



Nota bene

Noel Alejandro Nápoles González

cubaliteraria
Ediciones Digitales

Colección Ensayo

2019

Título: *Nota bene*

Edición: Nora Lelyen Fernández
Corrección: Claudia Corzón Aput
Programación: Rubiel Labarta
Cubierta e imágenes de interior: Leonor Menes Corona
ePub base 3.0

© Noel Nápoles González, 2019
© Cubaliteraria, 2019

ISBN 978-959-263-189-2

Cubaliteraria Ediciones Digitales
Obispo 302 e/ Habana y Aguiar, Habana Vieja, La Habana, Cuba

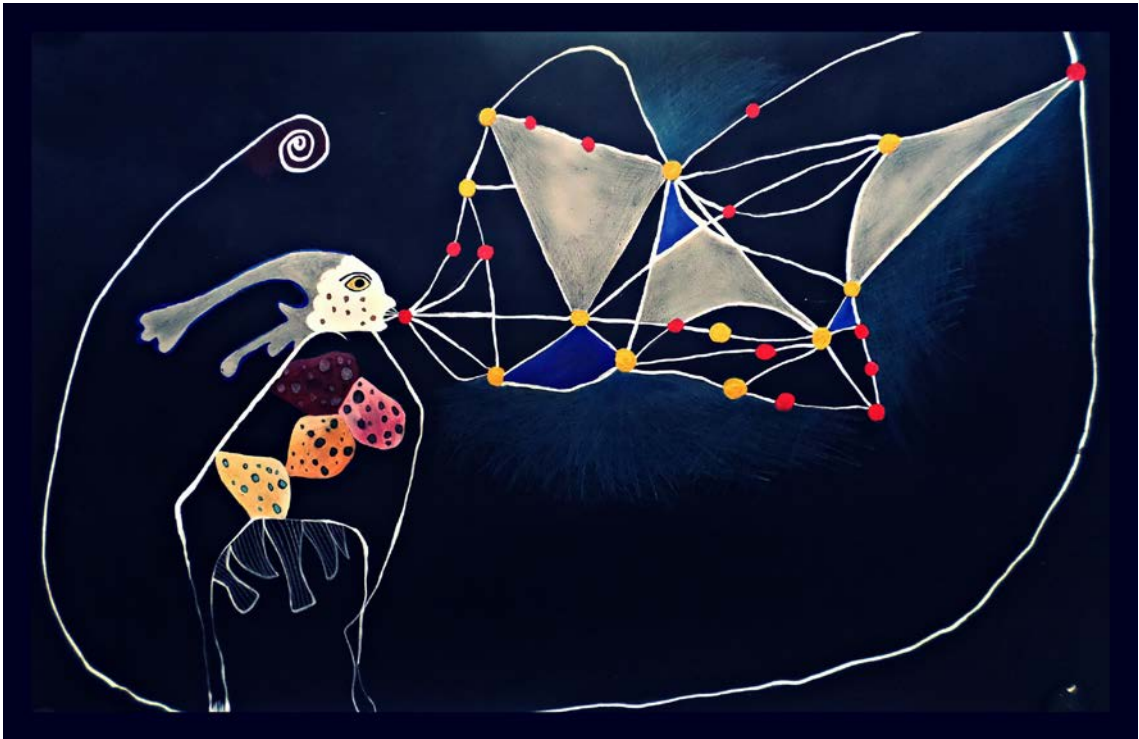
editorial@cubaliteraria.cu
www.cubaliteraria.cu
www.facebook.com/cubaliteraria
www.twitter.com/cuba_literaria

Contenido

<i>Eadem mutata resurgo</i> . Dos lecturas sobre la definición lezamiana de poesía	7
Uno.....	8
Dos	9
Tres.....	11
Poecuántica. La poética lezamiana vista desde la Mecánica cuántica.....	11
La imagen del Universo.....	11
El universo de la Imagen.....	14
Enigma... Poeta... Imagen.....	15
El caos, la cuántica y Lezama.....	17
La Elisea. Retorno al paraíso a bordo de la poesía	19
Uno.....	19
Dos	20
Tres.....	21
La mujer paradoja: Sor Juana Inés de la Cruz	22
La paradoja hecha mujer	22
La mujer hecha poesía.....	24
La poesía hecha paradoja.....	26
Un VERSO sin AN ni RE. Comentarios a <i>Prosa del observatorio</i> , de Julio Cortázar	31
Gravitación de la palabra. Los aforismos de Rabindranath Tagore	36
Poesía	36
Religión.....	37
Amor	38
Filosofía.....	39
Ética.....	40
<i>Traduttore, ¿traditore?</i> Apuntes sobre el concepto martiano de traducción	44
Uno.....	44
Dos	45
Tres.....	48
El otro Meñique	51
Del genio: el caso Finlay	60
La raíz del genio.....	60

La clave del genio.....	62
Los signos del genio.....	65
<i>Las trampas de la fe. Octavio Paz y la dialéctica como método de investigación.....</i>	<i>68</i>
Proemio	68
El presupuesto.....	69
La época	70
La familia	71
La corte y el convento	73
La poesía	75
El sometimiento.....	77
Astronomía ideológica de la literatura soviética.....	81
I.....	81
II.....	82
III.....	83
IV	84
V	85
<i>Homo pinocchio. En torno a la naturaleza humana y a una lectura imprescindible ...</i>	<i>87</i>
<i>El principito: ¿príncipe o principio?.....</i>	<i>91</i>
Uno.....	91
Dos	92
Tres.....	92
<i>Juan Salvador Gaviota o el ADN de los dioses.....</i>	<i>94</i>
El Nilo de la sabiduría. Glosas marginales a <i>El Kybalion</i>	98
Polaridad	99
Generación	99
Causalidad	100
Vibración	101
Ritmo	101
Correspondencia	102
Mentalismo.....	102
La forma del pensamiento. Un modelo esférico para la lógica hegeliana.....	104
El camino hacia Hegel.....	104

La crítica de Hegel a Aristóteles	104
La lógica hegeliana	105
El modelo esférico de un cubano y la Figura Universal del Gusano	106
Dos certezas y un final incierto	108
El pensamiento luxado. Zen y dialéctica	110
¿Oriente u Occidente?	110
¿Arte o ciencia?	111
¿Lógica o ilógica?	114
¿Unidad o dualidad?	118
¿Análisis o síntesis?	120
¿Expansión o contracción?	121
¿Zen o dialéctica?	122
<i>El Libro del Té</i> de Kakuzo Okakura	125
Lo diverso	125
Lo único	125
El universo	128
La historia empieza en Súmer, ¿acabará en Bagdad?	130
I	130
II	131
III	132
T. Anatomía y fisiología del tiempo	135
La paradoja del tiempo	135
El no ser del tiempo y su dinámica	136
El ser del tiempo y su vitalidad	139
La esfera del tiempo	141



Eadem mutata resurgo. Dos lecturas sobre la definición lezamiana de poesía

Uno

(...) *la solución del misterio siempre es inferior al misterio.*
(Borges)

En 1955, José Lezama Lima redondeó el concepto del oficio al que consagró toda su vida: *¿La poesía? Un caracol nocturno en un rectángulo de agua.*¹

¿Por qué se arriesgó Lezama a dar una definición, si él consideraba que *definir es cenizar* y que *toda definición es un conjuro negativo*? ¿Quién sabe! Lo cierto es que la frase es de una precisión poética y de una belleza matemática extraordinarias.

Su construcción obedece al principio 2^n , o sea, $2^0, 2^1, 2^2, 2^3, 2^4 \dots$, del cual se deriva la serie binaria: 1, 2, 4, 8, 16... En otras palabras, Lezama define una cosa (la poesía), a dos niveles (el texto y el contexto), con cuatro elementos (caracol, nocturno, rectángulo, agua).

¿Qué significan el texto *un caracol nocturno* y el contexto *en un rectángulo de agua*?

Tal vez nunca lo sepamos con certeza.

Un caracol evoca una espiral, con toda su carga de belleza y misterio. La espiral — decía Vladímir Nabokov—, es un círculo espiritualizado. En la forma espiral el círculo desenrollado, devanado, ha dejado de ser vicioso... La vuelta sigue a la vuelta y toda síntesis es la tesis de una nueva serie...² Pero el caracol no es una espiral uniforme como la de Arquímedes, sino una espiral no uniforme, que es la descubierta por Descartes y estudiada por Bernoulli. Esta espiral decreciente, que parece ascender por un cono, se conoce como línea de Hogarth y se considera un ideal del diseño, pues es una y diversa en cada uno de sus puntos.

Nocturno es relativo a la noche. Pero como un caracol nocturno no difiere mucho de uno diurno, lo más probable es que Lezama se refiera, no a la oscuridad del ojo, sino a la de la mente. Quizás nos hable en la misma clave que San Juan de la Cruz en su poema «Noche oscura».

¹ «Playas del árbol» en: *Tratados en La Habana*, p. 116.

² Citado en el documental español *El mundo de las espirales*, de Antonio Pérez.

De modo que el texto *un caracol nocturno* pudiera significar una espiral secreta, un ritmo invisible, la belleza oculta, el ideal incognoscible. En una palabra, el Enigma. Por su parte, el *rectángulo* es una superficie, un área. Cosa que choca, ya que la poesía aspira a dimensionar la palabra, a convertir el signo llano en significado volumétrico. Pero seamos justos, la frase de Lezama es un sistema, donde los elementos significan en su relación, no por separado.

Lezama habla de una superficie *de agua*, lo cual puede interpretarse como un líquido que refleja, como un espejo.

Así el contexto *en un rectángulo de agua* bien pudiera asociarse a un concepto fundamental de la poética lezamiana: la Imagen.

La poesía, por tanto, es el Enigma reflejado por la Imagen. Definición que, al menos, es coherente, pues él decía que la poesía estaba en la realidad misma, al margen del poeta y del poema. Por su parte, el poema es la Imagen del Enigma, la escena evanescente iluminada por un relámpago. Y dado que ambos términos no son más que anagramas, vale intentar una definición combinatoria del poeta como aquel que, entre las setecientas veinte permutaciones de la palabra Enigma, sabe elegir una sola: Imagen.

Claro que en esta lectura de la definición lezamiana subyace un concepto agnóstico de añejo sabor kantiano: la Imagen del Enigma es siempre inferior al Enigma. Pero ¿es esta la única lectura posible?

Dos

El único misterio del mundo es su cognoscibilidad.
(Einstein)

Lezama asume el misterio metafóricamente como una espiral y aspira a traducirlo en una imagen compuesta por *letras*. ¿Y si nosotros leemos la espiral como un misterio a desentrañar y tratamos de reproducirla en una imagen hecha de *cifras*? ¿Acaso no estaríamos haciendo poesía, solo que de otro tipo?

Ciertamente una espiral no uniforme —también denominada logarítmica, equiangular o geométrica— sobrecoge por la misteriosa belleza que se deriva de su estructura dinámica. Este tipo de espiral se aprecia en los huracanes, en los tornados, en el agua que se escurre por un agujero, en la disposición de los pétalos de una rosa, en las escamas de una piña, en un caracol, en un ammonite, en un nautilo e incluso

en la estructura de algunas galaxias. Una espiral es simplemente una rotación que se expande o se contrae. Pero ¿cómo se construye?

Allá por el siglo XVII, Bernoulli logró formarla dibujando un radio $(r) = 1,2^n$, o sea, $r = 1; 1,2; 1,44; 1,73; 2,07; 2,49$; etcétera, cada 30 grados. De modo que mientras el radio crecía en proporción geométrica, el ángulo lo hacía en proporción aritmética. Luego los radios se unían formando una espiral logarítmica, equiangular o geométrica.

