow</i> : el exuberante espectro de la vida .....	218
Bibliografía .....	264

## ILUSTRACIONES



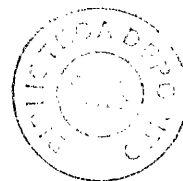
Entre los capítulos dos y tres:

1. Alberto Durero. *Hombre dibujando a una mujer reclinada*. 1528.
2. Raphael. *Disputá*. 1509.
3. Paul Gauguin. *Te Rerioa - El sueño*. 1897.
4. Paul Gauguin. *Visión después del sermón*. 1888.
5. Paul Cézanne. *Monte Sta. Victoria*. c. 1886-1888.
6. Paul Cézanne. *Monte Sta. Victoria visto desde Les Lauves*. 1904-1906.
7. Paul Cézanne. *Grandes bañistas*. 1898-1905.
8. Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*. 1907.
9. Georges Braque. *El clarinete*. 1913.

Entre los capítulos ocho y nueve:

10. Jackson Pollock. *Birth*. 1938-41.
11. Jackson Pollock. *Bird*. 1941.
12. Jackson Pollock. *Male and Female*. c. 1942.
13. Jackson Pollock. *Pasiphaë*. c. 1943.
14. Jackson Pollock. *The Key*. 1946.

# INTRODUCCIÓN



Lo que vas a leer no fue concebido originalmente como una tesis doctoral. Es un proyecto que comenzó en 1977 como una reacción muy personal —quizá incluso idiosincrática— a mi primera (e inmediatamente posterior) lectura de *Gravity's Rainbow*. Y es que debo admitir que yo también soy una de esas personas con las que *Gravity's Rainbow* conectó de una manera tan directa y tan intensa, de una manera que parecía ir de alguna forma más allá de los efectos normales de la literatura.

Tras esas dos apasionadas aventuras en la lectura de una clase de novela como nunca antes había encontrado otra, fui incapaz de contenerme: tuve que sentarme a intentar desarrollar las complejas respuestas con que el libro me había imbuido. Esta necesidad era, al mismo tiempo, un intento de entenderlas. Y ese intento se convirtió con el tiempo en lo que es ahora el primer capítulo de esta tesis.

Mientras escribía ese ensayo, empecé a comprender lo difícil que sería investigar mi profunda y casi visceral apreciación de *Gravity's Rainbow*, pues empecé a comprender también que esa apreciación estaba basada en mi interés por otros muchos fenómenos artísticos e intelectuales del siglo XX, fenómenos que me causaban una gran fascinación, pero que todavía no lograba entender con claridad. En efecto, una de las razones por las que la novela tuvo un efecto tan inmediato en mí, probablemente la razón más importante, se hallaba en el hecho de que Pynchon parecía abordar las mismas preguntas a las que yo, en aquel momento, empezaba a enfrentarme en mi propio desarrollo intelectual.

Así es como se concibió este estudio. Me di cuenta de que, para elaborar un comentario sobre *Gravity's Rainbow* con cierta inteligencia y sentido, sería necesario elaborar, como prólogo, un comentario del mismo siglo XX. Así que me encomendé a la tarea de escribir a largo plazo una serie de ensayos, comenzando (por las razones que se exponen en el capítulo 2) por Paul Cézanne y concluyendo de nuevo en Pynchon.

Digo "a largo plazo" porque intencionadamente decidí no establecer un plan de antemano. Cada ensayo es un resultado natural —espero— y no premeditado del que lo precede.

Así pues, todo el conjunto, escrito —y reescrito— con una meticulosa deliberación a lo largo de un período de quince años, constituye, además, un reflejo de mi propio desarrollo intelectual. Por ello, aunque el orden de los tópicos puede parecer, a simple vista, más bien arbitrario, confío en que el lector interesado (si es que esa entidad existe) podrá percibir los principios organizativos, más profundos, que siguen los ensayos.

Ahora bien, esto nos lleva a la cuestión de la metodología. Soy plena y aprensivamente consciente de que no se trata de un escrito típicamente académico. He preferido, como muchas de las figuras que comento, ser más sensible a las necesidades e impulsos de mi propio pensamiento que a las fronteras que delimitan los campos tradicionalmente discretos de la investigación académica. En este sentido, no obstante, mi tesis constituye una manifestación más del proceso histórico que intenta elucidar. Quizá sería mejor considerarla como un experimento en el desarrollo de una forma holística de la crítica cultural.

Ello, a su vez, explica el título de esta tesis. El término *collage cultural* no ha sido empleado aquí de forma gratuita. En un principio, había decidido utilizar una especie de "argumento por yuxtaposición", una crítica basada en los efectos innovadores de la técnica del collage. Esta forma de arte revolucionaria, tan estrechamente conectada con el cubismo, opera para alterar nuestra percepción de los contextos. Al extraer los objetos de su contexto original y situarlos en un contexto nuevo, el collage pone en cuestión nuestro entendimiento de la "construcción" del mundo —cómo decidimos o acordamos percibir los elementos de la experiencia— y fomenta nuevas continuidades perceptuales.

Mi intención es hacer eso mismo con las ideas. Podría ser inesperado y



aparentemente irrelevante yuxtaponer a Kafka y los cubistas. Pero espero que el capítulo 3 demuestre que tal yuxtaposición puede ser fructífera para nuestro entendimiento del temperamento del pensamiento del siglo XX. No obstante, comparar tanto a Kafka como al cubismo con Einstein y la mecánica cuántica debe parecer una irrelevancia todavía mayor. Y, aun así, después de considerar los aspectos, más amplios, de su vida y obra, la comparación parece casi inevitable. El mismo principio de "continuidades ocultas" reside bajo todas las yuxtaposiciones novedosas que componen este collage cultural. Si este collage funciona o no, dependerá, en definitiva, de cómo decidas percibirlo.

Como es obvio, tal metodología plantea al lector mayores exigencias. Es evidente que no creo que la crítica literaria o cultural sea una empresa científica. Uno de los reconocimientos de esta tesis es que la forma de pensar en la que se ha basado la "ciencia clásica" está ahora anticuada. Como consecuencia, nuestra fe cultural en los conceptos de certeza o probabilidad absoluta está siendo puesta en cuestión. Mi propósito aquí no es, finalmente, demostrar nada, sino inculcar una nueva de pensar sobre qué es la humanidad, en el contexto total del mundo donde tiene lugar.

Este libro, por tanto, no pretende ser exhaustivo. Escrito desde la creencia de que formular preguntas inteligentes es, como mínimo, tan importante como encontrar respuestas inteligentes, estos ensayos tienen la intención de ser indicativos o sugerentes —de inducir a la mente una elaboración del pensamiento más profunda.

No es necesario decir que hay otras figuras a las que igualmente se podrían aplicar mis ideas. La selección de esta tesis fue dictada por mis propios intereses e inclinaciones. Me gustaría pensar que un futuro lector podría encontrar mi aproximación lo suficientemente convincente como para intentar aplicarlo a otros artistas y pensadores —o para ampliar su aplicación en los que se han tratado aquí. Al mismo tiempo, reconozco, desde luego, que, en tal ampliación, la metodología experimentaría alteraciones imprevisibles. Pero tal es el fluir del pensamiento y el tiempo.

Pero, al fin y al cabo, eso, supongo, es lo que te estoy pidiendo: que dejes de

aferrarte a conceptos o ideas fijos y aprendas a abrazar el flujo irrevocable de la experiencia. El progreso —el regreso— de nuestra cultura hacia este fin es lo que espera señalar. Si puede estimular al lector para empezar a participar en este movimiento general, puedo considerar que mi trabajo ha valido la pena.

## CAPÍTULO UNO

### GRAVITY'S RAINBOW: EL PRÉSAGO ESPECTRO DE LA MUERTE

Enmarañado en la complejidad de *Existence and Being* (cuatro importantes ensayos de Martin Heidegger editados por Werner Brock), el confiado lector encuentra esta perturbadora nota:

El poder del Padre (el Altísimo) ha abandonado a los dioses y a los hombres y ya sólo permanece en la Palabra. El poder patriarcal ausente de la realidad se manifiesta por última vez *como lenguaje*. Heidegger dice: "Soy lo que digo". El hombre, después de haber dado el último paso en el pensar dentro de la muerte y en el expresar por medio del lenguaje su consciencia de la muerte, *existirá como muerte*. Después de haber sobrevivido a su propio Eros y, por tanto, libre de los conflictos y problemas espirituales de la sublimación, el hombre esquizofrénico existirá únicamente como instrumento físico influido por la totalidad de la muerte y el hecho de su propia existencia expresará el aniquilamiento externo de la libido ya logrado por él. Heidegger llama la atención sobre el movimiento del hombre hacia la muerte-en-el-mundo, única existencia futura abierta al hombre. Es la exigencia existencial del inconsciente moribundo: morir en un mundo moribundo en el que la psique puede experimentar consigo misma su propia muerte introvertida. Es el regreso al hogar. En el retorno a la vida de la muerte como poder conocido y entendido, en el reconocimiento del futuro, no como futuro, sino como necesidad de los vivos y los muertos de re-presentarse continuamente para participar en la obsesiva compulsión del interminable sufrimiento y angustia en el mundo, puede la humanidad, después de haber perdido la Existencia-en-la-vida, encontrar la Existencia-en-la-muerte. Muerte significará transformarse en mundo y no ir más allá del mundo... La única tarea que le queda a la filosofía antes del fin, es entender la muerte y traer la totalidad de la ansiedad al primer plano de la consciencia individual. Así, el ser humano logra su Existencia como Ser-en-el-mundo-de-la-nada.<sup>1</sup>

Se trata, evidentemente, de una intrusión un tanto singular, sobre todo cuando se considera su contexto. Forma parte de la nota a pie de página a una frase acerca de la imposibilidad de nombrar al "Altísimo" en la poesía de Hölderlin. Las cualidades fantasmales de este mensaje causan en el lector sensible el mismo desorientador asombro que aquellas misteriosas insinuaciones de que existe un significado oculto, un poder

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago: Henry Regnery Company, Gateway Edition, 1949), nota 2, pp. 363-4.

oculto, que Oedipa Maas encuentra una y otra vez en el estado amorfo de Pierce Inverarity.

¿Nos hemos desplazado, quizás, a través de una ingeniosa *interface* a un mundo ligeramente alterado, como un laberinto borgiano, donde hecho y ficción se entrelazan sutilmente? ¿O a algún otro código desconocido de signos y símbolos semivelados, rastros del Imperio del Silencioso Tristero? Es una muestra del genio de Pynchon que este pasaje evoque de manera tan desconcertante el juego del escondite que Oedipa mantiene con la misteriosa herencia de Inverarity.

Pierce Inverarity nunca aparece realmente en *The Crying of Lot 49* excepto como un agregado de voces telefónicas disfrazadas. De hecho, ya está muerto cuando comienza la narración. Sin embargo, parece haber poseído --o haber controlado-- prácticamente todo aquello que converge en Oedipa Maas. Pero, ¿sigue todavía en control a medida que Oedipa se aproxima lentamente al destino o al descubrimiento que parece estar esperándola?

Al principio del libro, Oedipa es nombrada co-albacea del testamento (*will*) de Inverarity. Desgraciadamente, ella no sabe nada de las posesiones de éste. No sabe qué hacer ni cómo hacerlo (*what, or how, to execute*) Sin duda, Pynchon es consciente del doble significado de las palabras *execute* y *will*. Seguir el curso de Oedipa hacia su "legado" como "albacea" del testamento de Inverarity (*executor of his will*) resulta ser una broma pesada, ya que la sombra silenciosa del hombre muerto ronda, como el recuerdo final de Inverarity imitando la voz de Lamont Cranston, cada uno de los movimientos de Oedipa.

Uno de los temas implícitos en *The Crying of Lot 49* es la naturaleza de la revelación, cómo asimila la mente conocimientos nuevos o un nuevo entendimiento del mundo. La mano de esta sombra omnipresente conduce a Oedipa fuera de la burbuja de plástico que representa su vida como ama de casa hacia la revelación de la realidad esencial de la existencia:

As things developed, she was to have all manner of revelations. Hardly about Pierce Inverarity, or herself; but about what remained yet had somehow, before this, stayed away. There had hung the sense of buffering, insulation, she had noticed the absence of intensity, as if watching a movie, just perceptibly out of focus, that the projectionist refused to fix.<sup>2</sup>

El legado de este invisible magnate es que todo, incluso ella, debe pasar, en último término, al Imperio Silencioso de la Muerte. Por supuesto, ella no puede comprender el mensaje: es la experiencia última de todas, esa revelación que "trembled just past the threshold of her understanding" (CL, 13). Lo único que puede hacer es avanzar en su inquietante rastreo de intuiciones e insinuaciones extrañas. No podemos *conocer* la muerte por medio del intelecto. Es la negación misma de éste. La constante fascinación de Pynchon por las diversas facetas de la teoría de la entropía refleja su consciencia y su inquietud por el problema de la muerte individual y colectiva. Como Heidegger, Pynchon "llama la atención sobre el movimiento del hombre hacia la muerte-en-el-mundo, única existencia futura abierta al hombre". Oedipa puede seguir su avance inconsciente hacia la revelación de su "herencia" de muerte sólo hasta cierto punto. El resto es silencio. Por ello, el final de *The Crying of Lot 49* es tan sorprendentemente efectivo. Esas palabras culminantes vibran con la claridad de los momentos finales de una existencia:

Loren Passerine, on his podium, hovered like a puppet-master, his eyes bright, his smile practiced and relentless. He stared at her, smiling, as if saying, I'm surprised you actually came. Oedipa sat alone, toward the back of the room, looking at the napes of necks, trying to guess which one was her target, her enemy, perhaps her proof. An assistant closed the heavy door on the lobby windows and the sun. She heard a lock snap shut; the sound echoed a moment. Passerine spread his arms in a gesture that seemed to belong to the priesthood of some remote culture; perhaps to a descending angel. The auctioneer cleared his throat. Oedipa settled back, to await the crying of lot 49. (CL, 138)

# # #

Morse Peckham nos ofrece, con su concepto de convergencia cultural, la posibilidad de plantearnos una nueva forma de valorar el arte. Aplicado a la elaboración

---

<sup>2</sup> Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (Nueva York: Bantam Books, 1967), pp. 9-10. (Todas las citas posteriores de esta novela hacen referencia a esta edición y serán identificadas en el texto mediante las letras CL y el número de página entre paréntesis.)

de criterios inteligentes, este concepto puede facilitar la siempre arriesgada valoración de la obra de arte dentro de su propio contexto temporal, permitimos medir su adecuación, como respuesta estética, a las necesidades históricas y culturales que la crearon. Peckham describe este fenómeno de la siguiente manera:

Quando el entorno ejerce tal demanda que el individuo se da cuenta de que existe una insuficiencia en las posibilidades de su repertorio de comportamiento, se siente privado y desorientado. En pocas palabras, ha surgido un problema. Percibir e identificar un problema es el primer paso necesario para superar este sentimiento de privación y de desorientación... "Convergencia cultural" se refiere al fenómeno de que varios individuos de la misma cultura llegan con frecuencia a la misma solución de un problema, independientemente unos de otros.<sup>3</sup>

Así, por ejemplo, al mismo tiempo que Bergson empezaba a reestructurar el concepto filosófico de tiempo en su *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Cézanne se liberaba penosamente del *impasse* de la instantaneidad creado por el impresionismo, para establecer un arte basado en nuevos conceptos de duración y estabilidad temporal.<sup>4</sup> Y, poco después de que Wittgenstein, en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, emprendiera una investigación de las posibilidades y los límites lógicos del lenguaje, Franz Kafka empezó a abordar los mismos problemas escribiendo historias y novelas fragmentadas. Curiosamente, por otra parte, Samuel Beckett, en su novela *Watt*, escrita durante la Segunda Guerra Mundial, presenta una brillante confrontación con la cuestión metafísica de la nada que había sido apuntada ya por Heidegger en su conferencia inaugural para la cátedra de filosofía en Friburgo.

Como el *Ulysses* de Joyce, *Gravity's Rainbow* es un compendio épico de la realidad contemporánea. Operando a gran escala, tanto histórica como espacial, y exhibiendo una total comprensión de los más diversos intereses y obsesiones modernos, Pynchon consigue, gracias al alcance y la profundidad de la novela, que ésta actúe como un *locus* de convergencia cultural, una especie de lente intelectual y estética a través de la cual las diversas líneas de interés humano se concentran en un haz enfocado hacia el

---

<sup>3</sup> Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos* (Nueva York, Schocken Paperback, 1973), p. 11.

<sup>4</sup> Para una discusión sugerente de este ejemplo aparente de convergencia cultural, véase George Heard Hamilton, "Cézanne, Bergson, and the Image of Time," *College Art Journal*, vol. 16 (n° 1, 1956), pp. 2-12.

futuro. Pynchon no sólo sintetiza el modelo de lo que podría llamarse la condición moderna de la realidad, sino que prepara también a sus lectores para una nueva realidad, es decir, abre espacios psicológicos para el desarrollo de una nueva modalidad de percepción.

Sin duda, sería, cuando menos, insensato decir que Pynchon no estaba familiarizado con ningún hecho de importancia cultural, ni siquiera con la filosofía de Martin Heidegger, tan pertinente al siglo XX. Por otra parte, sería igualmente atrevido afirmar que Heidegger ha sido el factor más influyente en la obra de Pynchon. Sin embargo, es importante recordar que la historia germánica y alemana desempeña un papel predominante en el pensamiento y el tono de *Gravity's Rainbow*. Y, además, parece haber una congruencia demostrable en la configuración de sus ideas, una especie de acomodación entre el pensamiento del filósofo y el del escritor, que otorga credibilidad a la consideración de convergencia cultural.

Aquí radica su interés.

Como sugiere la nota de Brock, el nuestro se presenta como un tiempo de cambios decisivos en la consciencia humana. Cuando dice que "el poder del Padre... ha abandonado a los dioses y a los hombres y ya sólo permanece en la Palabra", se está refiriendo al mismo cambio cultural que Peckham examina tan detenidamente en *Beyond the Tragic Vision*, un análisis global del estilo del arte del siglo XIX.<sup>5</sup> Peckham identifica aquí figuras como Nietzsche y Mallarmé, que asentaron su filosofía y su poesía en el delicado cimiento de la nada absoluta, como productos naturales de esa alienación gradual de la consciencia humana respecto a la creencia en la posibilidad de que exista un valor trascendente. Para hombres como ellos no podía existir ningún valor más allá del limitado ámbito de la existencia humana, porque más allá de ese ámbito sólo existe el abismo.

---

<sup>5</sup> Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision: The Quest for Identity in the Nineteenth Century* (Nueva York: George Braziller, 1962).

Sobre esta torva creencia, Nietzsche construyó el solaz austero de su alegría. Y por ello, para Mallarmé, la palabra en sí misma, que emerge del silencio total o de la blancura total de la página, se convirtió en una metáfora de la vida humana que emerge del olvido: "El poder patriarcal ausente de nuestra realidad se manifiesta por última vez como lenguaje". El lenguaje de Mallarmé es, obviamente, un lenguaje que ha aprendido a pensar dentro de la muerte. A medida que el alcance de nuestra inteligencia se expande dentro de los inimaginables espacios del universo físico, Pynchon se sitúa abiertamente entre aquellos grandes escritores contemporáneos que han emprendido la tarea de "expresar por medio del lenguaje su consciencia de la muerte".

Sin duda, desde finales del siglo XIX, ha habido una fascinación literaria por el misterio de la muerte. Como una especie de contenido psicológico reprimido, este misterio continúa emergiendo en nuestros sueños literarios. Es impresionante la lista de escritores modernos que han adoptado, como uno de sus temas, la historia de una aproximación individual a la muerte. Citamos entre otros a: Thomas Mann en *Der Tod in Venedig*, Ernest Hemingway en *For Whom the Bell Tolls*, William Faulkner en *The Sound and the Fury*, y Albert Camus en *L'Étranger*. Para Franz Kafka, la descripción minuciosa de un declive gradual de la consciencia hasta su inevitable extinción era una necesidad obsesiva. Hermann Broch hace lo mismo en *Der Tod Vergils*, un libro que "concentrates its fantastic means of realization and expression on a single vanishing point, the instant of the passage into death, of the momentary transition into what cannot be narrated because it lies a breath beyond language".<sup>6</sup> Y, por supuesto, no debemos olvidar a Samuel Beckett, quien, en su trilogía *Molloy*, *Malone Dies* y *The Unnamable*, no sólo registra el doloroso proceso de una consciencia que se aproxima a su final, sino que intenta llevar la consciencia más allá de ese punto de fuga, a otra imposible e innombrable dimensión del ser.

Después de los monumentales experimentos de Proust y Mallarmé, la tendencia

---

<sup>6</sup> George Steiner, "The Pythagorean Genre," *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Nueva York: Atheneum, 1977), p. 80.



de esos escritores ha sido la de limitar el punto de vista narrativo. Simplemente leer sus nombres es como mirar la sección transversal de un cono, un diagrama que representa un progresivo estrechamiento de la consciencia narrativa. Quizá éste fuera el final al que estaba encaminado el género desde sus orígenes, el propósito y el final inevitable de la forma novelística tradicional. Como escribe George Steiner:

... arrastrado por una feroz energía de observación, la novela realista se extendió para absorber cada cualidad y cada *locus* de experiencia... Finalmente, y por culminación lógica, la magnitud de los *donnés* disponibles, la tupida urdimbre de hecho y acontecimiento, llegó a ser el tema, el mito central de la novela. Esto es lo que ocurre en Proust y el *Ulysses*, la imaginación que gira saturada y victoriosa alrededor del compendio, de la *summa* de la civilización europea.<sup>7</sup>

Después de Joyce, la novela tenía que volverse hacia dentro, penetrando cada vez más en una consciencia individual hasta que, con *The Unnamable*, la narrativa misma se convierte en una sola consciencia. Y este tipo de cuento tiene sólo un final. *The Unnamable*, que, aparentemente, es la culminación de la técnica poética de Mallarmé, no es ni más ni menos que la corriente de consciencia del propio libro que recita sus pensamientos y que trata de escapar de ellos hasta el silencio. Después de la sofisticada evocación de la nada de Samuel Beckett, después de esta asombrosa invasión de lo absoluto, no quedaba, una vez más, ningún sitio adonde ir.

Al menos, eso pensábamos hasta que llegó Pynchon y nos iluminó de nuevo. Para abordar el problema de la muerte de una manera original en el siglo XX y evitar evitar el filón agotado de la consciencia narrativa, ha tenido que distanciarse, retroceder al papel aparentemente tradicional del narrador omnisciente. Por esto, Herbert Stencil, como Henry Adams antes que él, se refiere a sí mismo en tercera persona. Como ocurre con la técnica del narrador/narrado de Beckett, el personaje central de *V.* vive los problemas literario-filosóficos a los que se enfrenta el autor al escribir el libro. La actitud impersonal de Stencil hacia sí mismo refleja la actitud narrativa que adopta Pynchon. Liberándose así de las limitaciones de la consciencia individual, Pynchon al

---

<sup>7</sup> George Steiner, "The Pythagorean Genre," *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Nueva York: Atheneum, 1977), p. 79.

mismo tiempo se libera a sí mismo de la obsesión de sus predecesores por la muerte individual. En *V.*, Stencil está involucrado en la búsqueda a escala mundial de una misteriosa e innombrable personalidad o fuerza que parece haber estado implicada de alguna manera en muchos de los acontecimientos nefastos del siglo XX. Thomas Pynchon, el narrador omnisciente, y Herbert Stencil, el personaje que niega su individualidad, deben experimentar necesariamente con la muerte a un nivel global, como fenómeno colectivo.

Raymond M. Olderman describe *V.* como un retrato del hombre del siglo XX persiguiendo su propio "sueño de aniquilación". Al cuestionar los poderes y permutaciones de la muerte a una escala global, Pynchon inevitablemente incorpora en su obra el concepto de entropía, refiriéndose, en el lenguaje de la termodinámica, a la posibilidad de extinción colectiva. Pero, como ya hemos visto, la muerte es el valor supremo y trascendente, que no puede ser fijado --encarnado, digamos, en un individuo-- ni tampoco nombrado ni entendido. Sólo puede ser experimentado. Stencil está, así, condenado a recorrer el mundo en busca de una identidad misteriosa que nunca puede conocer, mientras la muerte, como una llama imprevisible, quema la base que le sustenta. Y es que lo que él busca no puede existir. Es, de hecho, lo opuesto a la existencia misma.

Es natural asumir que "*V.*" representa un nombre o una organización, que la inicial esconde una identidad. La búsqueda de Stencil es, en realidad, una búsqueda del significado que él cree que reside tras el misterio. Desde la presuposición de que existe un significado o propósito oculto detrás de un fenómeno de dimensiones globales al desarrollo de un sentimiento de paranoia, hay apenas un paso, sobre todo cuando el fenómeno en cuestión resulta ser una cualidad tan tradicionalmente maléfica como la muerte. Como dice Olderman,

... estamos forzados por las atroces coincidencias del hecho moderno a creer que una Fuerza "continues active today and at the moment, because the Plot-Which-Has-No-Name is yet unrealized". Pero es exactamente ese deseo lo que Pynchon quiere señalar... No existe ninguna fuerza misteriosa detrás de *V.*, pero sí existe nuestro impulso equivocado de descubrir un Poder externo al hombre que es la fuente de nuestro



insano sueño de aniquilación.<sup>8</sup>

Si uno de los temas más importantes de Pynchon es la emergencia gradual a la consciencia del mensaje de la entropía --la aparente promesa de una muerte colectiva-- sus personajes tienen que padecer paranoia. La mente humana necesita creer siempre en fuerzas mayores que ella, de las que extraer, o contra las que medir un sistema de valores o de significado. Pero, una por una, las ciudadelas de valor externas al hombre han sido invadidas y destruidas en el ataque del conocimiento racional. Nuestro universo parece ser un misterio arbitrario, una oscilación interminable entre energía y materia, en la cual la vida humana bien podría no ser nada más que un capricho incidental. Los valores fundamentales han sido desterrados al vacío y la única esperanza de aliviar nuestra desazón está en la muerte. Frente a esta desesperación, "la paranoia ... es una forma de reestructurar el mundo .... En un mundo loco --llámese wasteland o lo que se quiera-- la paranoia representa un intento de recobrar la cordura, de transformar el caos en orden. Creer, aunque de manera equivocada, que el mundo es hostil es establecer una base para la acción".<sup>9</sup>

Y ésta es, justamente, la situación de que trata Pynchon en la primera sección de *Gravity's Rainbow*, "Beyond the Zero". En el V-2, Pynchon descubre la figura más adecuada para representar este concepto moderno de la muerte. En primer lugar, este artefacto cae del cielo, lo cual lo asocia a antiguas mitologías, a antiguos sistemas de creencia. Viaja más rápido que el sonido. A diferencia de las armas anteriores, no hay ningún aviso antes de que llegue. De una forma desconcertante, el cohete choca, explota y mata; y sólo después llega a nuestros oídos el sonido de su aproximación ... si todavía estamos vivos para apreciarlo, claro. Al parecer, los cohetes caen totalmente al azar; no hay ningún método conocido para predecir los puntos de impacto. Totalmente irracional, completamente fortuito y maléficamente irrevocable: éstas son las cualidades del acervo

---

<sup>8</sup> Raymond M. Olderman, *Beyond the Wasteland: The American Novel in the Nineteen-Sixties* (New Haven: Yale University Press, 1973), p. 137.

<sup>9</sup> Joseph W. Slade, *Writers for the 70's: Thomas Pynchon* (Nueva York: Warner Paperback Library, 1974), p. 24.

absoluto de valores que el hombre moderno ha creado para sí mismo.

Investigar y comprender este absoluto irracional parece ser una compulsión inherente a la mente humana. Todo el arte de Kafka fue un intento de hacer justamente eso. En sus propias mediciones empíricas de lo absoluto a través del lenguaje, utilizó como *alter egos* personajes que ahora se puede considerar transparentes, como el investigador de muros en "Beim Bau der Chinesischen Mauer" o el agrimensor en *Das Schloß*. En *Watt*, Beckett se enfrenta al mismo problema, sin embargo, consigue distanciarse un tanto de esa búsqueda desesperada a través de un complejo "filtro narrativo", un narrador semivelado llamado Sam. El personaje encargado de este ataque empírico a lo desconocido en *Gravity's Rainbow* es el discípulo neo-pavloviano Edward Pointsman. Si él pudiera encontrar alguna pauta en los ataques fortuitos del V-2, o algún método para predecirlos, la efectividad del arma podría ser paliada. Pero en este caso, la sucesión normal de estímulo-respuesta no funciona: el cohete parece desafiar el proceso lógico de causa y efecto. El reino de lo absoluto niega la lógica del procedimiento empírico. El título de esta sección se refiere, en realidad, a la necesidad de trascender el punto cero de la muerte para indagar en los dominios que están más allá de la capacidad de la percepción y el entendimiento racional. Por ello, contrariamente a la estricta metodología empírica de Pointsman, hay tanto énfasis, en esa primera sección, en el misticismo, en el mundo espiritual y en el concepto ouspenskiano de la cuarta dimensión. El epígrafe de esta sección es una cita de Wernher von Braun, uno de los principales creadores del V-2: "Nature does not know extinction; all it knows is transformation. Everything science has taught me; and continues to teach me, strengthens my belief in the continuity of our spiritual existence after death."<sup>10</sup>

Si nuestras viejas estructuras de la realidad nos han llevado al concepto moderno de la muerte como la nada absoluta, el hombre del siglo XX se encuentra en una encrucijada esquizofrénica. Por una parte, va de un lado a otro, como Stencil,

---

<sup>10</sup> Thomas Pynchon, *Gravity's Rainbow* (Nueva York: The Viking Press, 1973), p. 1. (Todas las citas posteriores de esta novela hacen referencia a esta edición y serán identificadas en el texto mediante las letras GR y el número de página entre paréntesis.)

persiguiendo el sueño de su propia aniquilación y, por otra, sueña con traspasar los límites aceptados de la condición humana, con trascender más allá de las fronteras de la existencia tal como hemos llegado a conocerlas. La imagen microcósmica de Londres bajo la amenaza del V-2 que Pynchon nos ofrece es una brillante representación de los múltiples intentos humanos de escapar de una realidad en la que nosotros mismos nos hemos atrapado.

Del mismo modo, la técnica de Pynchon, a la manera de la de Borges (que es mencionado en el libro), es un intento de romper las estructuras comunes del pensamiento a las que nos adherimos sin crítica. En este sentido, los dos pueden ser comparados a pintores modernos tales como Albers o Vasarely, quienes, influidos por ideas como las de Ouspensky,<sup>11</sup> han tratado de representar o, por lo menos, de evocar el aspecto de las dimensiones alternativas de la posibilidad física. Se puede seguir, por ejemplo, la estructura geométrica de un cuadro de Vasarely hasta cierto punto, en que inesperadamente los planos cambian. Se puede ver entonces que lo que parecía ser una construcción tridimensional no lo es, que, de hecho, no puede existir en nuestra realidad tridimensional. Y, sin embargo, existe en el mundo bidimensional de la pintura y en la mente. Un tema irresistible de investigación en este momento podría ser la posibilidad de que esta tendencia de desarrollo artístico haya sido inspirada, directa o indirectamente, por la reforma elemental de nuestra actitud hacia el carácter del conocimiento humano, ocasionado por la naturaleza paradójica de la física atómica.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, P. D. Ouspensky, *Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World*, trad. Nicholas Bessaraboff y Claude Bragdon (Nueva York: Vintage Books, 1970). *Tertium Organum* fue publicado por primera vez en 1912 y la primera traducción al inglés, en 1920. Es interesante señalar también que Ouspensky trabajó en Londres y sus alrededores desde 1921 hasta 1940, llegando a un público amplio y variado en sus conferencias, de manera que la conexión que establece Pynchon entre su filosofía y la primera sesión de espiritismo en *Gravity's Rainbow* también tiene su justificación histórica. Además, ese comentario irónico y aparentemente casual, "More Ouspenskian nonsense", que susurra un personaje desconocido cuando conocemos a Jessica Swanlake (GR, 30) refuerza también el movimiento general del libro, puesto que es precisamente la clase de "sinsentido místico" que propone Ouspensky el que se convertirá más tarde en la realidad alternativa que defiende la novela (véase capítulo 11).

<sup>12</sup> George Steiner habla de la necesidad de comprender la importancia de la coincidencia histórica en el desarrollo de las artes modernas y de la teoría científica en "The Retreat from the Word," *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Nueva York: Atheneum, 1977), pp. 12-35. Robert Nadeau lo hace en *Reading From the New Book of Nature: Physics and Metaphysics in the Modern Novel* (Amherst, The University of Massachusetts Press, 1981), un libro cuyo argumento general corresponde a

El caso es que escritores como Borges y Pynchon crean un efecto similar. Mezclan la historia y la realidad física con la fantasía más desorbitada, de tal manera que el lector no puede estar seguro de dónde termina la una y empieza la otra. Ponen en tela de juicio las preconcepciones convencionales de lo que es la realidad. La mayoría de los personajes de Pynchon, por ejemplo, se mueven dentro del marco concreto del mundo familiar del siglo XX. *Gravity's Rainbow* ofrece apariciones estelares de muchas de las personalidades que se han convertido en elementos principales de nuestra consciencia: Winston Churchill, Albert Speer, Harry Truman, Jack Kennedy y Malcolm X. Y, cuando Tyrone Slothrop, ridículamente vestido como Hombre-Cohete (Rocketman) al estilo wagneriano-teutónico, se embarca en una peligrosa misión para recuperar varios quilos de hachís del jardín de rosas de la sede berlinesa del presidente Truman, se encuentra inesperadamente cara a cara con un joven y asombrado Mickey Rooney. Menos predecible que el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en un quirófano, este encuentro es un momento tangencial entre dos universos distintos.

El efecto que produce esta técnica sobre el lector es el mismo que el que produce el Hombre-Cohete sobre Rooney y el que Rooney produce sobre él: de repente nos encontramos asombrados, desconcertados, privados de las expectativas normales con las que solemos apuntalar nuestras vidas. Pero ésa, desde luego, es exactamente la clase de shock que debemos aprender a tolerar si queremos reformar los ya inadecuados sistemas con que ordenamos la realidad y alcanzar formas alternativas de percibirla.

Es interesante señalar que Morse Peckham ha llegado a la conclusión de que el arte es una forma de conducta cuyo propósito es destruir modelos pre-establecidos de pensamiento y comportamiento --él utiliza el término orientaciones-- para alterar nuestra comprensión de la realidad, para abrir espacios en nuestra aprehensión del mundo que nos permitirán enfrentarnos a nuevos problemas y mejorar el conocimiento o construir nuevas orientaciones que abarquen una mayor extensión de experiencia. Al final de *Man's Rage for Chaos*, Peckham dice:

... el arte es el afianzamiento de la capacidad para resistir la desorientación, de forma que pueda surgir un problema real y significativo. El arte es la exposición a las tensiones y problemas de un mundo falso, de forma que el hombre pueda resistir la propia exposición a las tensiones y problemas del mundo real .... Es una adaptación biológica cuyo efecto es mantener al hombre, vivo, consciente, capaz de percibir que no es ni adecuado ni inadecuado, sino una mezcla insegura de las dos capaz de innovar. El arte es el ensayo de la orientación que hace posible la innovación.<sup>13</sup>

En un período en el que las orientaciones heredadas resultan insatisfactorias o insuficientes, en una palabra, anticuadas, el papel del arte es romper esas orientaciones para dejar emerger unas formas de pensamiento nuevas y más propicias. Esto parece ser, precisamente, lo que ha estado ocurriendo en todas las formas de arte desde el comienzo de la llamada Edad Moderna.

Pynchon parece volver a la forma tradicional de la narración omnisciente, pero ésta es una impresión engañosa. Él no pretende transmitir la sensación de un mundo coherente y comprensivo ni mantener un estricto control autorial. El nuestro es el mundo post-einsteiniano de la relatividad y de la paradoja irresoluble. Zarandeados por el torbellino de la embestida cada vez más precipitada del conocimiento científico y el refinamiento técnico, miramos con ojos de marfil cómo la vieja coherencia se desmorona ante nuestra impotencia. Crear una sensación de equilibrio y orden en su mundo --como el que hay en el mundo del *Ulysses*-- habría sido inauténtico por parte de Pynchon.

Lo que hace --y ello, como veremos en el capítulo 11, tiene profundas implicaciones en nuestro concepto de las categorías tradicionalmente discretas de "mente" y "mundo"-- es aplicar la técnica del monólogo interior a la voz del narrador omnisciente y, con ello, despersonalizar, metafóricamente, la consciencia. La trama de *Gravity's Rainbow* avanza con la misma clase de falta de dirección aparente que el libre fluir del pensamiento a través de la muerte. De hecho, el libro parece vagar como una cámara errante a través del material de la historia. Y, sin duda, ello es intencionado, pues una de las ambiguas metáforas que Pynchon desarrolla aquí es la del cine, tanto para el acto de ficción como para nuestra percepción de la realidad. De la misma manera

---

<sup>13</sup> Peckham, *Man's Rage for Chaos*, (Nueva York, Schocken Paperback, 1973), p.314.

que en la novela *V.* hay constantes apariciones de la letra "V" y referencias a embudos y vértices, también en cada página de *Gravity's Rainbow* hay referencias a cámaras, cine, salas de proyección, estrellas de cine y antiguas proyecciones cinematográficas. Pynchon es profundamente sensible al grado en que nuestra conducta y nuestro sentido de la realidad han estado condicionados por esas imágenes que parpadean insistentemente en la oscuras cavernas de nuestro soñar consciente.

Es la combinación de estas dos novedades formales, la corriente de consciencia omnisciente y la metáfora cinematográfica, lo que permite a Pynchon jugar tan libremente con la distinción entre realidad física y fantasía individual, hacer estragos en nuestras queridas preconcepciones del pensamiento y del hecho como mundos separados. Al fin y al cabo, todo puede ocurrir en el cine. Cuando Judy Garland y Mickey Rooney pasean por Main Street, surge una música del aire y la multitud anónima forma un coro para su risible sinfonía vodevilesca. Y lo mismo ocurre constantemente en la novela, como, por ejemplo, cuando Webley Silvernail ensaya un número de Buzby Berkley con la música de *Pavlovia (Beguine)* y con todos los animales del laboratorio pavloviano de Pointsman.

Pynchon cambia el estilo, el foco, el lugar, el tiempo, las voces, tan fácilmente como un director corta y une los fotogramas de una película en la sala de montaje. Lo mismo podemos estar en la oficina de Winston Churchill, mientras éste disfruta de un buen puro, o en las fantasías de Lord Blatherard Osmo, ministro de Asuntos Exteriores de Novi Pazar, mientras combate contra una adenoidea de la talla de King Kong que amenaza con osmotizar la ciudad de Londres. Todas estas libertades violan las expectativas y presuposiciones del lector, nos desafían a cuestionar nuestra relación con el mundo y a reconsiderar cómo pensamos la realidad.

Y, sin embargo, detrás de todas las transgresiones de la lógica, en todas las discontinuidades estilísticas, se observa una constante acumulación y enriquecimiento de asociaciones alrededor de la imagen del arco iris creado por el cohete mientras lucha y sucumbe ante el poder de la gravedad. Es justamente en esta imagen donde brilla la



genialidad revolucionaria de Pynchon. Por fin, con la obra de este autor, la literatura reconoce los términos predominantes en nuestra mentalidad contemporánea. A caballo entre las "dos culturas", Pynchon formula una literatura del problema de la tecnología.

En nuestro tiempo, los grandes costos de energía y de recursos humanos, los grandes avances en el ámbito del conocimiento y del control, se están produciendo en los diferentes dominios de la ciencia. Una razón por la que la literatura contemporánea ha sido considerada, de alguna manera, inadecuada se halla en el hecho de que ésta ha sido reacia, o incapaz, de enfrentarse a las prodigiosas expansiones del conocimiento humano y las transformaciones en la vida diaria causadas por la ciencia y la tecnología. Con tantos cambios materiales a nuestro alrededor sucediéndose a un ritmo tan asombroso y con nuestros conceptos de la realidad física sacudidos y revisados casi diariamente, una literatura que no ve o que no puede ver más allá de una orientación "clásica" puede ser considerada realmente insuficiente.

Esto no significa que Pynchon no tenga en cuenta la tradición; más bien al contrario. Es capaz de evocar igualmente la herencia puritana que formó la ascendencia americana de Tyrone Slothrop, las mitologías nativas de los Hereros de Africa del Sudoeste o los espíritus teutónicos por que está obsesionada la mentalidad germánica del siglo XX. Pero, al mismo tiempo, es muy consciente de que es precisamente el mundo que creó esas imágenes el que está cambiando radicalmente en este momento. Consecuentemente, esas imágenes deben sufrir una reforma radical. Por ello, por ejemplo, Slothrop es bautizado como el Hombre-Cohete cuando, en la Alemania de la postguerra, se pone una vieja vestimenta de una ópera wagneriana, "a pointed green helmet with horns, a full cape of green velvet, a pair of buckskin trousers". Bajo esta falsa identidad, entre otras, lleva a cabo heroicidades tan casi-milagrosas como la osada recogida del hachís del jardín de Truman. Disfrazado de "Hombre-Cohete", o luciendo unos exquisitos pantalones bombachos de segunda mano, o vestido como un cerdo invasor de dos metros de altura, Slothrop avanza torpemente a través de las picarescas aventuras que serán la base para los futuros creadores de leyendas. El material mítico fundamental del pasado se está convirtiendo en el material mítico del futuro.

Ahora bien, el material mítico más fundamental de todos es la imagen del anillo. Como Joseph W. Slade ha reconocido, el tratamiento que hace Pynchon de esta imagen es "a mythic *tour de force*". Asociándolo con el anillo de los Nibelungos del ciclo de óperas de Wagner, así como con la Gran Serpiente mordiendo la cola que figuraba prominentemente en el sueño del anillo de bencina de Friedrich August Kekulé, "Pynchon transforma ese anillo en una gran cadena evolutiva; es el ciclo del carbono, el fundamento de la química orgánica, el anillo de la vida misma —que se relaciona prácticamente con todos los demás anillos, cadenas, celosías, rejillas y sistemas de la novela".<sup>14</sup>

Este es el anillo de la vida "auténtica" que ha sido usurpado y violado por los poderes de los gigantes carteles industriales, los "They-Systems" del libro, que son los responsables de la proliferación de los materiales artificiales, no orgánicos, en la esfera de la vida. El verdadero secreto del ciclo del carbono, el secreto de la "inocente" estructura molecular, es la transformación de lo inanimado en animado y viceversa. Rompiendo los esquemas moleculares fundamentales de la naturaleza, hemos sido capaces de crear entidades completamente nuevas, como "mauve, the first new color on Earth". Éste es el mensaje que el espíritu de Walter Rathenau transmite desde "the other side" a un grupo de escepticos militares y líderes industriales nazis.

El carbón es la respuesta. Las especies mueren y se convierten en carbón, "down in the Earth, dead black, no light, the very substance of death" (GR, 166). Pero, en lugar de permitir que continúe el ciclo, el hombre interviene y, a través de la polimerización, consigue elementos artificiales. Con esta intervención en las transformaciones cíclicas de la vida y la muerte, nos estamos encerrando a nosotros mismos en un entorno cada vez más artificial. Este proceso no es la vida orgánica, sino una imitación de la vida. De los vientos espirituales surgen las palabras de Rathenau: "The persistence, then, of structures favoring death. Death converted into more death. Perfecting its reign .... This is the sign of Death the impersonator." (GR, 167).

---

<sup>14</sup> Slade, *op. cit.*, p. 188.

Para escapar de un proceso aparentemente sin salida, debemos escapar del proceso causa-efecto de la historia secular, porque, como dice Rathenau, "secular history is a diversionary tactic". Los propagadores y defensores de esta táctica diversiva son los gigantes complejos industriales multinacionales, que son los responsables de nuestro llamado progreso, de la violación del ciclo natural e inconsciente de la vida y la muerte establecido antes de que empezara nuestra historia. Son "Ellos" los que le han arrebatado el poder a la naturaleza y ejercen un fuerte control sobre nuestros accesos a la experiencia. Es contra "Su" versión de la historia, "Sus" estructuras de la realidad, contra lo que debemos luchar si queremos recobrar un sentido no adulterado de la naturaleza de la vida y de la muerte. Así, la paranoia pynchoniana tiene su verdadero objeto en este enorme y amorfo "They-System" que determina nuestro entendimiento del mundo y nos impulsa hacia niveles de existencia cada vez más artificiales.

Así, los dioses del pasado, y el pasado mismo, aunque tienen una presencia constante en el libro, son evocados habitualmente a través de la muerte. Porque, como en el *Götterdämmerung*, se trata su propia consunción. Los viejos símbolos mueren y otros nacen posiblemente de sus restos, símbolos para satisfacer las necesidades de una forma diferente de concebir la vida. A un nivel simbólico, al menos, la novela mantiene el ciclo intacto. Pynchon, mientras sabotea las viejas expectativas literarias, las viejas estructuras del pensamiento, los viejos modos de ordenar el mundo, está llenando los huecos continuamente con una nueva forma de material literario que sirve, no sólo para rejuvenecer una tradición agotada, sino también para preparar una nueva orientación hacia la realidad.

Esto explica por qué Pynchon, en muchos de sus apartes, se esfuerza por engendrar en el lector un sentimiento holístico de la Tierra, otro gran anillo, como una totalidad vital. Empezamos a percibirla como un enorme organismo que tiene una existencia propia, única y compacta, de la que nosotros, los seres humanos, la vida animal y vegetal e incluso las formas minerales, no somos más que partes limitadas e incompletas. Cuando el cohete, una creación de la inteligencia y la energía humana y colectiva con el propósito colectivo de la muerte, lucha contra la fuerza de la gravedad,

en realidad está intentando escapar del proceso cíclico de la vida de la Tierra, violarlo. Pero siempre llega a un ápice desde donde vuelve a caer a la Tierra. La parábola de su vuelo puede ser considerada como la punta de un iceberg, una pequeña parte de una trayectoria más larga, un círculo elíptico que se extiende, para completarse dentro del cuerpo mismo de la Tierra, del milagroso centro de gravedad donde la vida y la muerte se transforman gracias a la magia de la organización molecular natural.

Este círculo elíptico podría ser concebido como una especie de arquetipo que simbolizaría la propagación de la vida a partir de la muerte. El vuelo del cohete es una imitación de una parte de ese arquetipo, una imitación que entrega lo atemporal al tiempo y transforma la vida en muerte.

La creación del V-2, que Pynchon describe con cierto detalle, fue un proyecto laborioso de ajuste gradual de su vuelo a la parábola que tenía que trazar, a ese modelo preconcebido. Y dos de las herramientas esenciales en ese proyecto fueron el cálculo, para calcular su trayectoria, y el cine, para estudiar su vuelo. Pero Pynchon entiende muy bien en qué medida ambas herramientas son imitaciones de lo real. El cálculo, que utiliza la delta-t para representar un cambio en el tiempo a lo largo de una sección arbitraria en una curva, puede compararse a las películas, cuyos fotogramas fragmentan el movimiento original en lapsos individuales de inmovilidad. Ambas "metáforas" de la realidad muestran las limitaciones de nuestra capacidad para entender la experiencia con el intelecto. Lo único que pueden hacer es aproximarse al movimiento o al cambio real.

No obstante, esta manía de dividir y analizar es el fundamento de nuestra antigua orientación y, por ello, ha engendrado su propia realidad "falsificada". El cohete mismo, una máquina de muerte, es un resultado de las fuerzas puestas en marcha por nuestra necesidad de comprender y controlar el mundo por medio del análisis y la separación. En definitiva, lo que simboliza la amenaza del cohete es el peligro inherente a esta clase de comprensión de la realidad. Lo que debemos aprender a trascender ahora no es la gravedad, sino el terrible aislamiento que resulta de nuestra creencia en el tiempo cronológico y en el espacio tridimensional absolutos. Como señala Slade,

... a pesar de toda esa retórica de Pynchon sobre límites e *interfaces*, el mundo que predica es un mundo holístico, indiviso. Es el universo cuatri-dimensional de Einstein, en el que las configuraciones de la materia hacen que el continuo espacio-tiempo se curve sobre sí mismo .... Lo que es, quizá, más importante, el universo de Pynchon es también el de Alfred North Whitehead, quien, en *Process and Reality*, asegura que cada cosa en el mundo está relacionada con todo lo demás hasta el punto de que incluso las cosas inanimadas son "conscientes" de otras cosas.<sup>15</sup>

Por ello, Slothrop se convierte en un héroe mítico del mítico *rocket future* de *Gravity's Rainbow*. Su caso no es necesariamente una cuestión de "desintegración". También puede ser, como veremos más adelante, una "integración". De hecho, hay varios presagios de la posible integración de Slothrop en algo más grande que el yo. Cuando, finalmente, se aproxima al *Holy Center* que fue la plataforma de lanzamiento del *Schwarzgerät 00000*, entra en un estado de no-diferenciación con el Todo:

Slothrop, as noted ... has begun to thin, to scatter. "Personal density," Kurt Mondaugen in his Peenemünde office not too many steps away from here, enunciating the Law which will one day bear his name, "is directly proportional to temporal bandwidth.

"Temporal bandwidth" is the width of your present, your *now*. It is the familiar " $\Delta T$ " considered a dependent variable. The more you dwell in the past and in the future, the thicker your bandwidth, the more solid your persona. But the narrower your sense of Now, the more tenuous you are. It may get to where you're having trouble remembering what you were doing five minutes ago, or even --as Slothrop now-- what you're doing *here*, at the base of this colossal curved embankment .... (GR, 509.)

Slothrop ha pasado repentinamente de la paranoia a su opuesto, la esquizofrenia total. Su "temporal bandwidth" es reducida a nada, pierde el sentido de identidad personal. Pierde su *persona*.

En otras palabras, lo que ha ocurrido es que la fuerza vital pura que nos impulsa a todos ha sido desenmascarada. Dentro, o más allá, de toda persona psicológica hay una existencia indiferenciada, que podría considerarse como la parte más cercana de la *interface* con la muerte. Peckham, hablando de Mallarmé, cita estas palabras: "después de encontrar la Nada, encontré la belleza" y continúa comentando:

Con lo que quiere decir el yo, significado, valor y orden. Esto es, la identidad propia emerge por contemplación de esa nada. Como en una moneda, el reverso es la nada, el anverso es la existencia, que es el horror. El anverso es lo que conocemos, la existencia;

---

<sup>15</sup> Slade, *Writers for the 70's: Thomas Pynchon* (Nueva York: Warner Paperback Library, 1974), p. 228.

el reverso nos dice qué poder la acuñó, de dónde viene, de la nada. Pero el yo no depende de ese horror para su validez, sino de la nada. Puesto que el yo sólo puede conocerse a sí mismo desde la existencia, es su tarea redimir la existencia transformándola, en la poesía, en un símbolo de la nada.<sup>16</sup>

Y, de nuevo, esta *interface* entre la pura existencia y la nada es la zona imposible que la innumerable criatura de lenguaje de Beckett es forzada a explorar. En un momento dado, estando muy cerca de realizar su tarea de definir lo indefinible, dice:

... perhaps that's what I feel, an outside and an inside and me in the middle, perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two .... I'm neither one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness, perhaps that's what I feel, myself vibrating, I'm the tympanum, on the one hand the mind, on the other the world, I don't belong to either ....<sup>17</sup>

Esta es la voz del lenguaje personificado.

Las palabras, como la delta-T del cálculo o los fotogramas de una película, son también una ilusión, pues fragmentan la realidad en una serie temporal de imágenes o conceptos diferenciados. George Steiner escribe que:

Lo inefable yace más allá de las fronteras de la palabra. Sólo rompiendo las barreras del lenguaje puede la percepción entrar en el mundo de la comprensión total e inmediata. Cuando se alcanza esa comprensión, la verdad no necesita ya sufrir las impurezas y la fragmentación que conlleva necesariamente el lenguaje. No necesita conformarse a la lógica ingenua y a la concepción lineal del tiempo implícitas en la sintaxis. En la verdad última, el pasado, el presente y el futuro están comprendidos simultáneamente. Es la estructura temporal del lenguaje la que los mantiene artificialmente diferenciados.<sup>18</sup>

La desaparición de Slothrop de *Gravity's Rainbow* es, como veremos en el capítulo 11, una forma de transcendencia muy ambigua. Su desintegración podría indicar la desintegración de nuestro propio mundo. O podría ser el primer paso hacia la

---

<sup>16</sup> Peckham, *Beyond the Tragic Vision*, op. cit., p. 336.

<sup>17</sup> Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable* (Londres: Pan Books, Ltd., 1980), p. 352.

<sup>18</sup> Steiner, "The Retreat from the Word", *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Nueva York: Atheneum, 1977), pp. 12-3.

reintegración, hacia el "ensamblaje" de una nueva consciencia, en el que todos hemos de participar y a través de la cual nuestra versión de la realidad puede cambiar y nuestro mundo ser salvado de la destrucción. En este sentido, lo que le ocurre a Slothrop es paralelo a lo que ocurre al libro mismo.

Sea cual sea el grado de innovación de las técnicas empleadas, Pynchon, en el acto mismo de escribir la novela, está atado a la "lógica ingenua y a la concepción lineal del tiempo implícitas en la sintaxis", está atado a las viejas orientaciones por medio del lenguaje. La única transcendencia que puede alcanzar dentro del libro es una transcendencia pírrica. Puede hablar de ir "más allá del cero" o preparar nuestras mentes para el *shock* del tránsito. Sin embargo, el aparato del libro no puede transportarnos allí realmente. Esta es la paradoja del *Tractatus* de Wittgenstein. Para permanecer fiel a su propio tema, para realizar su propio ideal, debe romper las limitaciones implícitas en su propia estructura literaria. Y esto es precisamente lo que ocurre al final del libro.

En las últimas treinta páginas, cuando la lógica lingüística parece deteriorarse completamente, conocemos el terrible secreto del *Schwarzgerät 00000*. Este aparato, culminación de una milagrosa hazaña de ingeniería, estaba especialmente diseñado para transportar un pasajero humano. En la realización última de sus decadentes fantasías sexuales, Weissmann utilizó el cohete para enviar a su joven amante homosexual Gottfried en un viaje sin retorno hacia su *Götterdämmerung* privado. Con este lanzamiento, el círculo simbólico del arco iris de la gravedad queda completo: el *Schwarzgerät* lleva, en realidad, una vida humana a una cita consciente con la muerte. Así, comprendemos en la última página, donde se reúnen por fin todas las imágenes brillantes, que lo que se empezó en 1944 como el V-2 está destinado a caer sobre un cine en nuestra época, que el libro que estamos leyendo es la película y que nosotros somos los espectadores:

The screen is a dim page spread before us, white and silent. The film has broken, or a projector bulb has burned out. It was difficult even for us, old fans who've always been at the movies (haven't we?) to tell which before the darkness swept in. The last image was too immediate for any eye to register. It may have been a human figure, dreaming of an early evening in each great capital luminous enough to tell him he will never die, coming outside to wish on the first star. But it was *not a star*, it was falling, a bright angel of death.

And in the darkening and awful expanse of screen something has kept on, a film we have not learned to see... it is now a close-up of the face, a face we all know--

And it is just here, just at this dark and silent frame, that the pointed tip of the Rocket, falling nearly a mile per second, absolutely and forever without sound, reaches its last unmeasurable gap above the roof of this old theatre, the last delta-t. (GR, 760.)

Esta cara, sin duda, es la cara del espíritu que habita todo el arte de Pynchon --la cara de la muerte. Pero recordemos que Pynchon ha identificado vida y muerte como una unidad, como fases complementarias de un proceso temporal unificado. Así, la cuestión es: ¿qué clase de muerte será?

Destruyéndose a sí misma, la novela destruye la sintaxis temporal de una vieja realidad que nos limita en cuerpo y mente y nos condena a un futuro desesperanzado. El final de *Gravity's Rainbow* desemboca en el espacio irracional más allá del cero. Permite la entrada a una nueva dimensión del conocimiento donde todos los contrarios, incluyendo la vida y la muerte, y todo cambio en el tiempo existen a la vez. Es el reino de un conocimiento universal insinuado en las líneas del himno de William Slothrop: "a face in every mountainside/ And a soul in ev'ry stone..."

Finalmente, al reconsiderar la alusión a Heidegger con que comenzaba este ensayo, podemos entender más claramente la convergencia en el pensamiento de estos dos hombres. Como el hombre esquizofrénico de Heidegger, Tyrone Slothrop sobrevive a su propio Eros y llega a existir "únicamente como instrumento físico influido por la totalidad de la muerte..." Para Thomas Pynchon, está claro que muerte significa "transformarse en mundo y no ir más allá del mundo". La caída de este cohete mítico es la culminación de una grave preocupación del arte y la filosofía del siglo XX. Nuestra fascinación por los misterios y paradojas de la muerte denota la necesidad de superar las restricciones de un sentido agotado de lo real. El présago espectro de la muerte en *Gravity's Rainbow* nos ofrece una oportunidad de extender nuestros sentidos, aunque sea momentáneamente, para espiar detrás del telón que entorpece nuestra visión y entrever una formulación diferente de la realidad, un mundo más juicioso y saludable, que nuestros artistas y pensadores, desde finales del siglo pasado, se han esforzado por proyectar.



# # #

Pero ésta es sólo una aproximación preliminar. Para apreciar las sutilezas y complejidades de esta novela, será necesario, antes que nada, hacer algunas digresiones.

Volviendo a las décadas finales del siglo XIX y a la visión impresionista de la naturaleza, podemos volver literalmente a la culminación de la cosmovisión clásica. Implícitos en esa cosmovisión, están los conceptos de espacio absoluto, tiempo absoluto y aislamiento de la consciencia dentro de los confines del cerebro humano. A lo largo del siglo XX, esos conceptos han ido transformándose para conformar una nueva cosmovisión.

Voy a intentar trazar esa nueva cosmovisión en el proceso de su formación, desde la pintura de Cézanne hasta el pensamiento de nuestros físicos contemporáneos. Y es que *Gravity's Rainbow* abarca este proceso y supone también su clímax. Mientras la leamos desde el punto de vista de la vieja orientación, la novela permanecerá oscura.

Para ser conciso: entender una novela que está basada en una nueva forma de pensar requiere que nosotros mismos la adoptemos. Éste es, pues, el propósito de los capítulos que siguen.

## CAPÍTULO DOS

# PAUL CÉZANNE Y LA EXTERIORIZACIÓN DE LA CONSCIENCIA

Un estudio reflexivo sobre la relación entre el marco de la perspectiva clásica y los postulados de la física clásica, resultaría muy ilustrador, particularmente ahora, que la separación entre "las dos culturas" parece estar acercándose a su fin. Aunque no es mi propósito ofrecer tal estudio, quiero insistir en las características inherentes similares entre ambos como punto de partida para un comentario sobre Paul Cézanne. Tanto uno como los otros son sistemas de leyes, o de fórmulas, que intentan explicar la constitución de un espacio tridimensional, aceptado como el medio independiente donde tiene lugar toda manifestación física. Y como tales, ambos expresan una profunda fe en la realidad absoluta de ese medio.

Comprensiblemente, la perspectiva fue la que se estableció en primer lugar. El problema para la inteligencia europea, al emerger de la cautivación transcendental de la Edad Media, era explorar y comprender el dominio humano del hecho físico, aprender cómo experimentar o cómo ver el mundo natural. La perspectiva lineal literalmente proporcionaba un modo de mirar la naturaleza. Su propósito esencial, según parece, era sancionar el concepto de un espacio totalmente independiente y objetivo.<sup>1</sup> Sin duda, la

---

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, en *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, vol. I (Nueva York, Harper & Row, 1971), hace la siguiente distinción, extremadamente pertinente:

"*Perspectiva*", dice Durero, "es una palabra latina y significa '*Durchsehung*' (una vista a través de algo). Tal como la acuñó Boecio y empleada por todos los escritores antes del siglo XV, la palabra *perspectiva* se refiere a *perspicere* en el sentido de 'ver claramente' y no en el sentido de 'ver a través de'; una traducción directa del griego *ὀπτική*, designa una teoría matemática de la visión y no un método matemático de la representación gráfica. La definición de Durero, por otra parte, ofrece una excelente y breve descripción de *perspectiva* como se entiende en el uso post-medieval, incluyendo el nuestro. Con un cuadro de *perspectiva* queremos decir, de hecho, un cuadro en el cual la pared, la tabla o el lienzo deja de ser una superficie de trabajo sólida, sobre la cual las imágenes son dibujadas o

solidificación de ese concepto fue una de las piedras angulares de la revolución intelectual que lo fomentó, ya que éste centró firmemente la imaginación europea en un sistema de creencias que adscribía la realidad última al hecho empírico. Tanto el arte como la ciencia del Renacimiento tienen su origen en esta nueva necesidad humana de ubicar la realidad en el mundo visible. El artista igual que el científico observaban el mundo para buscar dentro de él alguna estructura lógica inherente.

El hecho de que esta estructura lógica era una imposición arbitraria sobre la percepción de la naturaleza se demuestra claramente en ilustraciones de metodología perspectivista como, por ejemplo, uno de los grabados de Durero, que nos da una aproximación bastante racional a la representación del desnudo (ilustración 1). Y, de hecho, nuestros libros de texto han sido, por lo general, bastante explícitos a este respecto:

... la invención de la perspectiva por parte de los artistas del Renacimiento refleja la emergencia de la ciencia en sí misma, que es, por decirlo así, la ordenación matemática de nuestra observación del mundo físico... La posición del observador de un cuadro, mirando 'a través' de él el 'mundo' retratado, es precisamente la misma que la de cualquier observador científico fijando su mirada en el dato, cuidadosamente situado o ubicado, de su investigación.<sup>2</sup>

Por supuesto, la mayoría de los artistas renacentistas utilizaban métodos diferentes para lograr el efecto óptico de profundidad más allá del plano pictórico. Pero el esquema de León Batista Alberti de la perspectiva lineal, en el primer tratado de pintura que se conoce, *De pictura*, publicado en 1435, proporcionó una estructura que

---

pintadas y se interpreta —por citar a otro teórico renacentista, Leone Batista Alberti— como una "especie de ventana" a través de la cual miramos una sección del espacio. La perspectiva matemática exacta, tal como se desarrolló en el siglo XV, no es más que un método para hacer construible esta "vista a través de una ventana"... (pp. 3-4).

Véase también la nota 2 a la página 3 (p. 362) para una bibliografía de estudios básicos fundamentales sobre técnicas de perspectiva en el arte clásico medieval y renacentista.

<sup>2</sup> Horst de la Croix y Richard G. Tansey, *Gardner's Art through the Ages*. (Nueva York: Harcourt, Brace and World, Inc., 1970), p. 407.

los englobaba a todos.<sup>3</sup> Basado en la geometría euclídea, describe un espacio regular y medible, independientemente de la mente que lo percibe, donde se reúnen todas las cosas del mundo. La culminación lógica de ese proceso gradual de espacialización objetiva de la imagen, que había comenzado con las innovaciones de Duccio y Cimabue, es decir, la perspectiva lineal, proporcionó un sistema matemático para la ordenación de las sensaciones. Ostensiblemente un instrumento con el cual el artista podía controlar y aclarar su composición, se convirtió, a través de la autoridad subliminal del arte, en una convención cultural, gracias a la cual toda persona podía "aprender" a ver. El desarrollo del arte renacentista, significa, en cierto sentido, la adopción, a gran escala, de un esquema para ordenar los datos de la percepción extremadamente racionalizado. Como Oscar Wilde observó irónicamente, "la naturaleza imita al arte" —es su forma de decir que el arte nos ofrece claves interpretativas, nos dice lo que debemos ver. En el Renacimiento, toda una sociedad decidió, a través del ritual de su arte, "ver" un mundo físico estructurado de manera comprensible.

La creencia de que el espacio tridimensional era el *continente* último de una realidad objetiva llegó a estar tan profundamente arraigada que, de una forma u otra, la perspectiva de Alberti albergó la imaginación europea hasta los últimos años del siglo XIX. Hicieran lo que hicieran con las formas dentro de ese espacio, nunca se le ocurrió a nadie cuestionar o trascender el espacio en sí. ¿Y por qué había de hacerse? La existencia del espacio como un continente tridimensional es una de nuestras presuposiciones más viejas, remontándonos, como mínimo, hasta Platón.<sup>4</sup> La metodología de la perspectiva simplemente reafirmaba esa presuposición. Y las pruebas proporcionadas por la experiencia física, el conocimiento empírico de las ciencias, no

---

<sup>3</sup> Véase Frederick Hartt, *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture* (Nueva York, Harry N. Abrams, Inc., 1973), pp. 194-6, para una descripción concisa del esquema de Alberti, así como una breve consideración de sus posibles antecedentes. Es irrelevante que la teoría de Alberti no fuera invención suya, lo que quiero subrayar aquí es la importancia del acto de codificar esta forma de ver. *De pictura* constituye una formulación —y, por tanto, una confirmación— de "la decisión", por parte de la cultura occidental, de percibir la realidad a través del filtro de la lógica.

<sup>4</sup> Esta idea, en lo que se refiere a la obra de Cézanne, la expone de manera muy satisfactoria Lilian Brion-Guerry, en "The Elusive Goal", *Cézanne: The Late Work*, ed. William Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977) pp. 73-82. Véase especialmente p. 73 y nota 6.

hizo nada para contradecirla. Lo mitológico, lo fantástico, lo divino, todo debe ser situado *en algún lugar* de nuestro espacio físico. Un ejemplo oportuno es la *Disputa* de Rafael (ilustración 2). Para ser visto y entendido, dos imperativos renacentistas, el reino de lo divino tiene que ceder a una relación coherente con el mundo humano. Tiene que habitar *nuestras* dimensiones. Las milagrosas ilusiones vaticanas de Miguel Ángel y Rafael nos convencen de que, para una mente dispuesta, todo era imaginable en términos humanos, siempre y cuando lo situemos detrás de una cuadrícula. El concepto de espacio absoluto, que está más allá de la temporalidad, definió los perímetros de la imaginación occidental.

Siendo así el caso, que la ciencia explorara y describiera la porción de realidad circunscrita en esos perímetros era sólo cuestión de tiempo. Y de hecho, necesitó aproximadamente dos siglos y medio más para derivar una explicación matemática de los fenómenos observables de la naturaleza. La brillante hazaña de Isaac Newton fue publicar, en 1687, un sistema de mecánica que parecía describir todas las acciones que mostraba la naturaleza. Por supuesto, como sabemos muy bien ahora, la mecánica newtoniana se aplica sólo a aquellas acciones que suceden dentro de ciertas limitaciones de tamaño, velocidad y masa. No obstante, antes del siglo XIX, las acciones que superaban esos límites eran simplemente imperceptibles y, por tanto, unimaginables. La ciencia puede establecer una correlación sólo entre hechos medibles. Si la medida de la perspectiva clásica era el hombre, la medida de la física clásica era la percepción del hombre. Y la percepción del hombre indicaba que espacio y tiempo eran órdenes de la experiencia, independientes, según cuyas rígidas estructuras avanza la maquinaria del ser. Como ha señalado Fritjof Capra:

El escenario del universo newtoniano, donde tenía lugar todo fenómeno físico, era el espacio tridimensional de la geometría clásica de Euclides. Era un espacio absoluto, siempre en reposo e inmutable...

Todos los cambios en el mundo físico eran descritos en términos de una dimensión aparte, llamada tiempo, que también era absoluta, que no tenía conexión alguna con el mundo material y que fluía regularmente desde el pasado, a través del presente, hacia el futuro.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*. (Boulder, Colorado: Shambhala Publications, Inc., 1975), p. 55.

El mundo de Newton y el de Alberti eran esencialmente iguales: ambos estaban basados en ciertas presuposiciones sobre la composición fundamental de la realidad, que no podía ser ni demostrada ni, aparentemente, refutada.

\* \* \*

Lo expuesto hasta ahora puede ser considerado como un prototipo de la relación simbiótica entre arte y ciencia, que discierne Morse Peckham en su fascinante estudio sobre la cultura del siglo XIX, *Beyond the Tragic Vision*. Esencialmente, él dice que el arte es la expresión de aquellos esquemas mentales, o *Gestalten*, que utilizamos para organizar la abrumadora aglomeración de datos sensoriales procedentes del mundo externo. Sugiere que la creación del arte, una actividad peculiar del ser humano, es una parte necesaria de nuestro mecanismo de adaptación biológica. El organismo humano requiere una orientación, es decir, un esquema que filtre y ordene la información que recibe y que le permita hacer frente al mundo. El arte tiene como efecto establecer tal orientación en un nivel comunal: "... el artista ha estado ocupado en plasmar en palabras, piedra, edificios, música, bailes, esas actitudes, Gestalten, orientaciones que organizan su mundo a través de la selección de información que puede usar de la ventisca de datos sensoriales entre la que, a duras penas, consigue sobrevivir."<sup>6</sup>

No obstante, la función del arte no es simplemente expresar las necesidades orientativas de una cultura, sino derrumbarlas y también redefinirlas. Peckham parece decir que el arte actúa como una especie de válvula en nuestra recepción sensorial de la naturaleza. Por un lado, refuerza ciertas orientaciones y actitudes que nos permiten procesar esa cantidad de información pertinente al problema de la supervivencia en cualquier etapa del progreso humano. La orientación, la forma de ver el mundo, establece una especie de control por exclusión, que nos permite ensayar y perfeccionar nuestro dominio del ser, como debería hacerlo cualquier estudiante, paso a paso. Por otro lado, y quizás esto sea aún más importante, sirve para trascender los viejos

---

<sup>6</sup> Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York: George Braziller, Inc., 1962), p. 18.

esquemas, para ensanchar nuestro campo conceptual, cuando hemos dominado ese contenido disponible dentro de la orientación reinante.

Y aquí es donde el científico moderno entra en juego. Su función es explorar el mundo perceptible y formular "leyes" que describan su forma de operar. Así, nos convertimos en dueños de nuestro propio entorno. Pero, si empezamos a advertir elementos ambientales que erosionan el conjunto orientativo, datos que contradicen las leyes científicas, es hora de realizar un cambio, una reorganización de la forma en que concebimos el mundo. Como dice Peckham: "... la orientación controla nuestra percepción, pero la percepción, si conseguimos observar una disparidad entre las dos, cambia nuestra orientación."<sup>7</sup>

Y eso es, aparentemente, lo que le estaba ocurriendo, en el transcurso del siglo XIX, a nuestro concepto fundamental de la estructura de la realidad. A través del ingenio de la tecnología, la ciencia iba extendiendo sus poderes perceptuales mucho más allá de los límites de la capacidad sensorial normal, más allá del mundo "a la medida del hombre" que la mecánica de Newton había explicado tan acertadamente. Y lo que descubrió en ese nuevo campo de experiencia fueron la paradoja y la contradicción incomprensibles. El sostén nunca cuestionado de la física clásica, el espacio absoluto, simplemente no era adecuado para ese cometido.

Se había sospechado desde 1801, cuando Thomas Young observó el fenómeno de la interferencia, que la luz viaja en forma de ondas, en vez de hacerlo como una corriente continua de partículas, como Newton había supuesto. Pero, puesto que las ondas requieren un medio para su transmisión, fue necesario asumir que el espacio absoluto no estaba vacío, sino que era una clase desconocida de material que transmitía las ondas de luz que pueblan el universo. A falta de un nombre mejor, esta misteriosa sustancia

---

<sup>7</sup> Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York: George Braziller, Inc., 1962), p. 24.

fue llamada "éter".<sup>8</sup>

Los experimentos de Michael Faraday en la década de 1830, y las ecuaciones de campo de James Clerk Maxwell, producto de la década de 1860, demostraron que el magnetismo y la electricidad estaban, de hecho, unidos y que las ondas electromagnéticas, al igual que la luz, sacudían el éter "como temblequeos en una gelatina invisible".<sup>9</sup> El problema, así pues, parecía consistir en descubrir qué era realmente este éter luminífero, que transmitía fuerzas y que contenía toda la materia.

Pero, cuando Albert Michelson y Edward Morley realizaron un ingenioso experimento en 1887, usando la velocidad de la tierra como variable al medir la velocidad de la luz en diferentes direcciones, obtuvieron un resultado asombroso. Tanto si se medía paralelamente como si se medía perpendicularmente al movimiento de la Tierra, la velocidad de la luz era exactamente la misma. La mecánica newtoniana, al igual que el sentido común, predecía que la velocidad de la luz aumentaría en la dirección en que se mueve la Tierra, debido a la adición de la velocidad de ésta. Pero no fue ése el caso. De hecho, la velocidad de la luz parecía mantenerse constante, sin importar la velocidad o la dirección del cuerpo que la emitía. Las implicaciones del experimento Michelson-Morley fueron, por no decir más, un tanto desconcertantes: o la tierra no se movía a través del espacio, o el éter, que tanto la luz como el electromagnetismo parecían requerir, no existía, o había algo acerca del funcionamiento del universo que nosotros todavía desconocíamos.

Pero también había otros problemas. Pruebas nuevas acerca de la estructura del átomo, el misterioso comportamiento del calor y la radiación, incluso una pequeña irregularidad en el movimiento orbital del planeta Mercurio, contribuían a debilitar los

---

<sup>8</sup> Esta información y la de los dos párrafos que siguen ha sido extraída principalmente de Max Born, *Einstein's Theory of Relativity*, edición revisada (Nueva York: Dover Publications, Inc., 1965). Véase también Albert Einstein et al., *Relativity Theory: Its Origin and Impact on Modern Thought* (Nueva York: John Wiley & Sons, Inc., 1968).

