

Eugene O'Neill: los tres rostros de la máscara

El margen interno

El mayor equívoco que se ha fomentado sobre la noción “clásico” es el de aislar las grandes figuras en el salón de los bustos respetables —e inmóviles—, sobre todo cuando en su momento atentaron vivamente contra los órdenes establecidos. Si con algo puede ligarse la obra de Eugene O'Neill (1888-1953) es con el teatro experimental: pese al Nobel —que le fue otorgado en 1936—, a los varios Pulitzer que obtuvo, al enorme éxito que lo rodeó gran parte de su vida, O'Neill se mantuvo siempre, por firme —y no poco ardua— vocación, en el margen de un aparato teatral sumido en las convenciones: su sitio elegido fue aquél que en los años sesenta recibiría el nombre de *off-Broadway*. Un margen constantemente móvil: las vanguardias que se inmovilizan son víctimas de los aparatos necesitados de congelar las irrupciones. De haber comprobado que hacia el final de esa década incluso tal territorio excéntrico terminaría por convencionalizarse, sin duda el dramaturgo se hubiera hecho portavoz del contestatario *off-off-Broadway* de los setenta. La principal evidencia en la vida y obra de O'Neill es acumular por método, por demanda vital, cuantos *off's* sea menester para mantenerse —por paradójico que parezca— en el margen donde el teatro cumple su más esencial papel.

Hacia la segunda década del siglo xx el teatro norteamericano languidecía en una morosa entrega al melodrama superficial y conformista. Por contraste, en Europa avanzaba la vanguardia iniciada por Ibsen, Strindberg, Yeats y Shaw. Con todos los riesgos —en primer sitio el de estar siempre en vilo— y también con todas las audacias, Eugene O'Neill se convierte en el puente que transfigura ese teatro estancado y lo une con la modernidad —en su más subversiva acepción. Los grupos marginales a que comunica impulso con la creciente popularidad de su obra, darán paso a tres líneas fundamentales: la primera encarnada en otros dos grandes irruptores: Thornton Wilder y Arthur Miller; la segunda, que a través de Strasberg, Adler y Kazan da origen, como conjunción de diversas influencias —ante todo de los talleres soviéticos representados en América por Boleslawski—, al *Actor's Studio*, semillero de una nueva forma del arte escénico; la tercera, marcada por coordenadas tan virulentas

como Clifford Odets, Edward Albee y Tennessee Williams. Líneas necesariamente heterodoxas, que se extienden hasta Sam Shepard; en éste se repite la mecánica del propio O'Neill (asumida también, de modo diverso pero infaltable, por aquellos autores): un individuo de extracción netamente marginal que vive una intensa batalla por salvar su verdadera vocación expresiva en medio de la peligrosa adopción que la ortodoxia le ofrece.

Ya en 1921, O'Neill escribe en el manifiesto del primer grupo experimental que codirige con Kenneth MacGowan y el escenógrafo Robert Edmund Jones:

Nuestro teatro es esencialmente un laboratorio de experimentación artística. No deseamos rivalizar con el teatro de Broadway. No haremos intento alguno de complacer a la generalidad del público. Nuestra audiencia es intencionalmente restringida.¹

El término “minoritario”, tan escandaloso en otros territorios del arte, es consustancial al teatro; lo es no sólo por consideraciones cuantitativas (el número de espectadores que pueden llegar a presenciar la más exitosa obra teatral resulta mínimo si se le compara con el de una película menor en su rutinario recorrido por las salas), sino cualitativas: para O'Neill el teatro es por fuerza experimental, margen del margen. No “se resigna” a una audiencia poco numerosa: la restringe aceptando el precio de lo verdaderamente alternativo; el foso alrededor del castillo permitirá eludir las trampas de un aparato siempre voraz.