Durero ideó otra manera de hacerlo que se conoce como el *rectángulo de sección áurea*. Primero se divide un cuadrado a la mitad con una perpendicular. Luego se traza la diagonal del semicuarto y se añade, como un radio de circunferencia, a la base del semicuarto. Sobre esta nueva base se levanta un rectángulo que posea la altura del cuadrado, de manera que el cuadrado y el rectángulo anexo a él formen un rectángulo mayor. Asumiendo la base del rectángulo menor como lado, se forma en este un nuevo cuadrado con otro rectángulo aun menor pegado a él. Se repite esta operación en cada nuevo rectángulo anexo, de modo que parezca que el cuadrado original va girando a la vez que se va empequeñeciendo. Entonces, partiendo del borde superior izquierdo del rectángulo mayor, se dibuja una espiral que roce el punto externo en que dos cuadrados consecutivos se tocan y que gire en torno al punto en que se interceptan la diagonal del rectángulo mayor y la del primero que construimos.

Este canon estético, también denominado *cuadrado giratorio*, fue descubierto por los griegos antiguos y redescubierto en el Renacimiento.

Si llamamos a la base del rectángulo menor A, a la del cuadrado mayor B y a la del rectángulo mayor C, es obvio que $C = A + B$. Sin embargo el rectángulo de sección áurea cumple, además, la siguiente proporción: $A / B = B / C$.

He aquí el misterio de la espiral no uniforme revelado por la poesía de los números. ¿Conocía Lezama este principio del diseño? Es de suponer que un hombre de su cultura, versado en temas grecolatinos, estuviese al tanto del mismo, aunque quizás no tanto en su lectura matemática como en su valor estético.

¿Quiso significar con su definición que la poesía era la *proporción áurea* del Enigma? Es probable que no, ya que esto implicaría aceptar que el hombre es capaz de decodificar lo incognoscible, y parece obvio que, al menos en este punto, Lezama era agnóstico.

Entonces, ¿cómo es posible que su definición de la poesía admita dos lecturas diametralmente opuestas? Sencillamente porque una lectura gnóstica de su agnóstica definición es coherente con su poética. Quiso el azar (concurrente u ocurrente) que, de un modo súbito, su efecto crease una causa y su concepto de la poesía se desbordase hipertéricamente hasta abarcar a su contrario dialéctico. ¿Será que medir versos equivale a rimar ecuaciones? ¿O será que, simplemente, saber consiste en borrarle, poco a poco, el prefijo a la palabra INCOGNOSCIBLE? ¿Quién sabe si la historia de los seres humanos no es más que la maduración, lenta y penosa, de ese dios colectivo que es la humanidad!³

Tres

Cuentan que antes de morir Bernoulli pidió que dibujaran en su tumba una espiral no uniforme con el epitafio siguiente: «*Eadem mutata resurgo*». Lo que significa: *idéntico pero cambiado, renazco*. El artesano que ejecutó su última voluntad cometió el error de dibujar en la piedra una espiral uniforme, que es la de Arquímedes. Sin embargo quedó la sentencia con toda su carga vital, dinámica, paradójica.

Y así sucede con la definición lezamiana de poesía: no importa qué lectura hagamos de ella, es tan precisa artísticamente y tan hermosa en su geometría, que al final su autor resurge. Todo en Lezama es origen. Y es que la poesía, sea torbellino de dudas o espiral de respuestas, río de letras o mar de cifras, será siempre resurrección.

Poecuántica. La poética lezamiana vista desde la Mecánica cuántica

La imagen del Universo

Hace más de dos mil años, el genio cosió las islas griegas. Alejados de los grandes centros de poder de la Antigüedad, los griegos pensaron con libertad. Entre ellos hubo dos visiones del mundo diametralmente opuestas. Heráclito de Éfeso confiaba en sus sentidos, por tanto, creía que el mundo era *inmediato y mutable*. Zenón de Elea, en cambio, se fiaba más de la razón, como su maestro Parménides, y sostenía que el mundo aparente es falso y que el verdadero mundo es esencial y, por ende,

³ «*El hombre es un dios que se levanta*», solía decir Gibrán Jalil Gibrán.

mediato e inmutable. Creía el eleata, además, que la materia podía dividirse infinitamente.

Dicho dilema fue resuelto por Demócrito de Abdera, quien dudaba que el universo fuese divisible hasta el infinito. Según él, debía haber un límite, algo tan pequeño que careciese de partes. Indivisible, en griego, se dice *átomo*. Esta hipótesis sintetizaba los puntos de vista de Heráclito y Zenón, porque los átomos debían ser *invisibles y eternos* pero, al combinarse, adoptaban formas *perceptibles y cambiantes*. A lo largo de la historia esta noción tuvo sus partidarios y detractores. Pero a finales del siglo XIX cayó en franca crisis, cuando en un laboratorio del Reino Unido fueron descubiertas partículas subatómicas, como el *electrón*, el *protón* y el *neutrón*. De este modo el átomo perdió la A. Entonces se puso de moda hablar de *destrucción de la materia* y de *crisis de la Física*.

En diciembre de 1900, Max Planck propuso a la comunidad científica el concepto del *cuanto*. La energía se emite, se propaga y se absorbe en pequeñas cantidades discretas o *cuantos*. Luego se supo que hay dos tipos de cuantos: el de materia o *electrón* y el de la luz o *fotón*. En 1925 surgió la Mecánica cuántica, que estudia el movimiento de los electrones en el átomo.

Desde Demócrito hasta Rutherford la imagen del átomo había variado notablemente. Este último, en particular, sugirió un modelo atómico inspirado en el sistema solar. Sin embargo, esta atractiva hipótesis, que enlazaba el micro y el macromundo, planteaba un conflicto con la electrodinámica: ¿por qué el átomo es estable y sus electrones no caen en el núcleo?

Bohr resolvió esta dificultad teórica con dos brillantes postulados:

1. *Estados estacionarios*: en el átomo existen órbitas girando en las cuales el electrón no emite.
2. *Salto cuántico*: la radiación se produce cuando el electrón pasa de una órbita estacionaria a otra.

Pero la Mecánica cuántica tenía otro conflicto fundamental. Resulta que el cuanto se comportaba en ocasiones como *partícula* y en ocasiones como *onda*. En consecuencia, la Mecánica cuántica quedó dividida en dos: la *matricial*, que estudia el movimiento del cuanto como partícula, y la *ondulatoria*, que estudia su

comportamiento como onda. La primera es obra de Heisenberg y la segunda de Schrödinger.

Este nuevo obstáculo teórico también fue salvado por Bohr con su *principio de complementariedad*. De acuerdo con él, todo fenómeno es esencialmente dual, o sea, está compuesto por un par de polos que se complementan. En consecuencia, el cuanto no es ni onda ni partícula, sino ambas cosas a la vez; pero no como una suma de dos sino como un tercero que los contiene a la vez que los supera. Ni caballo ni hombre: centauro. La dualidad cuántica, pues, es una manifestación de este principio dialéctico.

El universo cuántico es el reino de las *probabilidades*. Aquí ningún suceso es seguro sino probabilístico. A partir de un hecho cuántico se abre un cono de posibilidades, no una relación de necesidad.

Las causas son probables, no forzosas, por lo que el rol fundamental corresponde al *efecto*. Por el efecto conocemos la causa, no viceversa. Ni la hipótesis originaria de Planck, ni los postulados de Bohr, ni la ecuación de Schrödinger, ni otras nociones cuánticas son frutos de conocimientos preexistentes. Más bien parecen adivinaciones calzadas matemáticamente, lo que refuerza el valor del conocimiento intuitivo en la ciencia.

No en balde, en su *interpretación de Copenhague*, Bohr admitió la posibilidad de que un concepto fuese válido científicamente, si funcionaba en la práctica y así lo verificaban los sentidos. Era su modo de trasladar el pragmatismo de la filosofía a la ciencia.

Sobre la base de los cuantos, las probabilidades y los efectos, se fue levantando el edificio de una nueva física que, a diferencia de la clásica, no se fundaba en la causalidad tanto como en la *casualidad*. He aquí el origen de la polémica de Bohr y Einstein acerca de qué rige el mundo: la ley o la probabilidad.

Todo ello no viene sino a reafirmar el valor del *caos* con respecto al cosmos. Lo que queda expresado ejemplarmente por el *principio de incertidumbre* de Heisenberg. En la física clásica es posible determinar la posición y la velocidad de un cuerpo, así como su trayectoria futura. En la cuántica *no podemos determinar al mismo tiempo la coordenada y el impulso de un cuanto*, porque al observarlo al microscopio electrónico lo energizamos con el rayo de luz, que lo acelera y hace variar su posición. A esta

escala el *estado* del cuanto depende de nuestra *observación*, puesto que esta influye sobre aquel, lo altera al iluminarlo. Al tratar de fijar la posición del cuanto variamos su velocidad y al tratar de determinar su velocidad variamos su posición.

La consecuencia principal de la Mecánica cuántica fue que cambió nuestra imagen del Universo; obligó a los científicos a considerar *el modelo caótico del mundo* tanto como el cósmico. Es imprescindible ampliar nuestro concepto de ciencia, tal que incluya tanto lo causal como lo casual.

Durante siglos identificamos lo científico con las leyes, que se imponen entre el caos de sucesos como necesidades imperiosas; con las causas, que implican ciertos efectos; con la causalidad que determina la estructura dinámica del cosmos, el orden del universo. Las obras de Newton y Einstein, de Lomonósov y Mendeleiev, de Darwin y Mendel, de Marx y Freud son testimonios de lo que pudiésemos llamar *el paradigma del cosmos*, dado que cumplen las siguientes inecuaciones:

Calidad > cantidad

Necesidad > posibilidad

Causa > efecto

Causalidad > casualidad

La Mecánica cuántica, no obstante, se inclina por una imagen del Universo fundamentalmente caótica, donde el azar prima sobre los nexos causales, ya que en el nivel atómico son los efectos los que determinan las causas, las probabilidades las que se imponen a las leyes y la infinitud la que supera en importancia a lo cualitativo. El *paradigma del caos*, por tanto, se caracteriza por lo siguiente:

Cantidad > calidad

Posibilidad > necesidad

Efecto > causa

Casualidad > causalidad

Y este modelo se ha infiltrado de tal modo en la conciencia social del siglo XX, que ha penetrado dominios que se extienden más allá de la Física.

El universo de la Imagen

El propio Lezama Lima dijo en cierta ocasión que su sistema poético era una locura. Términos como vivencia oblicua, súbito, azar concurrente, cantidad hechizada,

imago, *potens* etrusco o hipertelia constituyen un rompecabezas que es preciso armar poniendo cada pieza en su sitio.

Mi hipótesis es que la poética lezamiana, aunque parece un cosmos desordenado, es un orden caótico.

En ella, el poeta oscila como un péndulo entre el Enigma y la Imagen, es decir, entre la Realidad que lo crea y la realidad que él crea. Por tanto, podemos dividir dicha poética en dos momentos: uno que va del Enigma a la Imagen y otro, de la Imagen al Enigma.

Enigma... Poeta... Imagen

Para Lezama, la poesía es *la metamorfosis del Enigma en Imagen a través del poeta*. El Enigma es creación divina; la Imagen, obra humana. El poeta traduce la Realidad en su realidad. Pero como solo puede traducir la poesía quien sea capaz de crearla, el poeta está abocado a la creación.

Por eso hay un postulado latente en la poética lezamiana: *si el Creador es un poeta, el Poeta ha de ser un creador*. No olvidemos que Lezama, a su manera, era católico.

Eso explica que el momento clave en la poética lezamiana no sea tanto la traducción del Enigma en Imagen como la elevación de esta a la altura de aquel. Lezama no imagina misterios: encripta imágenes. Es demiurgo, no amanuense, aunque no estoy muy seguro de que ambos vocablos sean antónimos.

