



777

PHI

IBE

EL ESPACIO HUMANO

M A R I A N O I B E R I C O

EL ESPACIO HUMANO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

LIMA - PERU

(c) **Universidad Nacional Mayor de San Marcos**
Departamento de Publicaciones

Cerca de los ríos del mundo santo del origen

Hölderlin,

Poemas de la locura.

P R O L O G O

Dos razones me han movido a poner como título a este libro el de "Espacio Humano", La primera, de carácter tradicional, consiste en el hecho de que, en virtud de un uso muy difundido y frecuente, se suele nominar las colecciones de estudios o ensayos reunidos en volumen, con el título de aquel que encabeza el libro; la segunda, más fundamental, consiste en el hecho evidente de que las expresiones o las realizaciones más profundas o más elevadas de la vida humana no se cumplen precisamente en el tiempo que es fugaz, incierto y que acaba finalmente en la muerte, sino en un espacio espiritual que es perenne y que posee una ontología exenta de toda impureza.

Por todo lo cual este libro aspira a mostrar, dentro de mis limitados alcances más que la temporalidad del alma, que es un incesante aparecer y desaparecer, su espaciolidad, que es perennidad, lejanía, vuelo.

Añadiré que no ignoro la existencia de una problemática concerniente a la relación entre el espacio y el tiempo. Yo he preferido, empero, concederle cierta autonomía. Lo he hecho así por razones de claridad en el análisis y en la exposición y en la idea de que esta forma de tratamiento facilitará, alguna vez, el estudio conjunto, unitario y orgánico de estas formas de la sencibilidad, tiempo, espacio, que algunos autores pretenden fundir o mezclar en un mixto sin consistencia alguna ni en la psicología ni en la metafísica.

Circunstancia que explica que haya incluido al final del volumen, un breve estudio sobre el tema del tiempo, a fin de que se vea el contraste y también el parentesco entre estos dos grandes misterios en los cuales se esconden y a la vez se manifiestan el vacío nostálgico y la elevada plenitud del alma.

M. I.

PRIMERA PARTE

EL ESPACIO HUMANO

INTRODUCCION

Consideramos indispensable hacer preceder al tratamiento de nuestro tema principal por una indicación preliminar de carácter formal sobre el concepto de "espacio humano" cuya expresión en dos términos implica una diferencia con el espacio despojado del adjetivo humano y que representa el papel de concepto base, sustancia a la que pueden convenir los atributos de sus distintas posibilidades en el curso de la historia humana.

Pensando así, hemos llegado a concebir un espacio extra humano, es decir despojado de todo contenido psicológico, principalmente, de origen afectivo o instintivo. Pero entonces nos pareció encontrar una dificultad de carácter muy grave para el tranquilo proceso de nuestra investigación psicológica y etnológica sobre el tema del espacio. Y la dificultad consistía en que la consideración del espacio exento por hipótesis de toda contaminación humana, nos planteaba la exigencia de abordar en toda su extensión el problema de lo "en sí" como cuestión previa para el tratamiento del espacio humano. Según eso, debíamos revisar la doctrina de Kant e internarnos en todas las implicaciones gnoseológicas y metafísicas de esa tremenda problemática, y ello no entraba en nuestros planes de trabajo, ni en la intención teórica general de nuestro proyecto. Empero en la propia naturaleza del tema, hemos encontrado la posibilidad legítima de continuar nuestro estudio empírico sin preocuparnos mayormente de otras proyecciones teóricas. En efecto, si pensamos que el concepto geométrico, formal del espacio es al fin y al cabo una creación del espí-

ritu, concluiremos que ese espacio es también humano, sólo que abstracto y vacío, al paso que el espacio que estudiamos es concreto, viviente y vivido por el ser humano, según las modalidades de las situaciones vitales en que está colocado como ser en el mundo. Y por ello utilizaremos la noción de este espacio ideal, geométrico, como término de referencia para definir con más precisión y más seguridad los caracteres del espacio real, humano. Y utilizaremos aquí para diferenciar ambos espacios los términos del eminente psicólogo Harold Höffding, quien escribe: "el espacio matemático es una abstracción o una idealización que ha sido intentada, fundándose sobre la experiencia, en vista de fines científicos. Nuestras experiencias reales del espacio no presentan más que aproximaciones de las propiedades que nosotros atribuimos al espacio matemático, y por eso los teoremas que puedan deducirse del espacio matemático no son confirmados mas que aproximadamente por la experiencia". (1)

Se han propuesto muchas y a veces muy profundas definiciones de este espacio ideal. Las han formulado grandes filósofos, matemáticos, físicos: Aristóteles, Leibniz, Newton, y figuran en todos los tratados de historia de la filosofía. No consideramos útil transcribirlas, y hemos preferido elegir una de ellas que por su claridad y esencialidad resulte la más adecuada para la mejor formulación y captación intelectual de nuestras ideas. Y la hemos tomado de Bergson que la utiliza abundantemente en el curso de toda su obra y según la cual "el espacio sería un medio vacío y homogéneo en que los objetos se yuxtaponen sin penetrarse. Destacamos en ella el carácter de homogeneidad del espacio geométrico y la impenetrabilidad de los objetos espaciales, propiedades que consideramos no solamente esenciales, sino especialmente claras y distintas, lo que las hace por todo extremo adecuadas para definir con evidencia cartesiana el objeto a que se aplica.

Siguiendo las articulaciones naturales del tema, lo hemos dividido en tres partes, a saber:

(1) Harald Höffding, *Esquisse D'une Psychologie Fondée Sur L'Expérience*, Trad. francesa, París, 1903, págs. 264, 265.

1.—**El Espacio de la Percepción**, en la cual comprendemos no sólo la percepción exterior, cuyos objetos intencionales son los cuerpos materiales, sino la percepción interior, cuyos objetos intencionales son los estados de conciencia, principalmente los que corresponden a la actividad representativa de la mente. (2)

2.—**El espacio mítico**, en que estudiamos las características de la vivencia del espacio, propia de la mentalidad primitiva, arcaica.

3.—**El espacio de la imaginación onírica**, en que estudiamos la vivencia del espacio en el sueño y, a la vez esbozamos la idea del origen onírico de la poesía.

I

EL ESPACIO DE LA PERCEPCION

Se suele escribir muy profundamente sobre el tiempo humano, pero a mi parecer, no se escribe con la misma abundancia sobre el espacio humano que no siempre coincide con el espacio geométrico euclidiano y que no sólo en cuanto perspectiva visual, sino en cuanto vivencia concreta, plantea a la psicología y a la estética problemas de sumo interés. Desde este punto de vista la concepción Kantiana del espacio no nos presta mayor ayuda para el objeto de nuestro estudio, por ser una concepción abstracta y meramente especulativa que no contiene referencias a la verdadera psicología de la experiencia espacial. Y así, a nuestro entender sería, Bergson el pri-

(2) Es evidente que lo navegación en el espacio cósmico, en aeronaves tripulados por seres humanos, plantea nuevos problemas a lo descriptivo y o lo concepción del espacio humano. En tal situación no intentaremos complicar nuestro análisis con planteamientos de cuestiones utópicos ni con descripciones conjeturales y fantásticos, según el estilo de los noveles de ficción científico. Y por ello nos mantendremos dentro del ámbito de los experiencias accesibles por los medios conocidos usuales de la investigación psicológico y etnológico.

mer filósofo occidental que expone la idea de un espacio concreto —animal y humano— que no coincida de modo cabal con las determinaciones estrictamente geométricas del espacio. En nuestros días Merleau-Ponty, entre los psicólogos y filósofos más recientes, ha escrito páginas muy profundas sobre la conciencia viva del espacio. A cuyas referencias debemos añadir la del libro de Otto Friedrich Bollnow, "Mensch und Raum" (3), que reúne en estructura unificante los varios y numerosos aspectos del espacio humano.

Pero no está en nuestro plan desarrollar nuestra meditación sobre la base de una amplia erudición filosófica. Y por ello, sin descartar del todo el conocimiento y la referencia a la literatura pertinente, intentaremos analizar de modo directo nuestra propia vivencia espacial, tratando de poner de relieve las que consideramos sus características esenciales.

Una característica muy fácilmente observable en el espacio humano es su heterogeneidad o dicho de otro modo, en forma negativa, el hecho de que dicho espacio no es el medio vacío y homogéneo del que suelen hablar los filósofos y también los geómetras, sino un medio vital, dotado de caracteres concretos y en relación con las necesidades biológicas y sociales de los hombres que lo habitan. Para el hombre —y sin duda para los animales— el espacio es heterogéneo. Más que la posibilidad abstracta o el fondo indiferente en que se inscriben las formas, el espacio es una colección o una pluralidad orgánica de lugares, cuya espacialidad se determina no sólo por su posición dentro de un sistema de relatividad, sino por sus cualidades sensoriales y por la significación vital que les atribuimos. Así lo pasado es, en el espacio antropológico, lo bajo, lo ligero es lo alto, la izquierda es el lado del corazón, la derecha es el lado simétrico. Son como si dijéramos en lenguaje aristotélico, los "lugares naturales" de nuestra situación en el mundo. Según lo cual el espacio es el **habitat** del cuerpo y la atmósfera externa o interna en que aparecen, flotan y pasan las cosas y sus imágenes. Hacemos de estos lugares, no sólo el marco sensorial, sino una parte sustancial

(3) Stuttgart, 1963.

de nuestra experiencia; y de ese modo hablamos de nuestro paisaje, de nuestra ciudad, de nuestra calle, de nuestra casa, nuestra habitación como si fueran encarnaciones del espacio y estuvieran dotadas de una vida irremplazable.

Con el propósito de destacar el carácter heterogéneo del espacio humano, citamos el notable libro de Gastón Bachelard intitulado "La Poética del Espacio" (4) que desbordando la aparente restricción de su título contiene numerosos e interesantes intuiciones y reflexiones de alcance general en los dominios de la psicología y de la fenomenología que aquí nos ocupan. En este libro, Bachelard se ocupa de diversas entidades espaciales que son no sólo el cuadro, sino la atmósfera emocional de nuestra vida, entidades no sólo posicionales, sino afectivas y que se individualizan, se distinguen y se integran como espacios concretos en un espacio también concreto, sensible que es el espacio de cada uno, nuestro espacio, mi espacio. Estas entidades espaciales: el paisaje, la casa, los cofres, los armarios, las puertas, los rincones, etc., transpuestas, en cuanto imágenes, al mundo de la imaginación y del recuerdo, se convierten en símbolos de la interioridad anímica, de la profundidad, de la intimidad, de la nostalgia y del anhelo. Y de esta suerte, tanto en el mundo de la percepción interna, como en el mundo de la percepción externa el espacio humano se revela como cualitativo, material y esencialmente alusivo y simbólico.

Dentro de la simbólica espacial, la casa como representante de la maternidad y de la infancia, posee una carga psicológica de singular intensidad. Al respecto, Bachelard (5), cita con elogio estos versos de Milosz, que nuestro autor califica de inmensos:

Je dis ma Mère. Et c'est á vous que je pense, ó Maison.
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance.

Se ha formulado contra la concepción de Bachelard la objeción de que es una teoría subjetivista (6), del espacio huma-

(4) *La Poétique de l'Espace*, Paris, 1958.

(5) *Ibid*, pág. 57.

(6) Bollnow, *Mensch und Raum*, pág. 21.

no en su aspecto poético. Pero esa objeción es inaceptable, fundada en un concepto estrecho y demasiado literal de la subjetividad. En efecto, Bachelard habla a veces de lugares o ambientes de gran condensación subjetiva, más bien psicológica; lo que lleva a pensar en una cierta tesis de tipo subjetivista, pero esa condensación psicológica no es producida por una mera proyección sentimental como la *Enföhlung* sino al contrario, por una suerte de acumulación de psiquismo que se deposita y condensa como un fluido o si queremos como una agua misteriosa en el fondo de algunos rincones, de algunas estancias de las casas viejas, de los castillos abandonados, etc. En otros lugares habla Bachelard de ósmosis entre la existencia interna y externa, fenómeno que excluye la idea de la pura y solitaria subjetividad.

Y es que, estimamos que lo subjetivo y lo objetivo son dos entidades abstractas y en consecuencia ficticias, y que por eso para captar la verdadera realidad profunda y viva de la vida y del alma es necesario admitir una cierta interpenetración misteriosa y por lo tanto indefinible entre uno y otro; lo que explica que Bachelard se refiera a una esfera del no yo, que no es un no yo indiferente, sino un "un no yo mío", es decir perteneciente a la propia intimidad de mi ser.

Numerosos pasajes brillantes y admirables muy conformes con el estilo efervescente del maestro y no por breves menos significativos del pensamiento del filósofo, nos confirmarán en la tesis de que el espacio humano no es para Bachelard una mera formación subjetiva, sino una entidad mixta (mixta que no impura), constituido por un fenómeno de ósmosis entre lo interno y lo externo, entre lo material y lo anímico. Y así dice p.e. en "La Poétique de l'Espace", pág. 206: "Para vivir la realidad de las imágenes es necesario ser sin cesar contemporáneo de un efecto de ósmosis entre el espacio interno y el espacio exterior indeterminado" (pág. 196). Los dos espacios: el de dentro y el de fuera intercambian sus vértigos. "El ser es alternativamente condensación que se dispersa explosionando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo exterior y lo interior son, ambos *íntimos* y siempre prontos a verse, a intercambiar su hostilidad" (pág. 196). Citas suficien-

temente claras para que no necesitemos enturbiar su transparencia con interpretaciones sin objeto.

El espacio humano heterogéneo se temporaliza mediante el movimiento, tomando esta palabra en su doble acepción: como desplazamiento y como transformación. Contemplamos el movimiento de los astros y nos impresiona el fenómeno celeste de la aparición y la desaparición de la luz, fenómeno con que componemos la unidad temporal del día. Nos transportamos por ferrocarril y contemplamos la transformación di-ríase calesdoscópica del paisaje: estaciones, bosques, puentes. A ese pasar le llamamos viaje y en la idea del viaje nos representamos globalmente la geografía y el cambio temporal de sus accidentes. En cambio, el tiempo de la conciencia subjetiva se espacializa en la contemplación panorámica de la propia vida. Un panorama en que el pasado del recuerdo comparece ante el presente de la percepción y así podemos vivir simultáneamente los momentos de nuestra duración y medir, en ese espacio interior, las distancias entre nuestras experiencias sucesivas, ahora contemporáneas. De esta suerte, somos sucesivos en la contemplación del espacio externo y somos simultáneos en la contemplación panorámica de lo sucesivo. Y así, en suma introducimos el tiempo en el espacio y el espacio en el tiempo de nuestro devenir personal. Reciprocidad vital entre el espacio y el tiempo que abre nuevas, inesperadas perspectivas a nuestra investigación sobre la estructura del espacio humano.

Polaridad.

En esta estructura encontramos como modalidad fundamental la polaridad entre proximidad y lejanía. Llamamos próximo en primer lugar a nuestro cuerpo, luego a lo que está en contacto con él (proximidad táctil), en fin a lo que está separado de él, pero que puede ser alcanzado (saisi-sin gran desplazamiento: el reloj de la pared, la droguería de la esquina, etc., proximidad potencial o relativa). Llamamos lejano a lo que está, o nos parece estarlo, fuera de nuestro alcance, más exactamente, sustraído a la aprehensión de nuestro cuer-

po, de nuestra mano: los astros, la franja azul de las montañas remotas, el buque que vemos como un punto en el confín del horizonte marino. Y en la lejanía existen diversos grados: hay una lejanía relativa, aquella que puede ser convertida en proximidad: en rigor yo puedo escalar la montaña después de una fatigosa marcha, o puedo abordar el buque después de navegar muchas millas; y hay una lejanía en que el objeto lejano está por modo que podríamos llamar absoluto, sustraída a la aprehensión corpórea, a lo menos con los medios técnicos de que disponemos. Sirio, Arturo, están separados de nosotros por una lejanía absoluta. Un instinto profundo nos insta a perseguir lo lejano, relativo o absoluto, a convertirlo en próximo y poseerlo. Y por eso lo lejano es erigido en símbolo de lo ideal en su perfección arquetípica, que es inalcanzable, pero que como las estrellas en el espacio celeste, atrae y orienta la invencible ansiedad del espíritu. Calidad que se asocia de modo feliz con la eficacia estética de lo lejano en cuanto estímulo de la emoción poética. En efecto, lo lejano espacial suscita el vuelo de la fantasía y alienta el prurito de la aventura y del viaje, y lo lejano temporal —en una palabra, el pasado, que ha sido llamado con acierto “lo lejano en sí” — promueve, en la épica, la transfiguración legendaria y, en la lírica alimenta la pensativa **reverie** de la nostálgica evocación.

El centro del espacio humano es el cuerpo. Este es el lugar de lo próximo y desde él, podemos contemplar lo lejano y seguir con la mirada toda la cóncava esfericidad del espacio cósmico, infinito. Decía el filósofo que el espacio era una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna y así, para cada cual el centro de **su** espacio es su cuerpo. Centro móvil que al desplazarse, siendo como es un punto en esa esfera, diríase que transporta consigo toda la infinitud del espacio, toda la infinitud del universo.

El espacio del tiempo interno, o si preferimos, el espacio del alma, tiene una estructura semejante a la del espacio de la percepción exterior. En el tiempo, un cierto punto, el presente, se mueve entre dos lejanías que imitan o reflejan las lejanías espaciales y que son el futuro y el pasado; y no es

que al decir esto pretendamos asimilar sin más el tiempo al espacio, ya que sabemos que el tiempo fluye incesantemente conforme a su esencia; pero nosotros lo contemplamos y vivimos como si fuera espacio, o mejor lo convertimos metafóricamente en espacio al instituir en él distancias, proximidades o lejanías, operación que implica una cierta simultaneidad de tipo espacial. Si yo mido en años la distancia entre el 28 de julio de 1821 y el día de hoy, es que contemplo simultáneamente las dos fechas y que así espacializo, aunque sea de modo momentáneo la duración.

Pero al margen de esas analogías entre el espacio y el tiempo hay, algo de sumo interés psicológico y aún metafísico en la experiencia de esas dos grandes formas de la vida. Y ese algo consiste en la función que en ella desempeña el cuerpo. Hemos visto que el cuerpo de cada ser humano es el centro de su espacio. Por su parte, situado entre dos lejanías y rodeado de planos envolventes de proximidad y alejamiento, el presente es el centro del tiempo. Pero el presente tiene una profunda vinculación con el cuerpo o, si preferimos, con los estados psíquicos corpóreos sensaciones, placeres y dolores físicos, cernestecia, etc. Los recuerdos corresponden intencionalmente al pasado; los proyectos, previsiones, esperanzas corresponden al futuro, pero los estados psíquicos corpóreos que acabamos de enumerar son pura y simplemente presente. Y de esta suerte resulta que en el espacio, como lugar de lo próximo y en el tiempo, como lugar del presente, el cuerpo asume una situación de centralidad y es, por decirlo así, el punto vital de intersección entre las líneas y los planos del espacio y del tiempo.

La centralidad del cuerpo implica una serie de disposiciones y funciones que confieren a éste un papel fundamental en la configuración del espacio. La corporeidad determina las direcciones en que se ejerce la acción: alto, bajo, derecha, izquierda, etc. Estar en situación es característica esencial de la corporeidad humana, y estar en situación es tener ya una orientación, hacia, desde, donde. Solidaridad profunda, o mejor, inherencia entre la corporeidad y la condición humana

que Merleau-Ponty llama existencial, porque ella confirma de modo evidente que el ser humano es un ser en el mundo.

En conexión con la polaridad próxima o lejana se da la categoría de la distancia, esencial para la noción y la vivencia del espacio, que podemos definir como el intervalo entre lo próximo y lo lejano o, más sencillamente como el intervalo entre dos puntos del espacio, entre dos montañas, entre la iglesia y el palacio, entre la biblioteca y el comedor. Pero la distancia en el espacio humano no es un mero intervalo, sino que es algo más: un estado de espíritu: nostalgia, anhelo, vehemencia. "La distancia —escribe Georges Poulet— no es sólo un intervalo; ella es un medio ambiente, un campo de unidad" (7). De unidad en la separación añadiremos nosotros con ánimo de aclaración. A veces, de una dolorosa unidad se deriva una jubilosa separación, tal como la siente el prisionero que recién liberado, abandona la cárcel. Otras veces la separación aceptada y a veces anhelada se convierte en la dolorosa unidad de la nostalgia, como cuando el emigrante ve alejarse con pena el confín marino de la playa de la tierra natal. Ejemplos que como otros muchos posibles demuestran que hay en la distancia un cierto dinamismo, una tensión afectiva que se contiene en las numerosas variaciones verbales del separar y del unir.

La profundidad.

Hay en el espacio una dimensión misteriosa, muy difícil de caracterizar: la profundidad humana que no debe confundirse con la geométrica que es una mera dimensión del volumen y que tiene sus problemas matemáticos y técnicos propios que no intentaremos dilucidar aquí, donde sólo diremos que la profundidad geométrica se distingue de las otras dimensiones, la longitud y la anchura, en que ella implica por relación al sujeto contemplador, algo así como una impulsión hacia adelante, la misma que atraviesa en cierto modo el volumen del cuerpo o del espacio interpuesto, engendrando así

(7) Georges Poulet, *Lá Distanc Interieure*, París, 1952, pág. 2.

una suerte de espesor que se identifica con la profundidad. Hay que descubrir esa profundidad primordial a través de la superficie y de las líneas, escribe Merleau Ponty (8) y alude así a una profundidad que no se constituye como una mera síntesis de elementos discretos y extraños: líneas, superficies, puntos, sino que deriva de un instinto original, pre-empírico que lejos de detenerse en el plano superficial del objeto o del espacio se proyecta hacia el límite de la superficie apuesta, engendrando de este modo la profundidad que completa la percepción del volumen. Interpretación que nos parece confirmada con la psicología de la forma, ya que su gran representante, Guillaume, escribe refiriéndose a la profundidad: "En lugar de buscarla en experiencias anteriores, la Psicología de la Forma la encuentra en el conjunto de la experiencia actual, considerada no como una suma de elementos yuxtapuestos, sino como una forma **organizada** siguiendo leyes originales" (9).

La profundidad en el espacio humano no debe confundirse con la distancia ni con la lejanía, pues aunque a veces coincide con ellas, otras las más frecuentes, se diría que la profundidad envuelve y hasta impregna nuestra contemplación y nuestro espíritu en una suerte de confusa e indescriptible proximidad. Yo puedo mirar un bosque lejano, y esa es una experiencia que se define en términos de distancia; pero puedo en el interior del bosque sentir y vivir la profundidad. Lo lejano se da principalmente como algo visual, en tanto que la profundidad es percibida por otros sentidos o quizá por una suerte de intuición de tipo adivinatorio y místico. Y he aquí la paradoja de la profundidad: no es la lejanía puesto que puede coincidir con lo próximo; no es tampoco lo meramente próximo, puesto que puede coincidir con la lejanía. Y así se diría que la profundidad, como perteneciente al espacio es de modo esencial un estado en que se unen y quizá se confunden lo lejano y lo próximo y, con ellos el cosmos y el alma.

(8) Ob. cit. pág. 306.

(9) Paul Guillaume, *La Psicología de la Forma*. París, 1937, pág.

La profundidad es por lo general oscura, y suscita a veces la curiosidad y siempre, en diversos grados los sentimientos de espanto y de angustia. El espacio nocturno es profundo, tanto por lo ilimitado, cuanto por lo oscuro. El mar es profundo, aunque envuelva y sumerja al contemplador. La mina es profunda, no tanto por la distancia de la superficie, cuanto porque es oscura e incierta y, en fin, acaso podamos pensar en una profundidad de luz, sólo que no lo haremos nunca con la intensidad con que podemos imaginar y vivir la profundidad de la sombra.

Si se sostiene que la vida psíquica es radicalmente temporal, no tiene sentido hablar de profundidad anímica. Pero existe una rama del conocimiento del alma que se llama "psicología profunda", y ese título empleado por grandes psicólogos y cuya legitimidad corrobora nuestra propia vivencia, significa que entre el alma y el espacio de la percepción existe, por lo menos, una similitud de estructura o sea, en el fondo, que la realidad psíquica tiene una dimensión espacial, como si a la vida interna se transpusiera algo de la estructura geológica y del dinamismo volcánico de la tierra, que es espacio.

La profundidad temporal puede definirse como lo lejano envuelto en sombras. Es profunda la vida prenatal; más cerca lo son los períodos iniciales de la primera infancia. Es profunda la prehistoria, y por eso la memoria y el conocimiento histórico pueden abolir la profundidad conservando la lejanía. Hermes Trimegisto hablaba de las "tinieblas primitivas", y todos pensamos en la noche de los tiempos. Siendo lo más interesante que atribuimos a esa profundidad inicial, nocturna una fecundidad germinal como la que posee el humus en la tiniebla de la tierra. Semejanzas, afinidades, similitudes que se dirían iniciáticas en los misterios del espacio y del tiempo.

La Discontinuidad.

Al abordar el tema de la discontinuidad del espacio humano, confrontamos dificultades más graves que las inherentes al tema de la profundidad, y esto porque la discontinuidad

choca directamente con nuestros hábitos lógicos y geométricos que postulan la continuidad como una propiedad, no sólo empírica, sino esencial del espacio.

La discontinuidad supone el vacío (10); y así deberemos tratar de comprender esta categoría de lo discontinuo. El vacío en el espacio se puede concebir como la distancia, pero no es lícito identificarlo pura y simplemente con ella, porque la distancia es un intervalo mensurable y que puede ser suprimido al contrario del vacío que es una ausencia, una suerte de no ser que se introduce entre los diversos lugares del espacio, en suma un intervalo de no existencia que por lo tanto resulta infranqueable, desde que no se puede recorrer lo que no existe. Pensemos en un viaje en tren que emprendemos al anochecer y terminamos al rayar la aurora, sorprendiéndonos el espectáculo matinal que carece de todo nexo psicológico efectivo con la impresión que le precede. Pasamos bruscamente de un lugar a otro y así vivimos el espacio como una pluralidad discontinua de ambientes, de paisajes, a tal punto que sólo la reflexión puede reunir esos lugares, creando de este modo y **a posteriori**, una unidad ficticia, pero que satisface nuestro prurito de continuidad y homogeneidad. En realidad saltamos de una isla de espacio a otra isla de espacio, flotantes ambas en océanos de vacío que no podemos definir y ni siquiera propiamente imaginar. Y por eso nuestra vivencia concreta del espacio es comparable a un álbum de fotografías separadas unas de otras y que captan instantes aislados del acontecer y puntos también aislados del espacio, pero que unimos, por encima de los vacíos que los separan,

(10) Ni Aristóteles en el capítulo IV de la **Física**, ni Bergson en su Tesis Latina, **Qui Aristoteles de loco senserit**, se ocupan mayormente en buscar una definición fenomenológica de la noción de vacío. Aristóteles trata mas bien de demostrar su imposibilidad; y lo hace mediante tres órdenes de argumentos, físicos, matemáticos y metafísicos que en realidad son pruebas indirectas destinadas a demostrar su tesis por las consecuencias absurdas que resultarían de la admisión del vacío. Esas pruebas, válidas sin duda dentro de las premisas teóricas de la dinámica Aristotélica, resultan empero inoperantes para la conciencia viva del espacio que les opone el testimonio de una experiencia más profunda: La del sentimiento de la nada y la del vértigo del vacío. Por donde se ve que la conciencia del vacío, no obstante su inmediata evidencia, es una conciencia vertiginosa y por lo tanto rebelde a las fórmulas lógicas de la definición conceptual.

recurriendo a la evocación retrospectiva o a otros recursos en realidad extraños a nuestra verdadera experiencia inmediata del espacio.