<sup>9</sup> Ronald W. Clark, *Einstein: The Life and Times* (Nueva York: Avon Books, 1971), p. 57.



argumentos a favor de la cosmovisión clásica. Había llegado el momento de llevar a cabo una gran reestructuración de la orientación fundamental hacia la realidad. No debería sorprendernos el hecho de que las últimas décadas del siglo XIX, y todo el presente siglo, hayan sido tan turbulentas para el arte. Los cimientos de ese mundo cómodo y explicable, que había sido nuestro "hogar" durante cientos de años, de pronto habían comenzado a temblar. La inteligencia observó contradicciones en un sistema que siempre se había mostrado muy sólido. Toda una cultura habría de reformar las presuposiciones con las que pensaba. Nosotros estábamos, y todavía estamos, ajustándonos al nuevo sentido de lo real que está emergiendo. Y el arte debe desempeñar un papel esencial en ese ajuste. Citando a Morse Peckham de nuevo:

... siempre existe una disparidad entre un conjunto orientativo y los datos del mundo real. Por una parte, el impulso hacia el equilibrio preserva el conjunto; por otra, el impulso de enfrentar la mente con el mundo real debe derribar el conjunto, mostrar sus debilidades, reorganizarlo, introducir material nuevo. El impulso hacia la estimulación sensorial, hacia la percepción, el impulso de atravesar un conjunto es el impulso predictivo, ahí se hallan los cimientos de la ciencia. Pero el impulso de derribar el conjunto, de permitirnos experimentar una perturbación emocional suficiente como para abrir agujeros en él, de rasgarlo de forma que puedan entrar conocimientos nuevos —ya sea desde dentro de la mente o desde el mundo exterior— ese impulso constituye los cimientos del arte.<sup>10</sup>

La tarea del arte en un mundo post-clásico, resultó ser destruir la orientación clásica, hacer lugar para el difícil conocimiento que acogería la formación de una estructura revolucionaria de la realidad, preparar la imaginación para lo inimaginable.

\* \* \*

El siglo XIX fue testigo de una de las revoluciones más profundas de la historia del pensamiento. Desde la publicación, en 1812, de "Essay on Probability" de Laplace, hasta la presentación, por parte de Max Planck, de la primera teoría cuántica ante la Sociedad Física de Berlín en diciembre de 1900, nuestras presuposiciones acerca del

---

<sup>10</sup> Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York: George Braziller, Inc., 1962), p. 44.



carácter de la realidad, se habían desplomado.<sup>11</sup> Laplace había defendido que: "... si el estado del mundo en el momento de su creación fuera descrito en sus más mínimos detalles a un matemático infinitamente capaz y trabajador, este ser podría deducir (a partir de esos conocimientos) toda la historia posterior."<sup>12</sup> Esta extensión lógica, aunque extrema, de la mecánica newtoniana, implica que el azar no desempeña ningún papel en la historia, que el proceso histórico está pre-ordenado por las circunstancias de su comienzo. Sólo el progreso mecánico del mundo externo y objetivo es importante. Lo que nosotros conocemos como tiempo no es más que un continuo desenmarañarse de la cadena determinista de causa-efecto.

Pero, a finales de siglo, nuestro conocimiento del comportamiento atómico y molecular y de la naturaleza de la radiación había aumentado hasta tal extremo, que el antiguo modelo determinista, simplemente había dejado de tener validez. Planck hizo una fisura considerable en la ya debilitada armadura newtoniana, al anunciar que la radiación no se emitía en un flujo continuo en forma de ondas, sino como explosiones discretas de energía, a las que él denominó "cuantos". Al igual que en el experimento Michelson-Morley, las implicaciones de la teoría de Planck no fueron precisamente poco asombrosas : "... en último caso, los cambios en el universo no consisten en un continuo movimiento en el espacio y en el tiempo, sino que son de alguna forma discontinuos."<sup>13</sup> Esto quiere decir que la base aparente de todo proceso natural *no* es un proceso lógico de causa-efecto.

No fue fácil para Planck dar este paso, ya que exigía una desestimación de las "reglas" de esa estructura, que habían sido utilizadas con éxito generalizado hasta entonces para explicar el mundo. Para hacer esto, él tuvo que ignorar el modelo que

---

<sup>11</sup> Mis principales fuentes para la importancia de estas dos aportaciones a la historia del pensamiento son: Sir James Jeans, *Physics and Philosophy* (Nueva York: The McMillan Company, 1944) y George Gamow, *Thirty Years that Shook Physics: The Story of Quantum Theory* (Garden City, Nueva York: Anchor Science Study Series, 1966), véase especialmente "Max Planck and the Quantum of Energy", pp. 17-22.

<sup>12</sup> Citado en Jeans, *Physics and Philosophy* (Nueva York: The McMillan Company, 1944) p. 110.

<sup>13</sup> Jeans, *Physics and Philosophy* (Nueva York: The McMillan Company, 1944) p. 126.

estaba aceptado y buscar una teoría que se pudiera aplicar a los hechos observados del experimento, que eran, en esencia, las pruebas de los sentidos. Escapar de los límites de cualquier orientación, especialmente de una orientación tan profundamente arraigada como aquella a través de la cual comprendemos el funcionamiento de la realidad, exigía valor, energía y convencimiento. Pero lo cierto es que Planck, un académico alemán tradicional y fiel a la física clásica, no estaba preparado para resistir la tensión y prefirió ignorar las implicaciones más profundas de su teoría, dejando, así, que figuras posteriores como Niels Bohr y Werner Heisenberg completaran la revolución que él, inconscientemente, había provocado.

Al mismo tiempo, el arte europeo experimentó una serie de cambios estilísticos que indicaban también un proceso de reorientación a gran escala. La intención de *Beyond the Tragic Vision* es hacer accesibles los cambios revolucionarios que se encontraban bajo esos términos tan generales de "romanticismo" y "realismo". La teoría de Peckham, extremadamente simplificada, es que el final de la ilustración marcó el final de nuestra cómoda habilidad para ubicar el orden, el valor y el significado en el mundo externo. La historia del arte del siglo XIX, opina, es la historia de los esfuerzos progresivos de nuestros artistas más avanzados para reestructurar un sistema de orden y valor basado en la identidad del individuo. En otras palabras, en el transcurso del siglo, la fe del arte en el valor o significado inherente del mundo externo fue trasladada al mundo interno y subjetivo de la personalidad individual o de la imaginación.

Sin duda, en lo que a la pintura se refiere, el impresionismo llevó la visión clásica de la realidad hasta su último extremo. El estilo impresionista, dice George Heard Hamilton, es "no solamente el punto final alcanzado por el realismo renacentista (como se observa en la persistencia de los conceptos de la perspectiva de Alberti), sino que es la última realización pictórica del espacio atemporal newtoniano".<sup>14</sup> El pintor

---

<sup>14</sup> George Heard Hamilton "Cézanne, Bergson, and the Image of Time" *College Art Journal*, vol. 16, n° 1, (1956), p. 5.

impresionista asume la misma relación con su tema que el artista renacentista o que el físico clásico. Tiene la intención de ser un observador imparcial del tiempo y del lugar que registra. La respuesta consciente y voluntaria, cree, no desempeña ningún papel en la representación de su mundo.

Por supuesto, se podría objetar que el pintor impresionista observaba más su propia respuesta visual a la naturaleza que la naturaleza externa en sí misma. Y no debemos olvidar que esa respuesta visual era la "manera de ver", o de organizar, la percepción que nuestra cultura ya había sancionado con la perspectiva lineal. Ésta, precisamente, es la valiosa lección que Paul Cézanne aprendió del estilo impresionista. Los impresionistas conservaban la orientación clásica: ordenaban sus sensaciones de acuerdo con un conjunto de relaciones espaciales preconcebido. El pintor impresionista muestra una serie de "objetos extendidos en un espacio que existe fuera de su consciencia y que es inaccesible a la experiencia humana".<sup>15</sup>

Fue esta atención a la sensación en sí misma lo que incitó tanta resistencia al arte impresionista. Al concentrarse estrictamente en su respuesta visual hacia el objeto, el mundo, el pintor no podía idealizar lo que veía. El mensaje del estilo impresionista era que el acto de la percepción, la visión del abrupto mundo cotidiano, puede ser una oportunidad para la práctica del arte. Así, fueron los impresionistas los que lograron despojar a la percepción visual de ciertos prejuicios culturales, connotaciones tradicionales que otorgaban valores no existentes al mundo objetivo. Éste, sostiene Peckham, fue el papel histórico del realismo, que se manifestó, en diferentes formas, a lo largo de todo el siglo. El propio impresionismo parece entrar en el final de su tercera fase de desarrollo estilístico, que Peckham llama la orientación objetista, "que percibe la autoridad transcendental y la redención social como ilusiones y deja el yo en confrontación directa con el objeto en el mundo empírico, sin otro recurso que mirarlo

---

<sup>15</sup> Hamilton "Cézanne, Bergson, and the Image of Time" *College Art Journal*, vol. 16, n° 1, (1956), p. 4.

lo mejor que pueda".<sup>16</sup>

Pero ¿qué posibles salidas quedaban de este *impasse* lógico? El desarrollo impresionista del realismo llevó al yo a un contacto directo con un mundo libre de asociaciones connotativas. No obstante, mantuvo la presuposición de que el mundo y el yo eran cantidades diferentes que, en realidad, no se mezclaban. Esta presuposición proporcionó, de hecho, la orientación que utilizaba el impresionismo para estructurar su visión. La técnica impresionista estaba arraigada en la adaptación de investigaciones científicas, y a veces cuasi-científicas, sobre la composición del color y del comportamiento de la luz. El principio organizador de la visión impresionista vino del mundo de la ciencia, derivó su autoridad de la supuesta autoridad del conocimiento empírico. Y, aun así, curiosamente, era la experimentación, más o menos contemporánea, con el comportamiento de la luz y otras formas de radiación, la que estaba demostrando que los métodos empíricos eran inadecuados.

Mientras que los físicos post-clásicos del siglo XX iban a reconocer la necesidad de abandonar, más allá de ciertos límites de tamaño y velocidad, las "leyes" fundamentales de la vieja realidad, los conceptos de continuidad, causalidad y la representación del cambio como movimiento en el tiempo y en el espacio, los pintores post-impresionistas, reconocerían la necesidad de atravesar esos muros que aislaban el yo consciente de un mundo externo de espacio y tiempo absolutos.

\* \* \*

Por fin hemos llegado al punto en que podemos comprender la decisiva transformación conseguida por Paul Cézanne. Cuatro figuras principales emergieron del embotellamiento cultural del impresionismo: Seurat, Van Gogh, Gauguin y Cézanne, cada uno de ellos con su reacción particular al movimiento. De ellos cuatro, fue Cézanne el que comprendió más profundamente o, mejor dicho, sintió y completó el momento

---

<sup>16</sup> Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York: George Braziller, Inc., 1962), p. 271.

histórico que habían heredado.

Al insistir en el aspecto científico de la técnica impresionista, Georges Seurat consiguió eludir las profundas cuestiones que ésta había suscitado. Su obsesión por las teorías divisionistas del color y de la luz y los tratados estéticos de Charles Henry constituyó una orientación racionalista que supuso la retirada de la incómoda tensión entre el yo y el mundo. El resultado de esta retirada fue una recapitulación de la visión clásica. Sus cuadros nos muestran un mundo de espacio tridimensional lleno de figuras sólidamente volumétricas que eran compuestas y realizadas de acuerdo con diversas fascinantes ideas sobre los efectos de las apariencias. Son obras maravillosas, llenas de color, en las que, por desgracia, parece dominar la relación equivocada: el lienzo existe para confirmar la teoría. Cada cuadro nos ofrece una oportunidad de poner a prueba las ideas que los habían informado, comprobar si la teoría era funcional. Son bellas encarnaciones de una mente científica. Pero no nos desafían, ni pueden hacerlo, a cuestionar la complicidad humana en la estructura de lo-que-es.

Van Gogh encontró su vía de escape del impresionismo lanzándose, tan profundamente como pudo, en el abismo privado del yo. Ese dominio era, desde luego, el lugar más lógico al que volverse desde un mundo externo que ya no podía dar cabida a la necesidad humana de estructura, orden y valor. Pero, para Van Gogh, el mundo natural llegó a ser un estímulo para el retrato de sus profundos y, a veces, indisciplinados estados emocionales. El arte de Vincent Van Gogh revela la exteriorización gradual de una fuerza y una visión emocional cada vez más profundas. Esto simboliza la subyugación del mundo externo a los estados emocionales privados del artista.

Su respuesta al impresionismo fue privarse de su propia objetividad, sustituir los poderes enterrados de la emoción personal por el control externo de una orientación cultural. La presuposición de esta estrategia es que, en el plano emocional, el ser humano puede identificarse con las fuerzas esenciales subyacentes de la naturaleza, que puede funcionar, igual que lo hace la naturaleza, inconscientemente. Él mismo se lo

confesó así a su hermano Theo, cuando dijo: "Tengo una terrible lucidez en determinados momentos, estos días en que la naturaleza es tan bella. He dejado de ser consciente de mí mismo y el cuadro viene a mí como en un sueño."<sup>17</sup> El recurso de Van Gogh de utilizar la expresión de la emoción, que nos recuerda al "sueño de la razón" de Goya, no era el paso liberador que el *impasse* impresionista requería. Rindiéndose con tanto empeño a las tormentas de la pasión, no es de extrañar que su vida terminara tan tristemente como lo hizo.

Paul Gauguin comprendió en un nivel aún más profundo el problema al que todos ellos se enfrentaban. El sabía que una manera de pensar anticuada, una orientación que había llegado a ser demasiado constrictiva, estaba lista para ser destruida. "Era necesario", dijo,

... pensar en una liberación completa, romper ventanas, aún a riesgo de cortarse los dedos... Para este propósito, había que lanzarse a la lucha en cuerpo y alma, la batalla contra todas las escuelas... en cuanto al trabajo, había que tener un método de contradicción, había que atacar las ideas abstractas más poderosas, para hacer todo lo prohibido, reconstruir sin temor a exagerar, o incluso exagerando... Ante su caballete, el pintor no es esclavo del pasado, ni del presente, ni de la naturaleza, ni de su prójimo. Él, otra vez él, siempre él.<sup>18</sup>

Gauguin fue uno de los primeros en comprender que una severa innovación estilística, lo suficientemente cruda como para romper las expectativas visuales, puede ser una expresión efectiva de la individualidad de su creador. Por ejemplo, pintar árboles rojos y un Cristo amarillo, era una poderosa declaración de su independencia —tanto artística como perceptual— respecto de las formas tradicionales de representación. Había llegado el momento de que el mundo externo, tal como se ve en el arte, se rindiera a las necesidades subjetivas del artista. Gauguin quiere decirnos que la percepción en sí misma

---

<sup>17</sup> Vincent Van Gogh, *The Complete Letters of Vincent Van Gogh* (Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1959), vol. III, p. 58. A este respecto, se puede entender a Van Gogh como un precursor directo de Jackson Pollock, del que se tratará en los capítulos 8 y 10. Los lienzos tensos y cargados de emoción de Van Gogh se pueden ver como una expresión intuitiva del creciente interés por la mente inconsciente, que se manifestaría de una manera tan patente durante las primeras décadas del siglo XX. De hecho, la cita anterior es prácticamente una declaración de la técnica surrealista del dibujo automático. Pollock, siendo posterior, tuvo la oportunidad de acceder tanto a los experimentos surrealistas como a las ideas de Carl Jung, que le permitieron forjar una visión más profunda de la complicidad entre la naturaleza y la mente inconsciente.

<sup>18</sup> Citado en Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York: George Braziller, Inc., 1962), p. 354.

es un artificio, un acto de creación y que el yo es anterior al mundo objetivo.

Desafortunadamente, él nunca consiguió reconciliarlos a los dos. Su necesidad de encontrar un "método de contradicción" de convenciones históricas, de desarrollar una visión estrictamente personal, fue lo bastante seria como para alejarle de su propia cultura hacia el entorno primitivo de Oceanía. Pero lo que realmente buscaba era a sí mismo y una vez se hubo lanzado dentro de ese abismo subjetivo, como Van Gogh, ya no pudo emerger de nuevo. Las obras de su madurez, producto de su auto-exilio, están impregnadas de una atmósfera de simbolismo personal (ilustración 3). Las apariencias siempre encubren algún misterio silencioso e insondable. Pero, al contrario que ese simbolismo fresco y alentador de, digamos, el siglo XV flamenco, el mundo primitivo de Gauguin es estrictamente el suyo propio. Su espacio pictórico es secundario a las inquietantes e intranquilas figuras humanas que lo habitan. El objeto existe, no tanto como objeto, sino como una representación visible del interés del artista por la incógnita perpetua. Al final, el mundo exterior se convierte en el telón de fondo para la proyección de un arte místico que simboliza su propia fascinación por sí mismo.

Al igual que Van Gogh y Gauguin, Paul Cézanne era consciente de lo que estaba en juego en su arte. Era el problema de una reorientación del tipo más elemental, el problema de unir el yo, que cobraba nueva independencia y validez, con la innegable presencia del mundo de fenómenos externos. Pero, a diferencia de ellos, él se resistió a rendirse completamente al yo. Reconoció, tan claramente como le fue posible, que el arte es un compromiso inquieto entre la percepción humana y el objeto de esa percepción --entre sensación y naturaleza. Si hay dimensiones místicas en la historia de Paul Cézanne, se derivan del hecho de que él dedicó toda su vida a la persecución de un ideal que sus contemporáneos ni siquiera fueron capaces de valorar.

Como Gauguin, Cézanne necesitó, en cierto sentido, escapar de la historia. Su objetivo era "dar la imagen de lo que vemos mientras olvidamos aquello que ha aparecido antes de nosotros". Pero, mientras dominaba este aspecto de la técnica impresionista, Cézanne pudo dar el siguiente paso, aún más difícil, de la pura apariencia



del mundo a la pura sensación que provoca. "La naturaleza no está en la superficie, está en la profundidad" y "profundidad" se refiere aquí no la profundidad composicional, sino a la profundidad de la respuesta sensorial. "Es necesario dar una imagen consciente de la naturaleza; hasta ahora sólo lo han hecho del hombre."<sup>19</sup>

En algún momento de su carrera, él debió de comprender esa cualidad esencial del arte: que es una función de la necesidad humana para la orientación sensorial. Éste es uno de los puntos clave al comprender su logro. Para Cézanne, cada cuadro individual era una respuesta única al dilema impresionista, ya que el arte constituye la zona de intersección entre el sujeto y el objeto, entre el hombre y el mundo. El cuadro se convierte en la imagen consciente del impulso orientativo. El mundo está ahí, sólida y abundantemente, pero, obviamente, está organizado y estructurado por la mente consciente del artista, una vez se ha liberado de los dictados expresivos de la historia. La pintura, en las manos de Paul Cézanne, era un matrimonio creativo entre la consciencia y el mundo, y el resultado, el lienzo elaborado, era una imagen, un recuerdo, una reliquia de esa unión. "El paisaje se refleja, se hace humano, piensa dentro de mí. Yo lo objetivo, lo proyecto, lo retengo en mi lienzo... creo que yo sería la consciencia subjetiva del paisaje, mientras que mi lienzo sería la consciencia objetiva."<sup>20</sup>

El logro revolucionario de Cézanne consistía en re-ubicar el "sitio" en el que sucede la composición. Más que *encontrar* su cuadro en el mundo externo, él lo *elaboraba* con sus propias sensaciones. En una ocasión, le dijo a Emile Bernard que:

... hay dos cosas en el pintor, el ojo y la mente; cada una de ellas debería ayudar a la otra. Es necesario trabajar en su desarrollo mutuo: en el ojo, mirando la naturaleza, en la mente, a través de la lógica de las sensaciones organizadas, que le proporcionan los

---

<sup>19</sup> Las tres citas de Cézanne en este párrafo proceden de Charles Biederman, *The New Cézanne: From Monet to Mondriaan* (Winona, Minnesota: The Leicht Press, 1958), p. 12.

<sup>20</sup> Biederman, *The New Cézanne: From Monet to Mondriaan* (Winona, Minnesota: The Leicht Press, 1958), p. 14.

medios de expresión.<sup>21</sup>

Él no era meramente un pintor de objetos, ni un pintor de respuestas subjetivas y necesidades místicas. Él era un pintor del proceso de percepción.

Las obras de sus últimos años, especialmente los paisajes del Monte Sta. Victoria, presentan un retrato de cómo el pensamiento se entremezcla con el mundo y lo impregna de orden. Cada cuadro es una imagen de la exteriorización de la consciencia, así como de la concreción de una nueva visión de la realidad, de una nueva orientación. Por ello, cada cuadro es una creación diferente y original. La revolución visual de Cézanne sitúa el conocimiento del mundo en la organización consciente de las sensaciones físicas. Pero la consciencia individual nunca es la misma. De este modo, la estructura ordenadora, como un sutil caleidoscopio fisiológico, siempre está cambiando.

El lienzo del artista, así, ha dejado de ser una plataforma para la imitación de una realidad externa —o un sistema objetivado de ver el mundo— ya que la fe en la realidad se ha trasladado hacia dentro, hacia el poder estructurador del pensamiento humano. Así, el lienzo se convierte en una representación de ese proceso estructurador mismo. Ahora podemos entender por qué Cézanne fue capaz de ignorar los preceptos de la perspectiva clásica, de hecho, tuvo que hacerlo, y reorganizar su espacio pictórico. Su reconocimiento formal del lienzo como un plano bidimensional es el reconocimiento de que la percepción del espacio depende, en definitiva, de la consciencia del individuo. En una composición cézanniana, el espacio ha dejado de ser un continente tridimensional y existe como el pensamiento del artista, que organiza y controla los datos que encuentra ante él en el mundo. Bajo esta luz, queda clara la observación preceptiva de Liliane Brion-Guerry:

En la composición de Cézanne, a diferencia de lo que ocurre en aquella que obedece las leyes y métodos de la perspectiva de Alberti... el continente espacial... no existe anteriormente a su contenido y no es diferente de él... El objeto, de este modo, se encuentra indisolublemente ligado al espacio que engendra y del cual nunca será capaz de separarse... El universo representado se convierte en un único objeto, cuya existencia está unida a la

---

<sup>21</sup> Citado en Lawrence Gowing, "The Logic of Organized Sensations" en *Cézanne: The Late Work*, ed. William Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977), p. 62.

completa eliminación de cualquier particularidad autónoma.<sup>22</sup>

La revolucionaria ruptura de Cézanne con el pasado y su importancia seminal para el futuro, radica en el hecho de que su arte se convirtió, en efecto, en una subjetivación del espacio.

Ciertamente, él no fue el único artista de la época en descubrir que un cuadro "antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o algún tipo de anécdota, es esencialmente una superficie lisa cubierta con colores dispuestos en un orden determinado".<sup>23</sup> El hecho de que la pintura llegase a ser consciente de su carácter esencial como artífice era una necesidad cultural. De hecho, Gauguin, por la misma época, estaba haciendo una innovación similar. Su *Visión después del Sermón*, pintado en 1888 (ilustración 4), renuncia a cualquier intento de establecer la ilusión de una profundidad espacial coherente. Pero la intención de Gauguin aquí es proclamar la prioridad de la imaginación. Él tiene poco interés en el mundo externo. La imagen del sermón flota ante nosotros, sin trabas, sobre un fondo rojo sin profundidad como una proyección visible de los contenidos mentales del artista. Como para afirmar el hecho de que estamos mirando su propia meditación, representa una versión tonsurada de sí mismo, con los ojos cerrados y la cabeza inclinada, en la esquina inferior derecha de la obra.

Si comparamos este cuadro con otro aproximadamente contemporáneo de Cézanne, como, por ejemplo, el conocido paisaje del Monte Sta. Victoria, que se halla en el Instituto Courtauld (Ilustración 5), saltan a la vista diferencias manifiestas. Ese sentido de inmediatez, de rápida composición, que Gauguin, al igual que Van Gogh, heredó del impresionismo, está completamente ausente en Cézanne. Mucho se ha escrito sobre la dolorosa deliberación con la que él trabajaba, abandonando con frecuencia un lienzo

---

<sup>22</sup> Lilian Brion-Guerry, "The Elusive Goal", *Cézanne: The Late Work*, ed. William Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977), p. 73.

<sup>23</sup> Ésta es la famosa "definición" de la pintura de Maurice Denis en "Définition du Néo-traditionnisme", *Art et critique*, 23 de agosto, 1890, reimpresa en Denis, *Théories, 1890-1910* (París: L. Rouart y J. Watlin, 1920), p. 1.

durante meses, o incluso años, antes de volver a él de nuevo. Al describir el arte de Cézanne como la "imagen del tiempo", George Heard Hamilton ha señalado la sorprendente congruencia de su uso de la memoria ante el motivo con las nociones de duración temporal presentadas en ese momento por Henry Bergson.<sup>24</sup> Y el cuadro, efectivamente, revela una experiencia acumulada de la visión que contiene. Este rechazo de la instantaneidad es el resultado natural de la subjetivación de la realidad. Su lenta, continua y reflexiva experiencia del mundo permite a Cézanne hacerlo suyo, ordenarlo de nuevo en su obra. El paisaje pintado contiene su consciencia del mismo. La apropiación de la naturaleza por la consciencia y el proceso de pintar es todo uno.

Pero, como siempre, el hecho del mundo externo es la base de su arte. Es sólo que su aspecto está sujeto a una voluntad poderosa y ubicua. Los elementos visuales son atrapados en el cuadro como pequeños hilos de hierro en la garra de un campo magnético. En este cuadro ya está en curso esa brillante reorganización de la respuesta visual que alcanzaría su cima en los minuciosos y grandilocuentes paisajes de los últimos años. En comparación, la composición de Gauguin carece del rigor intelectual de ese principio organizador que permite a Cézanne vitalizar la imagen del mundo en el plano pictórico. Gauguin le vuelve la espalda al mundo físico; Cézanne se vuelve hacia él y recrea su belleza en las estrictas y sensuales superficies de su pintura. Mientras que Gauguin opta por presentar un cuadro de su imaginación, el cuadro de Cézanne *es* su imaginación --la fuerza de esa imaginación tal como él la aplica a su visión.

La visión cézanniana unifica el pensamiento y el espacio externo a través del *locus* de la sensación y la pintura misma se convierte en un símbolo de esa unión más que en una imagen de alguna realidad "objetiva". Era inevitable, dados los términos de esta premisa, que él reconociera, en el color, que es la esencia de la visión pictórica, una metáfora natural para el espacio. Lawrence Gowing ha explicado cómo Cézanne, durante este mismo período de finales de 1880 encontró su complejo sistema de trazos de color

---

<sup>24</sup> Hamilton, "Cézanne, Bergson, and the Image of Time" *College Art Journal*, vol. 16, n° 1, (1956), p.2-12.

para representar dentro del artificio pintado -no para imitar- la profundidad del espacio en el motivo.<sup>25</sup> Su intrincada tela de parches de color se convierte, al cabo del tiempo, en el símbolo de la reorganización de la naturaleza llevada a cabo por el pintor, así como en el principio autónomo que estructura y vivifica la realidad creada de su arte.

Por supuesto, Cézanne sabía muy poco de física, por no mencionar la desconcertante forma que ha adoptado en el siglo XX. Curiosamente, él murió menos de un año después de la publicación de la Teoría Especial de la Relatividad de Einstein, en el verano de 1905. Aun así, se debe admitir que su peculiar visión, más que la de cualquiera de sus contemporáneos, nos ofrece un preparativo convincente, por decirlo así, para los saltos mentales y la súbita dislocación del sentido común que nos exigen el desarrollo de la relatividad y de la física cuántica. Vista sobre este plano cultural, más amplio, la revolución cézanniana efectivamente parece corroborar las ideas de Morse Peckham acerca de la sutil e íntima relación entre ciencia y arte.

El aspecto más importante de la Relatividad Especial es la revelación de que el tiempo y la distancia, o el espacio, no son absolutos. La relatividad nos dice que la apariencia de una cosa depende de las condiciones del perceptor. Tanto el tiempo como la distancia son una función de la velocidad relativa con la que se mueve cualquier observador. Y, puesto que el reposo absoluto no existe, no puede haber realidad "objetiva". La percepción en sí misma depende de la experiencia subjetiva. Como Ronald W. Clark afirma tan acertadamente:

... la dimensión 'real' y el tiempo 'real' es aquél [sic] del observador y los observadores estacionarios y los móviles se ocupan respectivamente de su propia realidad. Al igual que la belleza reside en el ojo del que la mira, cada hombre lleva consigo su propio espacio y su propio tiempo."<sup>26</sup>

Pero, aunque esto puede justificar la tendencia general, en el siglo XIX, a alejarse del objeto y acercarse hacia el yo, en el caso de Cézanne, una justificación más importante

---

<sup>25</sup> Gowing, "The Logic of Organized Sensations" en *Cézanne: The Late Work*, ed. William Rubin (Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977), pp. 55-71.

<sup>26</sup> Clark, *Einstein: The Life and Times* (Nueva York: Avon Books, 1971), p. 121.

estaba todavía por llegar.

Con la publicación, en 1916, de la Teoría General de la Relatividad, Einstein reformuló el concepto que habíamos heredado de la estructura de la realidad. En ella, postula que todo el universo es una estructura cuatri-dimensional del "tejido" espacio-tiempo. La estructura autónoma del espacio-tiempo, está influida, curvada, por los campos gravitatorios provocados por todas las concentraciones de materia dentro de él. De este modo, la energía, la materia y el espacio están unidos indisolublemente. Éstas son entidades interdependientes que componen la homogénea totalidad de lo-que-es. Una de las clásicas pseudo-explicaciones de la relatividad la expuso Einstein en su primera visita a los Estados Unidos, en 1921. Respondiendo a la pregunta de un periodista dijo:

Si Vd. no se toma la respuesta demasiado en serio y la considera sólo como una especie de chiste, lo puedo explicar de la siguiente manera: Antes se creía que si todas las cosas materiales desaparecieran del universo, quedarían el tiempo y el espacio. De acuerdo con la teoría de la relatividad, sin embargo, el espacio y el tiempo desaparecen con las cosas.<sup>27</sup>

Quizás sólo fuera "una especie de chiste", pero muy agudo.

Con toda la extrañeza que nos produce, ese "chiste" describe sucintamente la condición a la que aspiraba la pintura de Cézanne. Su uso del color como metáfora de la profundidad para proporcionar un principio estructurador dentro de la realidad independiente de su trabajo muestra un asombroso paralelismo con el concepto de espacio que engendra la Relatividad General (Ilustraciones 6 y 7). La unidad, la homogeneidad de los lienzos del Cézanne maduro, la escrupulosa interdependencia de cada detalle concebible, encuentran eco en la cosmovisión del físico teórico moderno. Al comentar las implicaciones de la física cuántica contemporánea, por ejemplo, un científico especula que:

El intento de describir y seguir una partícula atómica con precisión tiene poco sentido... Quizá la mejor forma de considerarla es como una nube definida vagamente, cuya forma depende de todo el entorno, incluyendo el instrumento de observación. Así, no se

---

<sup>27</sup> Clark, *Einstein: The Life and Times* (Nueva York: Avon Books, 1971), p. 469.

puede seguir manteniendo la división entre el observador y lo observado (que está implícita en la visión atomista, que considera cada uno de éstos como agregados distintos de átomos). Más bien, tanto el observador como lo observado son aspectos de una sola realidad, indivisible e inanalizable, que se funden y se interpenetran.<sup>28</sup>

Probablemente estaríamos en lo cierto al decir que, a medida que el conocimiento de la nueva física se infiltra en la consciencia común y cambia gradualmente nuestra percepción de la realidad, la apreciación general de la obra de Cézanne será cada vez mayor y más profunda. Hay cada más críticos que están empezando a "ver" la visión que él alcanzó antes de su muerte. Sus proyecciones cuasi-clarividentes de un entorno subjetivado suscitan preguntas fascinantes sobre el papel del arte y el del artista dentro del proceso de la historia. Pero, mucho más aún, nos desafía a re-concebir la naturaleza del milagro del pensamiento a medida que penetra en la oscuridad e ilumina el misterio en el que reside toda la vida.

---

<sup>28</sup> David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order* (Londres: Ark Paperbacks, 1983), p. 9.

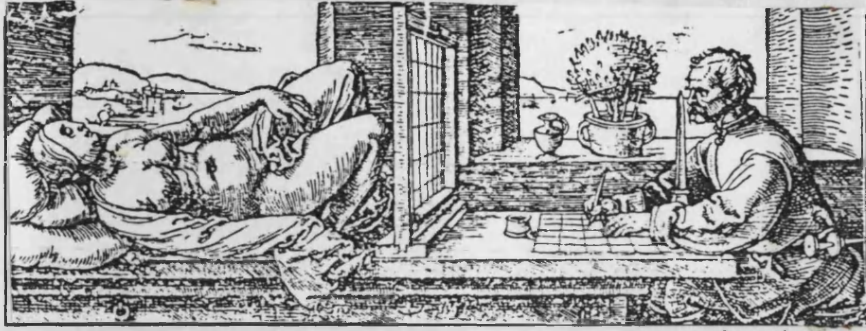


ILUSTRACIÓN 1. Alberto Durero. *Hombre dibujando a una mujer reclinada*. 1528.

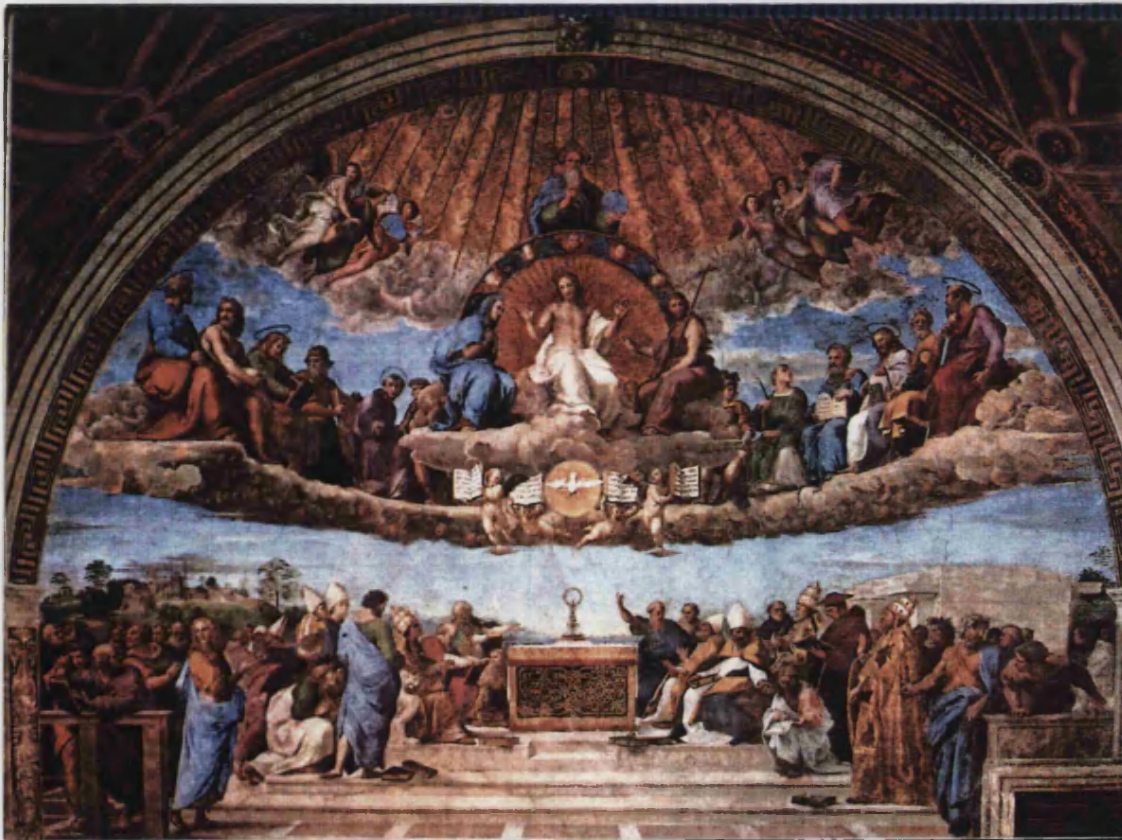


ILUSTRACIÓN 2. Rafael. *Disputa*. 1509.





ILUSTRACIÓN 3. Paul Gauguin. *Te Rerioa* —El sueño. 1897.



ILUSTRACIÓN 4. Paul Gauguin. *Visión después del sermón*. 1888.



ILUSTRACIÓN 5. Paul Cézanne. Monte Santa Victoria. 1886-88.



ILUSTRACIÓN 6. Paul Cézanne. *Monte Santa Victoria*. 1904-6.

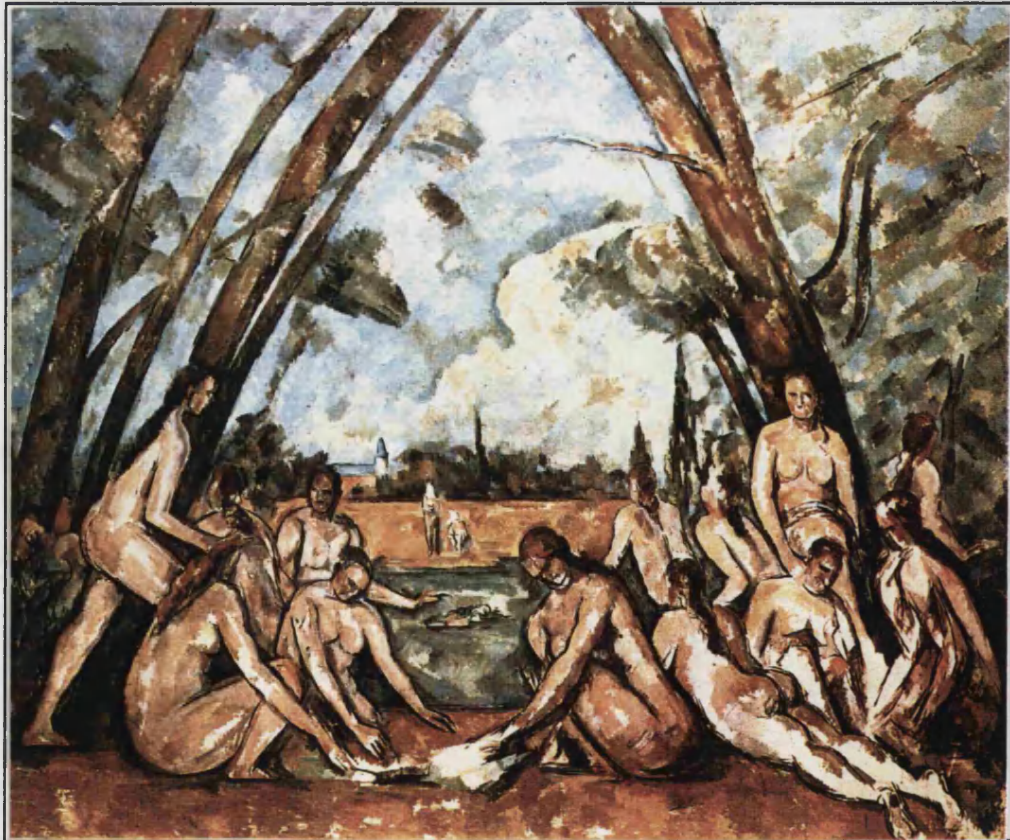


ILUSTRACIÓN 7. Paul Cézanne. *Grandes bañistas*. 1898-1905.



ILUSTRACIÓN 8. Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*. 1907.

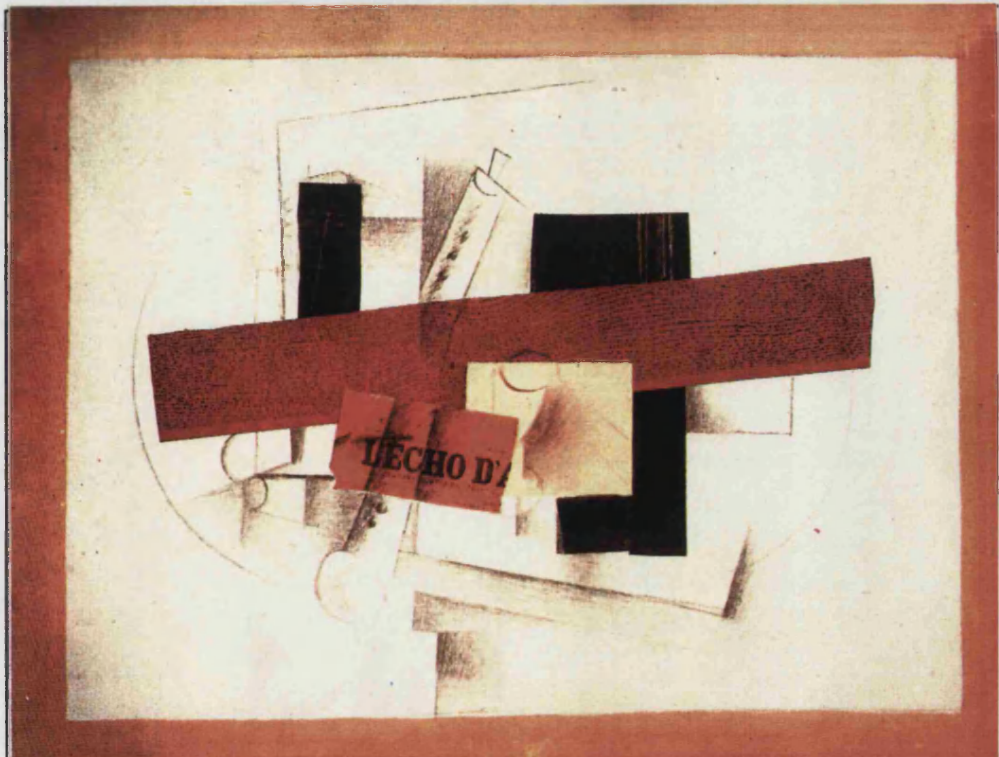


ILUSTRACIÓN 9. Georges Braque. *El clarinete*. 1913.

## CAPÍTULO TRES

### KAFKA/CUBISMO—EINSTEIN/INDETERMINACIÓN

Buscar líneas de contraste prometedoras entre la literatura de Franz Kafka y la realidad pintada del estilo cubista no es, como puede parecer en un principio, un ejercicio de ingeniosidad crítica. Kafka, nacido en 1883, fue contemporáneo de Pablo Picasso y Georges Braque e incuestionablemente compartió con ellos esa sensibilidad peculiar del siglo XX que fue una singular tierra de cultivo para el fenómeno cubista. Aun así, los conceptos en que se basa su obra, como me propongo demostrar, distan mucho de ser cubistas. El cubismo tiene su antecedente directo en el arte de Paul Cézanne, que fue, a su vez, una reacción al *impasse* del empirismo visual resultante de la técnica impresionista. A Kafka, por otra parte, debido a su medio de expresión, a su relativo aislamiento y a la poderosa tradición judía a la que se adaptó, le fue negado el beneficio de esta herencia estética. Por ello, aunque compartió el mismo momento histórico que estimuló a Picasso y a Braque a hacer lo que Herbert Read ha llamado "una especie de salto cuántico (*a quantum-like jump*) a un tipo de arte completamente diferente".<sup>1</sup> Kafka fue incapaz de dar este salto. Privado del ejemplo de Cézanne, quien había logrado una rigurosa amalgama entre el yo y su entorno, Kafka se enfangó en una dolorosa consciencia de limitaciones personales, sin ningún recurso filosófico para la transcendencia del yo. Lo que ha de desvelarse aquí son las implicaciones culturales e históricas de esta concurrente divergencia artística. Primero, sin embargo, será necesario establecer una interpretación más detallada de ambos desarrollos.

---

<sup>1</sup> Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art* (Londres, Faber and Faber, 1952), p.37. Encuentro afortunada la metáfora de Herbert Read porque yuxtapone el cubismo y la física moderna y, también, porque tiende a recalcar lo que yo prefiero considerar como la distancia metafísica entre Kafka y los cubistas. No obstante, como revelarán mis comentarios sobre el cubismo, yo no defiendo la idea de que el estilo cubista fuera una especie "salto" espontáneo e indeterminado a la modernidad. Tampoco lo hace Read, si mi interpretación de sus apuntes no es equivocada.

## I

La diferencia crucial para Kafka, la diferencia que le impidió hacer uso de las formas liberadoras de que disfrutaron muchos de sus contemporáneos, es que él padeció una condición autoimpuesta de inferioridad. Las variadas y complicadas razones para este sentimiento de inferioridad —sobre todo, la relación con su padre— han sido discutidas demasiado concienzudamente por los críticos, y por el mismo Kafka, como para ser recapituladas aquí. Baste decir que el mundo ficticio que creó es expresión de un sentimiento de impotencia e inseguridad generalizado. Su religiosidad, su actitud hacia el mundo que le rodeaba, parece haber sido moderada por la imagen del padre distante, omnipotente y terriblemente desdeñoso que creía tener. Esa figura del padre, junto con la imagen de Dios, el concepto de la infinitud del mundo natural y la idea de que *podría* haber algún significado filosófico absoluto que justifique nuestra existencia, se reunieron, para Kafka, en un complejo psicológico que dotó al mundo externo de un poder misterioso, de un valor trascendente y de una indiferencia sublime hacia cualquier importunidad meramente humana.

Así, la larga y a menudo patética *Brief an den Vater* es importante como tipo o modelo para su trabajo creativo. De la misma manera que esa carta es un intento escrito de alcanzar una reconciliación personal con su padre, las historias y las novelas inacabadas son parte una súplica lingüística más amplia, un esfuerzo metafísico para reconciliarse con los poderes invisibles que él creía que regían su mundo. Esto le permitía considerar que, para él, escribir es "una forma de oración".<sup>2</sup> La práctica de la literatura era, en el caso de Kafka, un anhelo por llegar a un acuerdo con lo Absoluto. Pero lo Absoluto es, por definición, distante e indiferente. Como dice su amigo y biógrafo Max Brod: "Lo absoluto está ahí —pero es inconmensurable con la vida del hombre— ésta parece ser una experiencia fundamental de Kafka... La eterna desavenencia entre Dios y el hombre induce a Kafka a representar una y otra vez la

---

<sup>2</sup> Esta afirmación aparece en los diarios de Kafka, pero no he conseguido encontrar su localización exacta. De todas formas, Ronald Gray la cita en "Kafka, the Writer", en *Kafka, a Collection of Critical Essays*, editado por Ronald Gray (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1962), p. 64.

desproporción en la imagen de dos mundos que nunca, nunca, pueden entenderse el uno al otro."<sup>3</sup>

En la visión de Kafka, esas pocas personas que son lo bastante agraciadas (o desgraciadas) como para intuir la presencia de lo Absoluto y el vacío insalvable entre éste y sus capacidades, están destinadas a luchar por él, a aventurarse con todo su ser por alguna señal de reconocimiento. Tal es el terrible *impasse* de sus dos novelas inacabadas, *Der Prozeß* y *Das Schloß*. Las ficciones de Kafka presentan una y otra vez a un individuo solitario que, sin otra herramienta que su cuerpo y su mente como arma, intenta escudriñar, ordenar y entender las pruebas aparentemente infinitas y contradictorias de un universo desconcertante.

El paradigma de este universo incongruente se halla en la fábula "Beim Bau der chinesischen Mauer". Aquí, el entendimiento humano, representado por un escritor chino anónimo, intenta explicar los inexplicables poderes que rigen su mundo. Pero el escritor sabe desde el principio que la suya es una tarea sin esperanzas. Sabe que está condenado a fracasar. En un momento dado, admite que: "Die Grenzen, die meine Denkfähigkeit mir setzt, sind ja eng genug, das Gebiet aber, das hier zu durchlaufen wäre, ist das Endlose."<sup>4</sup> (Los límites impuestos sobre mí por mi propia capacidad cogitativa son, sin duda, muy estrechos. Pero el territorio que se ha de atravesar, es, aquí, el Infinito). Una explicación básica de la paradoja kafkiana.

El investigador describe la Gran Muralla China en términos que denotan tanta grandeza que ésta llega a parecer interminable. Los seres humanos que intervienen en su construcción son empequeñecidos no sólo por su tamaño, sino también por los tediosos períodos de tiempo que se requieren para su levantamiento y la magnitud de los

---

<sup>3</sup> Max Brod, *Franz Kafka: A Biography*, traducida al inglés por Humphrey Roberts y Richard Winston (Nueva York: Schocken Books, 1963), pp. 174-5.

<sup>4</sup> Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes* (Nueva York: Schocken Books, 1949), p. 74. Todas las citas posteriores de esta obra serán identificadas en este capítulo mediante el número de página correspondiente entre paréntesis.

planes generales. Por ello, el caudillaje, que tiene a cargo el proyecto llega a asumir las características de lo divino:

In der Stube der Führerschaft —wo sie war und wer dort saß, weiß und wußte niemand, der ich fragte— in dieser Stube kreisten wohl alle menschlichen Gedanken und Wünsche und in Gegenkreisen alle menschlichen Ziele und Erfüllungen. Durch das Fenster aber fiel der Abglanz der göttlichen Welten auf die Pläne zeichnenden Hände der Führerschaft.<sup>5</sup>

(En la habitación del caudillaje —dónde estaba y quién había en ella nadie supo ni sabe decirme— en esa habitación, giraban todos los pensamientos y deseos humanos y, en sentido contrario, giraban todas las metas y logros humanos. Pero, a través de la ventana, el reflejo de los mundos divinos caía sobre las manos del caudillaje, que estaban dibujando los planos.)

Esta habitación misteriosa evoca sospechosamente a la junta directiva del paraíso. Aquí, la infinitud o, al menos, todo el pensamiento y el deseo humano está circunscrito y controlado, lo contrario que la limitada mente del investigador, que lucha por comprender el significado del caudillaje. Esta necesidad de entender lo infinito, de comprender lo incomprensible, es una contradicción que sirve de modelo para toda la obra de Kafka.

Pero esta sensación de contradicción es ubicua: se manifiesta también en los dictados del caudillaje. Aunque su objeto, la razón de su existencia, es dirigir y completar la construcción de la muralla, la realización de esta tarea es una consumación que finalmente no puede permitir. Durante la interminable construcción, un estudioso publica un libro en el que afirma que "die große Mauer werde zum ersten Mal in der Menschenzeit ein sicheres Fundament für einen neuen Babelturm schaffen" (La gran muralla creará, por primera vez en la historia de la humanidad, un fundamento seguro para una nueva torre de Babel). En otras palabras, la muralla proporcionaría un fundamento para la revelación de los misterios divinos. Y ciertamente, si la muralla se hubiera terminado alguna vez, la humanidad hubiera alcanzado esa perfección que el caudillaje se reserva para sí mismo. Dios no podía permitir la terminación de la torre de Babel; el caudillaje no puede permitir la terminación de la Gran Muralla. Ordena el

---

<sup>5</sup> Todos los fragmentos citados de la obra de Kafka han sido traducidos por Montse Morales.



aparentemente inconveniente método de construcción fragmentaria, que inevitablemente acarreará huecos olvidados o desconocidos a lo largo de la inconcebible frontera.

El hombre kafkiano debe luchar por medir lo inconmensurable, por intentar comprenderlo, pero nunca debe conseguirlo. Y es que conseguirlo sería destronar lo Absoluto, despojar al universo de su misterio, de su divinidad. La paradoja es, así, una cualidad indispensable de ese reino absoluto que está simbolizado por un tribunal de justicia metafísico, por un castillo onírico inescrutable o por el caudillaje que ordena la construcción de la muralla. Kafka se dio cuenta de que, según los términos del universo en el que se sentía obligado a creer, la búsqueda del significado debe ser siempre un fin en sí mismo. *Lograr* el fin, conseguir algún reconocimiento desde lo divino o circunscribir el significado, sería destruir ese mismo poder y misterio sobre los que se basan el valor y el esfuerzo humanos.

Para expresar esa sabiduría, el pueblo chino ha desarrollado esa máxima secreta que cita el investigador: "Suche mit allen deinen Kräften die Anordnungen der Führerschaft zu verstehen, aber nur bis zu einer bestimmten Grenze, dann höre mit dem Nachdenken auf." (p. 72) (Intenta con todas tus fuerzas comprender las disposiciones del caudillaje, pero sólo hasta un punto determinado, después, suspende tus meditaciones). Los vacíos de la pared corresponden a los vacíos inevitables de una mente finita que intenta comprender lo infinito. Y el escritor se da cuenta de ello instintivamente, por ello, desvía su propia investigación hacia la aparentemente irrelevante discusión acerca del inimaginable tamaño de la nación china —tan grande que, cuando una noticia del emperador de Pekín llega a los pueblos de los extremos más exteriores, él ya está muerto y ha sido sucedido por otro regidor. Pero esta "divagación", realmente, es sólo un aspecto diferente de la misma incomprensible naturaleza del universo, una exposición de huecos en el tiempo. Los habitantes de los pueblos viven según un esquema de tiempo diferente al de los de Pekín. Esta imagen de una China no sincronizada es una descripción metafórica de un universo relativo einsteiniano en el que una persona que mira un cielo lleno de estrellas dirige su mirada a los secretos del pasado. Es el universo moderno en el que el tiempo no existe como una progresión ordenada y lineal. En estos

extremos, la seguridad del pensamiento racional tiende a derrumbarse. Igual que la muralla, igual que la consciencia colectiva del pueblo chino, la investigación, también, debe incluir huecos. El escritor se da cuenta de que no sólo es imposible llenarlos, sino que también es necesario dejarlos vacíos:

Hier einen Tadel ausführlich begründen, heißt nicht an unserem Gewissen, sondern, was viel ärger ist, an unseren Beinen rütteln. Und darum will ich in der Untersuchung dieser Frage vorderhand nicht weiter gehen (p.82).

(Aquí, justificar detalladamente un defecto no quiere decir que se estremezca nuestra consciencia, sino, que se estremezca la misma tierra que nos sostiene. Y, por eso, a partir de ahora, no quiero proseguir con la investigación de esta cuestión.)

Señalar una imperfección en el caudillaje sería, al mismo tiempo, socavar la misma base de la que depende su vida social. En lugar de ello, opta por dar fin a su indagación, dejar de intentar saber.

"Beim Bau der chinesischen Mauer" retrata el dilema esencial kafkiano. Kafka cree firmemente en la autoridad transcendental de una realidad externa. La cualidad paradójica de su arte radica en la necesidad humana de desafiar, de medir, de intentar comprender el universo y su conflictiva necesidad personal de mantener una parte de él envuelta para siempre en el misterio. Por eso, Kafka, según los términos de su propia necesidad, está destinado, igual que sus personajes, a embarcarse contra la fachada indiferente de un mundo esencialmente incomprensible. Tanto la tradición que le alimentó como la tendencia de sus propias creencias le impidieron optar por otra cosa que no fuera el fracaso.

## II

El problema de Kafka, despojado de su simbolismo religioso, es cómo enfrentarse a una realidad que es demasiado amplia, demasiado compleja y, finalmente, demasiado impersonal para las capacidades humanas. Pero, ¿cuáles son exactamente las capacidades humanas? La idea de Kafka del potencial humano, del papel del hombre en el mundo, estaba determinada indudablemente por su sentido de inferioridad. Quizá su elección, en

un momento relativamente tan tardío, de limitar la capacidad humana a la experiencia sensorial directa es un síntoma de su necesidad de fracasar. Y es que Kafka nunca fue capaz de convencerse de que es factible trascender la evidencia de los sentidos en la búsqueda de un conocimiento o de una justificación últimos. Su propia estrategia literaria, empleada también en *Der Prozeß* y *Das Schloß*, es una clase de empirismo lingüístico que, en lo que se refiere al material, depende casi exclusivamente de las percepciones sensoriales de sus personajes principales. De este modo, disminuye la distancia entre el narrador y la historia, con el efecto último de impregnar el cuento con su propia consciencia narrativa.<sup>6</sup> Al describir la técnica narrativa de *Das Schloß*, Friedrich Beissner ha señalado:

Nada ocurre sin K.; nada ocurre que no tenga relación con él y nada ocurre en su ausencia. Todo lo que ocurre le ocurre a él. Y todo es contado de una manera tan clara y tan oscura, tan distorsionada y tan precisa, como él mismo lo percibe en su desencanto, su frustración y su hastío. El escritor no se sitúa a su lado, explicando, enseñando y reflexionando.<sup>7</sup>

Pero, puesto que tanto Kafka como sus personajes están enfrentados a un universo ilógico e irracional, la búsqueda, dados sus términos racionales y empíricos, es una búsqueda desesperanzada. El arte de Kafka, por tanto, tiene sus raíces en la disparidad entre un sistema racional de pensamiento y la totalidad de los fenómenos naturales. Así, Franz Kafka llegó intuitivamente, a través de la práctica de su arte, a ese mismo reconocimiento que nos había llevado a la crisis de la física clásica ante las observaciones que su propia metodología simplemente no podía explicar. Creo que no

---

<sup>6</sup> George H. Szanto, en *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett and Robbe-Grillet* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1972) nos ofrece un estudio muy valioso del desarrollo y la práctica de esta técnica narrativa.

<sup>7</sup> Friedrich Beissner, "Kafka, the Artist", en *Kafka: A Collection of Critical Essays*, op. cit., p. 26. No obstante, Kafka, si bien en un reducido número de ocasiones, sí que trasciende la consciencia de sus personajes, como, por ejemplo, en la secuencia del sueño durante la entrevista de K. con Bürgel en *Das Schloß* y en la conclusión de "Die Verwandlung". Estos ejemplos demuestran que Kafka era muy consciente de la importancia de su método narrativo. Y es que, mientras K sueña con una lucha con un dios griego, Bürgel explica el camino que le llevaría al castillo. Por otra parte, en "Die Verwandlung", Kafka consigue en realidad una rara victoria artística. Con la muerte de Gregor Samsa, la narrativa va más allá de su consciencia y entra de lleno en el sentimiento de renovación y esperanza experimentado por la familia al ser liberada de la terrible carga en la que él se había convertido. La metamorfosis es, en su sentido más profundo, la auto-transcendencia artística que Kafka alcanza por "mudar" la identidad, cargada de culpa y delimitada, representada por el repugnante cuerpo de Samsa.

es una coincidencia el hecho de que las varias re-formas de la coherencia pictórica estimuladas por los post-impresionistas fueran contemporáneas de esta revolución científica, aunque fueran casi totalmente independientes de ella. El agotamiento gradual, a lo largo del siglo XIX, de las posibilidades descriptivas inherentes al canon de la mecánica newtoniana fue paralelo al agotamiento artístico de la fe en la composición objetiva del mundo externo. Mientras había cada vez más pruebas de la existencia de contradicciones innegables, más allá de ciertos límites en la estructura clásica de la física, el centro de interés creativo se desplazó de la descripción objetiva de la manifestación física —asociada con el término "realismo"— a una preocupación por el yo y el papel activo del individuo en la percepción, interpretación e, incluso, reestructuración del entorno físico. A este respecto, Paul Cézanne parece ser el más importante de los revolucionarios post-impresionistas, puesto que él es el que fue más lejos y de una manera más completa hacia un re-ordenamiento de la percepción intencionado y controlado intelectualmente. Su pintura indica el reconocimiento de la obra de arte —en su caso, el plano bidimensional del cuadro— como la imagen del acto de percepción a través del cual el yo y el mundo se unen para proyectar lo real.

Refiriéndose a la *Canción de la campana de medianoche* en la tercera parte de *Also Sprach Zarathustra*, Morse Peckham da esta concisa explicación de la relevancia de este desplazamiento del interés hacia el yo que se produjo en el siglo XIX:

La medianoche, como Nietzsche finalmente comprendió, es la fuente de la voluntad humana de poder, el empeño/impulso del hombre de dominar, controlar y someter a su entorno, no para adaptarse a él, puesto que el hombre no puede adaptarse a su entorno. El esfuerzo de adaptarse es una voluntad de sumisión, que conduce al ascetismo, a la renuncia, al deseo de morir. El esfuerzo de adaptarse debe fracasar siempre, porque entre el hombre y su entorno hay una disparidad eterna; la mente del hombre no es sino un instrumento de los poderes de la medianoche y un instrumento es necesariamente distinto al objeto que manipula.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Morse Peckham, *Beyond the Tragic Vision* (Nueva York: George Braziller, 1962), p. 365. Lo que Peckham no parece entender aquí es que tanto la voluntad de sumisión como la voluntad de poder —una dualidad lógica— son, en definitiva, destructivas. Las dos conducen, a la larga, al "deseo de morir". Pero éste es un punto muy complejo e importante, que no surgirá a la luz hasta que examinemos más detalladamente el pensamiento de Martin Heidegger en el capítulo 5 y volvamos a *Gravity's Rainbow* en el capítulo 11. No obstante, esta idea nos puede ayudar a entender por qué el experimento cubista en sí mismo duró tan poco tiempo.

Mi postura es que el arte de Cézanne es más "válido", porque él se esforzaba continuamente por

Aunque Peckham no escribió estas palabras teniendo a Kafka en la mente, es innegable que se pueden aplicar en este caso. Su obra, su brillante y profunda "oración", es una expresión apasionada del "deseo de sumisión", un esfuerzo, condenado de antemano, para adaptar el instrumento humano de la percepción y el pensamiento a las condiciones que existen en su entorno.

El cubismo, por otra parte, parece ser una manifestación del "deseo humano de dominar" de Nietzsche. La herencia directa de varios desarrollos post-impresionistas y, especialmente, su acceso al arte de Paul Cézanne, permitió a los "padres" del cubismo, Braque y Picasso, adoptar una actitud de superioridad artística para con el entorno físico y, en último término, subyugar la apariencia del mundo externo a las condiciones de la realidad imaginativa que componía su arte.

La influencia de Cézanne en el nacimiento del estilo cubista ha sido reconocida siempre, pero de una manera bastante vaga y poco contundente. William Rubin, no obstante, ha dado algunos pasos decisivos hacia la dispersión de esa vaguedad. En un artículo conciso e instructivo, *Cézannisme and the Beginnings of Cubism*, defiende de una manera convincente que "la influencia de Cézanne fue incluso más extensa y consecuente de lo que se ha reconocido..." y, en una interesante inversión de la "historia recibida" del movimiento, que "la forma *más temprana* de cubismo era menos una creación conjunta de Picasso y Braque que una invención de Braque solo, extrapolada de posibilidades propuestas por Cézanne".<sup>9</sup>

Generalmente, se ha considerado *Les Demoiselles d'Avignon* (ilustración 8) como la obra que marca el inicio del cubismo, debido a la brusca ruptura con el pasado

---

mantener un equilibrio entre la percepción y el entorno, para *fusionar* esas dualidades lógicas de sujeto y objeto, mente y mundo o, incluso, sumisión y dominación, que son, en sí, una imposición conceptual sobre la experiencia. La importancia del cubismo, sin embargo, no está en el hecho de que exprese, en el acto del artista, la voluntad de poder. Su más profunda relevancia, como intentaré explicar, reside en la nueva responsabilidad que cae sobre el receptor de la obra de arte de construir su propia visión o su propio entendimiento del mundo externo.

<sup>9</sup> En *Cézanne: The Late Work*, editado por William Rubin (The Museum of Modern Art, 1977), p. 152.

inmediato que supone. Pero Rubin no lo ubica ahí, sino que deduce una transición más moderada en una metamorfosis mucho más lenta del estilo fauvista del temprano Braque debido a su interés por Cézanne. La clave de este cambio estilístico es el uso perceptivo y seguro que hace Braque del *passage* de planos cézanniano —una táctica que dota de unidad al lienzo gracias a que permite que superficies que se encuentran a varios niveles de profundidad fluyan y se fundan unas en otras. Así, la distinción espacial se convierte en un elemento compositivo visible. Rubin cita un lienzo casi desconocido, *Paisaje con casas*, que él data de octubre-noviembre de 1907 —anterior al primer encuentro de Braque con Picasso— como el primer paso hacia lo que más tarde sería conocido como cubismo. Es significativo y característico de la mente del siglo XX el hecho de que el punto de partida preciso para el nuevo estilo fuera la concepción o la representación conceptual del espacio. La contribución revitalizadora de Cézanne a la tradición de la pintura occidental fue la subjetivación del espacio pictórico. Fue a este aspecto esencial de su arte al que se aferró Braque en su propia preocupación por la representación visual del espacio al adoptar el *passage*. Rubin considera que el interés de Picasso por Cézanne fue despertado por el estilo paisajístico de Braque, conseguido independientemente, especialmente en los estudios hechos en L'Estaque en el verano de 1908. El ejemplo de Braque estimuló a Picasso a cambiar su centro de atención, del arte primitivo, cuyo estilo había dado forma a *Les Femmes d'Alger* y las pinturas "esculturales" subsiguientes, a las implicaciones más profundas del logro de Cézanne —un cambio que llevó directamente a sus representaciones cristalinas de los paisajes de Horta del Ebro en el verano de 1909.

La secuencia de acontecimientos tal como Rubin la propone refuerza un hecho importante: la fase inicial de experimentación cubista, la fase analítica, fue una consecuencia directa de la percepción refinada de Cézanne. Las obras del estilo analítico se caracterizan por una investigación intuitiva de la relación entre el objeto en el mundo y el espacio que lo rodea. Y como tales, por implicación inevitable, también ellas se convierten en experimentos en el papel que el arte desempeña como una función de percepción *creativa*. Mientras que Cézanne quería forjar una amalgama entre la mente y la naturaleza, impregnar el paisaje con su consciencia, Picasso y Braque dieron un

paso más. Poseyendo el verdadero espíritu nietzscheniano, optaron por someter las apariencias externas a los poderes creativos del pensamiento. Y, así, un aspecto de la "realidad" externa —normalmente una persona o un bodegón— es el punto de partida para una composición analítica cubista, pero no es necesariamente el tema. Y es que el tema es el poder del arte, la re-disposición caprichosa, intrincada y jubilosa de la visión objetiva que permite la percepción creativa.

No puede ser difícil de entender, por tanto, cómo la segunda fase del estilo cubista, la sintética, surgió de la primera de una manera bastante natural. Las obras de la fase sintética marcan un triunfo en el reconocimiento y la celebración de esta liberación de creatividad pictórica. La pintura misma se convierte en un campo autónomo de realidad en el mismo sentido en que una catedral o, incluso, una silla, es real. Cada lienzo sintético es algo nuevo en el mundo, una estructura autónoma producida por un temperamento estético individual.

Se podría decir que un sistema dual de referencia distingue el estilo sintético. La obra de arte, sea pintura, *collage* o *papier collé* —y, por extensión, todos los elementos en él— se refiere a sí misma, como la realidad creada de la imaginación humana, y al objeto o agregado del mundo externo que *evoca*. Este plano dual de referencia establece una tensión entre el objeto real y la realidad creada que recuerda a la tensión que existe entre el mundo y la mente. El artista es finalmente liberado del impulso hacia la imitación. Por eso, cada elemento del cuadro —color, forma, relación espacial, textura— se desata de su amarre para flotar libremente, como si estuviera a la deriva en el espacio del imaginar del artista.

Así, por citar sólo un ejemplo, en la conocida obra de Braque, *El clarinete* (ilustración 9), están todos los elementos del bodegón: el mantel de una mesa, la pared, el clarinete, una copa, un libro y el periódico. Pero la visión ha sido subjetivada. El bodegón no está representado: cada elemento es sugerido por un fragmento simbólico, más bien como contenidos aislados de la memoria, que esperan ser arrastrados de nuevo a la luz y reconstruidos en una disposición tradicional. Así entendida, la composición

cubista sintética revela dos etapas de creación diferentes. La primera es el trabajo del artista, quien descompone el mundo externo en fragmentos y los compone de nuevo formando una realidad independiente que es la materialización de su voluntad imaginativa de poder. El segundo estadio es la participación activa del espectador ideal, que, a su vez, debe ejercitar su propia creatividad desmontando los datos de este nuevo campo perceptivo y re-disponiéndolos según su propia versión del antecedente físico. Debe aprender a "ver" su propia construcción imaginativa.

El progreso de lo analítico a lo sintético en el desarrollo del estilo cubista marca uno de los pasos definitivos a una época transformada. Más que la dependencia de la pintura de algún aspecto del mundo externo, la relación, para el participante en ese arte, se invierte. El cuadro se ha convertido en una realidad independiente de la que uno puede, si así lo decide, extrapolar su propia re-creación de ese aspecto del mundo externo al que se refiere. La invención del *collage* y del *papier collé* en este preciso momento apenas puede sorprendernos: ambos son sintomáticos de esta nueva relación. Y es que la incorporación de objetos del entorno en el sistema de realidad autónoma de la obra de arte constituye y, al mismo tiempo, simboliza el triunfo extraordinario que los cubistas habían conseguido: la subyugación del mundo objeto a la imaginación materializada del artista.

### III

Uno de los propósitos de estos ensayos es intentar entender el fenómeno del pensamiento en el contexto, más amplio, de la historia o, quizá mejor, entender el pensamiento como un proceso histórico. Cada manifestación cultural consciente es resultado de este proceso y debería, por lo tanto, considerarse como una expresión de la necesidad de que el pensar se realice. Ninguna persona, ni grupo de personas, ninguna disciplina ni ningún campo de esfuerzo creativo prolifera en el vacío. El corpus de pensamiento histórico es la matriz común para todo logro humano. Aquellos productos del intelecto que emergen de un período son moderados inevitablemente por la condición del conocimiento y la orientación filosófica inherentes a ese período.



Los muchos ejemplos de convergencia cultural en la historia de la investigación científica indican que la expansión del conocimiento se asemeja a un proceso orgánico de crecimiento.<sup>10</sup> La historia de las ideas podría ser descrita adecuadamente como una síntesis continua de las pruebas recogidas por la inquieta percepción humana. Cuando la evidencia de alguna inconsistencia en el sistema de entendimiento actual se hace incómodamente molesta, aparece un problema. Si ese problema llega a ser lo suficientemente serio, debe ser explicado, debe ser encajado dentro de la estructura ordenada de descripción predictiva a través de la cual entendemos la experiencia. El gran pensador aparece para hacer esa síntesis entre el hecho, la observación y la conjetura que resolverá la inconsistencia y extenderá el cuerpo de conocimiento. No debería sorprendernos que, llegado el momento, más de un pensador pudiera sintetizar una solución similar para el mismo problema. La dinámica de la convergencia cultural nos induce a reconsiderar el papel del individuo como un "moldeador" autónomo de la historia. También se podría decir que el genio del pensamiento histórico conforma las ideas del gran pensador, que no es sino una extensión de fuerzas más amplias que se expresan a través de sus superiores capacidades.

Si la expansión del pensamiento y la acumulación del conocimiento corresponde a un imperativo biológico, el ejercicio del arte, como defiende Morse Peckham, desempeña un papel importante en nuestro proceso de adaptación.<sup>11</sup> El arte puede apoyar la orientación que adopta una sociedad para entender y manipular su entorno o puede atacarla. Por emplear los términos de este ensayo, es una vía de escape o de expresión, del genio irreprímible del pensamiento histórico. Las vertiginosas y complejas transformaciones del arte en el siglo XX no pueden ser entendidas adecuadamente si las aislamos de los profundos cambios orientativos que ha exigido el desarrollo de la física post-clásica. La aproximación de la relatividad y la física cuántica a lo que son aparentemente las dimensiones últimas de la realidad física ha convertido al físico teórico

---

<sup>10</sup> Arthur Koestler escribe de una manera inteligente y sensata acerca de este tópico, en *The Act of Creation* (Nueva York: Dell Publishing Company, 1967), pp. 224-54.

<sup>11</sup> Ésta es la idea central de *Man's Rage for Chaos: Biology, Behaviour, and the Arts* (Nueva York: Schocken Books, 1973).

en un filósofo moderno.<sup>12</sup> Uno de mis propósitos más importantes es elucidar una profunda conexión entre las implicaciones de las teorías contemporáneas de la física y las expresiones artísticas contemporáneas. En una época en que muchas de nuestras presuposiciones acerca de la estructura, composición y funcionamiento de lo-que-es han sido revisadas o han pasado de moda, ambas sirven a la necesidad de que el pensamiento histórico se establezca dentro de un contexto de conceptos difíciles y perturbadores, a la necesidad de que crezca hasta ajustarse a un nuevo sentido de lo real.

El observador cultural, desde cierto punto de vista, podría discernir ciertas figuras históricas que encarnan este cambio orientativo, figuras que fueron atrapadas, en cierto sentido, entre las fuerzas opuestas de dos mundos. Creo que Franz Kafka es una de esas figuras. La naturaleza paradójica de su arte es un reflejo del dilema histórico que lo torturaba. Los cubistas, sin embargo, consiguieron superar esta encrucijada y no dudaron en ponerse del lado de aquellos que exigen la ascendencia del pensamiento y acción humanos. ¿Hay ejemplos prominentes de la comunidad científica que puedan converger con estas dos actitudes?