Sin embargo, esa voracidad no hace sino redoblarlo cuando se presenta un planteamiento semejante. Así sucede tras la publicación del manifiesto, y así había sucedido siete años antes cuando en 1914 el joven O'Neill conoce a George “Jig” Cram Cook, un helenista y hombre de teatro que a través de su grupo independiente, los Provincetown Players, costea la primera puesta en escena de un libreto de aquél, *Bound East for Cardiff* (*Hacia el este rumbo a Cardiff*, 1914), cuyo éxito abre las posibilidades de desarrollo del dramatur-

¹ Citado por Stuart W. Little en *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*, Dell Publishing Corp., Nueva York, 1972.

go de 26 años. Broadway contraataca entonces según la estrategia de los aparatos (asimilar la disidencia, mediatizarla por saturación de sí misma), y ofrece a O'Neill estrenar una de sus obras en el renombrado centro neoyorkino de las artes teatrales. Sobreviene así una ruptura en los Provincetown Players: para Cook la negociación con la ortodoxia es inaceptable; para O'Neill es una de las pocas formas en que un marginal puede evadir su terrible destino de hablar en el vacío. (Significativamente, por esas mismas fechas se da una ruptura gemela en Europa y en el seno del dadaísmo, entre Tristan Tzara —purista— y André Breton —dispuesto a conciliar y a navegar en aguas turbias.) Esta tensión producto del muy peligroso camino elegido por el dramaturgo marcará toda su obra e incluso su agitada vida: siempre lo perseguirán los tentáculos del poder, las imposiciones mediatizadoras, irá de un lugar a otro sin poder establecerse en ninguno.

Pese a tal situación —y acaso por ella misma—, O'Neill consigue una obra prolífica —e intensamente autobiográfica—, ligada de modo incesante a lo experimental. Así lo resume Ana Antón-Pacheco:

A través de las sucesivas compañías independientes con las que trabajó, entró en contacto con escenógrafos, técnicos, directores y actores, gracias a los que, partiendo inicialmente del movimiento alternativo que ayudó a constituir y que siempre fomentó, se podría realizar un recorrido casi exhaustivo por el teatro norteamericano de este siglo.²

Porque si bien la lucha entre lo marginal y lo convencional era ya en sí desbordante (interminables artimañas en contra de un movimiento renovador), O'Neill tenía muy claro que no sólo se trataba de permanecer en el margen por el margen mismo, sino de tocar esencias: no únicamente la forma debía estarse innovando sin cesar, sino también el contenido. Su meta era un teatro que encontrara las raíces; se había propuesto lo casi inalcanzable: el verdadero lenguaje norteamericano. Sin embargo, tras ese deseo no podía alentar sino el Deseo: dar con el verdadero lenguaje teatral. El único método posible —y he aquí su gran acierto al encontrar una brújula mientras navegaba en aguas de la ambigüedad y lo detritico— fue confiar plenamente en la intuición y la inocencia. Situar en el margen preserva la integridad del artista pero ante todo le permite ubicar su verdadero territorio: el margen interno, la zona intocada de sí mismo.

La irónica tragedia

O'Neill había dispuesto en su testamento que *Long Day's Journey into Night*, ese ulterior exorcismo (y dentro de la his-

toria de la dramaturgia, uno de los documentos autobiográficos más desgarradores, precisamente por su sobriedad y elegancia formal), no conociera la luz pública sino hasta pasados 25 años de su muerte. Sin embargo, tres años después de ésta, la viuda y albacea del dramaturgo (la actriz Carlotta Monterey) permite darla a conocer. Se estrena en Estocolmo el 10 de febrero de 1956, y en Broadway el 7 de noviembre del mismo año. El magistral texto contiene esta auto-descripción de Edmund Tyrone, *alter ego* del autor: "¡Siempre seré un extraño sin hogar, sin esperanza y sin amor, siempre un vagabundo, un poco enamorado de la muerte!"³

Surgido de un conflictivo entorno familiar (que sólo será capaz de exorcizar a fondo *Viaje de un largo día hacia la noche*), rebelde a insertarse en los órdenes sociales o académicos, O'Neill delinea en la juventud una confusa cosmovisión a partir de sus desordenadas lecturas de Schopenhauer, Nietzsche y Marx, Balzac, Zola y Stendhal, Strindberg, Conrad y Swinburne. Recibe un inicial asomo de sistematización cuando su padre —el famoso actor teatral de origen irlandés James O'Neill— le financia los cursos de teatro que George Pierce Baker imparte en Harvard. No obstante, su conflicto existencial atisba una salida al relacionarse en 1914 con el helenista "Jig" Cook.