A este propósito citaremos un bello pasaje de Marcel Proust que en admirable forma literaria expresa así la calidad discontinua del espacio como la expresión espacial de la sucesión: "La bahía de Balbec, escribe Proust, era un pequeño universo aparte en medio del grande, una cesta de estaciones donde estaban reunidos en círculo los días variados y los meses sucesivos" (11). Y he aquí como, a través de esta poética evocación del novelista, volvemos a insistir en algo que constituye un verdadero leit motiv en todo el curso de nuestra exposición a saber: la reciprocidad vital y por lo tanto también simbólica entre el espacio y el tiempo. Pero así recaemos en un tema que merece un tratamiento especial, lo que intentamos en los párrafos que siguen en que los agrupamos bajo el título de "El espacio espiritual".

Con justicia se ha puesto de relieve así la discontinuidad del espacio proustiano, como la importancia que reviste en la obra de Proust, lo que podríamos llamar la polaridad de las dos grandes direcciones de su espacio y de su vida: "de lado de Swan" y "de lado Germantes". Direcciones en que se contienen, como en germen todas las posibilidades estéticas y humanas del destino de Proust y que perderían su sentido si se las abstrajera de su fundamento radicalmente espacial. Y es curioso: esas direcciones se temporalizan y forman parte esencial del "tiempo perdido", para reaparecer en el "tiempo recuperado", sólo que ese tiempo es un nuevo espacio, ya no el espacio material de Combray, sino el otro más amplio en que al fin y al cabo viene a fluir y a perderse el tiempo de la vida, para reaparecer más tarde en la evocación panorámica y a veces gloriosa de la evocación espiritual.

El Espacio Espiritual.

Es un hecho de observación que el esquema del espacio exterior, puede ser transpuesto a la esfera de la vida men-

(11) Proust, *A L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, Pl. I. 676.

tal y que este esquema puede así mismo transponer los dominios de la mera psicología e invadir los más altos y espirituales de la estética, la lógica y la metafísica. Lo muestran con evidencia expresiones como 'ser ahí', abierto, cerrado, etc., a las que debemos añadir la famosa frase de Jaspers "**Jedes Dasein scheint in sich rund**" (12), y los innumerables ejemplos contenidos en el admirable libro de Georges Paulet sobre la metamorfosis del círculo (13). Expresiones que citamos sin ánimo de estudiarlas en si mismas y sólo con el de explicar que en su forma espacial son algo más que locuciones metafóricas, puesto que ellas contienen significaciones a veces esenciales sobre el carácter profundo de la experiencia y de la vida.

Estas transposiciones tienen sin duda eminente significación ontológica, pero de modo más inmediato constituyen formas evidentes de espacialización del tiempo anímico. Lo que nos induce a revisar, siquiera sea brevemente la teoría bergsoniana sobre la espacialización de la vida consciente, o como diría el filósofo de **la Durée**, del tiempo real; doctrina que constituye uno de los aportes más interesantes del bergsonismo a la psicología de la realidad humana. Pero antes estimamos necesario estudiar una de esas trasposiciones que reviste interés dominante y no es otra que el concepto de **situación**, que algunos notables filósofos contemporáneos utilizan como base fundamental de sus sistemas y que, tal vez por esa circunstancia, se difunde con creciente rapidez y amplitud en la esfera del pensamiento especulativo.

Geoméricamente hablando, la situación se define como la relación de un punto con líneas neutrales de referencia que son las coordenadas o con otros puntos de la esfera o del plano. Trasladado este concepto al mundo del espíritu la situación se da como la relación del hombre con el mundo, ya sea, con el mundo de los valores o de las normas: morales, sociales, jurídicas, etc.; ya sea con el mundo de los hechos o de las realidades objetivas transitorias o permanentes que con-

(12) Citado por G. Bachelard en **La Poétique de L'Espace**, pág. 208.

(13) **Les métamorphoses du cercle**, París, 1959.

dicionan de modo necesario la vida humana, tales como la lucha, el dolor, la culpa, la muerte. Hay algunas de estas realidades que suelen aparecer como fatalidades inexorables ante las cuales el hombre se confronta a veces sin esperanza de salida. A esas situaciones de enfrentamiento sin posibilidades de evasión las llama Jaspers "situaciones límites" (**Grenze situationen**) (14) y las estudia con rara profundidad. Nosotros empero no nos detendremos mayormente en ellas, porque estimamos que para la intención de este estudio nos bastará con mostrar la evidente espacialidad de su estructura. "Estar en situación" es estar en el espacio físico o anímico. Es estar frente a algo, ante algo en términos que pueden ser definidos por analogía o identidad en forma geométrica, es decir en términos de espacio. Debiendo añadirse que si toda situación es espacial, recíprocamente todo espacio humano es situacional, ya que en todo espacio el hombre se confronta a una necesidad o a una posibilidad. Según lo cual, la importancia predominante del concepto de situación en la antropología filosófica es una prueba de eficacia decisiva de que la existencia humana, con ser de raíz temporal, tiene sin embargo una esencial, una ontológica dimensión espacial.

Esta característica situacional de los objetos espaciales implica, según los psicólogos, una estructura **hodológica**, término derivado del griego *odos* = camino, vía, y que, aplicado al espacio, significa que éste es una red de caminos, de rutas, en fin de direcciones hacia el cumplimiento de nuestras necesidades o de nuestros deseos. Puede decirse que hacia nosotros convergen todos los caminos y que también de nosotros parten y se bigurcan y entrecruzan todas las direcciones entre las cuales debemos elegir en cada punto, en cada instante de nuestro paso por el mundo.

Pero volvamos a la doctrina bergsoniana sobre la espacialización de la vida consciente. Bergson funda su doctrina en dos razones principales. Es la primera, que las exigencias

(14) Karl Jaspers, **Psychologie Des Weltanschauungen**, Berlín, 1925, págs. 262-263.

de la acción sobre el mundo exterior provocan en la conciencia la inclinación a concebir el espacio como un medio vacío y homogéneo en que los objetos se yuxtaponen sin penetrarse, de suerte que son susceptibles de ser manipulados y utilizados para los fines de la práctica. Es la segunda, que la conciencia en contacto con el espacio así configurado, toma algo de su estructura, es decir algo de la fijeza, de la rigidez de los objetos impenetrables que lo ocupan, y así se espacializa y vive sus propios estados impenetrables y yuxtapuestos como si se tratara de los objetos del mundo exterior, sometidos como tales a las leyes rígidas de la geometría y de la interdeterminación mecánica, constituyéndose de esta suerte en las zonas exteriores de la conciencia el **yo superficial** (15) de tipo espacial, semejante a una costra que recubre y aplasta las impresiones delicadas y fugitivas de la verdadera conciencia individual.

Todo lo cual es verdad, sin duda, pero una verdad incompleta, porque no abraza otras modalidades de espacialización del tiempo anímico, en niveles más altos y más profundos de la mera conciencia pragmática. En páginas anteriores nos hemos referido con frecuencia a esas posibilidades. Y por ello, ahora, nos concretaremos a transcribir esta muy verdadera y profunda de Georges Poulet (16) que se refiere concretamente al espacio estético, pero que puede aplicarse **mutatis mutandi** a otras altas formas del espacio espiritual "a la mala yuxtaposición se opone una buena yuxtaposición, un espacio estético donde, ordenándose los movimientos y los lugares, forman una obra de arte, conjunto memorable y admirable".

El Espacio del Paisaje.

Uno de los aspectos más encantadores del espacio es el paisaje, que podemos definir aproximadamente diciendo que

(15) *Essai sur les donées immédiates de la conscience*, Chapitre III, París, 1912.

(16) *L'Espace proustien*, París, 1963, pág. 181.

es la disposición armónica o discordante de los objetos naturales (árboles, ríos, lagos, montañas, etc.), en el espacio cósmico, disposición ofrecida como un cuadro a la contemplación humana. La índole psicológica del sentimiento del paisaje es, principalmente, proyectiva. El contemplador transfiere sus propios estados anímicos a los objetos de su contemplación y luego los mira y participa en ellos como si se tratara de una nueva subjetividad. Así participamos efectivamente de la serenidad del cielo y del mar, asistimos al esfuerzo ascensional de las montañas vivimos, aunque sólo sea con la vista, el horror de los abismos que el sol parece horadar en los intervalos de las rocas. Sentimiento de simpatía universal que los alemanes llaman **Einfühlung** y que entre otros eminentes psicólogos, Teodoro Lipps ha estudiado en forma tan exhaustiva y admirable. Pero debemos observar que la **Einfühlung** no constituye por sí sola ni reduce a sí todo el sentimiento estético del paisaje. Existen en ese fenómeno otros elementos: decorativos, mágicos, de color, en fin formales. Pero la proyección afectiva constituye de todos modos su premisa anímica, enseñándonos así esta experiencia que sólo mediante una comunicación de tipo anímico entre las cosas y el corazón del hombre puede nacer esa forma de exaltación jubilosa y creadora que es la expresión más alta de la vida estética, y quizá de toda la vida.

El segundo carácter del sentimiento del paisaje es su impregnación por elementos animísticos de esencia mítica. Lo que se comprende fácilmente pensando que esos elementos son de origen arcaico y que, por lo tanto, es natural que esos elementos vuelvan a actuar cuando la presencia del hombre ante el paisaje reactualice las reacciones ancestrales del primitivo que en los tiempos míticos estaba suspendido, mas aún arrastrado como una hoja en el torbellino del cosmos.

En fin conviene anotar que el arte, principalmente la literatura y la pintura a partir de Rouseau, tienen en el mundo moderno una influencia decisiva en la formación del sentimiento del paisaje. Todos vivimos con la imaginación o deseamos vivir alguna vez rodeados por los paisajes de los hermanos Brueghel o en los espacios descritos por la maravillo-

sa pluma de Chateaubriand en la 'Vida de los natchez'. Y es que el arte crea su propio espacio, un espacio encantado que no atraviesan los automóviles ni los helicópteros, pero que domina la fantasía volando en dirección y dimensiones que no previeron ni el ilustre Euclides, ni los demás innumerables geómetros y cosmólogos que han venido después hasta nosotros.

Uno de los temas más interesantes de la historia del arte —y especialmente de la pintura— es el relativo a la manera como los artistas de las diferentes razas y épocas interpretan el espacio. Interpretación que obedece en gran parte a exigencias decorativas o a exigencias materiales del motivo que se trata de representar, pero que como es indudable, revela también diferentes modos de ver o de sentir las representaciones espaciales y el espacio mismo, siempre en el supuesto de que el espacio del paisaje es un fondo vital de las imágenes y no un simple vacío geométrico.

Entre las posibilidades de sentimiento, visión y expresión estética del espacio y en consecuencia del paisaje pocas, sin duda, más profundamente significativas que las que Wölfflin estudia en su libro *Conceptos Fundamentales de la Historia del Arte* (17), designándolas con las denominaciones de estilo o concepción plana y de estilo o concepción profunda del espacio. El estilo plano corresponde a los pintores —meridionales o influidos por estos— del siglo XVI: Rafael, Tiziano, Dirk Bouts, Quentin Massys, Lucas van Leyden, Patinier, Dürero. El segundo corresponde a los pintores —principalmente nórdicos— del siglo XVII: los dos Brühgel, Rembrandt, van Goyen, van Neet, Hobbma, Wijnants, Ruysdael y Ruisdaelt, y también Claude Lorrain, Corot, Turner, Gaspar, David, Friedrich.

En el estilo plano el cuadro se descompone en una serie de zonas, de estratos o de capas paralelas al espectador, cuya mirada reposa en cada uno de ellos, en el estilo profundo la relación entre los primeros y los últimos planos es tal que la mirada se orienta hacia lo hondo, hacia el fondo del cua-

(17) Traducción española, Madrid, 1924.

dro. En el primero hay una cierta tranquilidad en la superficie, en el segundo una tensión entre lo distante y lo próximo, algo así como una aspiración hacia lo lejano y lo profundo. Y hay, en consecuencia, entre estos dos estilos una diferencia relativa a una cierta tendencia estática en el estilo plano y una como tendencia hacia el movimiento en el estilo profundo. En el estilo plano la mirada se reparte igualmente por la superficie, en la concepción profunda hay una tensión entre los planos.

El estilo plano corresponde a la concepción clásica, el estilo profundo a la llamada concepción barroca. Y existe por lo tanto entre estas dos maneras de sentir y expresar el espacio la distancia que separa dos diversos sentimientos de la vida y en consecuencia de la naturaleza.

Desde este punto de vista, Ludwig Klages (18) considera de gran importancia para la apreciación, no sólo del sentimiento estrictamente estético del paisaje, sino del pathos cósmico en general, esta distinción dicotómica de Wölfflin e interpretando su pensamiento establece la siguiente tabla de contrastes entre el estilo clásico y el barroco, o lo que es lo mismo, entre el estilo lineal y el pictórico.

Clásico	Barroco
Superficie.	Profundidad
Cerrado	Abierto
Netamente limitado	Relativamente ilimitado
Relativa inmovilidad	Movimiento
	Conformidad con la visión, apariencia, cambio.
Claridad de todos los objetos individuales con sacrificio de la distancia unitaria.	No claridad de muchos objetos individuales para realizar la distancia unitaria.
Forma.	Materia (asunto) (19).

(18) *Der Geist als Widersacher der Seele*, Leipzig, 1929, pág. 1433.

(19) El espacio de la arquitectura, merecía un tratamiento especial. En su aspecto estético es un tema específico de la Psicología y de la Historia del Arte que no comprendemos en este trabajo, porque dentro de la perspectiva de nuestro estudio, el verdadero espacio de la arquitectura no es

II

EL ESPACIO MITICO

Hay una variación en el tema del espacio humano que interesa de modo muy especial a la psicología y a la etnografía; y es la que se refiere al espacio mítico; el cual según el consenso unánime de los estudiosos sería el antedecente y acaso el origen de la conciencia del espacio del hombre actual, conciencia que, por exenta que parezca de elementos preempíricos e innatos, en realidad contiene numerosas reminiscencias no sólo ya de los estadios prehistóricos, sino aún más, arcaicos de la psique actual.

Lo primero que debe decirse cuando se trata de la conciencia mítica del espacio, es que ella tiene como fondo un sentimiento difuso de algo viviente, latente o actuante y que pulsa por modo universal y continuo en las apariencias, las cosas y los seres. Según varía la idiosincracia de los pueblos, se dan también variaciones —aunque no esenciales— en la noción de ese algo difuso, y latente y viviente; pero no obstante ellas la conciencia mítica es siempre y esencialmente una conciencia de impregnación anímica, más exactamente, un sentimiento de continuidad vital entre los seres entre sí y entre ellos y el alma que los vive, los aprovecha a los sufre como potencias favorables o adversas, como energías o entidades amigas o enemigas. Según lo cual el mundo mítico es en suma un ambiente de impregnación en que lo externo accede sin perder su esencia al ámbito de la vida interior y

inmediatamente perceptible por la sensibilidad, como lo son el de la pintura y la escultura. El espacio de la arquitectura es una interioridad, cuya configuración depende del destino del edificio: oficinas, departamentos familiares, consultorios, aulas, etc., y, en gran parte, de la creatividad del artista arquitecto. Los hombres que habitan el edificio, proyectan su afectividad al interior en estos espacios y, a su vez, los diversos ambientes que ostentan el sello personal de su creador, constituyen una atmósfera vital para quienes los ocupan. Y así cada habitación, cada rincón del edificio es un receptáculo de la vida anímica a la que contribuyen y en la que participan el habitante y el arquitecto, quien si es auténtico artista, deberá poseer altas calidades humanas y ser no sólo un psicólogo, sino también poeta.

en que a la vez los objetos de esta última son vividos y considerados por el alma como expresiones de su propia exterioridad. El alma vive lo externo como si fuera interno y recíprocamente, toma en consideración sus estados internos, contemplándolos en un cierto espacio interior como ve y considera los objetos del mundo que le rodea.

Dentro de este ambiente, el rasgo más saltante de la conciencia mítica del espacio es la heterogeneidad, una heterogeneidad numinosa. Es decir que el espacio es concebido y sentido no como una entidad abstracta, meramente formal, sino como un conjunto de lugares dotados, cada uno, no por accidentes, sino de acuerdo con la naturaleza de las cosas, de cualidades diferentes, individualizadoras. En el espacio mítico —escribe Cassirer— cada "aquí" y "allá" no es un mero aquí y allá, ningún mero término de una relación general que, con preindencia de cualquier contenido pueda repetirse, sino siempre cada punto, cada elemento posee aquí su propio tono (Tönung) (20). Heterogeneidad cualitativa y vital que ya hemos estudiado brevemente al tratar del espacio de la percepción, pero que en el espacio mítico se presenta con caracteres de particular acentuación. Su ejemplo típico lo ofrece la conciencia espacial de los Zuñis que tanto atrae e intriga a los etnólogos y según la cual estos indígenas atribuyen a los lugares de su comarca y aun del mundo entero, diversas características que no sólo influyen en la conducta de los habitantes sino que, en cierto modo se incorporan como elementos anímicos profundos en la vida individual y social de aquéllos. Las siete regiones del espacio: norte, sur, este, oeste, alto, bajo, centro, son a la vez aspectos, tendencias y regiones vitales de su propio ser corpóreo y anímico.

No menos interesante es el caso de los Osago que Levi-Strauss estudia en su notable libro "El pensamiento salvaje" (21). Estos pueblos dividen el mundo en dos grandes mita-

(20) Ernst Cassirer, **Philosophie der Symbolischen Formen**, Zweiter Teil **Das Mythische Denken**, Oxford, 1954, pág. 106.

(21) Versión castellana. México, 1964, pág. 20 y sigts.

des: la una, el cielo, la otra la tierra dividida a su vez en tierra firme y agua. Divisiones que acarream una serie de consecuencias muy importantes lógicas y prácticas para la vida individual y local de los miembros de la tribu, según que se atribuyan un origen celeste o terrestre vinculándose así en forma metafísica y geográfica con lo alto y lo bajo y complicándose además el sistema de implicaciones espaciales y religiosas con las referencias a los puntos cardinales míticos: Norte, sur, este, oeste, y con una numerología relacionada con el par y el impar, ya que la cifra seis corresponde a la mitad del cielo y la cifra siete a la mitad terrestre.

Esta reacción vital del hombre arcaico con el cosmos, o para hablar con más precisión, con las regiones y direcciones del espacio, se revela en forma muy interesante e instructiva en el sentido, a la vez biológico y anímico que el hombre primitivo atribuye a la casa como habitación y símbolo "La casa" —a la vez *imago mundi* y réplica del cuerpo humano— desempeña un papel considerable en los rituales y en las mitologías, escribe Mircea Eliade (22). Luego analiza esta proposición, ilustrándola con los ejemplos concernientes al simbolismo iniciático, funerario y metafísico del puente y de la puerta, y agrega: estos ejemplos nos han mostrado en qué sentido la existencia cotidiana y el "pequeño mundo" que ella implica —la casa con sus útiles, la rutina cotidiana y sus gestos, etc.— son susceptibles de ser valorizados en el plano religioso, metafísico (23).

La heterogeneidad del espacio mítico tiene profunda vinculación con el totemismo, o sea con la creencia de que el clan, la tribu, el grupo desciende de un antepasado ancestral que puede ser un animal, una planta o un fenómeno natural como el trueno y el relámpago. Y como ese progenitor mítico domina con su presencia e influencia determinado lugar de la comarca, resulta que entre el espacio, el totem y el hombre existe una relación que llamaríamos de biología mística.

(22) Mircea Eliade: *Le Sacré et le Profane*, traducción francesa, París, 1965.

(23) *Ibid.*, pág. 155.

Y algo más, porque esta relación no es la de una simple filiación, sino la verdadera fusión mística entre el toten y el hombre a través de la relación prenatal, colectiva entre la tribu y el toten.

La gran distinción cualitativa en el interior del espacio mítico es la que el hombre que lo habita establece entre el mundo sagrado y el profano. Aunque, en realidad, todos los lugares de aquel espacio están habitados por nùmenes dotados de diferentes atributos, o poseidos por potencias mágicas de carácter sobrenatural, hay algunas localidades especialmente consagradas a la veneración, al respeto religioso y erigidas por ello en objetos ambivalentes de atracción y de terror: templos, sitios oraculares, santuarios y también determinados accidentes de la naturaleza como fuentes, lagos, montañas o árboles. Entre los antiguos peruanos se encontraban multitud de esos objetos como eran las apachetas, y principalmente, las huacas y las grandes piedras consideradas y adoradas como los cuerpos transformados de antepasados míticos. La petrificación de alcance religioso de los hermanos Ayars es un ejemplo típico de este fenómeno tan significativo de la vivencia.

Algunos arqueólogos entre ellos Doering de modo principal en el libro "El arte en el Imperio de los Incas" (23a) sostienen que la costa peruana en tiempos prehistóricos era "la tierra de los muertos"; una región consagrada de manera exclusiva por las tribus andinas a la sepultura de sus cadáveres, en la creencia de que los muertos allí enterrados se transformaban en dioses, por lo cual esa tierra tuvo que ser el teatro de una intensa vida religiosa y de una gran actividad ceremonial vinculada, al igual que en todos los pueblos primitivos, al culto de los muertos. Y así escribe Doering: "Considero posible que en los mil años que precedieron a las civilizaciones tardías, el desierto costero peruano fuera ante todo un país de difuntos y de dioses en cuya tranquila soledad los pueblos de la montaña dispusieron las fosas para sus muertos y donde levantaron pirámides y terrazas escalonadas pa-

ra aquellos de sus dioses que estaban relacionados con el mar; y que se propiciaron con la erección de las construcciones dedicadas a su culto, en medio de sus necrópolis, en el país sagrado de los muertos. La aparición de los difuntos, después de su transfiguración entre los dioses o demonios semi divinos, se representó en muchas obras de los tiempos primitivos". Ejemplo típico de la consagración en espacio sagrado de toda una región geográfica.

Una característica muy notable de la estructura del espacio mítico es su tendencia a disponerse alrededor de un centro, real o ficticio, el cual no se define geoméricamente como un punto equidistante de la circunferencia, sino como un punto de intensa actividad anímica y de extraordinaria influencia mágica; que es concebido muchas veces no sólo como el centro de una comarca, sino como el punto central del mundo entero. Centro de atracción y de terror de donde parten y al cual convergen todas las energías humanas y cósmicas de su jurisdicción. Para no citar sino un ejemplo significativo, evocaremos la centralidad del Cuzco (que significa ombligo), la capital política y religiosa del Imperio de los incas a la cual se dirigían con veneración las miradas de los súbditos y desde el cual se impartía todo el impulso administrativo y social de la nación.

A propósito de esta división del espacio mítico en sagrado y profano, el ilustre etnólogo y filósofo rumano Mircea Eliade trae en su notable libro sobre la Historia de las Religiones (23b), la exposición y el comentario de un hecho de la mayor importancia para la concepción del espacio humano mítico y con él del espacio humano en general, sobre todo dentro de los puntos de vista que estamos sosteniendo en este trabajo. Se trata de la integración de la simbólica del tiempo en la estructura y en el proceso constructivo del monumento sagrado. Así el altar del templo védico en la India se compone de trescientos sesenta ladrillos que representan los trescientos sesenta días del año. Con lo cual el tiempo se materializa en el altar y éste viene a ser un microcosmos que

(23b) *Traité D'Histoire des Religions*, París, 1949.

existe en un espacio y en un tiempo profanos (23c). Todo lo cual evoca inmediatamente el recuerdo de la sacralidad del Cuzco, tan vinculada a la simbólica del cuerpo, como lo sugiere con plena claridad la etimología de la palabra Cuzco que en quechua significa ombligo o sea, míticamente, centro del cuerpo y del mundo.

Casi no necesitamos añadir ni modificar nada a lo que hemos expuesto sobre el sentimiento del paisaje en otro lugar de este trabajo. Sobre todo porque en aquellas páginas señalábamos la impregnación del paisaje estético por elementos mágicos y míticos. Por lo cual, ahora, nosotros no tenemos más que mostrar de modo más directo y concreto esos elementos para definir con la claridad deseable la fisonomía de esa forma del espacio humano que está constituida por el espacio mítico.

Desde luego, el paisaje no es para el hombre de mentalidad mítica un objeto de delectación estética, sino un campo de experiencia religiosa. En efecto, cada accidente natural recuerda al hombre arcaico ora la realización de una leyenda mítica —recuérdase a este respecto la geografía mítica de los griegos tan vinculada a sus leyendas heroicas— ora la presencia de la divinidad, ora la corporificación de potencias e influencias benignas o temibles; en fin, en conjunto, el paisaje es un mundo de entidades vivientes y activas con las cuales se confunde el alma o se confronta sea para propiciárselas, sea para eludirlas, sea para dominarlas mediante el empleo de procedimientos tradicionales de eficacia mágica: encantamiento, sortilegios, fórmulas rituales, etc. Procedimientos colectivos para provocar el estado de trance, etc.

El paisaje de la experiencia estética es en gran parte una proyección de la subjetividad del contemplador, del artista, o del poeta. El paisaje mítico también es, en el fondo, una proyección de la subjetividad humana, pero no de la subjetividad individual, sino colectiva, grupal. Lo que ve y encuentra en el paisaje un miembro de la tribu lo ve y lo en-

cuenta toda la tribu, ya que en la mentalidad primitiva no existe todavía la intimidad personal. Así las imágenes del paisaje contienen un mensaje que pertenece a todo el grupo. En sus accidentes, colores y formas se petrifica y simboliza para la eternidad la experiencia de la vida común, y es literalmente, con todas sus consecuencias vitales y espaciales, la espacialización temerosa o exaltada del alma común: espejo de júbilo o de espanto de la mentalidad mítica. En fin cerramos este breve tratamiento del paisaje mítico, transcribiendo un largo pasaje de Levy Bruhl (24); que contiene en síntesis, bajo la autoridad de un gran investigador lo que consideramos de más esencial sobre el espacio mítico y con él sobre el espacio del paisaje que en él se inscribe: "El vínculo entre una persona y su país no es simplemente geográfico o fortuito, sino un vínculo vital espiritual, sagrado. Para el indígena su país es un símbolo al mismo tiempo que la vía de acceso al mundo invisible y poderoso de los héroes, de los antepasados y de las potencias dispensatrices de la vida, de la cual aprovechan el hombre y la naturaleza".

III

EL ESPACIO ONIRICO

El espacio en el sueño profundo.—

El estado de sueño, según la expresión castellana de esta palabra, plantea dos problemas a la psicología y a la biología del espacio humano, porque existe un sueño profundo con ausencia de imágenes y en gran medida, exento de conciencia, y existe el sueño poblado de imágenes y de variados estados afectivos. Mundo imaginario al que los franceses llaman *reve*, en alemán *traume*, debido a que en esos idiomas, al contrario de lo que acontece en el castellano se distin-

(24) *La Mythologie Primitive*, París, 1935, pág. 17.

guen netamente los dos aspectos: inconsciente (someil, schlaff) y el semiconsciente (revé, traume) del ámbito onírico.