No deja de ser curioso el hecho de que Albert Einstein, cuya orientación presenta un paralelismo fascinante con la de Franz Kafka, sea considerado por la mayor parte del mundo no científico como uno de nuestros revolucionarios intelectuales más importantes. Pero la verdad es que Einstein nunca consideró sus teorías de la relatividad como ideas revolucionarias. De hecho, defendió lo contrario de una manera bastante contundente. Él expuso, por ejemplo, en una conferencia pública en su primera visita a Inglaterra en 1921:

Quiero insistir en el hecho de que esta teoría no es especulativa en su origen... Debe enteramente su invención al deseo de adaptar la teoría física a los hechos observados tanto como sea posible. No hay aquí ningún acto revolucionario, sino la combinación natural de una línea que se puede seguir a través de los siglos. El abandono de ciertas nociones conectadas con el espacio, tiempo y movimiento, hasta ahora consideradas como

---

<sup>12</sup> Véase, por ejemplo, Sir James Jeans, *Physics and Philosophy* (Nueva York: The Macmillan Company, 1944); Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge* (Nueva York: John Wiley & Sons, Inc., 1958); Werner Heisenberg, *Physics and Philosophy* (Nueva York: Harper & Row, 1966) y David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order* (Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980).

fundamentales, no debe ser contemplado como arbitrario, sino simplemente condicionado por los hechos observados.<sup>13</sup>

Esta última frase es crucial, ya que indica que Einstein siempre se adhirió a las pruebas atribuibles a la observación directa. Con la fuerza de una fe religiosa, Einstein creyó en la existencia de una estructura objetiva de la realidad, independiente del estado de consciencia del perceptor, cuyos secretos podríamos desvelar con bastante ingenuidad y paciencia.

Por ello, él nunca pudo aceptar los conceptos verdaderamente revolucionarios de la discontinuidad y la indeterminación, fundamentales en la elaboración de la mecánica cuántica. Aun cuando su innovador trabajo sobre el efecto fotoeléctrico, publicado en 1905,<sup>14</sup> había postulado, utilizando el cuanto de energía de Planck, que la luz es a la vez onda y partícula, no pudo acomodar las implicaciones de su propia visión. Einstein, en efecto, se situó fuera de la corriente principal de la física moderna por su antagonismo para con la metodología estadística en que se basa la mecánica ondulatoria de la teoría subatómica. Él no podía aceptar la idea de que las transacciones básicas que componen la realidad física son finalmente inverificables y, por tanto, indeterminadas. No podía creer que aquellas funciones se describieran solamente a través de las leyes de la probabilidad, que, en ningún caso, podían ser definidas empíricamente. Basar la descripción de la realidad en las leyes de la probabilidad era, para Einstein, equivalente a decir que Dios jugaba a los dados con el universo.

El hecho de que eligiera esta metáfora es significativo. Y es que esta postura filosófica puede ser atribuible directamente a su incapacidad de abandonar lo que era, en esencia, una orientación religiosa. En una carta a su íntimo amigo Max Born, en 1944, expresó elocuentemente su fe en el determinismo:

Tú crees en el Dios que juega a los dados y yo creo en una ley y orden completos en un mundo que existe objetivamente y que yo, de una manera totalmente especulativa,

---

<sup>13</sup> Citado por Ronald W. Clark, *Einstein: The Life and Times* (Nueva York: Avon Books, 1972), p. 343.

<sup>14</sup> Albert Einstein, "Ueber einen die Erzeugung und Verwandlung des Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt," *Annalen der Physik*, ser. 4, vol. 17, 1905, pp. 132-48.

estoy intentando captar. Yo *creo* firmemente, pero espero que alguien descubra una manera más real o, mejor, una base más tangible que la que me ha caído en suerte. Incluso el gran éxito inicial de la teoría cuántica no me hace creer en el juego fundamental de los dados, aunque soy muy consciente de que nuestros colegas jóvenes interpretan esto como una consecuencia de la senilidad.<sup>15</sup>

La inconquistable fe de Einstein en una realidad determinante y que existe independientemente está en notable consonancia con la postura metafísica de Kafka. Cualquiera de esos obstinados personajes ficticios, el agrimensor o Josef K., con un poco más de intuición respecto a su propia naturaleza fácilmente podría haber pronunciado las primeras dos frases de la cita anterior.

Y, lo que es más, esta fe en la existencia de un sistema de realidad objetivo convirtió la vida de Einstein en una búsqueda de dimensiones verdaderamente kafkianas. Desde los comienzos de la década de 1920 hasta su muerte en 1955, Einstein se consagró a la creación de una teoría de campo unificada, una teoría que identificara las fuerzas aparentemente diferentes de la gravedad y la electricidad y que erradicara la dependencia del teórico cuántico de sus métodos estadísticos. Era un noble esfuerzo humano para arrancar de la evidencia de la observación una prueba tangible de la unidad e integridad inherentes del universo — impregnarlo una vez más del sentido de justicia. Y, como el propio Kafka, Einstein se reconcilió con la probable desesperanza de su búsqueda. Aun así, él era incapaz de contradecir su creencia de que el pensamiento podría captar algún día una verdad externa última. Como lo describe Ronald W. Clark:

... incluso en los años veinte, las perspectivas eran pobres. El propio Einstein lo sabía y la explicación que dio más tarde de su consagración a esta tarea particular era tan relevante en 1929 como lo fue en 1949. "Él estaba de acuerdo en que la posibilidad de éxito era muy pequeña... pero se tenía que intentar. Él mismo había establecido su nombre; su posición estaba asegurada y, por ello, se podía permitir correr el riesgo de fracasar... Einstein sintió que, en este asunto, tenía una obligación."<sup>16</sup>

Si existe un fascinante paralelismo entre el rechazo de Einstein de abandonar su creencia en la separación entre mente y naturaleza y el dilema metafísico de Franz

---

<sup>15</sup> Clark, *Einstein: The Life and Times* (Nueva York: Avon Books, 1972), p. 421.

<sup>16</sup> Clark, *Einstein: The Life and Times* (Nueva York: Avon Books, 1972), pp. 493-4.

Kafka, ¿no podríamos aventurarnos un paso más allá y preguntarnos qué paralelismos pueden establecerse entre las irrupciones revitalizadoras de la física cuántica y el estilo cubista? Aunque el cubismo ha sido considerado generalmente un modo de pintar clásico, sería indudablemente mucho más acertado abandonar categorías tradicionales tales como "clásico" y "romántico" (propios del período clásico anterior con su tendencia a la compartimentación objetiva) al referirnos a obras que reflejan la nueva mentalidad. El arte del siglo XX expone una visión diferente de la realidad. No obstante, uno de los propósitos de este ensayo ha sido mostrar cómo el cubismo, aunque depende de una fusión del entorno y la imaginación, es un ejercicio predominantemente subjetivo, una expresión de la voluntad creativa de dominar. Como tal, la estética cubista hace énfasis sobre la "realidad" precedente del pensamiento. La participación seria en el arte se convierte en un acto con las más profundas consecuencias filosóficas. El arte es ahora una elección consciente de elaborar una nueva realidad construida.

Las implicaciones de la física subatómica, una disciplina que floreció en la década de 1920, la década que siguió a la explosión cubista, son extraordinariamente congruentes. Para entender los procesos que tienen lugar a escala atómica y subatómica es necesario contradecir la mayoría de los conceptos de sentido común que se mantienen sólidos en el mundo de tamaño mediano, tan bien explicado por la teoría newtoniana. La manera en que se pensaba sobre la naturaleza de la realidad había sufrido un golpe en la base que la sostenía, tenía que hacerse suficientemente flexible y creativa como para experimentar con nuevas categorías de la posibilidad física. Además, la naturaleza paradójica de la física de la partícula hizo necesario que se otorgara una nueva importancia al acto mismo de percepción. La lección del mundo subatómico parece ser, en efecto, que la realidad, en un nivel básico, es un flujo infinito de energía que está interconectado con el acto de percibirlo y, hasta cierto punto, determinado por él.

El átomo, el nucleón, el electrón y la multitud de partículas que los componen y aceptan son entidades literalmente invisibles que no pueden ser localizadas y descritas. Y, más aún, en el nivel de la partícula, debido a los efectos de la relatividad, estas entidades invisibles e indeterminadas pueden transmutarse libremente en energía y volver

otra vez al estado de partícula. Y, aún así, son la esencia del universo:

En el nivel macroscópico, la noción de sustancia es una aproximación útil, pero, en el nivel atómico, deja de tener sentido. Los átomos están formados por partículas y estas partículas no están hechas de ninguna sustancia material. Cuando nosotros las observamos, no vemos nunca una sustancia; lo que observamos son trayectorias dinámicas que se transforman en otras continuamente —una danza continua de energía.<sup>17</sup>

La física moderna nos obliga a enfrentarnos cara a cara con la naturaleza de los conceptos, con el hecho de que son estructuras mentales que usamos para ordenar y para entender el mundo. Así, nos fuerza a examinar y evaluar la "realidad" del pensamiento humano. Sin esas estructuras mentales que usamos para entender y explicar la experiencia, no habría realidad comunicable, es decir, no habría realidad con significado. Hay, sin duda, un mundo "externo" que "es" aparte del pensamiento, pero lo real, en lo que se podría referir a nosotros, sólo puede ser la suma de aquellas estructuras mentales que inventamos para describirlo o manipularlo. La tendencia hacia la convergencia del pensamiento consciente con la estructura de lo-que-es se refleja en la sugerencia de algunos teóricos cuánticos contemporáneos de que el término "clásico" *observador* sea reemplazado por el término más apropiado de *partícipe*.<sup>18</sup> Y es que los resultados experimentales están unidos, en cierto grado, a las opciones y procedimientos del experimentador. A medida que el conocimiento profundiza cada vez más en los inciertos e indeterminados procesos que subyacen a toda materia y forma, el elemento de la consciencia humana se convierte en una parte integral cada vez más reconocible en la descripción de la realidad. Quizá la pregunta más fascinante que depende de la resolución de la física teórica contemporánea es si, en el análisis final, esa urdimbre evanescente de energía en flujo que constituye tanto nuestro universo como a nosotros mismos será idéntica al impulso de consciencia que lo concibe.

---

<sup>17</sup> Fritjof Capra, *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism* (Boulder, Colorado: Shambala, 1975), p. 203.

<sup>18</sup> Por ejemplo, John A. Wheeler (con C. Misner y K. S. Thorne), *Gravitation* (San Francisco: Freeman, 1973), p. 1273, especula: "¿Puede el universo en algún extraño sentido ser originado o formado por la participación de aquéllos que participan? ... el acto vital es el acto de participación. "Partícipe" es el nuevo e incontrovertible concepto proporcionado por la mecánica cuántica. Elimina el término "observador" de la teoría clásica, el hombre que se queda a salvo detrás del grueso muro de cristal y mira lo que pasa sin tomar parte. Esto, dice la mecánica cuántica, no se puede hacer."

Tales consideraciones nos hacen remontarnos directamente al cambio orientativo implicado en el significado del estilo cubista y sugieren algunas preguntas harto estimulantes. ¿Puede considerarse el cubismo como una preparación para la nueva filosofía del cuanto? ¿Percibimos aquí el mecanismo ineludible del descubrimiento gradual del pensamiento histórico? Y, si es así, ¿es factible preguntar a qué fin nos llevará la revelación del proceso de pensar?

## CAPÍTULO CUATRO

### LA EMERGENCIA DE LA CONSCIENCIA HISTÓRICA EN *THE WASTE LAND*

No podemos entender del todo el experimento cubista si no lo consideramos desde la perspectiva histórica adecuada, es decir, como un intento de re-orientar el acto de pensar en un contexto alterado de lo real. El pensamiento mismo debe adaptarse a un tiempo difícil y exigente, en el que las distinciones clásicas entre sujeto y objeto o yo y mundo están siendo reformuladas. La separación cartesiana entre mente y materia ya había sido amenazada por el arte antes de que fuese salvada por la filosofía de los físicos modernos.

A la pintura del siglo XX no le bastaba con imitar el mundo visible, pues el acto de imitación estaba basado en una vieja orientación que aislaba al ser humano de su entorno. Desde la disolución del *impasse* impresionista, el arte había reconocido que el yo es una parte integral del mundo en que habita. Desde entonces, el gran problema para el artista comprometido ha sido adaptarse a este reconocimiento. Y es que, esta nueva orientación requiere nada menos que una completa redefinición del ser humano y del mundo.

Cuando las fronteras entre sujeto y objeto son transgredidas y el yo se exterioriza, el acto de pensar se traslada, una vez más, al ámbito de lo metafísico. Todavía se puede decir "yo pienso", pero la antigua y persistente pregunta surge de nuevo. ¿Qué quiere decir "yo"? Y si el "yo" se extiende hacia lo que le rodea, ¿hasta qué punto su pensar influye o determina el entorno? ¿Cuál es, finalmente, la "naturaleza" de esta nueva realidad y dónde puede ser ubicada? Preguntas como éstas son, consciente o inconscientemente, la fuerza motriz que está detrás de todo el arte



verdaderamente moderno.

Los post-impresionistas habían reconocido que una obra de arte debe ser más que la imitación de un conjunto de datos externos. Ellos sabían que estos datos están influidos por la percepción, y que esa percepción puede ser ordenada por la imaginación. Mientras el yo se extendía al entorno, impregnando el mundo con sentido, el *locus* de la realidad se trasladaba hacia el interior, hacia la "región" del pensamiento creativo. Con el cubismo, ese movimiento llegó a un punto culminante. Cualquier objeto cubista representa la relación postclásica entre el pensamiento creativo y el entorno, porque es, en esencia, un ejemplo de su interacción. Ésta es la línea de herencia directa de Cézanne a Braque y Picasso. La diferencia es que los cubistas inclinaron la balanza en favor del pensamiento. En el florecimiento final del cubismo, cada obra de arte establece su propia realidad autónoma, puesto que los cubistas entendieron que la interacción entre pensamiento y entorno compone lo que es real. Si hay algo representado en la obra cubista, se trata de la participación activa del pensamiento en la estructuración e interpretación del mundo físico.

El hecho de que esta nueva orientación artística se corresponda con las implicaciones de la nueva física y, en cierto grado, las anuncie, no puede ser considerado un caso de coincidencia histórica. El arte y la ciencia están íntimamente relacionados: sus raíces comunes se hallan en el impulso de la inteligencia. Cada uno, de manera diferente, constituye una expresión del proceso de pensar a lo largo de la historia.

Y aquí encontramos un punto importante. El hecho de que el proceso mismo de pensar, como fenómeno histórico despersonalizado, se convierte en objeto del pensamiento parece ser una de las características que definen la era postclásica. Pues si la humanidad, que es el vehículo del pensamiento, y el mundo constituyen una amalgama, lo real puede descubrirse sólo en ese proceso de pensar que los une, que les permite interactuar como lo que son.

Así pues, para entender la nueva orientación necesitamos desplazar el pensamiento. El mismo acto de pensar tendría que trascender sus condiciones inmediatas para considerarse impersonalmente desde más allá de sí mismo. Esto es precisamente lo que el ha hecho la estética cubista. Si la obra cubista es un ejemplo de cómo el pensamiento impregna el entorno, contemplar esa obra de arte es contemplar el pensar desde más allá de sí mismo, contemplar un mundo impregnado por la mente.

Esta interpretación parece dar fe a la proposición de Morse Peckham de que el arte desempeña un papel biológico, que funciona como un "ensayo de la orientación que hace posible la innovación".<sup>1</sup> El cubismo nos induce a llevar a cabo ese desplazamiento que nos permite re-valorar el proceso de pensar. Y tal re-valoración fue un paso esencial para el desarrollo de la física cuántica, para empezar a comprender cómo la realidad se propaga desde sus orígenes físicos en el dominio subatómico.

Pero, antes de ir más lejos, sería interesante detenernos a considerar nuestra situación actual. Si esta explicación de la nueva orientación y del papel del arte en su implantamiento es correcta, no es necesario que nos limitemos al caso del cubismo. Otras obras de arte importantes y aproximadamente contemporáneas deberían abordar también el problema de la era postclásica, deberían actuar de manera que nos condujesen fuera del viejo contexto y nos preparasen para esa necesaria re-valorización del fenómeno del pensamiento. Una de las obras que más profundamente responden a esta necesidad histórica es *The Waste Land*, de T. S. Eliot.

# # # #

El medio de visión es el espacio. El medio de lenguaje es el tiempo. Hasta el siglo XX, ambos se habían considerado en la explicación newtoniana de la realidad como absolutos. Se asumía que un espacio tridimensional consistente y un tiempo consistentemente consecutivo eran los perímetros del mundo material, que "contenían"

---

<sup>1</sup> Morse Peckham, *Man's Rage for Chaos* (Nueva York: Schocken Paperback, 1973), p. 314.



todo lo que es. Sus características uniformes, supuestamente independientes de la mente humana, determinaron la naturaleza del universo físico. Pero la pintura dejó al descubierto la necesidad de reorganizar el concepto de espacio mediante la intervención del pensamiento. Uno de los efectos del cubismo es cuestionar la creencia de que el espacio es absoluto, de que *existe*, independientemente de la mente que lo percibe.

Si hay alguna evidencia de la nueva orientación en la literatura, ésta debería revelarse como una reorganización del concepto tradicional de tiempo. En este nivel de interpretación hay similitudes considerables entre las implicaciones de *The Waste Land* y las de la estética cubista. Pero hay que recalcar que no estamos ante un caso de influencia de la técnica pictórica en el poema, sino que se trata, más bien, de la expresión de una necesidad histórica compartida: la necesidad de redefinir el marco de la realidad.

Mientras aumenta la aceptación de estudios interdisciplinarios serios, los críticos van reconociendo gradualmente estas similitudes.<sup>2</sup> Jacob Korg fue uno de los primeros en publicar una comparación estilística detallada entre *The Waste Land* y la pintura moderna en general. Él elucida el carácter "cubista" fundamental del poema, cuando escribe que

En la pintura cubista, las leyes del espacio se suprimen, de modo que todas las partes del modelo, incluso aquéllas que normalmente no están a la vista, pueden integrarse activamente en el diseño del cuadro. De igual manera, en *The Waste Land*, las leyes del tiempo se suprimen, de manera que toda la historia y toda la literatura se ponen a disposición del poema. Resumiendo, *The Waste Land* reconstituye el tiempo de la misma manera que la pintura cubista reconstituye el espacio.<sup>3</sup>

Irónicamente, fue la teoría de la tradición de Eliot, publicada en 1919, justo antes de la composición de *The Waste Land*, la que sentó las bases para la transformación

---

<sup>2</sup> Dos de los estudios interdisciplinarios significativos en los que *The Waste Land* recibe una atención considerable son Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature* (Nueva York: Random House, 1960) y Mario Praz, *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts* (Princeton University Press, 1970).

<sup>3</sup> Jacob Korg, "Modern Art Techniques in *The Waste Land*", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII (1960), p. 458.

poética del tiempo que él haría más tarde. En "Tradition and the Individual Talent", él defiende, en efecto, la existencia de dos tipos de tiempo, el cronológico y el histórico, que, aunque distintos, son mutuamente dependientes. El individuo, el poeta en el caso de Eliot, constituye el nexo de unión entre ambos.

La experiencia personal emerge a través del tiempo cronológico. Las cosas "se suceden", nosotros vivimos nuestras vidas. Los recuerdos surgen. Pero el cuerpo de la tradición, o la historia, existe en alguna parte de manera perpetua, más allá del ritmo imponente de la cronología. Este "en alguna parte", sin embargo, no denota ningún lugar físico. El pasado constituye una estructura ideal que sólo puede situarse en la mente. Sin embargo, ésta no puede ser la mente del individuo, que se forma por la experiencia personal; sólo puede ser una mente amplia, que contenga la memoria de una cultura. La estructura ideal del pasado, pues, se compone dentro de una consciencia que trasciende al individuo, una consciencia que es, esencialmente, histórica.

Es responsabilidad del poeta adquirir esta "consciencia del pasado", porque el presente y su significado son una extensión del pasado y su significado. Para ser una voz significativa de su propio tiempo, el poeta debe hablar con el "sentido histórico" que:

... involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order.<sup>4</sup>

Esto quiere decir que el poeta despersonaliza su propia experiencia para adquirir la de su cultura, la de su tradición. Pero, al hacerlo, unifica ambos tipos de experiencia. La tradición se convierte en una parte de su experiencia y él, a su vez, asume la consciencia histórica. A partir de ese momento, opera, por medio de su arte, en el ámbito del tiempo histórico.

---

<sup>4</sup> T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1960), p. 4.

Cada nueva obra que crea el poeta modifica ese "orden ideal" de monumentos literarios que compone la estructura del pasado, modifica la misma consciencia histórica. Pero, desde luego, cada nueva obra de arte es, al mismo tiempo, un resultado orgánico de la tradición que la sustentó. El presente significativo sólo puede ser una extensión del pasado. Como escribe Eliot: "Whoever has approved this idea of order, of the form of European, of English literature will not find it preposterous that the past should be altered by the present as much as the present is directed by the past."<sup>5</sup> Aquí, parece estar implicando que esta "consciousness of the past" puede ser una fuerza independiente, que se ordena a sí misma y que se manifiesta a través del artista individual, o, por usar la terminología de este ensayo, a través del proceso mismo de pensar como un fenómeno despersonalizado dentro de su contexto histórico. Así pues, volvemos de nuevo a ese desplazamiento del acto de pensar que está implícito en la estética cubista. Sin embargo, aquí surge de una preocupación por la naturaleza del tiempo. Como ha dicho Frank Kermode con tanta perspicacia sobre la teoría de la tradición de Eliot: "En cierto modo, es historiografía cubista: ignorar el truco de la perspectiva y ordenar la historia como un sistema de alineaciones espaciales que están en perpetua variación."<sup>6</sup>

Sólo desde este punto de vista, podemos apreciar plenamente por qué Eliot juzgó tan necesario escapar de la personalidad. Asumir la consciencia histórica supone trascender las condiciones inmediatas del pensamiento, de la identidad personal. Cuando el poeta dedica su vida al desarrollo de la consciencia del pasado, "What happens is a continual surrender of himself as he is at the moment to something which is more valuable. The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality."<sup>7</sup> La evasión de la personalidad que propone Eliot es un paso experimental

---

<sup>5</sup> T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1960), p. 5.

<sup>6</sup> Frank Kermode, "A Babylonish Dialect", en *T.S. Eliot: The Man and His Work*, ed. Allen Tate (Nueva York: Delacourt Press, 1966), pp. 236-7.

<sup>7</sup> Eliot, "Tradition and the Individual Talent", en *Selected Essays* (Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1960), pp. 6-7.

hacia una redefinición del hombre dentro de un contexto más amplio: el de la historia. Esto se nos muestra como otro síntoma de la era postclásica.

Como ya he señalado, esta clase de experimentación con el yo es uno de los riesgos necesarios de la modernidad que Franz Kafka no pudo o no quiso aceptar. Y, sin embargo, Kafka es una figura central, ya que reconoció muy profundamente la necesidad de hacerlo. El conflicto de la literatura de Kafka gira en torno al sentimiento de incapacidad que surge, en último término, de su propia negativa a trascender los límites empíricos del yo. Aunque vio la necesidad de abandonar la orientación clásica basada en la separación definitiva del hombre y la naturaleza, él creía claramente que hacerlo era una empresa hartamente peligrosa. Como el investigador de muros llega a comprender, haría estremecerse el suelo que nos sustenta.

Los grandes héroes de Kafka están atormentados por la necesidad de evadirse de sus propias identidades dolorosamente limitadas. Figuras como K., Josef K. y Gregor Samsa llegan finalmente a representar la sensible llama de la consciencia misma. Pero, con ellos, se nos da una consciencia individual que se encuentra aislada y, al final, es condenada por las limitaciones impuestas por la vieja orientación. Sin duda, puesto que la técnica narrativa de Kafka está basada en una estrecha identificación con la consciencia sensorial del personaje central, la narración misma también está condenada, desde el principio, al fracaso o a la fragmentación.

Si los personajes de Kafka representan a su autor, la búsqueda metafísica de aquéllos refleja la de éste. La "consciencia narrativa" de su obra es una metáfora de la mente del artista en su enfrentamiento con la realidad. En un momento en el que la orientación clásica se estaba aproximando al agotamiento, Kafka, al igual que Eliot, reconoció la necesidad de que el pensamiento escapara de los límites empíricos, que, para ambos, equivalen a la identidad. Pero Kafka nunca creó una metáfora adecuada para su evasión. Él no pudo separar el arte de su vida personal. Los dos estaban condicionados por la creencia en la distinción última entre el yo, como consciencia aislada, y el infinito mundo externo. No podía haber fusión entre los dos. Kafka

comprendió claramente la prisión que suponía la identidad, pero optó por encerrarse dentro, por encerrarse en su propio fracaso.

Hay muy pocos casos en que se podría decir que Kafka ha logrado escaparse del yo empírico. Uno de ellos es *Die Verwandlung*, donde el personaje principal, la consciencia narrativa de la historia, muere, pero la narración en sí continúa, trascendiendo la consciencia de Gregor Samsa para llegar al plano de lo omnisciente. Pero, aunque llega a estar muy cerca de responder a la llamada de una nueva orientación, esta metamorfosis de la consciencia narrativa, al final, sólo señala el camino. *Die Verwandlung* presenta una muerte simbólica del yo, no una expansión del yo al entorno. A Kafka, que optó por adherirse a las limitaciones del tiempo y el espacio impuestas por la orientación clásica, la muerte le proporcionaba el único modo imaginable de transcendencia, el único vehículo que permitía escapar de la prisión de la identidad.

El verdadero valor de *The Waste Land*, y su coherencia estructural, se aprecia cuando el poema se considera en este novedoso contexto. El poema puede y debería ser leído como un ejemplo de consciencia narrativa. Pero la diferencia fundamental es que Eliot se había enseñado a sí mismo, en "Tradition and the Individual Talent" a trascender las limitaciones del yo sin destruirlo. La consciencia narrativa de *The Waste Land* se expande hacia un tiempo histórico, más allá del tiempo cronológico en el que está implicada la personalidad del poeta.

Para lograr este golpe técnico, Eliot necesitaba algún personaje cuya consciencia pudiera ir más allá de lo empírico, algún personaje que pudiera trascender y unificar la vida y el pensamiento de un número ilimitado de individuos que han vivido en períodos distintos de la historia. Este personaje, qué duda cabe, es Tiresias. Su omnisciencia constituye el principio unificador del poema. A diferencia de los héroes de Kafka, Tiresias no está encerrado dentro de la prisión cartesiana de la identidad. Al convertir la consciencia de Tiresias en el *locus* del poema, el propio Eliot logra tener acceso a todo el tiempo cronológico. La personalidad individual del poeta se funde con

la consciencia histórica. Eliot nos da una clara explicación del papel de Tiresias en una de las notas del poema:

Tiresias, although a mere spectator and not indeed a "character", is yet the most important personage in the poem, uniting all the rest. Just as the one-eyed merchant, seller of currants, melts into the Phoenician Sailor, and the latter is not wholly distinct from Ferdinand Prince of Naples, so all the women are one woman, and the two sexes meet in Tiresias.<sup>8</sup>

Para comprender la estructura de *The Waste Land* debemos comprender que se trata de algo que ocurre en la mente de Tiresias. Su mente *es* la consciencia histórica, más allá del tiempo cronológico, que lleva a cabo la "historiografía cubista" que compone el poema. Mediante un método similar al del pintor cubista, Tiresias elige varios momentos históricos y los sitúa en una nueva yuxtaposición. Como para decirnos que es su pensamiento el que determina la estructura del poema, Eliot le permite emerger en el centro exacto de su constelación de voces y personalidades fragmentarias, como si del núcleo de un enorme átomo suspendido se tratara.

En el tratamiento que hace de la historia, el poema opera de la misma forma que una naturaleza muerta o paisaje cubista del período analítico. No re-presenta una versión objetivada del pasado, sino que *evoca* el pasado al citar fragmentos fuera del contexto del tiempo. La original yuxtaposición de estos fragmentos crea un campo autónomo que establece su propio significado intrínseco. O, para expresarlo en términos más acordes con el pensamiento de Eliot, el poeta redime el significado de un tiempo agotado.

De la misma forma, el lector debe crear su propio significado de esta constelación de fragmentos históricos. En la composición cubista, los fragmentos actúan como señales, que sirven de guía para que cada observador establezca una versión subjetiva del contexto original. Del mismo modo, *The Waste Land* puede ser entendido como un sistema de señales para la reorganización subjetiva de la historia o del tiempo. He aquí un ejemplo magistral de arte participativo que, en este caso, impulsa el

---

<sup>8</sup> Nota a la línea 218 de *The Waste Land*.



pensamiento a una nueva relación con el tiempo. Así, el poema exige del lector una orientación diferente, exige un esfuerzo individual en la creación de significado. No es de extrañar que *The Waste Land* haya inspirado a tantos críticos interpretaciones tan ingeniosas. Tal es el propósito último del poema: inducir a una fusión entre el proceso de pensar y el mundo, ensayar la orientación a través de la cual este proceso puede contemplar su propia complicidad con la realidad, puede contemplar cómo contribuye a determinar y comprender la naturaleza de lo-que-es.

# # # #

No obstante todo lo expuesto anteriormente, hay un tema general en *The Waste Land* que no sólo fue el motivo de la composición del poema, sino que, además, determinó el principio organizador de su estructura: tener que vivir en una época carente de valores. En el momento en que compuso el poema, Eliot estaba atravesando una crisis de valores personal. Y el conjunto de experiencias personales detrás de esa crisis era, indudablemente, el medio que dio vida a *The Waste Land*.<sup>9</sup> Sin embargo, si decidiéramos restringir nuestra consideración del poema a la experiencia biográfica del autor, estaríamos cometiendo una injusticia, sobre todo si tenemos en cuenta los propósitos que el mismo Eliot declaró.

De hecho, *The Waste Land* era "the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life";<sup>10</sup> pero esa queja logró su transcendencia gracias a la forma en que era aliviada: gracias a su transposición a un plano universal. Lo que había sido una "insignificante" queja personal se convierte, a través de su transformación en poesía, en una queja cultural significativa. En este sentido, el tema de la carencia de valores es,

---

<sup>9</sup> James E. Miller, Jr. ofrece en *T.S.Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1977) una interpretación fascinante, aunque necesariamente conjetural, del poema como una especie de exorcismo del dolor contingente sobre un conjunto de experiencias intensamente íntimas.

<sup>10</sup> T.S.Eliot, *The Waste Land: A Facsimile Transcript of the Original Drafts*, ed. Valerie Eliot (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971), p. 1.

a la vez, el motivo y el principio organizador. Es cierto que asumir la consciencia histórica permite a Eliot trascender los perímetros de su propia experiencia. Sin embargo, esa experiencia sigue siendo una parte importante del poema. Tiresias, aun siendo omnisciente, está todavía controlado o dirigido por el punto de vista de Eliot. La queja personal del poeta contra la vida es, así pues, impuesta a la estructura de la historia. Cada elemento de ese selectivo panorama de la historia y de la literatura que observa Tiresias tiene cierta relevancia para el problema de la carencia de valores. La yuxtaposición cubista de fragmentos aislados de tiempo en un nuevo contexto es un intento de descubrir, o de crear, un cierto sentido de valor a través de la reorganización de un cuerpo de historia del que, de alguna manera, el valor —o el significado— se ha escapado.

Las originales yuxtaposiciones históricas de *The Waste Land* crea vacíos en la continuidad que deben ser salvados o llenados por el pensamiento imaginativo. Los significados, las conexiones lógicas, se extraen del silencio del pensamiento para ocupar los vacíos estructurales que contiene el poema. La relevancia de estos vacíos estructurales es reforzada e intensificada por el uso que hace Eliot de la alusión literaria.

Este aspecto técnico está más próximo a la fase sintética de la pintura cubista. Los cubistas tomaron objetos ordinarios de su propio entorno —tarjetas de visita, recortes de periódico, cajetillas de cigarro, etc— y les otorgaron una nueva identidad dentro del "campo" o "contexto creado" de la obra de arte. Eliot, por su parte, hace prácticamente lo mismo con las numerosas citas que se entrecruzan en *The Waste Land*. Pero estas citas no tienen la misma función que las alusiones literarias tradicionales, no nos remiten a encontrar su significado en su fuente —de hecho, el número de fuentes es abrumador. Estas citas sugieren la vastedad de nuestra memoria cultural. No obstante, aunque es útil conocer el contexto original de las alusiones, no es absolutamente necesario. Dentro de la estructura del poema, estas alusiones llegan a tener un *status* independiente que les convierte en estímulos para la evocación. Jacob Korg observó que "estas citas comunican, no por medio de un significado meticulosamente controlado, como lo hacen las otras palabras del poema, sino por sus asociaciones, que son, a la vez,

más inmediatas y menos exactas que el significado de las palabras".<sup>11</sup> Estamos ante una especie de corriente de consciencia histórica. Leopold Bloom, durante su día en Dublín, alberga, como todo ser humano, un remolino de recuerdos. Fragmentos de canción, frases del pasado reciente, imágenes de esperanza y temor giran sin cesar en la mente. Lo mismo se puede decir de *The Waste Land*. Sus citas y alusiones son los recuerdos fugaces, fragmentarios, que brotan libremente en la mente histórica que es el poema. Al lector le corresponde buscar o crear posibles modelos de asociación entre estos fragmentos. Hacerlo es elaborar el contenido de la consciencia histórica, hacer subjetiva la historia.

Del mismo modo que la visión cubista viola el espacio clásico o newtoniano al fracturar la continuidad de la perspectiva clásica, la técnica de Eliot viola el tiempo cronológico al fracturar la sintaxis gramatical. Y es que la presencia de estos fragmentos literarios crea, en sintaxis, rupturas de la expectativa sintáctica que obligan simbólicamente a la intelección a ir más allá de la progresión ordenada del tiempo lineal. Si el lenguaje, o la estructura del lenguaje, determina de alguna manera la forma en que "vemos" o comprendemos el mundo, la necesidad de redefinir el mundo en la era postclásica debe engendrar, en cierta medida, la desestructuración, o destrucción, de nuestro sistema lingüístico tradicional. Sin duda, esto es exactamente lo que hace *The Waste Land*, al menos, a un primer nivel. Al abrir vacíos, o huecos, en su propia estructura sintáctica, está creando espacios o silencios, en los que el pensamiento puede encontrarse directamente con la realidad, fuera del andamiaje del lenguaje. No es de extrañar que los primeros lectores del poema lo encontraran tan difícil de entender. Las viejas expectativas lingüísticas que proyectaron sobre el poema es exactamente aquello que el poema pretendía destruir. La estrecha relación entre el lenguaje y la realidad ha sido descrita elocuentemente por George Steiner:

Los sentidos clásico y cristiano del mundo se esfuerzan por ordenar la realidad dentro del dominio del lenguaje. La literatura, la filosofía, la teología, el derecho, y las artes de la historia son un empeño de encerrar, dentro de los límites del discurso racional, la suma

---

<sup>11</sup> Korg, "Modern Art Techniques in *The Waste Land*", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XVII (1960), p. 459.

de la experiencia humana, su pasado registrado, su condición presente y sus expectativas futuras... Ellas dan un solemne testimonio a la creencia de que toda verdad y todo lo real —con excepción de un margen pequeño y extraño justo en la cima— puede ser alojado dentro de las paredes del lenguaje. Esta creencia ha dejado de ser universal.<sup>12</sup>

"Verdad" y "lo real" se han convertido en conceptos no definidos en el siglo XX. La orientación clásica ha dejado de ser suficiente para contenerlos.

El investigador de muros de Kafka se dio cuenta finalmente de que ni el muro ni su propio lenguaje podían abarcar adecuadamente la totalidad de lo-que-es —que su investigación, o su mismo lenguaje, tenían que acabar fracasando. Eliot, no obstante, ha rehusado confiar en las viejas herramientas. En *The Waste Land*, ha creado una estructura de consciencia que engloba los vacíos de conocimiento inherentes a la vieja orientación empírica. La violación de las expectativas sintácticas fuerza a la mente a ir más allá del tiempo lineal, fuerza al pensamiento a ensayar la creación de significado desde más allá de la seguridad del contexto tradicional. El desmoronamiento de la vieja cosmovisión no es motivo para abdicar de la responsabilidad, sino más bien para asumir la responsabilidad de definir nuevamente la realidad. Como un descubrimiento arqueológico, *The Waste Land* es una disposición de retazos de la historia que invitan a la reconstrucción, a la interpretación. El pensar mismo debe proporcionar el contexto, el *locus* de estos restos. El lector, partícipe en el poema, se convierte en su propio Tiresias, elaborando su propia consciencia histórica que redime el vacío al estructurarlo mediante un entramado de significado, es decir, un sentido de valor que surge autónomamente de la unión necesaria entre el proceso de pensar y su entorno.

# # # #

Hemos visto cómo la técnica narrativa de *The Waste Land* tiene, en lo que implica con respecto al pensamiento, un parecido inusitado con el estilo cubista. Cada uno, en su medio respectivo, convierte el pensamiento en un elemento estructural del

---

<sup>12</sup> George Steiner, *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman* (Nueva York, Atheneum, 1977), p. 13-14.

entorno. Ninguno puede ser bien entendido, ni apreciado, desde una perspectiva determinada por un espacio y un tiempo absolutos. Ambos exigen una nueva orientación que unifique la mente y su entorno a través del proceso de pensar. Por ello, la comprensión de este nuevo sentido de realidad, requiere ese acto del desplazamiento intelectual por el que el pensamiento en sí se convierte en un objeto del pensar.

El cambio orientativo implicado por estas nuevas obras de arte supone dos principales reformulaciones. En primer lugar, los procesos de percepción y pensamiento provocan inevitablemente que el mundo sea subjetivado. De aquí se deduce, por consiguiente, que la realidad, que no es más que aquello que somos capaces de conocer, surge de la interacción del ser humano y la naturaleza a través del pensamiento. Así, en segundo lugar, entender, comprender, la realidad significa necesariamente contemplar el pensamiento como el contexto en el cual la realidad tiene lugar. Lo que este cambio orientativo parece significar es que lo que es real surge de la fusión de esos dos polos opuestos del marco clásico, que son "sujeto" y "objeto". En su esencia, en su génesis, la realidad es una sinergia de categorías opuestas que ya no nos podemos permitir considerar mutuamente excluyentes.

Este punto de vista, al menos en este momento, está justificado por nuestro conocimiento de la física subatómica, que nos dice que la materia fundamental del universo, como los fotones, los electrones y otras partículas elementales, manifiestan, al mismo tiempo, las características tanto de la energía como de la materia. Las dificultades de intentar identificar y describir objetivamente tales entidades y los procesos que engendran llevó a Niels Bohr a crear su principio de complementariedad. Bohr se dio cuenta de que toda descripción de los fenómenos cuánticos debe abarcar todos los resultados contradictorios que producen las diversas aproximaciones experimentales. Las estructuras y los procesos subatómicos no se pueden definir categóricamente, en el viejo concepto de "definición", como una limitación de las posibilidades. Más bien, sólo se pueden describir como el conjunto de todo lo que podemos saber sobre ellos —a pesar de que las características mostradas por el experimento son desesperantemente contradictorias. El mensaje que transmite el principio de complementariedad es que la

génesis de la realidad es contradictoria: que la luz, por ejemplo, es, a la vez, partícula y onda, materia y energía. En otras palabras, la contradicción parecería ser una de las cualidades fundamentales de la experiencia misma.

Ciertamente, la idea de complementariedad de Bohr pone en cuestión la base que ha sostenido tanto nuestra forma de pensar sobre la realidad como nuestro lenguaje. Sugiere que la lógica que fue una de las piedras angulares de la cosmovisión clásica no es inherente al mundo físico. Aunque encontró posibilidades de aplicación de la complementariedad a otros campos de actividad humana,<sup>13</sup> Bohr siempre mantuvo una meticulosa distinción entre el sujeto, como observador, y el contenido de las observaciones que hace. De hecho, toda su fe en la validez de la ciencia dependía de esta distinción. Aun así, admitía que el conocimiento de la nueva física requería una modificación en nuestra forma de pensar acerca de la separación entre el hombre y la naturaleza. Escribe, por ejemplo, que:

Mientras, en el concepto mecanicista de la naturaleza, la distinción sujeto-objeto se había fijado, sí que hay lugar [en el nuevo marco de la mecánica cuántica] para una descripción más amplia a través del reconocimiento de que el uso consecuente de nuestros conceptos requiere localizaciones diferentes de tal separación.<sup>14</sup>

Sin intentar definir estas localizaciones diferentes de la distinción sujeto-objeto, Bohr da a entender que el problema es, en realidad, un problema de lenguaje.<sup>15</sup> Hemos llegado a un punto en el que el lenguaje que usa el científico para describir la naturaleza, sea matemático o verbal, debe tener en cuenta los conceptos o presuposiciones en los que

---

<sup>13</sup> Una aplicación más amplia de la complementariedad es uno de los propósitos principales de los trabajos recogidos en Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge* (Nueva York: John Wiley & Sons, Inc., 1958).

<sup>14</sup> Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge* (Nueva York: John Wiley & Sons, Inc., pp. 91-2).

<sup>15</sup> Él dice en el mismo ensayo, "Atoms and Human Knowledge", pág. 91:

Desde luego, en cada campo de la experiencia, debemos mantener una clara distinción entre el observador y el contenido de las observaciones, pero hemos de reconocer que el descubrimiento del cuanto de acción ha arrojado nueva luz sobre el fundamento mismo de la descripción de la naturaleza y ha revelado presuposiciones inadvertidas hasta ahora en el uso racional de los conceptos sobre los que se apoya la comunicación de la experiencia.

se basa la descripción misma. Como dice Bohr, "... debemos, por decirlo de algún modo, distinguir entre sujeto y objeto de tal forma que cada caso particular asegure la aplicación inequívoca de los conceptos físicos elementales usados en la descripción".<sup>16</sup> El lenguaje, el modo de descripción, no puede ser separado completamente de aquello que describe: lo que sabemos depende en cierto grado de cómo lo sabemos. Esta autoconsciencia, ¿anuncia, quizá, de alguna manera, el camino que debe seguir la reorganización lingüística de la era post-clásica? Ciertamente, hay muchas indicaciones tanto en literatura como en filosofía de que ocurrirá así.

Y, por ello, me gustaría terminar esta cadena de especulaciones con una última sugerencia: que la emergencia de la consciencia histórica en la poesía de Eliot converge también, con uno de los principios centrales del pensamiento de Martin Heidegger, el concepto del "Dasein". Elaborar una comparación detallada de dos pensadores tan profundos y complejos como Heidegger y Eliot iría más allá del alcance de este ensayo. Sin embargo, sí quiero señalar que sus ideas son, en muchos aspectos congruentes y ofrecen un terreno de análisis interesante.

Heidegger también juzgó necesario desplazar el pensamiento de sus condiciones inmediatas en la identidad personal. Tal desplazamiento ya era inherente al problema que se planteó en *El ser y el tiempo*: "El desarrollo concreto de la pregunta que interroga por el sentido del término 'ser' y hacerlo concretamente."<sup>17</sup> Puesto que todo Ser incluye el caso especial del ser humano, el pensamiento consciente, su principal característica distintiva, debe ser desplazado para considerarse a sí mismo como un aspecto del Ser en general, como un elemento de la totalidad de lo-que-es. Sin embargo, Heidegger entiende este desplazamiento no como una nueva adquisición del pensamiento, sino, más bien, como una de las cualidades esenciales, si bien ignoradas del ser humano, a la que se refiere como "Dasein" o "ser ahí". El caso especial del ser humano se distingue de

---

<sup>16</sup> Niels Bohr, *Atomic Physics and Human Knowledge* (Nueva York: John Wiley & Sons, Inc., 1958), p. 91.

<sup>17</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 10.

todo el resto de lo-que-es, de todas las otras clases de ser, por su capacidad de pensar, de desplazarse de sí mismo. Heidegger afirma que este desplazamiento para hacer posible la auto-contemplación es una función constitucional del proceso de pensar:

El 'ser ahí' es un ente que no se limita a ponerse delante entre otros entes. Es, antes bien, un ente ónticamente<sup>18</sup> señalado porque en su ser *le va* este su ser... A este ente le es peculiar serle, con su ser y por su ser, abierto éste a él mismo. *La comprensión del ser es en ella misma una 'determinación de ser' del 'ser ahí'*.<sup>19</sup>

Como es obvio, la premisa fundamental de Heidegger exige una despersonalización del ser humano, como entidad que piensa, para comprenderlo dentro de una matriz más grande: la del Ser en general. Esta redefinición del concepto de ser humano se corresponde con la clase de cambio orientativo que he señalado como un síntoma de la era post-clásica. De hecho, la misma emergencia en sí de la pregunta de Heidegger (acerca del significado del Ser) indica la misma necesidad de reconfigurar el marco dentro del cual elaboramos nuestro sentido de lo real. Como William Barrett escribe tan sugerentemente:

Si Heidegger es o no un equivalente en el campo del pensamiento de un Joyce, un Picasso, o un temprano Stravinsky en sus campos respectivos, es quizás una pregunta inútil aunque cautivadora; pero está bastante claro que, al igual que estos artistas, él intenta escapar del molde de una tradición y, por lo tanto, parece pertenecer a nuestro siglo de una forma en que pocos otros filósofos lo hacen... Él intenta reconfigurar el contexto mismo en el que el pensamiento occidental ha tenido lugar desde Descartes en el siglo XVII —y de hecho... desde el principio del pensamiento occidental entre los griegos. Una empresa de pensamiento tan osada implicaría que el pensador mismo ya se halla fuera de este contexto.<sup>20</sup>

El pintor se sitúa más allá del contexto de la percepción visual. El poeta se sitúa más allá del contexto de la consciencia personal. El físico, más allá del contexto de la observación objetiva. El filósofo, más allá del contexto del pensamiento occidental tradicional. Si hay sentido en caracterizar el siglo XX como el inicio de la era

---

<sup>18</sup> "Óntico" (*ontisch*) es un término heideggeriano que se usa como opuesto a "ontológico". La investigación ontológica se ocupa principalmente del Ser; la investigación óntica se ocupa principalmente de las entidades y de sus hechos.

<sup>19</sup> Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 21-21.

<sup>20</sup> William Barrett, *What is Existentialism?* (Nueva York: Grove Press, Inc., 1964), p. 117.



postclásica, uno de sus aspectos debe ser este desplazamiento del proceso de pensar.

En la nueva orientación, el pensamiento mismo es reconocido como un elemento estructural dinámico del mundo, uno de los componentes complementarios de la realidad. El problema al que se enfrenta el arte en este momento es el de estabilizar la nueva orientación, el de proporcionarnos un lugar dentro de un contexto que nosotros mismo contribuimos a crear. Por ello, antes de preguntarnos cuál es la respuesta del arte ante esta imposición de la historia, deberíamos intentar, a ser posible, identificar la nueva realidad que le da vida. Sólo entonces podremos juzgar el arte contemporáneo bajo sus propias condiciones; sólo así podremos juzgar la legitimidad de cualquier obra individual como expresión de la necesidad esencial de la humanidad de comprenderse.

# CAPÍTULO CINCO

## CONOCIMIENTO Y REALIDAD

### Un entreacto ficticio entre Heidegger y Bohr

*Nuestros dos —¿qué diremos de ellos? ¿Filósofos, pensadores, shamans? ¿O sería apropiado referirse a ambos con un único e idéntico apelativo? —nuestros dos protagonistas, pues, se encuentran en un escenario idealizado. En la mente de Niels Bohr, será, quizá, el lujoso jardín de rosas de la mansión de los Karlsberg en Copenhague, donde pasó muchos años felices de su vida. En la de Martin Heidegger, un bosque tranquilo cerca de su cabaña en la Selva Negra. En la mente del lector —bueno, ahí podría ser el teatro que más le gustase. Con ello, se le deja a cada una de esas entidades teóricas, los lectores, proporcionar el decorado que más le convenga. Después de todo, ¿para qué está la imaginación? Bohr, por su parte, ya fuma de su siempre presente pipa, ya empuja con el dedo el tabaco en la cazoleta. Heidegger, quizá porque carece de una pipa en la que concentrar su excesiva energía nerviosa, parece constantemente absorto en un ritual de movimientos —particularmente con las estilográficas que lleva en varios bolsillos: de repente, hace aparecer una, juega con ella, se rasca la oreja mientras habla, toma notas tan pronto surge una idea, etc. Ambos, aunque callados y meditativos por naturaleza, tienen la tendencia a expresar sus pensamientos cinéticamente, a través del movimiento del cuerpo igual que a través de las palabras. Y, por ello, los dos tienen tendencia a ponerse de pie, pasearse y gesticular mientras piensan profundamente o defienden sus ideas, algo que cada uno hará bastante a menudo durante la siguiente conversación. En el momento en que nos acercamos a ellos, los tópicos introductorios (el tiempo, las esposas, el trabajo y, ante todo, por qué están aquí), afortunadamente, ya han sido diligenciados y la conversación empieza a adoptar la forma de sus ideas.*

BOHR. Aunque sí creo que existe una innegable y... vital conexión entre la física, especialmente la física cuántica y la filosofía, no estoy seguro en absoluto de poder discutir contigo problemas filosóficos adecuadamente. Al menos, no desde un punto de vista profesional. Mi trabajo se ha limitado principalmente a la disciplina misma, al estudio de las propiedades de los cuerpos inanimados.

HEIDEGGER. Pero, si no me equivoco, la elaboración de la física, en la época actual, ha llevado a preguntas de una seria naturaleza filosófica.

BOHR. Sí. Tienes mucha razón. El estudio de la física en el siglo XX nos ha llevado a afrontar, en un nuevo contexto, la complicada cuestión de la posición del hombre como observador de la naturaleza, es decir, como observador del mundo del cual él mismo es una parte. Pero, una vez más, yo soy científico, no filósofo, así que me resultaría difícil hablar tal como lo hace el filósofo.

HEIDEGGER. Ah, pero eso es bueno, Bohr. Considerando nuestra condición actual, una discusión de filosofía desde un... desde un punto de vista profesional sólo podría servir, creo yo, para desviarnos, para alejarnos de la... tarea de pensar. No es en absoluto la filosofía, como profesión, o "hacer" filosofía, lo que nos puede ayudar ahora. Es, más bien, el proceso mismo de pensar, descubrir y seguir la *forma* correcta de pensar...

BOHR. Entonces, ¿haces una distinción entre los dos —entre la filosofía y el pensar?

HEIDEGGER. Sí, inevitablemente. La filosofía, tal como la hemos conocido desde Platón, es *una forma* de pensar, una forma de pensar que arrastra consigo sus propias limitaciones. Y, en conexión con esto, también hemos de admitir que las ciencias son una rama de la filosofía. De hecho, hoy en día es la rama dominante.

BOHR. Desde luego, siendo yo científico, me encantaría estar de acuerdo contigo, pero sería interesante recordar que hay muchas preguntas acerca de... la condición humana que la ciencia ni aborda ni puede abordar.

HEIDEGGER. Muy interesante. Entonces, estamos de acuerdo. Pero, al mismo tiempo, yo creo que la filosofía de los filósofos tampoco puede ya enfrentarse a esas preguntas. (*Pensativamente, se acerca una estilográfica a la nariz.*) Y ahí reside la sutil amenaza con la que vivimos. Me pregunto, incluso, si sabemos todavía *cómo* formular esas preguntas. Pero, bien, continuemos, descubramos hasta qué punto estamos de acuerdo *realmente*. ¿Te importa si te hago a ti algunas preguntas?

BOHR. Desde luego que no. Por favor, adelante. (*Se echa hacia atrás, mientras aprieta una pizca de tabaco dentro de la pipa.*)

HEIDEGGER. Bien. Para empezar, me interesa bastante saber cuál es, exactamente, tu propio concepto la ciencia. Y de ahí, quizá, podemos pasar a otra pregunta: qué no es ciencia.

BOHR. (*Soltando una caracajada.*) Ya veo que te gustan las preguntas fáciles ¿eh? Bien (*soplando con vehemencia para encender la pipa*), ¿qué puedo decir? Tú sabes que definir una cosa, formular una definición correcta y adecuada, es una de las actividades más difíciles del hombre y quizá la más importante.

HEIDEGGER. (*Se queda mirando la pluma que baila sobre sus rodillas.*) M-m-m h-m-m.

BOHR. Especialmente una disciplina con connotaciones tan complejas como la ciencia moderna. Pero, quizá, ésa es la mejor manera de considerar la ciencia, como una forma de definición. Mi propio trabajo me ha convencido de que una de las cuestiones fundamentales en el esfuerzo científico es la cuestión epistemológica, como espero que seré capaz de explicar... Pero, de todas formas, déjame pensar. (*Se levanta, mirando al suelo que se extiende delante de él.*) Creo que he dicho en alguna parte que el objetivo de la ciencia es aumentar y ordenar nuestra experiencia. (*Empieza a pasearse mientras habla, enfatizando sus palabras con movimientos rápidos y nerviosos de las manos.*) Este aumento y ordenación, desde luego, para ser efectivos, deben ser realizados en el

lenguaje desarrollado para la orientación y comunicación en nuestra vida cotidiana en común o vida social... Ahora bien, para hablar más específicamente de la física, mi propio campo, creo que podemos decir que, originalmente, se entendía como la organización sistemática de todo conocimiento acerca de la naturaleza... esa naturaleza de la que, como ya he dicho, nosotros mismos somos una parte. Sus orígenes, por tanto, se hallan en el estudio de la filosofía natural. Pero, poco a poco, la física empezó a distinguirse como el estudio de las leyes elementales que gobiernan las propiedades de la materia inanimada. En este sentido, hablamos de la física como una de las ciencias exactas. Se caracteriza por el establecimiento de relaciones numéricas entre las medidas y, en tiempos más modernos, por el uso de métodos matemáticos abstractos que surgieron en la búsqueda desinteresada de construcciones lógicas que permitan hacer generalizaciones. Pero debo recalcar aquí que los resultados de un experimento cualquiera, para que tengan sentido, *deben* ser comunicables en un lenguaje claro. Deben prestarse a una descripción objetiva. Ésta es una exigencia clara y lógica, puesto que la misma palabra "experimento" se refiere a una situación en la que podemos decir a los demás lo que hemos hecho y lo que hemos aprendido. Pero, desde luego, la cuestión de la descripción objetiva se convierte en un problema mucho más importante en la física cuántica, donde, contrariamente a la física clásica, la interacción entre los objetos en cuestión y los instrumentos de medida forma una parte integral de los fenómenos.

HEIDEGGER. Sí, sí. (*Señalando al aire con la pluma.*) La gran brecha entre la física "moderna" y la "clásica"... Pero, ¿qué es, realmente, este misterioso giro, este salto en cuanto a pensamiento y procedimiento que se ha producido a partir de los métodos más viejos de la ciencia física?

BOHR. Bien, para empezar, para responder a esa pregunta, ¿por qué no aclaramos, en cierta medida, la naturaleza de la física clásica?

HEIDEGGER. Excelente. Un extraordinario procedimiento.

BOHR. (*Continúa paseándose mientras habla y, durante la mayor parte de esta*

*exposición, describe un recorrido circular o elíptico alrededor de Heidegger, sentado y absorto.)* Bien. Como tú probablemente ya sabes, los primeros pasos importantes en el desarrollo de la física —excluyendo, desde luego, la influencia ejercida por el antiguo atomismo sobre la concepción mecánica de la naturaleza— los dio Galileo, quien sostenía que la descripción de los fenómenos debía basarse siempre en cantidades medibles. El efecto inestimable de su valerosa afirmación fue liberar el pensamiento del hombre de los argumentos y las ideas míticas cosmológicas que durante tanto tiempo habían impedido la formulación racional de la mecánica. Esta formulación alcanzó su punto culminante con Newton, quien sentó los cimientos para una descripción determinista de la naturaleza que, a partir del conocimiento del estado de un sistema físico en un momento dado, permitía predecir su estado en cualquier momento posterior. Este sistema formó el marco conceptual de la física clásica, durante mucho tiempo considerada como la herramienta adecuada para la descripción de todos los fenómenos físicos... De hecho, estoy seguro de que eres consciente de cómo una interpretación determinista o causal de esta índole llevó a la concepción mecánica de la naturaleza y llegó a establecerse como un ideal de la explicación científica en todos los dominios del conocimiento.

HEIDEGGER. El sistema newtoniano o determinista, que la mayoría de la gente todavía asocia con la idea de conocimiento, más aún, con el proceso de pensar mismo.

BOHR. Sí, eso es verdad, hasta cierto punto. Pero es que es aplicable a una parte tan grande de nuestra experiencia humana y con tanto éxito. Y, lo que es más, como explicación sistemática, es relativamente fácil de captar, porque, dentro de su gran campo de aplicación, la mecánica clásica presenta una descripción objetiva en el sentido de que está basada en un uso bien definido de imágenes e ideas que se refieren a los sucesos de la vida diaria.

HEIDEGGER. ¿Implica todo esto, entonces, que la física moderna, cuyo punto de vista o perspectiva es tan diferente, no se aplica realmente a la experiencia humana normal o no se basa en la experiencia humana normal?

BOHR. Yo creo que esa estimación de la situación actual de la física es esencialmente innegable. Y, sin duda, de ahí surge el problema de expresar su contenido en el lenguaje normal de todos los días. De hecho, la estructura de nuestros lenguajes y los conceptos inherentes a nuestro uso de ellos, parecería corresponderse con el marco conceptual de la mecánica newtoniana, con el concepto de determinismo, que está basado en la idea del proceso, temporal e irreversible, de causa y efecto.

HEIDEGGER. Ah. *(No responde enseguida, pues está ocupado garabateando algo en un bloc de notas que ha sacado del bolsillo. Tras una corta pausa, continúa.)* Y esta imagen determinista del mundo, ¿no se basa en la estricta idea de, digamos, el hermético aislamiento del observador del mundo de interacciones que observa?

BOHR. Sí, así es. Un concepto que ha tenido que alterarse con el desarrollo de la mecánica cuántica.

HEIDEGGER. *(Rascándose pensativamente la oreja derecha con la estilográfica.)* Um-hmmm.

BOHR. Está bien. No hace falta que lo preguntes. Intentaré explicarlo... Pero creo que aquí sería importante, antes que nada, hacer una distinción entre relatividad y mecánica cuántica. La teoría de la relatividad, contrariamente a lo que mucha gente piensa, no contradice el modelo determinista del mundo. Es, de hecho, una bella explicación y aclaración de hasta qué punto la interpretación de fenómenos físicos depende del punto de vista del observador. Einstein, al basarse sólo en las relaciones entre mediciones inequívocas que, en definitiva, hacían referencia, en último término, a coincidencias entre los acontecimientos, consiguió reestructurar y generalizar el edificio entero de la física clásica y, de este modo, proporcionar a nuestra imagen del mundo una unidad que sobrepasó todas las expectativas anteriores. Aunque la formulación conveniente de la teoría incluye abstracciones matemáticas tales como una geometría no euclídea de cuatro dimensiones, su interpretación física se basa fundamentalmente en la posibilidad de cada observador de mantener una estricta separación entre espacio y tiempo y de examinar

cómo cualquier otro observador, en su propio marco, describirá y coordinará la experiencia por medio del lenguaje común... Ahora bien, la ruptura con la cosmovisión determinista inherente a la mecánica clásica iba a producirse en otro campo, en el campo de la investigación de la estructura del átomo, donde la extrema pequeñez de las dimensiones implicadas... imponían que el papel del observador no había de ser ignorado. Fue, fundamentalmente, en esta misma cuestión en la que Einstein y yo discrepamos, para beneficio de mi propia experiencia, desde principios de la década de los veinte hasta su muerte, en 1955. Él se esforzó, heroicamente, por mantener de alguna manera la visión determinista. Para él, creo, el estudio de la física era un intento de captar la realidad en el nivel conceptual. De acuerdo con el punto de vista clásico o newtoniano, él siempre tendió a considerar que la realidad tiene una importancia primaria y lo que los humanos podemos decir o descubrir acerca de ella es secundario. A mí, esta distinción siempre me ha parecido inapropiada. (*Aquí, deja de pasearse y baja la mirada para encontrarse con la de Heidegger.*) Yo no creo que la tarea de la física sea averiguar *cómo es* la naturaleza. Más bien creo que la física se ocupa de lo que nosotros podemos decir acerca de la naturaleza.

HEIDEGGER. (*Considera por un momento lo que ha dicho Bohr.*) Un punto de vista bastante ilustrado. Algo que es muy refrescante viniendo de un científico. Por favor, aclárame más. ¿Cómo surge esta actitud de la física contemporánea?

BOHR. Bueno, pues resulta que, a medida que iba surgiendo (*se detiene una vez más para encender su pipa, sopla dentro de ella pensativo y después empieza a andar de nuevo*), salían a la luz aspectos nuevos y fundamentales del problema de la observación... aspectos que comportaron una revisión de los mismos cimientos del análisis de los fenómenos en términos de causa y efecto y todo ello gracias al desarrollo propiciado por el descubrimiento de Max Planck del cuanto de acción universal en el primer año de este siglo. De hecho, este descubrimiento demostró que la amplia aplicabilidad de la física clásica se basa totalmente en la circunstancia de que la acción implicada en cualquier fenómeno a escala ordinaria es tan grande que el cuanto puede ser ignorado completamente.



HEIDEGGER. Bien, creo que, por fin, hemos llegado. El cuanto de acción. Últimamente se oye hablar tanto de la física cuántica, la mecánica cuántica, la noséqué cuántica y el nosécúantos cuántico. (*Una sonrisa inocente se dibuja en su cara.*) Pero ¿qué se puede decir del cuanto mismo? ¿Qué, si se puede preguntar, es eso del cuanto?

BOHR. Bien, eso es algo difícil de explicar sin recurrir a una discusión matemática del proceso de la física teórica en los últimos cien años aproximadamente. (*La sonrisa de Heidegger desaparece o, para ser más preciso, se convierte en una mueca involuntaria de dolor, que logra disimular dejando caer la pluma al suelo.*) Pero, para intentar explicarlo lo más llanamente posible, lo que Planck descubrió, en su estudio de las paradojas aparentes de la radiación termal, fue que esas paradojas desaparecían si se asumía que la radiación puede existir sólo en forma de paquetes discretos y minúsculos, a los que él decidió llamar cuantos. Ahora bien, el carácter de los fenómenos de calor observados imponía que estas pequeñas explosiones de energía no podían ser todas de la misma magnitud. El contenido de energía era, de hecho, directamente proporcional a la frecuencia correspondiente de radiación. Y, así, Planck pudo deducir una fórmula para la energía del cuanto que era, si me permites, una única y simple (*se arrodilla y recoge una ramita para dibujar la fórmula en el suelo*)  $E = hf$ , donde  $f$  es la frecuencia y  $h$  es una constante universal a la que nosotros llamamos ahora la constante de Planck. Para que sus cálculos coincidieran con sus observaciones, el valor numérico de  $h$  tenía que ser  $6.77 \cdot 10^{-27}$  en el sistema centímetro-gramo-segundo. (*Levanta la mirada esperanzadamente hacia Heidegger, cuya única respuesta es asentir con la cabeza silenciosamente, mientras hace rebotar la pluma sobre la pierna.*) Así, como puedes ver, el cuanto es prácticamente una cantidad inimaginablemente pequeña y, como he dicho, puede ser ignorado en los fenómenos a escala ordinaria. (*Tira la ramita y se levanta para sacudirse los pantalones.*) De hecho, en la descripción de la experiencia ordinaria, se da por sentado que los objetos investigados no están afectados por la observación. Es verdad que, cuando miramos la luna a través de un telescopio, por ejemplo, recibimos la luz del sol que se refleja en la superficie, pero la incidencia de ese reflejo es demasiado pequeño como para tener algún efecto sobre la posición y la velocidad de un

cuerpo tan pesado como la luna. Sin embargo, si tenemos que trabajar con sistemas atómicos, cuya constitución y reacción a la influencia externa son determinadas fundamentalmente por el cuanto de acción, nos hallamos en una situación bastante diferente.

HEIDEGGER. Así, la sutil influencia de la misma luz necesaria para hacer una observación es suficiente para alterar el objeto que se está observando.

BOHR. Está claro que, en realidad, no podemos observar objetos atómicos a simple vista, pero lo que has dicho, puesto en los términos más simples, es esencialmente correcto.

HEIDEGGER. ¿Tenemos que inferir, entonces, que las novedosas condiciones reinantes en el estudio contemporáneo de la física atómica necesitan, o requieren, que abandonemos la distinción sujeto-objeto, un elemento tan indispensable en la así llamada imagen del mundo clásico?

BOHR. Esa pregunta, Heidegger, es clave. Es de vital importancia recalcar que debemos mantener siempre nuestra posición como observadores objetivos de la naturaleza. De hecho, con respecto a todas estas cuestiones, el problema de la observación de la física cuántica no difiere del planteamiento de la física clásica. La característica esencialmente nueva en el análisis de los fenómenos cuánticos es, sin embargo, la introducción de una distinción fundamental entre el aparato de medida y los objetos investigados. Mientras, dentro del campo de la física clásica, la interacción entre el objeto y el aparato puede ser ignorada o, si es necesario, compensada, en la física cuántica esta interacción forma una parte inseparable del fenómeno. Por ello, la interpretación inequívoca de auténticos fenómenos cuánticos debe, en un principio, incluir una descripción de todos los rasgos relevantes de la disposición experimental.

HEIDEGGER. ¿Estás diciendo, entonces, que el experimento en sí mismo, los métodos o los instrumentos usados en el experimento, determinan de alguna manera el resultado



del experimento?

BOHR. En cierto grado, sí. Pero éste es un punto muy delicado. Para mí, éste es el nexo que une todos los problemas filosóficos engendrados por la física contemporánea... ¿Cómo podría explicártelo? La totalidad esencial de un auténtico fenómeno cuántico —es decir, la unidad entre el experimento y el objeto del experimento— encuentra expresión lógica en la circunstancia de que cualquier intento de llegar a una separación bien definida requeriría un cambio en la disposición experimental incompatible con la apariencia del fenómeno mismo.

HEIDEGGER. Y esta metodología ¿no es aplicable en el campo de la física clásica?

BOHR. Aplicable no es la palabra correcta. No es necesaria. Verás, dentro del campo de la física clásica, todas las propiedades características de un objeto dado pueden ser averiguadas, en principio, mediante una sola disposición experimental, aun cuando, en la práctica, varias disposiciones son a menudo convenientes para el estudio de aspectos diferentes del fenómeno. De hecho, los datos obtenidos de esta manera simplemente se suplen unos a otros y pueden combinarse para formar una imagen consistente del comportamiento del objeto investigado. En la física cuántica, sin embargo, las pruebas acerca de los objetos atómicos obtenidas por diferentes disposiciones experimentales muestran una clase novedosa de relación *complementaria*. De hecho, hemos de reconocer que estas pruebas, que pueden resultar contradictorias si se intentan combinar para formar una sola imagen, agotan todo el conocimiento concebible acerca del objeto. Y por ello, más que restringir nuestros esfuerzos a formular preguntas a la naturaleza en forma de experimentos, la noción de complementariedad simplemente caracteriza las respuestas que podemos recibir mediante tal indagación —siempre que la interacción entre los instrumentos de medida y los objetos forme una parte integral de los fenómenos.

HEIDEGGER. (*Considera esto durante bastante tiempo antes de responder.*) Si he entendido bien, creo que tú estás diciendo que, según tu idea de complementariedad, la

realidad física a nivel atómico o subatómico puede mostrar lo que normalmente consideraríamos características que se excluyen mutuamente. En otras palabras, tú aceptas que la base del mundo físico es ilógica o irracional.

BOHR. No estoy seguro de poder llegar tan lejos. No obstante, sí que sugeriré que quizá el significado comúnmente aceptado de conceptos como la lógica o la racionalidad también ha estado basado en las mismas presuposiciones que sostienen el marco clásico que durante tanto tiempo determinó nuestra forma de pensar acerca de la estructura o la naturaleza del mundo. Como ya he dicho antes, la cuestión filosófica es la más importante de las suscitadas por el desarrollo de la física moderna. Cómo aportar una descripción objetiva de los resultados experimentales. El problema es localizar *dónde* termina el experimento u observación y empieza la descripción. La noción de complementariedad, sin embargo, de ninguna manera incluye un abandono de nuestra posición como observadores imparciales de la naturaleza, sino que debe ser considerada como la expresión lógica de nuestra situación respecto a la descripción objetiva en este campo de la experiencia. El reconocimiento de que la interacción entre los instrumentos de medida y los sistemas físicos investigados constituye una parte integral de los fenómenos cuánticos no sólo ha revelado una limitación insospechada de la concepción mecánica de la naturaleza, que se caracteriza por la atribución de propiedades diferentes a los sistemas físicos, sino que también nos ha forzado, en la ordenación de la experiencia, a dedicar la atención adecuada a las condiciones de observación. (*Se detiene una vez más para mirar directamente a Heidegger La pipa, aún caliente, humea ligeramente en su mano.*)

HEIDEGGER. (*Levanta la mirada hacia Bohr mientras se golpea la barbilla suavemente con la pluma.*) En otras palabras, el "fenómeno", como tú lo llamas, cualquier fenómeno que vaya a ser observado, ¿no puede ser separado, en esencia, del mecanismo experimental que, en cierto sentido, lo produce y lo registra?

BOHR. (*Reflexiona, soplando de nuevo para encender la pipa.*) Pero esto no quiere decir que el observador, o el experimentador, "perturba" el fenómeno o "crea" atributos

físicos en el proceso de la medición, como afirman a menudo quienes no captan las sutilezas de la mecánica cuántica. Es comprensible, en vista de la influencia de la concepción mecánica de la naturaleza sobre el pensamiento filosófico, que se asocie con la complementariedad la idea de un observador subjetivo, que es incompatible con la objetividad de la descripción científica. Desde luego, en cada campo de la experiencia, debemos mantener una clara distinción entre el observador y el contenido de las observaciones, pero hemos de reconocer que el descubrimiento del cuanto de acción ha arrojado nueva luz sobre el fundamento mismo de la descripción de la naturaleza y ha revelado presuposiciones inadvertidas hasta ahora en el uso racional de los conceptos sobre los que se apoya la comunicación de la experiencia. En la física cuántica, como he intentado explicar, la descripción del funcionamiento de los instrumentos de medida es indispensable para la definición de los fenómenos y debemos distinguir, por decirlo así, entre sujeto y objeto de una manera diferente, de forma que cada caso particular asegure la aplicación inequívoca de los conceptos físicos elementales usados en la descripción.

HEIDEGGER. Todo esto parece muy válido en el campo reconocidamente reducido de la experiencia que encontramos en la ciencia moderna, en la física cuántica... Pero, si dejamos de considerar las condiciones realmente artificiales de la experimentación subatómica, ¿podemos aplicar alguna de estas lecciones a la vida, a los problemas de la experiencia diaria?

BOHR: Me alegro de que me hagas esa pregunta. Es una pregunta importante. Desde luego, los problemas de la vida diaria no pueden ser considerados de ninguna manera bajo la misma luz que las intenciones de las ciencias exactas. Y esto es cierto aun cuando me parece imposible distinguir claramente entre la filosofía natural y la cultura humana. Las ciencias físicas son, de hecho, una parte integral de nuestra civilización, no sólo porque nuestro dominio siempre en aumento de las fuerzas de la naturaleza ha cambiado radicalmente las condiciones de vida materiales, sino también porque el estudio de estas ciencias ha contribuido mucho a dilucidar el fondo de nuestra propia existencia.

HEIDEGGER. En general, estoy de acuerdo, aunque tu aplicación a toda la cultura humana es un tanto amplia. Yo pienso que deberíamos tener siempre en mente que las ciencias físicas han sido una parte integral de la civilización *occidental*. Y es que, como bien sabes, las grandes culturas del este nunca juzgaron necesario tomar la decisión histórica de perseguir el modo de pensamiento científico y, como consecuencia, han engendrado o alimentado una forma del Ser bastante diferente de la nuestra.

BOHR. Sí, sí. Desde luego. Estoy de acuerdo. De hecho, me atrevo a decir que las lecciones que hemos aprendido de la física cuántica de alguna manera nos llevan una vez más al punto de vista del pensamiento oriental.

HEIDEGGER. ¿Ah, sí? ¿De verdad piensas así? En ese caso, ¿podrías explicármelo, por favor?

BOHR. Bueno, para hacerlo, reconsideremos por un momento la idea de complementariedad. Lo que nos enseña la complementariedad es que, a escala atómica, puede haber más de una "verdad" acerca de un objeto o fenómeno. El ejemplo más común, sin duda, es que la luz, en condiciones experimentales diferentes, se comporta como onda y como partícula. En otras palabras, puede haber varios aspectos, todos igualmente "verdaderos". Y, aún más, todos juntos ofrecen a la ciencia y al hombre una visión y una comprensión del mundo atómico más completa de lo que cualquiera de ellos podría ofrecer por separado y, al final, ofrecen, con ello, una visión más clara del mundo visible formado a partir del sustrato invisible del átomo. En lugar de ser una colección de divisiones, todos estos aspectos diferentes pueden combinarse, como si fueran componentes, para formar una armonía más grande que la que muestran las secciones por separado. Cada aspecto diferente, incluso contradictorio, complementa al otro. Así, se podría decir que la complementariedad, en cierto sentido, se corresponde con aquellos elementos del pensamiento oriental que insisten en la interdependencia de los contrarios como la característica fundamental de la composición de la realidad. (*Se detiene un momento para vaciar las cenizas de la cazoleta de la pipa.*) Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones que nos llevaron a adoptar el principio de

complementariedad? El hecho de que, en el acto de observación a escala atómica, la interacción no puede ser ignorada. Cualquier observación referida al comportamiento de una partícula elemental irá acompañada de una perturbación del estado de la partícula. Métodos diferentes de observación producirán generalmente clases diferentes de perturbaciones. Por otra parte, si no hay perturbación, si ningún rayo de luz o electrón colisionante, por ejemplo, interfiere con la partícula, no puede existir ni medición ni conocimiento. El punto crucial, como ya he dicho, es la imposibilidad de una separación clara entre el comportamiento de objetos atómicos y la interacción con los instrumentos de medida que sirve para definir las condiciones en que aparecen los fenómenos. Pero este nuevo concepto no debería sernos realmente difícil de comprender a los humanos, puesto que creo que nos lleva a considerar una de las cualidades esenciales del pensamiento mismo. Después de todo, como dice la antigua filosofía china, cada uno de nosotros es, al mismo tiempo, actor y espectador en el drama de la vida.