Necesitado de renovar la tradición del teatro norteamericano a partir de los componentes de la tragedia griega, Cook le ofrece una noción que proyecta las obsesiones de O'Neill hacia un punto focal: desde la infancia, su angustia proviene de sentirse asfixiado por las terribles contradicciones, la mutua destrucción de opuestos inconciliables: determinismo-libre albedrío, razón-intuición, materialismo-idealismo, ser social opresivo y ser individual sediento. O'Neill atisba en las teorías puristas de Cook algo que éste no sospecha: un tercer punto que armoniza (más que "resuelve") las dicotomías: al hacer suya esa óptica no "va" a Grecia: la *atrae* hacia sí. De este modo da forma a su tesis del "destino irónico": la gran magnitud que consume al individuo al hacerlo teatro de las devastaciones, y que paradójicamente es su única opción vital. (De modo paralelo, su admirado Balzac no llamó al conjunto de su obra "La tragedia humana", sino *La comedia humana*.)

Gracias a esa muy temprana conciencia de lo ambivalente, gracias a su intrínseca indecisión para optar por uno u otro de los elementos en pugna, el dramaturgo fue capaz de entrever una tercera vía; en primer lugar ello lo capacitó para sostener durante tantos años la lucha entre su vocación marginal y los equívocos de la fama aunados a las exigencias de la ortodoxia teatral. O'Neill heredó a sus seguidores un

³ Comenta Ana Antón-Pacheco: "A pesar de la dureza del fin del cuarto y último acto, *Largo viaje hacia la noche* [sic] es casi un final feliz de una tragedia doméstica que solamente terminaría para su autor con su propia muerte. La vida de O'Neill, con tres matrimonios desgraciados, dos hijos suicidas y una hija desheredada, la drogadicción de su madre y el fatal alcoholismo de su hermano mayor, fue, hasta el final, un oscuro y largo viaje".

² "Notas para una breve biografía de Eugene O'Neill", prólogo a la ed. de *Largo viaje hacia la noche* [sic], Cátedra, Letras Universales, Madrid, 1986.

método para volver la fuerza del aparato en contra de éste, y una brújula para navegar en aguas infestadas; pero si bien no creyó en quienes como Cook se aislaban en una torre de marfil, jamás abandonó su exilio en el margen de sí mismo, último reducto del gran equilibrista, único refugio en pleno clamor.

Una admiración por el psicoanálisis freudiano lleva a O'Neill a identificarse con los postulados deterministas de Cook; sin embargo, en ambas tesis intuye la presencia de una alternativa. En 1919 su exmaestro Pierce Baker lo describe, no sin escarnio, como "un pesimista obligado a explicar, un poco ingenuamente, la tragedia griega en términos de un 'destino irónico'".⁴ Sin pretenderlo, Pierce da con la clave: el peligroso adverbio "ingenuamente" debe ser entendido no como limitación sino como riqueza. Tomás Segovia, al analizar la obra de Arthur Miller, explicita el sentido de esa forma de la ingenuidad:

Intuir con exactitud la realidad, expresar con exactitud la intuición, son dos pasos mucho más delicados que los de la invención y la construcción, y a menudo más laboriosos también. [...] Miller no se ha propuesto una tragedia moderna sino una moderna tragedia. Pero no quiero decir con ello que se haya vuelto hacia el pasado, sino casi lo contrario: no sé hasta qué punto habrá pensado en la tragedia griega; pero desde luego me parece evidente que se ha preocupado de ella mucho menos que otros. No ha tratado de imitarla, ni de reconstruirla, ni siquiera de buscarle una equivalencia calculada, que es también una reconstrucción, aunque mejor entendida. En todo caso, si es que la ha tenido en cuenta, ha ido a una esencia más profunda.⁵

Para O'Neill la búsqueda de la moderna tragedia, el paso del melodrama a formas teatrales nuevas (nuevas por antiguas, por móviles: por clásicas), comienza en la recuperación de un lenguaje propio, nacional. Pero no se trata de

reproducir el habla de las calles para obtener "automáticamente" un realismo, sino de encontrar una clave lingüística que represente el habla de la calle y sea más esencial. Busca el lenguaje sagrado que se oculta en lo coloquial, los restos del fuego entre las cenizas: le basta tomar como modelo su propia historia personal, tasada con un signo en apariencia no menos determinista.