Si como afirman algunos psicólogos (1), aunque la actividad consciente se atenúa, no se extingue del todo en el sueño profundo, es evidente que en ese estado tiene que manifestarse en alguna forma la conciencia del espacio. Quizá ciertas posiciones forzadas del cuerpo con relación al espacio, trastornos de la circulación, tensiones musculares, etc.), tengan alguna repercusión sensorial en la oscuridad del estado onírico; quizá se traduzcan en sentimientos de incomodidad, de desadaptación, de desequilibrio u otras semejantes; o acaso en sensaciones corpóreas penetradas de terror o de angustia. De todos modos parece que la actividad consciente volitiva o racional funcionan en el sueño profundo como una latencia, o como un sentimiento de alerta pronto a despertar, mas que por la intensidad, por la calidad anímica o espiritual de los estímulos.

Se ha especulado mucho sobre la significación metafísica y mística del sueño en sus dos aspectos: sueño profundo sin imágenes y sueño poblado de ensueños; y son los escritores, artistas y filósofos, del romanticismo alemán quienes han ponderado, a veces en términos de extremada exaltación, la importancia humana y cósmica de aquel fenómeno. Según estos escritores, entre los cuales Novalis y Tieck ocupan lugar destacado, en el sueño, especialmente en el sueño profundo el alma se reintegra a las fuentes originarias de la vida personal y cósmica. La actividad del pensamiento lógico y de las formas artificiales utilitarias y mecánicas de la existencia despierta, desaparecen en el océano de la vida, en la insondable hondura de sus dinamismos elementales, vida que engloba en un único ritmo el mundo animado e inánime. De donde proviene cierta analogía entre sueños sin imágenes y el estado místico —a lo menos en su sentido hindú— y también con la muerte, como el último sueño, como el dormir eterno del que no se despierta nunca. Todo lo cual, acaso podría sintetizarse en este breve pensamiento de Hamann, "el mago del norte": "En el profundo sueño yacé nuestra alma

original y su movimiento es cual una danza frenética" (25). Aludiendo al sentido místico y de revelación de la noche, y al sueño profundo que ella protege, escribe Novalis: "una duración limitada le ha sido concedida a la luz, pero el reino de la noche escapa al tiempo y al espacio. Eterna es la duración del sueño; sagrado sueño" (26).

Lo expuesto no es en el fondo sino una digresión, acaso un poco larga pero no inútil, porque ella nos permite divisar con relativa intensidad el fondo de donde surgen los ensueños del alma imaginífera.

IV

EL ESPACIO DE LA IMAGINACION ONIRICA

Al confrontar el problema de la imaginación onírica, creemos pertinente y aun indispensable fijar los límites que ponemos a la ambición de este trabajo. Y haciéndolo diremos que no intentamos ensayar una explicación genética detallada de las formaciones oníricas; y ello porque ese intento desvirtuaría el motivo inicial y verdaderamente genuino de nuestro estudio dirigido de modo primordial a bosquejar en forma clara y estricta la estructura del espacio humano en los diversos planos en que es vivido, sin complicar nuestros análisis con la interposición de supuestos teóricos extraños a la materia misma y referentes, no a sus formas y modalidades intrínsecas, sino al proceso de su causalidad fisiológica o psíquica. Lo que no nos impedirá empero, admitir como hipótesis general la existencia de una causalidad, de una génesis subconsciente de raíz instintiva para todas las formaciones no reflexivas de la conciencia, ya se trate de la conciencia despierta o de la conciencia onírica. Hipótesis general, válida en su globalidad como un postulado, para la com-

(25) Citado por Albert Beguin en *L'Áme Romantique et le Réve*, Marcelle, 1937, tomo 1, pág. 95.

(26) Hymnen an die Nacht, Edition Montaigne, París, 1943.

prensión de las configuraciones anímicas, pero del cual es aventurado deducir determinaciones específicas para todas y cada una de esas expresiones de la subjetividad no reflexiva. En todo caso nos parece que algunas intuiciones de alcance general de Freud y las admirables aportaciones de Jung al conocimiento de la psicología profunda, pueden servir de orientación a los exploradores que se aventuren en el laberinto de la selva onírica.

Otra admisión conexa es la que se refiere a la vigencia en el sueño de la mentalidad arcaica, prelógica. En el mundo onírico se suspende la vigencia del principio de no contradicción y esa suspensión entraña la derogación, a lo menos transitoria, de nuestros hábitos espaciales de tipo euclidiano que son hábitos lógicos. Sustituciones, superposiciones, confusiones de los planos y de las dimensiones espaciales son frecuentes en el mundo onírico. Y lo curioso es que el durmiente contempla y aun más, vive directamente esos fenómenos con la mayor naturalidad, ajeno al absurdo y a la contradicción que ellos entrañan. Lo que quizá nos indique que la psique humana en su oscura profundidad no es lógica, sino prelógica y oriunda de otros mundos en que no rigen las coordenadas de nuestra geometría. Todos podemos certificar, por propia experiencia la realidad de estos fenómenos de la fantasía onírica, pero los cuentos nos ofrecen de ellos una versión, no por estilizada y encantadora menos veraz. Recordemos tan sólo los cuentos de Aladino de las mil y una noches, donde vemos palacios, jardines, salas de banquete, tesoros variadísimos surgir, desaparecer, transformarse, pasar, en fin en un ambiente de fantasmagoría de la más extrema inverosimilitud. Bella transformación de lo onírico en lo poético que encierra una profunda lección de psicología estética y que confirma en forma elocuente el conocido pensamiento de Dilthey que dice: "el sueño es el más antiguo de todos los poetas" (27). Lo que nos autoriza a afirmar del sueño poético —en francés se diría de la *reverie poetique*— en su relación con el espacio, todo lo que afirmamos de la con-

(27) *Das Erlebnis und die Dichtung*, Leipzig, 1929, pág. 185.

ciencia onírica, sólo que con una ligera atenuación en el aspecto meramente prelógico de aquélla.

Un fenómeno muy curioso y frecuente en el estado onírico, consiste en un raro sentimiento de levitación, en un espacio vago, sin contorno preciso. El durmiente se siente volar, y lo hace en sueños con una agilidad, facilidad y levedad que le parecerían increíbles si no los viviera con evidencia. Este sueño imaginario es, según la acertada observación de Nodier (28) un vuelo sin alas, es decir con exclusión de todo dispositivo mecánico; un sueño en que los cuerpos se elevan por su mera, intrínseca virtud levitacional. En este estado desaparece la estructura hodológica del espacio de la vigilia, y así el vuelo onírico es un vuelo sin rumbo, sin más intención que el goce en la plena libertad dinámica. Los especialistas: fisiólogos, psicólogos de la profundidad, explicarán seguramente este fenómeno por factores orgánicos o por tendencias psíquicas de naturaleza instintiva. Pero es imposible no pensar que en él se trasunta una como reminiscencia metafísica de un cierto pasado en cierto modo anterior al tiempo y en el cual la vida anímica y espiritual no reconocían límites a su posibilidad, al pleno disfrute de una libertad sin obstáculos.

CONCLUSION

Llegados al final de esta disertación, nos parece pertinente y útil una comparación entre el espacio y el tiempo, entidades metafísicas inseparables, y a la vez, simétricas y opuestas que son objeto de vivencia sin ser jamás captadas con plena claridad por la avidez definitoria del pensamiento lógico. Desde luego, empero, no intentaremos desarrollar un análisis formal de sus respectivas estructuras que nos llevaría demasiado lejos, más allá de nuestra intención y de nuestro proyecto, contentándonos con una comparación de tipo anímico, si preferimos axiológico, según su relación vital con

(28) Citado por Pierre Quillet, Bachelard, Paris, 1964, pág. 106.

nuestro sentimiento de la existencia y con nuestra concepción sobre sus fines y formas ideales. Y en esa perspectiva lo primero que diremos, fundándonos en los escritos de los grandes filósofos y en nuestro propio sentimiento de la vida, es que el tiempo es angustia, cuidado, zozobra, al paso que el espacio es serenidad y paz, y algo así como una solemne y maravillosa compañía en la soledad, según lo prueba el hecho de que siempre buscamos en la contemplación de las grandes extensiones cósmicas: el cielo, el mar, el desierto, la pampa, un refugio inviolable contra la inquietud, y la angustiosa problemática del tiempo. Pero hay más: el tiempo está intoxicado por los detritus de la pasión humana que arrastran las corrientes históricas por siglos de siglos; en cambio el espacio es inocente, santo porque siempre vierte el bálsamo de su inmensidad y de su silencio sobre todas las heridas de la historia. El espacio, el gran espacio, es el amigo del ser, declara Gastón Bachelard; del ser, es decir de algo que formalmente se opone al mero devenir torrencial del tiempo (29). Y aunque el tiempo en fulguraciones instantáneas como relámpagos nos trae las grandes revelaciones de lo eterno, esas revelaciones se cumplen en lugares sagrados del espacio que es el escenario universal de la aparición. Por todo lo cual, terminaremos estas páginas sobre el espacio humano con las breves proposiciones que siguen y que aspiran a ser no sólo un resumen, sino la culminación iluminante de nuestro estudio.

El tiempo pulsa en la propia raíz ontológica de la realidad humana, y así, en términos abstractos se puede decir que el hombre es tiempo; pero cuando el hombre respira en las más elevadas y puras regiones del espíritu, especialmente en las regiones de la alta contemplación religiosa y estética, el hombre no es tiempo, sino que, en la más auténtica plenitud de su vocación espiritual, el hombre es espacio.

LOS SENTIDOS DEL ALMA

Fue la lectura de un poema de Baudelaire lo que despertó en mí por primera vez la idea de estudiar un cierto tipo de estados psicológicos que podrían llamarse con justicia "sensaciones del alma" y que se distinguen de las otras sensaciones que llamaremos corpóreas por la ausencia en aquéllas de estímulos físicos, a lo menos en forma directa. Y ese poema dice así:

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

(1) **Nota sobre la terminología.** He vacilado entre poner por título a este estudio: "los sentidos espirituales" o "los sentidos del alma", y me he decidido por el último, no obstante que el primero tenía la ventaja de acentuar el carácter no material, no físico de las situaciones o estados que esos sentidos captan y perciben. La razón estriba, sin duda, en la tendencia principalmente psicológica del trabajo. Temía que el título "los sentidos espirituales" me confinase en una altura de la que no pudiese descender a ocuparme en otros objetos de menor categoría y valor. No he vacilado, en cambio, en hablar de sentidos espirituales en el curso de la exposición, cuando deseaba referirme a los objetos intencionales de modo preferente por relación a la actividad anímica que a ellos se dirige.

Otra aclaración me parece necesaria y es la siguiente: si como es sabido el término "alma" equivale a "psique", en realidad todos los fenómenos psicológicos, incluso los que llamaremos sensaciones corpóreas, son fenómenos del alma. Y así, en consecuencia, no habría razón para hablar de los "sentidos del alma", como de formas específicas de la sensibilidad. En este estudio, empero, se limita por consideraciones de claridad la extensión del término alma, para referirlo específicamente a los fenómenos psicológicos que se realizan con independencia de los movimientos o excitaciones corpóreas. Y de esta suerte llamamos sentidos corpóreas a los que funcionan bajo el imperio de agentes físicos: vibraciones luminosas, sonoras, estímulos táctiles, etc., y que implican una excitación de las terminaciones nerviosas localizadas en la superficie o en el interior del cuerpo. Llamamos sentidos del alma, aquéllos cuyos objetos son espirituales, es decir no materiales, no físicos.

En estos versos el poeta gusta una mezcla de amargura y dulzura, como la de tantas bebidas, y le gusta al "escuchar" los recuerdos lejanos que lentamente se elevan... Y, evidentemente, esa amargura, esa dulzura, ese misterioso rumor de los recuerdos, nos dicen algo más y algo distinto de lo que nos dicen las sensaciones de los sentidos corpóreos pero, de todos modos, nos dicen algo **semejante**; y es esa semejanza reveladora, acaso, de un origen común o de una identidad profunda entre esas series de sensaciones, lo que plantea el problema que nos atrae y que quisieramos considerar, siquiera sea brevemente, en su implicación psicológica y metafísica.

La causa principal del escaso interés científico concedido a estas sensaciones, reside a nuestro entender, en el hecho de que ellas constituyen objetos poéticos de primera importancia y que, por ello, son consideradas como meras ficciones literarias y, concretamente, como entes metafóricos desprovistos de realidad intrínseca. Con lo cual, a la vez que se excluyen estos estados de un tratamiento sistemático, se desvaloriza con injusticia el sentido iluminativo de la metáfora como expresión humana y como medio de admirable eficacia para el conocimiento del alma.

Lo que justifica, dentro del ámbito de nuestro tema principal, una digresión sobre la metáfora.

Hay algo que solicita inmediatamente la atención cuando se medita sobre la metáfora; y es la frecuencia con que los más grandes filósofos, poetas y místicos la emplean no sólo como medio de explicación, sino como medio de iluminación y edificación. Si los grandes espíritus se expresan en metáforas es porque piensan que entre los términos o entre los planos ónticos que ellas enlazan se da algo más que una analogía meramente exterior; o más exactamente porque estiman que la analogía de las formas revela una comunidad de origen y de esencia y, finalmente, porque así consideran la metáfora como una puerta de acceso a un conocimiento o a una realidad que no pueden ser expresados mediante el lenguaje abstracto del concepto. Para no citar sino un ejemplo cuando Goethe hace decir a un personaje de su

Wilhelm Meister (1682): "Mi alma sólo tiene antenas y no ojos, palpa y no ve", está diciendo algo inmediato como una sensación, como un modo irreductible de captación o de auscultación de la realidad por el alma. Y de esta suerte la eficacia de la metáfora nos induciría a afirmar la especificidad de estos estados sensoriales del alma por relación a otros modos de la vivencia psicológica.

La desconfianza en la metáfora como medio de mostración o indicación, sería tanto menos justificada cuanto que la propia psicología científica emplea abundantes metáforas para significar entidades, situaciones, en fin estados de orden anímico. Emoción, inclinación, foco, umbral, temperamento, rasgo, profundidad, superficie son otras tantas metáforas que utiliza la ciencia del alma, y nadie discute la realidad de los objetos a que ellas aluden únicamente a causa de la calidad metafórica de la expresión. Y es que como bien escribe Edwig Conrad-Martins, "hay analogía propia entre lo físico y lo psíquico. Hay la semejanza categorial a un plano óptico de distinta esencia, o en lo interior de un cuadro óptico de esencia distinta" (2).

Reflexiones que, en el fondo, implican una promoción de la metáfora al plano superior del conocimiento, y que nos permiten distinguir con claridad las llamadas **sinestecias** que estudian los psicólogos y utilizan los poetas, de las correspondencias de tipo más bien metafórico, que constituyen el objeto de este ensayo.

La metáfora pues no sólo realiza conexiones de ficción, sino conexiones de realidad. Desde luego en el ámbito de la experiencia interna, toda vez que si el poeta y el místico relacionan o asimilan entre sí elementos en apariencia muy distantes de su contemplación, es porque perciben o descubren en ellos una íntima, una fundamental afinidad; percepción evidente, acaso con "oscura evidencia". Y además por relación a los objetos o a las sensaciones del mundo corpóreo, ya que es en ese mundo donde el contenido espiritual

(2) El Tiempo, Madrid, 1958, p. 128.

del alma toma sus símbolos. Recordemos a este propósito el verso de Mallarmé:

Encore dans les plis jaunes de la pensée,

en que se juntan modos tan distantes en la experiencia vulgar: "pliegues amarillos del pensamiento", tan distantes y, sin embargo, capaces de revelarnos en su función inesperada, un fondo profundo.

Y aquí se impone una importante aclaración; y consiste en realizar una distinción, en verdad no siempre fácil, entre dos zonas contiguas y fluidas del mundo anímico. No debemos confundir los estados o las vivencias que nosotros atribuimos a los 'sentidos del alma' con la evocación mnemónica o la representación imaginativa de las sensaciones corpóreas. Yo puedo recordar un paisaje intensamente iluminado por el sol, o el perfume de una rosa, o la frialdad de la nieve. Y puedo si soy poeta, imaginar las sensaciones de luminosidad o de frescura de un paisaje lunar, pero esas evocaciones no se confunden, por más que sean análogas, con los estados de sensibilidad que se expresan, por ejemplo, cuando se habla de la voz del pasado o de la noche de los tiempos. Las sensaciones evocadas son los **duplicata** de esas sensaciones originarias; las sensaciones espirituales del alma son modos de la experiencia que el poeta sólo nombra mediante símbolos, acaso por que carecen todavía de las expresiones específicas que los designen en su unidad categorial y en su inmensa variedad concreta. O acaso, porque una ley negativa y arcaica prescribe que esos estados, muy etéreos, sólo deban ser aludidos mediante sus análogos corpóreos.

El problema de la relación entre la actividad de representación que comprende la memoria y la imaginación, y el sensorium inmaterial de la región intuitiva del alma que capta directamente la realidad de su objeto, será abordada en otra sección de este estudio. Por ahora examinemos brevemente las posibilidades de la sensibilidad espiritual, tal como la hemos definido.

Pero antes nos parece pertinente intercalar citas de filósofos y psicólogos, que confirmando nuestros puntos de vista iniciales nos animen a proseguir nuestra exploración en los dominios del espíritu y del alma.

Y con este propósito comenzaremos por citar a Joubert (1754-1824), famoso pensador y literato francés de quien transcribimos este pasaje revelador de su finísima intuición psicológica: "el alma tiene, como el cuerpo, una facultad visual, una táctil, una olfativa, etc., sometidas al mismo destino" (3).

Los investigadores de la expresión fisiognómica, interpretan a veces con notable acierto la realación entre determinados gestos o movimientos corpóreos y los estados anímicos que venimos estudiando. Así Karl Bühler habla, a propósito de la expresión corpórea de la interioridad anímica, de "metáfora sensible" y, en cuanto al aspecto de la cuestión que aquí nos interesa, dice: "la amarga" pena y la "dulce" dicha y la agría" renuncia no son invenciones libres de los poetas, sino fenómenos expresivos visibles en rostros humanos" (4). Lo que además de confirmar nuestra idea sobre la existencia de los sentidos del alma, nos permite vislumbrar la diferencia entre los estados que en ellos se dan y los modos de la vida afectiva a los que pueden asociarse y con los cuales componen unidades concretas de vivencia.

En su obra consagrada al estudio del lenguaje como fuente del conocimiento del alma, escribe Ludwig Klages: 'Schiller poseía calor, pero más todavía, ardiente fuego de fragua; Goethe pone ante nosotros en distante claridad, fresca interna y apasionadas expansiones; Hölderlin esparce lo que concibe cálidamente, en el frío esplendor del éter; Arnt configura su ardor y luz; Nietzsche posee calor, pero no en eléctrica tensión, vive en la plena claridad de su propia altura" (5).

A lo cual, por nuestra parte, pensando en los filósofos dentro del mismo simbolismo, agregaríamos: que Leibniz po-

(3) *Pensées*, París, 1954.

(4) *Teoría del lenguaje*, traducción española, Madrid, 1950, pág. 390.

(5) Ludwig Klages, *Die Sprache als Quell der Seelenkunde*, Zürich, 1948, pág. 283.

see una luz tranquila pero esencialmente solar, que cuando uno lee a Kant tiene la impresión de avanzar en un paisaje muerto, en que bajo una luz difusa y fría, diversas figuras geométricas dibujan sus formas recortadas e inmóviles, en fin que Bergson tiene luz pero no calor, y que gracias a un como sentido quinestésico puede captar con admirable seguridad lo dinámico en la vida. Agregariamos que Bergson percibe con genial intuición la música inexpressable del tiempo, pero que un cierto prurito abstractivo, heredado acaso de Descartes, inhibe en él, bajo el imperio de una claridad de tipo lógico, el surgir de otras claridades más concordés con la inspiración central de su doctrina.

En fin, a estas comparaciones alusivas a los sentidos del alma, añadiremos lo que dice Amado Alonso de Lope de Vega cuando escribe que el poeta "es ardor, no escalofrio", y que era demasiado extravertido para escuchar y expresar "el callado vozarrón del misterio" (6).

Por donde inferimos que la consideración de este tipo de estados y de las predisposiciones psicológicas que les son inherentes, pueden influir de modo muy significativo en la apreciación de la personalidad artística concreta, sobre todo cuando se trata de grandes escritores.

No parece posible que todos estos autores se expresen como lo hacen sin tener algún fundamento en su propia experiencia psicológica, y menos aún, que la evidente coincidencia de sus expresiones no corresponda a alguna realidad profunda y auténtica en el mundo anímico.

Y pasemos ahora a estudiar de modo más directo lo que llamamos sensaciones del alma y en algunos casos, sensaciones espirituales.

No se necesita mucha penetración, ni mucha experiencia, para afirmar la existencia de un sentido de la vista, cuyos objetos son inespaciales y pertenecientes a la esfera meramente ideal del alma: ideas, principios, relaciones. La claridad cartesiana que implica una cierta condición ontológica

(6) Amado Alonso, *Materia y Forma en Poesía*, Madrid, 1955, p. 162.

del objeto y una cierta disposición o calidad del órgano visual que la contempla, constituye una ilustración típica, clásica, de esta tesis. Y es interesante mostrar como esa "claridad" que es formalmente una metáfora, domina como criterio epistemológico la filosofía del siglo XVII, principalmente en cuanto esa filosofía se reclamaba de la certeza lógica.

Por otro lado, desde muy antiguo y en una atmósfera impregnada de religiosidad y de unción, los místicos y entre ellos Plotino de modo eminente, proclaman la luz como supremo objeto de contemplación, y con ello naturalmente postulan un "ojo interior", o sea una mirada del alma capaz de alcanzar esa luz absoluta en el éxtasis, más allá de toda diversidad sensible. "Puede compararse el primero a la luz" dice Plotino en la Eneada V, 6, 4, y en el camino a la contemplación le dice al alma (E, 1, 6, 9): "entonces serás visión; ten confianza en tí, aun permaneciendo aquí has subido, no tienes ya necesidad de guía, fija tu mirada y ve".

Lo contrario de la luz es la oscuridad, la sombra. Y son también los místicos quienes excitan la oscuridad a un rango simbólico de la mayor eminencia. Según Ruisbroek (7) la condición necesaria de la contemplación consiste "en perderse así mismo en una ausencia de modos y en una tiniebla donde todos los espíritus contemplativos son absorbidos, incapaces para siempre de encontrarse a si mismos según el modo de la criatura". Y San Juan de la Cruz en "La subida del monte Carmelo" nos habla de la "noche oscura del alma" a la que Dios encamina las almas cuando éstas han dado los primeros pasos en el camino de la virtud. Siendo lo más digno de notarse que estos grandes espíritus encuentran cierta equivalencia o ambivalencia entre claridad y oscuridad, luz y sombra. La luz es oscuridad, la oscuridad es luz, acaso porque la luz y la oscuridad absolutas carecen por igual de modos, de variaciones, de accidentes, y que así son como el océano sin orillas ni olas donde se aniega, en el éxtasis, el alma del místico. Así lo sugieren por lo demás ex-

(7) Citado por Rolland de Renéville en *L'Experience Poétique*, Neuchâtel, 1948 p. 112.

presiones como "noche blanca", "sabiduría tenebrosa", "sol negro", etc., (ob. cit. p. 116):

En cuanto al color, recordemos los "pliegues amarillos del pasado" de que habla Mallarmé, y recordemos además que es habitual simbolizar los aspectos gratos de la vida mediante ciertos colores, también gratos a la vista, como el azul, el rosa, el verde.

Un rey, un estadista pueden oír el clamor de su pueblo o percibir el sordo rumor de la revolución que se forma, se condensa, y rueda como una bola de nieve hasta irrumpir sobre lo establecido, con ímpetu incontenible. Algunos son sordos a esos avisos y se sorprenden cuando llega la hora de la abdicación o de la muerte. Este oír las latencias de la historia —distintas como bien se comprende de la visión premonitória— es un don que confiere a quien lo recibe la capacidad de presentir, a veces con admirable certidumbre, el destino.

La "música callada", la "soledad sonora" de San Juan de la Cruz y el **Gesang Ist Dasein** de Rainer María Rilke son maravillosas metáforas que a la vez que nos mantienen en el círculo de lo corpóreo puesto que nos hablan de sonido y de canto, nos conducen más allá de la física (meta ta physika) hacia otras sonoridades, hacia otras músicas que sólo perciben los oídos espirituales de los místicos y de los poetas en el ámbito de su silente soledad.

Al par que la luz, el sonido ha sido elevado por los místicos a las alturas de la simbólica más espiritual. Así leemos en el evangelio de San Juan 1.1.: "en el principio era el verbo, y el verbo estaba en Dios y el verbo era Dios". Y bien, ese verbo, ese logos es la palabra, y en la palabra natural lo que de inmediato capta nuestro sensorium, es sonido. Por donde se ve cómo esta vibración expresiva y comunicativa del aire, fue juzgada digna de asumir la representación del misterio creativo e iluminativo de la divinidad.

Como es sabido, la concepción del número y el sentimiento cósmico de los pitagóricos se inspiran en el espíritu de la música. Según ellos, el número es música y la música es número. Implicación o identidad que esos filósofos trasponen al espectáculo del cosmos, al orden de las esferas siderales

y lo perciben, o mejor lo "oyen" como una música, pero inaudible para los oídos no iniciados y que sólo al místico le es doble escuchar en el secreto de su silenciosa meditación.

De todo lo cual inferimos que en un plano superior al de los sentidos corpóreos puede darse el éxtasis que suscita, por virtud de la armonía y del ritmo, la música.

Tomamos esta cita del admirable libro de Karl Joël *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik*, (8): "el jónico habla: "yo oigo el retumbar del mundo como un torrente infinito", el pitagórico habla" y yo oigo en él, música y bien medida armonía", el eléata habla: "y todo eso se mezcla en amor y se disipa en unidad".

En fin, con relación al oído del alma, transcribiremos el siguiente fragmento de diálogo, extraído de "El anuncio hecho a María" de Paul Claudel:

Violaine (ciega): yo oigo

Mara ¿qué oyes?

Violaine: las cosas existir conmigo.

Por donde se ve cómo el poeta ha transpuesto la esfera de la mera psicología, para acceder a la esfera de la intuición ontológica.

Es costumbre atribuir al olfato una función adivinatoria y hasta profética; se piensa que ese sentido, actuando en el nivel espiritual, detecta por decirlo así las emanaciones de los sucesos, no sólo de los que actualmente se producen, sino de los que están por venir. Y así familiarmente decimos que una persona tiene alfato cuando presiente las oscilaciones de la bolsa o cuando guía su conducta por nuncios, indicios que pasan desapercibidos para la mera inteligencia.

Por ser el olfato el sentido de los perfumes y por estar vinculado como tal a la difusión y elevación del humo que surge de la incineración de los aromas, las sensaciones del olfato aparecen asociadas en algunos cultos a los estados espirituales de la santidad y de la plegaria.