El viaje lezamiano de la Imagen al Enigma es un proceso que parece seguir los siguientes pasos:

1. La cantidad hechizada
2. La imagen como posibilidad
3. Las influencias
4. El azar concurrente
5. La hipertelia

Cantidad hechizada. En la Teoría de las Probabilidades, sobre todo en su definición frecuencial o estadística, los cálculos tienden al infinito, y esa infinitud hace pasar a un segundo plano las consideraciones cualitativas. Análogamente, en la poética de Lezama Lima se parte de un número que aspira a la infinitud. La cantidad hechizada es la profusión de imágenes, la infinitud que desborda las calidades, que parece

romper todos los moldes. Es la realidad tratando de alcanzar a la Realidad, la batalla de la r por ser R. El poeta no se desborda por exceso sino por defecto.

Imagen como posibilidad. La imagen permite al poeta ponerse por encima de la necesidad, de lo condicionado y ser un creador por antonomasia. Al respecto Lezama solía repetir que lo imposible al actuar sobre lo posible engendra la posibilidad infinita (*potens etrusco*). Lo posible hecho poesía: en una palabra, lo *poesible*.

Influencias. El anhelo de lo incondicionado equivale a la búsqueda del efecto sin causa, al abandono de la causa aristotélica por la *causa sui*. El verdadero creador es condicionante, no condicionado, afirmaba Lezama. Un artista poderoso crea, incluso, sus propias influencias.⁴ Por lo que, seguía Lezama, las influencias no son causas que provocan efectos sino efectos que iluminan causas.

Azar concurrente. Se manifiesta de dos maneras complementarias: el súbito y la vivencia oblicua. En el *súbito*, lo incondicionado crea lo condicionado y en la *vivencia oblicua*, lo condicionado crea lo incondicionado. Ejemplos de súbito: Cierta vez que jugaba a los yaquis con sus hermanas, Lezama pidió que no los tocaran cuando se desparramaron por el suelo, ya que habían dibujado, casualmente, el rostro del padre recién fallecido. En Alemán, pájaro se dice *vogel*; jaula, *vogelbauer*; y hacer el amor, *vogelon*, que pudiera interpretarse como el pájaro en la jaula. Ejemplos de vivencia oblicua: Cuando un individuo enciende el interruptor de la luz se inaugura una catarata en Norteamérica. Cuando San Jorge mata al dragón, cae muerto su caballo. En uno de los cuentos de *Las mil y una noches*, en el instante en que un príncipe queda convertido en piedra por un hechizo, el cuchillo que le dejó a su hermana comienza a sangrar.

Hipertelia. Consiste en ir más allá de toda finalidad, de retornar siempre a lo infinito, que es atributo de lo absoluto y lo divino. Es como el Tao, que de frente no ves su rostro, y por detrás, no ves su espalda. De este modo se cierra el ciclo, retornando al origen, y entendemos que es este desbordamiento el que hechiza a la cantidad. El Enigma es el alfa y el omega de la poética lezamiana. Coincidentemente Planck decía que Dios está al inicio de todas las creencias populares y al final de todas las teorías

⁴ Refiriéndose a Kafka, Borges decía que cada escritor crea a sus precursores. Cf «Kafka y sus precursores», *Páginas escogidas*, p. 208.

científicas. La hipertelia, por ende, no es el principio de incertidumbre sino la incertidumbre de los fines. Es el caos hecho poesía.

La poética lezamiana, por tanto, es el ciclo que va del Enigma a la Imagen, y viceversa, con acento en el segundo momento, que es donde el poeta desempeña un rol más activo.

Sus recursos constituyen una escala de Jacob, una espiral ascendente del Enigma a la Imagen, dotada de un profundo sentido religioso. Religión: del latín, *religare*, volver a unir.

El caos, la cuántica y Lezama

Hemos sido dictados...
(Lezama)

Llegados hasta aquí, podemos esbozar algunas conclusiones:

1. La Mecánica cuántica fue una obra colectiva de teóricos europeos como Planck, Bohr, Heisenberg, Schrödinger, entre otros. La poética lezamiana, obviamente, fue el fruto de un cubano que se sentó a caminar en una modesta casa de La Habana.
2. La poética lezamiana es a la poesía lo que la Mecánica cuántica es a la Física. Tanto Lezama como los científicos europeos, tomaron dictado del caos, solo que aquel escribió letras y estos, cifras. Si los físicos cuánticos revolucionaron *la imagen del Universo*, nuestro poeta impactó *el universo de la Imagen*. La Mecánica cuántica sustituyó la imagen clásica del mundo por la realidad encontrada, mientras que la poética lezamiana se propuso rescatar la realidad perdida con la imagen poética del mundo.
3. La poética lezamiana y la Mecánica cuántica se anudan, como una molécula de ADN, en el paradigma del caos. El paralelo resulta tan asombroso que las inecuaciones del caos se avienen perfectamente con ambos enfoques.

MC Caos PL

Cuanto $q > c$ Cantidad hechizada

Probabilidades $P > N$ Imagen, posibilidad

Causa probable $E > C$ Influencias

Casualidad Casual $>$ Causal. Azar concurrente

Incertidumbre Caos $>$ Cosmos Hipertelia

Todo lo anterior nos avala para decir que la Mecánica cuántica bien pudiera ser la poética del electrón lo mismo que la poética lezamiana es la cuántica de la imagen. Caos traducido en Física y poesía.

Cada literatura tiene su Virgilio, y el nuestro, nos lleva de la mano al Paraíso.

La Elisea. Retorno al paraíso a bordo de la poesía

Uno

Pero quién vio jamás las cosas que yo amo.
(Eliseo Diego)

La vida no es poética pero la poesía sí es vital. Leyendo las entrevistas a Eliseo Diego (1920-1994) publicadas bajo el título *En las extrañas islas de la noche* me vino a la mente la idea anterior. Aquí les diré por qué.

A inicios del siglo XX, un inmigrante asturiano heredó una mueblería en La Habana. Con el dinero que ganó en el negocio, construyó en Arroyo Naranjo una villa a la que nombró *Berta*, como su esposa. Ella era cubana de nacimiento pero había vivido desde niña en los Estados Unidos. Su lengua materna era el inglés e ingleses eran sus escritores favoritos: Dickens y Carroll.

De ese inmigrante español devenido cubano y de esa cubana de cultura anglosajona nació el gran poeta de las pequeñas cosas, Eliseo Diego.

Con seis años de edad viajó Eliseo con su madre y su abuela al sur de Francia. Allí se hospedaron en un castillo medieval; allí el niño se enamoró de la bella joven francesa que le leía, en francés, los cuentos de Perrault; allí por poco se muere de un atracón de pasteles.

Todo parece indicar que la infancia de Eliseo fue paradisíaca. No solo fue un niño privilegiado, fue un niño feliz.

Además, como todo niño, vivía en un universo poético, animista, donde todo estaba vivo y todo obedecía a las leyes maravillosas de la magia. En su mundo, como en el de Andersen, un zapato viejo y destartalado bien podía ser un viajero cansado que contaba sus historias.

La infancia de Eliseo puede resumirse como feliz e imaginativa. De manera que en él paraíso y poesía se conectan a través de la infancia, generando un silogismo: Si infancia = paraíso e infancia = poesía, entonces poesía = paraíso.

Pero con los años el puente infantil se derrumba, y la poesía y el paraíso se desconectan cada vez más. La vida del hombre práctico poco o nada tiene que ver con la magia y los sueños. La infancia es el paraíso perdido, el Edén del que somos expulsados con cada velita que se le añade al *cake* de cumpleaños.

La alternativa poética de Eliseo, por tanto, es la siguiente: si el niño va de su paraíso a la poesía, ¿por qué el adulto no puede intentar el viaje inverso de la poesía al paraíso?

La madurez bien pudiera ser, entonces, la edad del paraíso recobrado, si el hombre se transforma en poeta. Y *todo hombre*, según Eliseo, *es potencialmente poeta*.⁵

Así la poesía, en el concepto de Eliseo Diego, deviene un oficio de proporciones bíblicas, en la medida en que demanda del poeta la suprema metamorfosis de Adán en Jesús. Bien mirada, la *Biblia* parece una oración a la inversa: con punto inicial y letra final mayúscula.

Dos

Consecuentemente, en opinión de Eliseo Diego, la poesía no nace de una sobreabundancia de la imaginación sino como el testimonio de una pérdida.

Buscamos a través de la imaginación el mundo que hemos perdido o del que nos han expulsado por haber crecido. La poesía, pues, brota por defecto, no por exceso. Tal es su *fuerza*: una carencia real, no un extra de sensibilidad.

En cuanto a los elementos formales y de contenido del poema, dice: «En un poema, el ritmo y el significado son los elementos esenciales (...)».⁶

El poema debe obedecer a lo que él denomina *principio de necesidad*: todo lo prescindible, sobra. No hace falta un poema con dos narices: simplemente, el poema debe *ser*. Así como el poema debe estar compuesto por versos imprescindibles, un poemario debiera ser un conjunto de poemas inevitables.

Incluso el ritmo ha de ser un elemento de significación, no un adorno.

El contenido, no obstante, debe apuntar a la polisemia, a la riqueza de significados, a multiplicar las posibilidades interpretativas. La buena poesía, si sugerente, mejor.

Forma sobria, contenido multicolor: recordemos que se trata de un hombre que ensaya su viaje de regreso al origen, a la edad de la ingenuidad, a la pureza primigenia del niño.

Pero, ¿cómo se concilian, en él, la forma estrictamente necesaria y el contenido polisémico?

⁵ *En las extrañas islas de la noche*, Ediciones Unión, 2010, p. 38.

⁶ Ídem, p. 126.

Con la *sencillez* y la *sinceridad*. Un poema sencillo se contrae formalmente a la vez que expande su semántica. Quiere decir más cuanto menos dice. Un poema sincero no es el que se abandona al nacer, en su desnudez prístina, sino el que se trabaja hasta quedar bien pulido, sin menoscabo de la imagen que contiene.

Lejos del infierno que es el egoísmo, la poesía debe comunicar. Todo poema se escribe a cuatro manos, y a veces hasta a seis, si media entre el poeta y el que lee un traductor, ya que solo puede traducir la poesía quien sea capaz de crearla.

*La función del gran poeta es abrir caminos.*⁷ ¿Hacia dónde? Siguiendo la rima, diríamos que hacia sí mismo, hacia el que fuera antaño. Ser poeta es retornar.

Tres

Como poeta, Lezama Lima evoca el Enigma invocando la Imagen; todavía él cree en la posibilidad de acercarse al misterio, de reconstruir poéticamente la realidad.

Eliseo Diego, en cambio, parece más enfocado en lo humano que en lo universal: él solo fue un Peter Pan que creció y quiso seguir volando. ¿Acaso fue en él, polvo de hadas, la poesía?

Si Lezama es un griego clásico, Eliseo parece un helenista. O mejor, un mago medieval que nos visitó por poco más de setenta años.

Su obra se me antoja un símil de la célebre obra de Homero. Aunque, en su caso, Ítaca es la infancia; Escila y Caribdis son el ritmo y el significado poéticos; la polisemia nada tiene que ver con la *polifemia*; y el canto de sirena de la vanidad no puede derrotar a la sencillez y a la sinceridad.

Por otro lado, el concepto poético de Eliseo tiene un sabor religioso. Su poesía es un Evangelio que no busca al ser en el Ser sino que encuentra al Ser en el ser.

Este hombre venció humildemente al tiempo. Verso a verso, estrofa a estrofa, fue componiendo su *Elisea*, como si no fuese su vida otra cosa que un retorno al paraíso a bordo de la poesía.