Excelente en este sentido resulta *The Iceman Cometh* —*La llegada del hielero*, 1939—, en la que el lenguaje es, más que nunca, el verdadero héroe trágico. En esta obra, ubicada en un bar miserable el año 1912, O'Neill recrea el intento de suicidio que por esos años emprendiera en un sitio semejante. El extraordinario dibujo de los doce personajes principales, su "destino irónico", parte

y culmina en su modo de hablar, estructura sonora que va construyendo la verdadera escenografía —interna— de una de las más fuertes piezas de la dramaturgia norteamericana.⁶

Si O'Neill triunfa en esta "subjektivación" del determinismo es porque en su búsqueda —que exigiría una actividad hiperracional— se deja guiar por lo intuitivo: avanza no confiando en la razón sino en la parte intuitiva del hombre que se llama *arte*. El determinismo está en la forma: el dramaturgo no puede hacer otra cosa que buscar; y si bien la meta es esquivar (y acaso del todo incierta), el contenido de ese acto inquisitivo, sus *modos*, son ya plenamente activantes, ricos en verdaderas alternativas, en opciones inéditas. El determinismo de O'Neill es —consciente de la paradoja— *indeterminista*:

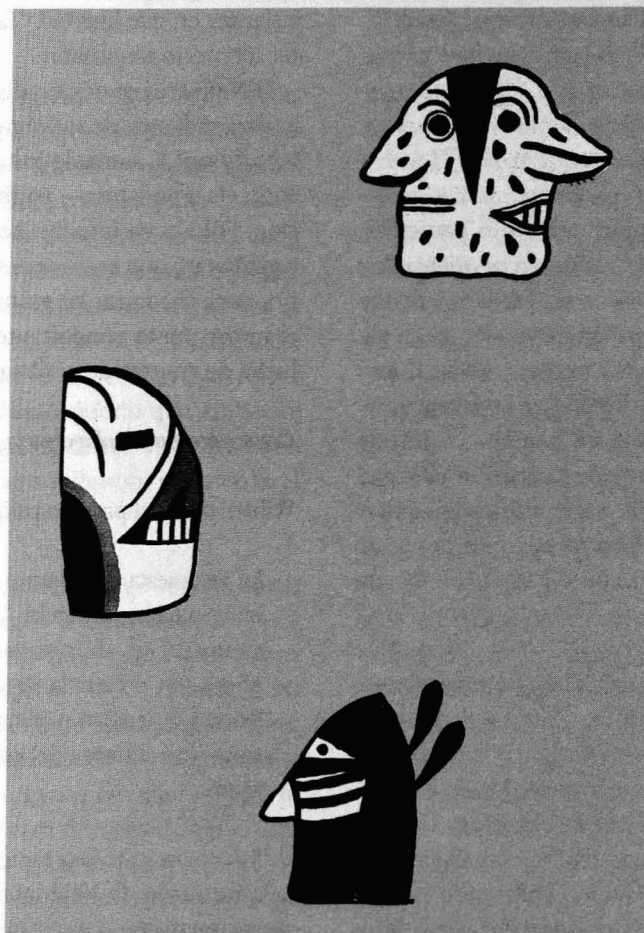
basta el mero hecho de percibir las alternativas, de intuir las, de saberlas *propias*, para cortar cauces.

Como toda forma artística —define O'Neill—, el ser del teatro es buscarse; resulta una falacia postular un teatro no-experimental, que no busca y se limita a repetir fórmulas probadas: si la búsqueda se detiene ya no hay arte ni hay sentido, se ha petrificado la primigenia actitud humana y se le ha convertido en una monstruosa caricatura. Sólo el rastro constante tiene —y da— sentido, y más aún en el arte

⁴ En *Dramatic Technique*, Cambridge, Harvard University Press, 1919.