HEIDEGGER. Aha, Bohr [*levantando la mirada con una benigna sonrisa de filósofo*], empiezas a hablar más como un poeta que como un científico.

BOHR. Bueno, desde luego, hay muchas más formas de experiencia en la vida además de la científica y todo el mundo debería, al menos, intentar ser capaz de apreciar tantas como le sea posible y, así, hacer su propia vida tan rica como le sea posible.

HEIDEGGER. Entonces, ¿encuentras realmente algunas conexiones entre la metodología, digamos, de la física cuántica y otros dominios de la experiencia humana?

BOHR. No sé lo suficiente como para decir "conexiones". Diré, sin embargo, que he hecho un esfuerzo considerable en mi vida intentando señalar paralelismos o analogías entre las lecciones epistemológicas de la física y otros campos de interés humano, más específicamente, la biología, el estudio de culturas y éticas y la psicología... Esta última bien puede interesarte, ya que las condiciones de análisis y síntesis de las llamadas experiencias psíquicas o mentales han sido siempre un problema importante en filosofía. Aquí, es interesante señalar que la necesidad de considerar la interacción entre los

instrumentos de medida y el objeto investigado en la física cuántica muestra una estrecha semejanza con dificultades particulares en el análisis psicológico, que surgen del hecho de que el contenido mental es invariablemente alterado cuando se concentra la atención en cualquier característica especial. En la introspección, es definitivamente imposible distinguir de manera clara entre los fenómenos en sí mismos y su percepción consciente (*Heidegger, aquí, asiente lentamente con la cabeza al tiempo que apunta algo en su bloc de notas*) y, aunque podemos hablar con frecuencia de prestar atención a algún aspecto en particular de una experiencia psíquica, descubriremos, en un examen más exhaustivo, que, en esos casos, estamos tratando, en realidad, con situaciones que se excluyen mutuamente. Probablemente, te es familiar el viejo dicho de que, si intentamos analizar nuestras propias emociones, apenas las tendremos ya. En este sentido, debemos reconocer que las palabras como "pensamientos" y "sentimientos", que hacen referencia a experiencias que se excluyen mutuamente, han sido usadas de un modo típicamente complementario desde el mismo origen de la lengua. En un contexto así, no obstante, la separación entre sujeto y objeto requiere especial atención. Toda comunicación no ambigua acerca del estado y la actividad de nuestras mentes implica una separación entre el contenido de nuestra consciencia y el fondo al que despreocupadamente nos referimos como "nosotros mismos". Pero cualquier intento de descripción minuciosa de la riqueza de la vida consciente requiere, en varias situaciones, una ubicación diferente de la disección entre sujeto y objeto.

**HEIDEGGER.** Cuando dices "descripción de la riqueza de la vida consciente" entiendo que estás hablando del arte, más que de la ciencia.

**BOHR.** Sí, supongo que sí. Verás, la ciencia, por su misma naturaleza, está limitada por la necesidad de proveer un análisis sistemático de los procesos externos de los fenómenos. Una de las preguntas más importantes suscitadas por nuestra reciente experiencia en física es, sin duda, dónde dibujar exactamente la línea que circunscribe el "fenómeno externo". Aun así, la ciencia debe mantener la práctica de la observación objetiva. Hemos de reconocer que toda observación requiere una clara división del flujo no descrito de sucesos en dos partes: el observador y el sistema observado. Insistiendo en



esta división, el observador adopta una posición "desinteresada" que le permite hablar del sistema observado objetivamente —esto es, de la misma manera en que lo haría cualquier otro observador que se ponga en su lugar.

HEIDEGGER. Entonces, en tu opinión, el conocimiento científico se convierte, en el fondo, en una cuestión de lenguaje.

BOHR. Sí, que es lo que yo he defendido siempre. Pero lo que es importante recordar es la *clase* de lenguaje empleado. La diferencia entre ciencia y arte, tal como yo la entiendo, radica justamente en una ubicación diferente de la distinción sujeto-objeto. El enriquecimiento que el arte puede proporcionarnos se origina en su poder para recordarnos armonías que están más allá del alcance del análisis sistemático. Se puede decir que el arte literario, pictórico y musical forman una secuencia de modos de expresión, donde la renuncia, cada vez mayor, a la definición, característica de las comunicaciones científicas, deja más lugar a la fantasía. Este propósito se consigue, en particular en poesía, mediante la yuxtaposición de palabras relacionadas con situaciones observacionales que varían, uniéndose emocionalmente, gracias a esto, diversos aspectos del conocimiento humano. (*Se detiene un momento para guardar la pipa en el bolsillo del chaleco y baja la mirada hacia Heidegger sonriendo.*) Aquí hemos llegado, quizá, al momento en que hemos de considerar la cualidad extremadamente ambigua del concepto de "verdad". Podría ir tan lejos como para sugerir que estas dos aproximaciones generales a la experiencia —la de la ciencia y la del arte— forman aspectos complementarios del entendimiento humano, que, juntos, contribuyen a revelar la "verdad" en su unidad. Pero, en todos los casos, dependemos, en definitiva, de las palabras para comunicar la experiencia. En las ciencias, debemos esforzarnos continuamente para ampliar el alcance de nuestra descripción, pero de tal manera que nuestros mensajes no pierdan, con ello, su carácter objetivo e inequívoco. Por otra parte, me parece a mí que razonar acerca de cuestiones filosóficas abstractas y acerca de la sabiduría más alta —opuesta al conocimiento— implica necesariamente palabras cuyo significado no puede ser definido inequívocamente. Y por esa razón, la verdad de una afirmación de la sabiduría más alta no puede ser absoluta. Tan sólo puede ser relativa

a un significado adecuado para lo ambiguo en ella, con la consecuencia de que la afirmación inversa también tiene validez y también puede ser considerada como sabiduría. Como ejemplo de esto, yo solía dar la afirmación: "Existe un Dios", que expresa gran sabiduría y verdad. Pero, al mismo tiempo, no podemos ignorar el complemento: "No existe ningún Dios", que también es una expresión de gran sabiduría y verdad. (*Heidegger, aquí, por primera vez en la conversación, echa la cabeza hacia atrás, mirando al cielo, y se ríe tan fuerte que casi se cae del tosco banco de madera sobre el que está sentado.*)

HEIDEGGER. *¡Ausgezeichnet! (Todavía riendo.) Ja, ja. Sehr gut. Ausgezeichnet gut.*

BOHR. (*Mira a Heidegger indulgentemente, manifiestamente complacido por su risa. Después, se sienta bastante cerca, de manera que se encuentran enfrentados cara a cara.*) Pero, para volver a lo que he dicho antes, creo que la física se ocupa de lo que podemos decir acerca de la naturaleza. La extensión de la experiencia física en nuestros días ha exigido una revisión radical del fundamento del uso inequívoco de nuestros conceptos más elementales y ha cambiado nuestra actitud hacia el objetivo de la ciencia física. De hecho, desde nuestro punto de vista, la física debería considerarse no tanto como el estudio de algo dado *a priori*, sino más bien como el desarrollo de métodos para ordenar y examinar la experiencia humana. Nosotros, los físicos, por tanto, debemos dar cuenta de tal experiencia independientemente del juicio subjetivo individual y, por ello, objetivamente, en el sentido de que puede ser comunicada sin ambigüedad en el lenguaje común... En esta línea, sin embargo, no puedo creer que la naturaleza sea una forma de realidad que, por decirlo así, reside bajo el lenguaje y de la cual nuestras palabras ofrecen una imagen. El lenguaje es, según cierta forma de pensar, el medio humano. Estamos suspendidos en el lenguaje de tal forma que no podemos decir qué es lo que está arriba y lo que está abajo. La palabra "realidad", por ejemplo, es también una palabra que, al igual que otros términos ambiguos como "vida", "consciencia" o "verdad", debemos aprender a usar correctamente.

HEIDEGGER. Sí, no podría estar más de acuerdo contigo. (*Se le ilumina la cara.*) El

lenguaje es el medio humano, sí. Y esta idea es muy profunda: se remonta a nuestros orígenes históricos. El lenguaje no es, fundamentalmente, una expresión del pensamiento, del sentimiento o de la voluntad. Es, por el contrario, la dimensión primordial dentro de la cual la esencia del hombre es capaz, por primera vez, de corresponder al Ser y su demanda y es capaz, al corresponder, de pertenecer al Ser. Y esta correspondencia primordial, llevada a cabo expresamente, es pensar.

BOHR. (*Dubitativo, mientras se frota la barbilla.*) Mmmm. Interesante... Estoy seguro de que lo que dices debe ser sabio y verdadero. Los términos son tan ambiguos.

HEIDEGGER. (*Esta vez es él el que sonrle indulgentemente.*) Por favor, por favor, mi querido Bohr No tan deprisa. No pases tan deprisa a conclusiones derrotistas. Tú mismo acabas de decir, de una manera tan hermosa, que "estamos suspendidos en el lenguaje" y que hemos de aprender a usar nuestros términos ambiguos correctamente. En cierto sentido, eso es lo único que yo he intentado hacer en mi trabajo. Requiere una gran paciencia, pero, si las escuchamos humildemente, nuestras palabras todavía se nos revelarán en su sentido original.

BOHR. Bien, Heidegger, bien. Me has atrapado con mi propia frase. Continúa... Para empezar, déjame preguntarte qué quieres decir cuando usas la palabra "ser".

HEIDEGGER. ¡Aha! Una pregunta inocente, propia de un científico inocente. Quizá deberías leer *Sein und Zeit*, donde he intentado ubicar el problema dentro de un marco filosófico sistemático... Aunque, pensándolo mejor, quizá no deberías. (*Se pone de pie, mirando las hojas de los árboles que les rodean. Después de observar los árboles, continúa lentamente.*) Ser es todo lo que es... y la cualidad fundamental que hace que lo que es entre en presencia... Ser es aquéllo que hace que lo que es sea lo que es, incluidos nosotros mismos. Todo aquello de lo que hablamos, todo aquello que tenemos a la vista, todo aquello hacia lo que nosotros nos comportamos de una manera cualquiera es Ser; lo que nosotros somos es Ser y también lo es cómo somos.

BOHR. En ese sentido, entonces, me parece que la investigación científica puede estar incluida dentro del tipo de intelección que tú has descrito.

HEIDEGGER. Lo está... y no lo está.

BOHR. (*Reflexiona unos momentos.*) Maravilloso. Una paradoja. A partir de aquí hay alguna esperanza de progresar.

HEIDEGGER. La ciencia es una manera, y, de hecho, una manera decisiva, en la cual todo lo que es se presenta ante nosotros. La realidad dentro de la cual el hombre de hoy en día se mueve e intenta mantenerse está, en lo que se refiere a sus características fundamentales, determinada en un grado ascendente por —y en conjunción con— eso que llamamos ciencia europea occidental. Este modo específico de pensar en sí mismo se sostiene y se guía por una actitud escogida libremente por parte del hombre europeo. Así, tan sólo puede ser una correspondencia legítima, o auténtica, con el Ser. Pero, al mismo tiempo, es también antitética al Ser, de varias insidiosas maneras —siendo la más obvia la siniestra amenaza de la destrucción por armamentos nucleares.

BOHR. (*Parece desanimarse y sus ojos se apagan. Mira solemnemente el suelo ante sus pies.*) Sí, lo sé. No hace falta que me lo digas a mí. Yo me esforcé durante años, después de perfeccionar la bomba atómica, por promover una actitud abierta de cooperación internacional en el desarrollo de la energía atómica. Pero, aparentemente, sabes, los políticos tienen cosas mucho más importantes de que preocuparse que la posible destrucción del mundo.

HEIDEGGER. Sí, es una época seria y peligrosa. Estamos completamente solos con nosotros mismos y con nuestro poder. Los dioses han abandonado el mundo. Y nosotros tan sólo podemos esperar, cuidándonos y protegiéndonos tan bien como podamos, hasta que, algún día, ellos vuelvan.

BOHR. Quizá tengas razón... Desde luego, tienes razón en que nos hemos llevado a

nosotros mismos a un estado precario y mortal. Pero no le veo ningún sentido a hablar acerca de los dioses... ¿Por qué no volvemos a la paradoja de antes? Tú has dicho, si no me equivoco, que la ciencia es una forma de filosofía, pero que el propósito de la filosofía es la manera correcta de pensar. Ahora bien, pensar, dices, es la correspondencia primordial con el ser y el pensamiento científico es y no es a la vez esta clase de correspondencia primordial. ¿Estoy en lo cierto?

HEIDEGGER. Un resumen bastante bueno.

BOHR. Bien, entonces, ¿me permites decir que no lo entiendo?

HEIDEGGER. Por supuesto, no es nada fácil de entender. Para hacerlo, será necesario echar un vistazo a la historia del lenguaje, aprender qué es lo que dicen realmente las palabras.

BOHR. Bueno, entonces, hagámoslo. Me interesa aprender cualquier cosa que tú me puedas decir.

HEIDEGGER. Bueno (*ahora es Heidegger quien empieza a pasearse al tiempo que habla, mientras Bohr le observa desarrollar sus ideas*), tal como has señalado hace un rato con tu comentario sobre Galileo, la ciencia, o lo que podríamos llamar la forma moderna de conocer, surgió del espíritu del Renacimiento. La actitud hacia el conocimiento en la Edad Media, o en la antigüedad, era bastante diferente de la actitud moderna, que debe ofrecer una teoría medible de lo real. No obstante, la esencia de la ciencia moderna está asentada en el pensamiento de los griegos, que, desde Platón, se ha llamado filosofía. Es decir, en el comienzo de la actitud auto-consciente del hombre respecto al conocimiento, en el lenguaje de los antiguos griegos, hay dos tendencias distintas. El carácter distintivo de la forma de conocer de la época moderna, que podemos ver en la ciencia, consiste en el desarrollo decisivo de la tendencia que todavía permanece encubierta en la esencia del conocer tal como los griegos la experimentaron... Ahora bien, para elucidar estas dos tendencias, consideremos, antes que nada, el carácter de

la ciencia moderna... ¿Me permitirías postular, como he dicho antes, que la ciencia de nuestra época se puede describir como la teoría de lo real?

BOHR. *(Después de unos momentos de reflexión.)* Sí, de acuerdo. Me parece satisfactorio. Pero, ¿sabemos realmente lo que queremos decir cuando decimos "lo real"?

HEIDEGGER. Precisamente. Es exactamente la pregunta que yo me haría. Y, para llegar a una respuesta, deberíamos empezar por considerar la palabra "fenómeno", que he advertido que has utilizado varias veces cuando hablabas de los problemas de la experimentación atómica.

BOHR. Muy bien. Esa palabra supone un problema.

HEIDEGGER. Sí. A veces, parece que utilizas las palabras "fenómenos" y "objetos" casi indistintamente.

BOHR. Ahí podría muy bien haber habido una confusión. Yo he dicho que la experiencia cuántica nos ha llevado a reexaminar ambos conceptos. Si me dejas intentar aclararlo, diré que, en lo que se refiere a la descripción objetiva, es más apropiado utilizar la palabra "fenómeno" para referirse sólo a observaciones realizadas bajo circunstancias cuya descripción incluye también una descripción de toda la disposición experimental.

HEIDEGGER. El "objeto" sólo puede ser observado dentro del contexto que lo rodea —en este caso, el experimento mismo.

BOHR. Sí, eso es cierto. Pero sólo a escala atómica.

HEIDEGGER. Bien. Veamos, entonces, lo que el lenguaje mismo puede decirnos de la palabra "fenómeno". La expresión griega a la cual se remonta el término deriva del verbo *φαίνεσθαι*, que significa "mostrarse". Originalmente, "fenómeno" significa "aquello que se muestra", "lo manifiesto". El verbo viene del tema *φα* —la luz, o

aquello que brilla— por tanto, aquello dentro de lo cual algo puede hacerse manifiesto, visible en sí mismo. Deberíamos recordar, entonces, que la expresión "fenómeno" significa "aquello que se muestra en sí mismo", lo manifiesto. Por consiguiente, *φαινόμενα* o "fenómenos" son la totalidad de lo que se halla a la luz del día o puede ser sacado a la luz.

BOHR. De acuerdo. Eso es aceptable. Pero no veo que contradiga de ninguna manera lo que yo he llamado "fenómenos". De hecho, eso es exactamente lo que hacemos en física atómica, ¿no es cierto? Sacar a la luz varios aspectos, reconocidamente escondidos, de la realidad.

HEIDEGGER. Sí, pero ahí, precisamente, está la diferencia. Es *el físico* el que lo hace. El hombre —una entidad más entre todas— *persigue* la ciencia. Con esta persecución, lo que ocurre es nada menos que la irrupción de una entidad particular, llamada "Hombre", dentro del todo de la realidad, la totalidad de lo-que-es, de tal manera que, en esta irrupción, y a través de ella, la realidad se manifiesta *como* es. La manera en que ocurre esta irrupción reveladora, la actitud o metodología científica, es aquello que ayuda principalmente a nuestra realidad a llegar ser lo que es.

BOHR. Pero, ves, lo que he intentado señalarte es que esta irrupción, como tú acertadamente la llamas, del hombre en la realidad es exactamente lo que debemos evitar, manteniendo el uso de la descripción objetiva para expresar el conocimiento obtenido a través de la experimentación.

HEIDEGGER. Pero tú has dicho también que estamos suspendidos en el lenguaje, que incluso una disciplina tan supuestamente desinteresada como la física se ocupa de lo que podemos decir acerca de la naturaleza. Lo que estoy intentando decir es que la ciencia, gracias a que ha asumido la objetividad de la cual depende su propia esencia, ya ha predeterminado la "naturaleza" de la realidad que experimentaremos los que vivimos bajo su dominio de la ciencia. (*Detiene su paseo y baja la mirada para encontrarse directamente con la de Bohr.*)

BOHR. (*Titubea un momento, pensando.*) Entonces, he de volver una vez más a la pregunta que he hecho antes: ¿qué quieres decir cuando usas la palabra "realidad"?

HEIDEGGER. Esa es, de hecho, una pregunta muy pertinente. Pero no quisiera molestarte con una gran cantidad de detalles etimológicos. Sí te pediría, en cambio, que pensaras acerca de lo real a la luz de lo que he dicho acerca de los "fenómenos", porque estoy seguro de que convendrás conmigo en que los fenómenos son reales, ¿no es así?

BOHR. No estoy seguro de tener otra elección.

HEIDEGGER. Lo que es importante del fenómeno es que *se muestra* de sí mismo. Lo real es lo que extrae lo que es y le permite perdurar *como presencia*. Es aquello que ha sido traído aquí y extraído. La realidad, si la pensamos de una manera suficientemente amplia, significa aquello que, extraído a la luz del permanecer, yace delante: significa el permanecer, consumado en sí mismo, de la auto-extracción... Ahora bien, este sentido de realidad, es decir, que algo llega a estar en estado abierto, era también inherente al uso que hacían los griegos de los términos *energeia* y *entelecheia*: la permanencia de aquello que trae a presencia, un auto-mantenerse en la consumación. Un abismo separa estos nombres, acuñados por Aristóteles, de los significados modernos posteriores de *energeia* en el sentido de "energía" y *entelecheia* en el sentido de "entelequia" —talento y capacidad para el trabajo.

BOHR. Y ¿cómo crees que ha surgido esta diferencia?

HEIDEGGER. Con la apropiación romana de los términos griegos. Los romanos dicen, en lugar de *energeia*, *actus*, una palabra totalmente diferente, con un campo de significado totalmente diferente. Recuerda que Aristóteles tomó *energeia* de *ergon*, que, en latín, se piensa en términos de *operatio* como *actio*. Por eso, aquello que se extrae aparece ahora como aquello que se deriva de una *operatio*. Lo derivado es aquello que se sigue y resulta de una *actio*: la consecuencia o resultado. Así, lo real es ahora aquello que sigue como consecuencia. La consecuencia se produce por la circunstancia que la



precedió, o por la causa. Así, lo real aparece a la luz de la causalidad. Y, finalmente, en el proceso de relacionar la causa y el efecto, el seguir uno al otro, y, con ello, el transcurso del tiempo, son impulsados al primer término. (*De nuevo, se detiene significativamente, bajando la mirada a Bohr y esperando su reacción.*)

BOHR. (*Asintiendo lentamente con la cabeza mientras habla.*) Bueno, tengo que admitir que tienes una teoría etimológica verdaderamente fascinante de cómo puede haber surgido la filosofía de causa y efecto. Pero quiero recordarte que los problemas de la física contemporánea nos ha llevado, también, a encrucijadas epistemológicas. Recuerda que hemos tenido que reconocer, con grandes dificultades, que el principio de causalidad era un marco demasiado estrecho para abarcar las regularidades peculiares que gobiernan los procesos atómicos individuales.

HEIDEGGER. Sí y esto, quizá, podía haber sido un paso positivo hacia la restauración de una armonía del Ser... E incluso en la manera en la que tú expresas muchas de tus ideas se puede detectar la posibilidad de una esperanza. Pero, si no me equivoco, en el campo de la física, habéis sustituido ahora el método estadístico de predicción en procesos atómicos por el determinista, más viejo, usado en la mecánica clásica.

BOHR. Sí, eso es cierto. Nuestra experiencia en física ha demostrado que los procesos naturales más fundamentales, vistos independientemente, es decir, como casos aislados, deben ser considerados como inciertos. En otras palabras, aquellos procesos que forman el fundamento de la naturaleza no pueden ser predecidos individualmente con certeza. Sólo si los consideramos en muy grandes cantidades, como, sin duda, ocurre a la escala macroscópica de la experiencia personal, podemos predecir con precisión estadística cómo se comportará la naturaleza.

HEIDEGGER. (*Saca una pluma del bolsillo y la examina distraídamente.*) Me parece amí que tu realidad a escala cuántica, que se propaga más allá de los confines del modelo de causa y efecto, muestra una similitud interesante con aquel sentido de realidad que originariamente estaba presente en el lenguaje de los primeros griegos.... Pero, a pesar

de esto (*reemplaza resueltamente el bolígrafo*), como tú insistes, puesto que eres científico, la ciencia debe mantener el método de la descripción objetiva. Por eso, lo real debe continuar presentándose en el suceder de las consecuencias. (*Empieza a pasearse de nuevo delante de Bohr.*) Sólo puede mostrarse en el objeto factual, contrariamente a aquello que no se mantiene firme, garantizado, y que se representa como una mera apariencia o como algo que sólo se cree que es de esa manera. Y, por eso, puedo decir que hay una clase particular de realidad dentro de la cual nosotros, los del mundo moderno, vivimos y nos movemos. *Nuestra* realidad, la permanencia de aquello que trae a presencia, en la edad moderna, se caracteriza por nuestra propia devoción, o dedicación al objeto. Hemos impregnado nuestro mundo con este sentido de *objetidad*. Lejos de evitar la irrupción del hombre en la realidad, la "objetividad" casi mantenida casi religiosamente de la ciencia moderna constituye la irrupción misma, mediante la imposición del sentido ubicuo de objetidad en el mundo.

BOHR. Pero recuerda, Heidegger (*Bohr también vuelve a ponerse de pie para mover los brazos más libremente*), que la investigación científica misma nos ha demostrado que probablemente es imposible definir un objeto "absoluto". Después de todo, tanto en el nivel físico como en el mental, hemos de admitir la imposibilidad de ubicar un punto definido de separación entre bien el cuerpo y lo que le rodea o bien el contenido de la consciencia y el fondo desde donde surge... Y, lo que es más, esta misma conclusión ha sido señalada por el reconocimiento del cuanto de acción —que la partícula elemental, en último término, no puede diferenciarse claramente del fondo del que surge.

HEIDEGGER. (*De nuevo, los dos se enfrentan cara a cara.*) Aun así, ¿depende todavía la física de esa metodología de la descripción objetiva?

BOHR. Sí, como ya he insistido.

HEIDEGGER. De ahí que la física (*rompe el contacto visual y empieza a pasearse*), aun cuando se está alejando ahora de la representación dirigida sólo hacia objetos que ha sido la única representación *standard* hasta hace poco, nunca será capaz de renunciar a esta

única cosa: que la naturaleza se presenta de una u otra manera identificable a través del cálculo y que permanece ordenable como un sistema de información. (*Bohr, aquí, vuelve a su asiento.*) La manera de representar de la ciencia moderna persigue y entrapa la naturaleza, como una coherencia de fuerzas, incluso cuando ha tenido que reconocer que las fuerzas fundamentales no pueden ser calculadas con precisión. Y, así, si volvemos a la descripción de la ciencia moderna como la teoría de lo real, debemos admitir que, en nuestra época, la teoría ha venido a preceder a la realidad. (*Al decir esto, Heidegger empieza a dar vueltas alrededor de Bohr, de la misma manera en que Bohr lo había hecho antes.*) La física moderna no es física experimental porque aplica los aparatos al interrogar a la naturaleza. Más bien ocurre lo contrario. La física, puesto que, ya como pura teoría, dispone la naturaleza para que se muestre como una coherencia de fuerzas calculables de antemano, ordena sus experimentos con precisión, con el propósito de preguntar si la naturaleza se presenta *cuando ha sido dispuesta de esta forma* y cómo lo hace. La ciencia se impone sobre lo real. Provoca a lo real específicamente mediante la manipulación de su objetividad. La teoría, en un momento dado, asegura una región de lo real como su área objeto. Cuando algo está en sí mismo determinado por un fin, ese algo es pura teoría. Está determinado por la objetividad de lo que permanece. Si se abandonara la objetividad, la esencia de la ciencia sería negada.

BOHR. Una vez más, estoy de acuerdo. Eso es más o menos lo que yo he dicho. El propósito de la ciencia moderna es mantener la descripción objetiva, lo cual exige la contraposición de sujeto y objeto. Ir más allá de esta contraposición necesaria nos llevará, con el tiempo, al campo del misticismo. (*Se pone de pie de nuevo y, esta vez, empieza a pasearse en sentido contrario al de Heidegger.*) El propósito de nuestras grandes obras de arte es señalar los rasgos de la armoniosa integridad de nuestra posición humana. De hecho, la poesía, la pintura y la música, al renunciar al análisis lógico en un grado cada vez mayor y permitir, a cambio, tocar todas las cuerdas de la emoción, contienen posibilidades de unión entre modos tan extremos como aquellos caracterizados como pragmáticos y místicos... Por otro lado, los antiguos pensadores indios ya entendían las dificultades lógicas que hay que afrontar si queremos formular una explicación exhaustiva para tal integridad. Ellos, por su parte, encontraron una

escapatoria de las desarmonías aparentes de la vida recalcando la inutilidad de exigir una respuesta a la pregunta acerca del significado de la existencia, comprendiendo que cualquier uso de la palabra "significado" implica comparación. Y ¿con qué podemos comparar la totalidad de la existencia?

HEIDEGGER. Desde luego. No es necesario preguntarse acerca del "significado de la existencia". La existencia *es*. El Ser *es*. Nuestro problema es ahora simplemente permitirle que sea —permitirle que sea lo que es, en lugar de objetivar, imponer la voluntad humana, amoldar y atrapar la realidad en divisiones calculables y áreas objeto. Esta época de la ciencia moderna ha convertido al Ser en nada más que un almacén o una reserva de energía, que aguarda el uso del hombre. Y el gran símbolo de la destructiva conversión del Ser en energía es el gran símbolo de nuestro siglo, la bomba atómica.

BOHR. (*Se queda azorado.*) Algunas veces, he de admitir, me temo que eso es cierto.

HEIDEGGER. Pero, quizá, la armas también son *sólo* un símbolo, si bien un símbolo mortal. El verdadero peligro reside en la distorsión del Ser, incluyendo la distorsión del hombre, que engendra la era moderna.

BOHR. El peligro de las armas nucleares, sí. Eso es muy fácil de entender. Pero esta distorsión del ser —no estoy seguro de entender lo que intentas decir. ¿No puedes ser más específico?

HEIDEGGER. En cierto sentido, es justo lo que he estado diciendo toda la tarde. ¿Recuerdas que he hablado de la ciencia como una irrupción del hombre en la realidad? Ello es posible sólo porque nos separamos del mundo del que somos parte —nos convertimos en sujetos aislados, opuestos a los objetos que conquistamos, manipulamos y transformamos. Esta es la Voluntad de Poder de la que Nietzsche hablaba tan elocuentemente y que significa la culminación de la metafísica occidental... Y sus raíces, como es de esperar, se pueden encontrar en el comienzo de la metafísica occidental con

el lenguaje de Platón. Por eso, si estás dispuesto a aguantar conmigo una incursión más en la etimología, podríamos aclarar la cuestión examinando otra palabra que es bastante importante para la ciencia moderna: teoría.

BOHR. (*Se sienta otra vez y cruza las piernas.*) Hemos llegado hasta aquí. Continúa, por favor. Me gustaría llegar al fondo de esto.

HEIDEGGER. Yo he dicho que la teoría de la ciencia moderna se ha transformado en una manera de entrapar y coaccionar lo real. Y este entrapar y coaccionar, a su vez, lleva a un refinamiento de lo real a través del cual se convierte en una especie de reserva constante de energía —energía en el sentido moderno de capacidad para trabajar puesta a la disposición del hombre.

BOHR. Uno de cuyos resultados ha sido toda clase de armamento nuclear. De acuerdo, hasta aquí puedo seguir tu razonamiento.

HEIDEGGER. Pero no sólo armamento nuclear. Me refiero, también, a la dominación unilateral del Ser por el hombre para su propio beneficio, que, en demasiadas ocasiones, carece de previsión. Sin embargo, el origen de la palabra revela una visión de la realidad muy diferente. "Teoría" se deriva del griego *theōrein*. El nombre que le corresponde es *theōria*. Estas palabras expresan un significado elevado y misterioso. El verbo *theōrein* se derivó de la unión de dos raíces, *thea* y *horaō*. *Thea* es el aspecto con que algo se muestra, la apariencia externa con la que se ofrece. De aquí es también de donde obtenemos la palabra "teatro". La segunda raíz, *horaō*, significa "mirar algo atentamente, examinar, considerarlo en detalle". *Theōrein* significa, por tanto, mirar atentamente la apariencia externa en donde lo que permanece se hace visible y, a través de tal visión, acompañarlo, continuar con ello.

BOHR. La vida contemplativa.

HEIDEGGER. Correcto. Esa particular forma de vida que está determinada por *theōrein*

y que se dedica a ello, los griegos la llaman *bios theōrētikos*, la forma de vida del contemplador, de aquél que mira la pura luminosidad de aquello que entra en presencia. En contraste con esto, *bios praktikos* es la forma de vida dedicada a la acción y a la productividad. Pero es importante tener algo en mente: para los griegos, *bios theōrētikos*, la vida de contemplar, es, especialmente en su forma más pura como pensamiento, la acción más alta. *Theōria*, en sí misma, y no tan sólo por la utilidad que conlleva, es la forma consumada de la existencia humana. Y es que *theōria* es la relación pura con las apariencias externas perteneciente a cualquier cosa que entra en presencia, con esas apariencias que, en su resplandor, le conciernen al hombre en cuanto que ocasionan que la presencia de los dioses ilumine.

BOHR. (*le interrumpe.*) ¡Pero Heidegger! (*Y Heidegger, de repente, se detiene en su órbita pensativa*) ¿Qué es lo que puedes querer decir con todo eso de los dioses? Puedo seguir tu exposición etimológica, bien, y, ciertamente, no soy quien para pensar, si quiera, en disentir —si ello fuera posible. Pero ¡los dioses! Estas ideas cosmológicas míticas son precisamente lo que los científicos nos hemos esforzado tanto y durante tanto tiempo por superar.

HEIDEGGER. Considéralo, simplemente, si quieres, como una forma más poética de pensar. Después de todo, no estamos tan enfrentados en este punto. ¿No has dicho tú que "dios" es una de esas palabras que son demasiado ambiguas para una definición concreta?

BOHR. Sí, lo he dicho. Y es, por ello, muy difícil de emplear en una conversación racional.

HEIDEGGER. Quizá deberías decir en la descripción científica objetiva. Pero, aun así, empleo la palabra para referirme a aquello que *no puede* ser conocido y, por tanto, no puede ser definido. Y, una vez más, los griegos estaban por delante de nosotros también en esta capacidad. Y es que, ves, aún hay otra posibilidad inherente a la palabra *theōria*.

Si cambiamos de sitio el acento, las dos raíces se pueden leer *theá* y *ōra*. *Theá* es diosa. Es como diosa que *Alētheia*, el estado de descubierto desde el que y en el que aquello que es entra en presencia, se le aparece al pensador Parménides. Traducimos *alētheia* mediante el *veritas* latino, que es *Wahrheit* en alemán, la verdad. Y la otra raíz, *ōra*, significa el respeto que tenemos, el honor y estima que conferimos. Si pensamos la palabra *theōria* en el contexto de estos significados, indica la reverente atención prestada al estado de descubierto de lo que entra en presencia. Así, teoría, en el viejo sentido —que quiere decir "antiguo", pero de ningún modo "obsoleto"— es *la contemplación que guarda y protege la verdad*.

BOHR. Siendo la verdad, entonces, aquello que, por sí mismo, entra en presencia ante nosotros, entra en el Ser.

HEIDEGGER. (*Se detiene, mira a Bohr y se sienta de nuevo.*) Es una forma satisfactoria de decirlo.

BOHR. Gracias. Y, ahora, casi me da miedo preguntártelo, pero ¿dónde situas tú la desviación del sentido griego de "teoría" hacia el sentido moderno y científico? ¿En el ascenso del método empírico que acompañó al Renacimiento europeo, quizá?

HEIDEGGER. No, no. Me temo que mucho antes de eso. Una vez más, en la adaptación de las ideas griegas por el lenguaje de los romanos. Verás, los romanos traducen *theōrein* por *contemplari* y *theōria* por *contemplatio*. Esta traducción, que se deriva del espíritu del lenguaje romano, es decir, de la existencia romana en sí misma, hace que lo que es esencial en lo que dicen las palabras griegas se desvanezca de golpe. Y es que *contemplari* significa "acotar una cosa formando un sector diferente y encerrarla dentro". *Templum* es el griego *temenos*, que tiene su origen en una experiencia completamente diferente de aquella de la que se origina *theōrein*. *Temnein* significa "cortar" o "dividir". Como ya sabes, lo indivisible es *atmeton*, o *a-tomon*, "átomo". El *templum* latino es originariamente un sector esculpido en los cielos y en la tierra, la región de los

cielos señalada por el camino del sol. Es dentro de esta región donde los adivinos hacen sus observaciones para determinar el futuro a partir del vuelo, el canto y hábitos alimenticios de las aves.

BOHR. (*Asintiendo con la cabeza y absorto en sus pensamientos.*) Ummhmmm. Así que tu idea, entonces, es que la... traducción del griego al latín creó un cambio en el concepto mismo. Mientras que los griegos la concibieron como una especie de ver o de observar el presente, para los romanos, llegó a asociarse con la predicción del futuro.

HEIDEGGER. *Observar* el presente, no. Esa es nuestra experiencia contemporánea manifestándose a través de tu lenguaje. *Dejar que el Ser surja en presencia*. No coaccionar, no para dominar, simplemente permitir que lo que es ilumine bajo la luz de la consciencia. Pero, en general, tienes razón. En *theōria* transformada en *contemplatio*, pasa a primer término el impulso —ya implantado en el pensamiento griego— que preparó el camino para la adopción del determinismo. El impulso de un mirar que separa y crea compartimentos. Una especie de avance usurpador, a través de pasos interrelacionados sucesivos, hacia aquello que va a ser captado por el ojo, se hace nominativo en el conocer... En la época moderna, la idea de teoría es la inspección o la observación de lo real; pero esto es algo esencialmente diferente de la *theōria* griega.

BOHR. Sí, ya veo. Volvemos así a lo que has dicho acerca de lo real... El concepto moderno de observación depende de la división sujeto-objeto y de la presuposición de que la realidad misma es un conglomerado de objetos discretos y procesos que, con el tiempo, pueden ser conocidos o entendidos por el observador aislado o imparcial.

HEIDEGGER. Sí. Y es precisamente este carácter "desinteresado" de la perspectiva científica moderna lo que es una imposición sobre la naturaleza, puesto que contiene dentro de sí la presuposición de la objetividad de la realidad. E, incluso con los problemas paradójicos de la física postclásica, que, como tú dices, exigen una ubicación diferente de la distinción sujeto-objeto, hay un hecho básico que permanece inalterable: que la naturaleza tiene que disponerse con antelación para el asegurar entrampador que la



ciencia, como teoría, realiza —que la naturaleza, en objetividad, es entregada al hombre para su apropiación. El objeto en sí mismo ha desaparecido en la reciente física atómica, es cierto, pero la cuestión de la relación sujeto-objeto permanece y, de hecho, ahora tiene precedencia para afianzarse como otra reserva constante de energía. Esto quiere decir que la relación en sí misma es entregada a la objetividad: se convierte también en una cantidad que ha de ser dirigida y ordenada.

BOHR. ¿Estás diciendo, entonces, que la ciencia —o, al menos, la física— también "objetiva" al hombre, que estamos transformándonos, incluso nosotros mismos, en esta reserva constante de energía para nuestro propio uso?

HEIDEGGER. Yo diría que ése es uno de los peligros más desapercibidos inherentes a la actitud de la ciencia moderna y, desde luego, de la tecnología.

BOHR. Y, entonces, asumiendo que no nos aniquilemos unos a otros con armas nucleares, ¿qué clase de futuro prevés para el hombre si seguimos por este camino, tal como lo has descrito?

HEIDEGGER. Quizá una forma más sutil de aniquilación. Nihilismo en el sentido de que el hombre niega su propia esencia. Alienación del misterioso manantial del Ser. Una marchitación en el árbol. Una insulsa desecación de la humanidad.

BOHR. Veo que también tú sabes hablar como un poeta. Pero ¿cómo crees que podemos evitar un destino tan horrible?

HEIDEGGER. Justo como tú has dicho. Debemos empezar adoptando una actitud más poética hacia el Ser. La naturaleza, en la objetividad de la ciencia física moderna, es tan sólo *una* forma en la que lo que entra en presencia —que, desde antaño, se ha llamado *physis*— se revela y se dispone para la característica refinadora de la ciencia. Pero la ciencia no puede ir nunca más allá de la objetividad que es su esencia. Esto quiere decir que está siempre circunscrita dentro de ciertos límites: las áreas objeto de la realidad...

Es hora de que el pensamiento deje de imponerse sobre la realidad a través del cuestionamiento interesado de la teoría científica. Ahora, en esta época precaria en la que vivimos, el pensamiento debe volver a una relación más armoniosa con el Ser del que surgió y que siempre y en todo momento debe nutrirlo. El pensar mismo debe aprender, una vez más, cómo dejar que lo que es simplemente *sea* lo que es. Esto, tal como yo lo entiendo, es la esencia de la poesía, ya que es él, el poeta, quien trae la verdad de lo que es a la luz del lenguaje.

BOHR. Pero, ciertamente, todos no podemos ser poetas.

HEIDEGGER. No. Ciertamente. Pero podemos aprender a pensar de una manera más poética. Debemos aprender, también, a dejar que *nuestro pensamiento sea*. Reflejar, más que teorizar. El abandono calmado y sereno a aquello que es digno de ser cuestionado. Eso es reflexión. Un acompañamiento tranquilo, en el pensamiento, al Ser.

BOHR. Entonces, tú no encuentras la reflexión compatible con la ciencia.

HEIDEGGER. La reflexión es de una esencia diferente de la del hacer consciente y el conocer que pertenecen a la ciencia. Es también de una esencia diferente de la cultivación intelectual. La era de la cultivación intelectual está llegando a su fin, no porque los incultos estén ganando la primacía, sino porque están apareciendo señales de una era mundial en que aquello que es digno de ser cuestionado, algún día, abrirá de nuevo la puerta que nos llevará a lo que es esencial en todas las cosas y en todas las destinaciones. La reflexión es más provisional y más pobre en relación con nuestra época que la cultivación intelectual que se fomentó con anterioridad. Pero la pobreza de la reflexión es la promesa de una riqueza cuyos tesoros resplandecen en el fulgor de esa inutilidad, que nunca puede ser incluida en ningún cálculo... Y, aun cuando las ciencias nunca puedan trascender la objetividad que implican, todo investigador y profesor de ciencias, todo hombre que busca un camino a través de la ciencia, puede moverse como un ser que piensa, sobre varios niveles de reflexión y puede mantener atenta la reflexión, como veo que tú también haces en gran medida.

BOHR. Bueno, muchas gracias, Heidegger. Lo considero un gran cumplido. (*Mira hacia arriba y advierte por primera vez lo avanzado del día.*) Debo decir que ha sido una conversación fascinante e ilustradora. Para mi sorpresa, he comprobado que estamos mucho más de acuerdo de lo que esperaba. Y, no sé si estarás de acuerdo conmigo en esto, pero parece que nuestras actitudes forman una unidad complementaria cuya simetría es singular. Tus ideas tan profundas me han hecho comprender las mías de una manera nueva y más honda. (*Empieza a levantarse, duda, después mira a Heidegger de nuevo.*) Y ciertamente tienes razón. Vivimos en una época peligrosa y necesitada. El rápido progreso de la ciencia y de la tecnología ha traído consigo tanto promesas para la mejora del bienestar humano como amenazas inminentes de la seguridad humana. Estamos ante un desafío muy serio. En este momento en que el destino de todos nosotros está unido indisolublemente, creo que una colaboración en abierta y mutua confianza, basada en la apreciación de cada aspecto de la posición humana común, es más necesaria que nunca en la historia del hombre. Sólo me queda tener la esperanza de que seremos capaces de conseguirlo.

HEIDEGGER. (*Mira al cielo, después al suelo, después a Bohr.*) Por mi parte, será suficiente si, al final, podemos aprender a escuchar la voz del Ser y a preservar su verdad dentro de la piedad del pensamiento.

(*Dicho esto, nuestros actores quedan sumidos en el silencio, cada uno absorto en su propio mundo de pensamientos. El tenue sol de otoño ha descendido lentamente abriéndose camino a través de las hojas hacia el ocaso. En el silencio que sigue, se oye el canto de un pájaro, cuestionando al aire de la tarde, esperando una respuesta. Y, a medida que se va cerniendo la oscuridad, la escena se disuelve en el olvido.*)

La conversación precedente ha sido compuesta con material extraído de las siguientes fuentes:

BARRETT, WILLIAM. *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. Garden City, Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1962.

BOHR, NIELS. *Atomic Physics and Human Knowledge*. Nueva York: John Wiley & Sons, Inc., 1958.

—*Essays 1958-1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*. Nueva York: Interscience Publishers, 1963.

GAMOW, GEORGE. *Thirty Years that Shook Physics: The Story of Quantum Physics*. Garden City, Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1966.

HEIDEGGER, MARTIN. *Being and Time*, trad. al inglés por John Macquarrie y Edward Robinson. Nueva York: Harper & Row, 1962.

HEIDEGGER, MARTIN. *Existence and Being*, ed. Werner Brock. Chicago: Henry Regnery Company, Gateway Edition, 1949.

HEIDEGGER, MARTIN. *Poetry, Language, Thought*, trad. al inglés por Albert Hofstadter. Nueva York: Harper Colophon Books, 1975.

HEIDEGGER, MARTIN. *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. al inglés por William Lovitt. Nueva York: Harper Colophon Books, 1977.

MOORE, RUTH. *Niels Bohr: The Man and the Scientist*. London: Hodder and Stoughton, 1967.

ROSENTHAL, S., ed. *Niels Bohr: His life and Work*. Amsterdam: North Holland Publishing Company, 1967.

## *CAPÍTULO SEIS*

### **WATT: EL MUNDO, LA PALABRA Y LA NADA**

Suele llegar de noche y siempre por sorpresa. Quizá mientras viajas o simplemente después de mudarte de casa. Abres los ojos, pero todavía no estás despierto del todo. Y no puedes recordar donde estás. Puede que haya una luz que viene desde algún lugar en la oscuridad, pero no sabes qué es. Y puede que oigas un ruido: alguien que habla en una habitación desconocida o un confuso temblor del mundo exterior. Las paredes alrededor de la cama parecen extrañas. Y, como un relámpago, el pánico te atraviesa la mente. De repente, te das cuenta de que no sabes quién eres.

Entonces te asalta el miedo. Sacudes la cabeza, enciendes una luz, canturreas una canción o vas a buscar una copa.

Y se va tan rápido como vino. Algo cambia en tu percepción y acabas despertándote. Vuelves en ti mismo. Y la mente vuelve a centrarse de nuevo.

El mundo recobra su viejo rostro familiar. Esa tenue luz es el farol a través de las cortinas. Las paredes se vuelven sólidas, de nuevo son tuyas. Recuerdas que, por la noche, algunas veces oyes el tráfico en la carretera que va hacia el norte. Y, por supuesto, puedes saber estas cosas porque, por fin, has recordado que tú eres tú.

Esta sutil y desconcertante experiencia, quizá, se ha convertido en una especie de símbolo de nuestro tiempo. Pero esto no quiere decir que sólo *nosotros* la hayamos sentido. Todos los seres humanos, en todas las épocas humanas, también deben haberla conocido. Pero adquiere una importancia especial para nosotros, puesto que algunos de

nuestros pensadores la han visto como un signo del temperamento de la época. Esa pérdida de reconocimiento, esa repentina confusión ante un mundo que nos es familiar es lo que a menudo se ha denominado *Angst*, que, aquí, será traducido como "angustia". Y, de hecho, el sentimiento de la angustia es, a juicio de Martin Heidegger, el "estado de ánimo clave" para la comprensión de nuestra relación con el mundo, con la totalidad de lo-que-es.

Pero, ¿cómo puede ser esto?, te preguntas. ¿Cómo a un estado de ánimo tan insustancial y fugaz como éste, que viene y se va en un segundo, se le puede asignar un peso filosófico tan grande? La respuesta a esa pregunta, tal como lo entiende Heidegger, es que la experiencia de la angustia nos enfrenta cara a cara con la nada.<sup>1</sup>

La diferencia entre la angustia y el sentimiento, más común, de miedo es que el segundo siempre tiene un objeto. Siempre tenemos miedo de *algo*. Y este objeto de nuestro temor penetra inexorablemente en el pensamiento, hasta que distorsiona nuestra relación con las otras cosas que nos rodean. Pero, por lo que respecta a la angustia, no hay ningún *objeto* que actúe sobre el pensamiento. Hay una sensación de intranquilidad, de que las cosas no están bien. Tenemos un sentimiento angustioso, pero no sabemos por qué, ni de qué se trata. Parece que nada en absoluto lo haya producido. Y ése, concluye Heidegger, es precisamente el caso. El sentimiento de angustia, de esta manera, es un síntoma de la confrontación con la nada.

He señalado en otro ensayo<sup>2</sup> cómo este sentimiento de angustia parece ser uno de los factores elementales en la poesía más lograda de Emily Dickinson. Puede que esta afirmación resulte extraña, pero no es difícil de aceptar. Según el punto de vista heideggeriano, aparentemente, la angustia nos lleva al reconocimiento de que la nada

---

<sup>1</sup> Mi argumento respecto al concepto de angustia de Heidegger está basado en su ensayo *Was ist Metaphysik?*, publicado en inglés en *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago,: Henry Regnery Company Gateway Edition, 1960), pp.325-61.

<sup>2</sup> En "Emily Dickinson, Martin Heidegger, and the Poetry of Dread" *Western Humanities Review*, vol. XXXX, n° 1, (Primavera 1986), pp. 27-38.

invade el mundo, de que ésta actúa literalmente como una especie de fuerza inherente a la naturaleza de la realidad. Cuando experimentamos la angustia, nos abrimos al conocimiento de que todo lo que existe, incluidos nosotros mismos, está desapareciendo irrevocablemente. En palabras de Heidegger:

Todas las cosas, y nosotros con ellas, se hunden en una especie de indiferencia. Pero no en el sentido de que todo simplemente desaparece; más bien en el mismo acto de alejarse de nosotros, todas las cosas se vuelven hacia nosotros. Esta retirada de lo-que-es-en-totalidad, que entonces se acumula a nuestro alrededor en la angustia, esto es lo que nos oprime. No hay nada a lo que agarrarse. Lo único que permanece y nos abrume mientras lo-que-es desaparece, es esta "nada"... O, para expresarlo con mayor precisión, la angustia nos mantiene en suspense porque hace que lo-que-es-en-totalidad huya de nosotros. Por tanto, nosotros también, como seres que existen en medio de lo-que-es, huimos de nosotros mismos con ello.<sup>3</sup>

En otras palabras, la angustia nos infunde una consciencia visceral del tiempo. No debería sorprendernos, por ello, encontrar este sentimiento de angustia en el origen de la mayor parte del impulso hacia el arte, puesto que el arte, en una de sus facetas, es un noble grito de resistencia contra la fugacidad de la vida.

Pero no se puede decir que el arte no trate sobre nada o, al menos, no siempre ha sido así. Es obvio que, en otros tiempos, concebíamos nuestra relación con lo-que-es en términos diferentes. Tradicionalmente, hemos considerado conveniente utilizar, o crear, símbolos que constituyen una mitología para explicar el vacío, para concretar los misterios que nos envuelven en el mundo. Pero, ahora, como ya hemos visto, la tendencia racionalizadora del hombre científico moderno ha provocado que el uso serio de la mitología, con lo que me estoy refiriendo a cualquier sistema de simbolismo religioso, sea prácticamente imposible. La mente ha estado denegándose a sí misma la gracia del pensamiento poético, para confrontar mejor la realidad en un plano "puramente" objetivo, en el denodado, si bien, quizá, equivocado esfuerzo para desterrar el misterio de una vez por todas al anticuado pasado de una época pre-científica.

Correcta o equivocada, para bien o para mal, esta decisión histórica de la Edad

---

<sup>3</sup> Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, publicado en inglés en *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago,: Henry Regnery Company Gateway Edition, 1960), p. 336.

Moderna nos ha dejado, en algunos aspectos, espiritualmente empobrecidos o, quizá, sería mejor decir espiritualmente frustrados. Puede que hayamos vislumbrado este inminente sentimiento de vacuidad en los rostros obsesionados de los moradores nocturnos de Edvard Munch. Y lo podemos reconocer en el vacío literal de las figuras de Henry Moore, o en las formas empequeñecidas e inefectivas de Giacometti. Nuestros artistas parecen estar diciéndonos que estamos perdiendo algo: no nuestra necesidad de expresar, sino la sustancia de nuestra expresión. ¿Podría ser el mensaje implícito que estamos jugando con la pérdida de nuestra humanidad misma? ¿O nos estamos moviendo desde una época, desde una etapa de nuestra humanidad a otra, todavía indefinida? ¿O estamos atrapados, en un momento terrible, entre ambas posibilidades? En cualquier caso, la tarea del artista contemporáneo no es precisamente envidable: crear una obra de arte con significado careciendo de un sistema de evaluación aceptado comúnmente.

\* \* \*

Se ha llevado al arte a la abstracción y más allá. Se ha conducido a la filosofía hasta el umbral de la nada. Y aquí estamos, quienes no participamos en la ciencia, viviendo de manera incómoda en una era científica. Habiéndonos despojado a nosotros mismos del solaz de las creencias mitológicas o religiosas, habiendo cedido la especulación al metal de las matemáticas, nos encontramos indefensos ante las grandes incógnitas en las que se halla el milagro de la vida. Y, así, somos forzados (como, quizá, nuestros antepasados lo fueron en el primer amanecer de la consciencia) a aceptar como lo que es ese poder mortificante que se encuentra detrás de todos los sistemas de creencia o de explicación, a reconocer nuevamente el sentimiento de la angustia ante la realidad última de la nada.

El artista del siglo XX está, por ello, atrapado en los términos de una paradoja enervadora. Su identidad, su esencia, imponen que él exprese. Pero, ¿qué queda para expresar? Hemos desmitificado la existencia de tal forma que sólo queda lo prosaico. Y la expresión meramente prosaica subvierte el papel del arte, que es llevamos, de alguna manera, más allá de nosotros mismos, trascender, de algún modo, lo que ya somos.



Samuel Beckett es uno de los portavoces del espíritu contemporáneo que ha dado voz elocuentemente a este dilema: "The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express."<sup>4</sup> Este comentario, escrito en 1949, nos proporciona una pista de por qué la novela *Watt*, de los primeros años de esa década, muestra un paralelismo tan asombroso con el ensayo de Heidegger, "¿Qué es la metafísica?". Cada uno es una investigación de los efectos de la nada tal como se nos revela a través del "estado de ánimo clave" de la angustia.

En los curiosos "addenda" a *Watt*, de los que el autor nos dice que es "precious and illuminating material [that] should be carefully studied", encontramos el breve poema que sigue:

who may tell the tale  
of the old man?  
weigh absence in a scale?  
mete want with a span?  
the sum assess  
of the world's woes?  
nothingness  
in words enclose?

Este conmovedor poema bien podría haber sido el epígrafe de la novela, si hubiera estado estructurada de una manera más convencional. Desde luego, las estructuras convencionales del arte no fueron configuradas para encerrar, o para revelar, la nada y esto es, precisamente, lo que Beckett intenta hacer en *Watt*. Es como si él no sólo entendiera la pertinencia de ese transitorio sentimiento de angustia, sino que hubiera decidido, además, elevarla, en un experimento de ficción, a una condición de consciencia permanente. Y es que *Watt*, en su misteriosa compulsión hacia el habitat de Knott, y su consecuente temporada de servicio allí, está obedeciendo, en realidad, a alguna llamada profundamente arraigada que le arrastra directamente a la órbita de la nada, hacia el mismo centro de la angustia.

---

<sup>4</sup> Samuel Beckett y Georges Duthuit, "Three Dialogues" en *Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs, N. J., Prentice Hall, Inc., 1962), p. 17.

La primera descripción de la vida en los terrenos de Knott se da tras la llegada de Watt. Arsene, su antecesor, que ahora debe marcharse, le recibe con un largo y confuso monólogo que, en diversos puntos, contiene lo que debe ser la semilla de la experiencia común en la hacienda. Justo en ese momento, desgraciadamente, Watt se encuentra demasiado aturdido y su actitud es demasiado pasiva para prestar atención. Pero aquellos lectores que realmente presten atención descubrirán que el corazón de esta experiencia es el demoledor reconocimiento del cambio —un doloroso conocimiento que, una vez adquirido, nunca puede ser ignorado de nuevo:

Where was I? The change. In what did it consist? It is hard to say. Something slipped. There I was, warm and bright, smoking my tobacco pipe, watching the warm bright wall, when suddenly somewhere some little thing slipped, some tiny little thing. Gliss-iss-iss-STOP!... millions of little things moving all together out of their old place, into a new one nearby, and furtively, as though it were forbidden.... The sun on the wall... underwent an instantaneous and I venture to say radical change of appearance. It was the same sun and the same wall, or so little older that the difference may be safely disregarded, but so changed that I felt I had been transported, without my having remarked it, to some quite different yard, and to some quite different season, in an unfamiliar country.<sup>5</sup>

Aunque un poco irónico, este fragmento es una descripción esmerada del sentimiento de alienación inspirado por el advenimiento de la angustia.

Sólo un momento antes, Arsene había sido feliz en su ignorancia, tomando el sol, fumando su pipa, formando parte del mundo inconscientemente. Pero, de repente, esa pequeña cosa resbala y él reconoce su esencial diferencia, entra en otro estado de consciencia: ahora, el mundo se enfrenta a él como una entidad alterada, en su carácter esencial como "Otro". Y así es exactamente como Heidegger postula el funcionamiento de la angustia. Todo deja de ser familiar, porque, de pronto, somos sensibles al constante desvanecimiento de lo-que-es. Esta sensibilidad alterada nos hace verlo todo bajo una luz diferente. El mundo entero, la totalidad de lo que es, se destaca y nos impresiona, *porque* está huyendo de nosotros. Este proceso de desvanecimiento, este hundimiento que Heidegger llama *Nichtung* —que aquí se traduce por anihilación— es la manifestación de la nada en el entorno físico. Es, en definitiva, este proceso de

---

<sup>5</sup> Samuel Beckett, *Watt* (Nueva York: Grove Press, Inc., 1959), pp. 42-4. (Todas las citas posteriores de esta novela serán identificadas con el número de página entre paréntesis.)

"anihilación" el que ofrece la experiencia de la realidad. Heidegger nos dice que:

La anihilación no es un acontecimiento fortuito, sino que, entendido como la relegación a la totalidad de lo que es que se está hundiendo, lo muestra en toda su extrañeza hasta ahora no revelada —como el puro "Otro"— en contraste con la Nada. Sólo en la noche clara de la Nada del miedo, lo-que-es se revela como tal en su estado de abierto original: que "es" y no es Nada.<sup>6</sup>

El sentimiento de angustia nos proporciona una apertura a la realidad que los intereses superficiales de nuestra vida diaria mantienen cerrados habitualmente. Y, aunque Watt está todavía demasiado absorto en sus propios asuntos superficiales como para escuchar la sabiduría de Arsene, bastante pronto tendrá que afrontar la presencia de la nada.

Antes de ser empleado por Knott, Watt, se nos dice, era una especie de positivista burlesco, que había estado siempre satisfecho con el más superficial de los significados que la evidencia de los sentidos le proporcionara: "The most meagre, the least plausible, would have satisfied Watt, who had not seen a symbol, nor executed an interpretation, since the age of fourteen, or fifteen, and who had lived, miserably it is true, among face values all his adult life... whatever it was Watt saw with the first look, that was enough for Watt, that had always been enough for Watt, more than enough for Watt." (*Watt*, p. 73) Pero, ahora, en el aura del señor Knott, los valores aparentes son insuficientes. Y es que los acontecimientos, aquí, no se dejarán explicar con las viejas formulaciones de palabras.

Ejemplo de ello es la visita de los Galls, padre e hijo, que sirve como modelo para todos los "incidents of note" en la casa. Aunque, en la superficie, se trata simplemente de otro de esos innumerables sucesos que forman parte de la vida, en la mente, ahora más despierta, de Watt, se convierte en un incidente cargado de gran humanidad y del misterio del tiempo. El problema con esta visita del ciego afinador de pianos y su hijo es que, en la memoria de Watt, no se someterá a ser definitivamente lo

---

<sup>6</sup> Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, publicado en inglés en *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago,: Henry Regnery Company Gateway Edition, 1960), p. 339.

que era, o parecía ser, en su percepción. El suceso mismo y la imagen que retiene de éste en la mente, son dos experiencias bastante diferentes:

What distressed Watt in this incident of the Galls father and son, and in subsequent similar incidents, was not so much that he did not know what had happened, for he did not care what had happened, as that nothing had happened, that a thing that was nothing had happened, with the utmost formal distinctness. And that it continued to happen, in his mind, he supposed, though he did not know what that meant.... (*Watt*, p.76)

Es decir, él advierte un vacío entre el concepto, que existe en su mente, y el propio incidente físico, que, aparentemente, no existe en absoluto. La cualidad de la anihilación inherente a toda experiencia, el desvanecimiento del ser, ha empezado a penetrar a través del umbral de la consciencia.

Es más, este inesperado fracaso de la certeza se refiere a los objetos que se hallan en la casa. Watt descubre, para su gran consternación, que las palabras ya no bastan para lo que anteriormente habían designado tan bien. Están, por ejemplo, las ollas de la cocina, que sutilmente se niegan a ajustarse a la palabra "olla". No importa cuántas veces Watt aplique el nombre, ni con qué grado de eficacia el objeto en cuestión realice su función, éste no consentirá en ser simplemente una "olla". Alguna pequeña cosa indefinible ha cambiado de alguna manera. "And it was just this hairbreath departure from the nature of a true pot that so excruciated Watt." (*Watt*, p. 81.)

Y, desde luego, después de perder el control sobre el concepto de "olla", no se tarda mucho en perder el concepto de "hombre" y, si uno pierde el concepto de "hombre", debe también abandonar el concepto de "yo". Por decirlo de alguna manera, Watt pierde su yo —o se pierde a sí mismo— en la región de Knott: "... he made the distressing discovery that of himself too he could no longer affirm anything that did not seem as false as if he had affirmed it of a stone." (*Watt*, p. 82.)

La experiencia de Watt, así, es similar a la de Arsene. Ha caído en un estado de constante alienación, tanto del mundo que le rodea como de él mismo. Esas estructuras mentales que él siempre había utilizado para categorizar tan irreflexivamente los misterios de la vida, estructuras reflejadas en el uso superficial de las palabras, son

ahora inestables en la revelación desnuda de la transitoriedad del mundo.

\* \* \*

Hay semejanzas notables entre el tono de *Watt* y la imagen de angustia que Heidegger presenta en "¿Qué es la metafísica?". No es, sin embargo, mi intención sugerir aquí una influencia consciente, aun cuando el ensayo precede a la novela casi quince años. Esa es una cuestión que deben resolver los críticos. Si hay una influencia filosófica *consciente* en *Watt* deberíamos aceptar, sin duda, la sugerencia de Jacqueline Hofer y Ruby Cohn de que el libro sigue el ejemplo del *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Ludwig Wittgenstein.<sup>7</sup> No, lo que es más interesante, incluso, para nuestros propósitos, es la posibilidad de que no haya en absoluto conexión directa, de que la época misma haya expresado estas formas de pensamiento tan similares a través de dos de sus más destacados intérpretes. La pregunta que se suscita naturalmente, si éste es el caso, es por qué estas dos obras habrían de estar tan cerca en contenido y en espíritu.

Quizá podremos encontrar la respuesta inmediata a esa pregunta en las condiciones en las que fue escrito *Watt*. Sabemos, a través de la detallada biografía de Samuel Beckett, realizada por Deirdre Bair, que la novela fue creada durante los últimos años de la segunda guerra mundial, cuando Beckett se escondía de los nazis en la pequeña ciudad francesa de Rousillon. Bair nos explica que, durante este período, Beckett estaba sufriendo una degradación psicológica que rayaba en la esquizofrenia. Ella utiliza esta información biográfica para interpretar la creación de la novela como una especie de terapia personal. Insinúa que los sufrimientos esencialmente metafísicos de Watt componen una estratagema concienzudamente construida para disimular la angustia psicológica de su autor. Para respaldar su tesis de que la novela es una especie de juego

---

<sup>7</sup> Jacqueline Hofer, "Watt" y Ruby Cohn, "Philosophical Fragments in the Works of Samuel Beckett", ambos reimpresos en *Beckett: A Collection of Critical Essays*, op. cit., pp. 62-76 y 169-177. Ver especialmente pp. 74-5 y 174-7. Cabe resaltar también, cómo Cohn compara la última obra de Beckett con algunos de los aspectos fundamentales del pensamiento de Heidegger.

esquizofrénico, realizado desesperadamente para salvar algún sentido de orden de un caos interior, cita la obra de R. D. Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*.

Encuentro este caso bastante persuasivo. Sabemos que Beckett, como Kafka antes que él, utiliza la técnica narrativa para reflejar la experiencia del autor. Esto quiere decir que el narrador se enfrenta a menudo con situaciones o problemas que representan o reflejan los problemas que el autor mismo aborda en la creación del libro. Esto explica, probablemente, por qué el narrador de la historia de Watt, como averiguamos después de 150 páginas, se llama Sam y nos está contando la historia de oídas, tal como él la escuchó de Watt en una institución mental mucho tiempo después de que los acontecimientos tuvieran lugar.

En efecto, la técnica narrativa del libro nos enfrenta, al menos, a tres conjuntos de reflejos. Tenemos a Watt, que observa a Knott y sus dominios e intenta reflejar esa experiencia en palabras. Después tenemos a Sam, que observa a Watt y escucha su "impetuous murmur" mientras le intenta contar su historia. Él nos comunica, sin embargo, que gran parte de la historia de Watt "fell in vain on my imperfect hearing and understanding, and much by the rushing wind was carried away and lost forever" (Watt, p. 156). Finalmente, por implicación, tenemos al lector, también, que observa las palabras de Sam e intenta redimir algún significado coherente de su casi incoherente narración.

De este modo, el intento de Watt de comprender a Knott, o de capturarlo con palabras, es un reflejo del intento de Beckett de escribir un libro sobre la nada. Y este reflejo, a su vez, explicaría por qué el pabellón de Watt en el manicomio parece ser una imagen especular de Sam, o por qué Sam, cuando mira a Watt, tiene el sentimiento de que está observándose a sí mismo. Sam, observando a Watt y escribiendo su historia, es una proyección de Beckett experimentando con su personaje (*character*) mientras escribe su novela. Pero, desde luego, el término inglés *character* tiene aquí una doble vertiente. Es tanto el personaje ficticio de Watt, como el carácter precario del propio



Beckett, una imagen de su propia personalidad inestable.

Por ello, si aceptamos la hipótesis de Bair, podemos muy bien considerar "el auténtico ataque de nervios de Rousillon" de Beckett en términos de la angustia heideggeriana. Como escribe Bair:

Parecía como si hubiera caído víctima del malestar general que aflige a personas encarceladas en contra de su voluntad durante largos períodos de tiempo. Dormía muchas horas y, cuando se despertaba, algunas veces estaba desorientado. Hacía sólo mínimos esfuerzos por ser parte de la vida del pueblo, pero, al mismo tiempo, estaba siempre en los márgenes, mirando muy de cerca con abierto interés clínico cualquier cosa que sucediera.<sup>8</sup>

¿Se podría sugerir, por tanto, entonces que Beckett sufría, en esta época, puesto que estaba constantemente al límite de una completa desintegración de la personalidad, un ataque más o menos continuo de la angustia existencial y que su novela es un reflejo de esa experiencia?

Si es así, se podría conjeturar, además, que la novela fue creada a través del mismo tipo de proceso personal que causó *The Waste Land*. Aunque el poema tenía sus orígenes en lo que Eliot insitió que era "una queja personal y totalmente insignificante contra la vida",<sup>9</sup> él transformó su "queja" en una expresión de un significado cultural trascendente. A causa del tipo de genio que poseía, es decir una especie de resonancia particular con el temple de su época, también Beckett podía derivar, de su queja personal, una obra de arte informada con los síntomas de una condición histórica. Sólo así podemos apreciar el valor y la importancia de la novela: como una auténtica realización del encuentro vivido con el miedo existencial.

\* \* \*

La realidad de la anihilación revelada por la angustia es una condición que no

---

<sup>8</sup> Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1978), p. 327.

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*, ed. Valerie Eliot (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971), p. 1.

puede ser formulada en palabras de una manera adecuada. Y es que las palabras, para realizar su función, requieren un conjunto de conceptos permanentes. Pero, como hemos visto, uno de los efectos del desvanecimiento es crear una discordancia entre el concepto y la cosa misma. Desafortunadamente para Watt, su superficial positivismo no le deja otro recurso contra la naturaleza irracional del terreno de Knott que la vieja espada de la razón y las palabras. En este sentido, Watt epitoma el problema del pensamiento estrictamente empírico que se enfrenta a una faceta de lo irracional, como es la cuestión de la nada. Heidegger expresa este conflicto de la siguiente manera:

Porque el pensamiento, que, esencialmente, piensa siempre en algo, al pensar en Nada, estaría forzado a actuar contra su propia naturaleza. Debido a que, siempre, nos encontramos con el fracaso en cuanto intentamos convertir Nada en un tema, nuestra investigación ha llegado ya a su final, siempre que se asuma, desde luego, que, en esta investigación, la "lógica" es el más alto tribunal de casación...<sup>10</sup>

Por esto, los tenaces intentos lógicos de Watt de "comprender" el mundo de Knott están predestinados al fracaso. Él no puede abandonar su fe en la eficacia del lenguaje y de la explicación racional.

Probablemente, el mejor ejemplo de este tragicómico defecto en su carácter se puede encontrar en el incidente de la comida del perro. Al no entender del todo por qué se come un perro las sobras del señor Knott, exactamente aquellas tardes en que éste las deja, Watt construye un elaborado sistema de perros y de gente que los cuida que explicará el fenómeno. Este tipo de sistema, sin embargo, no puede permanecer cerrado. Para ser minucioso, que es la desafortunada compulsión que siente Watt, es necesario seguir el inevitable desarrollo de una familia así desde su desconocido pasado hasta su menos conocido futuro. Así, una explicación finita se precipita hacia el infinito. A medida que la familia Lynch florece de una manera tan inusitada, su complicada estructura se ramifica en un sistema de detalles cuyas contradicciones internas demuestran haber ido más allá de los límites de la capacidad de Watt. Su esfuerzo por resolver el problema es, en efecto, un elaborado esquema de la imaginación humana arrojado desesperadamente sobre el rostro de la nada.

---

<sup>10</sup> Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, publicado en inglés en *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago,: Henry Regnery Company Gateway Edition, 1960), p. 330.



No obstante, sí que se nos informa de que, en un momento de su estancia, Watt realmente llega a aceptar la prevalencia de la anihilación inherente al entorno de Knott, que llega a "accept that nothing had happened, that a nothing had happened... and even, in a shy way to like it" (Watt, p. 80). Pero ésta es sólo una gracia temporal, que no puede conservar durante mucho tiempo: después de abandonar la hacienda, renuncia a "this error of the old days" y se preocupa otra vez no por "what [a] figure was, in reality, but with what [a] figure appeared to be, in reality" (Watt, p. 227). Es incapaz de dejar de lado completamente la vieja fórmula de lógica y sintaxis en su investigación sobre "the whatness" de las cosas. Y, por ello, cuando por fin acepta el desmoronamiento de su sistemática imagen del mundo, de sus propios esquemas de significado, lo hace de una manera estructurada. Sus discursos a Sam en la tercera parte están calculados para reflejar el caos que ha encontrado. Pero están demasiado calculados. Todos pueden ser descifrados a través de ciertas fórmulas sintácticas cada vez más maniáticas. No puede dar ese último paso que negaría su yo lógico y abrazar lo absurdo implícito en la anihilación. Acaba intentando agarrar ambos con la meticulosa racionalidad de un demente.

En este punto, es importante recordar la técnica narrativa de Beckett. El *impasse* metafísico de Watt y los problemas narracionales de Sam están pensados para reflejar el dilema del propio Beckett. El libro trata, en realidad, de las dificultades de escribir este tipo de novela. Watt, el personaje, fracasa al final porque no puede aplicar sus esquemas verbales lógicos a la insidiosa metamorfosis del espacio y del tiempo. Watt, la novela, se esfuerza por dar la apariencia de esa misma meticulosidad superficial y de ese fracaso: hay varias páginas de "addenda" para indicar que está inacabada, faltan muchas palabras en el texto e incluso quedan huecos en el manuscrito. Pero todo este caos reina por deseo del autor. El procedimiento narrativo de Beckett refleja la cualidad de la mente de Watt. Sus frases se desarrollan exactamente igual que lo hace la familia Lynch. Enfrentadas a lo incomprensible, empiezan con una base de pura lógica sintáctica, pero pronto, como la especulación de Watt, explotan, en su minuciosidad, en una múltiple difusión de sintagmas y proposiciones, hasta que, al final, se derrumban bajo el enorme peso de sus propias contradicciones. Entre aquellos críticos que nos han

hecho advertir este aspecto del estilo de la novela, está Hugh Kenner, quien dice que "el libro entero es, de esta manera, un ataque de la sintaxis sobre el caos, estableciendo lo que la sintaxis, y el ritmo, y la regularidad, y la precisión de nombres puede establecer en medio de una incompetencia generalizada, un clima de rumores y una tendencia de los datos a cambiar".<sup>11</sup> O también podríamos llamarlo la inadecuación del lenguaje ante la erosión de la certeza producida por la anihilación.

El fracaso, así, era una necesidad para Beckett, dada su intención: mostrar el estado desesperanzador del pensamiento lógico del método empírico, al enfrentarse a la paradoja en el corazón del desvanecimiento. Pero, ¿es la novela en sí misma un fracaso? Es obvio que no. Tenemos ante nosotros otra de esas obras del siglo XX que nos llevan más allá de las categorías tradicionales y nos exhortan a evaluar de diferentes maneras. Se nos induce, como al físico cuántico o al pensador existencialista, a abarcar los contrarios. En el campo de investigación abierto por *Watt*, los conceptos de éxito y fracaso se funden en uno. Pero no olvidemos que es precisamente esta clase de "conurrencia" complementaria de Nada y Todo-lo-que-es lo que hace que todo ser sea posible.

Nada no es ni un objeto ni ninguna cosa que "es" en absoluto. Nada no ocurre ni por sí misma ni "aparte-de" lo-que-es, como una especie de adjunto. Nada es aquello que hace posible para nuestra experiencia humana la revelación de lo-que-es como tal. Nada no simplemente proporciona el opuesto conceptual de lo-que-es, sino que también es una parte original de la esencia. Es en el Ser de lo-que-es donde ocurre la anihilación de Nada.<sup>12</sup>

Así, una vez más, en esta conmovedora novela de payasadas intelectuales, encontramos una ventana hacia la nueva orientación, el sentido alterado de la realidad del mundo post-clásico. A pesar de sus grandes diferencias, *Watt* y *The Waste Land* tienen una semejanza importante en las implicaciones de la técnica. En ambas obras, la estructura sintáctica tradicional y las formas literarias son impulsadas más allá de sus límites o son

---

<sup>11</sup> Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), p. 77. Muchas de las ideas que apoyan mi comentario aquí se las debo al estudio de *Watt* de Kenner.