⁷ Ídem, p. 125.

La mujer paradoja: Sor Juana Inés de la Cruz

A Ley, que siendo adolescente deambuló entre estos versos.

La paradoja hecha mujer

*En dos partes dividida /tengo el alma en confusión
una, esclava a la pasión,/y otra, a la razón medida.
Guerra civil, encendida, /aflige el pecho importuna:
quiere vencer cada una, /y entre fortunas tan varias
morirán ambas contrarias /pero vencerá ninguna.*

(Sor Juana Inés, *Décimas*)

Juana

La paradoja se hizo mujer, y se llamó Juana de Asbaje y Ramírez Santillana. Contradictorio fue su nacimiento en cuanto a lugar, fecha y origen. Vio la luz en la Alquería de San Miguel de Nepantla, que en lengua náhuatl significa *tierra del medio*, ya que se ubica entre la cumbre nevada del Iztaccihuatl y la cumbre ardiente del Popocatepetl. Para algunos esto sucedió en 1648; para otros en 1651; para todos un doce de noviembre. Sus afluentes fueron la sangre vasca del padre y la sangre criolla de raíz indígena de la madre. Así nació esta perla entre las conchas de una contradicción.

Inés

Pero quizás lo más paradójico en ella fue su vocación: amaba a Dios y amaba al conocimiento de tal modo, que la vocación *religiosa* y la vocación *intelectual* formaban una trenza en su espíritu. Su fe en el Conocimiento era el fundamento de su conocimiento de la Fe. Pues, ¿cómo alcanzar la teología, se preguntaba, sin ascender por los peldaños de la ciencia y el arte? ¿Acaso no es Dios la suma sabiduría? Aunque a veces uno se pregunta si era el intelecto el medio para realizar su vocación religiosa o si, a la inversa, era la religión la vía para satisfacer su vocación intelectual.

Siendo aun adolescente, su talento excepcional la llevó a la corte de los virreyes de Nueva España (México). Allí fue la dama de compañía de la virreina. Con solo

diecisiete años topó con cuarenta eruditos, y salió airoso. Todas las artes y todas las ciencias convergían en su espíritu como los radios de una circunferencia. Aunque sus conocimientos fuesen anticuados, e incluso, retrógrados, lo que la convierte en ejemplo es su ansia insaciable de saber. Es como si supiera que entender el mundo es leer la mente de Dios y comulgar con Él más allá de la devoción.

En 1667, pasó tres meses en el convento de las Carmelitas Descalzas, el cual abandonó enferma. Dos años más permaneció en la corte virreinal, pero en 1669 entró definitivamente en el convento de San Jerónimo. De este modo Juana de Asbaje se convirtió en Sor Juana Inés de la Cruz.

Se dice que en su celda tenía cuatro mil volúmenes y que allí pudo dedicarse a sus dos amores: Dios y el conocimiento. La carrera religiosa parecía ser el vehículo ideal para su vocación intelectual. ¿Dónde si no en un convento podía una mujer hispanoamericana del siglo XVII, por demás hija ilegítima, acceder al conocimiento? Pero la Iglesia escondía detrás de las tenazas del saber, el aguijón de la obediencia. Lee pero obedece, porque si no obedeces, no lees.

Así quedó dibujada la paradoja que habría de desgarrar a Sor Juana Inés durante toda su existencia: el contrapunto entre el ala y el lastre, que la torturaba a la vez que le imprimía dinamismo y vitalidad a su mente inquieta. Por eso su vida parece un continuo oscilar entre ambos polos.

Cruz

Mas, poco a poco, el conflicto de vocaciones se fue decidiendo a favor de la religión. Al final de su vida, sus ESTUDIOS se dividieron en sílabas: ES-TU-DIOS. Ella, que había aprendido a leer con solo tres años de edad, casi dejó de hacerlo en sus últimos tres años de existencia. Se cuenta que vendió los cuatro mil libros de su biblioteca y destinó el dinero a obras de caridad. Su confesor, el padre jesuita Antonio Núñez de Miranda, había tratado de disuadirla durante mucho tiempo de que dejara de escribir y de publicar. Dios le había dado el genio pero la Iglesia le exigía obediencia. Fue así que, la que tanto había cultivado su intelecto, renunció a él en 1693. Con este acto, el conflicto que la mataba y a la vez le daba vida, se desbalanceó de un solo lado. Dos años después, Sor Juana murió. Era el 17 de abril de 1695. Su epitafio estaba oculto entre sus *Décimas*: «(...) conseguiste matarme/ mas no pudiste vencerme».

El siglo XVII debutó quemando a Giordano Bruno en la hoguera y se despidió enredando a Sor Juana Inés en las trampas de la fe. Ambos, condenados por su inteligencia; ambos, resucitados por su obra.

Sol

He aquí una mujer que fue un auténtico nudo de contradicciones. Nació Juana, dentro de una contradicción. Vivió Inés, oscilando entre los polos de otra contradicción. Murió de la Cruz, abrazada a un símbolo que no era más que la contradicción de dos maderos que se ensamblan perpendicularmente.

Su existencia parece más llena de paradojas que de hechos. Y bien mirada, esta circunstancia aparentemente desfavorable es, en esencia, beneficiosa. Si biografía viene de vida, vida de movimiento y movimiento de contradicción, entonces las paradojas son el cimiento más firme de una biografía.

Esto siempre y cuando se inserten en el contexto histórico del biografiado. Sor Juana vivió en una colonia española en América, en el siglo XVII, en tiempos del barroco cortesano y católico, fue hija ilegítima, mujer preclara en medio de la oscuridad machista, monja en pleno apogeo del Santo Oficio... Y aun así, no fue satélite sino estrella. Por eso, más que Sor, fue Sol.

La mujer hecha poesía

*No hay cosa más libre que
el entendimiento humano:
¿pues lo que Dios no violenta,
por qué yo he de violentarlo?*

(Sor Juana Inés, *Romances*)

La mujer es la encarnación de la poesía. Lo es, y si además es poeta, la frase adquiere también el sentido opuesto: la poesía es una mujer hecha de versos.

La obra de Sor Juana, sea dramática, epistolar o lírica, está poblada de imágenes. Y esas imágenes, salvando la retórica típica de la época, están enfocadas casi siempre desde el punto de vista de la mujer.

Documentos como la Carta Atenagórica (o Crisis sobre un sermón), la Respuesta de la poetisa a la muy ilustre Sor Filotea de la Cruz o la Carta al padre Antonio Núñez de

Miranda, poseen menos vuelo poético, sin embargo, defienden el derecho de la mujer a pensar, opinar y escribir, incluso sobre temas como la teología, reservados hasta entonces solo para los hombres.

En su poesía está la imagen hecha mujer, y viceversa. Y es que aquí pudo verse mejor el alma de Sor Juana. El lenguaje tropológico y la naturaleza fingidora de la poesía barroca, le dieron cobertura para querer decir, más que decir. Por eso de algún modo sus versos no la revelan, la ocultan. Como mujer y como monja, se humilló ante las convenciones de su época; como poeta, las esquivó, las criticó y hasta las desafió.

Técnicamente, sus poemas se distinguen por el dominio de la versificación, de los temas mitológicos grecolatinos y del hipérbaton. Testimonio de ello son sus sonetos, romances, redondillas, loas, villancicos, endechas y silvas.

En su poesía amorosa se opera la inversión de la tradición: el sujeto poético es femenino. La mujer es amante, más que amada; es sustantivo, no participio. Hasta entonces la mujer había sido el ente pasivo de la poesía.

Por primera vez en la historia de la poesía satírica occidental, Sor Juana convierte al hombre, al sexo masculino, en objeto de burla y censura. Según Octavio Paz, no hay poetisa francesa, italiana o inglesa del siglo XVII que aventaje en este punto a la mexicana. Célebre es la redondilla a la que hace alusión Paz: *«Hombres necios que acusáis/ a la mujer sin razón/ sin ver que sois la ocasión/ de lo mismo que culpáis»*.

Su poesía de corte filosófico tiene el don de convertir el concepto abstracto en imagen literaria, de traducir líricamente un tema que roza lo científico. Tal es el caso del poema «El Sueño», que contiene casi mil versos. En él aborda cómo el alma sale del cuerpo, aprovechando que este duerme durante la noche, e intenta conocer el universo. Cuando se eleva, consigue ver el todo pero es incapaz de captar los detalles, y cuando desciende hacia estos, pierde de vista el todo. La poetisa parece decirnos que el universo no es cognoscible pero el intento vale la pena.

Paz considera que «El Sueño», de Sor Juana, es una imitación de las «Soledades», de don Luis de Góngora y Argote. Y no dudo que así sea. Pero me pregunto si en esta comparación no subyace un mensaje subliminal machista. En efecto, ¿será que para Sor Juana está reservado, inconscientemente, el anagrama de Góngora GORGONA? Tres eran las gorgonas: Enfermedad, Locura y Muerte, seres que nada tienen que ver

con la poetisa. En lo personal, prefiero comparar «El Sueño», de Sor Juana Inés de la Cruz, con la bellísima «Noche oscura», de San Juan de la Cruz. Casualmente, no solo se asemejan los poemas sino que hasta los nombres de sus autores se parecen. Cuando se caracteriza la poesía de la mexicana se enfatiza el paralelo con brillantes poetas españoles: Góngora, Quevedo, Calderón. La impronta de estos en ella es un hecho. Pero en tema de influencias sería útil no olvidar nunca la advertencia lezamiana: «(...) *las influencias no son causas que provocan efectos, sino efectos que iluminan causas*». El propio Borges decía que el escritor crea sus influencias. Reconocer la originalidad de Sor Juana Inés nos conducirá a hallar su singularidad. Y esta radica, sobre todo, en la poesía que expresa, quiera ella o no, su vida. Lo singular de la mujer paradoja quizás esté, por tanto, en sus estrofas paradójicas. Solo es preciso explicar cómo el gen de la contradicción fue heredado por la única hija legítima de Sor Juana Inés: la poesía.

La poesía hecha paradoja

*¿Cómo podré yo mostrarme,
entre estas contradicciones,
a quien no quiero, de cera;
a quien adoro, de bronce?*

(Sor Juana Inés, *Romances*)

El poeta se debate entre el Enigma, que es la realidad que lo crea, y la Imagen, que es la realidad que él crea. Sus versos son el puente de palabras entre ambas realidades. La poesía es la metamorfosis del Enigma en Imagen, a través del poeta. En la obra de Sor Juana Inés esta metamorfosis parece cumplirse de un modo curioso.

Hipérbaton

El barroco español aportó este recurso literario, que consiste en alterar el orden de las palabras en la estrofa. Con ello el verso adquiere una forma contradictoria, chocante, distinta del lenguaje coloquial. No es lo mismo decir: «*Cuando el sol intenta / penetrar cuerpos opacos*, que decir: *Cuando penetrar el sol / intenta cuerpos opacos*». (Sor Juana, *Romances*)

Oxímoron

Este recurso crea un contrapunto sugerente entre un sustantivo y el adjetivo que lo califica o simplemente entre dos vocablos cuyos significados se contradicen. El oxímoron casa antónimos. En la antología de Sor Juana editada por la Casa de las Américas, titulada *Dolor fiero*, aparecen varios ejemplos: *senectud lozana, / decrépito verdor* (p. 156); *óyeme sordo, pues me quejo muda* (p. 165); *fiel infiel* (p. 185); *altiva bajeza* (p. 201); *cortés desatención* (p. 299). Sin dudas, estos contrapuntos conceptuales desafían al sentido común, lo desbordan, complejizan el sentido tradicional de las palabras y, por tanto, enriquecen el lenguaje poético.