(8) Karl Joël *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik*. Jena, 1926, p. 49.

Como ejemplo de claridad, relativo a la utilización del símbolo del perfume en poesía, recordemos los célebre versos en que Mallarmé nos habla.

du parfum de tristesse
 Que même sans regret et sans déboire laisse
 La cueillaison d'un rêve au coeur qui l'a cueilli.

El tacto participa, al par que otros sentidos, en la honra de haber sido incorporado en la simbólica de la expresión mística. Para mostrarlo nos bastará aducir dos únicos ejemplos tomados en la obra de dos ilustres místicos: uno griego, platónico el otro cristiano, español, Plotino y San Juan de la Cruz. El primero (Eneada V, 3-8) habla de una suerte de contacto inefable, anterior a la inteligencia" cuando ésta no ha nacido y cuando hay tacto (touche) sin pensamiento". Y el segundo, en numerosos pasajes de sus poesías y de sus comentarios nos habla de "toques sustanciales" (Noche oscura, pág. 438) de "toques de centella" (Cántico espiritual, pág. 448, de "toque delicado" (Viva llama de amor, pág. 645), etc.

En el ámbito de las relaciones intersubjetivas se dice que tienen tacto las personas que captan en las demás ciertas situaciones anímicas que pueden o no manifestarse en gestos o palabras, pero que en su verdadera realidad psicológica están más o menos ocultas. El tacto como calidad o aptitud social, suscita en quienes lo poseen reacciones finas y oportunas que facilitan y hacen grata la compañía; y su falta o deficiencia hace al contrario difícil y a veces hasta desagradable la relación social.

Vinculadas a las sensaciones del tacto se dan sensaciones de temperatura, de calor, de frío, de tibieza. Se siente el calor del entusiasmo y la frialdad o la tibieza de un recibimiento.

En cuanto al calor, recordemos el hermoso pensamiento de Paul Valéry en su discurso de homenaje a Goethe:

"Goethe se vuelve constantemente, como una de esas plantas que él ama, hacia lo más luminoso y cálido del instante".

En el otro polo de la temperatura, Rilke nos habla "del año frío" en que cae el universo a la muerte del poeta.

Así como existen otros sentidos y otras sensaciones del cuerpo, existen también otros sentidos del alma. Más no consideramos necesario ocuparnos en ellos por extenso, pues no está en nuestra intención prolongar con meras referencias esta sección de nuestro estudio.

Citemos sin embargo las sensaciones de peso vinculadas igualmente al tacto y que representan en la poesía hondos estados espirituales. "La hora gravita" dice Rilke, y en un poema verdaderamente denso, refiriéndose a los que cantan a consecuencia de su propia angustia, pone:

La vida es más pesada
Que todo lo que nunca pesó en el universo.

Existe un consentimiento universal para atribuir a una especie del gusto, la aprehensión inmediata de lo bello por el alma, o más exactamente, la aprehensión de la calidad estética en la obra de arte. Es sabido que el gusto estético percibe matices, combinaciones, resonancias de gran delicadeza y complejidad; efectos en ocasiones comparables a los que afectan al paladar de los **gourmets**. Y sin duda que los psicólogos y filósofos de lo bello y del arte han discutido mucho sobre la naturaleza del gusto estético, y hasta ha existido una escuela que, no pudiendo definirlo con precisión lo llama "un no se qué". Pero esas discusiones no afectan lo único que por ahora nos interesa destacar en cuanto a este sentido a saber: su naturaleza de aprehensión inmediata, intuitiva no reflexiva de la calidad estética del objeto, por más que admitamos la posibilidad de educar y refinar el gusto mediante la frecuentación de las obras maestras. Los místicos hablan del "sabroso contacto" de la contemplación y sus escritos están llenos de comparaciones entre las varias calidades del gusto, principalmente entre los extremos de la dulzura y de la acedia con los efectos del estado místico.

El gusto anímico que percibe los efectos internos de la lucha de la vida como entidad de destino está impregnado

de afectividad: la amargura es inseparable del dolor, la dulzura de la alegría, del gozo, lo ácre de la violencia pasional o de la cólera. Es interesante hacer notar a este respecto, que la amargura, p.e. es depresiva, que la dulzura, sin ser depresiva, es un estado calmo, se diría estático, y en fin que, en cambio, la sensación de lo ácido puede engendrar sensaciones dinámicas como en la cólera o en el resentimiento.

Cervantes dice que a Don Quijote lo mataron melancólicos y desabrimientos, y nuestro genial César Vallejo nos habla con profundidad e intensidad de estos sabores trágicos: la amargura, el sinsabor, cuando al contemplar con ternura a su padre dormido dice:

Si hay algo en él de amargo seré yo

Tratando ahora de generalizar en lo posible los resultados de esta breve encuesta podemos afirmar, en vía de resumen lo siguiente:

La visión espiritual, o si preferimos, el sentido visual del alma, se ejercita en la dimensión de lo permanente, para decirlo con más exactitud, de lo inmóvil. Percibe aquello que como actividad trascendente (relación, forma, esencia, etc.), está más allá de la contingencia temporal. Es el sentido de lo estático y por ende de lo eterno. El oído es el sentido del tiempo, un sentido cinético; percibe la sucesión, el cambio, el movimiento, en fin la música no sólo aquella que se compone de sonidos físicos, sino aquella otra que algún crítico ha llamado con expresión admirable la "música de las significaciones", y así el oído, por ser el sentido de la música tiene, como ella, cierta vocación trágica: el oído es el sentido espiritual del dolor. El olfato y el tacto son sentidos adivinatorios. El primero detecta lo distante, el segundo siente con finura lo próximo y sin embargo oculto. Las sensaciones de estos sentidos son a veces confusas, pero suelen percibir lo suprasensible con notable finura. El gusto tiene bajo su jurisdicción una gran extensión de la vida estética, y en otros aspectos de su actividad está muy próximo a la vida afectiva. El sentido de las temperaturas nos advierte por lo común de

la cordialidad, hostilidad, indiferencia de las personas en el ambiente social, y también funciona animando ciertas expresiones de lo poesía o de la oratoria. El sentido de las temperaturas tiene estrecha relación con el tacto, así como lo tiene el sentido de la gravedad. Los poetas hablan de la gravitación de las horas, del peso del tiempo, y con sus metáforas relativas al sentido de la gravedad, suelen expresar un no se qué de monótono, de muerto o de fatal en el curso de la vida.

Hemos presentado tres clases de ejemplos, tomados unos de la mística, otros de la poesía, otros en fin de la experiencia de las relaciones intersubjetivas. Diversidad de fuentes o de referencias que no afecta a la unidad intencional de nuestro trabajo. Y ello por las siguientes razones: 1a. porque en el mundo de las sensaciones corpóreas que nos sirven de referencia, la diversidad de los objetos no compromete la unidad de la respectiva función sensorial. Yo puedo mirar el sol, la luna, o una lámpara, o una hoguera, siempre veré la luz. 2a. porque aunque existiera una verdadera diversidad radical entre los objetos de nuestras categorías de ejemplos, ello tampoco desvirtuaría el propósito final de estas descripciones, que no consiste tanto en delimitar la jurisdicción de cada plano óptico, cuanto en establecer la pluralidad cualitativa de las vivencias sensoriales en la esfera de la conciencia superior. 3a. Porque si los místicos, los filósofos y los poetas de mayor altura han empleado la evocación de los estados sensoriales físicos, como metáfora de las sensaciones incorpóreas, es sin duda porque consideran aquellos estados corpóreos como vehículos adecuados para la expresión de estados de naturaleza extrafísica, o sea porque consideran a las sensaciones en todos sus grados, como representativas de la espiritualidad, o mejor quizá, porque intuyen una cierta semejanza o identidad entre ambas categorías de estados: corpóreos e incorpóreos o anímicos. No necesitamos decir que cualquiera que sea capaz de participar en la experiencia místico o poética, participará en las vivencias a que se refieren estos ejemplos y que, además, y aun fuera del ámbito de es-

tas referencias en la mera experiencia cotidiana, cualquier persona, por poco fina que sea su facultad introspectiva, podrá vivir esos estados, cuya vivencia evoca inmediatamente el recuerdo de las sensaciones corpóreas del mismo tipo.

Ahora bien esta psicología por muy descriptiva que sea, con las formas de expresión que habitualmente emplea, nos sugiere las siguientes reflexiones que consideramos de interés para la cabal comprensión de nuestras ideas: 1a. Si espíritus tan altos como un Plotino, un San Juan de la Cruz, un Goethe hablan de estos estados refiriéndolos a sus experiencias más significativas, será sin duda porque ellos representan modos de captación de planos de vida verdaderamente muy altos y profundos; 2do. Estos planos de expresión psicológica pueden ser de esencia metafísica, ya que están más allá de la física, pero mantienen con la física o con lo físico una relación misteriosa desde el momento que es mediante imágenes físicas como pueden expresarse y aparecer en el mundo de las relaciones intersubjetivas.

Es indispensable agregar lo siguiente: la experiencia proyectiva que inspira las metáforas poéticas y, en nuestro caso, las relativas a los sentidos del alma, aunque misteriosa no es necesariamente hermética. Al contrario, ella es vivida y corroborada por la íntima introspección personal del lector o del poeta. Y así cumple el símbolo su gran vocación humana y cósmica, vocación no solamente expresiva, sino comunicativa y destinada a propagar, con una cierta onda de emoción, una cierta gnosis. Lo que quiere decir que estas correspondencias simbólicas no provienen de un mero capricho subjetivo, arbitrario, sino que obedecen a ciertas leyes, a ciertos principios normativos. Leyes y principios del pensamiento analógico, distintas de las que rigen el pensamiento conceptual y muy difíciles de formular en detalle, pero cuya vigencia general en el mundo de la imaginación y del aparecer es de una evidencia indiscutible.

Ahora podemos formular ciertas preguntas que estaban latentes en el curso de la exposición que precede. ¿Por qué estos estados de origen no corpóreo encuentran su expresión

justamente en el mundo de las sensaciones corpóreas?. Es una cuestión a la que creemos responder diciendo "porque son análogas". Mas, ¿qué analogía puede existir p.e. entre la amargura de un recuerdo y la amargura del acíbar o entre la dulzura de una evocación y el sabor del azúcar?. Acaso la analogía reside en que ambos estados psicológicos son respectivamente agradables o desagradables, pero estas calidades de lo desagradable y lo agradable, aunque convergan de modo general a esta analogía no la explican. ¿Qué analogía existe p.e. entre el contacto del terciopelo y la intuición que dicta nuestra conducta en una conversación de sociedad?. ¿Quizá el carácter inmediato, directo de estos estados?. No es fácil responder de modo perfecto.

Para lograrlo en la medida de lo posible, para iluminar en cierta medida la oscuridad de nuestro problema, trataremos de comprender en qué consisten en general las analogías psicológicas.

Por lo común se suelen estudiar las analogías, refiriéndolas a los siguientes tipos: por correspondencia simétrica de parte a parte entre dos objetos, por relación de proporcionalidad según ocurre en las analogías matemáticas, por relación mimética en que una entidad actúa como modelo que copia o imita otra entidad.

Pero existen ciertas analogías psicológicas que no son ni de simetría, ni de proporción, ni de imitación y que resultan muy difíciles de definir, aunque se ofrecen con evidencia justamente en las zonas más profundas y vitales de la conciencia. Y entre ellas, la analogía que ahora nos interesa. Se definiría por el modo de aprehensión anímica que es común a los sentidos corpóreos y a los sentidos incorpóreos o del alma. Ese modo de aprehensión haría que los objetos de ambos planos se reflejan recíprocamente y que de este modo puedan ser intuidos conjuntamente en una sola operación, así como podemos intuir conjuntamente, unas en otras, las imágenes que se reflejan en dos espejos paralelos. Las sensaciones que nos ponen en contacto con el mundo exterior: sonidos, olores, sabores, etc., son modos no discursivos, sino

suceptivos del alma, y además, son modos que sólo nos entregan cualidades **materiales**, en el sentido de no elaboradas, y no relaciones formales. La analogía pues entre las sensaciones cörperas y las otras, espirituales, se daría: en cuanto a la actividad, como una analogía de función y en cuanto a la receptividad como analogía de susceptión. Por todo lo cual nos parece pertinente citar aquí en apoyo de lo expuesto a Maurice Blondel, quien asiente en el libro *L'être et les etres* (9): "las analogías se fundan menos sobre semejanzas nocionales (similitudines) que sobre una estimulación interior, sobre una sollicitación asimiladora (**intentio ad assimilationem**)".

Pero si esta analogía nos hace comprender en su conjunto la conveniencia o la semejanza formal entre dos órdenes de aprehensiones psicológicas, no nos da mayor luz para percibir las sutiles, acaso las misteriosas semejanzas que se dan dentro de las esferas de cada sentido particular. Y por esta razón queda en nuestro difícil problema algo así como un residuo que se resiste a la reducción explicativa.

Los escolásticos oponen perentoriamente lo análogo a lo equívoco y distinguen lo análogo de lo unívoco. Según lo cual lo análogo no sería ni equívoco ni unívoco; condición que trataremos de aclarar, escogiendo con este objeto un ejemplo sencillo: la expresión "jardín sonriente" tomada de la comedia de los Alvares Quintero y en que la palabra "riente" no es unívoca, ya que evoca a la vez la alegría del jardín y el gesto expresivo del rostro humano; pero no es tampoco equívoca, porque entre las dos acepciones de la palabra riente hay un parentesco, una afinidad que la mente percibe y que marca la dirección del instinto expresivo. Mas tampoco podemos descansar en la conclusión de este análisis, porque si bien nos ilustra sobre la naturaleza lógica de lo análogo, no nos instruye mayormente sobre el proceso psicológico de la relación analógica.

Y así debemos continuar buscando un principio más psicológico que nos aproxime a la comprensión de esta evi-

(9) París, 1935, pág. 225, 226.

dente atracción que parecen ejercer las denominaciones de la sensibilidad corpórea sobre los estados de la alta sensibilidad anímica. Como es sabido el examen de la vida consciente efectuado con finalidad teórica suele actuar como un factor de dispersión sobre los estados que estudia: o los empalidece o los disipa, de suerte que sólo son vividos en su natural espontaneidad y plenitud aquellos estados o aquellas situaciones en que no se ejercita con propósito clasificatorio o analítico, el prurito científico. Por lo cual el poeta, que no es un teórico sino un pático, no sólo puede vivir esos estados de la región trasmaterial del alma con toda su espontánea frescura, sino que es capaz de expresarlos, no en lenguaje conceptual producto de la introspección abstractiva, sino en el lenguaje concreto propio de las formas sensibles. "Al dirigir nuestra atención sobre nuestros propios estados, estos desaparecen con harta frecuencia", escribe Dilthey. Y agrega "el método del poeta que expresa su vivencia personal es algo completamente distinto. Este método se basa en la conexión estructural entre lo que se vive y la expresión de lo vivido. Lo vivido es absorbido aquí plena e íntegramente por su expresión. No hay reflexión que separe sus profundidades de su expresión por medio de la palabra. La expresión se encarga de hacer asequible así a la comprensión, toda la modulación de la vida del alma, los suaves tránsitos que se dan en ella, la continuidad de su trayectoria. A esto se debe la aportación reveladora de lo lírico, tomando esta palabra en su sentido amplio" (10). De suerte que entre las dos órdenes de sensaciones que tratamos de distinguir, existiría en cada caso una sola estructura unificante, una estructura de expresión en que el lenguaje de las sensaciones físicas vendría a constituir algo así como la corporeidad en que se encarna el fondo espiritual del alma. Según lo cual, el problema de estas correspondencias, quedaría inscrito como una variación en el gran tema universal de la expresión; en el problema y en el enigma. Puesto que toda expresión y, principalmente

(10) *Vida y Poesía*, traducción Castellana, México, 1945, pág. 188.

la expersión metafórica nos pone en presencia de un enigma: se diría que entre el cuerpo, el alma y el espíritu existe una continuidad fundamental, ya que de otro modo no se explicaría que el uno se exprese en el lenguaje y mediante las formas del otro; pero es una continuidad discontinua, desde que el cuerpo, el alma y el espíritu constituyen mundos ónticos diferentes e irreductibles el uno al otro.

La consideración de las semejanzas que se dan según el modo de la vivencia y que por ser tan sutiles confinan ya con lo inefable, nos lleva inevitablemente a pensar que las sensaciones corpóreas y aquellas que no lo son no constituyen mundos radicalmente separados y que sólo podrían comunicarse a distancia como los buques en el mar, sino al contrario, nos sugiere la idea de que ambos órdenes provienen **ad oriéne** de la misma raíz metafísica, por cuya virtud se daría una como armonía preestablecida entre el mundo de las sensaciones espirituales y sus correlatos en el mundo de las sensaciones corpóreas.

Sea como sea, quizá podríamos denominar estos estados del alto mundo anímico con nombres propios, directos y unívocos, exentos de toda contaminación metafórica. Diríamos entonces que son sus nombres técnicos. Hasta podríamos denominarlos convencionalmente por medio de letras como se hace con los elementos químicos. Pero me parece que con ello no ganaríamos nada, porque estos nombres técnicos carecerían de vida, de intensidad y, principalmente de la virtualidad alusiva propia de las expresiones metafóricas. Y como la eficacia expresiva de los términos con que en este ensayo designamos las sensaciones espirituales radica justamente en su virtud alusiva, la cual por decirlo así atrae al ámbito de su comprensión algo así como una reminiscencia de otras experiencias afines, resulta que por nuestra parte estimamos preferibles por más eficaces y vivientes los términos alusivos de tipo metafórico.

Naturalmente que lo dicho no impide ni exime al psicólogo de realizar la tarea que incumbe a la psicología como ciencia del alma. Y esa tarea consiste en interpretar, clasi-

ficar y analizar las realidades psíquicas que la poesía pone a su alcance. Sería un caso entre otros, en que la intuición poética que sirve para la ampliación y la profundización del conocimiento, mediante la revelación de zonas de la existencia que sin la expresión de la poesía permanecerían incomunicables. Sea como sea, y este es un punto que nos interesa dejar sentado, lo cierto es que el poeta, por una disposición inherente a su naturaleza, posee un poder de percepción directa e intensa en zonas del alma que se dirían sustraídas, por altas o por profundas, a nuestra aprehensión cognositiva de tipo conceptual o lógico. Es lo que dicen estos versos de Francis Thomson en los cuales se adunan en forma insuperable, lo misterioso y lo evidente, y que por no necesitar de traducción, transcribimos en su idioma de origen:

O world invisible, we view thee,
 O world intangible, we touch thee,
 O world inknowable, we know thee,
 Inapprehensible, we clutch thee.

No pretendemos proponer una teoría sobre el pensamiento analógico ni una explicación genética sobre la necesidad que parece prescribir, para ciertos estados del alma una configuración metafórica. Lo único que nos proponemos es mostrar que la analogía y su utilización poética descubren y nos revelan estas tres cosas: 1º La existencia de una categoría de estados psicológicos que en cuanto a su relación con situaciones u otras entidades transmateriales, constituyen fenómenos comparables a las sensaciones corpóreas; 2º Que estos estados presentan entre sí una heterogeneidad cualitativa semejante a la heterogeneidad de los estímulos externos; 3º Que dicha heterogeneidad interna, por su riqueza de coloraciones, de matices y resonancias, presenta una extrema dificultad para ser nítidamente clasificada y, por decirlo así, asimilada por el pensamiento abstractivo, lo que explica que su exploración haya sido reservada de hecho a la poesía, a la

mística y a la novela bajo la pluma de un Goethe, de un Flaubert o de un Proust.

En suma, así como además de los estados afectivos sensoriales existen otros estados afectivos, pero que se dan en ausencia de estímulos físicos, así parece legítimo suponer que, dada la multiplicidad de planos y la unidad esencial de la vida psíquica, existen al par de las sensaciones corpóreas otros estados o afecciones distintas pero formalmente asimilables a aquellas como modos de la actividad cognositiva. Y resulta que esa suposición aparece corroborada por la poesía y a través de ella por la observación interior. Y como para la vida afectiva superior o espiritual se ha establecido o encontrado, principalmente por Max Scheler, una considerable variedad de formas, modos y grados, así también puede establecerse o descubrirse en la esfera de las que llamaremos sensaciones del alma, una variedad comparable. Sería el tema de una psicología de las sensaciones superiores.

En la literatura que conozco, relativa al conocimiento científico del alma, son los moralistas quienes con mayor claridad perciben y describen los estados de la sensibilidad superior que aquí estudiamos. Y así Joubert escribe: "El alma tiene, como el cuerpo, una facultad visual, una táctil, una olfativa, etc., "y en numerosos pasajes de sus "pensamientos" tiene vislumbres y fórmulas de gran hondura por relación a estos sentidos. Entre los psicólogos citaremos a Dilthey con sus admirables análisis sobre la creación poética y su teoría de la "sensibilidad de percatación"; y especialmente mencionaremos a Klages, quien por su profunda versación en el conocimiento de los tipos y de las modalidades del carácter y por su genial penetración en las esferas del lenguaje como virtualidad expresiva e iluminativa, logra en nuestro tema intuiciones de gran alcance. Pero en ninguno de esos autores encontramos un tratamiento directo de la materia, tal como lo hemos presentado en estas páginas. Por lo demás nuestro propósito dominante se concreta a presentar, datos, experiencias y testimonios concernientes a una elevada región del alma, y a reivindicar la realidad de sus estados y afecciones,

frente a los que se inclinan a considerarlos como meros entes de ficción, como meros entes irreales. La ubicación de estos en la totalidad orgánica de la mente, su distinción fenomenológica y su relación genética con otros aspectos de la vida consciente, sobre todo con la vida emocional e instintiva, todo eso constituye el tema o los temas de otra tarea.

Toda expresión —pero de modo particularmente evidente la expresión poética implica una suerte de materialización del espíritu. Se diría que un algo interno sale de sí y se proyecta y configura en las formas del mundo material, físico. Según lo cual, en la expresión poética se daría algo así como la unificación de dos contrarios: Lo invisible es visible, lo inaudible, música, lo impalpable, palpable. Siendo de notar que estas materializaciones corresponden a las varias direcciones o posibilidades en que se diversifica la intuición cognositiva del alma. Así lo sugieren con admirable profundidad y simplicidad los versos del poeta inglés Francis Thomson que hemos citado en otra sección de este trabajo.

Sólo que las aprehensiones a que se refieren estos versos implican ya en su mera enumeración, un proceso de transposición de un dominio óptico a otro dominio.

Los estados que estamos estudiando pueden, atendiendo a su condición de inmediatez, ser incorporados en la categoría general, por lo demás un poco vaga, de intuición. Pero específicamente no encontramos otro nombre que les convenga, sino es el de "sensaciones del alma", que captan aspectos de situaciones psicológicas o de objetos espirituales; calidades todas que no son susceptibles de definición lógica y que, al igual que las sensaciones corpóreas, orientan nuestros pasos en el espacio y nos instruyen sobre la naturaleza de los objetos que nos rodean, o dirigen nuestra conducta o nos hacen percibir una luz sin corpúsculos ni ondas o un sonido sin que vibre el aire, o un contacto sin que sea afectada la piel.

¿Cómo no pensar ahora en la esencial reciprocidad, digamos metafísica, entre el alma y el cuerpo, cuando gracias a estas divinas transposiciones de los poetas y de los místi-

cos, advertimos que 'si lo invisible es visible, a su vez y en ciertas especiales situaciones del alma lo visible corpóreo puede ser lo invisible, lo palpable impalpable y la música fuente de silencio?. "Lo externo, decía Novalis, es en un cierto misterioso estado, la más alta interioridad".

Según claramente se infiere de todo lo expuesto, la existencia de estas aprehensiones, que atribuimos a los sentidos del alma, se presta a interesantes desarrollos en los dominios de la estética, la metafísica, y la psicología de la mística. Y efectivamente, varios autores se han ocupado en esos desarrollos, aunque, en nuestro sentir, sin estudiar previamente sus premisas psicológicas las cuales, no necesitamos insistir, están constituidas por los contenidos inmediatos y las proyecciones cognitivas del sensorium del alma. Nosotros no intentaremos, a lo menos por ahora, seguir estos posibles y entrevistos prolongamientos especulativos. Y así nos detenemos en el punto al que hemos llegado, porque tememos que la sombra de construcciones abstractas, animadas por el espíritu deductivo, oscurezca la nuda simplicidad de una experiencia, que por directa y simple, resulta obvia.

ESTUDIO SOBRE LA METAFORA

Como es sabido, el tema de la metáfora es muy vasto y concierne, entre otras, a las esferas de la psicología, de la poesía y de la metafísica. Nosotros hemos elegido como materia de estudio, la metáfora poética, tanto por el interés que concedemos, en si mismo, a este tipo de creación literaria, cuanto por que desde su punto de vista, podemos divisar otras perspectivas no menos importantes en el horizonte de la realidad humana.

Si podemos dilucidar la estructura de la metáfora y a través de esa dilucidación o gracias a ella, proyectar alguna claridad sobre el problema del símbolo como una instancia superior en el proceso de la actividad de configuración, habremos alcanzado el objeto final de este trabajo.

I

DE LA ESTRUCTURA Y LA VOCACION DE LA METAFORA

Como primera aproximación al problema de nuestro estudio, examinaremos brevemente dos metáforas de interpretación relativamente sencilla. La primera consiste en llamar a la vejez "el ocaso de la vida"; la segunda consiste en decir "todo azul" para expresar la bienandanza, la felicidad o la facilidad para resolver las situaciones o para alcanzar la realización de los deseos. Construimos la primera metáfora, observando los rasgos comunes al ocaso y a la vejez a saber; la atenuación, la disminución de algo que se aproxima lentamente hacia la final extinción. A cuyos rasgos añadimos la melancolía que es el tono afectivo de este disminuir. Pero

hacemos algo más: trasladamos a la noción de vejez un elemento que no le conviene esencialmente: el elemento sensorial de la luz teñida de reflejos púrpureos, mientras el sol se hunde majestuosamente en el mar. Así imaginamos la vejez bajo las especies del ocaso. Y de este modo, en fin, promovemos la idea de la vejez a la categoría superior de la imagen poética. Pasemos al otro ejemplo útil por lo claro: en Río de Janeiro, cuando una persona quiere decir que le va muy bien, que su vida se desarrolla en términos de felicidad y de bonanza, dice que en su vida o en su situación del momento está "tudo azul", y este azul es una metáfora que, según me informaron, proviene de que los aviadores empelan esta fórmula "tudo azul" para significar, como se comprende, que la atmósfera está despejada y que, por consiguiente, el vuelo se cumple sin dificultad. Y así, en esta metáfora la facilidad, la placidez, la clara visión del fin apetecido, son los elementos abstraídos para formar el concepto que engloba en una sola forma imaginativa, el cielo y la situación vital de que se trata.

De esta suerte, la metáfora se constituiría, al igual que los conceptos lógicos, por las vías de la abstracción y de la generalización. Pero la cuestión no es tan sencilla y el problema de la metáfora queda en pie, porque entre el concepto lógico y el que podríamos llamar concepto metafórico, existen profundas diferencias, las mismas, que a la vez que aclaran en ciertos aspectos, proyectan una cierta ambigüedad enigmática en la realidad anímica de la metáfora.