⁵ "Acercamientos a la tragedia", en *Ensayos*, Tomo I, Col. Cultura Universitaria, núm. 44, UAM, México, 1988.

⁶ En 1973 John Frankenheimer intenta una versión cinematográfica de esta obra. Aunque muy lejana a la intensidad del texto original, sacude al público más acostumbrado al realismo hollywoodense que a esas laderas proscritas que O'Neill exploró con irónica desesperación.



de la comunicación humana, del *tú por tú* en el instante presente. O'Neill concuerda por completo con este párrafo escrito por Thornton Wilder:

Cada acción que ha tenido lugar alguna vez, cada pensamiento, cada emoción, ha tenido lugar sólo esa vez, en un momento único del tiempo y del espacio. "Te quiero", "me regocijo", "sufro", se han dicho y se han sentido billones de veces, pero nunca han sido dos veces lo mismo. Cada persona que ha vivido, ha vivido una sucesión ininterrumpida de ocasiones únicas. Sin embargo, cuanto más nos percatamos de tal individualidad en la experiencia, más atentos llegamos a estar a lo que esos momentos dispares tienen en común, a los modelos reiterados. Como artista (o escuchador o contemplador), ¿qué "verdad" prefieres: la de la ocasión aislada, o la que incluye y resume lo innumerable? ¿Qué verdad es más digna de decirse? Cada siglo difiere en esto. ¿Es la Venus de Milo "una mujer"? ¿Es *Macbeth* el cuento de "un destino"? El teatro está admirablemente capacitado para decir ambas verdades. Tiene un pie plantado firmemente en lo particular, ya que cada actor que tenemos delante (*aun cuando lleve máscara*) es indudablemente "uno"; y, sin embargo, tiende y se esfuerza por exhibir una verdad general, a pesar de que su relación con una específica verdad "realista" está confundida y minada por el hecho de que es una acumulación de mentiras, pretensiones y ficción. La novela es preeminentemente el vehículo de la ocasión única; el teatro, el de la ocasión generalizada. Es capaz de suscitar nuestra creencia por medio de la fuerza que posee de elevar la acción individual al reino de la idea y lo universal.⁷

En la básica dualidad del teatro, O'Neill, hombre de tantas dualidades, encuentra el registro en que ha de moverse la intuición. Al respecto es tajante: es necesaria una abismal, impecable ingenuidad para intuir, para navegar en la ambigüedad y no sucumbir a ella. La brújula, pues, es la intuición, pero una que ha sido larga, pacientemente calibrada y alimentada, una intuición que se ha ido cultivando como a un girasol que constantemente mire hacia los verdaderos puntos irradiantes, que sepa reconocerlos aunque lo separen de ellos velos y murallas, y sobre todo que no se deje llevar por falsos reflectores. Para conectar el teatro con sus fuentes, O'Neill busca la clave de la tragedia en tanto el más vigente (por *activo*) de los géneros.

Segovia continúa:

La forma tradicional o antigua no es la única forma trágica posible. En efecto creo que incluso sin salir del teatro griego podríamos haber sospechado tal cosa. Porque si algunas de estas tragedias —*Hipólito*, *Edipo*, *Electra*, etcétera— se atienen bastante fielmente al patrón que nos

hemos acostumbrado a considerar como típico —y que podría resumirse así: Destino-culpa-expiación—, otras en cambio se apartan más o menos decididamente de él. Por ejemplo *Filoctetes*, *Prometeo encadenado*, incluso en cierto sentido *Ifigenia*. Lo que tienen en común es pues algo más profundo. Aunque no podamos formular con precisión qué es ello, me parece evidente que lo reconocemos cuando lo encontramos.

La esencia trágica es para O'Neill —como para Wilder y Miller— lo informable; es también el punto focal para desarrollar la intuición. Así como sabemos *reconocer* tal esencia independientemente de que no se la pueda formular, la misma capacidad secreta habrá de permitirnos atisbar esos instantes en que libertad y fatalidad se armonizan en un tercer territorio sin nombre.