<sup>12</sup> Heidegger, *Was ist Metaphysik?*, publicado en inglés en *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago, : Henry Regnery Company Gateway Edition, 1960), p. 340.

demolidas intencionadamente porque se consideran inadecuadas a las necesidades expresivas de su tiempo. Es más, la técnica narrativa de Beckett trasciende el contexto de las formas de pensamiento convencionales. Sus novelas, de *Watt* en adelante, tratan acerca del proceso de escribir novelas. Sus personajes, en cierto grado, siempre representan a su autor en la tarea del pensamiento creativo. El proceso mismo de pensar, y, por extensión, la delicada relación entre ficción y realidad, se convierte en el tema fundamental.

Como Watt, como Beckett, nos vemos arrastrados por estas obras de nuestro tiempo hacia una directa confrontación con la nada. Pero, como nos dice Heidegger, Nada no es simplemente nada. Es el proceso de desvanecimiento, de metamorfosis, que se difunde constantemente por el mundo y hace posible todo ser. Así, nuestro propio ser humano encuentra su base en esta nada. Es sólo desde esta base en la Nada desde donde podemos proyectarnos hacia el mundo que nos rodea y conocerlo por lo que es. El proceso de anihilación nos permite esa transcendencia que es la única potencialidad de toda consciencia humana. Quizá ha llegado el momento de reconocer este hecho, de afrontar este aspecto de nuestra naturaleza y de aumentar, así, nuestro conocimiento de lo que somos, de las condiciones de nuestra existencia. Pero, como Beckett y tantos otros de nuestros artistas parecen querer decirnos, la vieja y familiar lógica, las viejas y agotadas formas y el viejo y limitado pensamiento no pueden ser suficientes para el amanecer de una época en que la consciencia humana se está expandiendo.

## CAPÍTULO SIETE

### LA MENTE OCULTA TRAS LA TRILOGÍA —REVELACIÓN DE LA VOZ DEL VACÍO

Con el tiempo, si no acabamos con él, llegaremos a entender cómo la obra de Samuel Beckett señala un punto crucial, una de las fronteras de la consciencia clásica. Dentro de esa obra, la línea divisoria es *Watt*. La orientación empírica, en esa novela, se aplica a problemas que no puede terminar de resolver. La razón, la sintaxis y el concepto de identidad se ven impelidos a un clímax inevitable de colapso. Después de esta laboriosa revelación de los límites de la racionalidad, Beckett no podía continuar su búsqueda lingüística en inglés. Tenía que escapar de lo que, para él, se había convertido en el lenguaje de la esclavitud empírica. Su transición a la lengua francesa está íntimamente ligada a una transcendencia peculiar y paradójica de la mentalidad clásica.

En ese momento, la posición de Beckett se corresponde con la de los pintores abstractos que fueron sus contemporáneos: un intelecto brillante y creativo en confrontación directa con un sentimiento de pobreza espiritual que lo invadía todo. El problema consistía en cómo convertir este callejón sin salida en una forma artística significativa. Su primer intento fue *Mercier et Camier*, una novela notablemente inferior comenzada en 1946 y que Beckett no quiso publicar hasta 1970. Finalmente encontró una solución en las tres novelas que escribió entre 1947 y 1950: *Molloy*, *Malone Meurt* y *L'Innommable*.<sup>1</sup>

En estas tres piezas narrativas, reconocidas ahora como una trilogía unificada,

---

<sup>1</sup> Beckett tradujo *Molloy* al inglés con Patrick Bowles en 1953, *Malone Meurt*, en 1956 y *L'innommable*, en 1957. En este ensayo se hace referencia a las versiones en inglés.

el personaje típico de Beckett sufre un proceso gradual de desintegración física. Cada uno de los tres libros presenta un estadio diferente de este declive. Con cada uno de los sucesivos avatares, la movilidad del personaje -su cuerpo mismo- es consumido lentamente hasta que, al final, no queda nada más que una mente sin hogar. Pero, en ese proceso, esa mente, o proto-mente, es forzada a cuestionar las condiciones de su existencia, a intentar extraer algún sentido del mundo en el que ha sido arrojada. Su doloroso reconocimiento consiste en que el pensamiento debe continuar de un modo u otro -no se puede evitar- sin el solaz de cualquier certeza heredada.

Lo que ocurre en la trilogía de Beckett, en ese estrato histórico colectivo que yace bajo todo acto intelectual y estético, es que el pensamiento llega a desligarse de la carne. Gradualmente, se libera de una *imagen* del hombre tradicional e inadecuada. Podríamos remitirnos a *The Waste Land* y señalar que la trilogía postula una estrategia diferente, aunque igualmente válida, para conseguir la despersonalización del pensamiento. La mente y su estructura parecen convertirse, aquí, en el tema que tratar. Como consecuencia, el desarrollo de Beckett después de *Watt* podría muy bien entenderse como una crónica de cómo la consciencia se despoja dolorosamente de la orientación clásica.

No fue éste un logro fácil. El mismo Beckett era plenamente consciente de las dimensiones de la tarea que había elegido. Beckett examina esas dimensiones en una extraña tría de diálogos, publicados, con Georges Duthuit, en *Transition forty-nine*, en 1949. Apropiadamente titulada "Three Dialogues",<sup>2</sup> esta obra trata acerca de los pintores Pierre Tal Coat, André Masson y Bram van Velde. Ahora bien, éstos son pintores cuya evolución, de alguna manera, se estaba acercando a esa realización que llegó a ser conocida como expresionismo abstracto. Puesto que los comentarios de Beckett se refieren tanto a su propia experimentación literaria como a los pintores en cuestión, este documento conecta su obra con los modos abstracto y expresionista

---

<sup>2</sup> Samuel Beckett y Georges Duthuit, "Three Dialogues", reimpresso en *Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1965), pp. 16—22.

abstracto, hecho que sugiere un tema interesante para una investigación más profunda. Pero, en lo que se refiere a la creación de la trilogía, la datación del artículo es importante. Los dos primeros libros ya habían sido concluidos. La resolución final, *The Unnamable*, todavía no había sido comenzada. "Three Dialogues" constituye, por tanto, un corpus de comentario implícito sobre la nueva estética narrativa que, en aquel momento, Beckett se esforzaba por sacar a la luz.

Ya al principio, Beckett deja claro que lo que está en cuestión es el fin de una era histórica. La cuestión para él, no obstante, parece ser cómo deberíamos decidir darle fin. Al describir a Tal Coat en el primer diálogo, Beckett nos proporciona una explicación concisa y telegráfica, que podría aplicarse igualmente a la visión del expresionismo abstracto:

Total object, complete with missing parts, instead of partial object. Question of degree... In any case a thrusting toward a more adequate expression of natural experience... Whether achieved through submission or mastery, the result is a gain in nature... By nature I mean here, like the naivest realist, a composite of perceiver and perceived, not a datum, an experience.<sup>3</sup>

Estas difíciles líneas condensan una constelación de ideas que se corresponde, en esencia, con mucho de lo que ya se ha dicho anteriormente en estos ensayos. Beckett reconoce en las abstracciones de Tal Coat "a gain in nature" porque no representan meramente un conjunto de datos externos y objetivados. En lugar de ello, tienen en cuenta el carácter subjetivo de la percepción. Este tipo de pintura, "a composite of perceiver and perceived", aumenta así nuestra visión de la naturaleza gracias a la inclusión en ella de la subjetiva respuesta humana. Pero incluso esta distinción entre sumisión y dominio (la distancia entre Kafka y el cubismo) no es suficiente para Beckett. El problema, para él, es que este tipo de pintura todavía puede ser explicada, justificada, todavía recibe su ímpetu del terreno de la posibilidad. Lo que le interesa a Beckett ahora no es tanto el fin de una tradición, sino encontrar una vía de escape de las constricciones del intelecto occidental. Reclama un artista que le vuelva la espalda a la posibilidad

---

<sup>3</sup> Samuel Beckett y Georges Duthuit, "Three Dialogues", reimpresso en *Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1965), p. 16.

misma y rechaza cualquier "order on the plane of the feasible" que pueda concebirse.

Éste no es un requisito fácil de cumplir. Duthuit solamente puede preguntarle qué alternativas hay ante lo factible. Y Beckett, por supuesto, tiene que responder que no hay "logically none". Pero ésa precisamente es la cuestión. Lógica es lo que no quiere. La totalidad de la experiencia y cognición humana supera los límites del pensamiento lógico. Beckett se ha trasladado más allá del mundo de *Watt*. Así, lo encontramos, aquí, haciendo experimentos con las formas de lo irracional. Y, como ya sabemos, lo irracional nos lleva a la paradoja. Y es que ¿qué más queda cuando el pensamiento se aparta de la posibilidad, cuando el arte busca una dimensión más allá del plano de lo factible? Se le deja al artista una terrible contradicción: "The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to express, together with the obligation to express."<sup>4</sup>

Tampoco en Masson, a quien le preocupa "inner emptiness, the prime condition, according to Chinese esthetics, of the act of painting", puede Beckett encontrar su propio ideal. Y es que la obra de Masson exhibe todavía elementos que denotan capacidad, huellas que lo anclan en lo factible. Masson, como el mismo Beckett después de *Molloy* y *Malone Dies*, está "literally skewered on the ferocious dilemma of expression". Su error, según Beckett, es que "he continues to wriggle".

Obviamente, Beckett se está acorralando a sí mismo. ¿Qué posibles salidas tiene? Una alternativa podría ser la de un arte del puro silencio, que no intente expresarse de ninguna manera. Y, de hecho, así es como da fin a este segundo diálogo: sin una palabra, sale sollozando. Pero este recurso es demasiado extremo. Y es que, en este caso, Beckett deja de ser un artista y no trata el problema en absoluto. Tal resolución equivale al suicidio. La otra alternativa es el recurso a la paradoja más pura, a un arte que exista en un mundo imposible, un arte tan inexplicable que ni siquiera pueda

---

<sup>4</sup> Samuel Beckett y Georges Duthuit, "Three Dialogues", reimpresso en *Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1965), p. 17.

explicarse a sí mismo. Y esa es la resolución que finalmente logra con *The Unnamable*.

Como muchos grandes artistas y pensadores del siglo XX, Beckett ha identificado, a su peculiar manera, el problema de la orientación post-clásica. Pero no decide superar el dilema sujeto-objeto mediante el dominio, mediante la Voluntad de Poder nietzcheniana. Con una actitud que se acerca más a la de Kafka, opta por el aspecto del fracaso. Pero, sin duda, el fracaso en el arte es, a menudo, una paradoja. Y ahí reside la validez de la pintura de Bram van Velde. "The history of painting", declara Beckett

is the history of its attempts to escape from this sense of failure, by means of more authentic, more ample, less exclusive relations between representer and representee, in a kind of tropism towards a light as to the nature of which the best opinions continue to vary, and with a kind of Pythagorean terror, as though the irrationality of pi were an offense against the deity, not to mention his creature... van Velde is the first... to submit wholly to the incoercible absence of relation, in the absence of terms, the first to admit that to be an artist is to fail, as no other dare fail, that failure is his world and the shrink from it desertion, art and craft, good housekeeping, living.<sup>5</sup>

Con esta afirmación, Beckett se traslada, de una forma bastante efectiva, más allá de los límites del arte occidental tradicional y de la racionalidad y, al mismo tiempo, asocia la antigua orientación con valores burgueses tradicionales.

En este momento de la historia, el arte y la representación son antitéticos, porque las relaciones en las que esta última se basaba ya no son válidas. Continuar representando es una evasión de la obligación del artista de expresar la experiencia humana en un universo irracional y posiblemente discontinuo. Desafortunadamente para el artista, toda la estructura de la sociedad depende de la vieja orientación. El arte, y el auténtico fracaso del arte, se manifiestan, así pues, como la forma de subversión más profunda. En este extremo, sin embargo, estos contrarios se unen de alguna forma: el fracaso y el éxito se funden en la misma idea. Para alcanzar el éxito en su arte, el artista debe fracasar. Si no lo hace, la sociedad se adueña de su obra. El artista se convierte en un adjunto del mundo burgués, ganándose la vida como cualquier otro comerciante

---

<sup>5</sup> Samuel Beckett y Georges Duthuit, "Three Dialogues", reimpresso en *Beckett: A Collection of Critical Essays*, ed. Martin Esslin (Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1965), p. 21.



que vende sus productos en un comercio. Su arte se convierte literalmente en mercancía. El ideal de Beckett, pues, debe asumir la forma de la paradoja.

Este deber subversivo, este fracaso desestabilizador es, en definitiva, lo que los personajes de Kafka rehusan aceptar. Gregor Samsa no quiere más que volver al seno de su familia; el agrimensor, convertirse en una parte integrante de la sociedad del castillo. A ninguno se le podría ocurrir volcar la base sobre la que descansa la sociedad. Pero Beckett, al contrario que Kafka, no puede permanecer dentro de la prisión de la identidad que forma parte de esa base. Y, en contraposición a Eliot, no trasciende el yo empírico al plano de una consciencia suprapersonal. En lugar de ello, descubre una metáfora diferente, una nueva resolución de los medios artísticos, descubre una forma para lo imposible. Para entender esta forma, y para apreciar la paradoja, debemos examinar la trilogía más detalladamente. Con un poco de paciencia, y el don de la perseverancia, quizá podremos seguir esta sofisticada intrusión en el dominio de lo irracional.

\* \* \* \*

Como Hugh Kenner ha advertido acertadamente, *Molloy* y *Malone Dies* presentan estrechas similitudes temáticas y estructurales.<sup>6</sup> Esto no quiere decir que hayan de leerse independientemente de *The Unnamable*. Las dos primeras novelas, que, tal como Beckett las concibió, forman un conjunto, preparan e introducen la tercera. Pueden considerarse una obertura refinadamente orquestada para la transcendencia última de una claustrofobia empírica.

Como es obvio, ambas novelas están divididas en dos "partes". En *Molloy*, la división ya está hecha. Una de las secciones es narrada por Molloy y es un relato, en primera persona, de la "búsqueda" de su madre. La otra es narrada por Moran y es la

---

<sup>6</sup> Hugh Kenner, *A Reader's Guide to Samuel Beckett* (Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1973), p. 101.

historia de su propia "búsqueda" de Molloy en primera persona. En *Malone Dies*, las dos narrativas están entremezcladas: la narración que hace Malone, en la cama de una habitación misteriosa, de su experiencia personal (aparentemente contada a medida que sucede) y el relato "ficticio" que inventa, en su cuaderno de notas, para pasar el rato. Cada uno de ellos es un mayor refinamiento de la técnica beckettiana del "narrador/narrado".

Volviendo a *Molloy*, Kenner también nos ofrece una explicación muy instructiva de la metáfora matemática que opera en ese libro. De acuerdo con esta interpretación, Molloy es la personificación de un número irracional y el "Molloy country" es el dominio de lo irracional. Moran, por otro lado, representa un número entero, que queda definido sucintamente dentro de la exactitud de lo racional:

...imagina este terreno sombreado e interpenetrado por el dominio de los números irracionales, infinitamente más numerosos, cada uno manteniendo su rango en los espacios inesperados entre racionales adyacentes, que normalmente ignoran su existencia del mismo modo que el burgués ignora al *clochard*. Estas anomalías pueden ser más o menos localizadas, pero no de modo exacto; lo más que podemos hacer es estrechar los límites entre los cuales acechan.<sup>7</sup>

He aquí otra brillante metáfora del *impasse* que se encuentra en la orientación clásica: los números racionales enteros, que se extienden a través de una serie rígida aproximándose cada vez más a una suma irracional, por ejemplo pi, son comparables al lenguaje empírico de Kafka, o el de Watt, que se aproxima cada vez más al infinito pero que nunca puede llegar.

Con estos términos precisamente se definen las molestas búsquedas que hace Moran de Molloy. Pi, o cualquier otro número irracional, nunca se puede expresar con exactitud en números enteros. El arte, para Beckett, debe expresar lo inexpresable. Si, entre los personajes de Beckett, hay tantos marginados y vagabundos, es porque su visión, al igual que su papel de artista, es esencialmente anti-social. Ésta simplemente no puede caber dentro de las estructuras de la sociedad burguesa tradicional, o de los

---

<sup>7</sup> Hugh Kenner, *Samuel Beckett: A Critical Study* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968) p. 107.

esquemas de pensamiento tradicionales. Al final, la racionalidad misma es inadecuada ante la irracionalidad global de la experiencia. Molloy, el bohemio incorregible, comprende este hecho y describe su naturaleza con términos apropiados:

... to know nothing is nothing, not to want to know anything likewise, but to be beyond knowing anything, to know you are beyond knowing anything, that is when peace enters in, to the soul of the incurious seeker. It is then the true division begins, of twenty-two by seven, for example, and the pages fill with the true ciphers at last.<sup>8</sup>

Moran, el número racional entero, es lo opuesto a Molloy. Pero, además, es una encarnación de Watt. De hecho, su relato es prácticamente una repetición de la desintegración sufrida por Watt—con una diferencia importante. Moran se adhiere quisquillosamente a los ideales de la clase media. Su naturaleza racional es, en cierto grado, una función de su posición social. Bajo esta luz, la novela como conjunto se revela como una versión más refinada del problema abordado en *Watt*. Molloy y Moran encarnan aquellos elementos conflictivos que constituyen la personalidad de Watt. Al aislar esos elementos en personajes individuales, Beckett puede investigar mejor cómo interactúan.

Y es que éste es el complejo diseño de *Molloy*: expresar esa interacción, capturar la paradoja que se halla en el fondo del alma humana.

Al igual que Watt, Moran preferiría que sus misterios le fuesen explicados. Se enorgullece de su mente metódica y no puede admitir la vaguedad. Sabe, desde el principio, que la orden de encontrar a Molloy es inexplicable: "I could not understand what was happening to me. I found it painful at that time not to understand." (TBT, 94). Moran puede intuir la existencia de la confusión, pero no puede permitirse asentir. Su responsabilidad es el orden. Su tarea, como investigador, es rescatar el significado del caos. Él escoge sus objetos, o a sus hombres, de la "ausencia incoercible de relación", igual que la mente consciente destaca la figura del fondo, o el concepto del flujo atemporal de la realidad.

---

<sup>8</sup> Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy* (Londres: Pan Books Ltd., 1979), pp. 59—60. (Todas las citas posteriores de *Molloy*, *Malone Dies* o de *The Unnamable* serán identificadas en este capítulo mediante las iniciales TBT y el número de página entre paréntesis.)

Antes de emprender un trabajo, Moran se permite un ritual. Le gusta reclinarse y "pierce the outer turmoil's veil", hacerse una imagen del caos donde debe residir su presa:

Far from the world, its clamors, frenzies, bitterness and dingy light, I pass judgement on it and on those, like me, who are plunged in it beyond recall, and on him who has need of me to be delivered... His life has been nothing but a waiting for this, to see himself preferred... the noise of things bursting, merging, avoiding one another, assaults me on all sides... each pinpoint of skin screams a different message, I drown in the spray of phenomena. It is at the mercy of these sensations, which happily I know to be illusory, that I have to live and work. It is thanks to them I find myself a meaning. (TBT, 101-2.)

Así parecería que, al menos, la imagen de su presa, si no la presa misma, existe en algún lugar profundo de la madeja de la ideación que compone su consciencia, en alguna parte de la mente. La triste ironía, sin embargo, es su alegre confianza de que todo este desorden es una ilusión.

Molloy, con todo, es real. Y la "figura" de Molloy no puede ser definida, no se puede destacar de la traidora extensión del "Molloy country". Éste es el reconocimiento que señala la destrucción de los ideales de Moran. Al final del libro, su mundo, que antes parecía tan concreto, se ha desmoronado, proceso comparable al "falling to bits" de Watt. Y, puesto que su identidad estaba basada en aquellos ideales, su yo también se desintegra. Molloy dice, a su vuelta de la infructuosa búsqueda, "I was now becoming rapidly unrecognizable... the face my hands felt was not my face anymore, and the hands my face felt were my hands no longer." (TBT, 156.)

Uno de los problemas de *Watt* consiste en que sólo vemos ese "otro reino" desde el exterior, por decirlo así, a través de la percepción que Watt tiene de Knott y los síntomas que produce esa percepción. Lo mismo se puede decir de Moran. Pero, aquí, a través de su nueva analogía matemática, Beckett también puede empuñar sus palabras al otro lado del sentido. La parte del libro que se centra en Molloy es el reino de lo irracional experimentado desde dentro y no considerado desde fuera. Esto es lo que Kafka encontró prácticamente imposible de conseguir: concebir lo inconcebible. Esto es, por otra parte, lo que Eliot logró hacer, al trascender la personalidad individual al nivel de una consciencia histórica. Para Beckett, la escapatoria no se hallaba en la

transcendencia, sino en la sumersión.

Beckett ubica lo irracional, que se presumía que existía (si es que existía) en los fenómenos indiscriminados y externos del universo, en alguna área desconocida de la mente misma. En otras palabras, descubre la región de lo inconsciente para el uso literario. Sabemos, por la biografía de Beckett que escribió Deirdre Bair, que estaba familiarizado con la psicología de Jung. Uno de sus poemas tempranos se publicó, en 1930, en la misma edición de *transition* que el ensayo de Jung "Psychology and Poetry". En 1934, se sometió a una terapia, en cierta medida jungiana, con Wilfred Ruprecht Brion. Incluso asistió a una conferencia de Jung, en 1935, en la que el psicólogo habló de las varias esferas de la mente y los posibles tipos de interacción entre las áreas conscientes y las inconscientes.<sup>9</sup>

Hay, pues, suficiente base como para sugerir que la novela, como conjunto, está escrita con la intención de retratar la estructura de la mente. Si las narraciones duales de Moran y Molloy pueden leerse como los reinos mutuamente dependientes de los números racionales e irracionales, también se pueden leer como las esferas colindantes de la mente consciente y de la inconsciente. Jung asocia el inconsciente colectivo con nuestra herencia de instintos, nuestro componente animal. La emergencia de la consciencia, por otro lado, es lo que ha elevado a la humanidad por encima del estado animal. Jung se refiere a dos de sus cualidades distintivas cuando habla de la "calidad de definido" y la "calidad de dirigido". Al igual que la investigación de Moran, sirve para desechar todo material incompatible y permitir la concentración específica que resulta en comprensión, cumplimiento, progreso:

La consciencia, debido a sus funciones dirigidas, ejerce una inhibición... sobre todo material incompatible, con la consecuencia de que se hunde en el inconsciente. La consciencia constituye el proceso momentáneo de adaptación, mientras que el inconsciente contiene no sólo todo el material olvidado del pasado del individuo, sino también todas las

---

<sup>9</sup> Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), pp. 33, 177 ss. y 208—9.

huellas de comportamiento heredado que constituyen la estructura de la mente.<sup>10</sup>

Del mismo modo que un personaje de Kafka como el agrimensor está motivado en todo lo que hace por un castillo cuya existencia nunca puede verificar realmente, la mente consciente está influida e impulsada continuamente por los contenidos de la inconsciencia. Lo mismo puede decirse de Moran, cuya "investigación" parece ser la esencia de la función dirigida. En un momento dado, dice: "Molloy, or Mollose, was no stranger to me ... Perhaps I had invented him, I mean found him ready made in my head... For who could have spoken to me of Molloy if not myself and to whom if not myself could I have spoken of him?" (TBT, 103.)

El peligro de suprimir por completo la mente inconsciente en favor de una existencia totalmente racional es el tipo de desajuste neurótico que muestra Moran en todas sus relaciones. Cuando sucede tal desequilibrio, el inconsciente puede abrirse camino hasta la superficie por medio de los sueños, en imágenes que deberían hacer que el individuo bajara de nuevo "a la tierra", es decir, imágenes de animales, plantas o incluso imágenes telúricas. El inconsciente podría llamarse, de modo romántico, el animal que está dentro del hombre. Moran dice "I knew then about Molloy, without however knowing much about him" y continúa describiendo su conocimiento con imágenes primitivas y oníricas:

He had very little room. His time, too, was limited. Now, a prisoner, he hurled himself at I know not what narrow confines, and now, hunted, he sought refuge near the centre. He panted. He had only to rise up within me for me to be filled with panting.

Even in open country he seemed to be crashing through jungle. He did not so much walk as charge. In spite of this he advanced but slowly. He swayed to and fro, like a bear. He rolled his head, uttering incomprehensible words... This is how he came to me at long intervals... Just the opposite of myself, in fact. It was a change. (TBT, 104.)

Uno de los símbolos del inconsciente más comunes es el agua. Dos veces, mientras estaba en el bosque, se inclina Moran ante el agua para ver una cara extraña. ¿La suya o la de Molloy? ¿O es la cara de Molloy la suya propia reflejada en las

---

<sup>10</sup> C. G. Jung, *The Portable Jung*, ed. Joseph Campbell, trad. R. F. C. Hull (Nueva York: Viking Press, 1971), p. 274.

profundidades de la mente inconsciente? Las dos mitades del libro asumen esta apariencia especular. Ambas narraciones avanzan con rumbo paralelo sobre un territorio similar y únicamente pueden tocarse en el punto imposible del infinito: "For where Molloy could not be, nor Moran either, for that matter, there Moran could bend over Molloy (TBT, 102). La búsqueda de Molloy que Moran lleva a cabo es un psicodrama en el sentido más literal de la palabra: la mente consciente vuelta hacia dentro, hacia su familiar, aunque incognoscible, *Doppelgänger*.

Es interesante señalar que los primeros conceptos de Beckett acerca del proceso creativo ya parecían prepararlo para esta clase de ficcionalización psicológica. En su estudio de Proust, publicado en 1931, describe "the work of art as neither created nor chosen, but discovered, uncovered, excavated, pre—existing within the artist, a law of his nature".<sup>11</sup> Lo supiera o no, incluso entonces estaba expresando una concepción esencialmente jungiana. El mismo Jung había escrito, en 1922, que

Haríamos bien en pensar que el proceso creativo es un ente vivo implantado en la psique humana. En el lenguaje de la psicología analítica, este ente vivo es un *complejo autónomo*. Es una parte aislada de la psique, que tiene una vida independiente fuera de la jerarquía de la consciencia... el poeta que se identifica con el proceso creativo sería el que da su aquiescencia desde el comienzo, cuando el imperativo inconsciente entra en funcionamiento.<sup>12</sup>

¿Es Beckett uno de esos poetas? Los tres libros de la trilogía bien podrían ser leídos como un descenso calculado a las profundidades del artista, para descubrir, por fin, ese *Urstoff* autónomo y pre-existente de la obra de arte.

Ha llegado el momento de encajar a Malone en el esquema de esta ficción auto-reflexiva. Hemos de recordar que los problemas del propio Beckett, así como su método de composición, se convierten en la substancia y el tema de su composición. Si Beckett indaga en su propio inconsciente en busca del dominio irracional que necesita expresar,

---

<sup>11</sup> Samuel Beckett, *Proust* (Londres: Chatto & Windus, 1931), p. 64.

<sup>12</sup> Jung, *The Portable Jung*, ed. Joseph Campbell, trad. R. F. C. Hull (Nueva York: Viking Press, 1971), p. 313.

la búsqueda de Molloy que Moran lleva a cabo representa esa exploración. Pero, si estos dos personajes forman las esferas opuestas de una única mente, ¿por qué no representar también al pensador entero -el autor del libro? Ésta es la figura de Malone. Él tiene la misma relación con Molloy y Moran que Beckett con él. Es su voz la que oímos al principio de *Molloy*, mientras escribe desde la habitación de su madre, la que introduce la historia. El es, de hecho, su narrador ficticio.

Tanto Molloy como Moran oyen, hacia el final de sus respectivas secciones, una voz que les incita misteriosamente. Esta voz, por supuesto, puede ser interpretada como el constante murmullo de la consciencia, que habita en la mente de todo ser humano. Pero también podemos entenderla como la voz que compone la historia de ellos, la voz de Malone, que interviene para mantener su creación en movimiento. De hecho, el creador de Moran le ha dejado entender que no es más que un personaje en una ficción, un títere, cuya acción es necesaria para los fines de otra entidad:

For what I was doing I was doing neither for Molloy, who mattered nothing to me, nor for myself, of whom I despaired, but on behalf of a cause which, while having need of us to be accomplished, was in its essence anonymous, and would subsist, haunting the minds of men, when its miserable artisans should be no more. (TBT, 105.)

Moran trasciende, por un momento, su propia condición inmediata y se le concede una vaga percepción de su esencia como una obra de ficción. Así, todo el mecanismo de *Molloy* se convierte en una ficcionalización del proceso de ficción. Los mensajes de Gaber procedentes de Youdi, la voz que está dentro de la cabeza de Moran, son las líneas de control que van del autor a los personajes convertidas en carne verbal. Pero, puesto que el libro trata la relación entre las partes de la mente, también la consciencia se entrelaza de alguna manera con el acto de crear ficción.

No sería difícil justificar que Molloy y Moran son las partes ficcionalizadas del cerebro de Malone. Hay numerosas pruebas de que las dos secciones de *Molloy* son aspectos diferentes (desde encima y desde debajo del nivel de la consciencia) de la misma historia. Molloy ha salido a visitar a su madre; Moran, a encontrar a Molloy. Ambos oyen esas misteriosas voces a que nos referíamos anteriormente. Ambos llevan



un sombrero que ajustan continuamente. Y ambos dependen, durante un tramo de sus viajes, de bicicletas destrozadas. De hecho, las correspondencias abundan en casi todas las páginas. ¿Es la doble estructura de *Molloy* una reflexión dual del viaje y llegada de Malone a ese último lugar donde él se dedica a intentar capturar el momento de su propia muerte? ¿No es el mismo Malone ese punto del infinito donde esas dos líneas paralelas convergen?

Si *Molloy* fue creada para probar el reino irracional inherente a la mente humana, *Malone Dies* da el último paso posible de lo racional. La ambición de Malone es plasmar el límite exacto de su existencia, observar y registrar el momento de su propia muerte. En este sentido, representa la esencia de la consciencia, de la pura auto-reflexión. Y, para los propósitos de la literatura, la consciencia debe ser equiparada con la palabra escrita. Cualquier cosa que Malone escribe es aquello que es consciente. El resto siempre nos será desconocido. Pero lo que escribe es, también, una historia y, por tanto, participa de la ficción. Malone *se convierte* en sus historias y sus historias son él mismo. Lo que había sido insinuado en *Molloy*, aquí llega a su máxima expresión. La consciencia en *Malone Dies* se revela como la ficción última o fundamental. Y si Malone es una versión ficcionalizada de Samuel Beckett, todos sus personajes anteriores resultan ser imágenes varias de su creador, o niveles de su propia consciencia. Es esta tediosa "ficción" de la existencia de la que tiene la esperanza de escapar por medio de la muerte:

I have only to open my mouth for it to testify to the old story, my old story, and to the long silence that silenced me, so that all is silent... But let us leave these morbid matters and get on with that of my demise, in two or three days if I remember rightly. Then it will be all over with the Murphys, Merciers, Molloys, Morans, and Malones, unless it goes on beyond the grave. (TBT, 216-7.)

Por supuesto, también reconoce que él, Malone, es su propia creación, una más en una larga serie, que existe solamente en el tejido de sus palabras. Cada vez que las palabras se leen o se repiten, la ficción de su vida se reanuda. Pero esta ficción, si ha de ser un reflejo adecuado de la consciencia de Beckett, debe también reflejarlo a él reflejándose a sí mismo. Y éste es el propósito de la narración de Saposcat, que se

convierte, a mitad del camino, en Macmann. Esta narración es una especie de proyección autobiográfica. Del mismo modo que Murphy se convierte en Watt y Watt se transforma en Moran y Molloy, Saposcat se transforma en Macmann. Y Macmann, a su vez, se crea en el molde de Malone. Cuanto más avanza la historia, más se parece a la condición actual de Malone, hasta que, finalmente, la muerte de su personaje se corresponde con la suya propia.

Los procesos físicos, la mente consciente y el acto de ficción quedan atrapados en un torbellino vertiginoso que cada vez se acerca más a una unión perfecta en el centro y en el fondo, cuando desaparecen juntos a través del nadir hasta la muerte. Malone, sin embargo, se imagina ese punto en términos algo diferentes. Poco antes del final, en una ingeniosa inversión de ideas -o unión de polaridades- dice: "I am being given, if I may venture the expression, birth into death, such is my impression. The feet are clear already, of the great cunt of existence... My head will be the last to die." (TBT, 260.) Y así, hacia el final, la condición de Macmann ha llegado a reflejar la de Malone. De pronto, envejece y Malone lo interna en un asilo para indigentes, donde la historia se empareja con el estado actual de Malone. A partir de aquí, ambos pueden decaer con la misma velocidad, hasta que Macmann y su creador realmente se funden en uno, cuando sus historias respectivas estallan en el silencio con el golpe enfurecido del martillo de Lemuel.

\* \* \* \*

En estos dos primeros libros de la trilogía, Beckett ha logrado varias cosas. Ha transcendido el dilema de *Watt* con la inclusión del inconsciente y de lo irracional en la estructura mental de sus personajes y en el lenguaje. Además, ha perfeccionado su propia técnica de la consciencia narrativa. Y, por último, ha trazado las fronteras entre la consciencia y la ficción. Sin embargo, Malone establece una conexión entre el final de la vida y el nacimiento. El deceso final de Malone no supone el fin. De hecho, esa muerte es el nacimiento del Innombrable, que, por definición, o por exclusión, se halla más allá del dominio empírico, más allá de los confines de la existencia física y por

debajo del umbral de la consciencia.

*The Unnamable* epitoma aquel problema que Beckett había identificado en "Three Dialogues": es, literalmente, una obra de arte que escapa del plano de lo factible. Al llevar el pensamiento más allá del límite tradicional de la consciencia, constituye una curva de tangencia con la mente inconsciente. Por eso, el Innombrable no puede identificarse. "I seem to speak, it is not I, about me, it's not about me." (TBT, 267). George H. Szanto ha descrito el tejido narrativo de Beckett como "una no logicidad prevocal, una percepción de vistas y un tantear de imágenes mentales conforme empiezan a convertirse en conceptos".<sup>13</sup> Esta descripción es particularmente apropiada para *The Unnamable*. Si es aquello que precede a la concepción lógica de las palabras, realmente no puede expresarse con palabras. Hacerlo debe transformarlo, de nuevo, en algo diferente. De forma similar, los contenidos de la mente inconsciente dejan de serlo en cuanto emergen a la consciencia. El Innombrable es algo que flota detrás de esas palabras, justo antes de que aparezcan en la página o en la mente. Beckett ha llegado a una zona de propagación perpetua donde los tonos interminables de la consciencia emergen a la existencia.

El Innombrable necesita saber qué es -nombrarse o definirse a sí mismo. Pero es la misma fuerza vital que se halla al otro lado del lenguaje. Tan pronto como se pronuncia una palabra o frase, se convierte en una capa aislante: en términos psicológicos, el comienzo de una máscara o una 'persona' -en términos literarios, una ficción. "I have to speak, whatever that means. Having nothing to say, no words but the words of others, I have to speak." (TBT, 288.)

Así, como él dice, siempre está obligado a crear historias. De repente se dejará llevar por sus palabras, o deberíamos decir se dejará transformar, y encontrará que se ha dado a sí mismo un nombre -Basil, Mahood, o Worm- y que se ha envuelto en una

---

<sup>13</sup> George H. Szanto, *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1972), p. 106.

ficción, una identidad, de nuevo. Pero, como las de Malone, estas ficciones están siempre asociadas de alguna manera con su propia situación de partida. A este respecto, la narración de Mahood es de vital importancia. Mahood es una de esas manifestaciones repentinas de la inextricable confusión del Innombrable con la palabra y la máscara, que se encuentra a sí mismo caminando un día con una sola pierna. Su trayectoria es necesariamente curvilínea:

... a sharp curve which, if I continued to follow it, seemed likely to restore me to my point of departure, or to one adjacent. I must have got embroiled in a kind of inverted spiral, I mean one of the coils of which, instead of widening more and more, grew narrower and narrower and finally, given the kind of space in which I was supposed to evolve, would come to an end... (TBT, 290.)

Lo que es más, en el centro de la espiral, se nos dice, está el hogar de Mahood, donde será devuelto a su mujer y a sus padres después dar una vuelta alrededor del mundo.

Ahora bien, esta pequeña narración fantástica que forma el centro estructural de *The Unnamable* es realmente un símbolo de toda la estructura de la trilogía de Beckett. La trayectoria y el destino de Mahood representan la forma y el propósito de los tres libros. Para aclarar este punto, debemos recurrir de nuevo a Jung. La espiral invertida que describe Mahood, así como las diversas trayectorias de Molloy y Moran y las vueltas de Malone alrededor del momento de su muerte, son realmente una *circumambulatio*, que simboliza una aproximación indirecta al centro dador de vida. Está estrechamente relacionado con el "mandala", corazón de la psicología jungiana. Como dice Jung en el análisis de un sueño que incluye una *circumambulatio* alrededor de un centro que es el útero: "El centro del mandala corresponde al cáliz del lotus indio, sede y lugar de nacimiento de los dioses. Esto se llama Padma y tiene una significación femenina."<sup>14</sup> Según Jung, el centro del mandala está asociado con el vientre y el inconsciente puro.

Las dos primeras novelas de la trilogía describen, por sí mismas, una trayectoria en espiral hacia un centro que es el Innombrable. Si todo el aparato constituye una parodia dual del continuo creativo de la vida y de la literatura, la búsqueda heroica de

---

<sup>14</sup> Jung, *The Portable Jung*, ed. Joseph Campbell, trad. R. F. C. Hull (Nueva York: Viking Press, 1971), p. 423, nota 175.

todos los personajes de Beckett es el tortuoso viaje de vuelta a la fuerza primaria que reside detrás de todos ellos: el inconsciente colectivo con referencia al esquema del mundo real y el mismo Beckett con referencia a su propio mundo de ficción. Por la misma razón, la estructura de la trilogía consolida todo su canon novelístico en una parodia o resumen global del ciclo arquetípico de la aventura que Joseph Campbell describe en *The Hero with a Thousand Faces*. Murphy es atraído a la tranquilidad uterina de su mecedora; Molloy se ve llevado a buscar a su madre; Malone persigue el momento de su propia desaparición. Todos ellos están empeñados en llevar a cabo el descubrimiento último, la destrucción y el renacer del yo que implica el "motif" de la aventura. En este nivel colectivo, la muerte climática de Malone se convierte en un traspaso mítico del umbral que conduce al reino de la oscuridad.

Cada personaje, así, resulta ser otro avatar de la forma beckettiana arquetípica, arrojado a la individualidad y acribillado en un cuestionar consciente, antes de caer de nuevo en el silencio para ser moldeado con una forma sutilmente distinta. Así, el Innombrable dice al comienzo de su flujo de palabras: "Can it be that one day, off it goes on, that one day I simply stayed in, in where, instead of going out, in the old way, out to spend day and night as far away as possible, it wasn't far." (TBT, 267.)

El Innombrable es el material primario del pensamiento, en un punto atemporal y aespacial, donde reside inmóvil y que tiene como órbita más cercana la de Malone, su última "persona" principal. Ello implica que es el punto estático del centro de un número de "personae", que se remontan hasta Murphy o a Belaqua Shuah. Es ese "algo" -o "nada"- indiferenciado que es el fondo común del que emerge la existencia: "... the best is to think of myself as fixed and at the centre of this place, whatever its shape and extent may be... no change apparently since I have been here... all change to be feared, incomprehensible uneasiness." (TBT, 271.) Pero, puesto que cada expresión es la creación de una ficción, incluso estas palabras son un tormento para esa consciencia que sólo anhela hundirse, por debajo de sí misma, en la calma y el descanso. Cuando su representante, Mahood, llega al centro de su espiral, descubre que toda su familia ha sido destruida por envenenamiento ptomaíno. Pero, lejos de desalentarse, se complace

en pisotear sus restos. El Innombrable prefiere el final de todo artificio, el tranquilo desconocimiento de la muerte.

Si el dominio de *The Unnamable* simboliza el reino de lo oscuro, este punto de la historia de Mahood es el nadir de la órbita mítica. Las pequeñas historias que recita el Innombrable tienen el efecto de llevarlo a su mismo centro y después prepararlo para el próximo retorno al mundo superior. Su auto-reconocimiento último es que no es nada -aquello que va más allá de las dualidades que hacen que el mundo sea, el plano sin sustancia que divide la mente y el mundo:

... perhaps that's what I feel, an outside and an inside and me in the middle, perhaps that's what I am, the thing that divides the world in two... I'm neither one side nor the other, I'm in the middle, I'm the partition, I've two surfaces and no thickness, perhaps that's what I feel, myself vibrating, I'm the tympanum, on the one hand the mind, on the other the world, I don't belong to either... (TBT, 352.)

Pero en la tercera narración, la de Worm, se desplaza de este centro estático en el corazón de toda creación. El nuevo personaje desarrolla gradualmente el perfil de un feto. Todo esto es una preparación para las imágenes relativas al vientre materno del final del libro, que establece un paralelismo, en cierto sentido, con el concepto del nacimiento a la muerte de Malone. Sabemos, por la psicología jungiana, que el inframundo, el vientre, y el inconsciente colectivo están asociados entre sí como símbolos de la transformación. Y así, tras este viaje arquetípico por el inframundo hacia el centro metafísico de la existencia, la incipiente "persona" de Worm es el comienzo de una nueva forma de vida. Hacia el final del libro, cuando está casi preparado para asumir de nuevo un "yo" diferenciado, el Innombrable se pregunta si acaso en algún lugar de esta marea de lenguaje imperfecto e impreciso, él, o una de sus otras voces, ha dicho ese algo que puede ser la clave de su identidad, que daría fin a su búsqueda y lo dejaría descansar en paz. Pero la clave de su identidad es su misma identidad -toda la molesta, traicionera, variable y hermosa estructura del libro. Es el murmullo sin fin que fluye por el fondo de la mente y que precede a todas nuestras identidades y nombres. De este modo, al final, el Innombrable se acerca al umbral del mundo superior de nuevo y se queda flotando al borde de la racionalidad. Lo dejamos en a punto de renacer:

... perhaps it's done already, perhaps they have said me already, perhaps they have carried me to the threshold of my story, before the door that opens on my story, that would surprise me, if it opens, it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on. (TBT, 381-2.)

La novela termina con esa nota de paradoja que señala el logro de Beckett. Malone nace a la muerte; el Innombrable muere a la vida. Muere a la vida que todos nosotros compartimos. El final del libro es otro retorno a la identidad. La voz emergerá con un nombre diferente; pues el murmullo no puede cesar jamás. Esa voz sutil continuará, en la mente, incluso cuando se cierran las tapas del libro.

\* \* \* \*

"Todo muy bien", dirás rascándote la barbilla, "pero, ¿no has olvidado un punto importante? Has construido aquí este continuo impresionante de Watt a Moran, de Moran a Molloy, de Molloy a Malone y de Malone a la paradoja del Innombrable. Y todo esto parece muy convincente. Pero, en algún lugar en medio del camino, has cambiado los caballos del carruaje. Tu grandiosa metáfora cultural que justificaba *Watt* era el concepto heideggeriano de *das Nichts*. Y ahora dices que la trilogía surge directamente a partir de *Watt*, pero identificas la metáfora que lo justifica en un concepto jungiano de lo inconsciente. ¿Estás realmente seguro de que sabes lo que estás haciendo? Todo este esquema de interpretación, ¿no relaciona de forma sugerente o, al menos, yuxtapone el concepto existencial de la Nada y la mente inconsciente? Venga, descubre el pastel. ¿No es eso lo que pretendías todo el tiempo?"

Quizá, quizá.

Lo cierto es que no me lo había planteado realmente hasta ahora. Quizá haya aquí una sutil conexión.

Pero, en cualquier caso, debemos tener en cuenta que el nexos es el soberbio genio de Samuel Beckett. Al hacer de su yo interior la substancia de su arte, ha dado

voz al vacío, al misterio de la Nada que entrega la existencia al tiempo. Hemos de recordar que, para Heidegger, la Nada es un proceso, un proceso que hace que el mundo sea. Y, como tal, es, inevitablemente, un elemento del Ser: "La Nada no simplemente proporciona el opuesto conceptual de lo—que—es, sino que también es una parte original de la esencia. Es en el Ser de lo—que—es donde ocurre la aniquilación de la Nada."<sup>15</sup> Es decir, la aniquilación en sí misma trae a la luz los impulsos que generan la existencia.

Si la preocupación de nuestros artistas se vuelve hacia dentro, es porque están buscando la unión entre la humanidad y el mundo. Según Jung, esta unión es el inconsciente colectivo. Cuanto más ahondamos en la mente, más cerca estamos de los esquemas e instintos de la naturaleza. Al final de la mente acecha el mundo. "Las capas más profundas de la psique", dice Jung,

pierden su unicidad individual conforme se retiran cada vez más hacia la oscuridad. "Más abajo", esto es, conforme se aproxima a los sistemas funcionales autónomos, se hacen cada vez más colectivos hasta que se universalizan y se extinguen en la materialidad del cuerpo, es decir, en sustancias químicas. El carbón del cuerpo es simplemente carbón. De aquí "en el fondo" la psique es simplemente "mundo".<sup>16</sup>

Y el mundo se propaga a través de la Nada. La voz que mana del vacío es, finalmente, la voz universal del yo.

---

<sup>15</sup> Martin Heidegger, "What Is Metaphysics?", trad. R. F. C. Hull y Alan Crick, en *Existence and Being*, ed. Werner Brock (Chicago: Henry Regnery Company, Gateway Edition, 1960), p. 340.

<sup>16</sup> C. G. Jung et al., *Man and His Symbols* (Nueva York: Dell Publishing Company, Laurel Edition, 1973), p. 310.



## **CAPÍTULO OCHO**

### **EL ARTE DE JACKSON POLLOCK: EL REGRESO DE LA HUMANIDAD A LA URDIMBRE**

Llegados a este punto, espero que un aspecto del papel de la metáfora en el arte haya empezado a quedar más claro. Los artistas tratados aquí se han preocupado, sobre todo, de establecer su obra de alguna manera como una metáfora de la mayor orientación interpretada por la humanidad —aquella mediante la cual comprendemos y gobernamos el mundo que nos rodea, mediante la cual determinamos en gran medida nuestra propia relación con la matriz de condiciones que nos envuelve. Esta orientación se ha denominado, a lo largo de la historia, "realidad".

Es cierto que constantemente estamos dando forma, revisando o, incluso, destruyendo esa orientación. Y es que el ser humano, por lo que podemos saber, es la única criatura de la naturaleza con una inteligencia extremadamente innovadora, una inteligencia cuyo cometido es expandirse. Y este aspecto del ser humano cambia constantemente su conocimiento del mundo del que participa, permitiéndole, a través de su capacidad de elegir, extender su dominio sobre el entorno físico. Esos cambios que realiza el ser humano en el mundo, a su vez, repercuten y provocan cambios en él. Al cabo del tiempo, este ciclo autónomo de cambio requiere una re-orientación a gran escala, una reconstrucción del marco general que el ser humano utiliza para comprender cómo ambos, humanidad y mundo, se relacionan entre sí. Esta relación es la que compone lo que es real.

Todo conocimiento auténtico, todo entendimiento válido es quizá, como sugiere Heidegger, tautológico. Y es que el gran impulso de la inteligencia está dirigido hacia

el descubrimiento del misterio de las circunstancias, hacia el descubrimiento de lo que son las cosas. Desde luego, una vez se ha descubierto esto, nos enfrentamos con la posibilidad, más embriagadora, de manipularlas para servir a nuestros propios fines, una capacidad que nos ha llevado a logros tan diversos como el láser quirúrgico, el vehículo espacial tripulado y el misil balístico nuclear. Con todo esto, estamos desempeñando el papel único que tenemos en la naturaleza, puesto que, al mismo tiempo, estamos modificándonos o creándonos (o quizá destruyéndonos) a nosotros mismos.

De este modo, enfatizar la naturaleza tautológica de lo real no puede considerarse ni fatuo, ni irresponsable. Ahora, es de vital importancia que entendamos al ser humano como *una* de las muchas formas del ser, una forma que está, como todas, suspendida y enredada en la urdimbre del entorno que le confiere su existencia. Tal comprensión es un modo de pensar posible, que podemos elegir o no. Es, no obstante, una orientación que puede restituirnos al futuro, en la medida en que nos hace saber que lo que le hagamos a nuestro mundo, nos lo hacemos también a nosotros mismos. ¿Es esto lo que nuestros artistas, abriéndose camino penosamente —incluso, quizá, inconscientemente— hacia una nueva cosmovisión, han estado intentando expresar? Como dice Heidegger: "Lo decisivo no es salir del círculo, sino entrar en él del modo justo. Este círculo del comprender [...] es la expresión de la existencial *estructura del previo* peculiar del "ser ahí" mismo [...] En él se alberga una positiva posibilidad de conocer en la forma más original [...]."<sup>1</sup>

He citado anteriormente la hipótesis de Morse Peckham de que el arte desempeña un papel biológico —que la realización del arte es una conducta funcional, puesto que constituye un ensayo de posibles orientaciones. Este ensayo es el que prepara al pensamiento humano para realizar innovaciones significativas en la manera en que concibe el mundo. Ahora, quizá, ha llegado el momento de hacer una ligera modificación de esta idea, con la sugerencia obvia de que el arte siempre es, fundamentalmente, una proyección de la metáfora.

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, trad. José Gaos (Fondo de Cultura Económica, 1989), p. 171.

La necesidad de hacer arte, en este sentido, epitoma el pensamiento humano. Y es que el pensamiento mismo trasciende al individuo. Se trata necesariamente de un fenómeno colectivo que depende para su manifestación del ejercicio del lenguaje. Y un lenguaje lo suficientemente complejo como para permitir innovaciones debe ser un sistema de metáforas. Así lo que conocemos —más allá de los meros datos sensoriales— lo conocemos en realidad a través de la metáfora. A esto es a lo que nos referimos al decir que el acto de pensar altera el entorno. Y es que un fenómeno cualquiera, cuando entra en el dominio del pensamiento humano, es trasladado más allá de sí mismo y asume una identidad, para el pensamiento, dentro del gran sistema unificado que forma todo aquello que se conoce. La metáfora, así pues, es el modo mismo de pensar. Y el acto de pensar es una forma de transcendencia que convierte aquello que es, en sí mismo, en algo diferente, algo que ocupa su lugar dentro del dominio abstracto del conocimiento, dentro del sistema de lo conocido. A través de la metáfora, nosotros elaboramos nuestro sentido de lo real.

En un momento en el que nuestra orientación transcendental, nuestro sentido de realidad, es estable, el arte proyecta metáforas más o menos comprensibles de ese sentido estable de lo real. Pero, en un momento como el actual, en que nos vemos obligados a reestructurar la mayoría de los conceptos fundamentales, en el que la necesidad de expresar, de proyectar la experiencia humana y de aclarar lo que somos, no tiene un marco estructurador global, nuestros artistas se ven impulsados a proyectar metáforas misteriosas, inquietantes —metáforas de lo desconocido. Tales proyecciones son, como defiende Peckham, ensayos de orientaciones nuevas, puesto que, a través de la interpretación creativa, nos ofrecen, como perceptores, una oportunidad de orientarnos ante formas alternativas de lo real.

\* \* \*            \* \* \*            \* \* \*            \* \* \*

¿Es ésta una explicación del fenómeno del arte no objetivo? Pues, ¿qué puede ser la pura abstracción, sino la encarnación de la innata necesidad humana de expresar, disociada de una metáfora controladora? En lugar de *re-presentar* un sistema de

metáforas establecidas objetivamente (un buen ejemplo sería la convención de la perspectiva clásica), el artista no-objetivo nos enfrenta a un nuevo campo de datos sensoriales que nos provoca la necesidad de informar lo desconocido con el orden. La pintura no figurativa, así pues, podría ser considerada como un resultado de la tendencia al primitivismo en el arte del siglo XX, ya que su efecto último es, aparentemente, el de llevarnos más allá de cualquier orientación elaborada históricamente y el de restituir la mente humana a su original relación con el complejo entorno de las fuerzas naturales. Literalmente, nos emplaza, una vez más, ante un mundo perturbador y aún por estructurar.

Ya hemos visto que Samuel Beckett, en el momento en que escribió su trilogía, entendía profundamente esta función del arte abstracto. De hecho, la misteriosa relación entre Moran y Molloy puede ser entendida como una metáfora de la mente consciente y su necesidad esencial de *construir* un significado a partir de la confusión de la experiencia. Moran, en su búsqueda de Molloy, personifica el impulso de establecer el significado y la certeza en un mar inconstante de fuerzas y acontecimientos que no pueden ser perfectamente conocidos o controlados. Recordemos que Moran tiene una vaga noción del carácter esencialmente *misterioso* del mundo en que se mueve. Antes de llevar a cabo sus "misiones", que consisten, en realidad, en distinguir entre figura y fondo, tiene, a veces, una visión inquietante:

All is dark, but with that simple darkness that follows like a balm upon the great disrememberings. From their places masses move, stark as laws. Masses of what? One does not ask. There somewhere man is too, vast conglomerate of all of nature's kingdoms, as lonely and as bound. And in that block the prey is lodged and thinks himself a being apart .... I get up, go out, and everything is changed. The blood drains from my head, the noise of things bursting, merging, avoiding one another, assails me on all sides, my eyes search in vain for two things alike, each pinpoint of skin screams a different message. I drown in the spray of phenomena.<sup>2</sup>

He aquí una descripción magistral de los datos sensoriales a los que nos enfrenta el arte abstracto. Es, al mismo tiempo, una descripción de la confusión de los fenómenos naturales antes de ser ordenados por la mente. Pero Moran, puesto que encarna la

---

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *The Beckett Trilogy* (Londres: Pan Books Ltd., 1979), p. 102.

función dirigida de la consciencia, desdeña esta revelación como una ilusión. Y éste es un defecto fatal. Al escoger ceñirse a un empirismo estricto, como Watt antes que él, se destruye a sí mismo. Y es que lo que expresa la novela *Molloy* es que la humanidad está suspendida en un mundo no humano y este caos es, por tanto, parte de nuestra constitución. Moran busca, en realidad, ese reino irracional de la experiencia del cual él es una partícula. Busca un aspecto de sí mismo. Cuando la búsqueda resulta infructuosa, porque no puede aceptar lo irracional, Moran comienza a desmoronarse.

Sobre este trasfondo, ese aforismo de Beckett que se cita con tanta frecuencia cobra la relevancia que le corresponde: "To find a form that accomodates the mess, that is the task of the artist now."<sup>3</sup> Si Moran no pudo acomodar el caos, Beckett, obviamente, sí que puede. El hecho de que fuera capaz de adoptar los conceptos jungianos del inconsciente individual y colectivo como una metáfora afortunada de la necesidad de trascender la orientación clásica o empírica es una muestra de su genio.

Como para establecer la validez histórica del logro de Beckett, otro artista clave, casi contemporáneo suyo, llegó de una manera independiente a lo que puede ser interpretado como una posición similar. Y, lo que es más, lo hizo precisamente en la misma época. Ese artista es Jackson Pollock; la época, de 1947 a 1950. Precisamente cuando Beckett rompía las barreras de la razón y escribía su trilogía, Pollock rompía unas barreras similares y pintaba los magníficos lienzos "derramados" que le aseguraron su renombre internacional. Y esos lienzos, al igual que la técnica narrativa de *The Unnamable*, son una metáfora del "spray of phenomena" carente de estructura que se halla justamente al otro lado de todas las orientaciones —el fluir global del Ser mismo, desde el que se forma el ser humano.

\* \* \*            \* \* \*            \* \* \*            \* \* \*

---

<sup>3</sup> Citado en Tom Driver, "Beckett by the Madeleine", *Columbia University Forum*, IV, 3 (verano 1961), p. 23.

No solemos considerar a Samuel Beckett y Jackson Pollock conjuntamente. Sin embargo, hay muchos paralelismos que considerar en los inicios (pre-1947) de sus respectivas trayectorias. Pollock fue prodigioso tanto en sus intereses como en la asimilación de influencias. Una de las más importantes, una que acecha, en cierto modo, detrás de todo lo que hizo, fue el ejemplo del surrealismo —especialmente la técnica del dibujo automático.<sup>4</sup> Beckett, como ya sabemos por sus "Three Dialogues", sentía un gran interés por la pintura contemporánea, tanto la abstracta como la surrealista. Merece la pena señalar que Beckett, en el segundo diálogo, se centra en Masson, cuya obra se halla muy próxima a la de Pollock en carácter y forma.<sup>5</sup> Pero si Beckett se interesaba por la pintura, Pollock, por su parte, era un lector voraz, aunque poco metódico. Se dice que dos de sus libros favoritos eran *Moby Dick* y *Finnegan's Wake*.<sup>6</sup> La conexión de Beckett con este último no necesita ser expuesta aquí. Y también encontramos, por citar un nexo más tangible, el curioso caso de Peggy Guggenheim. Durante un breve período en 1938, en París, ella y Beckett fueron amantes.<sup>7</sup> Más tarde, en 1943, en Nueva York, ella desempeñaría un papel mucho más importante en la vida de Pollock: le contrató y se convirtió en su marchante.

Pero, sin duda alguna, fue el pensamiento de Carl Jung el que ejerció en ambos una influencia más profunda y significativa. La influencia de Jung sobre Beckett ya fue comentada en el capítulo anterior. En el caso de Pollock, su conocimiento de Jung muy bien podría haber comenzado ya en 1934. En ese momento, a la edad de 22 años, tenía amistad con Helen Marot, quien, además de tener un gran interés personal en la

---

<sup>4</sup> En David S. Rubin, "A Case for Content: Jackson Pollock's Subject Was the Automatic Gesture", *Arts Magazine*, 53 (marzo 1979), pp. 103-9, se ofrece un interesante resumen de la implicación de Pollock con la experimentación automatista y otras técnicas surrealistas.

<sup>5</sup> Para una consideración de esta afinidad, véase William Rubin, "Notes on Masson and Pollock", *Arts Magazine*, n° 34 (noviembre 1959), pp. 36-43.

<sup>6</sup> Brian O'Doherty, *American Masters: The Voice and the Myth* (Nueva York: Random House, 1973), pp. 89 y 105.

<sup>7</sup> Deirdre Bair, *Samuel Beckett: A Biography* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980), pp. 273-80.

psicología jungiana, era amiga de Mrs. Cary Baynes, que había traducido a Jung al inglés.<sup>8</sup> Aunque es muy probable, no se sabe con certeza si Pollock conoció a Jung a través de Helen Marot. Lo cierto es que Pollock empezó, en 1937, una serie de tratamientos psiquiátricos para liberarse del alcoholismo que le había atormentado, en diferentes grados, durante los ocho o diez años anteriores. Este tratamiento culminó con una implicación directa con las ideas y la metodología jungianas cuando, a principios de 1939, asistió a la consulta del Dr. Joseph L. Henderson, discípulo de Jung. Continuó este tratamiento más tarde, hasta principios de 1943, con otra psicóloga jungiana, la doctora Violet Staub de Laslo.

Otra influencia importante para Pollock, aproximadamente en esta misma época, fue el pintor y teórico John Graham. El artículo de Graham "Primitive Art and Picasso", publicado en *Magazine of Art* en abril de 1937, interesó tanto a Pollock que él mismo se encargó de buscar y localizar a su autor. Graham estaba familiarizado con las teorías de Freud y Jung e insistía en la importancia de lo primitivo en la obra de maestros modernos tales como Picasso y Matisse. Es casi seguro que fue a través de Graham como Pollock adquirió un temprano y profundo interés por Picasso. No se conoce la fecha exacta de su encuentro, pero es muy probable que tuviera lugar a finales de 1937 o principios de 1938.<sup>9</sup>

De hecho, la aparición de Graham en su vida explicaría la extraña irrupción en la obra de Pollock de *Birth*, pintura fechada entre 1938 y 1941.

\* \* \* \* \*

Hasta este momento, Pollock había realizado principalmente un tipo de pintura anecdótica siguiendo a su profesor, Thomas Hart Benton, y un número de estudios no

---

<sup>8</sup> Esta información y la que sigue sobre la conexión de Pollock con las teorías jungianas ha sido extraída de Judith Wolfe, "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery", *Artforum* 11 (noviembre 1972), p. 65.

<sup>9</sup> Según Irving Sandler en "More on Rubin and Pollock", *Art in America* 6 (octubre 1980), p. 57.

objetivos que, en general, pueden ser atribuidos a las ideas de éste sobre ritmo y estructura compositiva.<sup>10</sup> Este lienzo, sin embargo, marca un nuevo punto de partida para Pollock. Como su título indica, señala el nacimiento de un pintor independiente.

Lo que primero llama la atención en *Birth* (ilustración 10) es que los colores, principalmente el azul y el blanco, son más brillantes que los tonos generalmente oscuros y turbios de las primeras obras. Pero el aspecto más importante es que se ha prescindido del espacio aéreo necesario en la pintura anecdótica. En su lugar, hay un espacio superficial cubista, en el que las áreas azules parecen formar un telón de fondo más o menos unificado. Aun así, la obra en conjunto transmite una sensación de tensión espacial en la que no se da una distinción clara entre profundidad y relieve, figura y fondo. Esta ambigüedad espacial es probablemente el resultado directo del interés de Pollock por Picasso, ya que *Birth* parece ser una abstracción de la sección derecha de *Les demoiselles d'Avignon* (ilustración 8). Esta alusión viene sugerida, en primer lugar, por la composición vertical y la pierna doblada de la figura inferior que corresponde a la de la mujer sentada en el Picasso. Una consideración más detallada revelará también correspondencias en el sistema de esquemas geométricos de ambos diseños, así como el hecho de que Pollock elige una gama de colores similar, si bien más intensa.

Al concentrarse concretamente en esta sección de *Les demoiselles d'Avignon*, un cuadro que entonces se consideraba que constituía algo así como un salto disruptivo al período moderno, Pollock revela una aguda comprensión de la obra. Son estas figuras, en contraposición al perfil egipcio de la izquierda y las figuras clásicas del centro, las que anuncian y preparan la nueva visión que alcanzará el arte del siglo XX, una visión que lleva la marca de lo primitivo. Pero Pollock, en un acto de auto-afirmación, ha sustituido las máscaras africanas de Picasso por un conjunto de lo que parecen ser figuras totémicas indias.

---

<sup>10</sup> Véase Stephen Polcari, "Jackson Pollock and Thomas Hart Benton", *Arts Magazine* 53 (marzo 1979), pp. 120-4.





Así pues, se podría decir, el título no se refiere al canal de nacimiento pintado en la esquina inferior derecha; más bien el canal de nacimiento se refiere al título. El cuadro mismo parece haber sido concebido como otro "salto". En una afirmación que indica su desmesurada ambición este joven pintor declara el nacimiento de un nuevo maestro, un maestro que heredará la primacía de Picasso —un maestro genuinamente americano, como confirman las figuras totémicas. Y esta cuestión de la ascendencia del arte americano con Pollock es también subrayada por su nueva paleta, cuyos colores principales son los de la bandera de Estados Unidos: rojo, blanco y azul.

\* \* \*       \* \* \*       \* \* \*       \* \* \*

Con *Birth*, como el nombre sugiere, Pollock rompió, en cierto modo, su dependencia artística de Benton. Los colores, más brillantes, el ambiguo espacio cubista, el uso de motivos primitivos y el hecho de que escogiera a Picasso como modelo a imitar y como rival indican que, en ese momento, estaba emprendiendo la larga lucha para establecer su propia identidad pictórica. Pero debemos tener claro desde el principio que Jackson Pollock no separó, y, de hecho, no podía hacerlo, su arte de su vida, su identidad como pintor de su identidad como hombre.

Para él, esta unidad entre arte y vida era ya evidente a la edad de veinte años, cuando escribió a su madre: "Painting and sculpture is [sic] life itself (that is for those who practice it) and one advances as one grows and experiences life."<sup>11</sup> Pollock creció y experimentó la vida, pero nunca llegó a alterar esta creencia, como se interpreta en la descripción de B. H. Friedman de su primer encuentro con él en la primavera de 1955, menos de un año antes de su muerte: "En un momento dado, dijo algo como: 'La vida de un hombre *es* su trabajo; su trabajo *es* su vida. Eso es lo que me preocupa —ya no puedo trabajar apenas. Voy a mi estudio, pero no ocurre nada... No. Son la misma

---

<sup>11</sup> Citado en el volumen IV del *Catalogue Raisonné*, ed. Francis V. O'Connor y Eugene V. Thaw (New Haven, Connecticut: Yale University Press, 1978), p. 213.

cosa. Son inseparables.'"<sup>12</sup>

El problema de Pollock con la bebida y la terapia a la que le condujo, por lo tanto, deben haber sido cruciales para su arte a principios de los cuarenta. Merece la pena recordar aquí la observación tan citada de Robert Motherwell acerca de Pollock: "Su principal problema es descubrir cuál es su verdadero tema. Y puesto que la pintura es el medio de su pensamiento, esa resolución debe derivar del mismo proceso de pintar."<sup>13</sup>

"La pintura es el medio de su pensamiento": a pesar de que Motherwell es muy perceptivo (el comentario fue hecho en 1944), su proximidad con Pollock puede haber empañado su visión. Y es que, puesto que Pollock no podía separar su arte de su vida, quisiera sugerir que él siempre supo que su verdadero tema era él mismo. Su problema, a comienzos de la década de los cuarenta, era un problema de identidad —encontrarse a sí mismo como artista y, al mismo tiempo, establecer su vida como hombre. Ambas cosas eran inextricables: establecer o crear su identidad dependía, en el sentido más profundo, del "proceso de pintar".

Esta afirmación engañosamente sencilla aclara muchos aspectos del arte de Jackson Pollock y la crítica que ha despertado. Se puede citar, por ejemplo, el debate crítico que floreció en los setenta, entre los formalistas y los llamados historiadores "jungianos". Como ambos sectores han demostrado hábilmente, la obra de Pollock deriva de las características formales de un gran número de escuelas y tendencias previas, desde el impresionismo en adelante;<sup>14</sup> pero también hace uso, en los lienzos

---

<sup>12</sup> B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (Nueva York: McGraw Hill, 1974), p. xvi.

<sup>13</sup> Citado en B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (Nueva York: McGraw Hill, 1974), p. 62.

<sup>14</sup> Excelente en su análisis formal del estilo de Pollock es William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition", *Artforum* V (febrero 1967), pp. 14-22; (marzo 1967), pp. 28-37; (abril 1967), pp. 18-31; (mayo 1967), pp. 28-33 y "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism", *Art in America* 67 (noviembre 1979), pp. 104-23.

figurativos de antes de 1947, de ideas y símbolos decididamente jungianos.<sup>15</sup> En este momento, no hay ninguna razón para considerar que estas posiciones se excluyen mutuamente. Dadas las dimensiones del propósito de Pollock, parece más acertado recordar el principio de complementariedad y aceptar la idea de que trabajó intencionadamente desde ambas direcciones al mismo tiempo.

De la misma manera en que aplicó el arte a la terapia, aplicó la terapia al arte. De hecho, si realmente vemos su obra así, como un intento consciente de fundir la teoría psicológica con las más serias consideraciones formales —como creo que también estaba haciendo Beckett con su trilogía— habremos identificado una explicación más de la innegable riqueza y profundidad del arte de Pollock.

Por ello, nos vemos impulsados a reconocer la validez esencial de su adaptación de símbolos y teorías jungianas a una seria disciplina formalística. No se trata simplemente, como se ha sugerido a veces, de un anecdotismo ilustrativo glorificado, en el que el artista ha sustituido la representación de un sistema de imágenes interno por la representación de un sistema de imágenes externo. Es, más bien, un esfuerzo mucho más dinámico —un intento de realizar, o de pintar, el proceso de individuación tal como Pollock lo aprendiera a través de su experiencia terapéutica. Esta idea nos trae a la mente, de nuevo, a Eliot y *The Waste Land* o a Beckett y su ficción. El dilema personal de Pollock adquiere, para nosotros, un valor transcendental en la medida en que es proyectado en el arte. Su búsqueda de una identidad —debido a que fue finalmente transmutada a una forma tan magnífica— participa en la búsqueda contemporánea de una orientación nueva y más adecuada.

\* \* \*            \* \* \*            \* \* \*            \* \* \*

---

<sup>15</sup> Algunos de estos críticos son Judith Wolfe, "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery", *Artforum* 11 (noviembre 1972); David Freke, "Jackson Pollock: A Symbolic Self-Portrait", *Studio International* 184 (diciembre 1972), pp. 217-21; Elizabeth L. Langhorne, "Jackson Pollock's *The Moon Woman Cuts the Circle*", *Arts Magazine* 53 (marzo 1979), pp. 128-37.

Uno de los mejores ejemplos de las primeras influencias de Jung en el estilo de Pollock se halla en *Bird*, de 1941 (ilustración 11). Al igual que en *Birth*, esta composición todavía se basa en figuras circulares. Pero, mientras que, en *Birth*, éstas estaban dispuestas verticalmente como un tótem —un eco del primitivismo— aquí configuran un esquema triangular en la parte inferior, la más oscura, del lienzo. Esta división horizontal del cuadro en dos secciones iguales es, probablemente, una clave de sus aspiraciones simbólicas. Y es que, como todo buen jungiano sabe, la sombría parte inferior puede ser interpretada como la mente inconsciente, mientras que el área superior, con manchas de azul celeste y profusión de nubes y luz, puede ser interpretada como el reino de lo consciente. Y, como para subrayar este punto, Pollock coloca ahí, en lugar del sol, un enorme ojo imperturbable —que muy bien podría ser un símbolo del conocimiento consciente.

El cuerpo de este pájaro, que es luz en sí mismo, se alza desde el espacio inferior más oscuro para volar a la luz de la consciencia. Del mismo modo en que un pájaro levantando el vuelo une simbólicamente tierra y cielo, las dos mitades de la mente están unidas por la emergencia del contenido inconsciente a la luz del conocimiento. De hecho, la idea jungiana de la unión de los contrarios domina todo el diseño, puesto que también se da una simetría horizontal. El cuerpo del pájaro está dividido, a derecha e izquierda, en rostros que exhiben diferentes características. Y, aunque resulta difícil decir, en este punto del desarrollo de Pollock, cuál es cuál, parece posible afirmar que, con estos rostros, se pretende representar los dos sexos opuestos.<sup>16</sup>

Estas dos formas circulares están mitigadas por una tercera, entre ellas, que contiene la vaga imagen de una espiral o bucle. Esta espiral, en medio de la oscuridad, puede ser interpretada como la *circumambulatio* jungiana, el traicionero avance circular hacia la mente inconsciente, que desempeña un papel tan fundamental en la estructura

---

<sup>16</sup> Como lo hace Judith Wolfe, "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery", *Artforum* 11 (noviembre 1972), pp. 67-8: "Las diferencias en la interpretación de bocas y narices me convence de que las cabezas deben ser una cabeza masculina y una femenina. La nariz femenina está caracterizada por las fosas nasales, mientras que la nariz masculina es una forma protuberante; los labios femeninos parecen más llenos y suaves que los masculinos."

de la trilogía de Beckett.

Ahora bien, esta simetría horizontal se halla equilibrada por una simetría vertical de formas circulares. Y es que la espiral del inconsciente tiene un contrapeso en el ojo omnividente del cielo. Y estos dos círculos están mitigados, en el centro mismo de la composición, por una ambigua figura a la que están unidas las alas del pájaro. Esta figura parece ser un feto, lo que reforzaría el tema general del cuadro: el concepto de la integridad psíquica que surge, según Jung, de la unión de esos opuestos simbólicos —masculino y femenino, luz y oscuridad, izquierda y derecha, arriba y abajo, tierra y cielo, etc— que co-existen, que pre-existen dentro de la mente. *Bird* puede ser comparada de una manera muy ilustradora a *Molloy* de Beckett; puesto que ambos nos presentan una estructura biseccionada que representa la relación paradójica, si bien simétrica, entre las partes consciente e inconsciente de la mente.

\* \* \*            \* \* \*            \* \* \*            \* \* \*

Sólo un año después, en 1942, Pollock pintó lo que muchos críticos consideran como una de sus primeras obras maestras, *Male and Female* (ilustración 12). Esta obra es una ampliación de muchos de los temas jungianos de *Bird*. Hay un telón de fondo liso, azul, que dota a la obra de un espacio cubista superficial. El elemento vertical de la composición es incluso más prominente aquí, aunque el lienzo mismo está dividido cuidadosamente en áreas verticales y horizontales. Una vez más, como su título indica, *Male and Female* expresa la idea de la unión de los contrarios, tan importante en el concepto jungiano de integridad psíquica. Y es que, mientras las dos figuras centrales han de entenderse como contrarios sexuales, también muestran de manera obvia cierto número de características secundarias ambiguas.