Y esas diferencias serían las siguientes:

a) En la metáfora, al contrario de lo que acontece en la abstracción lógica que es perfecta, los elementos abstraídos arrastran consigo otros elementos no esenciales, pero que estaban integrados en la experiencia concreta originaria. Así que como hemos visto, cuando llamo ocaso a la vejez estoy efectuando dos operaciones: reuno las representaciones de ocaso y de vejez por las notas abstractas que le son comunes y, además añado a la representación de la vejez las repercu-

siones sensoriales y poéticas del ocaso real, cosa que hago con la intención espontánea o deliberada de embellecer la imagen de aquella edad de la vida.

b) Es curioso, pero en la metáfora de este tipo son justamente los elementos no esenciales desde el punto de vista lógico, los que se imponen sobre los elementos abstraídos y hasta puede decirse que los absorben, asumiendo de esta suerte la representación del complejo imaginativo —conceptual— que es la metáfora. Ni los caracteres sensoriales del ocaso, ni el color azul, son formas esenciales del sentimiento vital, pero en las metáforas que hemos mencionado se han impuesto, han prevalecido sobre las demás y de esta suerte, determinan toda la orientación evocativa y representativa de la mente.

Estas consideraciones, estas características, implican una radical imperfección lógica de la metáfora, imperfección en que se contiene empero el secreto de su eficacia expresiva y de su acción poética.

En efecto el concepto lógico es esencialmente definible, porque sus elementos y las relaciones de estos entre sí, se dan en la máxima pureza de la abstracción: la metáfora en cambio, o mejor, el complejo mental que ella entraña es indefinible, porque es un mixto de concreto y abstracto, porque está llena de alusiones psicológicas irreductibles a la vacía formalidad esquemática del concepto.

Y en fin estas referencias, estas alusiones psicológicas a vivencias concretas, confieren a la metáfora su poder de repercusión anímica, de **retentissement** como diría Bachelard, y con él la posibilidad y la eficacia de una comunicatividad no meramente teórica o utilitaria como la que posee el concepto lógico, sino viva, emotiva, capaz de llenar de delectación, de ensueño y de poesía el alma de quien la crea o de quien la contempla como una misteriosa revelación de la existencia.

Hay otras metáforas que se forman por la mera semejanza externa de los objetos que ellas unen. Una de esas metáforas es la que se emplea cuando se dice refiriéndose a una muchacha hermosa que "el oro de sus cabellos brilla-

ba dulcemente a la luz del sol". Y ella nos permite ver, como, también en esta categoría de tropos, se verifica el proceso de abstracción imperfecta o impura que habíamos descrito. En efecto hemos abstraído del oro los atributos del color y del brillo que también se encuentran en los cabellos; pero si los elementos abstraídos: color, brillo, no atrajeran hacia sí a los restantes atributos del oro, como son el ser un metal precioso, etc., no se constituiría la metáfora, porque entonces los rubios cabellos nos evocarían la representación del oro, pero no **serían** oro, como lo son en el complejo metafórico al que de este modo resulta transpuesto no un algo del oro, sino en cierta misteriosa manera, todo el oro.

Si esta transposición del oro es pensada por Mallarmé, escribirá estos maravillosos versos:

Blonde dont les coiffeurs divins sont des orfèvres.

Aquí el oro asume la representación de los rubios cabellos, con la circunstancia interesante de que este oro, que es el núcleo de la metáfora, no se nombra. En el pasaje del Quijote que dice: "apenas había el rubicundo Apolo extendido sobre la faz de la anchurosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos", son éstos, los cabellos, los que asumen la dignidad poética dominante, porque representan nada menos que los rayos del sol. Así se diría que la metáfora une y amalgama en el alma lo que es distinto y separado en la inánime realidad del mundo.

Este análisis, es sin duda, exacto; pero no nos satisface, porque deja en la sombra la dinámica interna de la operación metafórica, la tendencia profunda de la mente a agrupar los seres, los objetos, las imágenes, no según sus notas de identidad, sino por la impresión que causan en el ánimo, no por su filiación objetiva y teórica, sino por su filiación subjetiva y emotiva.

La famosa exclamación de Fausto "resuenan la columnata y el triglifo y parece que todo el templo canta", constituye una expresión metafórica, porque el canto pertenece al dominio del sonido y el templo, en cuanto mera piedra, no

tiene voz. Pero al poeta le parece que el templo canta, porque ha encontrado una indefinible afinidad entre la armonía arquitectónica que contempla y el canto; y es esa afinidad misteriosa lo que le permite transponer la pétreo realidad del templo a la idealidad musical de la imagen poética.

Der Säulenschaft, auch die Triglyrhe Klingt;
Ich glauge gar, der ganze Tempel singt.

En suma, se diría que los conceptos lógicos agrupan los objetos por lo que son y por su sentido teórico o utilitario y, que, en cambio la metáfora agrupa los objetos según lo que nos parecen y en servicio de un fin expresivo y poético. Lo cual explica que cada poeta tenga un sistema propio de metáforas.

Establecemos, pues, como fondo de la dinámica de la operación metafórica la existencia de un prurito, de una tendencia psicológica a relacionar, a aproximar, a unir los objetos según la impresión que producen en el ánimo. Pero esa tendencia opera según un principio formal que no constriñe la libertad de sus elecciones y aproximaciones, pero que actúa de modo inmanente en la motivación de la metáfora, pues que de todos modos representa una exigencia interior de orientación en medio a la caótica diversidad del aparecer.

Ese principio es la **Semejanza** cuya noción, difícil, debemos aclarar en sí misma y principalmente por relación a otros conceptos que le son afines a saber: los de identidad e igualdad, ya que baruntamos que en la relación entre estos conceptos encontraremos, sino el secreto de la eficacia anímica y espiritual de la metáfora, sí, acaso, el camino que nos permita acercarnos a la conciencia de su velada profundidad.

Desde luego, mientras la identidad se reclama de la categoría de la unidad, la semejanza se recama de la categoría de la alteridad. Lo idéntico es necesariamente uno, desde que es por definición, idéntico a sí mismo. A es A quiere decir que no hay sino una A, que es A. Ningún objeto en cambio, puede ser semejante a sí mismo, tiene necesariamente que ser semejante a otro, aunque si es semejante es por-

que tiene con el otro alguna relación formal. Y así podemos decir que la semejanza postula la alteridad pero que une, de un modo o de otro, lo uno a lo otro.

Entre la identidad y la semejanza tenemos la igualdad que no se confunde con la identidad, porque postula la alteridad, pero que tiende a la identidad, porque significa equivalencia o posibilidad de que lo igual pueda ser confundido o reducido a lo igual. En matemáticas, $A = A$ es una identidad, mientras que $a + b + c = 2r$ es una igualdad aunque sea una identidad en potencia. Por lo cual se diría que la identidad es el **terminus ad quem** de los desarrollos matemáticos. En la igualdad no matemática los objetos iguales nos inducen a confundirlos, a tomar el uno por el otro. Dos gotas de agua son iguales como lo son los objetos fabricados en serie. Tan iguales que con frecuencia estamos tentados a decir que son los mismos, fórmula verbal que nos induce a pensar, aunque erróneamente, en su identidad. Por donde se ve, en resumen que toda igualdad, matemática y no matemática, contiene, diremos en potencia, la identidad.

Se diría que la semejanza **aspira** a la igualdad y que ésta aspira a su vez, a la identidad. Gradación que no es lógica ni ontológica, sino que mas bien obedece a una cierta proyección psicológica ante objetos distintos, pero que la mente quisiera unificar sin abolir. Gradación, en fin, que nos ayudará a captar la estructura formal de la metáfora, pero que dejará en el misterio la causa profunda de su eficacia emocional e iluminativa.

La igualdad coincide con la semejanza en que una y otra postulan o dicen alteridad. Pero la semejanza se diferencia de la igualdad en que la contemplación de las cosas semejantes no nos induce a confusión. En la semejanza siempre existe una diferencia, en tanto que de los iguales puede decirse que se reproducen reciprocamente como las imágenes en los espejos paralelos. Y aquí, en esta estación de nuestro análisis el lenguaje —maestro del conocimiento del alma según Klages— nos orienta hacia una nueva perspectiva en cuanto a la relación entre igualdad y semejanza. En

efecto, es frecuente oír que dos personas, dos hermanos "se parecen como dos gotas de agua"; expresión en la cual podemos ver como la igualdad arquetípica de las gotas de agua es presentada, a la vez, como la forma paradigmática de la semejanza. Equiparación, cuyo verdadero significado consiste a mi entender en que la semejanza **tiende** a la igualdad, del mismo modo que ésta **tiende** a la identidad. Tendencias que, como bien se comprende, no tienen un verdadero valor lógico —puesto que la lógica no conoce valores y tendencias y sólo conoce valores estáticos de forma— sino que poseen una profunda significación psicológica, y en las cuales es curioso notar que estas calidades: igualdad, semejanza, encarnan en un cierto sentido, la identidad como su fin ideal, a la vez que la niegan.

Pero hay más: en la propia concepción de la identidad creemos percibir la alteridad. Cuando contemplamos la fórmula $A \text{ es } A$, estamos viendo dos A s, como si la unidad de lo idéntico se desdoblara en dos veces lo mismo. Así tenemos la impresión de que la identidad desciende hacia la igualdad y, a través de ella, a la semejanza. Proceso que nos recuerdo la serie de las hipóstasis en la triada de Plotino. Por su parte la metáfora con su aspiración a la unidad, parece contener en potencia un movimiento contrario, ascendente, al que desciende la unidad a la alteridad. Movimientos contrarios, análogos a aquellos que describen las filosofías místicas de todos los tiempos, y cuya consideración nos llevaría a contemplar, en una nueva dimensión ontológica el problema y la realidad de la metáfora.

Por ahora nos limitaremos a afirmar, a la luz de todo lo expuesto, que hay semejanza entre dos o más objetos, cuando sin ser iguales, tienen entre sí una afinidad de tal naturaleza, que incita a la actividad constructora de la mente a unificarlos, más aun: a transfundirlos en una sola entidad conceptual o metafórica.

Llegados a este punto nos parece muy difícil y acaso imposible llevar más lejos el análisis formal de la semejanza y esto a causa de las implicaciones psicológicas, y más aun

temperamentales de este modo de comparación, principalmente cuando ella se practica en el dominio de la poesía. Implicaciones provenientes de la subjetividad personal del creador y que el propio Aristóteles reconoce y aprecia cuando, nó obstante la profunda conformación lógica de su espíritu, advierte en la Poética (1) que la metáfora bella no puede ser objeto de aprendizaje en razón de que "ella es índice de natural bien nacido".

De todos modos nos parece útil referirnos siquiera sea brevemente a la doctrina Aristotélica de la analogía (o de la semejanza) que nos servirá para fijar por vía de confrontación, nuestros puntos de vista contrarios a las tentativas de estructuraciones meramente exteriores, digamos objetivas, de la semejanza y por ende de la metáfora. Según Aristóteles "habrá **analogía** cuando se hallan el segundo término con el primero **como** o de **igual manera** el cuarto con el tercero, porque en tal caso se empleará en vez del segundo el cuarto y en vez del cuarto el segundo, y a veces se añade todavía el término a que se refiere el reemplazado por la metáfora". Según lo cual se podría decir, por ejemplo, en una formulación de apariencia matemática, que la vejez es a la vida lo que la tarde al día; y como en tal caso puede emplearse el cuarto en vez del segundo y el segundo en lugar del cuarto, resultará la metáfora de que la tarde es la vejez del día y la vejez la tarde de la vida, o el **ocaso** como diría Empédocles.

Se ha objetado con razón a esta doctrina que en lugar de explicar la metáfora mediante la proporción matemática, en realidad la presupone porque en el fondo la proporción se funda en una semejanza intuitiva que percibe de modo directo la afinidad analógica entre las dos parejas de términos: tarde -día, vejez -vida.

Por lo demás, según ya lo habíamos insinuado, el mismo Aristóteles parece reconocer la irreductibilidad de la semejan-

(1) **Poética.**

(2) *Ibid*, 1457 B. Citamos según la edición bilingüe de este tratado editado por la Universidad Nacional Autónoma de México (1946). Versión directa, introducción y notas por el doctor Juan David García Baca.

za (ομοιων) a la mera analogía (αναλογία), o mejor a la analogía proporcional, o sea a las determinaciones fijas y mecánicas, cuando asienta que el bien servirse de las metáforas, bien servirse que no se aprende de otro, es índice de natural buen sentido y cuando afirma señalando implícitamente una interesante diferencia entre analogía y semejanza: "que la buena y bella metáfora es contemplación de semejanza" (3). Pasaje que confirma nuestras ideas sobre el carácter extralógico de la semejanza generatriz de la metáfora, y que nos excusa de analizar otras tentativas encaminadas a la fijación de criterios absolutos y precisos para determinar la existencia de esta esquivia categoría: la semejanza.

Y así en este estado de nuestra meditación, podemos decir que la semejanza no dice del objeto, sino de su modo de aprehensión por el sujeto. Y la inmensa, la infinita variedad de metáforas en la poesía y en el lenguaje diario, parece confirmar esta tesis. Tomemos un solo ejemplo de posibilidad metafórica, ejemplo pescado diremos, del vasto océano de las semejanzas, y en ese ejemplo, hagamos de la imagen y de la noción de "vida" el término raíz de la comparación. Tenemos que la vida puede ser asimilada con igual eficacia estética a la llama (Filón de Alejandría), al río (Manrique), al árbol (Rilke), al aliento, al mar, etc., etc., como si la vida pudiese ser a la vez, llama, río, árbol, fuente. Por donde se vería que la semejanza deriva de un modo subjetivo de contemplación y que, por lo tanto, no contiene ninguna garantía de validez universal. Comparaciones desprovistas de lógica, contradicciones, asimilaciones que al pronto desconciertan, en fin un espectáculo de tanta diversidad y movilidad que ante él caemos a veces en la tentación de pensar que tan sólo se trata de juegos de la fantasía, de caprichos de la imaginación sin contacto con las zonas profundas de lo real. ¿Pero es así?

Pensando en el enigma de la semejanza y en sus implicaciones psicológicas, encontramos en el libro notable de

(3) Ibid., 1459, 599.

Amado Alonso: "Materia y Forma de la Poesía" (4) que el gran lingüista español considera la creación poética como obra del "alma solitaria", y estamos de acuerdo, como también suponemos que el ilustre escritor lo estaría con nosotros en cuanto pensamos que la soledad —a lo menos esta soledad creadora y poética— no se confunde con el puro y simple aislamiento del alma en medio de los hombres y de las cosas, sino que más bien consiste en un alto estado de liberación de las trabas convencionales y utilitarias de la vida social o de las nociones impersonales del conocimiento teórico. Según lo cual, la soledad sería un estado de pureza apto para la contemplación como creatividad y como emoción de sentido estético.

Según esta premisa consideremos que es legítimo asimilar la soledad a la subjetividad, en un alto sentido; toda vez que de ambas se predicán en forma esencial, la interioridad, la libertad y la separación. Sólo que la subjetividad tiende por naturaleza a salir de sí y propagar el mensaje de su soledad hacia otros centros anímicos, y opera como si hiriera otras cuerdas distantes para suscitar una vasta y unánime repercusión. La metáfora no flota en el aire como una emisión telegráfica que sólo es recibida por el destinatario o que no es recibida en ninguna parte. Al contrario, es captada, vivida y contemplada con delectación; a veces es como una luz que alumbrá zonas ignotas de la vida, a veces es como una voz que despierta desde lo subconsciente las dormidas latencias del ser.

"Dos seres cerrados comunican por el mismo símbolo", escribe Gastón Bachelard (5) para explicar cómo, sin perder su interioridad, digamos su soledad, el ser humano puede por virtud del símbolo, trascender de sí mismo e irradiar hacia la comprensiva intimidad de los demás. Y el mismo filósofo asienta precisando este pensamiento y asimilando la expresión poética al proceso de expansión ontológicas, lo que sí-

(4) Madrid, 1955.

(5) La Poétique de l'espace. París, 1958, pág. 86.

que: "el ser es alternativamente condensación que se dispersa explosionando y dispersión que refluye hacia un centro. Lo que está afuera y lo que está dentro son, entreambos, **íntimos**; están siempre listos a volcarse, a intercambiar su hostilidad".

Existiría pues una posibilidad de comunicación intersubjetiva por mediación de la metáfora, tipo de comunicación distinto del que pertenece al lenguaje corriente a los lenguajes convencionales de la ciencia y de la técnica. La perfección de estos lenguajes, principalmente de los últimos, consiste en su rígida univocidad, en la precisión con que designa sus objetos intencionales. En cuanto al lenguaje corriente, familiar, cotidiano, debemos decir que en él se contienen numerosos vocablos de origen metafórico y que, en general, a parte de su función esencialmente pragmática, palpita en el lenguaje de todos los días una poesía latente, tanto como reminiscencia, cuanto como virtualidad de repercusión emotiva.

La posibilidad de la comunicación intersubjetiva que la metáfora revela y fomenta, postula a su vez estas dos cosas: un conocimiento metafórico de tipo intuitivo, que contempla lo real dentro del alma, y un fondo anímico común del que participan el creador de la metáfora y el lector u oyente que la recibe y en simismo la recrea y revive.

Ahora bien, ¿en qué consiste el conocimiento metafórico?. Hemos adelantado que es un conocimiento intuitivo que conoce la realidad dentro del alma. Según ese principio, precisaremos que el pensamiento científico, al igual que el práctico y el técnico, es un conocimiento reductivo que tiende a la identidad: elemental desde el punto de vista teórico, funcional desde el punto de vista de la praxis, al paso que el conocimiento metafórico nunca prescinde de lo concreto, deriva de una experiencia única y lejos de ser separativo y analítico, y de abolir en beneficio de un rasgo idéntico la diversidad de las imágenes a las cuales se aplica, las mezcla y

las funde en un mixto rebelde a toda descomposición de tipo lógico. Cuando Jorge Manrique dice:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;

nosotros aprehendemos que nuestra vida es un río, y que el río que vá a la mar del morir es nuestra vida, pero no por eso subsumimos la vida, como especie, en el género río, ni recíprocamente, el río como especie en el género vida. Nuestro saber poético ha fundido estas especies en una intuición compleja en que lo diverso nos parece lo mismo, en que lo mismo es por necesidad diverso. Todo lo cual lo sabemos con evidencia que ningún argumento podría, no digamos destruir, pero ni siquiera enturbiar o empañar.

Son dos afirmaciones que parecen inconciliables. Afir-mamos que la metáfora, como expresión creadora del espí-ritu requiere soledad, y por otra parte, aparece con evidencia que la posibilidad de comunicación inherente a la metáfora, supone necesariamente comunidad. En la conciencia que medita en este enigma, surgen con igual claridad las dos afir-maciones, los dos principios: soledad y comunidad. ¿Cómo esta dualidad contradictoria puede ser objeto de una com-prensión unificatriz?

Si sólo existieran entes solitarios, el mundo anímico se-ría una pluralidad puntual, una colección caótica de átomos, en la cual no existiría ni la gravedad ni la inclinación de las que hablaba Demócrito. Si sólo hubiera comunidad, o mejor si fuera abolida la soledad se caería en la indiferencia de la nada, en el desértico monismo del vacío. Por lo cual, y re-clamándonos además de la profunda sabiduría de las pala-bras, podemos asentar que la comunidad postula alteridad, puesto que lo común es lo que pertenece a los varios, que aunque participen en lo común no se disipan ni se pierden en él.

Estamos pues sosteniendo dos tesis que se oponen, a lo menos en la apariencia: sosteniendo que la soledad es con-

dición esencial de la metáfora, y sosteniendo que, como lo prueba la comunicación intersubjetiva, la metáfora postula la existencia de una comunidad espiritual y anímica. Para resolver esta aparente aporía, pensamos que si sólo existiera la soledad, el mundo sería una pura pluralidad puntual de átomos sin ninguna relación entre sí, y que si se aboliese la individualidad irreductible que es la soledad, caeríamos en un monismo desértico, indiferente del que nada podría ser predicado. Sea como sea, estas posiciones teóricas: soledad, comunidad, son racionalmente incompatibles, o si se quiere imposibles, ya que no existe entre ellas ningún término medio ni una tercera posibilidad conceptual que las domine. Empero, si las referimos a la vivencia inmediata que capta y revive la metáfora, estas dos tesis mantienen su evidencia, pero no como dos afirmaciones paralelas sino que, como diría Jaspers, "se inflaman la una en la otra", de esta suerte se nos dan fundidas en la unidad interior que constituye la imagen metafórica. De este modo, ante las grandes metáforas, al par que admiramos su vigorosa originalidad, asistimos confusamente a su emergencia de la oscura profundidad prehistórica del alma. Y de este modo en fin comprendemos (no explicamos) como las imágenes que forja el genio; un Shakespeare, un Goethe, un Mallarmé, siendo como son creaciones personalísimas de estos poetas, reconocen sin embargo un vínculo filial (no causal) con la universalidad anímica y espiritual de la vida.

Dejamos establecido el carácter subjetivo de la metáfora, aunque esta subjetividad no implica aislamiento, sino más bien supone comunidad intersubjetiva. Pero inmediatamente y por modo apremiante se nos plantea una pregunta que parece responder a una exigencia contraria a la tesis expuesta. Y esa pregunta es la siguiente: ¿Es que la creación metafórica nos mantiene encerrados en la subjetividad individual o comunitaria, o es que nos habla de algo más, de un algo que sin dejar de pertenecer a la profundidad del alma, donde arraiza la subjetividad, puede ser el cosmos, la vida, el ser?. Una simple reflexión nos inclina a responder afirmativamente.

te. La metáfora es una operación espiritual que junta a su vocación unitiva su vocación expresiva, y en consecuencia, si la metáfora es una expresión de lo humano, tiene necesariamente que expresar también lo que a la vez que impregna la realidad humana, la desborda y la envuelve.

Existen dos tipos de metáfora, según que la transposición que ella implica se produzca entre distintos planos ónticos o se mantenga dentro del mismo plano. Ya los antiguos retóricos clasificaban las metáforas cuando decían que la traslación analógica puede verificarse de lo animado a lo inanimado, de lo animado a lo animado y de lo inanimado a lo animado.

Para nuestro estudio la clasificación que intentamos siguiendo en el fondo la inspiración de los antiguos, tiene interés en cuanto ella se refleja en la estimativa formal de la metáfora; y trataremos de aclarar nuestro concepto mediante el análisis de pocos y sencillos ejemplos. Pero antes nos parece útil decir que cuando la metáfora opera en planos distintos de realidad, los elementos de su comparación aparecen en disposición vertical ascendente o descentente, al paso que cuando la metáfora opera en el mismo plano, podría decirse que se mueve horizontalmente y que sus comparaciones sugieren o revisten más bien las calidades espaciales de la proximidad o de la lejanía.

He aquí dos ejemplos de metáforas que unen elementos pertenecientes a distintos planos ónticos:

En el famoso verso de Quevedo:

Polvo seré, mas polvo enamorado.

que Amado Alonso ha analizado magistralmente se combinan el polvo que pertenece al plano de la materia con el polvo que pertenece al plano espiritual. Y así se forma la metáfora "polvo enamorado" en que se diría que el polvo sube desde su oscura materia, hasta asumir la calidad amorosa. Admirable metáfora en que ese polvo enamorado representa la esencia imperecible del "fue", que trasciende anagógica-

mente el mero recuerdo, la mera evocación para constituirse en una como ideal eternidad.

Otro ejemplo del mismo tipo, lo tomamos de una página de Abel Bonnard (7), en la que dice al describir un paisaje de Italia; "el ciprés ora: es el monje del paisaje". Aquí de los dos objetos de la comparación, el ciprés y el monje se han tomado ciertos elementos comunes existentes en su aspecto exterior: la relativa inmovilidad o si preferimos la solemne lentitud de sus movimientos, el silencio, la majestad hiératica, y se ha trasladado al ciprés algo que no le pertenece, a saber: la meditación, la interioridad, la oración, formas y cualidades de la existencia que se vuelven dominantes a tal punto que por un momento olvidamos que el ciprés es ciprés y lo imaginamos orando, y le atribuimos de esta suerte un alma, aun más: un alma humana y mística.

Al leer lo que antecede tenemos la impresión de que hemos promovido el ciprés de su plano meramente vegetal y de que lo hemos alzado a la categoría superior del espíritu. Aunque también se diría que la calidad espiritual y mística, representada por la vocación y el ejercicio de la vida monástica, desciende hasta conferir al ciprés, que no es más que un árbol, la representación de la más alta vida religiosa.

De tal modo, gracias al examen de estas metáforas, podemos percatarnos de que el sentido de los movimientos anímicos que en ellas se efectúan, depende, mas de la intención de quien las crea o las siente, que de la disposición efectiva de los planos de realidad a que la metáfora se aplica. Hay una cierta relatividad en los movimientos que atraviesan el espacio del alma. Pero sí se puede afirmar con evidencia que en toda aproximación metafórica de tipo vertical, los elementos sensoriales suben hacia lo espiritual y divino, mientras que éste desciende a encarnarse en formas capaces de impresionar el sensorium del alma. Y en esto consiste sin duda la erótica de la metáfora, ya que desde los tiempos míticos de los griegos, Eros representa la fuerza misteriosa que

(7) *Saint Francois d'Assise*. París, 1929, pág. 30.

une, en el alma y en el cosmos lo que está separado, y suscita la presencia de la inasequible lejanía en el propio corazón de la vida.

Como ejemplos de metáfora horizontal, que es acaso el tipo de comparación menos interesante, podemos citar los siguientes: la metáfora que consiste en llamar fieras de la vegetación a los cactus de la sierra peruana, la que consiste en comparar las nubes flotantes del crepúsculo con los continentes geográficos, y la que llama Vía Láctea a la multitud incontable de estrellas que atraviesa el firmamento y puede contemplarse en las noches serenas.

Con lo expuesto a lo largo de estas páginas y cerrando esta parte de nuestro estudio, definiremos la metáfora como un proceso mental que con fines de expresión y comunicación, une y configura en una imagen objetos pertenecientes a planos ónticos distintos, o que pertenecen al mismo plano siempre y cuando presenten entre sí una heterogeneidad que, manteniendo la semejanza, no permita la igualación.

Algunas metáforas tienden a la conceptualización en un proceso que lleva, de modo inevitable, a la extinción de su carácter emocional y poético. Es fácil comprender su desarrollo, si se piensa que como lo hemos indicado, la metáfora es una abstracción imperfecta o que como afirma Hedwig Konrad: "la metáfora no es solamente un fenómeno de abstracción sino más aún, de concretización" (8); según lo cual se comprende que la conceptualización de la metáfora se producirá por la desaparición progresiva de sus referencias concretas, con los elementos imaginativos que les son inherentes, al paso que se destaca el esquema meramente abstracto de su estructura intelectual.