El retruécano

No obstante, donde más reluce el brillo de la poetisa mexicana es en la inversión de la sintaxis para contraponer la semántica del verso. Veamos algunos ejemplos:

La misma muerte que vivo,

es la vida con que muero.

(...)

(Dolor fiero, p. 286.)

(...)

*Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triunfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.*

(...)

(Dolor fiero, p. 158.)

(...)

¿Cuál mayor culpa ha tenido

en una pasión errada:

la que cae de rogada,

o el que ruega de caído?

¿O cuál es más de culpar,

aunque cualquiera mal haga:

la que peca por la paga

o el que paga por pecar?

Pues ¿para qué os espantáis

de la culpa que tenéis?

Queredlas cual las hacéis

o hacedlas cual las buscáis.

(...)

(Dolor fiero, pp. 293-294.)

(...)

En perseguirme, mundo, ¿qué interesas?

¿En qué te ofendo, cuando solo intento

poner bellezas en mi entendimiento,

y no mi entendimiento en las bellezas?

Yo no estimo tesoros ni riquezas;

y así siempre me causa más contento

poner riquezas en mi entendimiento,

que no mi entendimiento en las riquezas.

Yo no estimo hermosura que, vencida,

es despojo civil de las edades,

*ni riqueza me agrada fementida,
teniendo por mejor en mis verdades
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades.*

(Cit. por José Carlos González Boixo en: *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía lírica*, p. 254.)
Corresponda o no con la evolución histórica, del hipérbaton al oxímoron y de este al retruécano parece haber una evolución lógica del poema, en cuanto al tratamiento de la contradicción.

1. El hipérbaton es un primer paso, meramente formal, hacia la introducción de la contradicción en el discurso poético.
2. El oxímoron lleva la contradicción hasta el sentido mismo de las palabras y lo pone en tela de juicio. Aquí la modificación no es sintáctica sino semántica.
3. Con el retruécano la paradoja penetra la poesía en contenido y forma, invierte el significante para oponer los significados.⁸

El retruécano empata la obra de Sor Juana Inés con su vida. Ambos caminos, vida y obra, que parecían discurrir como los lados de una cinta, cada uno por separado, se tuercen con el retruécano en sus puntas y forman una banda de Moebius. Dos caminos se vuelven uno solo.

Dice la *Biblia* que *el temor a Dios es el principio de toda sabiduría* (Proverbios 1:7). Pero puede que también el amor a la sabiduría sea un fin de Dios. Y tal pudiera ser el retruécano de la vida de Sor Juana. Si los hombres concibieron la religión para llegar a Dios, ¿no habrá Dios inventado las artes y las ciencias para llegar a los hombres? ¿Qué es la sabiduría sino el conocimiento que, cansado de tanta verdad superficial, de tanta certeza metafísica, se torna paradójico? ¿Qué es el sabio sino un maestro de la paradoja, un ser que descubre relaciones donde los otros describen cosas? Siglos ha costado que los seres humanos acepten, asimilen y aprendan a manejar las paradojas. Zenón de Elea creyó que sus *aporías* negaban el movimiento. Kant

⁸ Marx: «La crítica no es una pasión de la cabeza, sino la cabeza de la pasión» y Tolstoi: «La felicidad no consiste en hacer lo que se quiere, sino en querer lo que se hace», entre otros, usaron este recurso. Fue el surrealismo el que, a principios del siglo XX, condujo el discurso poético paradójico a un escalón superior, al crear la imagen por disimilitud, irónica. Recuérdese a Vallejo: «(...) *me he sentado a caminar, subes a acompañarme a estar solo*».

sostuvo que las *antinomias* de la razón demostraban la incognoscibilidad de la cosa en sí. Hegel confió en que las *contradicciones dialécticas* eran fruto de su genial intelecto, no de la realidad misma. No obstante, la historia de la humanidad nos enseña que las paradojas son, precisamente, verdades esenciales, claves del movimiento, leyes de la realidad objetiva.

Por encima de todas sus virtudes, Sor Juana Inés de la Cruz fue una mujer sabia. Por eso la contradicción fue su hábitat. Y este signo, a pesar de lo que pudiera creerse, acercó sus dos amores, lo divino y lo intelectual. Pues, ¿qué es la paradoja sino un guiño de Dios, que se asoma detrás de toda verdad y se ríe de nuestras certezas? Aunque es saludable no olvidar aquella frase de Einstein: «*Dios es listo, no tramposo*».

Un VERSO sin AN ni RE. Comentarios a *Prosa del observatorio*, de Julio Cortázar

Aquí se pregunta por el hombre aunque se hable de anguilas y de estrellas...
(Julio Cortázar)

Había una vez un pueblo tan diminuto que cabía en una caja de fósforos. No solo era pequeño, también era efímero. Sus gentes vivían tan poco, que solo tenían tiempo para pronunciar cinco sílabas porque a la quinta, caían muertos.

Pero la naturaleza es sabia y había dotado a cada poblador del don de nacer con un sentido en la vida: agregar la letra inicial de su nombre detrás de la de su predecesor.

Así, letra a letra, fueron construyendo un camino de disparates en el que los sabios de hoy creen encontrar, de vez en cuando, algún que otro mensaje encriptado.

Pero hasta ahora a nadie le ha preocupado demasiado este asunto ya que se trata de un pueblo tan diminuto que apenas cabe en una caja de fósforos.

El hombre del que voy a hablar tal vez provenga de un pueblo parecido al de mi cuento, salvo por el detalle de que medía casi dos metros de altura y de que duró más de cinco sílabas.

Este hombre tenía la extraña habilidad de *jazzear* las palabras, de improvisar la sintaxis y de crear asociaciones tan sorprendentes que a veces lo dejan a uno perplejo. Por supuesto que esto también lo hacen otros. Pero, de pronto, él parecía vislumbrar cierta causalidad en medio de aquel caos; la sugería, para ser más exactos. Era como si cosiera con un hilo bien fino los sucesos aparentemente casuales, para luego cortarlo de improviso. Y puesto que tenía el raro don de cortar el azar, le apellidaron *Cortázar*. Y quién sabe si para cumplir con la regla de las cinco sílabas, le llamaron *Julio*.

Yo sabía que Cortázar había escrito varios cuentos y alguna que otra novela. Pero un día descubrí un texto suyo que me movió la tierra bajo los pies. Se titula *Prosa del*

observatorio y está editado en Barcelona por la Lumen, en 1999. Todo el libro está ilustrado con fotos en blanco y negro, tomadas por el autor en los observatorios de Jaipur y Delhi, en la India, allá por 1968.

En un lenguaje poético, surrealista, cortazariano el autor lleva paralelos dos temas. Uno es el ciclo de vida de las anguilas con sus sucesivas metamorfosis. Se dice que estos peces nacen a un kilómetro de profundidad en el Océano Atlántico, cerca de las islas Bermudas. Cada hembra pone millones de huevos. Al principio son larvas llamadas *leptocéfalos*, en forma de hojas aplastadas, que poco a poco las corrientes van empujando hacia las costas europeas. Allí, una vez que cumplen los tres años, se convierten en *angulas*, peces de cuerpo tubular transparente que ascienden por los ríos europeos en las noches sin luna. Cuando las angulas se tornan opacas y se tiñen de un color verdoso por encima y de amarillo en el vientre, se les denomina *anguilas*. A los dos años de estar en agua dulce, su piel se cubre de escamas. Son animales tan voraces e intrépidos, que a veces se arrastran por la tierra yendo a parar a estanques, lagos y pozos. Las que permanecen en los ríos, van madurando sexualmente a lo largo de dieciocho años, por lo que su coloración vuelve a cambiar: el verde cede al negro y el amarillo al blanco plateado. Entonces, como una gran serpiente negra que corre río abajo, las anguilas buscan desesperadas el agua salada del mar para reproducirse.

Anguilas: espermatozoides que el río eyacula en la mar.

Se supone que, con poco más de veinte años, cada generación va a morir justo donde nació. La gran anguila que son todas las anguilas se muerde la cola.

El otro tema es el sultán Jai Singh, quien construyó dos observatorios, uno en Delhi, el otro en Jaipur, en pleno siglo XVII indio.

Observatorio: sitio desde el cual los ojos de la noche contemplan extasiados la curiosidad humana.

Cortázar habla de *las máquinas de mármol* del sultán, de toda la arquitectura ideada para atrapar la luz de las estrellas en la noche, la sombra del Sol en las mañanas, las constelaciones que parecen dictarnos los pasos y los sueños.

Constelación: caligrama que dibujan los ojos humanos en las páginas del cielo.

Cortázar protesta porque dice que, con la nomenclatura científica, *las estrellas huyen de los ojos de Jai Singh como las anguilas de las palabras de la ciencia.*⁹ Advierte que mientras más información acumulamos, más nos empobrecemos. *La Dama Ciencia es un pediatra de adultos* que viene a curarnos del sueño.

Es como si al estudiar la naturaleza perdiéramos de vista al hombre. ¿Acaso estamos condenados a la paradoja según la cual cuando enfocamos el objeto desenfoamos al sujeto y viceversa?

Dicho sea de paso, ¿dónde hay más sabiduría: en el indio que pide permiso al ciervo para cazarlo o en el hombre moderno que funda su confort en la destrucción de la naturaleza? ¿Por qué decimos: *el hombre y la naturaleza*, si somos la misma cosa? Por eso, dice Cortázar, hay que ir hacia *lo abierto*, al *reencuentro con el hombre entero*. Entonces el argentino, como quien anuda dos temas aparentemente inconexos, revela sus intenciones:

(...) Y sin embargo ahí se emboscan otra vez la Dama Ciencia y su séquito, la moral, la ciudad, la sociedad: se ha ganado apenas la piel, la hermosa superficie de la cara y los pechos y los muslos, la revolución es un mar de trigo en el viento, un salto a la garrocha sobre la historia comprada y vendida, pero el hombre que sale a lo abierto empieza a sospechar lo viejo en lo nuevo, se tropieza con los que siguen viendo los fines en los medios, se da cuenta de que en ese punto ciego del ojo del toro humano se agazapa una falsa definición de la especie, que los ídolos perviven bajo otras identidades, trabajo y disciplina, fervor y obediencia, amor legislado, educación para A, B y C, gratuita y obligatoria; debajo, adentro, en la matriz de la noche pelirroja, otra revolución deberá esperar su tiempo como las anguilas bajo los sargazos.¹⁰ (...) Todavía es tiempo de sargazos, de guerrillas parciales que despejan el monte sin que el combatiente alcance a ver una totalidad de cielo y mar y tierra.¹¹ (...) Todavía no hemos aprendido a hacer el amor, a respirar el polen de la vida, a

⁹ Ob. cit., p. 41.

¹⁰ Ídem, p. 67. Las cursivas son del autor.

¹¹ Página 69.

despojar a la muerte de su traje de culpas y de deudas; todavía hay muchas guerras por delante (...).¹²

Y más adelante profetiza:

Que la noche pelirroja nos vea andar de cara al aire, favorecer la aparición de las figuras del sueño y del insomnio, que una mano baje lentamente por espaldas desnudas hasta arrancar ese quejido de amor que viene del fuego y la caverna, primera dulce tregua del miedo de la especie, que por la rue du Dragon, por la Vuelta de Rocha, por King's Road, por la Rampa, por la Schulerstrasse marche ese hombre que no se acepta cotidiano, clasificado obrero o pensador, que no se acepta ni parcela ni víspera ni ingrediente geopolítico, que no quiere el presente revisado que algún partido y alguna bibliografía le prometen como futuro; ese hombre que acaso se hará matar en un frente justo, en una emboscada necesaria, que chacales y babosas torturarán y envilecerán, que sus jefes alzarán al puesto de confianza, que en tanto rincón del mundo tendrá razón o culpa en el molino de las vísperas; para ese, para tantos como ese, un dibujo de la realidad trepa por las escaleras de Jaipur, ondula sobre sí mismo en el anillo de Moebius de las anguilas, anverso y reverso conciliados, cinta de la concordia en la noche pelirroja de hombres y astros y peces. Imagen de imágenes, salto que deje atrás una ciencia y una política a nivel de caspa, de bandera, de lenguaje, de sexo encadenado; desde lo abierto acabaremos con la prisión del hombre y la injusticia y el enajenamiento y la colonización y los dividendos y Reuter y lo que sigue; no es delirio lo que aquí llamo anguila o estrella, nada más material y dialéctico y tangible que la pura imagen que no se ata a la víspera, que busca más allá para entender mejor, para batirse contra la materia rampante de lo cerrado, de naciones contra naciones y de bloques contra bloques (...).¹³

¹² Página 71.