O'Neill crea su noción del "destino irónico", con no poca ironía: cada una de sus obras refleja un determinismo indeterminista;⁸ la suma de instantes convoca una fugaz —pero concreta y poderosa— posibilidad de liberación, de integración. Sólo la vía intuitiva nos informa de los instantes privilegiados en que es menester dar un salto decidido, temerario, para encontrar las grandes corrientes y a través de ellas el tercer punto armonizante. La tragedia nos enseña que la lucha de contrarios es sólo aparentemente insoluble.

Creer: recordar: ambivalencia de la máscara

Wilder ubica el proceso psíquico del arte:

La respuesta que damos cuando "creemos" una obra de imaginación, es decir: "Así son las cosas. Lo he sabido siempre, sin darme cuenta plena de que lo sabía. Y ahora, en presencia de esta obra dramática (o novela o poema o cuadro o pieza de música), sé lo que sé." Se trata de esa forma del conocimiento que Platón llamó *recuerdo*.

Saber es recordar: esta certeza únicamente puede responder a la intuición. O'Neill inició la gran revolución del teatro norteamericano a partir de la primigenia labor de la tragedia: hacer recordar. Faena fuera de la razón predatoria, evidencia de piel: la apertura intuitiva ubica los instantes y sitios en donde puede saltar este tipo de recuerdo. Y *recordar* la fatalidad es desarticularla, revelarla menos como celda que como enigma cerrado. El acierto de Edipo no comienza al responder la adivinanza de la Esfinge sino al darse cuenta de que *eso es una adivinanza*. A diferencia de los demás géneros, maquinarias diseñadas para convocar si acaso un instante privilegiado, la tragedia está construida con base en ellos:

⁸ Destacan entre ellas *The Emperor Jones* (*El emperador Jones*, 1920), *The Great God Brown* (*El gran dios Brown*, 1923), *Desire under the Elms* (*El deseo bajo los olmos*, 1924), *All God's Chillun Got Wings* (*Todos los hijos de Dios tienen alas*, 1924), *Mourning Becomes Electra* (*A Electra le sienta bien el luto*, 1930) y ante todo *Viaje de un largo día hacia la noche*.

⁷ Prefacio a *Obras escogidas*, Aguilar, Madrid, 1963.

es un transcurso privilegiado, un fragmento del Gran Transcurrir. La inmensidad es lo informulable, pero es posible *reconocerla* (esto es la anagnórisis: transmisión en registros ajenos al raciocinio).

Cada elemento escénico utilizado por O'Neill está proyectado de tal manera que posea ciertas rendijas por donde la "irónica tragedia" pueda colarse hasta polarizar las apariencias realistas. De ahí el uso que supo dar a las máscaras (virtuoso ejemplo fue la original puesta en escena de *El emperador Jones*): puente entre utilería y escenografía (objeto y espacio), entre ficción y realidad (persona y personaje), y puente también entre lo formulable y lo informulable, entre el rostro presente (*tipo*) y el rostro eterno (*arquetipo*).

En su aproximación a lo trágico, Tomás Segovia reacomoda los términos:

¿Qué hay entonces en una tragedia aparte de la forma trágica? Si miramos con cierta ingenuidad una tragedia cualquiera, creo que nos parecerá sorprendente que un escritor se ufane en transmitirnos con tanta fuerza y perfección una imagen del hombre en que, desde cualquier ángulo que la miremos, se nos presenta escandalosamente víctima de la injusticia. El espectáculo de la tragedia es la hermosura de la injusticia. Su método es el escándalo. Esto es igualmente cierto para la tragedia griega y para los relatos trágicos de la *Biblia*. Y puesto que ambas se producen en un ámbito religioso, tal vez debamos dar a la palabra "injusticia" su rango religioso, y llamarla el Mal, así, con mayúscula.

La máscara es ambivalente: como rostro de "uno" —temporal, irrepetible— alude al margen interno del actor y por ello al de cada uno de los espectadores; pero como rostro de "todos" —intemporal, arquetípico— alude al margen interno del *hombre*: es una revelación del Mal definido como lo inmutable, lo fatal, lo que está más allá de lo humano y de algún modo lo prefigura, encierra y consume. Quizá la injusticia en la tragedia no tiene otro origen, y de ahí esa faceta en la obra de O'Neill que (a través de Miller y luego de Williams) dará nacimiento al realismo norteamericano, nihilista y desgarrado: el género llamado "pieza" lo representa inmejorablemente.