El proceso de conceptualización se realiza según las tres formas siguientes:

1o.— Cuando la metáfora es muy utilizada, tiende a perder los elementos psicológicos de su contexto emocional y adquiere una simplicidad que la aproxima o la confunde con el mero concepto. Expresiones como la "cola de los come-

tas", o la cola de los teatros o de las ventanillas de los bancos son, sin duda, metáforas al igual que las "patas" de la mesa o las "cabezas" de los clavos; pero en ellas ha desaparecido, o casi, la referencia a su origen anatómico con lo cual, ahora no son sino designaciones esquemáticas referentes a una cierta disposición geométrica. Las metáforas científicas tales como "fuerza", "atracción", "tensión", pertenecen a este tipo. Se originaron, sin duda, en experiencias de carácter psicológico o biológico; hoy son términos conceptuales que representan relaciones meramente cuantitativas o mecánicas.

2o.— Cuando la experiencia originaria es, ella misma, muy pobre en elementos de repercusión psicológica, afectiva, la denominación metafórica tiende fácilmente al concepto. "Cheque circular" es una metáfora en que la circularidad es ya un concepto que designa una cierta forma de transmisión destinada a volver al punto de partida. Cuando se califican ciertos hechos de la vida social de "moneda corriente" se está empleando la palabra moneda en sentido metafórico; sólo que esta metáfora puede ser reducida, prácticamente sin residuo, al concepto de algo que ocurre con frecuencia y que es aceptado sin objeción.

3o.— Cuando entre la experiencia original y la significación metafórica hay una semejanza tan grande que llega a la identidad, la metáfora se convierte pura y simplemente en concepto. Cuando refiriéndonos a un espectáculo de la vida real decimos que hemos presenciado un cuadro de tristeza o un cuadro de felicidad, en realidad estamos empleando la palabra "cuadro" en el sentido metafórico, toda vez que estos cuadros de la vida real, no son obras pictóricas ni tienen el contorno geométrico que la palabra sugiere. Pero esos cuadros reales imitan de modo tan acabado los irreales de la pintura que en definitiva se confunden con ellos y que así resulta que el término "cuadro" viene a ser la expresión

adecuada para cualquier espectáculo real o irreal que ofrezca una cierta composición.

Por lo demás nos parece que las dos últimas formas de conceptualización de la metáfora pueden ser subsumidas a la primera, desde que todas implican procesos de simplificación y si queremos de purificación intelectual de la metáfora. A lo cual quizá debamos añadir que esta purificación puede significar para la metáfora, nada menos que la muerte.

La vocación esencial de la metáfora poética es la expresión, más exactamente: configurar en imágenes un cierto contenido anímico y formularlo en palabras. Según lo cual, la intención comunicativa inherente a la palabra estaría vinculada por modo profundo a la función metafórica. Siendo de advertir que la intención comunicativa se realiza no sólo cuando la expresión se trasmite a los demás, sino cuando es contemplada por su creador que gracias a ella toma conciencia de su propia actividad creadora.

El tratamiento directo del tema de la expresión, que puede ser objeto de un estudio separado, comprende dos problemas: un problema de psicología individual, consistente en descubrir en virtud de que leyes, los contenidos psíquicos —tendencias afectivas, instintos, etc.—, se configuran según ciertos modos y formas relativamente constantes; y el problema de psicología social consistente en explicar la relación intersubjetiva que funda la expresión, y en descubrir las leyes o principios que rigen la aparición de la metáfora en los temas de la mitología y el folklore.

Hemos tratado de proyectar alguna luz en el problema de la expresión metafórica, mediante el estudio de su estructura. En cuanto a la dinámica de su génesis y a la imaginación como actividad de representación, asimilación y metamorfosis, tan sólo ofrecemos indicaciones preliminares para una exploración posterior.

La metáfora, como unidad representativa y viviente, se constituye en símbolo, y en esa condición adquiere una cierta objetividad espiritual de suma importancia en el dominio general de la cultura y especialmente en las esferas de la

religión, de la poesía y de la visión del mundo. En el capítulo que sigue, exponemos algunas ideas sobre el símbolo, dentro de la perspectiva limitada por la índole del presente trabajo.

II

EL SIMBOLO

La palabra símbolo deriva del griego *σύμβολον* que significa la división de un objeto en dos partes que se separan y cuya reunión posterior sirve para identificar el objeto dividido y reconstruido. Etimología que, cualquiera que haya sido la evolución del concepto de símbolo, nos ilustra sobre estas dos notas esenciales de su noción: La alteridad, puesto que las mitades de su división son separables; la unidad, puesto que cada parte sólo tiene sentido por relación al todo.

En la evolución del concepto de símbolo, podemos distinguir dos esferas o, si queremos, dos niveles de significación. Se suele llamar símbolo a todo objeto cuya presencia indica o evoca la existencia de algo —de un algo que puede ser material, funcional o mental— y que esté ligado con el objeto simbólico por un vínculo natural o convencional. Según esta acepción de la palabra, el símbolo es un mero signo. El humo es un signo natural del fuego, la luz verde de los semáforos es el signo convencional de que la vía está libre. Pero existe un sentido más noble y profundo de la palabra símbolo, cuando se refiere a las figuraciones de la poesía, de la mitología y de la mística; y es este último sentido el que quisiéramos esclarecer en estas páginas.

Creemos poder señalar, como sigue, los caracteres esenciales del símbolo poético o místico que, por razones de brevedad, denominaremos símbolo espiritual; i. e. Entre el objeto simbólico, que puede ser natural o mental, y el objeto simbolizado, existe una relación de analogía o de semejanza a

diferencia de lo que pasa con el mero signo que no guarda esta relación con el objeto al que se refiere; 2o. La aprehensión comprensiva del símbolo está siempre animada por la emoción: emoción religiosa, poética, mística; 3o. Mientras que el sentido del signo es unívoco, la significación del símbolo es multívoca. La luz verde de los semáforos no puede indicar, sino una sola cosa, a saber: que la vía está libre. En cambio, ¿quién podría asignar un sentido estricto al verso de Mallarmé: "Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui"? 4o. El símbolo es expresión, es decir emanación creativa, diríamos mejor hipostática del alma. En la expresión simbólica, el alma se exterioriza, guardando empero en la propia exterioridad, su intimidad.

En cuanto a la analogía como característica formal del símbolo, ella puede ir desde la meramente exterior de proporción, de simetría, hasta esa otra afinidad de repercusión emocional, cuyas premisas objetivas son a veces muy difíciles de determinar con precisión, pues que corresponden, por lo general, a la intervención de elementos que suelen darse escondidos en niveles muy profundos del alma. A ese tipo de afinidad se refiere Maurice Blondel (9) cuando escribe "las analogías se fundan menos sobre semejanzas nocionales (**similitudines**) que sobre una estimulación interior, sobre una sollicitación asimiladora (**asimilatrice**)". Estimulación, sollicitación que no son otra cosa que las misteriosas tensiones existentes entre el alma y las cosas entre dos estados, o potencias, o visiones del alma.

Este tipo de analogía implica una esencial polaridad entre lo externo y lo interno, o, si queremos, entre las dos mitades de la unidad simbólica. Uno de esos extremos polares, el externo, está constituido por los elementos sensoriales o mentales que para abreviar llamaremos "imagen"; el otro extremo es más difícil de definir porque, aunque puede contener elementos definibles que actúan como radicales, por lo general están integrados por virtualidades o latencias que sin

(9) *L'être et les Etres*, págs. 225-226.

duda responden a una intención creadora fundamental, pero que pueden diversificarse y actualizarse con gran indeterminación.

Esto nos hace comprender porqué el sentido de los símbolos espirituales es multívoco y nos explica que ellos den lugar a interpretaciones innumerables. Siendo de maravillar que los grandes símbolos, a pesar de los tiempos, a pesar de los cambios decisivos de las situaciones humanas, no sólo conservan su vigencia, sino que aumentan su influjo y fomentan así, por modo inagotable, la riqueza interior del alma. Porque la fecundidad del símbolo, no sólo consiste en un dar de sí, sino en promover la propia creatividad de quien lo contempla con elevada delectación y acuciosa curiosidad.

El símbolo, en su inagotable diversidad es la expresión de la infinitud humana. Mundo infinito de lo humano que está constituido por imágenes, por sentimientos, por tendencias, por corrientes en fin, por olas, y si quisiéramos abusar de este género de comparaciones, diríamos quizá, por mareas. Todo lo cual es recogido por el símbolo que lo configura y exterioriza en las innúmeras formas de la religión, del mito y del arte, que surgen y se diversifican según direcciones que se dirían inscritas en la profundidad originaria, dinámica y oscura. De suerte que el símbolo, como el árbol hunde sus raíces en la profundidad y eleva sus ramas hacia la celeste claridad, constituyendo así un mediador entre los dos extremos de la tensión humana que quizá son a su vez los extremos simbólicos de la tensión ontológica fundamental del existir universal.

La actividad de simbolización se ejercita en todo el espacio de la vida anímica, pero son la poesía, la mitología y la imaginación onírica, las esferas en que ella se manifiesta con mayor espontaneidad y fecundidad. Esferas todas cuya vinculación genética con la vida subconsciente, arcaica de la vida anímica es evidente. Por lo cual, sin duda, los grandes investigadores, los grandes psicólogos de la profundidad (Freud, Jung), investigan de preferencia la relación del símbolo con lo subconsciente y asientan que la expresión simbó-

lica es, y na es otra cosa que la expresión de ese fondo. Con lo cual, a nuestro entender, contradicen la vocación universal del símbolo a expresar la totalidad de la vida espiritual y anímica, no sólo en su aspecto subconsciente, sino también en su aspecto consciente y aún supraconsciente. "El símbolo es capaz, escribe Creutzer, de hacer visible aun lo divino..... Atrae hacia sí con fuerza incoercible, al hombre que lo considera, y, necesariamente, se apodera de nuestra alma, como si él fuera el espíritu mismo del mundo" (10). Opinión que coincide con la de Goethe y otros altos pensadores y que, en consecuencia, nos induce a promover el símbolo a una altura de trascendencia espiritual irreductible a la mera psicología.

Puede decirse que todo símbolo es una metáfora, puesto que todo símbolo implica y realiza la intención de configurar, mediante las imágenes simbólicas, el modo de ser del objeto simbolizado, y lo hace mediante una relación de semejanza que manteniendo la alteridad de los extremos, impone a la polaridad de entrambos una profunda e irrompible unidad. Pero no toda metáfora es un símbolo: la pata de la mesa, el brazo del candelabro, la cabeza del alfiler, son metáforas congeladas, pero no son símbolos. Son términos conceptuales unívocos que pueden ser objeto de definición y de las demás operaciones lógicas de que es susceptible el concepto. Si no todas, la gran mayoría de las metáforas **fueron** símbolos que con el uso han perdido su aspecto inefable y se han convertido en meros términos inánimes de designación directa. Quizá el brazo del candelabro fue en un tiempo una imagen simbólica, quizá fue en un tiempo la rosa de los vientos, una imagen simbólica. Hoy son simples metáforas que acaso recobren su carácter simbólico por obra de la virtud poética a la que se deben tantas resurrecciones en el mundo del alma.

El gran problema de la expresión simbólica, y por lo tanto, de la metáfora en cuanto símbolo, consiste en saber por qué la transposición de un objeto a un plano distinto de la

(10) Citado por Jolande Jacobi en "Archétype et Symbole dans la Psychologie de Jung", Estudio inserto en el libro **Polarité du Symbole** por varios autores, París, 1960, pág. 170.

realidad no sólo suscita o alimenta la emoción religiosa o estética del contemplador, sino que produce un efecto de iluminación que alumbra la profundidad ontológica del objeto simbolizado, ¿Por qué la parábola ilumina mejor el sentido que su expresión directa?

En suma, el problema de la metáfora simbólica consistiría en explicar la eficacia emotiva e iluminativa de la expresión figurada; ya que no se trata de una simple asociación por semejanza que la psicología podría describir y acaso explicar, si no de un fenómeno que tiene efectos espirituales de trascendencia metafísica más allá de la mera subjetividad que estudia el psicólogo. Por lo cual es legítimo admitir una afinidad ontológica, digamos un cierto isomorfismo, entre los extremos que unifica el símbolo y pensar que la analogía es el signo de esa afinidad. Empero esta inferencia no agota la totalidad del fenómeno. El cual incluye efectos de conmoción, exaltación, transporte, efectos en realidad misteriosos, pero a los que podríamos quizá aproximarnos mediante la idea de participación afectiva, la cual implica la posibilidad, par el contemplador de salir de si mismo y de vivir en el interior del objeto de su contemplación, no en tanto que objeto de conocimiento, sino en tanto que ser dotado de vida. Fusión simpática que enriquece la personalidad con nuevas y maravillosas experiencias y que implica una profunda continuidad vital entre todas las imágenes subjetivas y cósmicas del aparecer. No se crea que aquí se trata de un simple hallazgo, de una mera confrontación de analogías preexistentes y fijas. Ese comparatismo sería tal vez obra de ciencia, algo así como una morfología. En realidad el forjador de símbolos, sea colectivo (pueblo), sea individual (poeta, místico) instaura ciertas correspondencias, ciertas figuraciones que extrae de su fondo más íntimo en una operación, de orígenes arcanos, cuyo único nombre adecuado es el de creación. Y lo más interesante es que esas creaciones de la subjetividad creadora, adquieren valor de universalidad y componen un mundo de entes espirituales cuyas formas, cuyas imágenes, trascienden la realidad de los hechos, de las cosas y se des-

pliegan en una como nueva dimensión de la existencia y de la vida.

Se ha comparado (11), o se ha calificado la metáfora de "arcano mágico". Comparación feliz ya que, en efecto, la metáfora es arcano, puesto que es inexplicable la conmoción espiritual que ella provoca, y puesto que su arcano es mágico toda vez que la metáfora al igual que la magia se sirva para producir sus efectos de la misteriosa acción de los semejantes entre sí y de su reunión en el ánimo y aun más en la vida de quien la contempla. Y es que en el fondo la metáfora como la magia plantean el mismo problema, consistente en explicar el fundamento causal de la acción que ellas ejercen y, ofrecen el mismo mensaje, que no excluye el problema y consiste en mostrar la profunda unidad del todo que no se pierde en la innumerable variedad del aparecer y que, por decirlo así, esplende gracias a la operación metafórica en que se reúnen y hasta se confunden las imágenes y las formas por definición más opuestas de lo subjetivo y de lo objetivo, las cuales, para emplear la expresión de Jaspers, se diría que se inflaman la una en la otra. O para servirnos del lenguaje de Paracelso (12), en cuya recíproca inflamación se produce una **exaltatio Utriusque mundi**.

(11) Roland de Reneville "La expérience poétique", París, 1938.

(12) Citado por Bachelard en "La Flamme d'une Chandelle", París, 1961, pág. 26.

LA MEMORIA EN LA CONCIENCIA MITICA

La memoria considerada desde el ámbito de la conciencia mística, reviste dos formas principales: la una consiste en la rememoración de las imágenes pertenecientes a los orígenes prehumanos del mundo y de la vida; la otra, en la rememoración personal de las existencias sucesivas que, según algunas religiones, atraviesa el ser humano en el curso del tiempo, de los siglos. Siendo de advertir que en ambos casos la palabra y la noción de memoria suponen una cierta extrapolación al plano extrapsicológico de una experiencia de tipo religioso, aunque en lo fundamental el concepto de memoria como facultad de reactualizar el pasado, sea en la imagen, sea en la acción, conserva su vigencia así en la psicología de todos los días, como en la perspectiva de la conciencia mítica. Sin duda que ninguna persona de nuestra actual sociedad civilizada podía recordar el momento en que Prometeo robó el fuego a Júpiter o el momento en que Palas Atenea surgió armada de las cabeza del Padre de los Dioses. Y quizá ni los mismos griegos posthoméricos creían posible tal recordación, porque para ellos el mito había descendido a la categoría de una mera ficción literaria de tipo simbólico. Pero el hombre arcaico (1) sí cree poder recordar ciertos sucesos de sus leyendas cosmogónicas, y aun más: cree posible repetir la hazaña divina o heroica mediante la eficacia de ritos según fórmulas de carácter mágico.

A todo lo cual, y a título de complemento y al par de aclaración, me parece pertinente añadir lo que sigue: ade-

(1) Los Chamanes yuma, al igual que otras comunidades de tipo arcaico, asisten durante el sueño a los orígenes del mundo y viven los tiempos míticos. V. Nircea Eliade: **El Chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis**. México, 1960.

más de las dos formas de memoria que hemos mencionado y que son de tipo representativo, existe una tercera que en razón de su carácter predominantemente emocional llamaremos memoria pática y gracias a la cual se produce una cierta conmoción del ánimo que siente o mejor, que vuelve a experimentar, en forma confusa pero profunda el sentimiento de la vida propia del mundo originario y de la mentalidad arcaica, es decir esencialmente mítica.

El tipo individual de recordación mítica que estudiamos en primer término por razones de método, podemos considerarlo como una suerte de pluralismo existencial, puesto que admite una pluralidad de existencias que se suceden y que pueden ser evocadas, de modo que la muerte no es sino un tránsito de un mundo a otro o más exactamente de una existencia a otra, de la vida pasada a la vida presente la que, a su vez pasará a otra, y ésta a otras sucesivas indefinidamente; manera de concebir la sucesividad de las existencias humanas que constituye el fundamento espiritual de altas religiones como el Budismo, el Brahamanismo, el Orfismo, y que plantea difíciles y hondos problemas a la ontología y a la psicología de la realidad humana. Como ejemplo de esta creencia citaremos a Diógenes Laercio en cuyo libro sobre "La vida de los Filósofos más Ilustres" (2), encontramos las siguientes referencias sobre las diversas encarnaciones de Pitágoras: "que mientras vivió se acordó de todo, y después de muerto conservó la misma memoria, que tiempos después de muerto pasó al cuerpo de Euforbo y fue herido por Meneleo. Que siendo Euforbo, dijo había sido en otro tiempo Etáclides, y que había recibido de Mercurio el don de transmigración del alma, como efectivamente transmigraba y circuía por todo género de plantas y animales; previendo además lo que padecería su alma en el infierno y las demás allí detenidas. Que después que murió Euforbo, se pasó su alma a Hermótino, el cual queriendo también dar fé de ello, pasó a Bránchida, y entrando en el templo de Apolo, enseñó el escudo

(2) Traducción castellana. Buenos Aires, 1947, pág. 498-499.

que Menelao había consagrado allí, y decía que cuando volvía de Troya consagró a Apolo su escudo. Que después que murió Hermótimo se pasó a Pirro, pescador delio, y se acordó de nuevo de todas las cosas a saber: como primero había sido Etalides, después Euforbo, luego Hermótimo y en seguida Pirro, y finalmente Pitágoras, y se acordaba de cuanto hemos mencionado".

Por lo que toca a la religión Brahamánica, de mitología algo confusa, poco tenemos que decir ya que es sobradamente conocido el hecho de que la trasmigración de las almas es una de las creencias más fundamentales y difundidas de dicha religión, por lo cual lo que hemos anotado, siguiendo a Diógenes Laercio, respecto de Pitgoras, podemos aplicarlo **mutatis mutandi** a las creencias de las religiones hindúes.

Y así no nos parece superfluo referirnos aquí a la figura de Buda como representación eminente y muy significativa de la filosofía de la reencarnación, propia del sentimiento oriental y más especialmente hindú de la vida. En la doctrina budista, Buda posee el recuerdo, no sólo de algunas sino de todas sus existencias anteriores, a diferencia de otros sabios y yoguis que conocen tal vez un número considerable de sus reencarnaciones, pero no su totalidad. Buda sería pues omnisciente, porque disfrutaba de un saber universal; y saber es memoria, puesto que es reconocer, punto por punto todas las experiencias intelectuales y afectivas, vividas en el curso del tiempo.

La cuestión de saber si existen hombres capaces de tener experiencias asimilables a la memoria y relativas a los orígenes humanos o prehumanos, mejor dicho a la cosmogonía universal: creación, luchas entre los dioses y los elementos, etc., es una cuestión insoluble para nosotros, occidentales civilizados, que consideramos los mitos como meras ficciones simbólicas de la imaginación colectiva, o, en el mejor de los casos, si los mitos son parte integrante de algunas religiones (orfismo, hinduismo), como motivos de meditación y nada más.

Sin embargo, como una atenuación importante a lo expuesto, podemos citar el caso de Pitágoras, quién habría sido en

una de sus numerosas encarnaciones, Hermótimo, posible testigo de la guerra de Troya; según lo cual el filósofo, a través de Hermótimo podría recordar, después de siglos, la ruina de la ciudad asiática y evocar por lo tanto a Aquiles, a Helena y hasta algunos dioses olímpicos que intervinieron personalmente en la contienda. Posibilidad que podría suscitar la objeción de que la guerra de Troya no es el origen del mundo, sino un hecho histórico comprobado por recientes descubrimientos arqueológicos. Reparo que nosotros destruiremos fácilmente, aduciendo que aunque esa guerra fuera un hecho histórico estaba llena de elementos míticos constituidos principalmente por la reiterada intervención de los olímpicos.

Y aquí nos parece el lugar adecuado para insistir en que en este ensayo no pretendemos afirmar la existencia de una memoria que recuerde sucesos que nunca existieron, sino únicamente estudiar los caracteres psicológicos de la vivencia (posible sobre todo en el hombre arcaico) que tiene como objeto intencional esos hechos ficticios que se supone ocurridos en el origen de los tiempos. Y la existencia de pueblos como la India que creen con absoluta certeza en la trasmigración nos confirma en la idea de que son posibles tales vivencias; ya que si el hombre puede retroceder en el tiempo indefinidamente ¿por qué no podría evocar algunas de sus remotas existencias en que fue testigo p.e. de la ya nombrada guerra de Troya o del sacrificio de Efigenia en Taulide?. Si no es ya que ciertos mitos carecen de sentido anecdótico y que son meros símbolos o parábolas de intención filosófica, por consiguiente de carácter inactual como lo es p.e. el famoso incendio del bosque de Khandava interpretado según algunos indianistas como la representación de la lucha entre lo infra-consciente y lo supra-consciente, o como la hazaña intemporal de la divinidad por abolir la dualidad que representa el bosque y hacer que prevalezca al fin sobre la abolición de toda variedad, la sublime, la suprema unidad total (3).

(3) Jean Herbert *La Mythologie Hindoue*, París, 1953, véase especialmente las pág. 204 a 284.

Al tratar del tipo de evocación que, a falta de otro nombre mejor llamaremos cosmogónica, la primera idea que se ofrece a la mente es la de similitud, por no decir identidad entre el modo de figuración mítica, cuyo objeto intencional imaginario es el pasado, y la figuración artística, más exactamente poética, tanto que uno estaría tentado a decir que el mito es una forma del arte. Pero se resiste a esta tentación asimiladora, considerando que la figuración mítica, por ficticia que sea, contiene un fondo de creencia en la realidad fáctica, por no decir histórica, de su figuración, al paso que la conciencia artística no atribuye realidad fáctica alguna a sus imágenes, sino que las considera como meros símbolos metafóricos de la subjetividad. Tesis concerniente a la íntima relación entre mito y arte que se corrobora, cuando se estudian los documentos originarios en que se exponen las concepciones míticas, especialmente las que constituyen el objeto de las narraciones poéticas de Homero y de Hesíodo. Según la Teogonía de este poeta, verdadera madre de la mitología griega, Mnemosine que es la memoria misma, es la madre de las musas, númerones favorables y aun más, inspiradoras celestes de las creaciones artísticas. Divinidades graciosas y celestes de las creaciones artísticas. Divinidades graciosas y celestes que sin duda heredaron de su madre los recuerdos maravillosos de los tiempos míticos y que inspiraron, gracias a esta memoria de lo maravilloso, los cuentos de la Teogonía, según los cuales antes que todo, es decir antes del tiempo fue el Abismo, del que nacieron Erebo y la Noche, la que a su vez engendró el Eter y la Luz del Día. A cuyos elementos debemos agregar el Amor, Eros "el más bello de todos los dioses inmortales y que en el corazón de todo Dios como de todo hombre rinde a su imperio el corazón y la voluntad" (4).

Y aquí, establecida la vinculación entre la memoria mítica y las musas, nos parece llegada la oportunidad de declarar que el mito es una creación colectiva y que, pese a los meritorios trabajos de etnólogos y sociólogos, no sabemos aun

(4) Hesíodo, *Theogona*, Traducción francesa, pág. 55 a 150. París, 1928.

cómo trabaja, cómo opera en la profundidad, la imaginación creadora del alma colectiva.

Otra similitud y otra diferencia importante para la comprensión de la conciencia mítica del pasado son las que existen entre historia y mito. Ambas formas del saber espiritual se proyectan hacia el pasado, y hablando en sentido muy general podría decirse que los mitos son historia: la historia de los Argonautas, la historia de Dionisos Zagreo, historias que naturalmente discurren en un tiempo mítico. Sólo que la historia toma como objeto la realidad, digamos material, del acontecer, al paso que el mito es ficción, un tipo especial de ficción, nunca totalmente asimilable o reductible al hecho verdaderamente histórico. Tratando el tema en la perspectiva del tiempo dice Ernst Cassirer (5) "la verdadera diferencia en cuanto al tratamiento del tiempo entre mito e historia, consiste en que para el mito se da un pasado absoluto que, como tal ni necesita, ni es susceptible de un esclarecimiento extensivo, al paso que en la historia el acontecer que se distingue o se destaca en la cadena del devenir, no contiene en sí mismo ningún punto privilegiado y absoluto, sino que al contrario, cada punto es susceptible de relacionarse retrospectivamente sin límite alguno de modo que en el pasado se ofrece un **regressus in infinitum**. El mito por su parte también establece una separación entre ser y devenir, entre presente y pasado, pero reposa definitivamente en el último, de tal manera que éste una vez alcanzado se considera como subsistente en sí y sustraído a toda problemática".

"En la mitología griega escribe, Mircea Eliade (6), sueño y muerte, Hypnos et Thanatos son dos hermanos gemelos"; y se comprende. Dormir equivale a una muerte transitoria, mientras que morir no es otra cosa que el sueño definitivo, eterno. A cuyas dualidades habría que agregar una tercera, quizá más importante, y que es la que en las grandes mitologías asimila la muerte al olvido. Dualidad muerte-olvido que

(5) **Philosophie der Symbolischen Formen**. Primera parte: **Das Mythische Denken**, pág. 130. Oxford, 1954.

(6) **Aspects du Mythe**, París 1963, pág. 156.

nos interesa de modo especial por su relación estrecha con el objeto de nuestro estudio, puesto que, en realidad el olvido también es un hermano gemelo, aunque enemigo, de la memoria y de la muerte. Recordar es vivir y en consecuencia morir es olvidar. Y si es verdad como piensa Bergson que la conciencia (la vida) es memoria y que es la materialidad (digamos la muerte) quien pone en nosotros el olvido, no nos parecerá extraño y sí al contrario muy lógico que el hombre arcaico identifique la muerte al olvido, sobre todo cuando contempla la materialidad inánime de los restos mortales.