La figura de la izquierda, con los femeninos ojos apartados de su pareja, parece sugerir las cualidades tradicionales de la introspección pasiva; mientras que la figura de la derecha, que mira a su compañera, tiene una cabeza agresivamente coloreada y la boca abierta, sugiriendo la actitud extrovertida y activa, tradicionalmente relacionada con

lo masculino. El cuerpo femenino está repleto de curvas, que pueden indicar embarazo o fertilidad, mientras que el masculino es casi completamente rectilíneo y contiene, además, símbolos matemáticos que connotan la racionalidad de la consciencia. Sin embargo, a los lados del lienzo, en la parte que está, en cada caso, escondida de la otra figura, hay características complementarias. La "mujer", por ejemplo, oculta una columna griega, que puede ser un símbolo fálico y una alusión a la racionalidad de la cultura helénica. Y al "hombre", en la esquina inferior derecha, se le dota de una sombra, símbolo jungiano del ánima, o aspecto femenino del alma.

De hecho, este cuadro es un complejo diseño de ecos simbólicos y formales interrelacionados, que se extienden, a través de la superficie, partiendo de dos fuentes principales, las figuras mismas. Elizabeth L. Langhorne, centrando su atención en la porción superior izquierda, que ella interpreta como una eyaculación, propone que el tema de la obra es la unión literal de lo masculino y lo femenino.<sup>17</sup> Si es así, la extrema confusión de características sexuales tiene su lógica específica. Es éste el momento en que los dos sexos están, sin duda, más próximos, cuando se convierten en uno, tanto física como psíquicamente. Así pues, la intención de *Male and Female* bien puede ser la representación de esa unión confusa, momentánea, de identidades en el plano psicológico abstracto. Como el mismo Pollock dijo una vez, "...today painters do not have to go to a subject matter outside themselves. Most modern painters work from a different source. They work from within".<sup>18</sup> ¿Está intentando aquí pintar esa fuente misma, proyectar los contenidos inconscientes de esa entidad fugaz que se crea cuando el hombre y la mujer se unen?

\* \* \*      \* \* \*      \* \* \*      \* \* \*

Tanto si es así como si no, este aspecto de *Male and Female*, su superficie

---

<sup>17</sup> Elizabeth L. Langhorne, "Jackson Pollock's *The Moon Woman Cuts the Circle*", *Arts Magazine* 53 (marzo 1979), p. 132.

<sup>18</sup> De una entrevista con William Wright, grabada en 1951. Citado en Elizabeth Frank, *Jackson Pollock* (Nueva York: Abbeville Press, 1983), p. 110.

revuelta y atestada, es importante por otra razón. Nos dice que, en 1942, un cambio estilístico clave ya había comenzado a tener lugar en la obra de Pollock. Los cuadros anteriores muestran dos tipos diferentes de ambigüedad, ambos recursos pictóricos básicos de la tradición del siglo XX. En primer lugar, al modo surrealista, las imágenes mismas son indefinidas, de una manera que invita a la interpretación subjetiva. No podemos identificar realmente las formas circulares que se repiten en tantos cuadros suyos de principios de los cuarenta, ni podemos, por ejemplo, describir con certeza qué tipo de criatura es su "pájaro". En segundo lugar, siguiendo la gran revolución que comenzara con Cézanne, estas formas muestran una relación ambivalente con el espacio en el cual se enclavan. Las figuras de Pollock, por norma, no son discretas: con frecuencia, se funden unas en otras, o se extienden (como en *Bird*) a su entorno, casi parecen "respirar" el espacio que las rodea.

En *Male and Female*, sin embargo, hay un nivel de ambigüedad diferente, más personal. Hay algo nuevo: el comienzo de una atmósfera de confusión superpuesto. La superficie del lienzo está acribillada en puntos determinados con sugerentes pinceladas y garabatos, que, como hemos visto, pueden ser partes esenciales de nuestra "comprensión" o apreciación de la obra.

Estos garabatos son el inicio de lo que más tarde se convertiría en su estilo "all-over",<sup>19</sup> el primer paso hacia sus "clásicas" abstracciones derramadas. Sólo poco tiempo después, refiriéndose a otro cuadro, *The Guardians of the Secret*, de 1943, Pollock comentó: "I choose to veil the imagery."<sup>20</sup> Este simple comentario es revelador. Cuando consideramos el espectro de las imágenes desde *Birth a Bird*, después a *Male and Female* y, por fin, a cuadros como *The Guardians of the Secret* y *Pasiphaë* (también de 1943, ilustración 13), es obvio que las imágenes, aunque se han hecho más complejas y enrevesadas, también se han fundido gradualmente en una textura de diseño

---

<sup>19</sup> Nos parece adecuado traducir aquí el término "all-over", con el que se han descrito los cuadros sin un punto de fuga concreto de Pollock, por el adjetivo "enmascarador" por las razones que se explican en este mismo párrafo.

<sup>20</sup> Frank, *Jackson Pollock* (Nueva York: Abbeville Press, 1983), p. 43.

cada vez más compleja. Y esta evolución parece indicar un importante cambio de interés. Más que en las imágenes mismas, Pollock estaba empezando a centrar su atención en el *proceso psicológico* del que emergen, la confusión a partir de la cual se resuelven. Ahora bien, si consideramos que la imagen pintada es una metáfora visual de un concepto o de una idea, parece evidente que Pollock estaba empezando a pintar el *contexto* de la ideación, es decir, la mente misma.

Así, *Pasiphaë*, por ejemplo, todavía conserva lo que se había convertido para Pollock en un marco estructural típico: dos figuras verticales, ahora a los lados, que encierran un continente central horizontal. Todavía hay un espacio indefinido superficial, pero las imágenes han empezado, en cierto sentido, a desintegrarse y convertirse en el diseño enmascarador que llena, o cubre, prácticamente toda la superficie pintada en el mismo grado. Es un bazar desconcertante de líneas, colores y formas, cuyas imágenes parecen haber sido capturadas justo en el proceso de su emergencia.

En este punto, la descripción de George H. Szanto de la técnica narrativa de Beckett en la trilogía es también válida para Pollock: "...una no logicidad pre-vocal, una percepción de vistas y un buscar a tientas con imágenes mentales según comienzan a convertirse en conceptos..."<sup>21</sup> Esta descripción podría aplicarse a la mayoría de los cuadros de Pollock desde 1943 a 1947, puesto que evoca claramente la dirección impuesta por la lógica de su desarrollo. Así, podemos entender su elección de "veil the imagery" como una extensión del tema de *Bird*. Estos diseños enmascaradores, casi figurativos, proporcionan una metáfora más dinámica e inmediata para la emergencia de contenidos inconscientes, una metáfora que, en efecto, le acerca un paso más a la captura del proceso mismo.

\* \* \*                      \* \* \*                      \* \* \*                      \* \* \*

---

<sup>21</sup> George H. Szanto, *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet* (Austin, Texas: University of Texas Press, 1972), p. 106.



En el otoño de 1945, Pollock y su esposa, Lee Krasner, se trasladaron desde la ciudad de Nueva York a una pequeña granja en The Springs, Long Island. Si observamos su vida retrospectivamente, parece claro que este traslado, en muchos aspectos importantes, proporcionó el catalizador que le permitió alcanzar el estilo por el que tan justamente es considerado uno de los grandes maestros del siglo XX. El efecto que causó sobre su sensibilidad este renovado contacto con el mundo natural y el paisaje abierto del campo, liberó su sentido de la forma y el color e inspiró su obra con un mayor sentimiento de lirismo. Ellen H. Johnson, en un ensayo sobre Pollock y la naturaleza lleno de sensibilidad, describe el efecto de este traslado: "Del mismo modo que se había identificado con su pintura y con el acto de pintar, sentía que él mismo y su arte se fundían en uno con el constante movimiento, ritmo y cambio de la naturaleza, a medida que los descubría y absorbía en la hierba, las dunas y el mar que rodeaba East Hampton. Del mismo modo que vivía "en" la pintura, vivía en la naturaleza."<sup>22</sup>

Un ejemplo muy interesante de esta nueva cualidad en su pintura es *The Key*, de 1946 (ilustración 14). En su composición general, hay que decir que *The Key* es aún similar a muchos de los lienzos anteriores de Pollock. Está sostenido a ambos lados por formas verticales, que aparentemente son referencias a lo humano y que tienen como efecto encerrar un espacio central que era rectangular en *The Guardians of the Secret*, ovoide en *Pasiphaë*, y aquí se ha hecho incluso más ambiguo. Pero, lo que es más importante, hay un mayor sentido de espacio abierto y profundidad en este lienzo. Las formas son menos tortuosas y reservadas y parecen respirar con la vida y el color. Es extraño que el efecto emocional sea de placer y relajación, que, sospecho, representa la propia reacción emocional de Pollock ante su nueva vida en el campo.

Pero, ¿por qué es extraño? Los colores, es cierto, tienden al contraste, pero eso no es inquietante. Pollock usa una combinación de colores similar en muchos de los cuadros de 1946, como *The Water Bull*, un paisaje largo y ondulado. En estas obras, el

---

<sup>22</sup> Ellen H. Johnson, "Jackson Pollock and Nature", en *Modern Art and the Object*, (Nueva York: Harper and Row, 1976), p. 114.

color parece desprenderse de la forma. Se allana "hacia" el plano del cuadro y contrarrestan así la tendencia de las formas a definir una profundidad. Los contornos mismos, a menudo líneas gruesas y oscuras, son más libres, y una nueva sensación de expansión, de espacio abierto, se percibe en el diseño. Esto es patente en *The Key*, donde los rojos intensos que "cubren" las figuras laterales y corren a lo largo de la parte inferior del cuadro, destacan frente a los tonos, más fríos, que predominan en las partes central y superior, estableciendo un espacio mucho más profundo que en las obras anteriores. Y aun así, hay una especie de tensión persistente en *The Key* que tiene su origen en esta misma característica.

Y es que las formas nunca se definen; hay un constante tira y afloja entre figura y fondo. El punto focal del cuadro parece ser la figura más o menos humana de la izquierda. Hay una sugerencia de elementos faciales, junto con un hombro y un brazo extendido, e incluso lo que podría ser una referencia a la pierna doblada de *Birth*. Pero de la misma manera que podría parecer que se resuelve en una forma humana, también parece disolverse en su fondo y disponerse como elementos desiguales de un posible paisaje, un paisaje que contiene formas de casas o, quizá, de montañas, en la distancia.

Como hizo Picasso en el *Guernica*, Pollock utiliza una estructura triangular central para anclar la composición. Las múltiples formas que recuerdan a un tejado son ecos de ese esquema. Pero es importante señalar que ese marco triangular atraviesa los diferentes planos, violando con una línea geométrica el sentido de espacio que se ha establecido a través del color, reforzando así la tendencia a fundirse de figura y fondo.

Para aumentar la ambigüedad, vemos lo que parece ser un gran bote de pintura en la parte inferior, justo a la izquierda del centro, en el mismo plano que la figura humanoide del margen izquierdo. ¿Debemos entender esta forma como una ingeniosa alusión auto-referencial, como las huellas de manos que Pollock incorporó más tarde en algunas de sus abstracciones puras? Si es así, la figura "misteriosa" de la izquierda que nos introduce en el lienzo y nos mueve hacia dentro con el gesto de un brazo ambiguo se convierte en el pintor mismo, que es literalmente, como Ellen H. Johnson lo

describió, una parte del cuadro y una parte de la naturaleza que evoca.

Ahora bien, tanto si hemos de ver al mismo Pollock en *The Key* como si no, una cosa parece cierta: éste es un cuadro como muchos de los *Bañistas* de Cézanne (ilustración 7), sólo que mucho más fragmentario y extremo, donde las referencias a lo humano están *implicadas estructuralmente* en el paisaje. En este sentido, *The Key* y otros cuadros de 1946 nos remiten asimismo a *Molloy*, porque nos ponen, como perceptores, en la misma problemática posición en la que se halla Moran en su búsqueda de Molloy. El mismo Molloy no puede ser separado del "Molloy country" por el que vaga. Como la figura en *The Key*, impregna su entorno y encarna ese aspecto irracional e inconsciente de la composición humana que nos une con el mundo en el cual estamos suspendidos.

\* \* \*      \* \* \*      \* \* \*      \* \* \*

La lógica inherente del desarrollo de Pollock le había llevado, a finales de 1946, al mismo punto que Beckett alcanzaría poco después con las dos primeras novelas de la trilogía. Beckett, quien también se preocupaba por el significado y los límites de la identidad, finalmente llegó a entender que la emergencia de cualquier estructura verbal racional desde el silencio, o desde la irracionalidad, era equivalente a la emergencia de la mente consciente desde lo que permanece inconsciente. *The Unnamable* es una red compleja arrojada sobre el silencio para capturar esa singularidad esquiva en la que lo que todavía no es conocido se transforma en lo conocido. El innombrable es aquello que reside justo al otro lado de los límites del lenguaje, desde los que emerge la identidad individual a través de las palabras, a partir de la vastedad inconsciente de todo lo que es.

Las abstracciones de Pollock constituyen una estructura similar en el plano visual. Para establecer una identidad puramente personal, finalmente tuvo que sumergirse en aquello que estaba más allá, o detrás, de todo lenguaje *visual* racional. En otras palabras, tuvo que sumergir todas las imágenes en el "silencio" o el ruido de fondo de la

abstracción pura, en el diseño "enmascarador" que, en su obra anterior, se había convertido ya en una metáfora de la mente inconsciente.

Pero no debemos olvidar que el desarrollo de la obra de Pollock fue determinado por la intensa necesidad de *fundir* su vida y su arte, de hacerlos uno. Ya no podía quedarse satisfecho con un arte que era *solamente* una proyección de metáforas. Si se había dedicado antes a pintar la emergencia en imágenes del contenido inconsciente, ahora avanzaba un paso más, más allá de esa representación, hacia el proceso por el que se proyecta. Y es que ese proceso, en su caso, el arte físico de pintar, es, en efecto, el fondo irracional desde el que emerge la metáfora de la identidad.

Su problema, en este punto, era encontrar una técnica que le permitiera, en pintura, la clase de inmediatez que había experimentado anteriormente con sus ensayos de dibujo automático —la libertad de "circunvalar esas inhibiciones pictóricas que derivan del hábito, la presuposición y la inmersión en una tradición".<sup>23</sup>

Es decir, tenía que hallar un modo que permitiera pintar a su *cuerpo*, con una mínima interferencia consciente de la mente, de la misma forma que la mano y el brazo "componen" el dibujo automático. El descubrimiento de esta técnica fue el decisivo e histórico "breakthrough" de Pollock. Se produjo a principios de 1947, con la efusión literal de su técnica de "goteo" o "derramado". Con esta innovación, de pronto, encontró una unificación liberadora de mente y cuerpo. Tal inmersión de la mente consciente en el cuerpo es similar a ese estado de "coenaestesia" involuntaria, tantas veces descrito como el resultado de la meditación disciplinada. En una especie de culminación del primitivismo, el pensamiento racional es transportado hacia atrás, hacia la intención física. La idea se transforma en movimiento. William Rubin describe el efecto de la siguiente manera:

...con los dibujos derramados de 1947... Pollock eliminó simultáneamente los últimos vestigios de imagería simbólica y las últimas huellas manifiestas de ideas pictóricas prestadas en un estilo que realizó toda su identidad... el vacío entre un lenguaje heredado

<sup>23</sup> William Rubin, "Jackson Pollock and the Modern Tradition", *Artforum* V (febrero 1967), p. 15.

y un nuevo contenido floreciente, entre instinto y autoconsciencia, resumiendo, entre lo potencial y lo real, había desaparecido.<sup>24</sup>

Este tipo de explicación ayuda a aclarar la conocida formulación de Harold Rosenberg de la pintura gestual (*action painting*)<sup>25</sup> tal como se aplica a los expresionistas abstractos en general. Proyectando sobre el lienzo sólo un fondo abstracto, el pintor mismo se convierte en un adjunto físico, una extensión natural de la obra. Y es que cada cuadro es un documento, un registro de una pequeña parte de la existencia literal del artista. Podemos mirar la obra como si estuviésemos considerando la huella fosilizada de algún animal olvidado, o una especie extinguida: como rastros de un pasar a través del mundo, que puede ayudarnos a reconstruir una vida desconocida.

Ésta es, pues, una forma de arte que invierte por completo la cosmovisión clásica que separaba al hombre de la naturaleza. El artista deja de ser una entidad aislada, distinta de la visión objetivada que re-presenta (y tampoco lo es, por extensión, el receptor). El artista no impone en el lienzo ninguna imitación aceptada o conjunto de imágenes recibido. En lugar de ello, sumerge su identidad consciente (que no su voluntad) en el *acto* físico de pintar. Esta inversión, sobrepasando toda intención *pre-concebida*, permite emerger a un cuadro totalmente original. Y así, este cuadro original manifiesta, en sí mismo, una identidad nueva y autónoma. Igual que las identidades ficticias ligeramente variables del Innombrable, el artista emerge sutilmente alterado y renovado de cada inmersión de la mente consciente en el funcionamiento físico del cuerpo, la voluntad del mundo material.

\* \* \*            \* \* \*            \* \* \*            \* \* \*

Pero, ¿qué diremos del papel que desempeña la metáfora en un arte como éste?

---

<sup>24</sup> William Rubin, "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism", *Art in America* 67 (noviembre 1979), p. 115.

<sup>25</sup> Harold Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News*, vol. 51, n° 8 (diciembre 1952). La tesis de Rosenberg ha sido citada tan a menudo en artículos sobre Pollock, que no me parece necesario recapitular aquí su razonamiento.

Si, como he sugerido, todo arte debe ser, en cierto modo, la proyección de la metáfora, ¿qué tipo de metáforas encontramos en la pintura abstracta de Jackson Pollock? Por una parte, no parece haber ninguna. Rubin afirma que el nuevo concepto de arte de Pollock cerró el vacío "entre lo potencial y lo real". Por su parte, Rosenberg va, incluso, más lejos, defendiendo que "la pintura gestual (*act-painting*) es de la misma sustancia metafísica que la experiencia del artista. La nueva pintura ha eliminado toda distinción entre arte y vida."<sup>26</sup>

Siempre encontraremos descripciones como éstas, porque la innovación técnica de Pollock nos lleva *atrás*, más allá del lienzo mismo. Centra su atención en el proceso espontáneo del que emergió el objeto, el cuadro. Y, en este sentido, su técnica epitoma la íntima implicación del género humano en su entorno. Más que una metáfora, éste *es* el ejercicio de una nueva orientación. El acto de pintar de Pollock re-crea al artista y transforma el entorno al dejar que algo único tome su lugar como una parte de los real.

Pero la polémica de Rosenberg nos incitó a adoptar un punto de vista parcial de este acto de creación tan sofisticado. Y es que, sin duda, la única razón por la que la llamada pintura gestual cobra relevancia es que produce ese objeto singular y estéticamente controlado que es el cuadro. Y ese objeto no es un proceso. Es, en lugar de ello, una especie de documento —y, como tal, también una metáfora— de esa unión de mente y cuerpo que lo hizo posible. Así, tenemos ante nosotros, en efecto, una clase de imagen completamente nueva.

Y es que cada lienzo no objetivo es una única imagen grande, compleja, llena de energía de ese proceso paradójico que registra y, por ello, contiene una evocación del estado emocional, cualquiera que este fuera, que lo produjo. Es tan difícil y estimulador hablar de estos cuadros (aparte de ofrecer descripciones formalistas y "etimológicas") porque son imágenes o metáforas de una condición del ser que va más allá de lo que puede ser racionalmente conocido. Por ello podemos aplicar, si lo deseamos, la Gran

---

<sup>26</sup> Rosenberg, "The American Action Painters", *Art News*, vol. 51, n° 8 (diciembre 1952), p. 22.

Metáfora del Inconsciente Colectivo a las brillantes abstracciones de Pollock. Un crítico que lo ha hecho con inteligencia es David S. Rubin, que ha escrito que:

El nuevo tipo de línea automática, que se forma totalmente a partir del derramado de pintura, fue posible gracias al descubrimiento de una técnica innovadora (que se desarrolló con cierta constancia a partir de los procedimientos de los años anteriores) y podía cumplir varias funciones al mismo tiempo... (a) el gesto automático (el derramamiento de una línea de pintura) funciona como una unidad constructiva a partir de la cual elaborar una nueva imagen; (b) la identidad de esa imagen está velada —no detrás de la red, sino *dentro* de ella; y (c) la imagen en conjunto aún posee significado en el sentido de que representa y conceptualiza el *espacio* del inconsciente colectivo, poblado ahora con la "energía" de la materia inconsciente "hecha visible" en la forma del *fluir* abstracto de la pintura.<sup>27</sup>

Como con toda la obra de Pollock, los cuadros abstractos operan a varios niveles de evocación: cada uno puede ser entendido como una confusión de emoción e impulso, de la cual surge el sentido de la intelección, o como una interpretación magistral del flujo interminable de energía que forma el fondo de toda materia organizada y todos los fenómenos visuales. En cualquier caso, son una especie de "estado-base" del que nuestra percepción se convierte en un continuo al formular los potenciales abstractos que cada una de ellas contiene. Como la voz del Innombrable, estas dos posibilidades, tomadas conjuntamente, sondan aquellas profundidades donde los mundos interno y externo de sujeto y objeto se unen. O, además, la pintura puede ser contemplada en conjunción con la acción del artista, como un síntoma más de una época post-clásica en la que el ser humano asume su responsabilidad como factor dinámico en el tejido de la realidad.

\* \* \*      \* \* \*      \* \* \*      \* \* \*

Múltiples niveles de evocación: precisamente aquí reside la fuerza del arte de Jackson Pollock. Su pintura consigue tener validez porque compone una unión de tantos contrarios: mente y cuerpo, pensamiento y acto, lo consciente y lo inconsciente, proceso y objeto, artista y arte. Así, al unir estas categorías, se convierte en un símbolo o, al menos, en algo que nos recuerda que, en esencia, están íntimamente relacionados. Y, aun así, lo que es incluso de mayor importancia, Pollock siempre tuvo en mente el valor

---

<sup>27</sup> David S. Rubin, "A Case for Content: Jackson Pollock's Subject Was the Automatic Gesture", *Arts Magazine*, 53 (marzo 1979), pp. 108.

estético del objeto creado.

Mucho se ha dicho de las descripciones del propio Pollock de su técnica de derramado. Por ejemplo, en 1947, escribió: "When I am *in* my painting, I'm not aware of what I am doing. It is only after a sort of 'get acquainted' period that I see what I have been about. I have no fears about making changes, destroying the image, etc, because the painting has a life of its own. I try to let it come through." Y, en otra ocasión, cuando se le preguntó si no era muy difícil controlar la pintura derramada, replicó: "No, I don't think so... it seems to be possible to control the flow of the paint to a great extent, and ... I don't use the accident... I deny the accident."<sup>28</sup> Aunque no imponía una forma o un concepto objetivo pre-concebido en su pintura, estos comentarios atestiguan que tampoco perdió nunca su férreo control sobre ella. Cada cuadro derramado era, en efecto, el autorretrato abstracto último, una proyección de los contenidos de su interior, que, a su vez, habían sido modelados o determinados por un desarrollo pictórico estricto. En sus propias palabras: "Painting is self-discovery. Every good artist paints what he is."<sup>29</sup> Lo que estaba pintando era lo que había creado de sí mismo: su propio ser único como artista.

La gran y crucial diferencia entre Jackson Pollock y los distintos tipos de *process-art* —como el fenómeno del "Happening"— que se originaron de su nuevo concepto de arte es que la mayoría de aquellos que vinieron después se las han arreglado de algún modo —a través de la superficialidad, de la falta de comprensión o de la irresponsabilidad intencionada— para excluir el objeto, por no mencionar la noción de valor estético, de su idea de arte. Ellen H. Johnson ha escrito que:

Pollock identifica su yo interior con su actividad como pintor de una manera tan íntima, que se podría decir que elimina la distinción entre sujeto y objeto. Hablando en sentido figurado, la acción, aquello sobre lo que se actúa, y el actor se convierten en uno. Los "Happenings"... son el resultado directo de esta actitud. De ser un documento pictórico

---

<sup>28</sup> Ambas citas en Elizabeth Frank, *Jackson Pollock* (Nueva York: Abbeville Press, 1983), pp. 109 y 111.

<sup>29</sup> Frank, *Jackson Pollock* (Nueva York: Abbeville Press, 1983), p. 111.



de un acto, el objeto artístico pasó fácilmente a ser el acto mismo.<sup>30</sup>

La inconsecuencia y superficialidad del "Happening" —y del arte conceptual— residen en el hecho de que ambos sobrepasan a la obra de arte, al objeto estéticamente conmovedor. Y es que hemos de admitir, finalmente, que el arte no es ni pensamiento ni acción: la mayoría de nosotros pensamos y actuamos en nuestra vida diaria. Pero el arte es una transformación material de la vida. Debe residir en el objeto bien hecho que funciona como metáfora. Así, hay dos cualidades esenciales para nuestra evaluación del arte: el dominio de la técnica expresiva y la relevancia de la metáfora proyectada —cuán adecuadamente refleja o implica una orientación histórica, la relación de la humanidad con el universo que le rodea. Estas dos cualidades se combinan para determinar el éxito o fracaso de la obra de arte. El objeto artístico nunca puede llegar a convertirse realmente en el acto mismo, pues la obra de arte válida debe vivir con nosotros, perdurar con nosotros en el tiempo. En esa unidad paradójica de proceso y objeto, o temporalidad y permanencia, la obra de arte refleja, al cabo del tiempo, la paradoja interminable que inspira la naturaleza humana.

---

<sup>30</sup> Ellen H. Johnson, "Modern Art and the Object from Nineteenth Century Nature Painting to Conceptual Art", en *Modern Art and the Object*, (Nueva York: Harper and Row, 1976), p. 36.

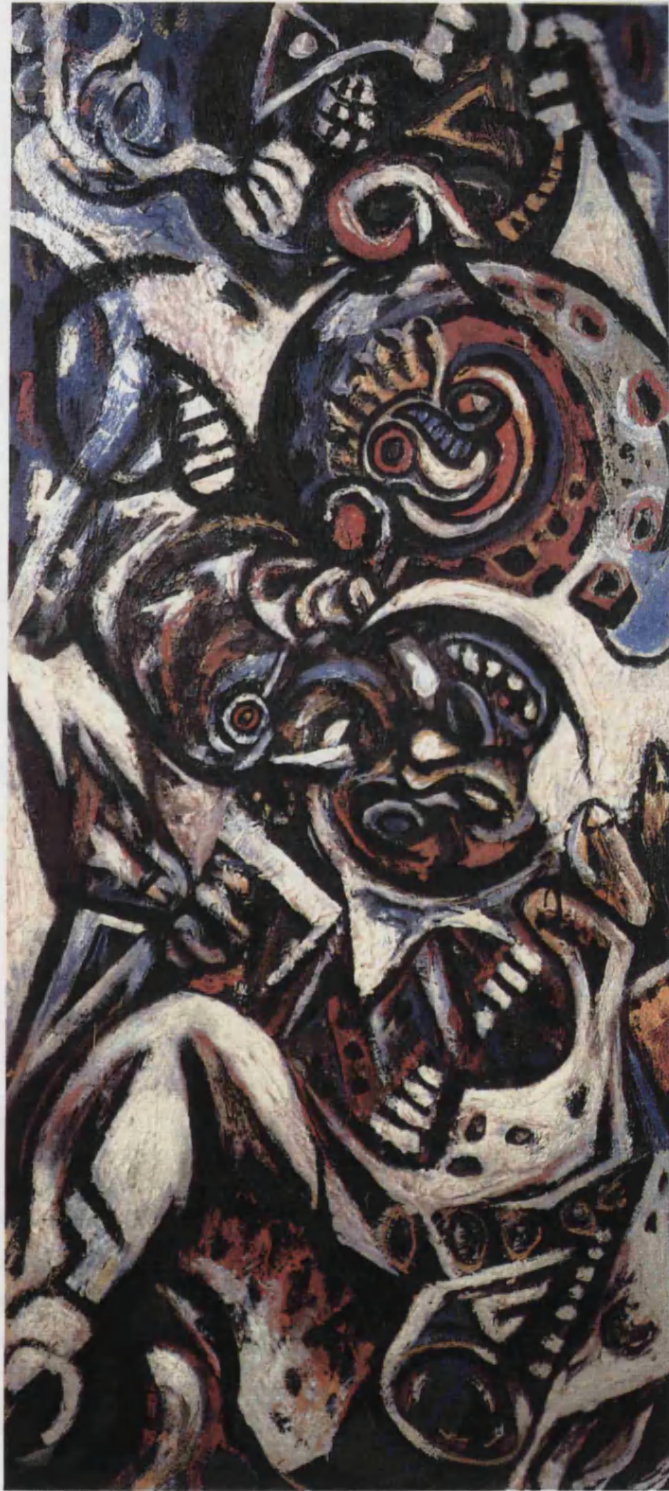


ILUSTRACIÓN 10. Jackson Pollock.  
Birth. 1938-41.



ILUSTRACIÓN 11. Jackson Pollock. *Bird*. 1941.

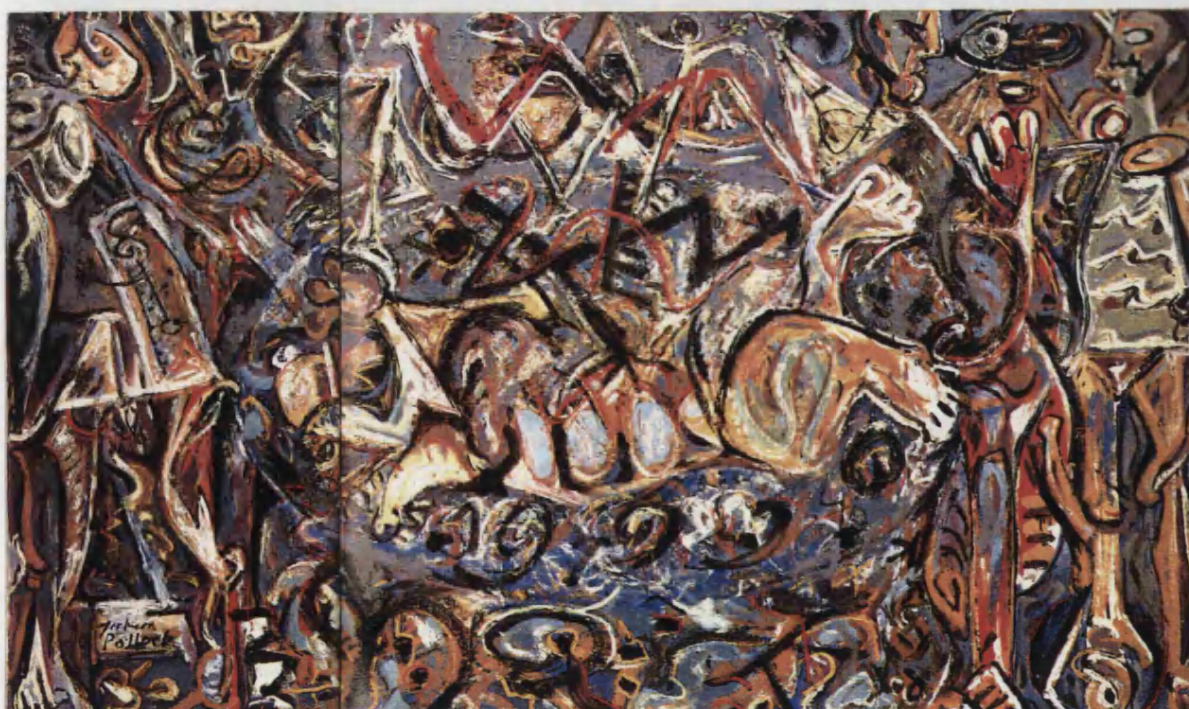


ILUSTRACIÓN 13. Jackson Pollock. *Pasiphaë*. c. 1943.

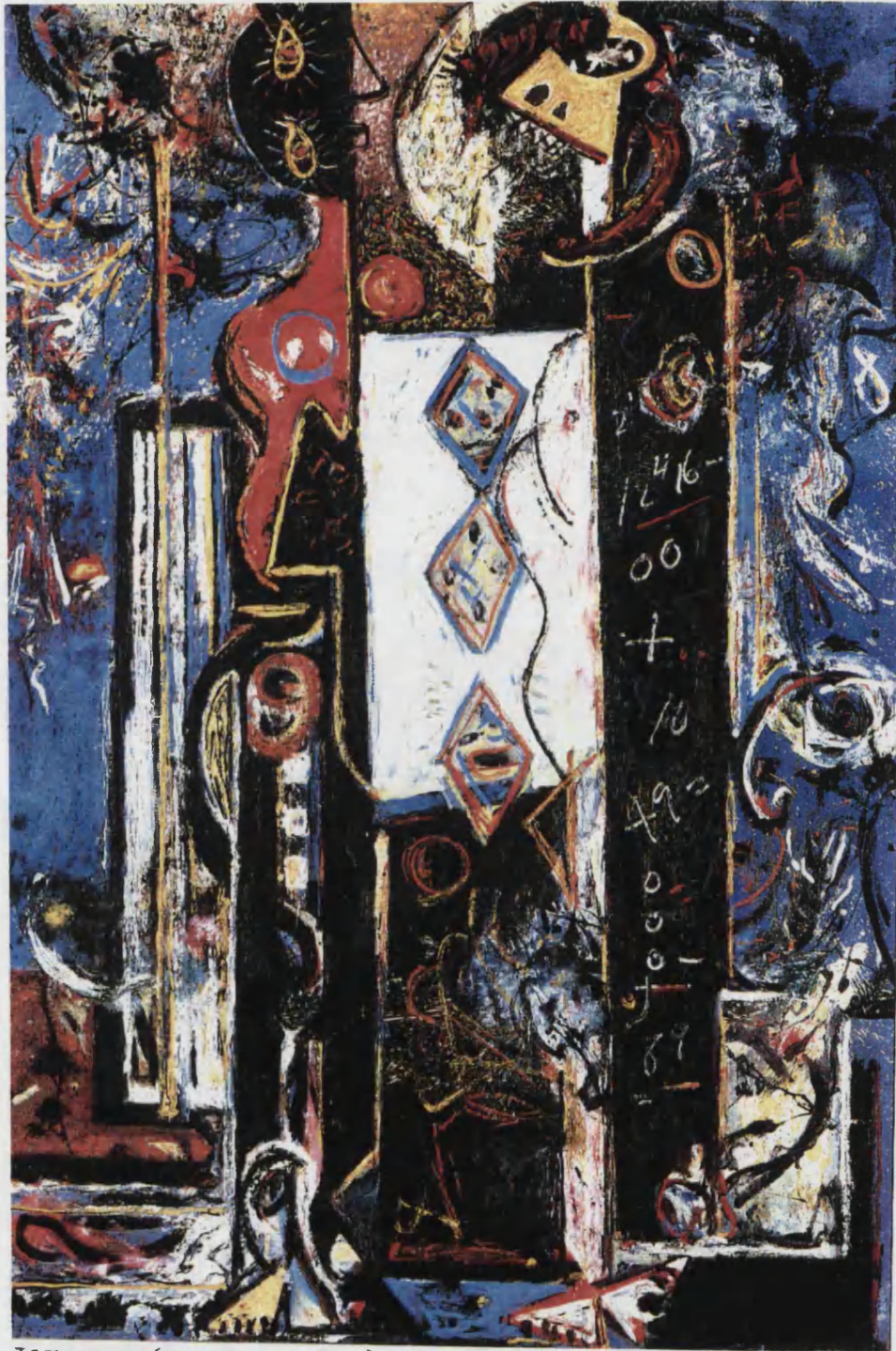


ILUSTRACIÓN 12. Jackson Pollock. *Male and Female*. c. 1942.



BIBLIOTECA  
DE VALÈNCIA  
EPILOGIA

ILUSTRACIÓN 14. Jackson Pollock. *The Key*. 1946.

## CAPÍTULO NUEVE

### NOTAS SOBRE LAS ODAS DE PABLO NERUDA

La poesía no se remonta sobre la tierra ni la supera para dejarla atrás y flotar sobre ella. La poesía es lo primero que entrega al hombre a la tierra, haciéndole pertenecer a ella y, con ello, le alienta a habitar.

Martin Heidegger

Si leemos atentamente las Odas de Pablo Neruda,<sup>1</sup> podemos considerarnos privilegiados testigos de una especie de milagro: el milagro del auténtico ser poético.

Pero seamos prudentes, pues éstas son graves palabras. Deberíamos —ante todo— tratar de aprehender su significado. Aprehender sin apresar, lo cual nunca resulta fácil.

Aunque es inherente a la naturaleza humana, el auténtico ser poético es un potencial que nosotros, los que vivimos en la edad moderna, casi hemos perdido. Y bien, ¿quién de nosotros cree todavía en los milagros? ¿Quién guarda aún un sentimiento de reverencia ante el milagro, irrefutable y sereno, de la vida, aun cuando nosotros mismos somos la esencia de ese milagro? Por ello, si vamos a ser testigos de Neruda, si vamos a percibir el misterio que se aviva en su obra, cada uno de nosotros, por sí solo, tendrá que volver a aprehender el milagro del auténtico ser poético.

---

<sup>1</sup> Neruda publicó *Odas elementales* en 1954, *Nuevas odas elementales*, en 1956 y *Tercer libro de las odas*, en 1957. Los poemas que trato aquí son de este último.

Lo que intenta expresar este término es la actitud del poeta, del creador, hacia el mundo en el que ha sido arrojado: cómo es o cómo *decide* ser en relación a la inmensa urdimbre de circunstancias físicas que nos mantiene suspendidos y nos sustenta. Subrayo el verbo "decide" porque esa actitud, esa orientación, es siempre, de forma activa o pasiva, elegida.

Por supuesto, existimos *como* seres humanos —es decir, surgimos del fondo inconsciente de todo lo que es para mostrarnos como una especie auto-dirigida e innovadora— sólo en la medida en que ejercemos nuestra capacidad de elegir. Así, literalmente, creamos nuestra humanidad; determinamos, como cultura, qué somos o cómo somos mediante la elección de una orientación colectiva. Una de las funciones del arte, quizá la más importante, es la de proporcionarnos una imagen de esa orientación. El arte, en este sentido, desempeña un papel esencial en la auto-creación de la humanidad. Es esta imagen de una actitud especial hacia el mundo la que nos llama desde la obra de Neruda.

He utilizado intencionadamente la expresión "auténtico ser poético" para aludir también a su contrario. Deberíamos tener siempre en mente la posibilidad de la inautenticidad en el arte. Sin embargo, no es mi intención implicar que Neruda es único en este respecto. Ciertamente, podemos encontrar un tipo similar de autenticidad existencial en las obras de muchos otros escritores. De hecho, me atrevería a sugerir que la percepción y la exploración de la autenticidad es el problema más importante con el que se ha de enfrentar todo lector serio y el crítico literario de nuestro tiempo.

¿Cuál es, así pues, esta orientación existencial auténtica? ¿Qué significado tiene aquí "auténtico ser poético"? Lo que tengo en mente es el tipo de reflexión receptiva, cariñosa y cuidadosa de todo-lo-que-es a la cual Martin Heidegger alude al final de su ensayo *Wissenschaft und Besinnung*. Él la describe como un "abandono sereno y medido a aquello que es digno de ser cuestionado".<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. por William Lovitt (Nueva York: Harper Colophon Books, 1977), p. 180. Los siguientes comentarios, breves e inadecuados, se basan en los ensayos "Science and Reflection" y "The Question Concerning Technology". El lector interesado encontrará una exposición más exhaustiva del pensamiento de Martin Heidegger en este volumen, especialmente en lo que se refiere a las raíces históricas de la precaria situación que nos amenaza.

Una de nuestras esperanzas, dice Heidegger —quizá la única— de sobrevivir a los insidiosos peligros de nuestra era de ciencia y tecnología reside en un cambio de orientación intelectual. El *impasse* actual, defiende, ha surgido de una grave decisión histórica del hombre occidental de dominar la naturaleza.

Ahora bien, esta decisión está estrechamente vinculada a la emergencia, en nuestra cultura, del concepto de la distinción entre sujeto y objeto, que es, en sí misma, una orientación intelectual. En su anhelo de dominar la naturaleza, el hombre occidental, primero, tuvo que desmitificarla y, después, aislarla de sí mismo por completo. Sólo entonces fue capaz de "desmontarla", de analizarla, de forzarla a someterse a su voluntad. Sin embargo, esta decisión, en sus primeros comienzos, cambió tanto la naturaleza como a la humanidad, ya que abrió una grieta entre ambos. Lo que el hombre aprendió a manipular y a controlar no fue la naturaleza tal como es, sino una naturaleza sutilmente alterada, sutilmente predeterminada por su propia actitud agresiva hacia ella.

El hombre occidental eligió objetivar la naturaleza, convertir lo que le sumía, aquello de lo que él había formado una parte tan íntima, en un "entorno externo", en un agregado de objetos discretos a los cuales el sujeto, el hombre, se oponía. Solamente de esta orientación podía surgir la ciencia y la tecnología, pero una vez esta orientación estuvo firmemente establecida, el hecho de que surgieran era inevitable: y lo hicieron con tal intensidad que, al cabo del tiempo, llegaron a usurpar todos los demás sistemas de valores para proveer el marco central intelectual, incluso religioso, de nuestra cultura. No obstante, durante las últimas décadas, esa orientación ha comenzado a agotarse. Con el desplazamiento de la física clásica producido por la mecánica cuántica, el insaciable impulso de esa voluntad de dominar la ha empujado, aparentemente, hasta los límites de su propia metodología —es decir, los límites de "una realidad lógicamente analizable"— en el dominio subatómico. Las implicaciones de esta revolución en la ciencia de la naturaleza son numerosas. Una de ellas es que el físico moderno ha asumido el papel del filósofo.<sup>3</sup> Este reconocimiento de la función más profunda del científico era inevitable, puesto que la actual reestructuración de la metodología científica constituye una reestructuración de aquellas presuposiciones sobre las que basamos nuestro

---

<sup>3</sup> Véase nota 11 del capítulo 3 de esta tesis.



conocimiento de la "realidad". El estudio de la física se revela, así, como la explicación exhaustiva de nuestras orientaciones intelectuales fundamentales.

Y nuestros científicos-filósofos se ven forzados ahora a reconocer y a investigar ese aspecto esencial de la grave decisión histórica que ha determinado nuestra situación actual. Mientras la adopción de la distinción sujeto-objeto nos otorgaba una cierta cantidad de poder para controlar nuestra existencia, ese poder, ese control, se basaba en una brecha en la naturaleza. El hombre se separó del resto de lo-que-es. Una totalidad indivisa se quebró por el uso intencionado de la consciencia. Quizá esta brecha en la naturaleza resultará ser finalmente un defecto fatal.

Pero, aquí, hemos de ser prudentes: el poder de la consciencia es inevitable y la consciencia en sí es un elemento de la naturaleza. Por tanto, el hecho de que la consciencia trascendiera la naturaleza debe estar implícito en la evolución de ésta última. De hecho, la consciencia *es* transcendencia. Sin embargo, la pregunta crítica es *cómo*. ¿Cómo hemos de usar esta capacidad milagrosa?

Aquí es donde la elección —histórica y cultural— entra en la ecuación. El hecho es que nosotros, en esta cultura, hemos elegido una orientación que, conceptualmente, desmitifica y enerva de alguna manera la rica experiencia de ser. ¿Acaso hemos abandonado la vitalidad y la hemos sustituido por el control y el conocimiento? Al convertir la naturaleza y, por extensión, a nosotros mismos, en un agregado de objetos que están a nuestra disposición, para usarlos y, a la larga, agotarlos, ¿no estaremos matándola?

Esto está muy lejos de ser una simple cuestión académica, porque la respuesta está empezando a emerger ahora, me temo, del proceso mismo de la historia. Las manifestaciones concretas de esta respuesta se acumulan a nuestro alrededor: en la voraz consumición de nuestros recursos, en la urbanización caótica, la contaminación del aire y de los ríos, en la muerte de nuestros bosques y la destrucción de nuestros desiertos, en la lluvia ácida, en la destrucción del ozono, en la amenaza del efecto invernadero y en la proliferación de la tecnología bélica.

Nuestra época es, sin duda, *eine dürftige Zeit*, una época de necesidad. Heidegger ha intentado prevenirnos del terrible riesgo que corremos. En este momento —

sugiere— estamos tan empobrecidos espiritualmente que ni siquiera podemos percibir nuestra propia pobreza espiritual. ¿Acaso nuestra forma particular de transcendencia ha sido, en realidad, una transgresión irremediable? ¿Acaso la relación sujeto-objeto es, en sí misma, el factor histórico que nos despojará de lo que somos, de nuestra propia humanidad o, incluso, de nuestra vida como raza?

El antídoto de esta "enfermedad" del hombre moderno y tecnológico podría encontrarse en la alteración de la consciencia, en el regreso a una orientación más modesta y mucho menos ambiciosa —una actitud más reverencial hacia la naturaleza, que es, al mismo tiempo, nuestro creador y nuestra carga. Heidegger concluye que:

La reflexión es de una esencia diferente de la del hacer consciente y el conocer que pertenecen a la ciencia. Es también de una esencia diferente de la cultivación intelectual... La era de la cultivación intelectual está llegando a su fin, no porque los incultos estén ganando la primacía, sino porque están apareciendo señales de una era mundial en que aquello que es digno de ser cuestionado, algún día, abrirá de nuevo la puerta que nos llevará a lo que es esencial en todas las cosas y en todas las destinaciones. La reflexión es más provisional y más pobre en relación con nuestra época que la cultivación intelectual que se fomentó con anterioridad. Pero la pobreza de la reflexión es la promesa de una riqueza cuyos tesoros resplandecen en el fulgor de esa inutilidad que nunca puede ser incluida en ningún cálculo.<sup>4</sup>

Si vamos a recuperar nuestra salud, que es también la salud y el bienestar de nuestro mundo, debemos empezar a curar esa brecha en la naturaleza que nosotros mismos hemos provocado. La decisión de basar la vida propia en esta necesidad tan seria es una opción que nos llama, en este momento, desde los hechos destructivos de nuestra historia, para restituir al hombre a su lugar sobre la tierra. Es este "habitar armonioso" en el mundo a lo que me he referido como el auténtico ser poético.

Y esta es la profunda importancia que tiene para nosotros el arte de Neruda. En las Odas nos ofrece una poesía de reconciliación entre el hombre y lo que le rodea, un lenguaje que infunde un sentido de integridad o totalidad inundando el mundo de las cosas no humanas con una tierna consciencia humana.

Estos poemas constituyen, pienso, uno de esos signos de los que Heidegger habla, que anuncian y proclaman "una era mundial en que aquello que es digno de ser cuestionado, algún día, abrirá de nuevo la puerta que nos llevará a lo que es

---

<sup>4</sup> Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. por William Lovitt (Nueva York: Harper Colophon Books, 1977), pp. 180-1.

esencial en todas las cosas y en todas las destinaciones". Deberíamos, por tanto, escuchar atentamente la simplicidad de Neruda, porque esa aparente simplicidad contiene la llave que puede abrir los tesoros de la experiencia que nos ofrece la vida receptiva.

El aspecto que más nos llama la atención de las Odas, en una primera lectura es, quizá, su forma. Son poemas esbeltos, abiertos, directos y sin pretensiones. Esta forma está muy en consonancia con la modestia de Neruda: expresa la sinceridad de su intención. Neruda, de la misma manera que no impone ni una visión heredada, ni conceptos objetivos en los temas de que trata, tampoco impone una forma fija u objetiva en sus poemas.

Es cierto que aprendemos a dominar la técnica para olvidarla. Y, en estas Odas, Neruda ha alcanzado ese nivel de maestría consumada en el que la necesidad de la técnica o el cuidado del estilo desaparece. La técnica está ahí, por supuesto, pero no es externa al lenguaje en sí. Permanece latente en un poder de expresión sereno y medido. Éste es el principio de la pintura Zen: pura inmediatez, perfecta economía, completa transparencia de los medios expresivos. El poeta simplemente refleja su mundo en la mirada de elementos esenciales, tanto naturales como manufacturados, que forman parte de su vida. Ninguna técnica poética compleja ni sofisticada *interviene* entre el lector y la experiencia del poema. La belleza del lenguaje de Neruda no reside en el adorno de la forma, sino en la translúcida belleza de su propia visión particular.

Ahora bien, la simple inmediatez de sus palabras hace innecesaria la tarea de elucidar que tradicionalmente ha venido desempeñando la crítica. A aquellos que todavía se aferran a la capacidad analítica del intelecto humano, a la cultivación intelectual, la poesía de Neruda realmente les parecerá pobre. Pero esta pobreza intelectual, como Neruda pretendía que fuera, hace que su poesía sea accesible para todos —no sólo para una camarilla elitista de críticos y académicos. Este lenguaje no requiere de una explicación ni de intermediarios. *Es* lo que expresa. El lenguaje de Neruda en las Odas resplandece suavemente con la serena hermosura del mundo que evoca. Y, aun así, hemos de tener siempre en mente que el mundo que evoca esta

poesía sólo penetra en nuestra consciencia y sólo se nos revela a través de las palabras que el poeta escogió para expresarlo.

Así pues, podemos ver cómo el lenguaje, verdaderamente, crea nuestro mundo. La humilde forma de Neruda nos demuestra que el lenguaje más puro es, inevitablemente, poesía. Éste es el concepto de Heidegger de "dejar ser". El acto original del lenguaje nos permite conocer el mundo. Permite que el mundo sea lo que es *para nosotros* en el dominio de la consciencia humana. La voz del auténtico poeta es, en su origen, la voz del mundo. A través de él, el mundo viene a la luz, se expresa para que podamos oírlo.

¿Y qué nos dice el mundo a través de Neruda? Nos habla, en primer lugar, de integridad. No hay cosas individuales, ni tampoco objetos aislados en las Odas. En lugar de ello, cada objeto se ve como una faceta de una compleja urdimbre de relaciones que siempre se extiende hasta lo incognoscible. La poesía de Neruda, al iluminar la unidad de esta urdimbre de relaciones, cumple el papel del hombre dentro de ella, que es llevar la consciencia, a través del lenguaje, al mundo inconsciente. Cada poema es, en este sentido, una especie de etimología fenomenológica del objeto o faceta de la vida que celebra.

Así, cuando Neruda ve, por ejemplo, un salero en la mesa de la cocina, no piensa simplemente en el *propósito* de la sal, condimentar nuestros alimentos; tampoco piensa, en términos de la deconstrucción analítica, que la sal está compuesta de sodio y cloruro. No, la ve, en el contexto de su existencia física en el mundo, como un único elemento que se halla en el centro de una gran constelación de asociaciones históricas y emotivas. El poema existe para revelar esa constelación, le infunde luz.

Así es como Neruda nos restituye a la integridad. Su visión de este objeto aparentemente aislado nos remonta hasta su fuente natural, las salinas de la pampa chilena e inunda este hábitat con un potente sentimiento de emoción humana. Después, siguiendo el curso de la libre asociación, nos lleva más lejos, debajo de la tierra, donde yacen silenciosas las cristalinas ciudades de sal, formadas, poco a poco, por el mar. Y nos lleva aún más lejos, a la historia, a una época en la que la sal se utilizaba para conservar los alimentos en las despensas de los navíos. Y, finalmente, nos lleva al mismo mar en el que, en algún momento ilocalizable del

pasado, la sal participó misteriosamente en los orígenes de la vida. Y, por consiguiente, en la consciencia ampliada en la que se convierte el poema, el mero sabor de la sal se reconoce como un recuerdo esencial de nuestra conexión con el cosmos, una reminiscencia de la desconocida concepción de la vida a partir del infinito.

Las Odas son, por tanto, más que una simple celebración; cada una forma una especie de consciencia activa del Ser de las cosas. Pero esta consciencia respeta el misterio último en el que perduran todas las cosas del mundo. Cada elemento iluminado parece vibrar con la unicidad del universo. Este respeto por la misteriosa unidad del Ser es un aspecto esencial en la obra de Neruda, como lo es en cualquier obra poética auténtica. Salvaguardar este sentido de lo milagroso frente a la tendencia racionalizadora de la era tecnológica es, de hecho, una de las responsabilidades más importantes del poeta contemporáneo. Neruda era consciente de que esta responsabilidad se hallaba en el corazón de su ética poética y lo expresa con ingeniosa fantasía en "Oda a una estrella".

Ésta es una de las numerosas odas metafóricas que hace referencia a los problemas de la poesía y del ser poético. Es, en efecto, una parábola que ejemplifica ese cambio orientativo que he estado intentando señalar en las páginas anteriores.

Al comienzo del poema, el poeta accede a la orientación de la mente "científica". En el último piso de un rascacielos espeluznante, está tan cerca del cielo que puede tocar la bóveda nocturna con la punta de los dedos. La tentación de ese poder, que se basa en las posibilidades de la tecnología, es demasiado grande para poder resistirla. En un acto de amor posesivo, roba una estrella del cielo. Pero, esta clase de amor es una fuerza destructiva: nace del deseo de dominar. Con gran egoísmo, el poeta desea controlar la estrella, poseerla. No la deja ser lo que es, sino que interviene en el mundo natural e inconsciente y, por ello, en el proceso, altera a la estrella y se altera a sí mismo. Al "poseer" la estrella, ha transgredido la naturaleza, se ha puesto en contra de ella. La distinción entre sujeto y objeto se abre, así, entre él y su mundo y comienza a sentirse alienado. Inmediatamente, tiene un sentimiento de culpa, se desliza como un ladrón por las calles oscuras. Y él mismo se da cuenta poco a poco de que su acto de amor es, en realidad, un pecado. Aunque intenta mantener su pecado en secreto escondiendo la estrella debajo de la cama, la luz que irradia no

puede ser velada. Atraviesa las sábanas y se escapa por la ventana y por las rendijas entre las tejas del techo en su anhelo de volver al cielo, de ser de nuevo lo que es.

Al final, esta luz celestial en medio de su casa le hace la vida imposible y decide devolver "su" estrella a la noche. Pero, en lugar de subir al rascacielos, en lugar de recurrir de nuevo a la tecnología, abandona el dominio del hombre y se desplaza al dominio inhabitado de la naturaleza. Una vez allí, en un delicado gesto poético, devuelve la estrella a su lugar haciéndola bajar hasta la oscura superficie del agua, en la que se refleja el cielo estrellado. Y, en esas aguas, entre esos reflejos, la estrella recupera su misteriosa existencia, no como objeto del intelecto, perfectamente conocido y controlado, sino como un contenido indefinible de la imaginación. Sale disparada "como un pez insoluble / moviendo / en la noche del río / su cuerpo de diamante". Realmente, la estrella de Neruda es una especie de "pez insoluble". Nunca se someterá al hombre; nunca se dejará reducir por el hombre a otra cosa menor, o distinta, de lo que es. Al final de esta parábola, "el poeta-pecador" se arrepiente. Al devolver la estrella a la noche, le permite perdurar en su hermoso e irresoluble misterio y, al hacerlo, devuelve el intelecto al camino que le corresponde. En su acto literal de reflexión, esa reflexión que es la esencia del arte de Neruda, deja que la estrella sea lo que es. Y es que la imagen fugaz de la estrella en esas aguas calmadas es la imagen del perpetuo misterio de la verdad, que destellea un momento desde la oscuridad del desconocer y se nos revela en el milagro de todo lenguaje auténtico.

Debo admitir que me resulta muy tentador seguir comentando algunas de las Odas de Neruda para intentar explicar la felicidad que me han causado. Pero no cometeré el mismo pecado que yo mismo condenaría. Será mucho mejor dejarlas ser en su esencia original, para que el lector los descubra por sí mismo, que descubra "la promesa de una riqueza cuyos tesoros resplandecen con el fulgor propio de esa inutilidad, que nunca puede ser incluida en ningún cálculo".

Quizá, con el paso del tiempo, cada uno de nosotros, en la apreciación de esta poesía, podamos avanzar un paso más en el camino de la reflexión. Reconstruye por ti mismo la belleza y la relevancia de estos poemas. Pero no los mates con la mente.

Al participar así en el arte de Neruda, quizá podamos aprender a vivir, una vez más, *dentro* del milagro, quizá podamos enseñarnos a nosotros mismos a habitar la tierra de una forma más humana.

## **CAPÍTULO DIEZ**

### **INTEGRIDAD, PENSAMIENTO Y ESTRATEGIAS DE COMPRENSIÓN**

#### **Apuntes sobre el camino hacia la totalidad**

No es tarea fácil reconstruir la realidad, reconstruir la manera en que decidimos concebir lo real. Ésta es, sin embargo, la tarea a la que nos han encomendado estos ensayos. Se nos ha obligado a desplazar nuestro pensar de los fenómenos externos, a los que habitualmente está vinculado, y a pensar en el pensar mismo, a reconocer la complicidad del pensamiento en un mundo que tradicionalmente se había considerado separado de la mente y, así, por último, admitir que mente y mundo no son dos entidades completamente distintas. No hay ningún abismo que los separe salvo el que ha abierto nuestra manera de pensarlos. Ahora, ha llegado el momento de concebirnos de nuevo. Ha llegado el momento de que entendamos estas categorías mentales, antes distintas, de "hombre" y "mundo" como dos aspectos complementarios de la misma cosa, de un todo más amplio que los engloba a los dos, pero que, a su vez, está *compuesto por ellas*, en la medida en que se manifiestan juntas a través del proceso de pensar.

Pero, ¿cómo? ¿Cómo comprender una totalidad tan compleja? ¿Cómo lograr un ajuste tan delicado de la consciencia? Este problema, por muy abstracto que parezca, necesita urgentemente nuestra atención y resolución. Y es que el modo en que pensamos determina, en gran medida, lo que pensamos y lo que pensamos es el fundamento de todo lo que hacemos.

Vivimos ahora una época de necesidad, en la que la supervivencia de la raza está



siendo amenazada por crisis medio-ambientales, políticas y psicológicas. Pero nosotros mismos somos el origen de esta necesidad. La decisión del hombre de divorciarse de la naturaleza fue una decisión fatídica, una elección, no obstante, que siempre se halla implícita en el misterioso poder del pensamiento consciente. Este divorcio, esta grieta entre la humanidad y el mundo proporcionó, según el pensamiento de Martin Heidegger, la semilla de la primacía histórica de la tecnología y de la ciencia. Nuestra alienación del mundo que nos sustenta nos ha permitido, tanto conceptual como físicamente, objetivarlo. Poco a poco, hemos ido fragmentando un entorno vivo para poder disponerlo como un conjunto de "partes" distintas y analizables con el fin de ponerlas al servicio de nuestros propios intereses, que, demasiado a menudo, carecen de previsión, y, así, al cabo del tiempo, agotarlas.

Pero todo ser vivo al que se le trata de este modo acaba muriendo. Y el mundo, no lo olvidemos nunca, es un todo, un organismo vivo del cual el ser humano es solamente una faceta —una faceta potencialmente amenazadora.

Por eso, Heidegger habla de "lo poético" —lo que yo he llamado el auténtico ser poético— como la gracia que nos puede salvar en este momento. Lo auténticamente poético, una forma de la naturaleza humana más respetuosa y tierna, no se lanza sobre el mundo para acorralarlo en categorías artificiales, como, por ejemplo, catálogos de recursos o bancos de datos. No *impone* un modo de ser, una realidad, a lo que es. Más bien, lucha para revelar, para permitir que lo-que-es sea lo que es. Se esfuerza por reflejar el mundo para que el ser humano lo pueda comprender y no por obligar al mundo a someterse a la voluntad humana.

Esta clase de vigilar cuidadoso es el primer paso hacia la auténtica cura. Y es que sólo cuando seamos capaces de comprender el mundo en su frágil y milagrosa totalidad, una totalidad que nos incluye tanto a nosotros como a nuestra percepción, sólo entonces trabajaremos para protegerlo y mantenerlo. Ésa es nuestra tarea y nuestro deber. Porque el mayor mandato de la consciencia, esta peculiar transcendencia que distingue a todo ser humano, sólo puede consistir en el cuidado y la propagación reverenciales de lo que es, del Ser mismo —ese misterioso e incognoscible fondo que nos otorga nuestra propia

existencia.

El peligro último en este momento es, por tanto, la ceguera —no percibir dicha unidad, no percibir el lugar que nos corresponde dentro de ella, porque la consecuencia de una ceguera tan continuada nos conducirá, sin duda, a alguna forma de destrucción. Desde lo más profundo de este peligro, Heidegger reconoció que la responsabilidad del arte, en nuestro tiempo, es descubrir un camino que nos conduzca a la salvación, enseñarnos a concebir nuestro mundo de una manera más saludable, en otras palabras, abrir el camino hacia una orientación más sana:

¿Sería posible [escribe] que las Bellas Artes fueran llamadas a la revelación poética?  
¿Sería posible que la revelación reivindicase a las artes de manera más primordial para que ellas, por su parte, puedan fomentar expresamente el crecimiento del poder de salvación, puedan despertar y fundar de nuevo nuestra mirada y nuestra confianza en aquello que otorga?<sup>1</sup>

Sin embargo, para Heidegger ésta fue siempre una pregunta abierta. Sólo nosotros poseemos la capacidad de elegir. Y, al elegir, creamos, en gran medida, la naturaleza de nuestro mundo.

Nadie puede decir si al arte se le puede otorgar esta más elevada posibilidad de su esencia en medio del peligro extremo... el delirio de la tecnología podría atrincherarse en todas partes hasta tal punto que algún día, a través de todo lo tecnológico, la esencia de la tecnología pueda entrar en presencia en el acontecer de la verdad.<sup>2</sup>

Al elegir, al crear nuestras orientaciones, determinamos la "esencia" de la realidad, cómo lo que es sale a la luz del conocer, cómo lo real se revela a la consciencia. En este sentido, tan profundo, el mundo es realmente confiado al cuidado de la humanidad. Y, en la medida en que tratamos, o maltratamos, el mundo, nos tratamos o maltratamos a nosotros mismos.

¿Qué camino seguiremos ahora?

###          ###          ###          ###

---

<sup>1</sup> Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. William Lovitt (Nueva York: Harper Colophon Books, 1977), p. 35.

<sup>2</sup> Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. William Lovitt (Nueva York: Harper Colophon Books, 1977), p. 37.

Si es posible tomar nuestras obras de arte como indicadores de la condición cultural, parece que estamos dirigiéndonos hacia la nueva era mundial que Heidegger esperaba con tanta gravedad. La mayoría de los artistas considerados en estos ensayos están involucrados —como muestran las imágenes de inadecuación, crisis y fracaso— en una lucha para romper con la orientación clásica o avanzar a tientas hacia una nueva orientación para el mundo post-clásico. En cierto sentido, hemos estado trazando, por tanto, los síntomas de una transición histórica, siendo testigos de la desintegración de una cosmovisión y la incipiente fundación de otra, pero esta cosmovisión no ha terminado aún de definirse. A este respecto, nuestros artistas pueden tan sólo indicar el camino.

Así, si esos síntomas son reales, si no estamos simplemente construyendo castillos en el aire, debería ser posible buscar en otro lugar una expresión más clara de este concepto alterado de la relación de la humanidad con el mundo, una aproximación más formal al nuevo entendimiento. En nuestra época es, sin duda, la ciencia la que engendra ese pensamiento que formula o formaliza nuestros conceptos. La forma de conocer del pensamiento científico valida y legitima ideas para que la sociedad las acepte. Esta autoridad es inevitable, puesto que la actitud científica en sí misma proporciona la esencia de nuestra orientación actual.

Pero, ¿podemos esperar que la ciencia se niegue a sí misma? ¿No es esto una contradicción?

Si lo es, recordemos que ésta es la misma contradicción en la que se encalla el arte de Franz Kafka. Y es el mismo dilema lógico para el que tantos de nuestros artistas se vieron forzados a elaborar sus brillantes resoluciones. ¿Estamos ante otro caso, quizá incluso más amplio, en el que la intuición artística anuncia el estado del saber? ¿Podemos buscar en la ciencia una justificación de una nueva manera de pensar que invalide la primacía de la ciencia misma?

Quizá sí. Hay una corriente de pensamiento muy clara que está surge ahora del

campo de la física, que se ajusta bastante a muchas de las ideas que he estado intentando desarrollar. El físico cuántico David Bohm, en su libro *Wholeness and the Implicate Order*, ha iniciado deliberadamente una reformulación de lo que, en otro escrito, llama "our underlying tacit infrastructure of concepts and ideas".<sup>3</sup> Es decir, ha propiciado la configuración de una nueva orientación.

Este libro complejo, estimulante y profundo no puede ser tratado de forma adecuada en un tipo de ensayo como el presente. Sin embargo, me gustaría comentar alguna de las líneas generales de su argumentación, ya que es bastante sugerente el hecho de que Bohm, inmerso en el dominio conceptual de la física cuántica, llegue a las mismas conclusiones que ha revelado nuestra consideración de la expresión artística. En una exposición que recuerda notablemente a Heidegger, señala nuestra aproximación fragmentaria con respecto a la naturaleza —lo que él denomina "the general problem of fragmentation of human consciousness"— como la causa principal de la fragmentación y la discordia en nuestra sociedad. Mientras que Heidegger centra su atención en la primacía del proceso fundamentalmente misterioso del Ser, Bohm, desarrollando las implicaciones de la relatividad y las teorías cuánticas, basa su comprensión de la naturaleza de la realidad en la primacía de "an unbroken flowing wholeness" de todo lo que es. La pregunta crucial es: "How are we to think coherently of a single, unbroken, flowing actuality of existence as a whole, containing both thought (consciousness) and external reality as we experience it?"<sup>4</sup>

Este tipo de pregunta le lleva a afirmar, al igual que Heidegger que, en realidad, nuestra manera de pensar el mundo es lo que lo fragmenta.

... wholeness is what is real, and... fragmentation is the response of this whole to man's action, quided by illusory perception, which is shaped by fragmentary thought. In other words, it is just because reality is whole that man, with his fragmentary approach, will inevitably be answered with a correspondingly fragmentary response. So what is needed is

---

<sup>3</sup> Esta afortunada expresión, que describe tan bien lo que yo he denominado, siguiendo a Morse Pekham, nuestra orientación, es utilizada por Bohm y F. David Peat en *Science, Order, and Creativity* (Nueva York: Bantam Books, 1987), p. 21.

<sup>4</sup> De la introducción a David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980), p. X. Todas las citas posteriores de esta obra se indicarán en el texto mediante el número de página entre paréntesis.

for man to give an attention to his habit of fragmentary thought, to be aware of it, and thus bring it to an end. (*Wholeness*, p. 7.)

Ahora bien, esta recomendación debería sernos familiar. Es una aclaración simple de ese necesario desplazamiento del pensamiento que percibimos por primera vez en la estética cubista. Sólo que, en este punto, ha de advertirse, está conectado a una *prescripción* consciente para una nueva orientación. No sólo debe modificarse nuestro enfoque sobre los objetos: ese enfoque es sólo un indicativo de la antigua orientación. Es más bien nuestra manera de "pensar el pensamiento" nuestra actitud para con nuestros conceptos mismos lo que debe cambiar. Nuestros hábitos de pensamiento han hecho rígidos —han objetivado— nuestros conceptos, especialmente, nociones tan fundamentales como las de espacio y tiempo absolutos, que contienen y delimitan lo real. O la estricta separación —alienación— entre sujeto y objeto, mente y mundo. "What we have to deal with here", afirma Bohm,

is a one-ness of the thinking process and its content, similar in key ways to the one-ness of observer and observed; that has been discussed in connection with relativity theory and quantum theory. Questions of this nature cannot be met properly while we are caught up, consciously or unconsciously, in a mode of thought which attempts to analyse itself in terms of a presumed separation between the process of thinking and the content of thought that is its product. (*Wholeness*, p. 18.)

La manera que propone Bohm de pensar el pensamiento intenta resolver esta dicotomía. La totalidad íntegra y fluente es, de algún modo, anterior a todo lo que constituye nuestro mundo. Por tanto, cualquier concepto, cualquier cosa que podamos pensar, surge, como nosotros y el mundo, de ella y, al cabo del tiempo, se funde en ella de nuevo. Son muchas las consecuencias de esta innovación en el entendimiento del pensamiento. Una de ellas es que implica que el pensamiento y el entorno están sutilmente ligados: tanto la mente como la materia proceden de la misma fuente. Y, puesto que esa fuente es "an undivided wholeness in flowing motion", el pensamiento está obligado a abandonar su conexión con cualquier objeto *fijo* o *rígido* sobre un mundo de cosas que surgen del flujo y vuelven a él. Y, finalmente, puesto que el pensar mismo es secundario a esta totalidad que fluye constantemente, nunca podemos tener la esperanza de "conocerla" —describirla, analizarla o definirla en su totalidad. Lo que podemos saber, en este sentido, tan sólo puede ser parcial. E incluso ese conocimiento parcial siempre estará sujeto a revisiones. En otras palabras, debemos ser capaces de asimilar una idea de totalidad y, al mismo tiempo, de aceptar nuestra incapacidad para

definirla. Es decir, debemos aprender a vivir con el misterio —una extraña sugerencia proviniendo de un físico.

Bohm, sin embargo, se preocupa menos por defender o justificar su particular disciplina que por descubrir un camino prometedor hacia el futuro. Sugiere, por ello, que el tipo de conocimiento más adecuado para la nueva cosmovisión podría ser considerado como una especie de "dance of the mind" indicativa, que fluye y se funde con el proceso general y armonioso de la vida:

... such comprehension of the totality is not a reflective correspondence between 'thought' and 'reality as a whole'. Rather, it is to be considered as an art form, like poetry, which may dispose us toward order and harmony in the overall 'dance of the mind' (and thus in the general functioning of the brain and nervous system). (*Wholeness*, pp. 55-6.)

Aunque hay diferencias en la terminología utilizada, la "danza de la mente" de Bohm parece corresponderse con la "reflexión" de Heidegger y ambas anuncian una forma menos agresiva de conocer, una percepción más en consonancia con el arte que con la ciencia, que reconozca la nueva relación entre la humanidad y el mundo que nuestros artistas han estado sugiriendo:

What is required... is not an *explanation* that would give us some knowledge of the relationship of thought and thing, or of thought and 'reality as a whole'. Rather, what is needed is an *act of understanding*; in which we see the totality as an actual process that, when carried out properly, tends to bring about a harmonious and orderly overall action, incorporating both thought and what is thought about in a single movement, in which analysis into separate parts (e.g. thought and thing) has no meaning. (*Wholeness*, p. 56.)

Llegados a este punto, es interesante señalar que tanto Bohm como Heidegger ven esta comprensión tan modificada del mundo, en cierto grado, como un regreso hacia un modo de pensar pre-científico. Para sugerir que esta "nueva" aproximación al pensamiento, este modelo no determinista, en realidad, tiene sus orígenes en una orientación más antigua, si bien ignorada, ambos consideran útil re-examinar la cuádruple noción de causalidad aristotélica.<sup>5</sup>

Heidegger, en una sensible disertación, toma como ejemplo un cáliz de plata para demostrar lo que él denomina la "deuda mutua" entre los constituyentes del mundo. La

---

<sup>5</sup> Véase Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. William Lovitt (Nueva York: Harper Colophon Books, 1977), pp. 6-12, y Bohm, *Wholeness and the Implicate Order* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980), pp. 12-14.

causa material (la plata), la causa formal (la forma o diseño del cáliz), la causa final (el rito al que está destinado) y la causa eficiente, que manifiesta o produce el cáliz (el platero), están inseparablemente unidas en el proceso que trae el objeto a la existencia. Por ello, esta compleja interdependencia entre ellos está encarnada en el mismo cáliz.

Bohm, en cambio, escoge el ejemplo de un árbol para ilustrar cómo la causa material (la tierra, el aire, el agua y el sol), la causa eficiente, que pone en marcha el proceso (plantar la semilla), la causa formal o la actividad formativa (todo el proceso de crecimiento característico de este tipo de árbol) y la causa final (que, en un organismo vivo, no puede ser distinguida de la causa formal) se implican mutuamente en el transcurso de la vida y de la muerte del árbol y, por tanto, son inseparables de lo que es el árbol en sí.

Es de señalar el hecho de que Heidegger, el filósofo, se centra en un objeto fabricado por el hombre, mientras que Bohm, el físico, se centra en un organismo vivo. No obstante, el resultado final es el mismo. Heidegger entiende que la actividad creativa humana (*poiesis*), si se lleva a cabo de forma correcta, está relacionada con los procesos naturales (*physis*). En el caso de la creatividad humana, la causa formal es una idea, un esquema mental (aquí, el concepto de "la calidad de cáliz"), mientras que la de un organismo vivo es un esquema biológico o genético. El ser humano se esfuerza por plasmar una concepción mental de igual modo que los procesos naturales conspiran para producir una planta o animal. Ni el objeto fabricado por el hombre ni el organismo vivo son entidades autónomas o aisladas: ambos forman parte de un continuo ininterrumpido junto con la matriz de las fuerzas que los produjeron. Lo que *son*, su ser, se despliega desde el fondo del Ser, más amplio, del que surgen. En cualquier caso, se produce una especie de revelación —el proceso de creación es un extraer de lo-que-es al estado de abierto de la realidad.

Bohm llega a una conclusión similar dentro del campo de la física. Comparando este antiguo sentido de la causalidad con los aspectos de la relatividad y de la teoría cuántica, afirma que:

... each relatively autonomous and stable structure (e.g., an atomic particle) is to

be understood not as something independently and permanently existent but rather as a product that has been formed in the whole flowing movement and that will ultimately dissolve back into its movement. How it forms and maintains itself... depends on its place and function in the whole. So, we see that certain developments in modern physics imply a sort of insight into nature that is... essentially similar to ways of looking that were common in earlier times. (*Wholeness*, p. 14.)