¿Triunfa entonces el determinismo "a secas" en la obra del precursor y visionario O'Neill, acepta éste un callejón sin salida en que el hombre habrá de consumirse sin remedio, sin libre albedrío, sin posibilidad de trascendencia? Segovia responde:

Pero al mismo tiempo, la tragedia (como el misterio religioso) en cierto sentido hace del Mal nuestro bien: en el sentido de que *es también nuestro*. Sólo que, a diferencia del drama, lo hace nuestro en su realidad, sin asimilarlo, sin disolverlo, sin digerirlo con los ácidos jugos de la razón. Esta posesión de lo inasimilable, es decir de lo radicalmente ajeno, esta única manera de acceso al ser es

precisamente la esencia común del arte y del misterio religioso, y tal vez de otras pocas cosas. Así la "catarsis" queda completa en su doble sentido, porque ella no es sólo pérdida y abandono: todos hemos sentido después de ver una auténtica tragedia esa extraña sensación de una virginidad perdida y de otra virginidad ganada.

La máscara no "desdobla la personalidad": muestra sus dos rostros y sugiere un tercero. Es ambivalente pero no ambigua: si tiene dos rostros, uno presente, humano, y otro externo, inhumano, la pura convivencia de ambos se unifica en la intuición de un tercer rostro: en el clímax de su iluminación, éste revela que *sólo lo humano puede ser inhumano*. Lo Sin-nombre sigue innominado, pero al alcance de la intuición del hombre, de sus registros sensibles, a la vez lejos y cerca, a la vez consagrado y virgen. Lo *otro* es nuestro porque puede ser entrevisto por una sed cósmica que se sacia en no-saciarse. La tragedia es humana y *por ello* está abierta al Cosmos: es lo que la memoria individual tiene de la colectiva, pero también lo que la memoria colectiva tiene de la Memoria. "Hacer recordar" también significa hacer que un individuo "tenga presente" a algo o a alguien al recordarlo. El tiempo del hombre crece al tener presente lo intemporal. El hombre crece al *tener presente*.

La gran intuición de Eugene O'Neill se cifra en una certeza: en el margen interno del hombre, fuera de los "centros" de la razón e incluso del "instinto", vibra lo inasimilable no para ser asimilado sino para darnos rostro y tamaño. La ironía de O'Neill es su aguda percepción de las paradojas: el Mal es nuestro bien en el instante privilegiado de poder concebirlo, de poder darse cuenta —como Edipo ante la Esfinge— de que *eso es una adivinanza*, es decir darse cuenta de que hay otras magnitudes (y de que sólo son susceptibles a la entrevisión intuitiva: la poesía, la paradoja, lo verdaderamente trágico).

Éste es el gran Triángulo: un primer punto es positivo e implica magnitudes autosuficientes: la razón como "absoluto", por completo desligada de la intuición; total divorcio del arte, la ciencia y la religión, mundos lejanos entre sí y apenas relacionados por la conjunción copulativa "y"; su enunciado podría ser: *el hombre y el infinito* (lo formulable: el "bien"). El segundo punto es negativo, e implica magnitudes ya no autosuficientes sino que para afirmarse deben anular a las demás: contradicción y mutuo aniquilamiento de lo binario: razón-intuición, materialismo-idealismo, oriente y occidente; inmovilización de lo interdisciplinario en tanto cada disciplina —arte, ciencia, religión— sólo se levanta en la caída de las otras y los dos mundos se excluyen con el adverbio "menos"; su enunciado corresponde a *el infinito menos el hombre* (lo formulable: el "Mal"). El tercer punto implica una reintegración en una sola Magnitud: es un *Bien* con mayúscula que armoniza los polos en una coordenada que vuelve a ser de signo positivo (la Armonía); su enunciado —sólo susceptible al verbo primigenio— no puede ser más estentóreo: *el infinito es el hombre*. ◇