¹³ Páginas 75 y 77.

Luego cita a Thomas Mann diciendo que si Hölderlin hubiese leído a Marx, todo andaría mejor, y lo rebate, de acuerdo con Lukács, añadiendo que también Hölderlin debió leer a Marx para que el mundo fuese otro.

Romántico y poeta, Hölderlin afirmó que el hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa. Filósofo y economista, Marx sentenció que los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversos modos, mientras que de lo que se trata es de transformarlo. Lástima que el dios de los sueños no pasa de ser un mendigo en la historia y suerte que el mendigo del pensamiento puede, saber mediante, aspirar a ser el dios de su historia. Los caminos de los poetas y filósofos divergen hasta que logramos ver estrellas al microscopio y anguilas nadando en la bóveda celeste.

Anguilas y estrellas. ¿O he de decir angustias de la existencia y estelas del pensamiento, cuerpo y espíritu? En fin, dos lados de una misma cosa, separados metafísicamente en uno externo y otro interno; dos bandas convertidas en una sola en cada ser humano.

Porque cada uno de nosotros es una banda de Moebius: un VERSO sin AN ni RE.

De manera que, en la *Prosa del observatorio*, el hombre de Vitrubio se inserta en una estrella de cinco puntas, aureolada por el círculo perfecto que rige a las anguilas.

Y efectivamente, somos anguila y estrella; somos alma y materia; somos esta palabra terrible donde la M es un espejo.

Gravitación de la palabra. Los aforismos de Rabindranath Tagore

A mi hermano, Rodolfo Chacón Rodríguez.

Hay libros que valen una frase, no más. Libros que la memoria filtra y resume, año tras año, hasta no dejar más que una pepita de oro. En eso consiste, tal vez, el oficio crítico del lector. Pero otra cosa bien distinta es conseguir, como escritor, que una frase valga un libro. Para ello hay que ser un artista del aforismo.

En 1986, gracias a un gran amigo, compré en la antigua librería de San Antonio de los Baños las *Obras Escogidas* en un tomo de Rabindranath Tagore.¹⁴ Es un texto hermoso que he releído durante tres décadas y que contiene poemas, cuentos, teatro y aforismos.

A veces, en esos ratos de monólogo interior en los que uno admite las interrogantes más inauditas, me he preguntado si los 325 aforismos de Tagore, que abarcan apenas unas 57 páginas, tienen tanto valor como las otras 376 páginas de poemas, cuentos y teatro.

Parece una pregunta baladí, pero la dignifica el hecho de que no pretendo devaluar la obra del divino poeta de la India sino, al contrario, justipreciar sus *Pájaros perdidos*, que no por casualidad él subtitula, entre paréntesis, *sentimientos*.

Sin ánimo clasificador, uno diría que los aforismos de Tagore giran, más o menos, en torno a temas poéticos, amorosos, filosóficos, religiosos y éticos.

Veamos a continuación algunos de ellos.

Poesía

1

*Pájaros perdidos de verano vienen a mi ventana, cantan y se van volando.*¹⁵

Y hojas amarillas de otoño, que no saben cantar, aletean y caen en ella, en un suspiro.

¹⁴ Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1985. La excelente traducción es de Zenobia Camprubí, esposa del poeta español Juan Ramón Jiménez.

¹⁵ El aforismo 165 refuerza esta idea: «Van los pensamientos por mi mente, como bandadas de pájaros por el cielo. ¡Qué bien oigo sus alas!».

2

Vagabundillos del universo, tropel de seres pequeñitos, ¡dejad la huella de vuestros pies en mis palabras!

Esta es la carta de presentación del poeta: un contrapunto ante la ventana que pudiera ser él mismo entre el pájaro y la hoja, entre lo vivo y lo muerto que lo imita, entre el verano y el otoño, entre lo que vuela y se va y lo que cae y se queda, entre el sentimiento y la palabra, entre el pie y su huella. Curiosamente se cuenta que la escritura china fue inventada, hace 3500 años, por Fu Hsi, el primer legislador de la gran nación, fijándose en las huellas que dejaban los pájaros en la nieve.¹⁶

3

Para quien lo sabe amar, el mundo se quita su careta de infinito. Se hace tan pequeño como una canción, como un beso de lo eterno.

Aquí va el secreto del aforismo tagoreano: amor mediante, la infinitud y la eternidad del universo caben en la instantánea brevedad de un gesto. Variante poética del número transfinito de Cantor, el Aleph, que aun siendo diminuto, contiene siempre un infinito limitado.¹⁷

Gesto que nos aboca a la poesía como lengua del aforismo, de lo concreto que se abre a lo universal.

204

La música siente lo infinito en el aire; la pintura, en la tierra. La poesía lo siente en la tierra y en el aire, porque su palabra tiene el sentido que camina y la melodía que vuela.

Religión

46

Creando se encuentra Dios a sí mismo.

84

La vida hace muchos de uno; la muerte, uno de muchos. La religión (sic)¹⁸ será una cuando mueran los nombres de Dios.

¹⁶ *El Correo de la Unesco*, abril de 1995, p. 14.

¹⁷ Cf. «Abstracciones, fantasías y números transfinitos», en *El entrañable encanto de las matemáticas*, de Carlos Sánchez Fernández y Concepción Valdés Castro, pp. 61-76.

¹⁸ La traductora de Tagore escribe j por g y s por x, cuestión que aquí hemos respetado.

226

Los que lo tienen todo, y no a Ti, Señor, se ríen de aquellos que no tienen nada sino a Ti.

Es probable que Tagore compartiera con su compatriota y amigo Mahatma Gandhi un concepto de religión, no como creencia en lo sobrenatural, sino como *autoconocimiento*.¹⁹

Para él, lo divino no está en la perfección de la obra, ni en los distintos nombres que le suelen dar las religiones monoteístas a su Dios, ni mucho menos en las posesiones, ni en el poder: está en el acto de crear, el cual excusa las imperfecciones y esquiva las nomenclaturas y etiquetas.

Cierta vez un cineasta europeo visitó una cueva del Irán y le preguntó a un sufí qué era un santo. El sufí le respondió: «*un santo es un hombre que ha perdonado a Dios*». ²⁰

Amor

54

Como las gaviotas y las olas, nos encontramos y nos unimos. Se van las gaviotas, volando; se van, rodando, las olas; y nosotros también nos vamos.

93

Dijo el poder al mundo: «¡Eres mío!». Y el mundo lo cojió (sic) prisionero sobre su trono. El amor dijo al mundo: «¡Soy tuyo!». Y el mundo le dio casa libre.

Difícil hallar una manera más hermosa, que esquive lo cursi, de contraponer el amor al poder y el poder del amor.

124

Tú me mandas cartas de amor en la luna, dijo la noche al sol. Mis lágrimas te responden en la yerba.

133

La hoja, cuando ama, se hace flor. La flor se hace fruto cuando adora.

¹⁹ «Aclararé que el término religión lo utilicé en su más amplia acepción, significando la realización o conocimiento de sí mismo». (Cf. Mahatma Gandhi: *La historia de mis experimentos con la verdad. Autobiografía*, p. 40).

²⁰ *El Correo de la Unesco*, marzo de 1998, p. 37.

Filosofía

14

El misterio de la vida es tan grande como la sombra en la noche. La ilusión de la sabiduría es como la niebla del amanecer.

Sí, maestro, pero ¿qué nos queda a los seres humanos sino despejar las tinieblas, poco a poco?

18

Tú no ves lo que eres, sino su sombra.

Otro poeta, Octavio Paz, diría algo similar: «*soy la sombra que arrojan mis palabras*». Y en ambos se advierte cierto olor a humedad de cueva platónica.

21

El que lleva su farol a la espalda, no echa delante más que su sombra.

Hay un eco de este aforismo en el 109: «*Si echo mi misma sombra en mi camino, es porque hay una lámpara en mí que no ha sido encendida*». Con el perdón de la traductora, se escucharía menos cacofónico: «*Si echo mi **propia** sombra en **el** camino*».

126

No es el martillo el que deja perfectos los guijarros, sino el agua con su danza y su canción.

Sabiduría muy asiática: el poder no está en la fuerza sino en la perseverancia, está en el yin, no en el yang.

193

Un entendimiento todo lójica (sic) es como un cuchillo hoja solo, que hiere la mano de su dueño.

Por algo al lado de la razón viene el latido.

En el ámbito filosófico, hay aforismos de corte especialmente gnoseológicos, es decir, enfocados en el asunto de la verdad.

130

Si cierras la puerta a todos los errores, dejarás fuera la verdad.

243

El río de la verdad va por cauces de mentiras.

254

La mentira es la verdad mal leída y mal acentuada.

258

Lo falso, por mucho que crezca en poderío, nunca puede elevarse a la verdad.

Los errores y las mentiras son afluentes de la verdad. A veces, incluso, la propia mentira no parece más que un error gramático o de lectura. Pero, ¿acaso podemos voltear la frase de Tagore diciendo que la verdad es la mentira bien leída y bien acentuada? No lo creo pues, como dice él mismo, nada, ni el poder, eleva la mentira a la condición de verdad.

292

La verdad levanta tormentas contra sí, que desparraman su semilla a los cuatro vientos.

Confieso que este es mi aforismo favorito. En él radica la fe del que trabaja como una hormiga, cavando y cavando, entre las galerías del silencio.

294

Cuando llega la verdad, parece última su palabra; pero su palabra última da siempre a luz otra palabra.

Vanidad humana es la pretensión de una certeza que no sea relativa y pasajera.

Ética

6

Si de noche lloras por el sol, no verás las estrellas.

A pesar de lo manida que ha sido la frase, contiene una verdad muy humana: la queja por lo que nos falta jamás la compensamos con la alegría por lo que tenemos. Los propios aforismos de Tagore ¿no son acaso hojas que imitan pájaros, otoños que simbolizan veranos, palabras que emulan pensamientos? Al final el Sol es la estrella de la mañana lo mismo que las estrellas son los soles de la noche.

48

Las estrellas no temen parecer gusanitos de luz.

Por supuesto que no, si los verdaderos seres diminutos somos los humanos.

57

Cuando somos grandes en humildad, estamos más cerca de lo grande.

71

El hacha del leñador pidió su mango al árbol, y el árbol se lo dio.

156

Lo más grande va sin reparo con lo más pequeño. Lo mediocre va solo.

207

La alabanza me avergüenza, porque la mendigo en secreto.

La palabra es un planeta cuyo *significante* rota en torno a sí mismo y cuyo *significado* se traslada por una elipse que tiene al *referente* en uno de sus focos.²¹

Cada signo que conforma el *significante* rota en el tiempo.²² Por ejemplo, la primera letra del alfabeto de los hicsos, el *aleph*, simbolizaba la cabeza de un toro, y era algo así:



Luego los fenicios, que eran semitas como los hicsos, llevaron en sus barcos el alfabeto a Grecia. Los griegos solían escribir un renglón de izquierda a derecha y otro de derecha a izquierda, y quizás en ese movimiento rotaron el *aleph*, que devino *alfa* (α). Más tarde, los romanos, herederos de las tradiciones helénicas, volvieron a girar el signo, quizás obedeciendo a un canon más rectilíneo digno del mármol. Así α se convirtió en nuestra letra *A*. Aun está por ver si dicho signo hará un cuarto giro. Existen otros casos como el de la letra *beth*, que rotó hasta convertirse en *beta* (β) y, luego, en *B*. Pero eso desborda los límites de estas páginas.