Su propio entendimiento de esta forma de mirar el mundo lleva a Bohm a defender que deberíamos aprender a distinguir entre dos órdenes de posibilidad diferentes para el pensamiento. Los denomina orden explicado (*explicate order*) y orden implicado (*implicate order*). El orden explicado corresponde a todo lo que ya ha emergido para ser abordado por el entendimiento racional, mientras que el orden implicado corresponde al "fondo" o al portador de ese contenido que informa el orden explicado. Menciona el ejemplo de la radio. Las ondas de radio, que, para nosotros, son imperceptibles, componen una especie de orden implicado. Aquello que emerge de estas ondas, cuando el receptor se sintoniza y "despliega" la información que contiene, es un orden explicado de sonidos perceptibles —lenguaje o música. Se pueden dar diversos tipos de órdenes implicados y explicados.

Sin embargo, en la mayor escala para nosotros, el orden explicado corresponde a todo lo que tradicionalmente se ha pensado como realidad en la cosmovisión clásica. Es ese conjunto de objetos individuales y de dimensiones medibles lo que configura nuestro mundo físico racionalmente cognoscible. Por otra parte, el orden implicado es el flujo de todo lo-que-es, que nunca podremos conocer por completo, del que surge el mundo objetivo, así como nuestras ideas acerca de él. Todo lo que puede conformar nuestra realidad está "plegado" en el interior de este orden implicado, esta "undivided wholeness in flowing movement". Bohm utiliza el término "holomovimiento" (*holomovement*) para referirse al portador del orden implicado:

To generalize so as to emphasize undivided wholeness, we shall say that what 'carries' an implicate order is *the holomovement*, which is an unbroken and undivided totality. In certain cases, we can abstract particular aspects of the holomovement (e.g., light, electrons, sound, etc.), but more generally, all forms of the holomovement merge and are inseparable. (*Wholeness*, p. 151.)

Quizá también estas palabras deberían sernos familiares. Recuerdan la nota que incluye



Eliot en *The Waste Land* sobre Tiresias. Se podría decir, incluso, que, a nivel metafórico, la consciencia histórica de Tiresias es el orden implicado del que emergen los diferentes personajes y el propio lenguaje del poema. Ahora bien, no se trata de una observación gratuita. Por el contrario, el hecho de que esta metáfora sea también aplicable a la compleja estructura de *The Waste Land* es un indicio de que Bohm se ha dedicado a la formulación de una manera de pensar, un modo de entender, que responde al mismo dilema empírico, a la misma necesidad intelectual, que he identificado como el límite de la orientación clásica.

Kafka rehusó violar ese límite. No pudo crear un orden lingüístico que admitiese vacíos en el conocimiento empírico. Los cubistas, Eliot, Beckett y Pollock fundamentan su arte en la elaboración de una solución a este paradójico problema: cómo hacer lugar, dentro de nuestro marco de conocimiento, a lo incognoscible. Por esta razón, su arte habita de una manera tan incómoda en las fronteras de la racionalidad —o más allá.

La prescripción de Bohm para una reorganización de "our underlying tacit infrastructure of concepts and ideas" es fruto de la misma necesidad. Abre espacios para situar aquello que no podemos conocer en el interior de nuestro marco orientativo. Bohm conjetura que la inteligencia humana es capaz de sintonizar, como un receptor de radio biológico, con la información contenida en el "holomovimiento". Por ello, es capaz de "desplegar" un orden explicado de objetos, dimensiones, conceptos, etc. La inteligencia, pues, despliega o explica el mundo humano.

Aquí se pueden percibir ciertos paralelismos con los conceptos de Heidegger de "dejar ser" y de "verdad". Desplegar un orden explicado es equivalente a dejar que las cosas sean. Hemos de tener presente que Heidegger dice que el pensar revela el mundo a través del lenguaje, extrae los constituyentes de la "realidad" del indiscriminado flujo del Ser y los extrae a la existencia como lo que son *en el lenguaje*. Y la verdad, dice, es el delicado acto de dejar que lo-que-es —el mundo— sea lo que es en vez de imponerle nuestra voluntad. Es este el concepto que conduce directamente a la idea de la autenticidad de la reflexión poética.

Bohm, por su parte, piensa en términos de "relevancia" contextual. Explicar algo del orden implicado es "relevarlo", alzarlo a la atención. La verdad de cualquier idea o teoría acerca de la realidad dependerá de su relevancia para(?) todo el contexto en el que es considerada, ese aspecto más amplio del holomovimiento que ha sido relevado a la atención. Lo que, para Heidegger, sería un pensar inauténtico —una violación de la verdad— sería considerado por Bohm como un caso de irrelevancia.

... in a particular context that may be under consideration, the general modes of description that belong to a given theory serve to *relevate* a certain content, i.e., to lift it into attention so that it stands out 'in relief'. If this content is pertinent in the context under discussion, it is said to be *relevant*, and otherwise, *irrelevant*. (*Wholeness*, p. 151.)

En otras palabras, nuestras teorías sobre la realidad, todo lo que sabemos acerca de ella, dependen finalmente de cómo elegimos considerarla. Aquello que, en un contexto o una aproximación o una nueva "visión" del mundo, puede ser "verdad" o relevante puede no serlo en otro. En consecuencia, la ciencia misma aparece como una manera posible, y limitada, de construir significados, pero no es la única manera de revelar la verdad. Lo que es "verdad" depende del marco contextual en el que lo pensamos. Y, aun así, todas estas verdades contextuales diferentes no se excluyen mutuamente; están reconciliadas en el nivel del holomovimiento. Todo contexto relevado constituye un aspecto o faceta de una totalidad omnipresente e inclusiva. Sin embargo, esa totalidad en sí misma es imposible de *conocer*, en el sentido clásico de medirla o definirla. Todo esto implica que no hay una única respuesta "correcta" a cualquier pregunta fundamental acerca de "la naturaleza de lo real". Todos estos interrogantes, todo este pensamiento, requiere un "acto de entendimiento" creativo que renuncie a reivindicar una finalidad empírica. En definitiva, la suma total de estos actos de entendimiento por parte de la inteligencia humana compone lo que conocemos como realidad.

###            ###            ###            ###

Heidegger previó esta necesidad de reajustar nuestro pensar y describió una forma de entendimiento más creativo al que llamó "lo poético". Recordemos que tampoco Niels Bohr era ajeno al problema, pero juzgó necesario mantener una distinción entre el

conocimiento, pertinente a la ciencia, y la sabiduría, pertinente a la especulación filosófica o al arte. Bohm, sin embargo, al haberse incorporado más tarde a la corriente de pensamiento, cree igualmente conveniente modificar esa distinción y, como científico, desplazarse más allá de los límites propios de la ciencia. Este paso es sintomático de una profunda revolución intelectual. Parece que, para Bohm, el conocimiento científico y la sabiduría no deberían estar diferenciados, sino más bien integrados como dos posibles modos de pensar, dos posibles aproximaciones al mundo —siendo cada una de ellas una faceta de un repertorio más amplio de estrategias de entendimiento que están a disposición de la mente.

En cierto sentido, la obra de Bohm confirma las ideas de estos ensayos. Es una especie de culminación de muchos de los fenómenos que he estado tratando de revelar. Uno de estos fenómenos es la sutil conexión histórica entre el modo de entendimiento artístico y el científico. No parece haber duda de que el mismo Bohm aprobaría esta idea. Haciendo uso de su propia terminología, podemos considerar la ciencia y el arte como dos formas complementarias de desplegar o explicar el corpus de información presente en el holomovimiento.

Si es cierto que, en períodos de transición, el arte nos prepara para la innovación intelectual, la estrategia de la cual me he servido hasta ahora debería ser válida también en este caso. Deberíamos ser capaces de identificar alguna tendencia en el arte del siglo XX o, incluso, alguna figura clave, que anunciase la revolución de pensamiento que ahora nos presenta Bohm.

Ya he sugerido que las innovaciones de Cézanne en la representación del espacio podrían estar conectadas con la nueva visión de la relatividad y que el experimento cubista podría estar relacionado con las implicaciones de la mecánica cuántica. Sin duda, se puede considerar que ambas, en líneas generales, prepararon el terreno cultural para las ideas de Bohm. No obstante, sería, incluso, más acertado considerar, con respecto a esta conexión, el fenómeno del arte no figurativo. Quizá esta forma de pintura, cuyo nacimiento coincide con el del cubismo, sea, en realidad, una expresión más directa de la misma necesidad histórica a la que Bohm intenta responder. Al rechazar totalmente



la tarea de la representación, la pintura no objetiva opera, en sentido metafórico, para romper con la dependencia del pensamiento de ese mundo newtoniano de espacio, tiempo y objetos discretos, dependencia que la orientación clásica había establecido de una manera tan firme. El verdadero mensaje de la pintura abstracta, ¿es que debemos establecer para nosotros mismos un nuevo contexto? ¿Podría ser que el surgimiento de la pintura no objetiva señalase el primer impulso de la necesidad histórica de abandonar el viejo concepto de lo real y pensar una nueva realidad?

Espero haber demostrado que la obra de Jackson Pollock constituyó una especie de climax en el desarrollo del arte no objetivo. Y, si es cierto lo que he expuesto acerca de la relevancia histórica de su arte, una comprensión más profunda del significado de este clímax requerirá el mismo tipo de cambio orientativo que el que proporciona la base misma de la pintura.

En un nivel determinado, al igual que la obra de arte cubista, los cuadros enmascaradores de Pollock proporcionan un estímulo para el ejercicio de la interpretación creativa, como atestiguan un gran número de críticos y su ingenuidad. Pero, al mismo tiempo, estos cuadros simplemente residen majestuosamente más allá de todas las ideas o juicios que pudiéramos aventurar sobre ellos. Transcenden y reconcilian todas las explicaciones que pudiesen inspirar. Y, en este nivel, exigen ser reconocidas y aceptadas como lo que son y no como lo que queremos que sean. Exigen el tipo de "acto de entendimiento" creativo que Bohm nos ha prescrito.

Es interesante el hecho de que el primer reconocimiento de esta necesidad fuera, según he podido saber, en 1979 —sólo un año antes de la publicación de *Wholeness and the Implicate Order*— en un artículo de Donald B. Kuspit titulado "To Interpret or Not to Interpret Jackson Pollock". Kuspit nos ofrece una valiosa aproximación a los cuadros de Pollock. Más que tratarlos como obras de arte, en el contexto del "Arte", las trata como un acto de comunicación. A este fin, expone que "la verdadera cuestión radica en si queremos que los cuadros tengan un significado o, más concretamente, si necesitan

un significado para tener sentido".<sup>6</sup>

La respuesta parece ser "no". Kuspit ubica la importancia más profunda de las enmascaradoras abstracciones precisamente en su característica más obvia: el hecho de que, en realidad, no versan *sobre* nada. Evitan casi toda noción de referencia externa que las limite y, en consecuencia, trascienden el significado. "De hecho", escribe,

el poder de los cuadros enmascaradores de Pollock es el hecho de que abarcan la generalidad, evocan la totalidad. Su trascendencia de las perspectivas finitas que proyectamos sobre ellos lo testimonia, demuestra que existen en dirección a la totalidad, como el primer atisbo de su horizonte... Han concretado, por decirlo así, la totalidad superando las dicotomías pictóricas tradicionales... esta trascendencia de contrastes finitos da lugar no sólo a la ilusión óptica de la infinitud, sino también a un sentido de lo "universal concreto", la presencia literal de la generalidad, una totalidad palpable.<sup>7</sup>

Bien vale la pena examinar esta afirmación. Leámosla de nuevo. Algo importante se convierte en palabras, algo que conecta muy estrechamente la obra de Pollock con las ideas de Bohm.

Los cuadros de Pollock, puesto que no hacen referencia a ninguna cosa del mundo de objetos, logran convertirse en símbolos de algo diferente. Pero, ¿qué más queda para simbolizar? Una contemplación seria de estas abstracciones nos induce a cambiar nuestro marco de referencia. Ya no vemos un conjunto de objetos ordenados dentro de un continente espacial estructurado o delimitado. Se nos da, en cambio, un símbolo de la totalidad que la mente debe esforzarse por comprender. Y este esfuerzo de comprensión requiere una inversión de nuestra aproximación conceptual al mundo. Estos cuadros nos impulsan no a *ver* de forma diferente, sino a *pensar* de forma diferente. Más que otorgar primacía a la idea de las "partes" u objetos (o partículas) que se cree que forman el mundo, estos cuadros nos obligan a concebir desde el punto de partida de una totalidad que todo lo engloba y lo impregna y de la cual emergen todas las partes, elementos o ideas.

¿Es simple coincidencia esta similitud con el concepto de Bohm del

---

<sup>6</sup> Donald P. Kuspit, "To Interpret or Not to Interpret Jackson Pollock", *Arts Magazine*, 53 (marzo 1979), p. 125.

<sup>7</sup> Kuspit, "To Interpret or Not to Interpret Jackson Pollock", *Arts Magazine*, 53 (marzo 1979), p. 127.

holomovimiento? Si es cierto que la pintura del Renacimiento preparó la mentalidad occidental para la formalización newtoniana del orden objetivo del entendimiento,<sup>8</sup> quizá también sea cierto que el arte no objetivo y, particularmente, el arte de Pollock es, de forma similar, precursor de la nueva orientación que está emergiendo. ¿Podemos, considerar, adoptando una perspectiva histórica, los cuadros clásicos de Pollock como una preparación para la innovación intelectual necesaria para concebir algo similar a un orden implicado universal? Kuspit los ha descrito como ilusiones ópticas de la infinitud, como el primer atisbo del horizonte de la totalidad. ¿Es factible, entonces, entenderlas como una evocación o incluso como imágenes de esa totalidad indefinible en movimiento fluente que Bohm ha llamado holomovimiento?

Ahora bien, no pretendo defender que Jackson Pollock estuviera prediciendo conscientemente la emergencia de un concepto del holomovimiento o pintando deliberadamente imágenes de un concepto heideggeriano del Ser. De hecho, es precisamente la correspondencia *no intencionada* entre estas expresiones del pensamiento tan variadas lo que llama tanto la atención.

Uno de los objetivos de esta serie de ensayos ha sido examinar la posibilidad de que el arte funcione como la intuición de la cultura. El ser humano, al contrario que los otros organismos vivos, no sobrevive principalmente por instinto, sino gracias a su inteligencia, que le permite avanzar por medio de saltos más o menos grandes de innovación. Esta diferencia crucial es la que nos ha separado del mundo, con tan graves repercusiones. Y, aun así, podría ser verdad que la inteligencia fuese sólo una abstracción del instinto, operando ambas como nexos con los esquemas subyacentes de la naturaleza, diferentes vías biológicas para la expresión de la voluntad —o el impulso innato— del conjunto del universo.

---

<sup>8</sup> Véase el capítulo 2. Esta misma posibilidad también ha sido recientemente detectada por Bohm y Peat en *Science, Order and Creativity*, op. cit., p. 168. Refiriéndose al desarrollo de la perspectiva clásica, escriben:

En cierto sentido, este orden subyacente que dota de estructura a muchos cuadros renacentistas, es similar a lo que hemos denominado el orden cartesiano: es decir, el uso subyacente de una retícula para representar el espacio, en el caso de la pintura, el telón de fondo tácito sobre el cual se ordenan los edificios, la gente, los barcos, los ríos y las carreteras. No sería del todo descabellado percibir en estos cuadros renacentistas una anticipación de lo que podría ser un orden newtoniano.

Quizá, la tarea del artista, dentro de la sociedad, se sitúa en algún lugar entre el instinto y la inteligencia. Quizá es la facultad intuitiva del artista la que media entre ambos. Lo que él sabe, lo que él recoge del reino del conocimiento, informa su obra, como un filtro a través del cual debe pasar su intuición amorfa, su sentido de lo-que-es. Así, él traduce los impulsos que se originan en el mundo no humano en una forma palpable, que después la inteligencia consciente puede formalizar e integrar en el corpus del conocimiento utilizable. El arte, de esta manera, participaría en el impulso hacia la innovación, como un vínculo entre la mente y las necesidades inevitables del entorno físico.

¿Qué son los cuadros de Jackson Pollock sino "energía y movimiento hechos visible",<sup>9</sup> expresiones visuales de los ritmos y de los instintos del mundo no racional, inconsciente? Lee Krasner nos dice que cuando Hans Hofmann sugirió a Pollock que su obra no se basaba en la naturaleza, la respuesta de Pollock fue: "Yo soy la naturaleza." Esto no debería sorprendernos, pues él ya intuía cuando era joven que su obra se estaba abriendo camino hacia ese singular punto en que pensamiento y naturaleza se funden. El comentario de Krasner es revelador:

Creo que esta afirmación articula una diferencia importante entre la pintura francesa y la posterior. Rompe de una vez por todas con el concepto que, más o menos, aún estaba presente en la pintura que derivó del cubismo, la de sentarse y observar la naturaleza que está delante de nosotros. Más bien reivindica una unidad.<sup>10</sup>

La obra de Pollock lleva a la naturaleza, en su forma más pura, a la humanidad y devuelve la humanidad a la naturaleza. Manifiesta el nexo entre ellos y nos enseña lo que *somos* en realidad.

Una vez se ha entendido esto, llegamos a otra extraordinaria coincidencia. Porque si Pollock intentaba representar —o, mejor, evocar— algo, como espero haber demostrado, ese algo era el inconsciente colectivo. Pero, si permitimos aquí que la inteligencia dance un poco, vemos que esta afortunada coincidencia indica que también

---

<sup>9</sup> Descripción de Pollock de su pintura, citada en B. H. Friedman, *Jackson Pollock: Energy Made Visible* (Nueva York: Mc Graw Hill, 1974), p. 178.

<sup>10</sup> Bruce Glaser, "Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner," *Arts Magazine* 41 (abril 1967), p. 38.

Carl Jung estaba profundamente inmerso en una manera de pensar que podría resultar ser la principal corriente intelectual del siglo.

El concepto jungiano del inconsciente colectivo, enfocado desde esta perspectiva, aparece, como uno de tantos otros intentos de este siglo de escapar de los constrictivos límites que la orientación clásica ha impuesto sobre el individuo. Sin duda, esto es exactamente lo que Beckett comprendió y recogió de la psicología de Jung. En este sentido, el inconsciente colectivo de Jung, el Ser de Heidegger y el holomovimiento de Bohm pueden considerarse como ensayos de un nuevo aparato conceptual en respuesta a la necesidad de trascender esas rígidas dicotomías y la camisa de fuerza que supone la identidad individual, sobre las cuales se fundamentó el viejo modo de pensar.

El hecho de que sus ideas estén en consonancia, probablemente, da cuenta de la ambigua posición de estos tres hombres dentro de los confines de sus respectivas disciplinas. Jung estaba dividido entre la evidencia de su propia vida psíquica, rica en experiencias místicas,<sup>11</sup> y los dictados de la metodología científica sobre la que el estudio de la psicología se ha intentado basar. Naturalmente, este conflicto se reflejó en su obra y la dota de un aire no científico que los psicólogos de hoy en día en general consideran de poco interés. Heidegger, como ya sabemos, rechazó la tradicional búsqueda de la filosofía para seguir los caminos inexplorados que el pensamiento mismo le revelaba. Y el mismo Bohm, que basa sus especulaciones en la posibilidad de que existan variables ocultas en la teoría cuántica, admite que, en cierto sentido, camina contra corriente, ya que "the majority of modern physicists no longer regard this question as relevant for physical theory". (*Wholeness*, p. 65.)

No obstante, el hecho mismo de que el tono de sus ideas coincida de una manera tan impresionante y se corresponda tan estrechamente con las implicaciones de una gran parte de nuestro arte debe dar crédito de que están en la vanguardia de la nueva orientación. Hemos visto cómo figuras centrales de la pintura, la poesía y la novela han expandido sus formas tradicionales hasta el punto de ruptura, y más allá de él, para

---

<sup>11</sup> Véanse los interesantes textos autobiográficos de Jung en *Memories, Dreams, Reflections*, ed. Aniela Jaffé, trad. Richard y Clara Winston (Nueva York: Vintage Books, 1965).



obtener un campo de acción más amplio para el pensar y para la expresión. Creo que la necesidad de hombres como Jung, Heidegger y Bohm de transgredir las fronteras de sus propias profesiones es una necesidad análoga. Al trascender así los límites de sus disciplinas, estos tres hombres, al igual que muchos otros artistas de nuestro siglo, están simplemente respondiendo a la exigencia del momento histórico —escapar de la vieja orientación rompiendo las estructuras habituales y sujetas al concepto de tiempo, estructuras que hoy en día se han convertido en restricciones del juego libre y auténtico del pensamiento.

# # #       # # #       # # #       # # #

Bien, ¿hacia dónde vamos ahora?

Después de todo, parece como si el investigador de muros de Kafka tuviese razón. Ponerse a demostrar los defectos en la estructura de la vieja orientación significa, ciertamente, minar el suelo que nos sostiene. Pero encontrar esos defectos era inevitable y el suelo viejo y estable está desmoronándose rápidamente. A medida que nos acercamos a las postrimerías de este siglo, nos encontramos, con toda seguridad, al borde de algo. Pero no me pregunten, en este momento, qué es exactamente.

Si somos afortunados, la nueva orientación emergerá y se asentará antes de que la antigua se agote totalmente —y es que este agotamiento total podría muy bien significar el fracaso de la raza humana como proyección de la vida en el universo. Ahora nuestro problema estriba en cómo estabilizarnos, dónde localizar una base viable para la humanidad dentro del nuevo entendimiento de la realidad. Y ésta es una grave responsabilidad, un deber, que se inicia con un regreso. Ha llegado el momento de aceptar nuestra responsabilidad de nutrir y cuidar todo lo que existe —pero no tanto actuando, interviniendo o imponiendo nuestra voluntad sobre la naturaleza. Debemos volver a habitar el mundo de una manera benigna y ello implica que debemos, por fin, aprender a pensar de una manera benigna.

Una vez hayamos abandonado el modelo determinista de la realidad, una vez

hayamos reconocido el pensar como una forma sutil, pero profunda, de participación en todo el entorno, un nuevo mundo de posibilidades —más allá de los límites dentro de los cuales tiene validez el modelo determinista— se abre ante nuestros ojos. Pero, ¿qué significa esto en realidad? No significa que podamos esperar una revelación milagrosa de un momento a otro. De hecho, el milagro, el milagro del Ser, se ha estado revelando siempre. Quizá una parte de lo que debemos aprender ahora es, una vez más, cómo percibir lo que es *como milagroso* y, de esta manera, tomar parte en él. Esto es lo que Heidegger entiende como "el regreso", la necesidad que ya se vislumbraba en la poesía de Hölderlin en la primera mitad del siglo XIX.<sup>12</sup> No obstante, los que no somos poetas no podemos esperar que estas nuevas posibilidades salgan a la luz inmediatamente, puesto que nuestro aparato conceptual todavía se basa, en su mayor parte, en el viejo y delimitado modelo. Nuestro aprendizaje en esta dirección precisará de perseverancia, paciencia y calma.

A este respecto, el pensamiento zen, el modo de ver zen, podría proporcionarnos un modelo útil. No todos podemos ser artistas, pero podemos convertirnos en artistas del entendimiento. La "reflexión" poética de Heidegger y la "danza de la mente" de Bohm son medidas correctivas, intentos de devolvernos al mundo y devolver el mundo a la integridad. Ambos, de hecho, se acercan a esa percepción profunda, respetuosa, inteligente e inmediata del "yo en el mundo" sobre la cual se basa la sabiduría zen. El paradójico "progreso" de la mentalidad zen ha sido descrito como sigue:

Para un hombre, antes de estudiar la filosofía zen, las montañas son montañas y las aguas son aguas. Pero cuando vislumbra la verdad de la filosofía zen a través de la instrucción de un buen maestro, las montañas ya no son montañas, ni las aguas son aguas; sin embargo, más tarde, cuando realmente alcanza el "lugar de Descanso", las montañas son montañas de nuevo y las aguas son aguas.<sup>13</sup>

Me gustaría sugerir que nuestros artistas y pensadores se han inmerso tanto en la orientación clásica como para haberse acercado a ese inexplicable lugar donde siempre ha residido sublimemente el maestro zen. Ahora, es nuestra tarea, como cultura, hacer

---

<sup>12</sup> Véase "Remembrance of the Poet" y "Hölderlin and the Essence of Poetry", de Martin Heidegger, *Existence and Being* (Chicago: Henry Regnery Company, Gateway Editions, 1970).

<sup>13</sup> Citado por Carl Jung en el prefacio a D. T. Suzuki, *An Introduction to Zen Buddhism* (Nueva York: Grove Press, Evergreen Black Cat Edition, 1964), p. 13, nota 1.

lugar a ese tipo de visión, aprender, en modestia, a permitir que el mundo simplemente despliegue su infinita belleza y misterio.

En este punto, podemos volver a la poesía de Pablo Neruda. Recordemos que sus tres libros de Odas fueron publicados, significativamente, entre 1954 y 1957, poco después de las incursiones de Beckett y Pollock en los esquemas subyacentes de la naturaleza, el pensamiento y el sentimiento. En estos poemas, Neruda, con una simplicidad e inmediatez que recuerda la filosofía zen, nos devuelve a nuestro hogar sobre la tierra. Heidegger concibe el deber del pensar como la obediencia a la voz del Ser. Para él, el pensador expresa el Ser y el poeta nombra lo que es sagrado.<sup>14</sup> Todo discurso auténtico emerge, a través del instrumento de la humanidad, de los complejos impulsos que recorren la textura del universo y expresa la necesidad de ser del mundo. Neruda, el auténtico poeta, sintió estos mensajes, estos esquemas de necesidad vibrando en el pulso del mundo y les dio voz para que todos los comprendiéramos. Lo confiesa así en "El hombre invisible", el poema introductorio de su primer libro de Odas, *Odas elementales*:

. . .  
y yo paso y las cosas  
me piden que las cante  
. . .  
todo me pide  
que hable,  
todo me pide  
que cante y cante siempre,  
todo está lleno  
de sueños y sonidos,  
la vida es una caja  
llena de cantos, se abre  
y vuela y viene  
una bandada  
de pájaros  
que quieren contarme algo  
descansando en mis hombros,  
. . .

No, todos no podemos ser artistas. Pero, si podemos aprender a vivir inmersos de esta manera en el mundo, a amar así el mundo, *estamos* encaminados a ser artistas del entendimiento. Y, por este camino, en el futuro, podremos crear nuestro mundo en vez

---

<sup>14</sup> Heidegger, *Existence and Being*, (Chicago: Henry Regnery Company, Gateway Editions, 1970), p. 360.

de destruirlo.

## CAPÍTULO ONCE

### **GRAVITY'S RAINBOW: EL EXUBERANTE ESPECTRO DE LA VIDA**

Así, ha llegado el momento de volver, por fin, a Pynchon. Nuestra larga digresión nos ha llevado por un camino arbitrario y aparentemente tortuoso a través de la cultura occidental del siglo XX. Pero esos particulares recodos y recovecos que hemos seguido han servido, espero, para descubrir uno de los hilos centrales del pensamiento de nuestro tiempo —la irresistible necesidad de entender el papel activo del pensar en la composición de la realidad— y utilizar ese entendimiento para rescatar nuestro mundo en desintegración.

Y ese hilo nos conduce directamente a *Gravity's Rainbow*. Puesto que el tema fundamental es el siglo XX en sí mismo, esta novela contiene, al menos implícitamente, todas las ideas que hemos examinado aquí y todas ellas, a su vez, contribuyen a que podamos aprehender mejor el propósito de la novela. Si has entendido correctamente los capítulos anteriores, estás preparado para dar un paso más allá de ellos, hacia la mentalidad post-clásica, un mundo dinámico de posibilidades en constante formación, de la interpenetración fluida y creativa de la mente y la materia que la narración, y la técnica narrativa, de *Gravity's Rainbow* tienen la intención de implantar en el lector.

De hecho, es este aspecto de intención deliberada lo que distingue a Pynchon tanto de sus predecesores como de sus contemporáneos. Y es que él sabe exactamente lo que pretende en *Gravity's Rainbow*: evocar un punto decisivo de elección histórica. De Cézanne a Pollock, hemos visto artistas y pensadores que sintieron, con diversos grados de consciencia, la creciente impracticabilidad de la vieja orientación y del papel del individuo dentro de ella. Las proyecciones de Pollock de la pura energía psíquica y

emocional hecha visible y las exclamaciones penosamente cómicas de la irracionalidad verbal de Beckett parecen anunciar la muerte de este papel. Estos artistas profetizan el fin de una época de intelección humana que empezó con el Renacimiento,<sup>1</sup> con el afán de la mente occidental de racionalizar, objetivar y fijar sus imágenes y, finalmente, sus conceptos del mundo natural. Pero la necesidad de convertir fenómenos naturales en objetos implica diseccionar un todo unido en "partes" diferentes. Y esta disección lleva a la rigidez. Y la rigidez es, al fin y al cabo, una forma de muerte. Beckett y Pollock, junto con todas las otras figuras que hemos considerado aquí, señalan la imperiosa necesidad de "renegociar nuestro contrato" con la naturaleza, de establecer una orientación menos amenazadora, más viable dentro del contexto del mundo que nos soporta y nos sustenta.

Thomas Pynchon nació en el momento apropiado para absorber y sintetizar los mensajes de nuestros artistas, científicos y pensadores en un poema épico contemporáneo, una visión enciclopédica<sup>2</sup> de la transición histórica en la que todos estamos participando ahora. Con esto en mente, sería útil emplear el término de Fritjof

---

<sup>1</sup> Al menos, eso es lo que yo sostengo aquí. Ya postulé en el capítulo 2, que el nacimiento de la ciencia fue anunciado por la nueva visión de la realidad establecida en el Renacimiento italiano. Cuando una cultura entera decidió "bajar a la tierra", el mundo natural fue, en cierto sentido, descubierto de nuevo. Me parece, pues, que la orientación de la que estamos ahora en proceso de desprendernos tiene sus orígenes en la necesidad, después de la Edad Media, de entender y controlar *este* mundo, antes que propiciar, o especular acerca de un dominio transcendental. La primera respuesta a esta necesidad fue el desarrollo de la perspectiva clásica, un modo de ver que es un acto simbólico de *imposición* de un orden lógico arbitrario sobre el mundo. Este modo de ver, o entender, fue formalizado más tarde por pensadores tales como Descartes y Newton.

Hay, sin embargo, otras posibilidades. La relación entre lenguaje, pensamiento y percepción es profunda y misteriosa y quizá nunca podrá ser explicada completamente. Hemos visto, por ejemplo, en el capítulo 5, que Heidegger ubica el punto crucial mucho antes, en la traducción, o transición, de muchas frases y conceptos esenciales del griego al latín, una transición que ya implicaba la nefasta escisión entre hombre y mundo que ahora debemos descubrir cómo remediar.

<sup>2</sup> Qué duda cabe de que *Gravity's Rainbow*, como el *Ulysses*, está escrito para ser leído y apreciado como un poema épico contemporáneo. A este respecto, el temprano y valioso artículo de Edward Mendelson, "Gravity's Encyclopedia" en *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*, eds. George Levine y David Leverenz (Boston: Little, Brown 1976), pp.161-95, adquiere una mayor relevancia. Lo que él ha identificado con su categoría de la "narrativa enciclopédica" bien puede ser la "traducción" del poema épico, después de la aparición de la novela, de verso a prosa.

Capra y pensar en *Gravity's Rainbow* como una novela del "cambio de paradigma".<sup>3</sup> Y es que la "historia", en realidad, cuenta detalladamente la muerte de la vieja orientación y prevé el posible nacimiento de una nueva.

Pero aquí, justo aquí, está el punto crucial. Como hemos aprendido de Martin Heidegger, la vieja orientación albergaba, desde el principio, muchas amenazas ocultas para nuestra supervivencia. Esas amenazas están cumpliéndose ahora. La apreciación de Pynchon de este peligro omnipresente es lo que, en definitiva, dota a *Gravity's Rainbow* de ese extraño e inquietante poder que a ningún lector receptivo le ha pasado desapercibido. Es, necesariamente, una novela "extraliteraria", puesto que Pynchon se da cuenta de que el fin de la vieja orientación implica también el fin de géneros literarios discretos, ya que la misma noción de géneros diferentes refuerza esas categorías mentales, esas restricciones en el pensamiento de las que ha dependido la vieja orientación.

No es de extrañar, pues, que el libro contenga tanta ambigüedad. Ocupándose de nuestros más profundos "paradigmas de realidad" y reconociendo que aparece en la cúspide del cambio —reconociendo que, en cierta medida, *constituye* la cúspide del cambio— ¿qué podría transmitir esta novela sino una sensación generalizada de incertidumbre, un sentimiento variable de lo real? Hay tantas preguntas abiertas en *Gravity's Rainbow*, preguntas que el autor no quiere, o no puede, contestar, porque el mismo tiempo en que vivimos se ha convertido en una apremiante pregunta abierta: ¿qué

---

<sup>3</sup> Capra utiliza este término para describir el tema de su segundo libro, *The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture*. Publicado por primera vez en 1982, investiga, en los campos de la biología, la medicina, la psicología, y la economía, las mismas ideas que yo he estado tratando de esbozar aquí a través de una parte de la pintura, la literatura, y el pensamiento filosófico de nuestro siglo. Refiriéndose a la crisis a la que se enfrenta ahora nuestra sociedad en conjunto, Capra escribe que:

[...] deriva del hecho de que estamos intentando aplicar los conceptos de una cosmovisión anticuada —la cosmovisión mecanicista de la ciencia cartesiano-newtoniana — a una realidad que ya no se puede entender en los términos de estos conceptos [...] Lo que necesitamos, pues, es un nuevo "paradigma" —una nueva visión de la realidad, un cambio fundamental en nuestros pensamientos, percepciones y valores. Los inicios de este cambio de la concepción de la realidad mecanicista a la holística son ya visibles en todos los campos [...].

(Citado de la edición de Bantam Books, 1988, pp. 15-6.)

haremos, qué *decidiremos* hacer, a nuestro mundo y a nosotros mismos?

Como deja claro el final de la novela, el libro en conjunto formula esa pregunta a aquellos que tengan oídos para escuchar. Por ello nos llega tan hondo. Pero todo esto es parte del plan de Pynchon. Es parte intrínseca a su propósito establecer un contacto personal con el lector, ya que esta clase de vínculo, cuyo efecto es salvar el vacío entre mente y mundo, abre nuevos caminos para el pensar, nuevos niveles de conexión que podrían constituir un esquema de la orientación que está emergiendo.

Y es que una cosa es segura: la nueva orientación, para ser viable, debe ser holística. Tendrá que salvar esa restrictiva separación entre sujeto y objeto, consciencia y materia, razón e instinto, implícita en el paradigma newtoniano, que parece haber proporcionado, hasta ahora, una estrategia válida para el aumento efectivo de nuestra raza. Esa estrategia, sin embargo, se está revelando actualmente como destructiva, en la medida en que ha conducido a la fragmentación —la desestructuración— de nuestra sociedad y nuestro mundo. Hemos comprobado, a través de la mentalidad analítica, que podemos desmontar las cosas. Ha llegado el momento de montarlas de nuevo. Si, como nuestros físicos especulan, el mundo *responde*, de algún modo, al pensamiento, si la consciencia ejerce una influencia activa en el fluir dinámico del universo, debemos empezar a aprender a pensar en términos de unidad, integridad, curación y salud.

He defendido que los lienzos abstractos de Jackson Pollock constituyen una llamada intuitiva a la incorporación de la noción de totalidad dentro del pensamiento. Y hemos visto cómo David Bohm, hacia 1980, ya había percibido, comprendido y abordado directamente esta misma necesidad. La prueba está sencillamente aquí, alrededor de nosotros, en la historia de nuestro propio tiempo. En *Gravity's Rainbow*, Pynchon utiliza la ficción con el mismo fin. Lejos de un lamento desesperado, este libro es un grito de esperanza de que podríamos aprender a sobrevivir a la cosmovisión fragmentada y analítica que nos ha llevado al borde de la destrucción.

El propósito de este ensayo es considerar cómo Pynchon lleva a cabo esta tarea



y hasta qué punto consigue realizarla.

? ? ? ?

Podemos comenzar haciendo una pregunta simple pero esencial: ¿Por qué decidió Pynchon hacer del V-2 lo que es, en efecto, el personaje central de su "novela del cambio de paradigma"?

El primer paso que nos llevaría a una respuesta es sugerir que el V-2, mejor que cualquier protagonista meramente humano, encarna el potencial del paradigma cartesiano-newtoniano que ha llegado a su culminación en el siglo XX. Aunque siempre ha sido ambiguo, este potencial se ha revelado en nuestro tiempo como una amenaza para la vida. En términos humanos, por supuesto, la *interface* entre la orientación en decadencia y la orientación en emergencia está representada en la irónica relación entre Edward Pointsman y Roger Mexico.<sup>4</sup> La obstinada fe de Pointsman en la lógica del estímulo y respuesta de Pavlov, o la aplicación del modelo de causa y efecto al comportamiento, le sitúan claramente en la línea de personajes de Kafka y Beckett tales como K., Josef K., Watt y Moran. Como ellos, confronta lo irracional —en su caso, la caída fortuita de los cohetes sobre Londres— con la creencia rígida y cada vez más desesperada en la explicabilidad última de todos los fenómenos. Como la de ellos, su identidad, por no decir su prestigio profesional, depende de que demuestre, en esencia, que el mundo *tiene sentido*. Pero, a diferencia de ellos, Pointsman es un científico. Su mentalidad es una función directa del paradigma predominante. Él está firmemente convencido de que el universo debe al hombre el tributo de ser racional, de guardar una lógica en su interior.

---

<sup>4</sup> Un lúcido comentario sobre estos dos personajes y su importancia para la "estructura temática" de la novela se da en Lance W. Ozier, "Antipointsman/Antimexico: Some Mathematical Imagery in *Gravity's Rainbow*", *Critique*, 16/2, (1974), pp.73-90. El tratamiento que hace Ozier de Pointsman y Mexico como representantes de los paradigmas clásicos y post-clásicos en la ciencia es especialmente pertinente para mi propia lectura de la novela. Alguna repetición aparente de su argumento me resultará necesaria para señalar la relevancia de estos dos personajes en el contexto global del siglo XX que propone mi tesis.

Pero Pynchon es consciente de que la clase de "sentido" en la que cree Pointsman ahora está anticuada y, lo que es más, de que el modelo de causa y efecto, junto con la idea de determinismo que implica, en realidad, enerva el potencial humano. Ahora bien, éste es un reconocimiento muy importante. Es, de hecho, el primer atisbo de ese crescendo de epifanías alrededor del cual se dispone *Gravity's Rainbow*. Y ello explica por qué Pointsman, que es básicamente una persona vanidosa, superficial y bastante solitaria, se convierte en el malvado central del libro. En su firme adhesión a la vieja orientación, inevitablemente viene a ejemplificar el inherente nihilismo de la cosmovisión mecanicista. Considerando la causa invisible que él cree que *debe* existir entre los encuentros sexuales de Slothrop y las explosiones del cohete, irreflexivamente expresa esa inquietante amenaza:

But if it's in the air, right here, right now, then the rockets follow from it, 100% of the time. No exceptions. When we find it, we'll have shown again the stone determinacy of everything, of every soul. There will be precious little room for any hope at all. You can see how important a discovery like that would be. (GR, 86.)

Aquí, Pointsman da voz a las implicaciones finales del modelo lógico de causa y efecto. Su "versión" de la realidad aboliría la libre voluntad y realmente negaría el futuro.

Mexico, sin embargo, personifica la nueva mentalidad que fue engendrada por la teoría cuántica. Siendo un estadístico, es capaz de aceptar acontecimientos futuros como posibilidades virtuales que pueden llegar o no a ocurrir y, por tanto, de trascender la dualidad lógica de la que Pointsman se ha convertido en un esclavo. Puesto que esto rompe el dominio de la racionalidad, este "nuevo" entendimiento del mundo reinstaura el futuro devolviendo un cierto grado de impredecibilidad al paso del tiempo. Observemos como la descripción de Pynchon sobre este dúo tan inverosímil se parece a la consideración de Hugh Kenner sobre la relación entre Moran y Molloy:<sup>5</sup>

If ever the Antipointsman existed, Roger Mexico is the man [...]. The young statistician is devoted to number and to method, not table-rapping or wishful thinking. But in the domain of zero to one, not-something to something, Pointsman can only possess the zero and the one. He cannot, like Mexico, survive anyplace between them [...]. But to Mexico belongs the domain *between* zero and one—the middle Pointsman has excluded from his persuasion—the probabilities. (GR, 55.)

---

<sup>5</sup> Véase capítulo 7.

Mexico simplemente está mejor preparado para cohabitar con lo irracional, para vivir con y aceptar la incertidumbre. Molloy, por la misma razón, es una amenaza para la estabilidad burguesa de Moran y finalmente hace que éste pierda su seguridad acerca de qué y quién es él realmente. Beckett parece estar diciendo que el concepto del individuo, esa identidad estable y rígida que hemos creado para nosotros mismos por orden de la vieja orientación, ahora debe ser re-formado. Mexico plantea el mismo incómodo reto a Pointsman, para quien su identidad como científico, el viejo paradigma científico e, incluso, la historia misma están interrelacionados:

He goes in to Mexico each morning as to painful surgery [...]. How can Mexico play, so at ease, with these symbols of randomness and fright? Innocent as a child, perhaps unaware—perhaps—that in his play he wrecks the elegant rooms of history, threatens the idea of cause and effect itself. (GR, 56.)

Todos nosotros, hasta cierto punto, aceptamos la visión clásica del mundo. Y, hasta ese mismo punto, todos compartimos la confusión de Pointsman. Una de las piedras angulares de la explicación newtoniana de la realidad es el concepto de tiempo absoluto. Y, después de todo, el tiempo y la historia son una misma cosa, ¿no es así?

Para desarrollarse, la ciencia tenía que ser capaz de analizar fenómenos naturales. Y esto requería un método arbitrario para medir el cambio en la naturaleza —una progresión lineal de intervalos regulares del pasado al presente y del presente al futuro. Esto no quiere decir que no midiéramos el tiempo antes de que llegara la ciencia. Obviamente, sí que lo hacíamos. Pero Zeno demostró hace mucho tiempo que el movimiento, o el cambio, en el fondo repudia cualquier división externa que la mente pueda intentar imponer sobre él. Lo que quiero sugerir es que la primacía de la mentalidad racionalista ha hecho más fácil que confundamos una escala arbitraria, la medida del tiempo, con aquello que mide, el tiempo mismo. Como tan sabiamente nos recuerda la poesía del pensamiento zen: "El dedo que señala la luna no es la luna." Así, nos las hemos arreglado muy bien para imponer una forma objetiva sobre uno de los aspectos esenciales de la experiencia. Hemos cuantificado nuestra percepción del proceso de cambio.

Esta imposición, combinada con la filosofía de causa y efecto, crea realmente una *ilusión* de tiempo. Este modo de pensar el tiempo, a la larga, hace rígido el futuro convirtiéndolo en un efecto directo del pasado y, como ya hemos visto, amenaza con la extinción de la esperanza. Desde esta perspectiva, podemos empezar a aprehender la forma de esas siniestras fuerzas históricas a las que tantos de nuestros artistas han estado respondiendo. Observemos que éste es el mismo concepto de historia lineal —con las mismas implicaciones— que Eliot desmonta tan brillantemente en "Tradition and the Individual Talent" y en *The Waste Land*. Pointsman, sin embargo, nunca tendría la sutileza mental para comprender su propia complicidad en el desperdiciar (*wasting*) de la tierra, que es la razón por la que la afirmación de Mexico de que no es necesario que haya vínculo entre acontecimientos que coinciden y que están aparentemente relacionados —las estrellas de Slothrop y la del cohete en el mapa— es mucho más de lo que su limitada mente puede asimilar: "What if Mexico's whole *generation* have turned out like this? Will Postwar be nothing but "events", newly created one moment to the next? No links? Is it the end of history?" (GR, 56.)

Aquí, la metáfora viene directamente de la mecánica cuántica, donde fenómenos o sucesos sub-atómicos son, de hecho, creados espontáneamente de un momento a otro sin conexión lógica aparente, sin vínculos explicativos. Así, al principio del libro, la cuestión del cambio de paradigma, ejemplificada en el conflicto entre la física clásica y la cuántica se destaca claramente.

El resto del libro "oficial", el argumento, que es en realidad el relato del "experimento" de Pointsman con Slothrop, está basado en la misma metáfora. La estancia de Slothrop en la Riviera, su relación con Katje, su formación en tecnología del cohete y ese misterioso despojarse de su vieja identidad son el equivalente del vertiginoso viaje de una partícula aislada a través de un acelerador de partículas. Y su aparente fuga a Europa es la liberación de la partícula. Lo que queda de la trayectoria de Slothrop es equivalente al camino de la partícula trazado sobre la superficie de una cámara burbuja e incluye todas las colisiones fortuitas y transformaciones espontáneas que la existencia de la partícula ha de heredar. De este modo, nosotros, los lectores, nos

enfrentamos al mismo problema que encuentra el físico: ¿Cómo interpretamos los resultados? ¿Intentaremos forzar los misteriosos acontecimientos que observamos para ajustarlos a los principios de la vieja orientación, imponer la lógica sobre ellos o buscaremos un contexto nuevo y más amplio? ¿Trataremos de establecer bases diferentes para nuestros medios de entendimiento?

En los términos de la propia narrativa, sin embargo, Pointsman difícilmente es un observador imparcial de su propio experimento. Su vida entera está basada en la validez de esas "elegant rooms of history" en las que cree; su propósito es justificar el modelo de causa y efecto. Lejos de formular la desinteresada pregunta "¿existe realmente un vínculo entre Slothrop y los cohetes?", su experimento es, en realidad, un intento pre-concebido de probar que los vínculos existen. Y así, cuando comienza a fracasar, cuando la casualidad y la coincidencia intervienen, acaba intentando imponer su propia idea de orden lógico. Su adición a los vínculos se revela, por ello, como una profunda ironía. La mentalidad que personifica puede haber comenzado en su afán de describir el funcionamiento del mundo, pero el afán de predecir que lo acompaña lo ha convertido en un método de control. Esos vínculos que Pointsman está buscando son, metafóricamente, los eslabones de una esclavizante cadena. Ésta, precisamente, es la sutil agresividad que Heidegger percibió oculta en la actitud científica del hombre moderno. Las metáforas que adoptamos como cultura se transforman, de diferentes maneras, graduales y complejas, en realidad. Habiendo adoptado la cosmovisión mecanicista del mundo, lentamente estamos convirtiendo nuestro mundo, y a nosotros mismos, en máquinas.

Y esto explica otro aspecto importante de la personalidad de Pointsman. La mentalidad analítica actúa, por definición, para separar, para fragmentar, para desmontar cosas que deberían estar unidas. En un modelo así, no hay lugar para el amor.

Pointsman confirma esta grave deficiencia. Su único encuentro sexual en el libro es una imitación un tanto impersonal del amor —la breve felación con Maudie Chilkes en un armario de limpieza en la Fiesta Navideña de PISCES en 1944. E incluso eso es



un resultado —al menos en la mente de Pointsman— de su creciente poder, no de simple cariño o interés. Él calcula que Maud "knows something's up all right, the finances of PISCES pass through her hands, nothing escapes her" (GR, 169). El lector nunca puede saber si ella se siente atraída por el aumento en la financiación que recibe para el proyecto Slothrop o está respondiendo a alguna otra necesidad más profunda. Aun así, lo que Pointsman asume es irrecusable. Incapaz de disfrutar simplemente de la experiencia en sí, tiene que buscar en su memoria para identificar el vínculo, para encontrar la causa de este efecto tan inusual. Ni siquiera se le pasa nunca por la mente la idea de que puede haber sido espontáneo, un acontecimiento emocional inexplicable. Él está encerrado dentro de sí mismo. Y, puesto que es incapaz de dejar que las cosas ocurran, este primer encuentro con Maud es también el último. Su esquema más usual es meterse cautelosamente en su estrecha cama, bailando en su cabeza imágenes de Estocolmo y del Premio Nobel y "masturbate himself to sleep [...]. A joyless constant, an institution in his life". (GR, 141.)

Pointsman es estéril. No tiene esposa ni amor porque su aparato intelectual no le deja lugar para las emociones. Puesto que no puede sentir realmente, ni siquiera puede sentir la necesidad de escapar, de conectar de verdad con otro ser humano. No es de extrañar que quiera demostrar "the stone determinacy [...] of every soul". Él ya ha logrado exterminar su propia alma.

Mexico, en cambio, puesto que puede existir en el espacio irracional entre el cero y el uno, es capaz de emociones, es vulnerable al amor. La principal función de su aventura con Jessica es subrayar esta diferencia crucial con Pointsman. Roger es, con mucho, el más humano de los dos, porque la nueva orientación, de la que él es un precursor, debe, para que podamos sobrevivir, devolvernos a nuestro estado humano, invertir el inexorable impulso hacia la esterilidad. En efecto, Mexico es probablemente la personalidad más compleja emocionalmente del libro. Jessica significa para él mucho más de lo que él significa para ella. Como prácticamente todos los demás personajes del

mundo de *Gravity's Rainbow*, ella también padece una "rutinización"<sup>6</sup> de la experiencia emocional. Esto se ve ejemplificado en su relación con Jeremy, convencional y aburrida, pero estable y predecible. Jeremy representa el mismo entorpecedor estilo de vida burgués al que los *clochards* de Beckett nunca pudieron adaptarse. Sólo la gran interrupción que supone la guerra en la vida de Jessica, con su constante promesa de muerte inmediata, hace posible su singular relación con Roger. Pero la razón por la que esa relación es singular es que la experiencia amorosa de Roger tiene otra dimensión que es casi mística. Pynchon deja claro, al principio del libro, que el amor de Roger por Jessica es un medio para la clase de huida de la personalidad aislada que Pointsman no puede ni siquiera imaginar:

And there've been the moments [...] when face-to-face there has been no way to tell which of them is which. Both at the same time feeling the same eerie confusion... something like looking in a mirror by surprise but... more than that, the feeling of actually being joined... when after—who knows? two minutes, a week? they realize, separate again, what's been going on, that Roger and Jessica were merged into a joint creature unaware of itself.... In a life he has cursed, again and again, for its need to believe in the trans-observable, here is the first, the very first real magic: data he can't argue away. (GR, 38.)

Todos sabemos que se supone que así es el amor real. Entonces ¿por qué es tan inusual en *Gravity's Rainbow* como para llamar especialmente nuestra atención?

La respuesta a esta pregunta ya debería ser obvia. El de esta novela es un mundo en el que la capacidad de amar, que podría ser comparada con otras características no cuantificables como el alma o la esperanza del futuro, está acercándose a la extinción. El amor real, no el mero sexo mecánico o juegos estériles de manipulación y dominación, es, en efecto, una especie de fusión de personalidades en una nueva identidad. Y, como tal, proporciona una posible vía de escape de la restricción sobre la

---

<sup>6</sup> Véase Edward Mendelson, "Pynchon's Gravity". *Yale Review* 62 (verano 1973), pp. 624-31, para un comentario del uso del concepto de Max Weber de "rutinización de carisma" en *Gravity's Rainbow*. Más tarde, se aclarará que no estoy del todo de acuerdo con la lectura de Mendelson. Lejos de resistirla, el cohete es la manifestación concreta de tal rutinización. Pynchon parece decir que nuestra tendencia natural a conformarnos con los modelos impuestos por cualquier estructura de poder es una tendencia a rutinizar la experiencia humana. Esto finalmente se convierte en una forma de imitación de la auténtica experiencia. Jessica prefigura todos los personajes, mucho más rutinizados, o deshumanizados que aparecen en el libro. Ella finalmente elige al impasible y nada sorprendente Jeremy en lugar del original y espontáneo Roger, precisamente porque sus propias respuestas emocionales han sido manipuladas ya para ajustarse a las necesidades del Estado.

identidad individual —y la perspectiva de la muerte individual— que ha motivado las brillantes innovaciones de esos escritores y artistas que ya hemos considerado.

Todos los otros personajes principales del libro, con la única y triste excepción de Leni Pöckler, personifican la clase de vida que ha quedado dentro de los límites de nuestra *Waste Land* contemporánea y ejemplifican esta espantosa expresión de lo que lentamente nos hemos estado haciendo a nosotros mismos. La sucinta descripción de Michael E. Zimmerman sobre la forma en que Heidegger entiende la esencia de nuestro tiempo es un acertado comentario de la sociedad desespiritualizada de *Gravity's Rainbow*: "Heidegger dice que la revelación de todos los seres como materia prima para el hombre es la culminación de la historia de la cultura y la filosofía occidental y, al mismo tiempo, es el triunfo del nihilismo."<sup>7</sup>

¿Dónde podríamos encontrar un modo mejor de aclarar, por ejemplo, la personalidad complejamente poética de Weissmann? En él tenemos un Fausto de los tiempos modernos, cuyo Mefistófeles es la tecnología. Bendecido, o maldecido, con una inteligencia mayor y una intuición humana más profunda que Pointsman, él comprende perfectamente las fuerzas nihilistas del tiempo en que vive e, inmerso en las insondables profundidades del romanticismo alemán, acepta y abraza conscientemente la desesperación. Sus juegos sado-sexuales con Katje y Gottfried están todos calculados para intensificar su propio aislamiento y esterilidad. Y, por supuesto, su último juego climático con Gottfried es un brillante triunfo de la tecnología y de la muerte.

Katje, menos inteligente, pero mucho más emocional que Weissmann, siente la prueba interior de la muerte espiritual:

At the images she sees in the mirror Katje also feels a cameraman's pleasure, but knows what he cannot: that inside herself, enclosed in the soignée surface of dear fabric and dead cells, she is corruption and ashes, she belongs in a way none of them can guess cruelly to the Oven... (GR, 94.)

---

<sup>7</sup> Michael E. Zimmerman, "Beyond 'Humanism': Heidegger's Understanding of Technology", en *Heidegger: The Man and the Thinker*, (Chicago: Precedent Publishing, Inc., 1982), p. 220.



Su desolación interior la convierte en un objeto sexual pasivo, masoquista, que desea someterse al control físico de cualquiera, Weissmann, con su profundo conocimiento de la vacuidad humana, entiende claramente las dimensiones de su deformidad psíquica:

Her masochism [Weissmann wrote from the Hague] is reassurance for her. That she can still be hurt, that she is human and can cry at pain. Because often, she will forget. I can only try to guess how terrible that must be. So, she needs the whip. She raises her ass not in surrender, but in despair. (GR; 662.)

A pesar de ser uno de los personajes del libro más activos sexualmente, Katje ha sido despojada de su verdadera sexualidad. Ella no siente placer ni gozo; sólo puede conectar a través de su propio dolor.

Por supuesto, la lista de los muertos deambulantes continúa. En el caso de Franz Pökler, el Estado se ha apropiado de sus sueños de fugarse por medio del cohete, de su amor por su esposa e incluso de su hija. Lo mismo ocurre con Pirate Prentice, una figura cuya extraña habilidad para percibir las fantasías de otros recuerda al artista. Sus talentos también han sido catalogados por el Estado y están sujetos a Su uso con el fin de llevar a cabo el control político. "The fellow who's having everybody's fantasies" no tiene tiempo de cultivar sus propias fantasías. Y está también el pobre Slothrop, que fue vendido por su propio padre antes de que saber incluso quién era y fue privado de su propia respuesta sexual en el infame experimento "Infant Tyrone" de Laslo Jamf. En efecto, podemos y deberíamos considerar cada personaje importante del libro como un *wastelander* de nuestros días. Cada uno de ellos se puede entender como un aspecto diferente, una permutación o una expresión de la gran voluntad nihilista en el corazón de la cultura occidental. Cada uno es un testimonio vivo de que "the man has a branch office in each of our brains" (GR, 712).

Visto así, a la luz del resto del libro, la "inocente" capacidad de amar de Mexico se revela como un raro y valioso don. Y es que el amor es una fuerza espontánea y emocional. No puede ser controlada —ni siquiera comprendida— por la mente racional. Es, por tanto, una forma alternativa de conexión —un vínculo, sí, pero un vínculo impredecible. Como las canciones de un musical de Hollywood, el amor puede aparecer

inesperadamente en cualquier lugar. Y, cuando lo hace, es una afirmación de vida y alegría contra la rigidez y la muerte. El mismo Roger tiene una vaga percepción de la tremenda relevancia de lo que siente, un vislumbre de todo lo que el amor implica en una época inhumana:

His life had been tied to the past. He'd seen himself as a point on a moving wavefront, propagating through sterile history—a known past, a projectable future. But Jessica was the breaking of the wave. Suddenly there was a beach, the unpredictable... new life. Past and future stopped at the beach: that was how he'd set it out. But he wanted to believe it too, the same way he loved her, past all words—believe that no matter how bad the time, nothing was fixed, everything could be changed and she could always deny the dark sea at his back, love it away. (GR, 126.)

Desafortunadamente, en su insensatez juvenil, Roger se queda atascado en aquella playa y luego es abandonado.<sup>8</sup> Su error es depender de Jessica para "love away" el oscuro mar detrás de él, cuyo significado último es la muerte absoluta. Pero, al final, no puede permitirse admitir —creer— que ella ya está inmersa en ese mar, que, puesto que realmente "pertenece" a Jeremy y todo lo que él representa, ella nunca podrá aportar a la vida de Roger, más allá de la singularidad de la guerra, la magia revitalizadora que él, como todos nosotros, necesita.

? ? ? ?

Espero que este rápido comentario sobre algunos de los personajes principales de *Gravity's Rainbow* te habrá convencido de que Pynchon percibe que la dirección de la cultura occidental está determinada por las mismas fuerzas nihilistas que percibía Martin

---

<sup>8</sup> Un tópico muy interesante para un nuevo desarrollo es el uso que hace Pynchon del *I Ching* como modelo en *Gravity's Rainbow*, y todo lo que esa elección implica para la cuestión central del cambio de paradigma. Por ejemplo, tres personajes diferentes, Pirate Prentice (p.13), Roger Mexico (p.121) y Tyrone Slothrop (p.378) son asociados abiertamente, en algún punto de sus vidas, con el hexagrama n° 4, "Insensatez juvenil". Y, en el caso de Mexico, al menos, las ideas y las imágenes contenidas en este hexagrama añaden una capa extra de entendimiento a sus acciones. El hecho de que entre a la fuerza en la reunión de directores anónimos de compañías de Clive Mossmoon, impregnada de una silenciosa atmósfera de ritual, sólo para saltar sobre la mesa y mear encima de ellos puede parecer un brillante toque cómico —y un triunfo de la espontaneidad. Pero está, al mismo tiempo, en perfecto acuerdo con el consejo del hexagrama, que dice que es una insensatez quedarse perplejo al borde de un peligroso abismo. Nosotros superamos la insensatez de la juventud emulando a una fuente, que no vacila, sino que fluye dentro del abismo, lo llena gradualmente, y así es capaz de avanzar. La incursión urinaria de Mexico en la élite del poder, así pues, es una indicación simbólica que ha crecido ahora más allá de la ingenua pasividad que le permitió ser una víctima del Estado, y de que ha aprendido, como lo hace Slothrop al final del libro, a fluir, a abrazar el cambio constante, más que el estatismo y la rigidez.

Heidegger. Una de las razones por las que Pynchon utiliza tantos personajes y empalma al texto sus antecedentes familiares y culturales, podría ser que pretende retratar cómo estas fuerzas implícitas —¿podemos empezar a pensar en ellas como un esquema?— se han desarrollado a través de la historia para producir la menguada naturaleza humana que define nuestro tiempo. Tanto Heidegger como Pynchon ven el siglo XX como una culminación de esa cultura, de esas fuerzas y, más específicamente, ven el período que sigue a la Segunda Guerra Mundial como una oportunidad para la humanidad, quizá la última, para iniciar un cambio fundamental. Pero, como he recalcado tantas veces en estos ensayos, no estoy sugiriendo aquí una influencia de causa y efecto directa. Lo que parece más probable es que ambos hayan dirigido su inteligente mirada dentro del alma del tiempo y ambos hayan descubierto que estaba muerta, o casi muerta.

Con todo, así es como funciona la inteligencia. Después de todo, es una función directa del tiempo particular que la activa. Las mismas fuerzas históricas se expresan en formas congruentes a través de los conductos de nuestras mentes más agudas.

Pynchon puede o no haber estado familiarizado con el pensamiento de Heidegger. No obstante, una mente relevante del siglo XX que sí ha conocido muy bien es la de Norbert Wiener, el "padre de la cibernética". El pequeño libro de Wiener, *The Human Use of Human Beings*, publicado por primera vez en 1950 (la edición revisada fue publicada en 1954) ha sido reconocido generalmente como una de las influencias formativas en gran parte de las obras anteriores de Pynchon.<sup>9</sup> Su equiparable importancia en *Gravity's Rainbow* parece haber sido velada en cierto grado por todas las otras influencias históricas, literarias, artísticas y científicas que abundan en las páginas del libro. Sin embargo, es innegable que está ahí.

*The Human Use of Human Beings* es un texto determinante en cibernética, el

---

<sup>9</sup> Uno de los tratamientos más útiles e interesantes de la influencia de Wiener, en este caso en *The Crying of Lot 49* y, en menor medida, en "Entropy", se encuentra en Peter L. Abernethy, "Entropy in Pynchon's *The Crying Lot 49*", *Critique*, 14/3 (1972), pp. 18-33. También es mencionado, por ejemplo, en David Seed, "Order in Thomas Pynchon's 'Entropy'", en *Modern Critical Views: Thomas Pynchon*, ed. Harold Bloom (Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986), pp. 157-74.

estudio de procesos de control en sistemas electrónicos, mecánicos y biológicos. Ahora bien, esto, a su vez, se resuelve en el estudio de la corriente de información en tales sistemas —un proceso que indudablemente es central para el desarrollo de robots y computadoras. Pero la premisa básica de este estudio contiene una presuposición casi ciega, una presuposición que las mentes menos agudas podrían pasar por alto: la equivalencia de los sistemas biológicos con lo inanimado y la sutil mecanización de la vida. Este peligro inherente fue realmente una de las principales preocupaciones de Wiener, como sugiere el título del libro. Su respuesta ofrece un extraordinario resumen de esa imagen de la *Waste Land* de la deshumanizada sociedad europea/americana cuya expresión final es, para Pynchon, la Segunda Guerra Mundial:

When human atoms are knit into an organization in which they are used, not in their full right as responsible human beings, but as cogs and levers and rods, it matters little that their raw material is flesh and blood. *What is used as an element in a machine, is in fact an element in the machine.* Whether we entrust our decisions to machines of metal, or to those machines of flesh and blood which are bureaus and vast laboratories, and armies and corporations, we shall never receive the answers to our questions unless we ask the right questions.<sup>10</sup>

Otra de las voces que gritan en medio de la tierra baldía. Pero esta voz, con su sana lucidez, descubre el escalofriante propósito de Pointsman: convertirnos a todos en elementos de la máquina. Lo que es más, debería producir otro escalofrío cuando, de repente, notamos que el proyecto de Pointsman, que tiene sus bases en el paradigma científico, no es tan diferente del de los nazis. ¿Y por qué? El nexa está en esos anónimos "They-systems" —oficinas y enormes laboratorios y ejércitos y corporaciones— que subsumen toda iniciativa personal y mitigan la espontaneidad en *Gravity's Rainbow* y que, como el narrador llega a percibir gradualmente, trascienden todas las fronteras políticas e intereses nacionales. Y ciertamente, ningún admirador de la novela podría dejar de sentir el eco de la frase final de esta cita en el Proverbio para Paranoides n° 3 de Pynchon: "If they can get you asking the wrong questions, they don't have to worry about answers." (GR, 251.)

---

<sup>10</sup> Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (Nueva York: Da Capo Press, 1988), pp. 185-6.

Uno de los propósitos de esta novela es incitarnos, antes de que sea demasiado tarde, a empezar a formular las preguntas correctas. ¿De qué otra forma podemos cambiar nuestro modo de pensar? Pero esto implicará a menudo considerar ideas, prestar atención a información que antes habíamos considerado irrelevante o, incluso, ridícula —sintonizar con frecuencias más amplias del espectro de la experiencia. A este respecto, la curiosa sesión de espiritismo con Walter Rathenau es crucial. El hecho de que la información aquí viene "del otro lado", a través de la boca de un medium, no la invalida en absoluto. El espíritu de Rathenau, habiendo sido liberado del tiempo cronológico, tiene la misma perspectiva expandida que buscaba Eliot a través de Tiresias. Preguntarnos si Pynchon cree o no en sesiones de espiritismo, en el misticismo, en la vida individual después de la muerte, o en cualquiera de las otras formas alternativas de comprender el mundo que se hacen sentir en *Gravity's Rainbow* sería formular una "pregunta incorrecta". El hecho es que la escena provee una metáfora más de la ruptura de las limitaciones de la vieja orientación.

La noción del contacto con el mundo de los espíritus es una manifestación más del impulso que se da en nuestro siglo hacia el primitivismo. La primacía de la racionalidad ha dejado a nuestra cultura con un hambre no saciado de algo más. La presencia de fantasmas, espíritus y ángeles en el libro da voz a nuestra creciente necesidad de volver, de algún modo, a una cultura más *shamanista* basada en una unión creativa entre la mente humana y la naturaleza.

La escena de Rathenau es demasiado larga para ser reproducida en su totalidad, aunque debería ser leída entera para recibir todo su impacto. Mientras vivió, Rathenau había sido el "prophet and architect of the cartelized state". Pero su nueva condición, en el más allá, requiere un cambio en el entendimiento, lo que significa, en efecto, la adopción de una nueva orientación. Lo que él tiene que decir a las figuras congregadas de la élite nazi difícilmente es lo que estos escépticos sofisticados y materialistas querían oír en esa sesión de espiritismo:

You are off on a winding and difficult road, which you conceive to be wide and straight, an Autobahn you can travel at your ease. Is it any use for me to tell you that all you

believe real is illusion? I don't know whether you'll listen, or ignore it. You only want to know about your path, your Autobahn. (GR, 165.)

Extraña sensación. ¿Podría Pynchon estar hablándonos realmente, a través de Rathenau, directamente a *nosotros*, los lectores, engatusándonos en nuestra autopista de progreso, para que nos detengamos y escuchemos, para que cambiemos de opinión, para que salgamos de los caminos establecidos de la vieja realidad?

Después de intentar señalar cómo el conocimiento de la química molecular forma una especie de vínculo entre los Estados Unidos, Alemania y Rusia, Rathenau continúa describiendo cómo el acero, un metal que no se encuentra en la naturaleza, es una aleación de carbono y alquitranes minerales. Ya he mencionado esta idea esencial con relación al color malva en el capítulo 1. Constituye el origen del nihilismo que Pynchon, también, percibe en la tecnología. La fabricación del acero es otro de esos procesos industriales que violan el ciclo de la naturaleza. Todas esas especies muertas que han sido comprimidas en el carbono nunca tendrán una oportunidad de renacer en ninguna forma de vida orgánica. Renacen, sí, pero "renacen" en metal inorgánico, muerto. La interrupción llevada a cabo por el hombre en el gran círculo de la vida, la muerte y el renacimiento de la vida es el pecado último cuya paga es la proliferación de la muerte, una imitación en aumento de la vida que no ofrece esperanza de renovación:

But this is all the impersonation of life. The real movement is not from death to any rebirth. It is from death to death-transfigured. The best you can do is to polymerize a few dead molecules. But polymerization is not resurrection. (GR, 66.)

Esas industrias sobre las que se dice que depende la "vida de la sociedad" son percibidas de repente como una caricatura de la vida.

You think you'd rather hear about what you call "life": the growing, organic Kartell. But it's only another illusion. A very clever robot. The more dynamic it seems to you, the more deep and dead, in reality, it grows. (GR, 167.)

Esa caricatura de la vida se intensifica cuando nos paramos a pensar en los usos activos a los que con tanta frecuencia se destina la industria y sus muertas formas de vida —acero, goma, plásticos, explosivos: nutrir los motores de la guerra.

Look at the smokestacks, how they proliferate, fanning the wastes of original waste over greater and greater masses of city. Structurally, they are strongest in compression. A

smokestack can survive any explosion—even the shock wave from one of the new cosmic bombs [...]. (GR, 167.)

En este punto, Rathenau ve demasiado lejos en la "autopista del progreso" para que aquellos que están todavía atrapados en ella puedan entenderle. La bomba atómica florecerá al final de la guerra. Pero la conexión entre industria y destrucción en masa es clara.

The persistence, then, of structures favouring death. Death converted into more death. Perfecting its reign [...] This is the sign of Death the impersonator. These signs are real. They are also symptoms of a process. The process follows the same form, the same structure. To apprehend it you will follow the signs. All talk of cause and effect is secular history, and secular history is a diversionary tactic. (GR, 167.)

Ésta, precisamente, es la misma versión de la historia que Pointsman defenderá con una intensidad tan fríamente apasionada. Es la historia de la que surgió la guerra misma. Y aquellos que la aceptan, aquellos que optan por vivir dentro de sus confines (¿dónde te sitúas tú?) nunca tendrán el valor —o el aparato mental— para "hacer las preguntas correctas".

If you want the truth—I know I presume—you must look into the technology of these matters. Even into the hearts of certain molecules [...]. You must ask two questions. First, what is the real nature of synthesis? And then: what is the real nature of control? You think you know, you cling to your beliefs. But sooner or later you will have to let them go.... (GR. 167.)

Verdad, tecnología, naturaleza, síntesis, control: la mente, ahora, se sobresalta ante este grupo de palabras, cada una de ellas cargada de una nube de significación. Muy bien podríamos invertir los términos de las preguntas de Rathenau. ¿Cuál es la verdadera síntesis de la naturaleza? ¿Cuál es el verdadero control de la naturaleza? ¿Síntesis o control? Esa es la elección a la que debemos enfrentarnos ahora.

¿Continuaremos separándonos de la naturaleza, para analizarla, desmontarla, con el propósito último de controlarla o comprenderemos la necesidad de integrarnos de nuevo en el círculo? ¿Aprenderemos la verdadera naturaleza de la síntesis y, en lugar de dominarlo, encontraremos nuevos modos de *cultivar* lo real?

Los nazis, qué duda cabe, apenas estaban preparados para enfrentarse a tal

elección. La diferencia entre la sobriedad espiritual de Rathenau y la respuesta superficial e insensible de su audiencia subraya la diferencia entre nuestra "realidad", lo que nosotros *somos*, y la de él. El único comentario, en medio del silencio que se produce cuando termina, es una pregunta absurda y burlona. Pero en comparación con la profundidad de la convicción de Rathenau y la naturaleza de la filosofía nazi, la pregunta en sí misma, vergonzosamente equivocada, sólo puede incriminar nuestra "historia secular" occidental:

"Herr Rathenau? Could you tell me one thing?" It is Heinz Rippenstoss, the irrepressible Nazi wag and gadabout. The sitters begin to giggle, and Peter Sachsa to return to his room. "Is God really Jewish?" (GR, 167.)

? ? ? ?

Pero seamos menos altivos y volvamos a otra pregunta más seria, aquélla con la que empezamos, que, espero, es correcta.

Es fácil imaginar que, precisamente aquí, mientras escribía esta sesión de espiritismo, Pynchon se dio cuenta de que el protagonista ideal de su libro no era en absoluto ningún personaje humano, sino el cohete mismo. Porque el cohete —el V-2 y cada uno de sus descendientes— encarna todas esas fuerzas culturales e históricas que Rathenau está empezando a percibir vagamente como un esquema.

El cohete, construido de acero y otros materiales industriales, es un ser completamente inanimado. Con todo, tiene una especie de vida propia, una imitación de la vida: es un sistema cibernético. Durante su breve estado de consciencia, desde la ignición al *Brennschluß*, está vivo con un abundante flujo de información —velocidad, temperatura, presión, inclinación, rotación y derrape— que utiliza para acoplarse a su trayectoria, para alcanzar su destino predeterminado.

Mecanización total, control rígido y muerte: una victoria de la voluntad nihilista.



También encontramos aquellas figuras, como Pökler, para los que el cohete no significa muerte, sino el sueño de escapar a otros mundos, una esperanza de un futuro mejor. Pero, como revela la vida de Pökler de forma tan patética, estos sueños son manipulados cruel y cínicamente por el Estado al servicio de la muerte. El caso es que el sueño mismo es un sueño falso. La tecnología parece ofrecer una esperanza de vida, pero es, en esencia, una violación de la naturaleza y, finalmente, transforma el mundo viviente, incluido el género humano, en materia prima para la máquina cada vez más inhumana.

Pökler es, en efecto, un "plastics man". Weissman puede controlarle, o moldearle, de una forma tan total, porque comprende sus sueños y todas sus debilidades humanas. Si Pointsman es la mente de la que se ha apropiado el sistema, Weissman es el corazón. No es de extrañar que cambie su nombre por el de Blicero. Su alma de poeta, sin perder nada de su percepción, ha sido transfigurada, como la misma naturaleza, por el tiempo. Como la esencia del nihilismo, el cohete se convierte en un repositorio casi religioso para sus intensos deseos sexuales-espirituales, vacíos y retorcidos. Como Weissman lo concibe: "Beyond simple steel erection, the rocket was an entire system *won*, away from the feminine darkness, held against the entropies of lovable but scatterbrained Mother Nature." (GR, 324.)