Ahora vuelve a asaltarme el temor de estar realizando un trabajo de Sísifo, porque si como afirman los psicólogos de la profundidad y los etnólogos, un cierto estado mítico es anterior al ejercicio de la función fabuladora o figurativa, entonces ¿se puede hablar de memoria?. Pues ¿qué recordaría esa memoria?. Creemos empero que sí es legítimo hablar de memoria mítica, no en el sentido de recordación anecdótica o histórica como la de un soldado que recordaría la batalla del Marne o la de un marinero que recordaría la batalla de Angamos, sino de una memoria de otro tipo que tuviese la capacidad de revestir la pura desnudez de la imagen con el ropaje ilusorio del recuerdo. Cree recordar lo que inventa. Parece que las figuraciones míticas surgidas de la mentalidad colectiva son recogidas y estilizadas por los poetas, los sacerdotes y los magos, y que luego emigran, a través de los siglos, no como meras repeticiones sino frescas y auténticas, como si las arrastrara por encima del tiempo el viento espiritual, imperecible del alma arcaica.

Yo recuerdo haber oído cantar en un pueblecito de Cajamarca, a una mujer indígena de rara inspiración. Era un canto tan intenso, de una tan misteriosa profundidad que me produjo una impresión indescriptible. Era como un lamento místico, algo como una nostalgia, una reminiscencia, un recuerdo. Un recuerdo ¿de qué?. No lo sé. Pero en todo ello había algo de memoria, un recuerdo de algo que yo no había vivido personalmente, pero que existía en mí como una reliquia, como un eco vibrante del pasado. Yo diría que se

trataba de una cripto-memoria, sepulta pero viva desde los orígenes más remotos del hombre y cuyos recuerdos despertaban confusos ante la mágica encantación del canto, y así esta experiencia me hace percibir con claridad que mientras la memoria histórica es, sobre todo una memoria imagen, la memoria mítica es una memoria pática; y por eso cuando recordamos páticamente un hecho histórico, lo convertimos, sin advertirlo, en mito es decir en figura arquetípica y transhistórica, más que histórica y situada en un tiempo que por su significación vital es ya perteneciente al mundo de los orígenes.

El gran poeta alemán Hölderling poseía una suerte de memoria pática que le hacía sentir o volver a sentir con solemnidad y pasión la vida anímica de la Grecia arcaica, es decir mítica.

El poeta traducía ese sentimiento en realidad inexpressible en forma maravillosa, y su caída en la demencia no fue quizá sino un retorno a la oscuridad original que así volvía a ser no sólo la fuente, sino algo así como el refugio final de su misteriosa inspiración.

Analizando la ecuación Hymnos-Thanatos, y poniéndola en relación con el olvido considerado como prefiguración de la muerte, accedemos a un nivel que ya trasciende el tema meramente psicológico del olvido y promueve el alma a planos de contemplación más elevados y trascendentes. Los griegos asimilaban el olvido (amnesia) a la muerte, y especulando entre la vida y la muerte llegaban, sobre todo en el seno de sociedades ocultas, místicas y de doctrinas escatológicas, a ciertas conclusiones que desconciertan un tanto nuestra mentalidad y nuestra psicología, porque resulta que esas sectas llegan a asimilar lo que nosotros llamamos vida a la ignorancia —sinónimo del olvido— y a afirmar que la muerte es el verdadero despertar al recuerdo y a la vivencia de la verdad y de la luz. Con lo cual nuestro cuerpo sería, como decían los órficos, una tumba donde el alma yace sepultada y en tinieblas.

Así asistimos a una suerte de conversión espiritual en que la vida aparece como la muerte y la muerte como la verdadera vida y, lo que choca más con nuestra psicología y con nuestro sentimiento tradicional de la vida, es que nuestra existencia terrena, con sus apremios, dificultades y deseos, aparece como una forma del olvido y éste (o sea la muerte) como el despertar del sueño engañoso de la vida.

Platón considera el conocimiento de los arquetipos ideales (ideas) como reminiscencias, forma atenuada de decir recuerdos, los cuales evocan un pasado metafísico en cierto modo anterior al tiempo. Doctrina que implica la concepción de una cripto-memoria que funciona por debajo de la memoria superficial y donde se guardan, o duermen las imágenes. Imágenes que pueden ser despertadas por virtud de la dialéctica o del éxtasis erótico que saca al hombre de sí mismo y lo eleva a la esfera de la trascendencia y de lo absoluto.

Pero en esta relación mito-sueño-olvido, se realiza un fenómeno que podríamos llamar de sublimación del concepto de olvido, en numerosas escuelas filosóficas y místicas de Grecia, Egipto y Asia (órficos, neoplatónicos, gnósticos) y que consiste en que el olvido no es ya la amnesia de las percepciones externas ni de los aspectos anecdóticos o propiamente históricos de la vida: recuerdos de juventud, de viajes, de lecturas, sino el olvido de sí mismo, el olvido de la propia intimidad ontológica; de suerte que lo que llamamos vida es homologado al olvido, en tanto que la muerte es consagrada como el tránsito hacia la luz, y en realidad al recuerdo del mundo de las esencias ideales y supremas.

He aquí como a través de estas páginas, dedicadas inicialmente a la memoria mítica, llegamos al pensamiento de la muerte, que es la realidad fatal por excelencia, es decir lo menos mítico que puede concebirse. Sólo que no sabemos a ciencia cierta lo que es la muerte ni lo que es verdaderamente la vida, puesto que según los platónicos la muerte es el acceso al recuerdo, mientras que la vida "lo que llamamos vida" es la caída en el olvido, es decir en la muerte. Ya lo

decía el poeta español Rufo en versos que guardan su capacidad emocional a pesar de su rudo laconismo:

La vida es largo morir
Y el morir fin de la muerte.

Y el poeta órfico Shelley, que nos deja estos versos enigmáticos tomados de su maravilloso poema "Prometheus Unbound" y que nos producen una confusa impresión de esperanza y de angustia:

Death is the veil which those who live call life:
They sleep, and it is lifted;

Este olvidar identificado a la muerte que estamos considerando como una derivación del estudio sobre la memoria mítica, parece a primera vista una secuencia incoherente y por lo tanto sin sentido, de las premisas originales de este trabajo. Pero no es así porque si, como lo sostienen los órficos y los neoplatónicos, la muerte es el olvido, o si preferimos, el supremo recuerdo, entonces nada tiene de extraño que incluyamos el pensamiento de la muerte dentro del tema de la memoria, puesto que el olvido es como diríamos un hermano gemelo aunque enemigo de la memoria. Morir es olvidar, pero es también en un plano distinto una forma de recordación ya sea en el hades, ya sea a través de la trasmigración que es un olvido de las existencias anteriores o un recuerdo discontinuo que borre los tránsitos letales. A este propósito conviene recordar las figuras de Buda y de Pitágoras que vivían y morían en el recuerdo, pero también tener en cuenta el resto no privilegiado de los mortales que viven en un presente puntiforme y en que al morir olvidan todo, o mejor se olvidan de sí mismos, ya sea en la luz del éxtasis, ya sea en la absoluta oscuridad de la total ausencia.

No he tenido la pretensión pueril de agotar en estas cortas páginas los múltiples aspectos del tema de la memoria mítica sociológicos, etnológicos y metafísicos. Me he concretado a describir dentro de los límites de mi información la pers-

pectiva, el horizonte imaginativo de la conciencia en su relación con el mito; y de esta suerte mi empeño ha sido más interrogativo que ilustrativo. Y, en verdad, no se si he obtenido alguna enseñanza en esa indagación. Pero sí estoy seguro de haber llegado con el pensamiento de la muerte al borde del abismo del que nos habla Hesiodo, inspirado por las musas. Un abismo que no es únicamente cosmológico, sinónimo de caos, sino de naturaleza anímica: el abismo donde moran confundidas la ignorancia, la adivinación y la angustia. Y acaso algo más: aquella "desesperada esperanza" que experimentaba don Miguel de Unamuno.

También me interesa dejar constancia de que no he pretendido invadir la esfera religiosa, salvo naturalmente cuando era inevitable en razón de su enlace a veces irrompible con el mundo del mito. La religión es una doctrina de salvación que se orienta hacia el futuro; el mito es un fenómeno de visión simbólica que tiene su punto de partida, o mejor su fundamento en un cierto sentimiento del pasado originario. El mito es una rememoración que tiene que ver con el destino terrenal del hombre; la religión es una esperanza que atañe esencialmente al más allá.

En suma, si el fondo abisal del alma está constituido por la trágica tensión de los contrarios vida y muerte que se trasmutan recíprocamente el uno en el otro, creo que la forma más adecuada de terminar estas meditaciones interrogativas será recordando el fragmento 88 de Heráclito (Diels) que no sabemos si levanta o deja suspendido como en un teatro "el velo que los hombres llaman vida". Y ese fragmento dice así:

"Es la misma cosa lo que es viviente y lo que es muerto, despierto o dormido, joven o viejo; pues por el cambio, esto es aquello, y por el cambio, aquello es a su vez esto".

En resumen, en nuestro concepto, si por memoria se entiende la capacidad psíquica de representar a la conciencia en imágenes más o menos fieles lo ya percibido, es evidente que no puede hablarse en estricto sentido psicológico de "me-

moria mítica"; puesto que el mito es una ficción y, como tal, pertenece más bien que a la esfera de la memoria a la de la imaginación creadora; pero si en un sentido más amplio y profundo se entiende por memoria la capacidad de revivir sin representación imaginativa y tan sólo de modo afectivo los estados psíquicos pasados y que pueden haber afectado la conciencia en edades más o menos remotas del tiempo, entonces sí podemos hablar de memoria mítica y sostener que sus vivencias pueden contener experiencias confusas, aunque en cierto sentido históricas de tendencias místicas y de sentido mítico, como lo prueban el pitagorismo y su derivación espiritual, el orfismo. Y es en este sentido en el que hablamos de memoria mítica en las páginas precedentes cuya utilidad, estimamos, puede consistir, dentro de sus limitaciones, en mostrar que por la vía del mito puede alcanzarse el alma, planos de singular significación y de rara profundidad espiritual.

LA DANZA DE CIVA

NOTAS SOBRE EL PENSAMIENTO DE LA INDIA

Me parece que la extraordinaria, la infinita proliferación imaginativa de la mitología india: encarnaciones, símbolos, leyendas, figuras, es una prueba de que el hombre o más exactamente el alma y con ellos la realidad única, no pueden vivir, ni siquiera ser concebidos, sin la existencia de lo vario y lo múltiple.

Y me parece que la mitología de la India tiene para autorizar esta conclusión, una excepcional fuerza probatoria por el hecho de que, justamente, la alta mentalidad hindú aspira, con honda aspiración religiosa y esencial sentido ontológico y metafísico a lo no vario a lo no múltiple, a aquello en que las formas ilusorias del sueño de la Maya (1) se disipan y amiegan: al Nirvana. Según lo cual aparece que esa misma alma inspirada por un indescriptible y vehemente sentido de negación mística —que quizá es una afirmación inexpressable—; que esa misma alma se deleita en la múltiple, en la vertiginosa figuración; con lo que, cayen-



do en la categoría de lo vario, de lo cualitativo y diverso, no puede ver sino una ilusión en el juego maravilloso de la creación y destrucción de las formas. Así el alma de la India como totalidad espiritual, está movida por un impulso místico hacia el absoluto en que toda distinción desaparece y por un movimiento contrario, aunque inseparable del primero que multiplica las formas y los símbolos y que al hacerlo acentúa la diversidad cualitativa, al modo de una policroma e incogitable floración.

Esos símbolos, esas figuras, revelan sin duda una misma, una sola profunda esencia, pero al existir como tales símbolos se afirman ya como algo distinto opuesto a la pura grandiosa primordialidad indiferente y absoluta que ellos revelan pero que al mismo tiempo y, paradójicamente, niegan. Y he aquí el gran enigma: aquello que es puro uno trascendente ya no resulta solo, uno, ni puro, ni separado, puesto que de algún modo se revela y por decirlo así, desciende y en suma viene a ser, para copiar el verso de Valéry:

Celui qui dissipe
en consequences son principe
en etoiles son Unité.

Por todo lo cual, me parece, los símbolos míticos de la India, con la ambivalencia y la polaridad que le son propios, nos descubren y a la vez nos encubren esta verdad que es un misterio y una evidencia: el Supremo es en sí sólo único, mas para nosotros, o mejor para lo otro es vario, múltiple. De modo que los símbolos indios son representaciones arquetípicas de lo que podríamos llamar la oscura evidencia con que le es dable al hombre intuir la última unidad y la última relación en la compleja profundidad del mundo.

Comprendemos muy bien que podamos captar, aprehender el sentido interno del símbolo; podemos separar, abstraer conceptualmente la expresión de lo expresado. Pero cuando queremos concebir con claridad la identificación del alma del místico (del Yogui, del Bhakti) con el absoluto no manifestado, o sea con lo que no es "ni esto ni aquello" cuando

intentamos concebir intelectualmente esta suprema promoción ontológica del ser humano, entonces nos damos cuenta de que ello está más allá de toda mera especulación, en realidad fuera del alcance de toda mera filosofía. Y es que esa identificación es una experiencia, un estado, mejor aún: un ser y un no ser incomunicables, inaccesibles a los que no suben a él por la vía de la ascesis, de la renunciación al yo individual en fin del silencio.

Sea como sea, nuestra curiosidad, nuestro apetito de comprensión no pueden eludir ciertas preguntas: ¿Por qué, si el absoluto es verdaderamente absoluto es decir un algo que se basta a sí mismo, proyecta el mundo de la Maya en que por lo menos, en la apariencia, se disipa su unidad y se encubre su esencia?

Si la Maya debe ser superada, disipada por el *Yoguin*, por el *Bhakti*, ¿por qué existe? ¿por qué despliega su velo de fantasía, si ese velo debe ser desgarrado y atravesado por el conocimiento y la renunciación?

La Maya es un sueño dicen los intérpretes del pensamiento hindú. Pero el sueño, es decir las figuras del sueño son la realidad en que somos y nos movemos. Y así, si somos un sueño, el sueño es nuestra propia sustancia y nuestros sueños, sueños de sueños. Con lo cual, quierase o no, se instituye una verdadera ontología de la Maya, y el ser de la apariencia adquiere, un valor de existencia y de acción que metafísicamente considerado, resiste a todo intento de eliminación, ya sea por vía lógica, ya sea por la vía de la ascensión ascética y mística.

En muchos símbolos y mitos de la misteriosa sabiduría India encontramos, como signos del sentido ambivalente que encierran las mayores figuraciones de su espíritu, una como reverente y exaltada consagración de la Maya, entendida como manifestación, emanación de lo absoluto; como maravillosa, mágica profusión de formas animadas por la única y suprema energía. Se llega así, según lo dice H. Zimmer en su incomparable libro *Mythes et Symboles dans l'art et la civilisation de L' Inde*, en algunos símbolos de los *Tantras*, a

una santificación masiva, indiscriminada de todo lo que existe, resultando una forma de religiosidad a la vez opuesta y complementaria de aquella que inspira la ascesis y la efectiva descalificación mística de la Maya en la filosofía y en la práctica de los Yoguius.

Los místicos occidentales son por lo general místicos de la unión. La India, no es precisamente una mística de la unión, puesto que según ella el alma es una con el absoluto, y en consecuencia, no existiendo separación no puede darse como término de la ascensión mística, la unión. Nos atreveríamos a decir que la mística de la India es una mística de la decantación en que el principio puro, absoluto, simplemente se libera de lo que lo enturbiaba, y al ser como es, puro es ya el absoluto, el Si en si.

Uno de los símbolos más profundos en que la fantasía mítica y el sentido metafísico de la India han configurado su intuición de la realidad universal en su contradicción íntima y en su identidad fundamental, es sin duda, el símbolo de la danza de Civa, en el cual se expresan además con rara intensidad y belleza, el carácter místico y la eficacia mágica y religiosa de la danza.

Muchas son las figuraciones de la danza de Civa, Nataraja (el rey de la danza), pero a mi parecer las más significativas y acaso de un simbolismo más universal son las que nos ofrecen los pequeños bronce de la India Meridional, que datan de los siglos X y XII de nuestra era y que representan el dios danzante en todo el esplendor y en toda la dinámica posesión de sus atributos.

Lo que llama inmediatamente la atención cuando se contempla la estatuilla de Civa Nataraja, y que, por lo demás, ha dado origen a sabias y profundas interpretaciones, es el contraste entre la cara, ¿la máscara?, impassible, o mejor llena de soberana calma, y la agitación rítmica, pero intensa de los miembros, cuyo número, cuatro superiores y dos inferiores parece obedecer al deseo de acentuar el carácter dinámico de la danza por oposición a la inmóvil, indiferente, majestad del rostro. Dualismo enigmático, que al mostrarse en

una sola entidad cósmica y mística, parece invitarnos a trascender esa alteridad en busca de una identidad que la comprenda y a la vez la trascienda.

La máscara impasible, indiferente, soberana de Civa Nataraja es el Sí (equivalente al francés *Soi*), por relación a la psique individual, es el Brahman-Atman, inmóvil, absoluto, mientras que el juego de los miembros es la Maya ilusoria y cinética: el rostro es la eternidad, mientras que la danza rítmica es el tiempo. En fin la máscara del dios es, se diría, un espectador indiferente que domina sin afectarse en lo más mínimo la agitación de sus propios miembros. "Único, sin movimiento, más pronto que el pensamiento", dice la Isha Upanishad y Shri Aurobindo comentando y desarrollando la doctrina de este pasaje, escribe estas palabras que caen a propósito de nuestra reflexión sobre la danza de Civa. "El señor es libre: no está afectado por su propio movimiento".

El enigma y la revelación de este símbolo consiste en que en este absoluto y esta Maya, este reposo y este movimiento que él figura, no son cosas distintas, sino la misma cosa. Identidad incomprendible para un pensamiento que se mueve bajo el imperio de la lógica formal, pero que es vivida, intuida y pensada con extraordinaria intensidad y fecundidad por el pensamiento vivo, místico y filosófico de la India. Identidad en que el Señor representado por la cabeza de la estatua no turba su reposo infinito por la agitación de la danza que él mismo ejecuta, ni recibe detrimento de su fuerza por la variación y la policromía de su propia manifestación en la Maya.

"Aquello está en movimiento. Aquello está sin movimiento. Aquello es lejano. Aquello es también próximo. Aquello está dentro de este todo. Aquello está también fuera de este todo". Leemos en la Isha Upanishad 5.

Y en la Kena Upanishad encontramos: "Quien no lo piensa lo piensa: Quien lo piensa no lo conoce".

"Es desconocido para el discernimiento de aquellos que le aplican su discernimiento; de quienes no pretenden aplicarle su discernimiento; de esos es conocido".

SEGUNDA PARTE

LA UNIDAD SUCESIVA

Sinópsis sobre el Tema del Tiempo

Después de consultar las doctrinas de los grandes pensadores del tiempo y de auscultar nuestro propio sentimiento de la vida, sacamos la impresión de que no es posible encerrar en una fórmula es realidad viva del tiempo, de que el tiempo no es un concepto que pueda ser subsumido por otro concepto e incorporado de esta suerte en el sistema del puro saber intelectual. Por manera que sólo una descripción sería acaso capaz de transferir su intuición en las formas del lenguaje exterior. Mas, ¿Qué describiría esta descripción?. Sin duda el tiempo. Pero ¿cómo lo describiría, si no tenemos ya un sentido, un cierto saber original de su intrínseca realidad?. Y en verdad poseemos velado o evidente ese saber; sólo que no podemos expresarlo en las palabras del lenguaje usual construido principalmente en función del espacio. Al igual que San Agustín, cuando no nos lo preguntan sabemos lo que es el tiempo, y cuando nos lo preguntan no lo sabemos. Y en efecto, en las descripciones, aproximaciones y sugerencias relativas al tiempo —al tiempo de la vida no al tiempo abstracto— encontramos esta ineludible distancia entre la experiencia y su expresión, siempre y, diríase que necesariamente, inadecuada. Quizá sólo la poesía y sobre todo la música podrían hablar en el idioma de las formas sensibles el lenguaje del tiempo. Un lenguaje que debería entregarnos algo más que la mera fluidez de su sonido o de sus imágenes: la posibilidad de reconstruir, aunque en un plano más claro y más alto, lo que ya, en el fondo aún ignorándolo, sabíamos.

Pero se trataría justamente de alcanzar un saber explícito de ese saber implícito y profundo; ya que la mente no se detiene en su empeño por encontrar un equivalente intelectual a la obscura vivencia del tiempo. Y así se prolonga una interminable interrogación, un no alcanzar, un anhelo que acaso corresponda a la intrínseca esencia de la realidad que en esa interrogación a la vez se refleja y se busca, en otras palabras, del ser del tiempo; suspensión, tensión, posibilidad. Habría pues un fondo interrogativo no sólo en la esfera de su conocimiento teórico, sino en la propia raíz. El tiempo sería dentro de este concepto, la eterna pregunta, la eterna insatisfacción de lo real, la inquietud universal que promueve el cambio, porque aspira a una luz y a una plenitud que no alcanza. "Nuestra civilización escribe Malraux, está separada de las que le preceden, porque ella no es afirmativa, sino interrogativa" (1). Lo cual explicaría, a lo menos en parte, la importancia dominante del tema del tiempo en la época moderna, ya que acaso en ese tema se marca con una singular intensidad el aspecto interrogativo de la existencia.

Pero es que la inteligencia es por su naturaleza formal; no vive en la intimidad de lo real, sino que meramente lo ordena, lo clasifica y en cierta medida lo construye según "un espíritu de geometría" que lo hace concebible y además manejable. La inteligencia sólo define aspectos, es decir abstractos, pero no puede definir lo concreto ni acuñar la palabra que como una moneda ostente la imagen del tiempo. "La vida no es vaso sino llama" decía Filón de Alejandría con términos que, en su afirmación y en su negación, podrían ser aplicados al tiempo, aunque no para definirlo, sino para sugerir simbólicamente la indefinible realidad de su ser.

Esta metáfora del ilustre Filón orienta nuestro pensamiento hacia la idea del devenir, modo de ser de la existencia, tan profundamente vinculado al tiempo que a veces se confunde con él. Y así llegamos a decir: el tiempo es el devenir en que lo abolido subsiste y en que lo no venido se hipos-

(1) *Psychologie de l'art. La Monnaie de L'absolu*, París, 1950, pág. 147.

tasía en lo porvenir. Lo abolido y lo no venido son dos inexistentes, dos ausentes que se combinan con la presencia del presente en una móvil simultaneidad de tres miembros: el tiempo. Y de esta suerte al enunciar estas ideas nos damos cuenta de que sólo gracias al tiempo podemos concebir el devenir. Según lo cual el tiempo no deriva del devenir, sino al contrario y fenomenológicamente hablando es en verdad, el fenómeno original.

El cambio absoluto, o sea aquel en que las apariciones y las aboliciones, no tienen entre sí relación alguna, es inconcebible, ya que en todo cambio introducimos, por modo inevitable, la relación de sucesividad que ya pertenece al tiempo. Y como quiera que no sólo concebimos el devenir como sucesión, sino que lo vivimos como recíproca implicación de sus estados, resulta que, en realidad, el tiempo funda así el propio devenir como hilación, sea melódica, sea sintáctica, de los elementos. Es decir que al fin y al cabo, se resuelven en el tiempo, tanto el sucederse de los cambios como la continuidad interior del sentido que los trasciende y, de manera esencial, los gobierna. Recurriendo por modo inevitable, a un lenguaje contradictorio, podríamos decir que el tiempo es el ser que deja de ser siendo. Es el ser que nace y perece sin dejar de ser lo que es. El tiempo constituiría así un intermediario entre el puro ser que solamente es, pero que no fue ni será, y el puro devenir que pulveriza la existencia en una infinidad de momentos sin nexo. El tiempo introduce el devenir en el ser y el ser en el devenir, y así funda, contradictoriamente, lo real. "El tiempo es fijo, y sin embargo el tiempo fluye" (2) escribe Husserl desde el punto de vista fenomenológico, pero cuya formulación puede legítimamente ser transpuesta al plano de la metafísica.

Psicológicamente la continuidad en la sucesión temporal se daría por la implicación recíproca de los estados que la integran, por lo cual el pasado persiste en el presente ya como causa, ya como rememoración, ya como resonancia meló-

(2) Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Halle a.d.S. 1928, pág. 420.

dica, como fondo, como enlace gramatical o lógico del discurso, etc., y lo venidero se anuncia y se prepara y aún interviene en el acontecer como causa formal, finalidad, esperanza, etc.; de tal manera que cada momento de la duración se encuentra por decirlo así en tensión entre un pasado que lo retiene o empuja y un futuro que lo atrae o lo repele, de tal modo en fin que cada momento no es una entidad separable y espacialmente definible, sino más bien el resultado dinámico de dos opuestas intenciones de la vida. Mirando el asunto más profundamente pensamos, que tal vez no debería hablarse de la continuidad del tiempo, sino de la continuidad de la vida o de la duración vital. Perspectiva en cuyo campo la continuidad del tiempo humano estaría determinada por la unidad entre los dos extremos que, constituyendo los límites de la vida están sin embargo indisolublemente unidos: el nacimiento y la muerte; más claramente: la continuidad del tiempo humano consistiría, como lo piensa Heidegger, en el correr sin cesar del existente, asumiendo en cada caso la totalidad abierta y nunca conclusa de lo que él es, hacia la muerte.

El ser humano, el ser que dura se pierde y se recupera en una dialéctica de sí y no, en que cada sí recoge el no y se afirma en él. Y ese alternarse creador es el retorno: novedad en la repetición y retención de lo abolido según una ley formal que determina a lo largo de todo nuestro pasar por el mundo los acentos y las pausas de nuestra vida. Cada sí de la dialéctica temporal recoge y escoge, es decir incluye un no en su afirmación, y así avanza el tiempo aboliendo, reteniendo, y creando, realizando en suma un destino según un ritmo propio que cuenta los pasos de su progresiva oscilación.

Nosotros vivimos, o somos, esta unidad indefinible que es el tiempo: una unidad en que la sucesión se transfigura en una pasajera simultaneidad de lo que viene, se presenta y pasa. Y esa vivencia siempre renovada, nunca inmóvil pero gracias a la cual no nos perdemos en la corriente, sino que al contrario nos encontramos a nosotros mismos, somos los que fuimos y apuntamos hacia lo que ha de venir, es el

presente, lugar privilegiado desde el cual se abren las perspectivas de la temporalidad, y cuya noción por consiguiente, debe ser aclarada en sí misma y en su relación con los otros horizontes que desde él se divisan.

En un sentido amplio, el presente equivale a la presencia. En este sentido son presentes las afecciones de nuestro cuerpo y, en general, todo lo que es materia de la percepción exterior; y también lo son los recuerdos actualmente evocados, por más que su objeto intencional sea el pasado; son presentes las imágenes de nuestra fantasía, y en fin pertenecen por igual al presente, en este amplio sentido, nuestras esperanzas y previsiones, por más que su objeto intencional sea el futuro. El presente es pues el panorama total aunque inestable de nuestra vida, panorama que puede divisarse simultáneamente en cada instante de la existencia y al cual concurren constituyendo horizontes más o menos lejanos y distintos lo que fue y lo que será. Y de esta suerte el presente, como visión, percepción, aprehensión es nada menos que la conciencia misma. Por lo cual, en realidad, nada de lo que ocurre en el tiempo escapa a la jurisdicción del presente que, en cuanto lugar universal de la aparición, asume una calidad ontológica de importancia central: en el presente se revela lo real en su ser y en su aparecer; el presente es, en suma lo que "es". Calidad comprensiva de la totalidad del tiempo que San Agustín percibió de modo genial con intuición que expresa así: Tres son los tiempos, pasado, presente y futuro; y más propiamente se diría: presente de las cosas pasadas, presente de las presentes y presente de las futuras" (3). El presente posee pues una calidad de privilegio entre las regiones del tiempo, en tanto que constituye lo que Merleau Ponty llama un campo de presencia, denominación que el propio pensador esclarece cuando afirma: "En mi presente, si yo lo recojo todavía viviente y con todo lo que él implica, hay un éxtasis hacia el porvenir y hacia el pasado, éxtasis que hace aparecer las dimensiones del tiempo, no

(3) **Confesiones**, libro X, capítulo XX.

como rivales, sino como inseparables: ser al presente, es serlo siempre, y serlo para siempre" (4). Dentro del mismo círculo de ideas y en el terreno de la epistemología histórica, Benedetto Croce asienta que si la comprensión del pasado debe ser viviente e intensa, el acto comprensivo incorporará forzosamente el pasado a la actualidad del espíritu y que por consiguiente "Toda verdadera historia es historia contemporánea" (5), historia del presente.