El significado de la palabra se traslada por una órbita elíptica en uno de cuyos focos se ubica el referente, la cosa a la que se hace alusión. A medida que se aleja de este, el significado se vuelve más *abstracto* y a medida que retorna a él, se *concreta*.

La tendencia al sentido abstracto, que es lo que algunos denominan la *antirreferencialidad del signo*, es característica de la evolución de la palabra en el tiempo. Por ejemplo, el término CONSIDERAR, en sus orígenes, significaba ponerse

²¹ A menudo me he preguntado qué hay en el otro foco de la órbita que describe la Tierra alrededor del Sol: ¿acaso un anti-Sol? Si en el sitio que ocupa el astro rey el espacio se hunde por efecto de la gravedad, ¿no es válido suponer que en el foco opuesto, donde la gravedad debe ser menor, la deformación espacial pudiera compensarse con cierta elevación que favorece el afelio del planeta?

²² Ya Octavio Paz habló de los signos en rotación pero en sentido poético.

de acuerdo con las estrellas, aunque hoy quiere decir valorar, tomar en cuenta. No en balde Leopoldo Lugones decía que *toda palabra es una metáfora muerta*.

Por su parte, el regreso al sentido concreto, es propio del lenguaje poético, en el cual la metáfora, parafraseando a Lugones, aparece como una palabra revivida. Razón tenía Lezama Lima al definir a la poesía como resurrección.

La órbita de la palabra evidencia que ella no se traslada solamente en torno al referente sino en torno a la paradoja que este forma con su negación abstracta. La palabra orbita en torno al referente y al antirreferente, o sea, alrededor de la tensión dinámica que existe entre su origen concreto y su sentido abstracto.

Como la frase es una sumatoria de palabras, lo que vale para la palabra se cumple también en la frase, salvo que en este caso no hablamos de un planeta sino de un sistema solar.

El aforismo es un tipo de frase.

Según *El pequeño Larousse ilustrado* (2011), el vocablo *aforismo* proviene del griego AFORISMÓS, que significa sentencia breve, definición. El *Diccionario filosófico* de Nicola Abbagnano lo conceptualiza como determinación, delimitación o proposición que expresa de manera sucinta una verdad, una regla o una máxima concerniente a la vida práctica.²³

Yo solo me atrevería a acotar que, si asumimos el modelo planetario de la palabra, el aforismo es una máxima de estatura mínima; una regla de condición excepcional; una sentencia que no condena; y una determinación que más que negar, como decía Spinoza, afirma.²⁴

Uno de los *Vedas*, no recuerdo cuál, reza: «*Respetar al Ser que habita en el ser*». Y algo más o menos así sucede con los aforismos de Tagore, en los cuales un sentimiento mayúsculo (o un pensamiento, si usted lo prefiere) habita una minúscula frase. De ahí su valor. El ala vuela porque el cielo la habita.

Por su forma, el aforismo es breve; por su contenido, puede ser inmenso. EL AFORISMO ES UNA FRASE QUE VALE UN LIBRO. No porque sea un libro realmente

²³ En este sentido son aforismos clásicos los siguientes: «Dios es amor». (Biblia), «La política es la expresión concentrada de la economía». (Lenin), «La guerra es la continuación de la política por otros medios». (Clausewitz) y «*El hombre es un dios que se levanta*». (Yibrán Jalil Yibrán).

²⁴ *Omni determinatio est negatio* («Toda determinación es una negación»), afirmaba el gran filósofo judío y holandés.

enano, sino porque es una frase potencialmente gigante. Tal sucede con una obra como *El principito*, que constituye la envoltura –ciertamente preciosa– de una oración célebre: «*Lo esencial es invisible para los ojos*». Aunque yendo al extremo, quizás no haya aforismo mejor que la palabra UNIVERSO, donde lo único y lo diverso del todo conviven en apenas ocho letras. Lo cierto es que si el narrador es un escultor de páginas y el poeta un artesano de versos, el que cultiva los aforismos es, además, un joyero de la palabra, que esculpe, modela y pule pensamientos.

No es saber el aforismo, sino sabiduría. No es conocimiento que se expande, sino experiencia que se concentra. Es pensamiento lozano con luengas barbas blancas. Es conocimiento sumo porque es el zumo del conocimiento.

De ahí que me atreva a afirmar que un cardumen de frases puede valer tanto como un conjunto de poemas, cuentos y obras de teatro. Al menos eso fue lo que sentí cuando reencontré a Rabindranath Tagore entre sus *Pájaros perdidos*.

Traduttore, ¿traditore? Apuntes sobre el concepto martiano de traducción

Toda traducción es siempre una traición y, como apunta un autor de la dinastía Ming, no podrá ser, por buena que sea, sino el reverso de un brocado: allí están todos los hilos, pero se oculta la delicadeza del color y del dibujo (...).²⁵

(Kakuzo Okakura)

Uno

José Martí fue un traductor excelente porque fue un gran creador. En el siglo XIX, un buen lector estaba obligado a hablar más de un idioma porque no había a la mano tantas traducciones como en la actualidad. Una persona culta coincidía casi siempre con un políglota. Martí leía mucho y bueno pero, además, tenía desde niño talento para las lenguas. Por eso, en su caso, traducir no era solo una manera de leer; también era otro modo de escribir, de esculpir ideas y pulir palabras, aunque fuesen ajenas. Por eso aunque tradujo muchas veces por necesidad, sus traducciones del inglés y del francés al castellano se distinguen por su calidad excepcional.

Las mismas pueden resumirse como sigue:

- Tres novelas: en 1875, *Mis hijos*, de Víctor Hugo; en 1888, *Misterio...*, de Hugh Conway y *Ramona*, de Helen Hunt Jackson.²⁶
- Tres obras de carácter didáctico: en 1883, *Antigüedades griegas*, de J. H. Mahaffy y *Antigüedades romanas*, de A. S. Wilkins; en 1885, *Nociones de Lógica*, de W. Stanley Jevons.²⁷
- Poemas de Poe, Emerson, Longfellow y de la ya mentada Helen Hunt Jackson. Un poema que concibió en francés (*Je veux vous dire...*).²⁸
- Las versiones de *Meñique* y *El camarón encantado*, cuentos del francés Laboulaye incluidos en *La Edad de Oro*.²⁹

²⁵ Kakuzo Okakura: *El Libro del Té*, p. 44.

²⁶ OO.CC. (1975), t. 24.

²⁷ OO.CC. (1975), t. 25.

²⁸ OO.CC. (1975), t. 17.

²⁹ OO.CC. (1975), t. 18.

Martí no solo tradujo sino que meditó y escribió acerca de este oficio, al que respetó mucho.

Dos

El discurso martiano sobre la traducción evoluciona de tal manera que es posible, a partir de él, proponer un concepto dialéctico de la misma.

Veamos a continuación algunas de sus ideas más notables para comentarlas luego.

1875

*Traducir es transcribir un idioma a otro. Yo creo más, yo creo que traducir es transpensar (...).*³⁰

1882

*No traduce bien sino aquel que, por un señalado favor de la naturaleza, tiene el don de reproducir en la mente la época en que el autor traducido escribió y la vida íntima del autor, o aquel que tiene los mismos tamaños y gustos del escritor a quien traduce.*³¹

1887

*Traducir es tanto como crear (...).*³²

1888

*Traducir no es (...) mostrarse a sí propio a costa del autor, sino poner en palabras de la lengua nativa al autor entero, sin dejar ver en un solo instante la persona propia (...).*³³

1894

*(...) no traduce bien sino quien es capaz de crear lo que traduce.*³⁴

1895

*La traducción ha de ser natural, para que parezca como si el libro hubiese sido escrito en la lengua a que lo traduces, —que en eso se conocen las buenas traducciones.*³⁵

La primera frase de Martí insiste en lo que se considera un axioma de la traducción: se traducen *ideas*, no *palabras*. El neologismo martiano (transpensar) retrata esta operación. Puesto que el lenguaje es la envoltura material del pensamiento, traducir

³⁰ Traducir *Mes fils*, OO. CC., t. 24, p. 16.

³¹ Sección constante, *La Opinión Nacional*, Caracas, OO. CC., t. 23, p. 139.

³² Dos palabras, *La América*, Nueva York, OO. CC., t. 28, p. 243.

³³ Prólogo a la edición española de *Misterio...*, OO. CC., t.24, p. 40.

³⁴ Carta a José María Vargas Vila, fechada en Nueva York, el 4 de marzo de 1894, *Epistolario*, t. 4, p. 72.

³⁵ Carta a María Mantilla, fechada en Cabo Haitiano, el 9 de abril de 1895, *Epistolario*, t. 5, p. 146.

es siempre más que transcribir. La socorrida expresión norteamericana: «*it's raining cats and dogs*», no se traduce literal sino idiomáticamente: «*llueve con truenos*».

Hay malas traducciones³⁶ que han pasado a la historia, como por ejemplo:

- María Antonieta, reina de Francia, decapitada durante la Gran Revolución en 1793, se llamaba *Marie Antoinette*, que debe traducirse como *María Antonia*.
- *La importancia de llamarse Ernesto* es una obra teatral de Oscar Wilde titulada *The importance of Being Earnest*, lo que significa: «La importancia de ser honesto».
- *La piel de nuestros dientes* es una obra de Thornton Wilder cuyo título *The Skin of our Teeth* significa: «salvarse por los pelos». La génesis de la expresión parece bíblica: Job (19, 20).
- *El sonido y la furia* es una obra de William Faulkner. Su título está inspirado en una frase de Shakespeare: *sound and fury*, que quiere decir meras palabras, bla, bla, bla.

La segunda frase completa la primera: el traductor no solo debe dominar la lengua y la espiritualidad del autor sino que debe acercarse a su *época*.

Fracción semiótica:

Lenguaje

Pensamiento

Realidad

Eliseo Diego confesó que solía pasar años traduciendo un poema de otro autor al español.

Martí, al referirse a su traducción de la obra *Mes fils*, comenta que Víctor Hugo no escribe en francés sino en Víctor Hugo.

Helena Lozano Miralles, traductora de la novela de Umberto Eco *La isla del día de antes*, chocó con una dificultad lingüística: el castellano ha evolucionado mucho más desde el siglo XVII que el italiano; por tanto, la distancia lingüística de un

³⁶ Cf. Augusto Monterroso: «Sobre la traducción de algunos títulos», en: *Fabulaciones y ensayos*, Colección Literatura latinoamericana/ 140, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2004, pp. 210-213.

hispanohablante con el barroco español es mayor que la que separa a un italiano del barroco de su país. En el capítulo 22 del original de dicha novela, el personaje principal intenta definir un objeto de color rojo y apela a un símil: *como una fresa, un geranio, una frambuesa, una guinda...* La traductora no obstante traduce, en vez de *geranio, clavellina*. ¿Por qué?