Y por ello, a su vez, el Schwarzgerät 00000 se convierte en el misterio central y en el símbolo central del libro. Todo el mundo, incluido el lector, quiere descubrir qué es.

Y lo que es es el núcleo de nuestra época, el cero en el hueso del nombre moderno.

La revelación llega al final del libro. El Schwarzgerät es el mismo Gottfried, Gottfried insertado como parte del diseño del cohete. Es un ser humano transformado en aparato, un ser humano asumido por la máquina. Es la fantasía de Blicero hecha real, la manifestación última del pervertido sueño faustiano de nuestra historia secular: el

hombre se convierte en un elemento pasivo de la maquinaria impersonal de la muerte.

El cohete es un *sistema total* quitado de la naturaleza. Y lo que ese sistema significa, como el viaje final de Gottfried, es el viaje sin retorno del progreso hacia la muerte de la naturaleza —una muerte absoluta de la cual no hay esperanza de renovación o regreso. Es esta realización simbólica del sueño la que se cierne sobre todas nuestras cabezas al final del libro. Esta imagen final es también la elaboración final del proceso que describe Rathanau. La trayectoria del cohete desde 1945 hasta el presente estaba predeterminada desde hacía mucho tiempo. El V-2 ha sido transmutado en ICBM. La bomba cósmica ha sido transmutada en MIRV. Y los dos han sido combinados y nos tienen a nosotros en su blanco. Mientras, nosotros estamos en el cine, absortos en las imitaciones de la vida con que nos nutren esas imágenes sin sustancia.

¿Es realmente demasiado tarde para despertar, para abrir nuestros descarriados ojos al erial que está creciendo a nuestro alrededor, para invertir el tiempo que avanza inexorablemente hacia el olvido?

? ? ? ?

Éste, sin duda, es el dilema histórico sobre el que está fundado *Gravity's Rainbow*.

Es importante entender que las últimas palabras del libro no excluyen toda esperanza. Podemos estar cerca, pero todavía no ha sucedido:

There is time, if you need the comfort, to touch the person next to you, or reach between your own cold legs... or, if song must find you, here's one They never taught anyone to sing, a hymn by William Slothrop, centuries forgotten and out of print, sung to a pleasant air of the period. Follow the bouncing ball: (GR, 760.)

Pero, ¿qué es esto? ¿La idea de ponerte a cantar al borde de la destrucción total?

Podría ser útil detenerse, justo aquí, por un momento, y volver a la inquietante

visión de nuestro tiempo de Martin Heidegger, para considerar cómo, y hasta qué punto, estos dos artistas del pensamiento convergen. En "Wozu Dichter?", publicado originalmente también en 1950, Heidegger escribe que:

La esencia de la tecnología viene a la luz del día sólo lentamente. Este día es la noche del mundo, ordenado de nuevo en día meramente tecnológico. Este día es el día más corto. Amenaza con un invierno único e interminable [...] Aquello que es íntegro y sólido se retira. El mundo se convierte en un mundo sin cura, no sagrado [...] Incluso el rastro de lo sagrado, lo sano y lo íntegro parece haberse borrado. Esto es, a menos que todavía haya mortales capaces de ver la amenaza de lo incurable, lo no sagrado, *como* tal. Tendrían que discernir el peligro que acecha al hombre. El peligro consiste en la amenaza que asalta la naturaleza del hombre en su misma relación con el Ser y no en peligros accidentales. Este peligro es *el* peligro. Se esconde en el abismo que yace bajo todos los seres. Para ver este peligro y señalarlo, ha de haber mortales que se aventuren antes en el abismo.<sup>11</sup>

Y luego recurre a esas líneas de Hölderlin que encuentra tan centrales para nuestra difícil situación histórica:

Pero donde hay peligro, allí crece también lo que salva.

Ahora bien, éste es también el interés de Pynchon en *Gravity's Rainbow*: ver el peligro, señalarlo, y cultivar aquello que salva. Pero, aun así, ¿una canción?

Pues sí, ¿por qué no? ¿Qué es cantar al fin y al cabo?

Mucho se ha hablado del hecho de que *Gravity's Rainbow* imita el musical de Hollywood. Y no pocos críticos han advertido la relevancia de la manera hollywoodiense en que sus personajes recurren a la canción e incluso al baile, en el momento menos apropiado. Puede ser tonto, pero es también —aparentemente— espontáneo e inesperado. Y precisamente, amable lector, de eso se trata. La canción, un compartir del yo en expresión original, es comparable al amor. (De hecho, la música es, en el nivel más profundo, como todas las formas de arte, un acto de amor.) Y el amor, como hemos visto, es un posible antídoto para la tierra baldía.

---

<sup>11</sup> Martin Heidegger, en *Poetry, Language, Thought*. Trad. Albert Hofstadter (Nueva York: Harper Colophon Books, 1971), pp. 117-8. Este ensayo fue escrito en 1946 y, por tanto, debe ser considerado, hasta cierto punto, como una respuesta a la guerra. ¿Estamos leyendo aquí en realidad, como la última frase arriba podría indicar, un sutil intento de justificar la innegable complicidad de Heidegger en el movimiento nazi?

Pynchon hábilmente utiliza esta forma, una adaptación del género musical, para contrarrestar la dirección de la historia. Si nuestra historia parece estar acercándonos irrevocablemente a la muerte absoluta, cada canción del libro es un acto de subversión benigno, un palmo de narices que afirma la vida contra esas fuerzas sobrehumanas que están avanzando contra nosotros. En ningún lugar es esto más patente que en el laboratorio de Pointsman, cuando los animales, condenados por el paradigma científico a ser enjaulados, torturados y, finalmente, asesinados, de repente "se ponen" a cantar una rítmica interpretación de "Pavlovia (Beguine)", una canción sobre un momento inesperado de amor en un escondido rincón del laberinto, un momento de alegría arrebatado de la extinción que les espera al final.

Uno de los críticos que ha identificado esta resistencia de la forma a la intención narrativa es Lawrence Wolfley, que habla de la tensión dialectal

entre estilo y contenido en la novela. El contenido afirma la muerte [...]. El estilo afirma la vida [...]. El nihilismo de *GR* es solamente aparente; de hecho es la anarquía la que afirma Pynchon, y el medio es el mensaje [...] Al abrazar y celebrar alegremente todos los instintos de la muerte del hombre occidental en un estilo de euforia no mediatizada, *GR* dramatiza la lucha perpetua de la vida contra la muerte.<sup>12</sup>

Wolfley tiene toda la razón al señalar cómo la perpetua lucha de la vida contra la muerte impregna cada aspecto del libro. Y esto se aplica, en los más amplios términos, al estilo de la novela, al medio en el cual está moldeada. Pero la lectura que hace Wolfley de este medio es defectuosa: ignora la totalidad de la información que *contiene*. Como la abreviatura del título, la lectura que hace Wolfley simplifica las complejidades más importantes del libro. El nihilismo de *Gravity's Rainbow* difícilmente es "sólo aparente" y, miremos como lo miremos, no es de ninguna manera *la anarquía* lo que afirma Pynchon.

Lo que afirma, para abusar de una de las frases de Rathenau, es "la persistencia de estructuras que favorecen la vida."

---

<sup>12</sup> Lawrence Wolfley, "Repression's Rainbow: The Presence of Norman O. Brown in Pynchon's Big Novel", en *Critical Essays on Thomas Pynchon*, ed. Richard Pearce (Boston: G. K. Hall & Co., 1981), p. 120.

De hecho, Pynchon anuncia este tema, o contra-tema, ya al inicio de la novela, lo cual es, significativamente, un despertar, una especie de resurrección —o indulto— del sueño de Pirate Prentice sobre la caída del palacio de cristal de la civilización occidental. En esta primera escena, Pirate, antes que nada, *salva* a Teddy Bloat, quien parece estar condenado por la fuerza de la gravedad, y después *sube* a su invernadero en la terraza, una improbable cabeza de playa de la vida en medio de una ciudad en guerra, donde incluso los plataneros han echado raíces y han crecido. Y el olor sutil e inverosímil de uno de los famosos desayunos de plátano de Pirate, cuando, más tarde, se abre camino por el aire, implanta el grupo de ideas que el libro irá estableciendo en nuestra mente. Ese dulce olor se expande,

[...] flowery, permeating, surprising, more than the color of winter sunlight, taking over not so much through any brute pungency or volume as by the high intricacy to the weaving of its molecules, sharing the conjuror's secret by which—though it is not often Death is told so clearly to fuck off—the living genetic chains prove even labyrinthine enough to preserve some human face down ten or twenty generations... so the same assertion-through-structure allows this morning's banana fragrance to meander, repossess, prevail. (GR, 10.)

Como en poesía, aquí cada palabra adquiere un significado más amplio en el contexto total del libro. La muerte es derrotada, o al menos mandada a la mierda (*to fuck off*) mediante una afirmación de la estructura. Pero esto es esencial: esa estructura, vida, es un "conjuror's secret" —algo que no puede ser entendido o controlado por la mente racional, sino solamente imitado o pervertido.

Si el intrincado tejido de moléculas es una afirmación biológica a través de la estructura, la música es una afirmación emocional. Es una clase extremadamente complicada de organización, de ninguna manera anárquica. Esta manera de organización, la "irracionalidad" del arte, ofrece una alternativa a aquellos "vínculos" racionales que nos encadenan al callejón sin salida de una historia basada en la causa y el efecto.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Es interesante recordar la distinción de Niels Bohr a este respecto —véase capítulo 5— entre el modo de percepción artístico y el científico:

El enriquecimiento que el arte puede proporcionarnos se origina en su poder para recordarnos armonías que están más allá del alcance del análisis sistemático. Se puede decir que el arte literario, pictórico y musical forman una secuencia de modos de expresión, donde la renuncia, cada vez mayor, a la definición, característica de las comunicaciones científicas, deja más lugar a la fantasía. Este propósito se consigue, en particular en poesía, mediante

Lejos de afirmar la anarquía, Pynchon, en realidad, reconoce que ésta es el equivalente de la aniquilación, puesto que una medida de la entropía, su inclusiva metáfora de la lenta usurpación de la Muerte, es el aumento del desorden o el azar en cualquier sistema. La exuberante vida en el tejado de Pirate no es el caos en absoluto, sino una forma extremadamente compleja de una organización provechosa. Para apreciar la distinción entre un orden complejo y el caos, será instructivo volver otra vez a Norbert Wiener. Él da esta explicación característicamente clara:

As entropy increases, the universe, and all closed system in the universe, tend naturally to deteriorate and lose their distinctiveness, to move from the least to the most probable state, from a state of organization and differentiation in which distinctions and forms exist, to a state of chaos and sameness [...] But while the universe as a whole, if indeed there is a whole universe, tends to run down, there are local enclaves whose direction seems opposed to that of the universe at large and in which there is a limited and temporary tendency for organization to increase. Life finds its home in some of these enclaves.<sup>14</sup>

El tejado de Pirate es uno de esos enclaves locales, donde las innumerables formas de vida han encontrado una posición firme en una atmósfera generalizada de muerte. En contraposición a esto, la aparente organización de los carteles multinacionales son, en realidad, una forma de entropía, como observa Rathenau. Del mismo modo que la nueva redistribución de las moléculas crea un material muerto como el plástico, la redistribución de nuestra sociedad por las fuerzas industriales militares crea hombres de plástico, casi muertos, como Pökler y Slothrop. Éste es el significado del

---

la yuxtaposición de palabras relacionadas con situaciones observacionales, que varían, uniéndose emocionalmente, gracias a esto, diversos aspectos del conocimiento humano.

Citado en *Atomic Physics and Human Knowledge* (Nueva York: John Wiley & Sons, 1958) p.79. A este respecto, es también crucial empezar a confrontar las actitudes que están elaborando actualmente figuras tales como Ilya Prigogine e Isabelle Stengers en *Order Out of Chaos* (Nueva York: Bantam Books, 1984) y David Bohm y F. David Peat, *Science, Order and Creativity* (Nueva York: Bantam Books, 1987). Ver especialmente el capítulo de Bohm y Peat, "What Is Order?", pp. 104-50, para un comentario sobre la noción de órdenes ocultos en la teoría cuántica y el concepto de órdenes fortuitos o caóticos que pueden englobar grados más bajos de orden regular y, a su vez, ser englobados por órdenes regulares más grandes. Puede ser este tipo de entretejer abierto de grados de orden lo que Pynchon intenta expresar a través de la estructura de *Gravity's Rainbow*.

<sup>14</sup> Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (Nueva York: Da Capo Press, 1988), p. 12.

Imipolex G. Este plástico eréctil<sup>15</sup> simboliza la pérdida de la verdadera sexualidad que tanto Slothrop como Katje, entre otros, han sufrido. Esto es otro triunfo (fictico, sí, pero ¿realmente es tan descabellado?) de la ciencia y la tecnología: la transmutación en plástico sin vida de una de nuestras respuestas físicas y emocionales más íntimas y misteriosas. Quizá las sociedades primitivas siempre hayan tenido razón en su miedo instintivo de la cámara, si esto es, al final, lo que la tecnología puede hacer al alma humana.

Llegado este punto, podemos volver, cautelosamente, al cine. Ya he hablado en el capítulo 1 sobre la conexión que Pynchon establece entre la película y el cálculo. Ambos basados en segmentar, en dividir el movimiento original en secciones estáticas (o fotogramas) arbitrarias, constituyen aproximaciones artificiales a la experiencia real, ilusiones de lo real. Esta clase de ilusión, en cuanto que mide o retrata nuestro mundo, es la que tendemos a confundir con el mundo mismo.<sup>16</sup>

Pero vayamos un paso más allá. Si la película es una especie de pornografía del movimiento —"... film and calculus both pornographies of flight" (GR 567), el cine es una pornografía de la emoción, ya que es la forma de arte que incide en nuestras mentes de una manera más efectiva. Pero es también una industria, sujeta a las mismas presiones que controlan otros grupos de interés de masas. ¿Cuánto de nuestra vida, cuántas de nuestras respuestas emocionales auténticas han sido suplantadas por aquellas que "aprendemos" subliminalmente en el cine? ¿Cuánto de lo que *tú* piensas y sientes —y haces— ha sido semiconscientemente modelado sobre aquellas imágenes producidas

---

<sup>15</sup> Véase "Some Characteristics of Imipolex G," (GR, pp.699-700), para una explicación burlesca de la función del plástico y una indicación poética de cómo tales tecnologías están usurpando—por medio de la introducción o adquisición— nuestra auténtica humanidad.

<sup>16</sup> Una de las epifanías del narrador en el libro es un reconocimiento de hasta qué punto estas "falsificaciones" de la realidad pueden ser empleadas con el fin de dominar y controlar. Ésta es una de las técnicas que Weissman usa sobre Pökler.

There has been this strange connection between the German mind and the rapid flashing of successive stills to counterfeit movement, for at least two centuries--since Leibniz, in the process of inventing calculus, used the same approach to break up the trajectories of cannonballs through the air. And now Pökler was about to be given proof that these techniques had been extended past images on films, to human lives. (GR, 407.)

en masa —"the fake film-lives of strangers" (GR, 684)— que se proyectan constantemente en la pantalla que tienes en la cabeza?

El personaje que mejor representa esta transformación de la humanidad es Greta Erdmann, una actriz cuyos papeles en la película de horror pornográfica de serie B que dirigió Gerhardt von Göll en la pre-guerra han venido a definir su propia personalidad. Y su hija Bianca, concebida en una orgía en el rodaje de *Alpdrücken*, es literalmente el sueño pervertido de la realidad cinematográfica hecha carne. Slothrop, quien ya desempeñó el papel de amante perdido de Greta, Max Schlepzig, no es inmune al encanto enfermizo de Bianca. Al no tener una sexualidad auténtica propia, no es pura coincidencia que se enamore de esta precoz lolita y la asocie, en alguna parte de su mente, con el Sueño Americano.

Pero los fabricantes de sueños de Hollywood también han invadido su mente de otras maneras. Cuando tropieza con el Ensign Morituri en el *Anubis*, por ejemplo, de repente, empieza a hablar incontroladamente como John Wayne (GR, 473). Y cuando sueña con Bianca, él le contesta con "a voice exactly like Shirley Temple's, out of his control" (GR, 493). Incluso John Dillinger, uno de los héroes de Pynchon de la subversión anti-sistema, fue al cine. De hecho, cuando se marchaba del Biograph Theatre, con las imágenes de Clark Gable y William Powell todavía parpadeando en alguna parte en su corteza cerebral, fue cuando cayó en la emboscada del "bitchy little Melvin Purvis" y sus "federal cowards" (GR, 516).

Es ilustrador observar la ambigüedad con que trata Pynchon este incidente. Por un lado, el modelo de Blackie, el personaje que interpreta Gable, rechazando un indulto de Powell y caminando orgullosamente hacia su propia ejecución, ayuda a "Dillinger through the bushwhacking, and a little easier into death". Éste es el potencial positivo del arte. Por otro lado, Dillinger es atrapado por el FBI precisamente al salir del cine. Y el mensaje subliminal de la película era que "rebeldes" como él mismo —es decir, aquellos que se oponen al sistema— necesariamente deben morir. Así, el potencial positivo del arte se tuerce para fomentar la causa de la conformidad y/o la muerte.



¿Necesitamos más pruebas de que "the man" tiene una sucursal en cada uno de nuestros cerebros?

Sexo, emoción, rebelión: todos ellos están sujetos a técnicas de control subliminal. Por eso he dicho que las canciones pueden ser *aparentemente* espontáneas e inesperadas. Incluso esa profunda necesidad de cantar —esa profunda necesidad de crear arte— puede ser usurpada y sutilmente pervertida. Si nosotros cantamos solamente las canciones que Ellos nos enseñan, las canciones que fomentan Su versión de la realidad, simplemente estamos consintiendo nuestra propia destrucción gradual. Esto es lo que Pynchon quiere decir al final de libro. Es importante, antes del final, no sólo que la canción nos encuentre, sino que seamos capaces de aprender cómo cantar las nuevas canciones —o, como la de William Slothrop— canciones viejas, que olvidamos hace mucho tiempo y que "They never taught us to sing".

Y esto, por supuesto, implica que aprendamos a participar en una forma de arte nueva, diferente. Nuestro arte, para ser válido en este tiempo de necesidad, debe ser original y auténtico, debe contener la misma clase de afirmación a través de la estructura que las formas vivas de la naturaleza misma. Cada uno de esos fragmentos de canción en *Gravity's Rainbow* hace justamente eso. Basados en las viejas películas de Hollywood, cada uno es un reciclaje satírico del material ahora estereotipado, tanto en la forma como en el contenido. Y, como espero que tú ya te habrás dado cuenta a estas alturas, toda la novela es una extensa canción épica cuya función y propósito es ese mismo.

Nosotros estamos, hasta un cierto punto, como los animales del laboratorio de Pointsman, manipulados y controlados por vastas fuerzas impersonales, con la muerte flotando sobre nuestras cabezas. Por ello, Pynchon nos exhorta a cantar, todos juntos, antes del final. Hacerlo es hacer un palmo de narices a Su forma de control, Su versión de extinción absoluta. Ésta es la clase de necedad que puede curar la tierra baldía. Al elegir aceptar esa alternativa vitalmente seria, el grito espontáneo e impredecible del arte, podremos, quizá, invertir el tiempo participando en la creación de una realidad más

benigna y esperanzadora.

? ? ? ?

Así pues, el medio no es del todo el mensaje. La forma es un elemento esencial de la comunicación, pero una forma vacía comunicará, al final, solamente vacuidad.<sup>17</sup> *Gravity's Rainbow* sin embargo, está lejos de ser una forma vacía. Y el que ignore la información codificada en este mensaje épico lo hace a su propio riesgo. Esa información contiene las semillas de la vida.

Para comprender este eslabón final en la nueva cadena de asociaciones que Pynchon está tejiendo, será necesario recordar que existen dos aplicaciones diferentes del concepto de entropía, una para los sistemas termodinámicos y otra para la comunicación. En *The Crying of Lot 49*, John Nefastis mantiene que la aparente similitud entre ellas es sólo una coincidencia (CL, 77). Nosotros ya deberíamos saber, sin embargo, que en el mundo de Pynchon la palabra "coincidencia" es, la mayoría de las veces, una táctica diversiva. La conexión, indudablemente, está ahí, pero va a lo más profundo — "into the hearts of certain molecules".

Su fuente para esta conexión fue, casi con seguridad, *The Human Use of Human Beings*, donde la explicación que ofrece Norbert Wiener de la entropía en la teoría de la comunicación la sitúa en su contexto humano más profundo —el potencial comunicativo del arte.

---

<sup>17</sup> Esto es patente en los Vacíos (*the Empty Ones*), aquellos Hereros de la Zona que han sido infectados por la colonización de África con un deseo de extinción propia. Ellos creen que, fomentando la muerte racial, una natalidad cero, pueden frustrar las intenciones degradantes y destructivas de la civilización europea. Pero, de hecho, lo que están haciendo es abrazar e incorporar el nihilismo occidental. El único "mensaje" que ellos tienen para transmitir es el mensaje vacío de la muerte. En contraposición, Enzian tiene un mensaje que promueve la vida. Él quiere fundar una sociedad "primitiva" que exista en el tiempo mitológico, a la que Mircea Eliade se refiere como "tiempo sagrado" más allá del "tiempo profano" de la historia cronológica:

What Enzian wants to create will have no history. It will never need a design change. Time, as time is known to the other nations, will wither away inside this new one. The Erdschweinhöhle will not be bound, like the Rocket, to time. The people will find the Center again, the Center without time, the journey without hysteresis, where every departure is a return to the same place.... (GR, 318-9.)



Messages are themselves a form of pattern and organization. Indeed, it is possible to treat sets of messages as having entropy like sets of states of the external world. Just as entropy is a measure of disorganization, the information carried by a set of messages is a measure of organization. In fact, it is possible to interpret the information carried by a message as essentially the negative of its entropy, and the negative logarithm of its probability. That is, the more probable the message, the less information it gives. Clichés, for example, are less illuminating than great poems.<sup>18</sup>

Ahora bien, *Gravity's Rainbow* difícilmente es un cliché. Su colosal improbabilidad es un indicio de su negativa a conformarse, de su insistencia en afirmar el fenómeno improbable de la vida en un mundo propenso a la entropía. De hecho, llegaría a sugerir, en este punto, que se pretende que el libro sea uno de esos enclaves locales "in which there is a temporary tendency for organization to increase" y proporcionar así un hogar para la vida. Y, aunque puede parecer contradictorio, esto explica realmente por qué *Gravity's Rainbow* es una vorágine tan confusa de información.

Como el invernadero del tejado de Pirate, cualquier zona tropical aparece como caótica. Pero este aparente caos está impregnado de ciertos principios organizativos que inician y propagan la vida. Lo mismo se puede decir de la novela, que constituye, en su totalidad, un mecanismo de distribución (*sorting device*) de la historia, e imita así la conexión entre la entropía en las teorías de la termodinámica y de la comunicación.

La clave de esta conexión es la figura del diablillo de Maxwell.

La sobrecarga de información en el mensaje épico de *Gravity's Rainbow* es como las moléculas de un sistema termodinámico cerrado. Abandonados a ellos mismos, abandonados a las leyes aparentemente inviolables de la física, esas moléculas, con el tiempo, se irán agotando hasta llegar a un estado en el cual el calor o la energía es distribuido uniformemente a través del sistema. Ésta es la llamada "muerte térmica". En este estado, todas las moléculas tienen la misma energía y todo movimiento entre ellas es completamente fortuito. Pero esto significa también que su movimiento es estadísticamente probable: no hay nada espontáneo o impredecible en su

---

<sup>18</sup> Wiener, *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society* (Nueva York: Da Capo Press, 1988), p. 21.

comportamiento. Desorden total e igualdad general, no hay ninguna esperanza aquí para la improbable organización de energía que podría producir la vida.

Para escapar de este callejón sin salida, James Clerk Maxwell se inventó su "diablillo",<sup>19</sup> un ser fantástico que podía distribuir las moléculas de alta y baja energía en un sistema cerrado, provocando así una diferencia en la temperatura, a través de la cual se puede realizar el trabajo. En el sistema cerrado de *The Crying Lot of 49*, Oedipa Maas se convierte en un diablillo de Maxwell metafórico. Su tarea es distribuir la abrumadora cantidad de información que es, para ella, el legado de Pierce Inverarity. Pero toda esta información es entrópica, parece llevarnos a una conclusión: la muerte. Significativamente, cuando Oedipa tiene la oportunidad de hacerse una "sensible", es decir, una persona que, debido a sus poderes psíquicos, puede actuar como un diablillo de Maxwell para la Nefastis Machine, fracasa. El diablillo de Maxwell es, por supuesto, un poder transcendental que violaría las leyes de la física clásica y que intervendría en un sistema cerrado. Una intervención así es equivalente a "embaucar" a la muerte.

Ahora bien, se te puede haber pasado por la cabeza la posibilidad de que el diablillo de Maxwell sea, a un sistema termodinámico cerrado, lo que Dios es a un universo físico "cerrado". Y así debería ser, puesto que el concepto de Dios, en cualquier forma, ha sido siempre una metáfora de una fuerza que podría actuar sobre nuestro mundo desde más allá de él, desde más allá de nuestro propio sistema de entendimiento o explicación. *The Crying of Lot 49* ofrece pocas esperanzas de tal intervención. Lo que implica es que la muerte, personal, social y universal es inevitable. Oedipa fracasa en distribuir el legado de la historia occidental y tan sólo puede esperar pasivamente a que canten su número —sea lo que sea lo que ello quiere decir— al final del libro.

*The Crying of Lot 49* se cierra sobre Oedipa Maas, se cierra sobre sí mismo, al

---

<sup>19</sup> Para una descripción más satisfactoria que la mía del diablillo de Maxwell y su importancia para *The Crying of Lot 49*, véase Richard Poirier "The Importance of Thomas Pynchon" en *Modern Critical Views: Thomas Pynchon*, ed. Harold Bloom (Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986), pp. 47-58 (esp. 55-6).

final, confirmando una creencia, basada en la física clásica, de que el universo —o la realidad— es un sistema físico cerrado sin esperanza de escapar de la entropía. Pero *Gravity's Rainbow* se abre. Al conectar directamente con el lector, su forma se sale metafóricamente del sistema cerrado del universo clásico e implica —lo cual es muy importante— que la consciencia misma es el elemento que puede intervenir en el proceso de entropía.

Parece, pues, que Pynchon ha dado un paso considerable desde *The Crying of Lot 49* a *Gravity's Rainbow*: de un pesimismo implicado a un optimismo implicado. Si *Gravity's Rainbow* fuese también un sistema cerrado, la tarea de distribuir la información caería exclusivamente sobre Slothrop. Pero él fracasa tanto como Oedipa. Como Benny Profane, el pobre Slothrop es un *schlemiel*. Lejos de poder actuar él mismo, solamente existe para que actúen sobre él.

Así, Pynchon, como tantos otros antes que él, ha encontrado necesario abrir la estructura de su arte. Por ello, el narrador asume un papel tan activo en *Gravity's Rainbow*. Por medio de sus numerosos apartes —comentarios sobre la historia, comentarios sobre nuestra historia y la inclusión de información alternativa— él asume realmente el papel de un diablillo de Maxwell, que distribuye la información contenida en nuestra historia cultural y establece nuevas conexiones para el lector.

Hemos visto cómo Paul Cézanne, al final del siglo XIX, estaba ya pintando discontinuidades, proyectando imágenes de esas fisuras de la orientación clásica que más tarde confirmaría la física cuántica. Los vacíos en la Gran Muralla china de Kafka son una metáfora de esto mismo. Kafka tenía miedo de una realidad irracional y discontinua, aunque todas sus obras eran una demostración de que no puede ser evitado, de que el mundo no se conformará a la tenaz creencia en la lógica del hombre.

Una de las facetas más importantes del pensamiento del siglo XX ha sido un ensanchamiento gradual de esos vacíos de los que la vieja orientación no puede dar cuenta y la consiguiente aceptación o, al menos, reconocimiento, de la naturaleza

fundamentalmente irracional de nuestra experiencia del mundo. Es importante entender que el planteamiento general de *Gravity's Rainbow* refleja este proceso.

Hemos visto también, a través de figuras tales como Heidegger y Bohm, y el mismo Pynchon, cómo nuestra vieja fe en la racionalidad se ha convertido ahora en un inconveniente y nos ha llevado al borde de múltiples posibilidades de destrucción. Por ello, más que intentar evitar o ignorar esos vacíos, como hace Kafka, Pynchon, como Eliot y Beckett, crea una estructura narrativa que los incluye o los abarca. Pero, mientras Eliot simplemente deja esos vacíos en blanco en *The Waste Land* y Beckett los rellena de un inconsciente colectivo metafórico, Pynchon hace algo diferente. Avanzando —o retrocediendo— un paso más, rellena esos crecientes vacíos en su estructura narrativa con lo que podríamos llamar una consciencia de la naturaleza.

Así, esta tensión entre vida y muerte que impregna el libro también se extiende al plano estructural. Mientras que la historia "oficial" de la novela, la historia de nuestra historia, desciende inexorable hacia la muerte, se da, en correspondencia, la emergencia de una visión alternativa de la realidad que favorece la vida. Pero éstas son las dos clases de estructuras de las que habla Rathenau. Al destruir la estructura tradicional de la novela, Pynchon rompe la "cadena" de progreso entrópico hacia la muerte y literalmente hace un lugar para que la vida, y las fuerzas de la vida, intervengan. Es esta información alternativa "no oficial" la que, lentamente, echa raíces y crece a lo largo de toda la historia, como la lenta difusión del olor de los plátanos por el apartamento de Pirate.

A este respecto, el uso liberal que hace Pynchon de la elipsis es una insinuación preliminar de las discontinuidades mucho mayores que aparecerán más tarde. ¿Es pura coincidencia el hecho de que las elipsis parecen más frecuentes en aquellos episodios, como los que describen la susceptibilidad de Roger para amar, que transmiten la posibilidad de esperanza o el potencial para la alegría? Y, como ya hemos visto, las canciones y los bailes de los personajes constituyen una forma alegre de romper la vieja continuidad y llenar los vacíos que se producen con un contenido que afirma la vida.

Así pues, los fragmentos en que el narrador se dirige al lector pueden ser entendidos simplemente como una frecuencia más alta en la escala de discontinuidades de la novela. Pero, por supuesto, lo que, para un sistema, es una discontinuidad, para otro, es una incipiente continuidad. Thomas H. Schaub ha escrito sobre las implicaciones de los fragmentos en segunda persona en *Gravity's Rainbow*, describiendo cómo funcionan para romper el "triángulo lector-personaje-narrador".<sup>20</sup> Ocurre con frecuencia que no podemos estar seguros exactamente de quién es el "you" en estos fragmentos. Un ejemplo es el primer fragmento que yo he citado en este ensayo: tenemos al narrador comunicando los pensamientos de Pointsman, como indicaba por el uso de "we'll". Pero ¿quién es el "you" de la última frase? ¿Está Pointsman hablando consigo mismo o es el narrador hablando al lector? Si es lo último, este discurso sería ciertamente irónico, puesto que la idea de la determinación pétrea es precisamente lo que el narrador mismo llega a ver gradualmente como el gran peligro que nos amenaza a todos.

De hecho, pronto empezamos a darnos cuenta de que la voz del narrador se va modulando constante y sutilmente de la narración al diálogo, después al monólogo interior, al aparte y, finalmente, de nuevo a la narración. El efecto de esta técnica, para seguir la observación de Schaub, es en realidad romper los límites de la identidad individual, otro de esos conceptos rígidos, opresivos, implícitos en la vieja orientación. La voz del narrador se convierte en una especie de consciencia fluida, amorfa. No solamente es liberada de la estructura cronológica del tiempo, sino que fluye dentro y fuera de todas las mentes implicadas, incluyendo la del lector. En lo que se refiere a la estructura del libro, se trata de otra manera en que el sistema que representa se abre *hacia* el lector y le permite participar en él. Esto implica una nueva clase de conexión —un nuevo sentido de continuidad— entre la humanidad y el mundo que la rodea, a través del nexo activo de la consciencia, una consciencia que ha aprendido, en el mismo proceso de unión con el entorno, a aceptar, o a incluir, lo irracional.

---

<sup>20</sup> Thomas H. Schaub, *Pynchon: The Voice of Ambiguity* (Chicago: University of Illinois Press, 1981), pp. 128-9.

Si *Gravity's Rainbow* tiene éxito, una inmensa cantidad de "trabajo" habrá sido realizado. El libro mismo habrá funcionado como una especie de interruptor que puede cambiar literalmente nuestras mentes y alterar así el siniestro curso de la historia o, por emplear la frase de William Slothrop, "turn the time".

Como para justificar la idea de que la realidad puede ser modificada por individuos que reorganizan esquemas o distribuciones de energía (o consciencia), Pynchon alude a un personaje histórico muy real, Justus Von Liebig. Fue el discípulo de Liebig, Friedrich August Kekulé, quien virtualmente hizo posible la química orgánica a través de su famoso sueño arquetípico de la serpiente que se muerde la cola. Kekulé fue incapaz de desentrañar la estructura molecular de la bencina hasta que tuvo ese sueño, que él pensó que significaba que las moléculas configuraban un anillo. Pynchon ve este sueño como una de las bases de la violación del hombre de la naturaleza, puesto que, en sus palabras, se convirtió en una especie de "blueprint, a basis for new compounds, new arrangements, so that there would be a field of aromatic chemistry to ally itself with secular power, and find new methods of synthesis, so there would be a German dye industry to become the IG..." (GR, 412). En otras palabras, la apropiación de esta estructura circular que está en el corazón de la naturaleza conduce a una cadena de conexiones completamente diferente, una cadena "diversiva" que fomenta las estructuras que favorecen la muerte. Como Pynchon inmediatamente explica:

Kekulé dreams the Great Serpent holding its own tail in its mouth, the dreaming Serpent which surrounds the World. But the meanness, the cynicism with which this dream is to be used. The Serpent that announces, "The World is a closed thing, cyclical, resonant, eternally-returning," is to be delivered into a system whose only aim is to violate the Cycle. Taking and not giving back, demanding that "productivity" and "earnings" keep on increasing with time, the System removing from the rest of the World those vast quantities of energy to keep its own tiny desperate fraction showing a profit: and not only most of humanity—most of the World, animal, vegetable and mineral, is laid waste in the process. (GR, 412.)

Pero Kekulé originariamente tenía la intención de ser arquitecto. Fue el ejemplo de Liebig, en la Universidad de Giessen, lo que inspiró al joven a abandonar esa disciplina y consagrar su vida a la química. Justo aquí ocurrió un cambio importante en las fuerzas históricas.



So Kekulé brought the mind's eye of an architect over into chemistry. It was a critical switch. Liebig himself seems to have occupied the role of a gate, of sorting-demon such as his younger contemporary Clerk Maxwell once proposed, helping to concentrate energy into one favored room of the creation at the expense of everything else [...]. (GR, 411.)

Haríamos bien en recordar que Pynchon mismo abandonó la disciplina de la ingeniería por la literatura y, por tanto, ha podido aplicar la visión del ingeniero al arte imaginativo —otro importante punto de cambio histórico. Quizá Vladimir Nabokov, su profesor en Cornell, fue una especie de "antilibig", contrarrestando, a través de Pynchon los efectos que Liebig había causado a través de Kekulé. De todos modos, Nabokov, que influyó en él, el mismo Pynchon y cada lector serio de *Gravity's Rainbow* comparten cierta responsabilidad, como los guardagujas (*pointsmen*) históricos, para invertir nuestro rumbo, en este punto crucial en el tiempo, y volvernos a encarrilar por el camino correcto —lo que Heidegger llama "el rastro de lo sagrado, lo sano y lo íntegro"— restaurar la consciencia al lugar que le corresponde en el ciclo natural de la vida.

? ? ? ?

Somewhere, among the wastes of the world, is the key that will bring us back, restore us to our Earth and to our freedom. (GR, 525.)

Ésta es una de las múltiples pistas que el narrador lanza al lector en el curso de *Gravity's Rainbow*. Y, aunque parece invitarnos a realizar brillantes hazañas de explicación para descubrir la clave (una posibilidad que la novela ciertamente contempla), se trata de una posibilidad ciertamente engañosa. Espero que ya te habrás dado cuenta de que, en realidad, ya la hemos encontrado. El mismo Pynchon, en la eficiente distribución de la historia que llevó a cabo al escribir la novela, ya la ha descubierto para nosotros.

Recuerda que la estructura de *The Waste Land* pretende provocar el acto de la interpretación creativa induciendo a la necesidad de llenar los vacíos de la tradicional continuidad sintáctica e histórica que abarca. Un momento de reflexión te dirá que Pynchon ha asumido la responsabilidad de hacer justamente eso. Al hacer de la

consciencia de su narrador un elemento activo en la historia, está llevando a cabo el mismo programa de pensamiento que sugería Eliot. No sólo rompe las secuencias cronológicas y busca conexiones alternativas, sino que también —y esto es lo más importante— *llena* los vacíos que minan las estructuras tradicionales de su novela.

Aquí radica la importancia de las referencias que hace Pynchon a Borges y la propensión argentina a construir laberintos. Squalidozzi intenta explicar a Slothrop que los espacios abiertos de las pampas nos inspiran horror de la vacuidad. El mero hecho de vallarlos, sin embargo, sólo los delimita y los transforma en propiedad, en materia prima para la Estructura del Poder. Sin embargo, rellenar esos espacios con laberintos, eso es diferente. Significa vitalizar el vacío, puesto que un laberinto ocupa la vacuidad y, al mismo tiempo, protege, o incluso alimenta, el misterio en su corazón.<sup>21</sup> Ahora bien, una obra de arte es también un laberinto en la medida en que hace exactamente eso. Y exactamente ésta es la clave para nuestro regreso a la Tierra. El nexos místico entre arte y vida aparece en la descripción del jardín en la terraza de Pirate: el hecho de que "living genetic chains prove even labyrinthine enough to preserve some human face down ten or twenty generations".

Ésta es la única victoria posible sobre la muerte, la que la incluye y se consigue

---

<sup>21</sup> Es probable que justo aquí sea el mejor lugar para hacer referencia al Transcendentalismo. Las imágenes de Pynchon de vallas versus laberintos podría ser muy bien una alusión velada a los conceptos de Emerson de Entendimiento (pensamiento racional) y Razón (intuición). Cuando nos enfrentamos a la naturaleza sólo con el Entendimiento, la debilitamos, la reducimos a un agregado de objetos conectados lógicamente, desprovistos de una dimensión espiritual. La Razón, sin embargo, percibe el mundo como una totalidad compleja, unificada por un poder espiritual inexplicable que es también inherente al hombre. Ignorar esa dimensión espiritual es negarla en el hombre y en la naturaleza. Reconocerla y expresarla es sacarla a la luz y permitirle florecer. Emerson escribió, ya en 1836, lo que pensadores como Heidegger y Bohm repetirían más de cien años más tarde, mediante un conjunto diferente de metáforas:

The problem of restoring to the world original and eternal beauty, is solved by the redemption of the soul. The ruin or the blank that we see when we look at nature, is in our own eye. The axis of vision is not coincident with the axis of things, and so they appear not transparent but opaque. The reason why the world lacks unity and lies broken, and in heaps, is, because man is disunited with himself. He cannot be a naturalist until he satisfies all the demands of the spirit. Love is as much its demand as perception.

De "Nature", en *Eight American Authors* (Nueva York: W.W. Norton & Co., 1963), p.220. Los paralelismos entre el Transcendentalismo y la revolución post-clásica del pensamiento son notables y de gran alcance. Éste puede ser el momento propicio para una seria reconsideración de la filosofía de la naturaleza de Emerson a la luz de la orientación holística que está emergiendo.

a través de ella. Y este "conjuror's secret" que yace en el corazón del laberinto de ciertas moléculas es, al mismo tiempo, la profunda conexión a la que ya he aludido entre estas dos teorías de la entropía aparentemente distintas. Si la información que contiene un mensaje es la negación de su entropía, la información que contienen las proteínas del ADN son las que, en definitiva, organizan las moléculas en estructuras que favorecen la vida. La misma naturaleza, cuando la dejamos, resulta ser un "diablillo" que contrarresta la tendencia hacia la muerte.

Para regresar a nuestra Tierra, tendremos que reestablecer nuestra conexión con la naturaleza y re-ingresar en el ciclo de los procesos naturales. El sueño de Pöckler de escapar por medio del cohete es sólo otra táctica diversiva, un sueño que Ellos —la mentalidad general inherente a la antigua orientación— han implantado. Y es que no podemos escapar a través de la tecnología. La respuesta no está en dejar la Tierra, sino en volver a ella. Esto es lo que Heidegger llama el regreso. Debemos aprender, una vez más, cómo vivir en —y con— este mundo. Y esto significa respetar, proteger y propagar el ciclo de la naturaleza, más que violarlo. Y esto, a su vez, significa aprender, una vez más, cómo morir. Y es que, en ese ciclo natural, la vida y la muerte persisten en igual equilibrio. Nuestra libertad última, la libertad que asegura nuestra humanidad, es la libertad para morir (y, por tanto, para vivir) más allá del ego individual, para morir para transformarnos en naturaleza, fundirnos en un mundo natural de fuerzas transpersonales que nos difunden y nos sostienen a todos y que se renuevan constantemente.

Y así, al final, las "innovaciones" de Pynchon son bastante similares a las de Heidegger, Bohm o, incluso, a las de Neruda. La "nueva" orientación que emerge a través de *Gravity's Rainbow* es realmente un regreso. Pynchon quiere animarnos a cantar porque pensar poéticamente es "cantar" el mundo de vuelta a la vida, cultivar una realidad basada en la salud y en la integridad. Cambiar nuestra orientación implica alterar la consciencia misma. Implica restaurar la racionalidad, en cierto grado, a lo irracional, al inconsciente fluir de energías en la naturaleza. Cuando la mente racional adquiere la primacía, el vacío entre mente y mundo se abre inevitablemente —y los peligros inherentes a la separación sujeto-objeto empiezan a destacar. Al mismo tiempo,

la mentalidad racional se encierra en la prisión de la individualidad. Cuando el hambre de lógica asume el control, no sólo se reprime la mente inconsciente, sino también los procesos espontáneos de la vida misma. Éste es el íntimo e insalvable abismo que separa a Moran y Molloy.

En uno de esos apartes —cada vez más abundantes— que amenazan con usurpar la parte final de *Gravity's Rainbow*, Pynchon expresa esta conflictiva relación entre la mente consciente y la naturaleza en términos de una parábola. Nos ofrece una imagen exuberante del momento en que

[...] human consciousness, that poor cripple, that deformed and doomed thing, is about to be born. This is the world just before men. Too violently pitched alive in constant flow ever to be seen by men directly. They are only meant to look at it dead, in still strata, transputrified to oil or coal. Alive, it was a threat: it was Titans, was an overspeaking of life so clangorous and mad, such a green corona about Earth's body that some spoiler *had* to be brought in before it blew the Creation apart. So we, the crippled keepers, were sent out to multiply, to have dominion. God's spoilers. Us. Counter-revolutionaries. *It is our mission to promote death.* The way we kill, the way we die, being unique among the Creatures. It was something we had to work on, historically and personally. To build from scratch up to its present status as reaction, nearly as strong as life, holding down the green uprising. But only nearly as strong. Only nearly, because of the defection rate. (GR, 720.)

"[...] something we had to work on, historically and personally": ¿necesitamos una indicación más clara de que Pynchon percibe el carácter esencial de la era científico-tecnológica? Pero, ahora que esta era ha alcanzado su cima, cuando la contra-revolución casi ha sido perfeccionada, para nosotros es el momento de que sigamos a nuestros artistas y desertemos para alistarnos a la causa de la vida. La nueva orientación debe basarse en una consciencia alterada que incluya la naturaleza, que unifique al hombre y al mundo y que pueda usar su poder para *guiar* la vida, en lugar de destruirla.

Está claro que, para Pynchon, la Zona, la gran oportunidad de una reestructuración después del cataclismo de la guerra, se extiende hasta el presente. Es difícil saber exactamente lo que le sucede a Slothrop al final del libro, pero las implicaciones de su "dispersión" son suficientemente sugerentes. Como la misma época en que vivimos, la pregunta es: ¿cómo se ensamblará de nuevo? Para entender la relevancia del destino de Slothrop, debemos ser capaces de apreciar las dos funciones alegóricas de su personaje y cómo se relacionan entre sí.

En primer lugar, él es un "Everyman" moderno. Si John Winthrop era un miembro de los Elegidos, un líder de la comunidad, un "ganador" (*winner*) americano, Tyrone Slothrop, lento y perezoso (*slow and slothful*), es uno de nosotros, los Pretéritos, los seguidores natos que de algún modo nos las arreglamos para salir del paso como podemos. Su desamparo ante las estructuras del poder corporativo que dominan su mundo, su pasiva docilidad, su sexualidad manipulada y la imagen conflictiva del Sueño Americano que Ellos han implantado en su mente son cualidades que todos nosotros, hasta cierto punto, compartimos.

En segundo lugar, Slothrop es un Orfeo inverosímil. Bianca, esa imagen cinematográfica corrompida de la inocencia infantil, se convierte en su "Sueño Americano" y su Eurídice. Después de su encuentro sexual en el *Anubis*, Pynchon nos ofrece una bella y conmovedora descripción de cómo ella habita más tarde la mente de Slothrop. Bianca se asocia claramente a sus propios recuerdos de la infancia —esa inocencia que ya había sido "vendida" a la Universidad de Harvard y al experimento de Jamf— y una nostalgia por una experiencia americana que quizá nunca fue verdadera. Pero, al mismo tiempo, los recuerdos y las dudas de Slothrop conectan con los nuestros por medio del uso que hace Pynchon del pronombre "you":

Of course Slothrop lost her, and kept on losing her —it was an American requirement —out of the windows of the Greyhound, passing into beveled stonery, green and elm-faded on into a failure of perception, or, in a more sinister sense, of will (you used to know what these words mean), she has moved on, untroubled, too much Theirs, no chance of a beige summer spook at *her* roadside.... (GR, 472.)

Y, del mismo modo que Orfeo se siente impulsado a rescatar a Eurídice de la muerte, Slothrop todavía espera poder rescatar a Bianca de la corrupción, salvarla de Su control: "[...] there is this Eurydice-obsession, this *bringing back out of ...*" (GR, 472). Slothrop, de este modo, nos representa a todos los que hemos comprado Su versión del sueño e, incluso, participado en él, pero que creemos que todavía puede ser redimido, que la inocencia todavía puede ser restituida. Sin embargo, precisamente con esta creencia Ellos nos manipulan, hasta que aprendamos a estar contentos con los beneficios, los placeres o las ganancias de la imitación pervertida del sueño. A medida que su conexión con todas las estructuras del poder se hace cada vez más y más tenue, Slothrop

llega al borde de entendimiento:

"Why bring her back? Why try? It's only the difference between the real boxtop and the one you draw for Them." No. How can he believe that? It's what They want him to believe but how can he? No difference between a boxtop and its image, all right, their whole economy is based on that... but she must be more than an image, a product, a promise to pay .... (GR, 472.)

Finalmente, Orfeo no pudo rescatar a Eurídice del inframundo, del reino de los muertos. Slothrop desciende al inframundo de la sala de máquinas del *Anubis* y roza el cadáver de Bianca, pero sólo consigue "rescatar" un paquete para von Göll, uno de los mayores instigadores de las realidades artificiales del libro. Y nosotros, que somos los descendientes de Slothrop aquí, en el último extremo de la Zona, nunca seremos capaces de rescatar el Sueño Americano, que ha sido irrevocablemente corrompido por los poderes del nihilismo occidental.

Y, así, Slothrop, como Orfeo, vuelve, en su desolación, a la naturaleza. Cuando renuncia a toda esperanza de que von Göll le licencie (otra falsa promesa) y se convierte en una especie de hermitaño fuera de la sociedad, encuentra unas viejas gaitas. Con este instrumento tan poco prometedor, da su primer paso hacia la música. Pero, mientras está aprendiendo, muy cómicamente, a "cantar" el campo con el resuello melodioso de su gaita, milagrosamente encuentra, en el fondo de un arroyo, la armónica, "his silver chances for song", que había perdido hacía tanto tiempo por la taza del wáter de la Roseland Ballroom.

Through the flowing water, the holes of the old Hohner Slothrop found are warped one by one, squares being bent like notes, a visual blues being played by the clear stream. There are harpmen and dulcimer players in all the rivers, wherever water moves. Like that Rilke prophesied,

And though Earthliness forget you  
To the stilled Earth say : I flow.  
To the rushing water speak: I am. (GR, 622.)

Y esas notas expresivas, "no oficiales", de *blues* que Slothrop es capaz de tocar ahora en su armónica son, para el hombre moderno, el equivalente a la canción de Orfeo, que llegó hasta la misma alma de la naturaleza y fecundó los árboles y la vegetación en el Monte Ródope.

It is possible, even this far out of it, to find and make audible the spirits of lost harpmen. Whacking the water out of his harmonica, reeds singing against his legs, picking up the single blues at bar 1 of this mornings segment, Slothrop, just suckin' on his harp, is closer to being a spiritual medium than he's been yet, and he doesn't even know it. (GR, 622.)

Orfeo no pudo derrotar a la muerte, porque eso es ir en contra de la naturaleza. Pero su música, inspirada por la muerte, fue un aumento de la fuerza de la vida. Puede que Slothrop se esparciera, como un Orfeo despedazado, solamente para desaparecer en el mundo natural.<sup>22</sup> Pero él también se transforma gradualmente en cada uno de nosotros, como el "puente" narrativo entre él y el lector nos indica con tanta frecuencia.

Por ello, Pynchon nos deja con una pregunta abierta: ¿describe *Gravity's Rainbow* un ensamblaje, una reorganización de los fragmentos, que nosotros hemos apoyado contra nuestra ruina —la formación de una nueva orientación— o describe simplemente una dispersión final, una aceptación de la entropía y la muerte? Esta pregunta abierta, al final, recae sobre todos nosotros. A través de la última encarnación de Slothrop como Orfeo, volvemos a la insistencia que hace la novela en el canto, en el arte, como la única afirmación válida de la vida. En este momento de transición, en esta *interface* histórica que simboliza la Zona, ¿nacerá el auténtico espíritu de la música, que nos *conecta* al fluir del mundo natural, de nuevo en nosotros, o morirá?

De ti y de mi depende que cambiemos de idea y nos unamos a cantar —a una percepción y expresión poética de la indivisa totalidad fuente de todo lo que existe— e impregnar nuestro mundo de la consciencia y la vida una vez más. Éste es el mensaje del himno de William Slothrop, olvidado durante tanto tiempo:

There is a hand to turn the time,  
 Though thy Glass today be run,  
 Till the Light that hath brought the Towers low  
 Find the last poor Pret'rite one ...  
 Till the Riders sleep by every road,

<sup>22</sup> Slothrop se convierte en un personaje "mítico" en la historia de la Zona:

There is also the story about Tyrone Slothrop, who was sent into the Zone to be present at his own assembly--perhaps, heavily paranoid voices have whispered, *his time's assembly*-- and there ought to be a punch line to it, but there isn't. The plan went wrong. He is being broken down instead, and scattered. (GR, 738.)

All through our crippl'd Zone,  
With a face on ev'ry mountainside,  
And a Soul in ev'ry stone .... (GR, 760.)

Las palabras finales del libro indican la posibilidad de resistirse a la desesperanzada "stone determinacy of everything" de Pointsman —la misma determinación pétrea con que se guía el Cohete— y la posibilidad de restituir un mundo muerto a la vida. Como la reflexión de Heidegger y las Odas de Neruda, esta clase de entendimiento puede devolvemos a la Tierra a la que pertenecemos y enseñarnos a cuidar y respetar nuestro hermoso hogar.

? ? ? ?

Pynchon ha llevado a cabo, con suma perfección, su cometido como diablillo distribuidor de nuestro tiempo y abre la posibilidad real de establecer un paradigma diferente, el tipo de paradigma holístico que afirma, la vida para el que todas las figuras comentadas en este estudio parecen habernos preparado de una forma u otra. El sistema abierto de *Gravity's Rainbow* realmente se opone a la entropía, distribuyendo su información en un mensaje que se va acumulando gradualmente y que favorece un entendimiento más benigno de la realidad y nos restituye a una posición desde la que podemos cuidar el gran misterio de la vida. Pero, como indican las dos imágenes alternativas de la página final del libro, su labor correctiva sólo restituirá posiblemente el equilibrio entre la vida y la muerte. *Gravity's Rainbow* es una Nefastis Machine verbal y su autor es un diablillo de Maxwell psíquico. Puede embaucar a la entropía y producir trabajo, es decir, propiciar la vida. Pero eso, al final, dependerá de nosotros. El trabajo que debe producir es enseñarnos, como Orfeo, a "cantar" el mundo natural de vuelta al ser. Y esto dependerá de cuál de las dos orientaciones elijamos fomentar en nuestro propio pensamiento.

Pynchon formula la pregunta directamente al lector en la hermosa escena del Adviento, no lejos del comienzo del libro. A medida que se acerca el final de la guerra, hay una asociación obvia, esta Navidad, entre el nacimiento de Cristo y la posibilidad



de esperanza para el futuro. La pregunta, sin embargo, es si el niño que está en el pesebre simboliza un nuevo diseño divino o simplemente una continuación del viejo. Ésta, por supuesto, es la misma pregunta abierta que estimula todas las frenéticas actividades en la Zona. ¿Reestructuraremos nuestra realidad o simplemente permitiremos que las viejas estructuras entrópicas persistan? Cuando Pynchon imagina al recién nacido contemplando los ojos del Viejo Rey en el cielo, pregunta, "Is the baby smiling, or is it just gas? Which do you want it to be?" (GR, 131) La pregunta es directa y afecta a nuestro potencial para influir en la realidad donde vivimos y morimos. ¿Qué clase de explicación elegirías tú: la que incluye la posibilidad de la alegría y la esperanza, o la que las elimina y las reduce a una frivolidad irrelevante, reduciendo el mundo a una simple serie de procesos físicos objetivos? ¿Decidirás unirte a la música de la vida?

Y, así, finalmente, es como debemos percibir ese himno políglota de alabanza que Roger y Jessica se detienen a escuchar en la profunda oscuridad del invierno. Esa canción, también, es un pequeño coro de voces humanas mezcladas ascendiendo (ascendiendo, fíjate bien) desde una antigua y diminuta iglesia hacia el cielo abrumador. Es un ejemplo más en el que la novela recurre a la música ante el hecho de la muerte. Esto constituye un extremo del gran espectro musical que compone el libro y en el que nos incluye. Los hombres anónimos que están en el coro son, como nosotros, diferentes, frágiles y propensos a los defectos y a la muerte. Sin embargo, de sus bocas sale un sonido hermoso:

So the pickup group, these exiles and horny kids, sullen civilians called up in their middle age, men fattening despite their hunger, flatulent because of it, pre-ulcerous, hoarse, runny nosed, red eyed, sore throated [...] give you this evensong, climaxing now with its rising fragment of some ancient scale, voices overlapping three and four-fold, up, echoing, filling the entire hollow church—no counterfeit baby, no announcement of the Kingdom, not even a try at lighting this terrible night, only, damn us, our scruffy, obligatory little cry, our maximum reach outward—*praise be to God!*—for you to take back to your war-address, your war-identity, across the snow's footprints and tire tracks finally to the path you must create by yourself, alone in the dark. Whether you want it or not, whatever seas you have crossed, the way home... (GR, 136.)

Lo quieras o no, la Tierra es nuestro hogar. Y cada uno de nosotros puede *crear* el camino de vuelta. Sólo en la oscuridad, sí, pero si nos unimos a la música que puede

llenar el vacío con los complejos esquemas de la vida, podemos compartir nuestra soledad en el entendimiento humano de la esperanza.

¿Se ríe el niño o son sólo gases? ¿Cuál prefieres tú?

## BIBLIOGRAFÍA

- ABERNETHY, Peter L. "Entropy in Pynchon's *The Crying of Lot 49*." *Critique* 14/3 (1972): 18-3.
- AWAKAWA, Yasuichi. *Zen Painting*, trad. John Bester. Tokyo: Kodansha International Ltd., 1982.
- BAIR, Deirdre. *Samuel Beckett: A Biography*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1980.
- BARRETT, William. *Irrational Man: A Study in Existential Philosophy*. Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1962.
- What Is Existentialism?* Nueva York: Grove Press, Inc., 1964.
- Time of Need: Forms of the Imagination in the Twentieth Century*. Nueva York: Harper Torchbooks, 1973.
- BAXANDALL, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Nueva York: Oxford University Press, 1974.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Londres: Chatto & Windus, 1931.
- The Beckett Trilogy: Molloy, Malone Dies, The Unnamable*. Londres: Pan Books, Ltd., 1980.
- Watt*. Nueva York: Grove Press, Inc., 1981.
- BERGER, John. *The Success and Failure of Picasso*. Baltimore: Penguin Books, Inc., 1965.
- BIEDERMAN, Charles. *The New Cézanne: from Monet to Mondriaan*. Winoma, Minnesota: The Leicht Press, 1958.
- BIRKENHAUER, Klaus. *Beckett*. Hamburgo: Rohwohlt Taschenbuch Verlag, 1971.
- BLOOM, Harold, ed. *Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow*. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986.

—,ed. *Modern Critical Views: Thomas Pynchon*. Nueva York: Chelsea House Publishers, 1986.

BOHM, David. *Wholeness and the Implicate Order*. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1980.

— y F. David PEAT. *Science, Order, and Creativity*. Nueva York: Bantam Books, 1987.

BOHR, Niels. *Atomic Physics and Human Knowledge*. Nueva York: John Wiley and Sons, Inc., 1958.

—*Essays 1958-1962 on Atomic Physics and Human Knowledge*. Nueva York: John Wiley and Sons, 1963.

BORN, Max. *Einstein's Theory of Relativity*. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1965.

BROD, Max. *Franz Kafka: A Biography*, trad. G. Humphrey Roberts y Richard Winston. Nueva York: Schocken Books, 1963.

CAMPBELL, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press, 1949.

CAPRA, Fritjof. *The Tao of Physics: An Exploration of the Parallels between Modern Physics and Eastern Mysticism*. Boulder, Colorado: Shambhala Publications, Inc., 1975.

—*The Turning Point: Science, Society and the Rising Culture*. Nueva York: Bantam Books, 1982.

CAPUTO, John. *The Mystical Element in Heidegger's Thought*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1978.

CARMEAN, E. A., Jr. "Jackson Pollock: Classic Paintings of 1950." *American Art at Mid-Century: The Subjects of the Artists*. Washington: National Gallery of Art, 1978: 127-53.

CLARK, Ronald W. *Einstein: The Life and Times*. Nueva York: Avon Books, 1972.

COE, Richard N. *Samuel Beckett*. Nueva York: Grove Press, Inc., 1968.

COHN, Ruby. "Watt in the Light of *The Castle*." *Comparative Literature* 13, nº2 (primavera 1961): 154-66.



DE LA CROIX, Horst y Richard G. TANSEY. *Gardner's Art Through the Ages*. Nueva York: Harcourt, Brace, & World, Inc., 1970.

DRIVER, Tom. "Beckett by the Madeleine." *Columbia University Forum* IV, 3 (verano 1961): 21-5.

DU PLESSIX, Francine y C. GRAY. "Who Was Jackson Pollock?" *Art in America* 55 (mayo-junio 1967): 48-59.

EINSTEIN, Albert. *Relativity: The Special and General Theory*, trad. Robert W. Lawson. Nueva York: Crown Publishers, Inc., 1961

— et. al. *Relativity Theory: Its Origins and Impact on Modern Thought*. Nueva York: John Wiley and Sons, Inc., 1968.

ELIADE, Mircea. *The Sacred and Profane: The Nature of Religion*, trad. Willard R. Trask. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1959.

ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Nueva York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1960.

— *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts including the Annotations of Ezra Pound*, ed. Valerie Eliot. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971.

EMERSON, Ralph Waldo. "Nature." *Eight American Writers*. Nueva York: W. W. Norton & Company, Inc., 1963: 188-221.

ESSLIN, Martin. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1965.

FARIAS, Victor. *Heidegger and Nazism*, eds. Joseph Margolis y Tom Rockmore. Filadelfia: Temple University Press, 1989.

FRANK, Elizabeth. *Jackson Pollock*. Nueva York: Abbeville Press, 1983.

FREKE, David. "Jackson Pollock: A Symbolic Self-Portrait." *Studio International* 184 (diciembre 1972): 217-21.

FRIEDMAN, B. H. *Jackson Pollock: Energy Made Visible*. Nueva York: Mc Graw Hill, 1974.

GAMOW, George. *Thirty Years that Shook Physics: The Story of Quantum Physics*. Garden City, Nueva York: Anchor Books, 1966.

GERARD, Martin. "Molloy Becomes Unnamable." *X: A Quarterly Review* 1, nº 4 (octubre 1960): 314-9.

GLASER, Bruce. "Jackson Pollock: An Interview with Lee Krasner." *Arts Magazine* 41 (abril 1967): 36-39.

GLUECK, Grace. "Krasner and Pollock: Scenes from a Marriage." *ARTnews* (diciembre 1981): 57-61.

GOLDING, John. *Cubism: A History and an Analysis, 1907-1914*. Nueva York: George Wittenborn, Inc., 1959.

GRAY, Ronald, ed. *Kafka: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1962.

HAMILTON, George Heard. "Cézanne, Bergson, and the Image of Time." *College Art Journal* 16, nº 1 (1956): 2-12.

—*19th and 20th Century Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc.

HARTT, Frederick. *History of Italian Renaissance Art: Painting - Sculpture - Architecture*. Nueva York: Harry N. Abrams, Inc., 1973.

HASSAN, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Nueva York: Oxford University Press, 1971.

HEIDEGGER, Martin. *Existence and Being*, ed. Werner Brock. Chicago: Henry Regnery Co., Gateway Edition, 1960.

—*Being and Time*, trad. John Macquarrie y Edward Robinson. Nueva York: Harper & Row, 1962.

—*Poetry, Language, Thought*, trad. Albert Hofstadter. Nueva York: Harper Colophon Books, 1975.

—*The Question Concerning Technology and Other Essays*, trad. William Lovitt. Nueva York: Harper Colophon Books, 1977.

HEISENBERG, Werner. *Physics and Philosophy*. Nueva York: Harper & Row, 1966.

—*Encuentros y conversaciones con Einstein y otros ensayos*, trad. Miguel Paredes. Madrid: Alianza Editorial, 1979.

HESELHAUS, Clemens. "Kafkas Erzählformen." *Deutsche Vierteljahrschrift* 26 (1952): 376-83.

HOEFER, Jacqueline. "Watt." *Perspective* 11, n° 3 (otoño 1959): 166-82.

HOFFMAN, Banesh. *Albert Einstein: Creator and Rebel*. Nueva York: The Viking Press, 1972.

HUYGHE, René. *Gauguin*, trad. Helen C. Slonim. Nueva York: Crown Publishers Inc., 1978.

JEANS, Sir James. *Physics and Philosophy*. Nueva York: The MacMillan Company, 1944.

JOHNSON, Ellen H. *Modern Art and the Object*. Nueva York: Harper & Row, 1976.

JUNG, C. G. *Memories, Dreams, Reflections*, trad. Richard & Clara Winston. Nueva York: Vintage Books, 1965.

—*The Portable Jung*, ed. Joseph Campbell, trad. R. F. C. Hull. Nueva York: Viking Press, 1971.

KAFKA, Franz. *Beschreibung eines Kampfes*. Nueva York: Schocken Books, 1946.

—*Das Schloß*. Nueva York: Schocken Books, 1946.

—*Das Urteil*. Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1952.

—*Brief an den Vater*. Nueva York: Schocken Books, 1953.

—*Der Prozeß*. Frankfurt am Main : Fischer Bücherei, 1960.

—*Diaries, 1910-1913*, ed. Max Brod, trad. Joseph Kresh. Nueva York: Schocken Books, 1974.

—*Diaries, 1914-23*, ed. Max Brod, trad. Martin Greenberg, with Hannah Arendt. Nueva York: Schocken Books, 1974.

KENNER, Hugh, ed. *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, Inc., 1962.

—*Samuel Beckett: A Critical Study*. Berkeley: University of California Press, 1968.

—*A Reader's Guide to Samuel Beckett*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

KERN, Edith. "Beckett's Knight of Infinite Resignation." *Yale French Studies* 29 (primavera-verano 1962): 49-56.

KIRK, Russell. *Eliot and His Age*. Nueva York: Random House, 1971.

KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation: A Study of the Conscious and Unconscious in Science and Art*. Nueva York: Dell Publishing Co., Inc., 1967.

—*The Roots of Coincidence: An Excursion into Parapsychology*. Nueva York: Vintage Books, 1973.

KORG, Jacob. "Modern Art Techniques in *The Waste Land*." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* XVII (1960): 456-63.

KRAGAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*. Princeton: Princeton University Press, 1947.

KRISHNAMURTI, J. y David BOHM. *The Future of Humanity: A Conversation*. San Francisco: Harper & Row, 1986.

KUSPIT, Donald B. "To Interpret or Not to Interpret Jackson Pollock." *Arts Magazine* 53 (marzo 1979): 125-7.

LANGHORNE, Elizabeth L. "Jackson Pollock's *The Moon-Woman Cuts the Circle*." *Arts Magazine* 53 (marzo 1979): 128-37.

LELAND, John P. "Pynchon's Linguistic Demon: *The Crying of Lot 49*." *Critique* 16/2 (1974): 45-53.



LEVINE, Edward. "Mythical Overtones in the Work of Jackson Pollock." *Art Journal* 26 (verano 1967): 366-8, 374.

LEVINE, George y David LEVERENZE, eds. *Mindful Pleasures: Essays on Thomas Pynchon*. Boston: Little, Brown, 1976.

LINDSAY, Jack. *Cézanne: His Life and Art*. Nueva York: Harper & Row, 1972.

MARRIOT, David. "Gravity's Rainbow: Apocryphal History or Historical Apocrypha?" *Journal of American Studies* 19 (1985): 69-80.

M<sup>C</sup>HALE, Brian. "Modernist Reading, Post-Modern Text: The Case of *Gravity's Rainbow*." *Poetics Today* I, 1-2 (otoño 1979): 86-110.

MENDELSON, Edward. "Pynchon's Gravity." *Yale Review* 62 (verano 1973): 624-31.

MILLER, James E., Jr. *T. S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*. University Park, Penn.: Pennsylvania State University Press, 1977.

MOORE, Ruth. *Niels Bohr: The Man and the Scientist*. Londres: Hodder and Stoughton, 1967.

MORRISSETTE, Bruce. "The New Novel in France." *Chicago Review* 15, n° 3 (invierno-primavera 1961-2): 1-19.

NADEAU, Robert. *Readings from the New Book on Nature: Physics and Metaphysics in the Modern Novel*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1981.

NAIFEH, Steven y G. W. SMITH. *Jackson Pollock: An American Saga*. Nueva York: Clarkson N. Potter, Inc., 1989.

NERUDA, Pablo. *Tercer libro de las odas*. Buenos Aires: Losada, 1957.

—*Odas Elementales*. Barcelona: Bruguera, 1984.

O'CONNOR, Francis V. y E. V. THAW. *Catalogue Raisonné*. New Haven: Yale University Press, 1978.

O'DOHERTY, Brian. *American Masters: The Voice and the Myth*. Nueva York: Random House, 1973.

OLDERMAN, Raymond M. *Beyond the Wasteland: The American Novel in the Nineteen-Sixties*. New Haven: Yale University Press, 1973.

OUSPENSKY, P. D. *Tertium Organum: A Key to the Enigmas of the World*, trad. Nicholas Bessaraboff y Claude Bragdon. Nueva York: Vintage Books, 1970.

OZIER, Lance W. "Antipointsman/Antimexico: Some Mathematical Imagery in *Gravity's Rainbow*." *Critique* 16/2 (1974): 73-90.

PANOFSKY, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Garden City, Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1955.

—*Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*. Nueva York: Harper & Row, 1971.

PEARCE, Richard, ed. *Critical Essays on Thomas Pynchon*. Boston: G. K. Hall & Co., 1981.

PECKHAM, Morse. *Beyond the Tragic Vision: The Quest for Identity in the Nineteenth Century*. Nueva York: George Braziller, 1962.

—*Man's Rage for Chaos: Biology, Behavior, and the Arts*. Nueva York: Schocken Books, 1967.

PLATER, William M. *The Grim Phoenix: Reconstructing Thomas Pynchon*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

POLCARI, Stephen. "Jackson Pollock and Thomas Hart Benton." *Arts Magazine* 53 (marzo 1974): 120-4.

PRAZ, Mario. *Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1970.

PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. Nueva York: Bantam Books, Inc., 1967.

—*Gravity's Rainbow*. Nueva York: The Viking Press, 1973.

—V. Nueva York: Bantam Books, Inc., 1977.

- REWALD, John. *Cézanne: A Biography*. Nueva York: Harry N. Abrams, In., 1986.
- READ, Herbert. *The Philosophy of Modern Art*. Londres: Faber and Faber, 1952.
- ROSENBERG, Harold. "The American Action Painters." *Art News* vol. 51, n° 8 (diciembre 1952).
- The Anxious Object*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- ROSENBLUM, Robert. *Cubism and Twentieth-Century Art*. Nueva York: Harry N. Abrams, 1961.
- ROSKILL, Mark. "Jackson Pollock, Thomas Hart Benton, and Cubism: A Note." *Arts Magazine* 53 (marzo 1979): 4.
- ROZENTHAL, S., ed. *Niels Bohr: His Life and Work*. Amsterdam: North Holland Publishing Co., 1967.
- RUBIN, David S. "A Case for Content: Jackson Pollock's Subject Was the Automatic Gesture." *Arts Magazine* 53 (marzo 1979): 103-9.
- RUBIN, William. "Notes on Masson and Pollock." *Arts Magazine* 34 (noviembre 1954): 36-43.
- "Jackson Pollock and the Modern Tradition." *Artforum* V (febrero 1967): 14-22; (marzo 1967): 28-37; (abril 1967): 18-31; (mayo 1967): 28-33.
- , ed. *Cézanne: The Late Work*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1977.
- "Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism." *Art in America* 67 (noviembre 1979): 104-23.
- RUSSELL, Bertrand. *The ABC of Relativity*. Nueva York: The New American Library. Inc., 1959.
- SANDLER, Irving. "More on Rubin and Pollock." *Art in America* 6 (octubre 1980): 57-67.
- SCHAUB, Thomas H. *Pynchon: The Voice of Ambiguity*. Chicago: University of Illinois Press, 1981.

SCHRÖDINGER, Erwin. *What Is Life? The Physical Aspect of the Living Cell*. Nueva York: The MacMillan Company, 1946.

SEED, David. "Order in Thomas Pynchon's "Entropy." *The Journal of Narrative Technique* vol. II, nº 2 (primavera 1981): 135-153.

SENCOURT, Robert. *T. S. Eliot: A Memoir*. Nueva York: Dodd, Mead & Co., 1971.

SHEEHAN, Thomas, ed. *Heidegger: The Man and the Thinker*. Chicago: Precedent Publishing, Inc., 1981.

SLADE, Joseph W. *Writers for the 70's: Thomas Pynchon*. Nueva York: Warner Paperback Library, 1974.

SPENDER, Stephen. *T. S. Eliot*. Nueva York: The Viking Press, 1976.

STARK, John. *Pynchon's Fictions: Thomas Pynchon and the Literature of Information*. Athens: Ohio University Press, 1980.

STEINER, George. *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Nueva York: Atheneum, 1977.

STUCKEY, Charles F. "Another Side of Pollock." *Art in America* 65 (noviembre 1977): 80-91.

SUZUKI, D. T. *Zen Buddhism*, ed. William Barrett. Garden City, Nueva York: Doubleday Anchor Books, 1956.

—*An Introduction to Zen Buddhism*. Nueva York: Grove Press, 1964.

SYPHER, Wylie. *Four Stages of Reinassance Style: Tradformations in Art and Literature 1400-1700*. Garden City, Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1955

—*Rococo to Cubism in Art and Literature*. Nueva York: Random House, 1960.

—*Loss of the Self in Modern Literature and Art*. Nueva York: Random House, 1962.

SZANTO, George H. *Narrative Consciousness: Structure and Perception in the Fiction of Kafka, Beckett, and Robbe-Grillet*. Austin: University of Texas Press, 1972.

- TATE, Allen, ed. *T. S. Eliot: The Man and His Work*. Nueva York: Delacourt Press, 1966.
- THORLBY, Anthony. *Kafka: A Study*. Londres: Heinemann, 1972.
- TRAVERSI, Derek. *T. S. Eliot: The Longer Poems*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- VAN GOGH, Vincent. *The Complete Letters of Vincent van Gogh*. Greenwich, Connecticut: New York Graphic Society, 1959.
- WAGENBACH, Klaus. *Kafka*. Hamburgo: Rohwohlt Taschenbuch Verlag, 1964.
- WIENER, Norbert. *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. Nueva York: Da Capo Press, 1988.
- WILHELM, Richard (alemán) y C. F. BAYNES (inglés), trad. *The I Ching or Book of Changes*. Princeton: Princeton University Press, 1967.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, texto en alemán con traducción de D. F. Pears & B. F. McGuinness. Londres: Routledge & Kegan Paul, 1961.
- WOLFE, Judith. "Jungian Aspects of Jackson Pollock's Imagery." *Artforum* 11 (noviembre 1972): 65-73.