En la determinación del presente juega un papel importante la conciencia y, con ella, la noción de simultaneidad. Son simultáneos los miembros o los elementos de una pluralidad que se dan en el mismo presente. De suerte que las características de la simultaneidad serían: la pluralidad —no hay simultaneidad, sino de lo plural— y la presentidad: no hay simultaneidad sino de lo presente. Y resulta que entre estos conceptos: simultaneidad y presentidad existe una esencial relación de reciprocidad: sólo es simultáneo lo presente, y recíprocamente, lo presente, como modo del tiempo, es conciencia y aprehensión de simultaneidad. Mi presente es la percepción del espacio y de mi cuerpo que en aquel se sitúa; pero también lo son mis recuerdos en cuanto elementos de la pluralidad de impresiones y evocaciones que capta mi conciencia. Diríamos que el presente es zona privilegiado del tiempo en que se simultaniza el devenir. Y no diremos que el presente es la síntesis del tiempo, porque la noción de síntesis es artificial e inadecuada para expresar la naturaleza de las verdaderas unidades vitales; pero sí diremos que el presente confiere a la intrínseca sucesividad del devenir una cierta simultaneidad a veces confusa y que otras veces es una clara sucesividad panorámica.

Una concepción restringida del presente es la que lo identifica con acción, entendida ésta como la disposición y el conjunto de movimientos, sean deliberados, sean instintivos o automáticos, mediante los cuales se persigue un fin que puede

(4) *Phénoménologie de la Perception*. Paris, 1945, pág. 483.

(5) *Teoria e Storia della Storiografia*, Bari, 1927.

ser previsto o ignorado. Y como quiera que el cuerpo es por excelencia un instrumento de acción, resulta que al fin y al cabo el presente viene a coincidir con la disposición en que la acción se ejecuta. Más el cuerpo es espacio y actúa sobre el espacio, por lo cual puede considerarse la acción y con ella el presente, como la inserción de nuestra actividad en el plano del espacio. De tal modo que en el presente así entendido se conjugarían estos tres elementos: acción, corporeidad y espacialidad.

Esta espacialidad característica del presente en sentido restringido se integra en la especialidad que llamaremos ideal del presente en sentido amplio y que, como ya lo indicamos, consiste en la visión panorámica o en la vivencia global e indivisible de nuestro mundo interior.

El presente que llamaremos panorámico, nos permite contemplar la distancia temporal y evaluar subjetivamente o mediante una referencia cronológica, los intervalos que se interponen entre los momentos de acentuación de la vida o de la historia. Generalmente vivimos o imaginamos la distancia que nos separa del pasado: 20 años, 50 años, 1000 años, y el sentimiento de esa distancia es contemplativo, acaso nostálgico, sentimiento que, suele unirse a los de fugacidad o lentitud, según el ánimo con que contemplamos la procesión del tiempo. Pero también solemos evaluar la distancia que nos separa del futuro presentido o entrevisto: el examen, la llegada, la muerte. Y el sentimiento de esa distancia es dinámico, lleno de tensión que ora es de retardo y que quisiera "bruler les étapes", ora de aceleración que suscita el deseo de detener el tiempo ante la amenaza o la catástrofe inminente que parece precipitarse con velocidad vertiginosa. Y así el sentimiento de la distancia, con los de aceleración o retardo que le son inherentes, implica una cierta espacialización del tiempo. Una espacialización que no es empero de tipo bergsoniano: mensurabilidad, geometría, inercia, sino una operación vital conectada, por modo inseparable con sentimiento de tan radical temporalidad como el temor, la esperanza, la angustia, la añoranza, etc.

"La distancia no es tan sólo un intervalo; ella es un medio ambiente, un campo de unión" dice profundamente Georges Poulet (6), pensamiento que nos ayuda a aclarar no sólo la naturaleza del presente, sino la visión general del tiempo anímico que une lo que separa y que así en la propia separación, en la propia distancia, —igual que en la contemplación de las remotas Galaxias— establece la profunda unidad ontológica del es, del fue y del será como horizontes distintos y solidarios del tiempo.

En cualquiera de sus acepciones, el presente es un lugar de confluencia y de separación de dos perspectivas: el pasado y el porvenir. Corresponden al pasado todos los contenidos reales o virtuales de la vivencia, cuyos objetos intencionales están inscritos de modo irrevocable en el contexto de la existencia, que puede desaparecer en el olvido, aunque en su profundidad continúen como latencias o posibilidades de recordación y, en consecuencia, que pueden reaparecer en el presente como presencias segundas, dado que no son presencias directas del objeto, sino imágenes que éste proyecta desde su ausencia ontológica. Lo venidero se dá como una carencia de ser o, mejor, como la vocación del no ser por el ser. Y nosotros en nuestro presente total nos enfrentamos a esa vocación y en cierto modo provocamos su cumplimiento, ya sea recibiendo el impacto de las cosas, de los estímulos, de "los golpes" que diría César Vallejo, que suscitan la explosión en ser y en aparecer de lo que no era; ya sea recogiendo y amasando las presencias segundas para la metamorfosis en que el ~~o~~ azar, la angustia y el anhelo creador de llenar con una presencia inédita el vacío que nos espera o que viene a nuestro encuentro, ponen su signo incierto.

El tiempo en suma sería un modo de ser de la vida, de la existencia, o del ser caracterizado porque en él, algo que llamaremos presente es incesantemente abolido, pero de tal suerte que deja una cierta prolongación de sí mismo, la cual lo enlaza con un nuevo presente que sobreviene para ser a

(6) *La Distance Intérieure*, París, 1952, pág. 1.

su vez abolido y retenido en una continuidad de surgimientos, aboliciones y retenciones. En este modo de considerar el tiempo se ofrecen dos horizontes: algo que es abolido, pero que se prolonga en el nuevo presente y que puede reaparecer como recuerdo en la dimensión del **fue**, y algo que no existe, pero que tiene un cierto derecho a la existencia y al ser: el **será**. De modo que el presente es el punto de separación o de metamorfosis entre lo que viene y surge y entre lo que pasa y se va. Lo que viene se convierte en **es** y lo que **es** se convierte en **fue**, en **sido**. Y así el **es** del presente es un puente entre dos inexistentes: el "será" que no es, pero que aspira o tiene derecho al ser y el "fue" que no es, pero que ya no puede dejar de ser en tanto que **fue**.

La duración de un objeto temporal que no cambia (**unverandere Zeitobjekt** de Husserl) parece estar fuera de esta descripción; empero una consideración más detenida disipa esta aparente disconformidad. Supongamos el pitazo de una fábrica, que produce un sonido homogéneo, diríase inmutable (**unverandere**). Ante ese sonido nuestra impresión primaria no es la de algo estático, sino de algo que siendo el mismo, pasa. Y ello se explicaría por el hecho de que nuestra impresión sensorial (presente) vá prolongándose y al mismo tiempo convirtiéndose en un estado psicológico que no es ya sensorial, pero que se adhiere a la sensación sobreviniente la cual a su vez se convertirá en un eco de sí misma; y así hasta la terminación del pitazo. Mirando en otra dirección, esperamos que el sonido continúe o termine, y de esta suerte nuestro presente no es ya únicamente sensorial, sino que se integra con la retención de lo que pasa y la protección de lo que será. Y de este modo en fin, el presente adquiere una extensión, y no es un punto, sino algo así como el segmento de una línea. A este presente extenso le llamamos duración. En suma, ser en el tiempo es pasar, mudar de posición, o desaparecer, o renovarse o "ir siendo sido". Siempre, aún en los casos en que el objeto temporal aparentemente no cambia, se produce un cambio íntimo en el estatus ontológico de la materia que en él fluye. Cuando contemplamos una estre-

lla inmóvil en el firmamento, tenemos la impresión de que una como creación continuada la mantiene en la existencia, creación cuya continuidad, nos da justamente la sensación del devenir. "Así, escribe Husserl, el sonido en su duración se da como algo que no cambia; pero en esta misma duración el incambiante sonido experimenta una mudanza que no se refiere al contenido, sino al modo de darse este contenido en la duración" (7).

El presente es un límite; se diría que es como una orilla donde, instante por instante, viene a expirar la ola de la vida. En realidad en cada momento, el presente que en él vivimos, podría ser el último, marcar el término final del tiempo, el término de todo. ¿Por qué no?. Y así esa posibilidad nos infunde un profundo sentimiento de precariedad, como si la existencia, en cada instante se enfrentara al abismo. Mas, inmediatamente, ante el incesante, gratuito surgir de lo nuevo, ante la inexplicable, aunque evidente, persistencia de lo que fluye y pasa, nos invade una sensación de milagro, y nos exalta la idea de que la fuente de la existencia es inexhaustible, de que una infinita producción de ser irá colmando, siempre, el vacío de lo que todavía no es.

La gran dificultad para una clara representación intelectual de la estructura del tiempo, consiste en que éste supone necesariamente el devenir y a la vez, inmanente a esa misma sucesión, una calidad que la supera en cuanto implica la retención de lo que pasa y algo así como la recuperación de lo que se pierde en la orientación global de lo que dura. Pensando en ello Bergson compara la duración real a una melodía. Pero estimamos que Bergson no completó esa comparación musical, porque no concedió la debida importancia al ritmo, "sistema de instantes", esquema de la figura temporal en que la duración se renueva y al par se modula según ciertas frecuencias, confirmando así y superando, de modo incomprendible para la pura lógica, el irreversible fluir de la vida.

(7) *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, pág. 460.

Y de este modo nos encaminamos a la consideración del ritmo como un modo de ser inherente a la sucesión temporal.

Hay en todo lo temporal una característica a la que no han concedido suficiente atención e interés ni el inmortal Bergson, ni los existencialistas, ni los fenomenólogos, característica que desborda la mera experiencia psicológica inmediata, que afecta la esencia de la temporalidad original, del tiempo en sí y que podría ser definida como una suerte de necesidad de respiración periódica de lo que va siendo sido. Característica que se revela, en fin, en el fenómeno anímico y universal del ritmo.

Asentamos pues que un carácter esencial del tiempo es la pulsación, más exactamente, el ritmo que no debe ser interpretado, como una simple repetición de elementos en intervalos más o menos mensurables, sino como una verdadera figura de la sucesión. El ritmo es un elemento formal del tiempo que disciplina su fluente materia y engarza los momentos distantes de la duración, manteniendo empero los intervalos y estableciendo con ello un orden que ya no es la pura sucesión, sino una distribución de sus momentos. Esta concepción sobre el ritmo, que Bachelard desarrolla en su admirable libro *"La dialectique de la Durée"* (París, 1950), nos permite comprender ciertas vivencias concretas en que varios ritmos se superponen, componiendo un verdadero **espesor** del tiempo, y también la posibilidad de que las lagunas que interrumpen el fluir del tiempo humano, puedan ser superadas mediante una continuidad formal más alta: la continuidad formal del ritmo que incorpora los vacíos, los silencios, las pausas en el interior de una vivencia unitaria. No hay tiempo, sin pausa y la pausa, es un vacío vibrante en que se remansá lo acontecido y se prepara el advenimiento del surgir temporal. La poesía es una sucesión de acentos y de pausas, una dialéctica dinámica, en fin un ritmo que al par que gobierna el curso de las palabras como objetos externos, regula sin rigidez el vaivén de la onda emotiva. Por donde vemos que el ritmo desempeña una función de mediación, o si queremos expresarnos así, que el ritmo realiza una suerte

de ósmosis entre lo sensorial, en este caso el sonido, con su referencia intensional a lo externo, y la inferioridad estrictamente subjetiva de la vida, del alma.

Las indicaciones que proceden, principalmente las que atañen al ritmo, nos permiten comprender la razón que justifica la aplicación de la palabra tiempo a objetos aparentemente heterogéneos. Hablamos del tiempo de la primavera, del tiempo del vals; recordando al Eclesiastés (III, 1-8) decimos: "Hay tiempo de nacer y tiempo de morir, tiempo de plantar y tiempo de recoger, tiempo de llorar y tiempo de reír, tiempo de luto y tiempo de gala, etc.", y llamamos tiempo al espacio de duración que les es concedido a nuestras ocupaciones, obligaciones y placeres. Y es que "tiempo" equivale en todos estos casos a vida, como estación, ritmo, oportunidad, tensión, etc. Por todo lo cual el corazón late en el interior de la vida, que simbólicamente se exalta y se abate y cuyo incesante palpar, yambo fundamental según Claudel, mantiene la agónica continuidad de nuestro devenir corpóreo; es la gran metáfora de la vida y con ella del tiempo.

El viaje es otra buena metáfora del tiempo, y no únicamente porque el viaje es cambio. Lo es porque él permite percibir en su tensa simultaneidad los tres miembros de la estructura temporal: el fue, el es, el será. En el viaje, cada ciudad, cada puerto es una meta y a la vez un paso. Como meta alcanzada contiene en sí el pasado y lo termina; como paso, como tránsito, es la posibilidad realizándose y por consiguiente es un futuro que va adviniendo. De esta suerte todo presente es un llegar, un detenerse y un seguir. Y en fin, el viaje es una acumulación de "souvenirs" no sólo en cuanto objetos materiales que se conservan, sino en cuanto objetos espirituales que se reservan para la futura recordación. De tal manera que el gran futuro de los viajes no es la nueva ciudad a que el tren nos conduce, sino el futuro del pasado en que los recuerdos llenarán con su resonancia de nostalgia el espacio de la evocación. Y de esta suerte en el viaje, pasado, presente y futuro no son sino los componentes de esa actualidad cambiante que se mueve entre dos ausen-

cias, la una que se crea por la abolición del presente, la otra que se disipa al materializarse con él. Metáfora del viaje cuya eficacia espiritual transporta la mente más allá de la mera inmanencia, a otro plano de la meditación en el cual, acaso, nos sea dable contemplar los que Gabriel Marcel (8), influido por la misma imagen llama con lenguaje inspirado: "astros fijos en el cielo de alma".

Y aquí nos encontramos en el momento decisivo, en que deberemos pasar o saltar del mundo de la subjetividad a la esfera de objetividad extraconsciente. Paso especulativo o paso espiritual que no puede eludir un pensamiento que aspira a aprehender de algún modo la intrínseca realidad de las cosas. Pero aquí también nos encontramos con la fatalidad y la contradicción inherentes a todo conocer. Conocer es salir de sí para aprehender las cosas tales como son, (podríamos decir que es un éxtasis); pero también es una operación de reducción o de asimilación del objeto a la representación del sujeto. El puro realismo (9) se extasía en la objetividad percibida; el reductivismo fenomenológico o crítico se atiene a la reducción, a la mera intuición subjetiva. Y ambas escuelas nos decepcionan no en cuanto afirman, sino en cuanto olvidan o excluyen: el realismo olvida que quien conoce es al fin y al cabo el yo; el reductivismo excluye sistemáticamente el sentido de realidad íncito, implicado en la propia intencionalidad de sus intuiciones, se contenta con la descripción de formas o de contenidos que aísla de su posibilidad existencial. Y así ni el realismo ni el reductivismo satisfacen el anhelo cognoscitivo del hombre que, como ser a la vez interno y externo, aspira a conocer lo que es en sí y a la vez captarlo como algo que puede ser incorporado o asumido en su mundo interior como un alimento, como un estímulo o como una resistencia. El alma necesita de lo otro para no ensimismarse en la soledad, y necesita trans-

(8) *Homo Viator*, París, 1944, pág. 8.

(9) Para los efectos de nuestro desarrollo, llamamos realismo la doctrina según la cual el pensamiento individual, en el acto del conocimiento, capta por intuición directa el no yo, en tanto que distinto del yo.

formar lo otro en la unidad interna de la vida para no sentirse perdida en el desierto de la inánime alteridad.

El hombre posee la interioridad, pero tiene una vocación hacia lo externo. Y por ello en el conocimiento, como en toda posibilidad existencial auténtica, debe, si quiere vivir el cooconcer con plenitud metafísica, asumir los dos extremos, los dos polos de la vida. Por donde se ve que en realidad los términos interno y externo en el fenómeno del conocimiento auténtico, son dos abstracciones que el espíritu debe superar, viviendo conjuntamente los dos extremos de su posibilidad.

El crecimiento de las plantas, el alternarse de las estaciones, el sucederse de los períodos geológicos, todo eso nos dá una intensa impresión de tiempo, es tiempo. Pero se arguirá, es un tiempo aparente, que proviene de la proyección de la temporalidad subjetiva al mundo exterior. Se dirá que la primavera vuelve, porque vimos la primavera anterior, que el terreno terciario es anterior al cuaternario, porque interpretamos en términos de temporalidad el orden espacial de los estratos geológicos. Pero si fuera cierto que el tiempo cósmico es una proyección de nuestra subjetividad, entonces deberíamos atribuir al universo la memoria y la espera que son componentes esenciales del tiempo humano. Y eso no sucede sino que nosotros percibimos directamente el tiempo exterior cósmico como cambio, heterogeneidad y periodicidad. Si se niega la evidencia de esa percepción es en virtud de un **parti pris** de solipsismo, de un prurito de aislamiento que se empeña en separar la realidad humana que es esencialmente conciencia del contexto universal en que surge. Si se considera la conciencia como pura subjetividad y el universo como pura objetividad es evidente que hay entre ellos una diferencia ontológica fundamental. Es una situación de frente a frente. Pero si se piensa que la conciencia o si preferimos la vida consciente, el alma, es un existente incluido en la existencia general, entonces no nos parecerá extraño que la conciencia participe y registre el movimiento y la pulsación del tiempo universal. Y más aún: se diría que el tiempo elemental, primitivo de la conciencia se calca sobre la rit-

mica alternación de los cambios cósmicos. Hedwig Conrad-Martius escribe con admirable concisión refiriéndose a la existencia universal y anímica del tiempo: "No es el yo el que camina a lo largo de un mundo parado temporalmente, sino que es el universo, que incluye también normalmente toda conciencia humana, el que avanza de un momento de actualidad al siguiente" (10).

No pretendemos desarrollar **inextenso** el tema del conocimiento. No es este el objeto de este estudio. Pero nos parece indispensable fijar ciertos puntos para la mejor comprensión de nuestras ideas. La idea de que el tiempo es una mera síntesis mental, mera forma subjetiva extraña a la realidad de las cosas en sí, conduce directamente al idealismo y de él, a su expresión más extrema: el solipsismo, que implica una perentoria negación del mundo exterior. Pero resulta que bajo la aparente simplicidad del solipsismo se agitan los problemas que él parecía haber eliminado, y lo más curioso: reaparece la exterioridad en una forma que se diría más pesada, ya que las sensaciones, las ideas, las imágenes que el solitario percibe, no son pura conciencia sino objetos de conciencia, objetos que, en cuanto independientes, en cuanto presencias son, esencialmente exterioridad, una exterioridad interna, si queremos, pero que surge como un espectáculo existente en sí ante la pura contemplación del yo. Al contrario, si con decisión salvadora admitimos la existencia de algo fuera de la conciencia, pero en relación con ella, no diremos que desaparece el misterio ontológico, pero sí que se disipan muchas de las dificultades derivadas del prurito reductivo del idealismo gnoseológica. Es justamente esta alternación reveladora la que posibilita la unión y más aún, la participación por el conocimiento, la emoción y la acción en la realidad espiritual y cósmica. Y así, en general, y no sólo en la cuestión del tiempo es legítimo pensar que la conciencia alcance aprehensiones adecuadas de la estructura intrínseca de lo real; y que no se fascine en el espejismo de su pro-

(10) Hedwig Conrad-Martius **El Tiempo**, traducción castellana, Madrid, 1958, pág. 345.

pia proyección en el vacío, diremos: en el desierto de la nada.

Y aquí está justamente el drama del idealismo absoluto: ha comenzado por abolir la alteridad de los entes que se reclaman de una existencia autónoma respecto a la pura subjetividad del yo. Pero resulta que esta abolición no sirve **prácticamente** de nada, porque el yo se encuentra con que esas entidades, cualesquiera que sean, resisten, ya sea en el dominio del conocimiento, ya sea en el dominio de la acción al imperio omnímodo del yo. Y entonces el idealismo se ve obligado a restituir el estado de alteridad, si queremos de objetividad, de los entes que había pensado abolir por absorción en el dominio de la subjetividad. En otras palabras reaparecen de hecho los límites del yo, pero no a la manera del vacío que rodea la redondez de la tierra, sino bajo las especies de la resistencia y más aún: de la oposición, la cual empero, como tal, ofrece al yo la posibilidad de la conquista y en consecuencia la posibilidad de incorporar lo opuesto a su imperio.

Con el tiempo pasa algo parecido a lo que ocurre con la representación del mundo sensible. No dudamos de que los helechos con su color y sus formas existían ya en el período Devónico, 350 millones de años antes de nosotros, y esta convicción la tenemos no obstante de que nadie pudo contemplar entonces esas plantas; así, no dudamos de que el período pre Cámbrico fue **anterior** al Cámbrico, no obstante de que en aquellas épocas no existía ningún geólogo. Es un movimiento natural de la mente el concebir la temporalidad intrínseca de esa relación, y si pretendemos abolirla considerándola como una mera síntesis mental, sólo accederemos a la confusión y a la nada, ya que el tiempo que implica un verdadero cambio de ser no puede ser eliminado, ni en pensamiento de la historia del mundo. O pensamos, esa historia según modos intrínsecos de sucesión y por consiguiente de temporalidad, o no podemos pensarla de ninguna manera. El doctor Honorio Delgado nos habla con certera intuición de la "temporalidad de los hechos exteriores", del "tiempo del mundo"

(11). Y es que, en resumen, como escribe muy bien Jean Vahl: "Sin duda no se puede percibir el tiempo, sino se es una persona; pero hay un orden del antes y el después, que es independiente del individuo" (12).

No es pues exacto decir que nuestra concepción del tiempo cósmico se constituye mediante una proyección del tiempo subjetivo, humano. El cosmos es vida y por lo tanto ritmo, tiempo. Nosotros en cuanto seres vivos con vida natural, participamos en numerosos ritmos cósmicos: alternación de los días y de las noches, ciclos lunares, estaciones del año, etc. La vida anímica y espiritual se emancipa de esos ritmos y suelen crear nuevas frecuencias, nuevas figuras rítmicas en el trabajo de la inteligencia, en el arte, en la mística, en el devenir de la vida histórica. Pero es, según las imágenes de las alternaciones cósmicas como expresamos simbólicamente, diríamos poéticamente las etapas, las tensiones, las situaciones de nuestra vida interior y de nuestra experiencia histórica. El día, la noche, la aurora, el ocaso expresan no sólo en la literatura, sino en el sentimiento inmediato de la existencia, y con intensa veracidad situaciones anímicas y espirituales. Y esa profunda adecuación, esa admirable veracidad del símbolo, deriva de que entre las imágenes cósmicas y el alma hay una profunda conexión de tiempo, como si el ritmo de las oscilaciones universales contuviese algo así como una posibilidad poemática en que participan el cosmos y el alma (1).

Si el tiempo es una estructura del devenir, según la cual lo que deviene no se anonada del todo, sino que en cierta manera persiste y se constituye en miembro de una serie y

(11) **El Tiempo y la Vida Anímica Normal**, en Letras, 2º cuatrimestre de 1944. Lima.

(12) **Traité de Métaphysique**, París, 1953, pág. 296.

(1) Dado el carácter de este trabajo, en que tratamos de esbozar una concepción esencialmente cualitativa del tiempo, estimamos que sus ideas no resultan afectadas por las conclusiones ni las llamadas paradojas de la teoría de la relatividad. Y a este respecto nos parece de interés citar los siguientes pasajes de Bergson en su libro **Durée et Simultanéité** (París 1922, pág. 241): "El envejecimiento y la duración pertenecen al orden de la cualidad. Ningún esfuerzo de análisis los resolverá en cantidad pura".

de un orden; si el tiempo es cambio sujeto a ritmo, entonces es evidente que en el cosmos existe tiempo y, aún más; que la vida cósmica es esencialmente tiempo. Según lo cual en fin el tiempo mediante el ritmo, sería el puente por donde lo externo accede a lo interno y por donde inversamente, la interioridad anímica participa en la renovación poética del mundo.

En fin, intentamos resumir y significar el contenido y la intención final de estas páginas, diciendo que el tiempo es unidad sucesiva; y al hacerlo nos servimos de una noción lógicamente imperfecta, ya que la unidad como mera especie lógica excluye así la división como la sucesividad. Pero ocurre que la vida es división, el tiempo sucesión y que ninguna de estas grandes realidades de la existencia puede ser pensada y menos efectivamente vivida fuera de la idea y del sentimiento de la unidad. En cuanto al tiempo, si sólo fuera sucesión excluyente de la unidad se confundiría con el puro devenir como cambio kaleidoscópico, cuyos instantes no guardan ninguna suerte de relación recíproca. Y eso no pasa con el tiempo en que cada momento, mejor en que cada presente, al par que en cierto modo repele el presente que le antecede, lo asume para insinuarse en el que le sigue y ser arrastrado con éste en su caída; y así en un proceso indefinido. Por lo cual pensamos que en el tiempo concreto no existen verdaderos presentes instantáneos, sino tan sólo extensiones de tiempo en las cuales se suceden los momentos, las fases de la duración y a la vez coexisten en forma difícil de describir, los horizontes de la tríada temporal. Escas extensiones de tiempo son unidades de tiempo que al pasar se articulan con las demás unidades sucesivas en la gran implicación de tiempos más vastos, ya que todo tiempo se compone de tiempos y porque los tiempos son siempre tiempos del tiempo.

I N D I C E

Prólogo	7
---------------	---

PRIMERA PARTE

El espacio humano	11
Los sentidos del alma	43
Estudio sobre la metáfora	65
La memoria en la conciencia mítica	89
La danza de civa	101

SEGUNDA PARTE

Síntesis sobre el tema del tiempo	109
---	-----

ERRATA NOTABLE

Pag. 92 r. 26

Dice

Efigenia en Taulide

Debe decir

Ifigenia en Aulide

Este libro se terminó de imprimir el 14 de Abril de 1969 en la
Imprenta de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Paruro 119, Lima-Perú. La edición estuvo al cuidado del autor.



M. IBERICO
~
EL
ESPACIO
HUMANO

M. I.