(...) En el siglo XVII no existía tal palabra, existía el objeto y se llamaba «pico de cigüeña». Imaginemos el efecto que hubiera producido la siguiente numeración: «como una fresa, un pico de cigüeña, una frambuesa, una guinda...». Creo que lo primero en lo que habría pensado el pintor habría sido en el pico de una cigüeña; y aun sabiendo que un pico de cigüeña es una planta geraniácea (llamada también relojes), la naturaleza de la expresión rompía el ritmo de cosas vegetales y cotidianas. Por eso elegí «clavellina», una planta modesta, que suele ser roja (como el geranio), y que nos permite una comprensión inmediata del texto.³⁷

En buena lid lo que Martí entiende por traducir, hasta aquí, es *copiar* fielmente un texto en otra lengua, trasvasarlo tal cual. Tal vez dándose cuenta de la limitación de este criterio, se animó a afirmar luego que, más que copiar, traducir es *crear*.

Con esta ecuación su visión se desplaza de la *cosa* que se traduce a la *relación* que se establece entre el autor y el traductor. Por eso la frase de 1888 insiste en la inequación autor > traductor, y en otra ocasión incluso recomienda no leer traducciones sino originales.³⁸

La quinta frase es tan hermosa como exacta: el traductor bueno es aquel que es capaz de crear lo que traduce porque está a la altura del autor. Martí lo afirma por experiencia propia. En este sentido, todo libro traducido es una obra a cuatro manos. Autor = traductor. La relación autor-traductor semeja una baraja de póker, aunque hay traductores J, traductores Q, traductores K.

Por último, Martí toca un punto clave: el texto traducido debe parecer un original, un escrito concebido originalmente en la lengua a que se tradujo. Cuando Martí le pide

³⁷ Nota de la traductora Helena Lozano Miralles, en: Umberto Eco, *La isla del día de antes*, Random House Mondadori, S. A. de C. V. (México), 2004, pp. 584-585.

³⁸ «En casa», *Patria*, Nueva York, mayo de 1892, OO. CC., t. 5, p. 365.

a la niña María Mantilla que traduzca, poco a poco, las 180 páginas de *L'Histoire Générale*, que es —según él— un libro corto, le ofrece un consejo a través de un ejemplo. ¿Cómo traducir esta oración que aparece al inicio del libro mentado: «*Les Grecs ont les premiers cherché á se rendre compte des choses du monde?*». La traducción literal carecería de sentido en español: «Los griegos han los primeros buscado a darse cuenta de las cosas del mundo». Tampoco sirve: «Los griegos han tratado los primeros de darse cuenta de las cosas del mundo». Lo correcto, traduce Martí, sería: «Los griegos fueron los primeros que trataron de entender las cosas del mundo».³⁹ Eso es castellano.

Tres

El ojo entrenado en avatares dialécticos se percata de que bajo esta maraña impresionista que es el estilo de Martí, late un concepto interesante. Se trata de un concepto profundamente contradictorio, dinámico y vital que vale la pena esclarecer.

Traducir, como se desprende de la opinión martiana, es un proceso. Ante todo, traducir es transcribir, o sea, transformar un texto de su lengua original a otra. Pero un texto no está hecho solo de palabras sino de sentidos. Por eso traducir es transpensar, es decir, trasvasar su contenido en otro texto. Una vez hecho esto, una vez convertido el escrito original en su equivalente en forma (palabras) y contenido (ideas), podemos decir que ha sido transtextualizado. A este nivel, *traducir es transtextualizar*. Pero ningún texto existe al margen de su contexto histórico ya que su autor está limitado en espacio y tiempo. Por eso *traducir es transcontextualizar*, esto es, tomar en cuenta las particularidades de la época en que fue concebido originalmente. Una vez que el traductor ha conseguido dominar el texto y su contexto, podemos afirmar que el libro ha sido transcopiado. Por lo que es posible redondear todo lo dicho hasta aquí con una definición que acentúa la fidelidad al original: *traducir es transcopiar*. Sin embargo hay que decir, en honor a la verdad, que el oficio de traductor no se queda en este *acto pasivo* sino que da un *paso activo* cuando el traductor comprende que lo más importante no es su relación con el libro que traduce sino su relación con el autor que lo escribió. Obra bien traducida es obra

³⁹ José Martí: *Epistolario*, t. 5, pp. 146-147.

a cuatro manos porque ambos, autor y traductor, si son buenos, son creadores. Nunca es más fiel un traductor que cuando es creativo porque, en la traducción, crear significa ser fiel al espíritu del autor (más que a su letra) y parir en su nombre. Lo que nos obliga a trascender todas las definiciones anteriores y admitir que, en el caso de las traducciones memorables, *traducir es transcrear*. Es este nivel de excelencia, que muy pocos alcanzan, el que nos permite conjurar la célebre pero infame sentencia latina: *Traductor es traidor*, y asumir otra más apropiada y constructiva, que se aviene mejor con el espíritu martiano: *Traductor es transautor*.

¿Cuán difícil de lograr es esto? Veamos un caso. En el capítulo 7 de su libro *Alice's Adventures in Wonderland*, Lewis Carroll dice en la voz de un personaje: «*If you knew Time as well as I do (...), you wouldn't talk about wasting it. It's him*». ⁴⁰ ¿Cómo se vierte al castellano este parlamento del Sombrerero Loco? Una transcripción o versión literal diría: «Si conocieras al Tiempo tan bien como yo, no hablarías de perderlo. Es él». Una versión transpensada, respetuosa del *nonsense*, quizás sería: «Si conocieras al Tiempo tan bien como yo (...), no hablarías de perderlo. El Tiempo es Alguien». ⁴¹ Otra, que se concentre en el contexto victoriano del autor, pudiera ser: «Si conocieras al Tiempo como yo (...), no hablarías de emplearlo o perderlo. Él es muy suyo». ⁴² Por último, una traducción creativa bien pudiera quedar más o menos así: «Si conocieras al Tiempo tan bien como lo conozco yo (...), no hablarías de perderlo. ¡El Tiempo no es una cosa, es un ser vivo!». ⁴³

¿Cuál de todas es la correcta? Juzgue el lector. Sin dudas, el libro de Carroll debe leerse en el original inglés.

Sea como sea, asumir la traducción a la manera de Martí, es decir, como un proceso dialéctico, es quizás el único modo en que este oficio se reivindica, a pesar de la opinión de Okakura, como el anverso de un brocado. ¡Dichoso el pueblo que tiene un Martí en la raíz!

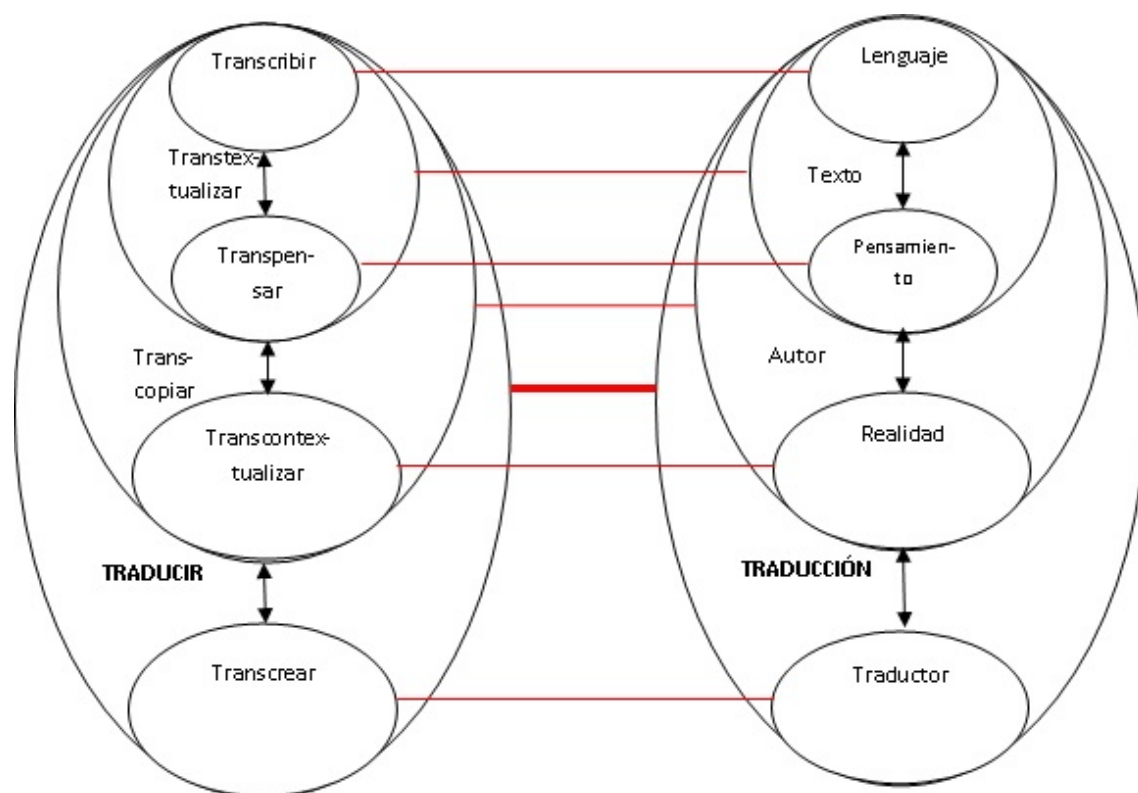
⁴⁰ «*A mad tea-party*» (capítulo 7), en: *Alice's Adventures in Wonderland*, Hamlyn Publishing Group Limited, Cuba, 1988, p. 52.

⁴¹ *Alicia en el País de las Maravillas*, Editorial Gente Nueva, ICL, La Habana, primera edición, 1973, p. 96. Inexplicablemente no se indica quién fue el traductor ni el editor, aunque sospecho que fue Eliseo Diego.

⁴² *Alicia en el país de las maravillas*, Plaza y Janés Editores S. A., Barcelona, séptima edición, mayo 2000, p.84. Traducción de Luis Maristany.

⁴³ *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*, Editorial Gente Nueva, ICL, La Habana, 4ª edición, 2010, p. 74.

Anexo



El otro Meñique

A mi hijo David, en sus 16.

Oídme, practicante del Dharma.

La vida y la muerte es el asunto esencial.

El tiempo pasa rápido como una flecha.

A vosotros que buscáis la Vía

humildemente os digo:

Tomad conciencia del instante presente.

(Estrofa final de la jornada)

«Meñique» siempre me recuerda a «Pulgarcito». Ambos títulos hacen referencia a los dedos más pequeños de la mano. «Pulgarcito» es un cuento del francés Charles Perrault, que es también el autor de «Caperucita» y de otros clásicos infantiles.

«Meñique», aunque los cubanos lo conocemos gracias a José Martí, es original de Édouard René Lefèvre de Laboulaye, un escritor y abogado francés que vivió entre 1811 y 1883.

Solo sé que la relación Meñique \approx Pulgarcito me sigue pareciendo válida. La intención parece ser la misma: probar que la inteligencia es la fuerza de los débiles y que la grandeza no es cuestión de estatura física.

Pero vayamos despacio. Apenas tenemos un título y una intención. Meñique es un nombre que nos perfila una apariencia modesta, un hombrecito breve que, según nos promete Martí, es *sabichoso*. Magia martiana en voz de mi madre: recuerdo que cuando ella me leía este cuento yo no podía evitar sentir que el *saber* debía ser algo *sabroso* como un dulce.

Lo importante es dejar claro que aquí el *sentido* (inteligencia > fuerza) compensa el *nombre* (Meñique).

La pregunta ahora es la siguiente: ¿es este cuento una parábola que hace referencia a otra *cosa* bajo la cual late una *paradoja* o se queda en la anécdota infantil? Creer en lo segundo no impide que intentemos corroborar lo primero.

Mi hipótesis es sencilla: «Meñique es el presente», y todo el cuento constituye una «parábola del tiempo».

Dicho así, puede parecer una estupidez o una picardía. Pero ya sabemos que todos los pícaros son tontos. ¿Qué hay de raro en que «Meñique» sea una parábola del tiempo, si *Pinocho* es una versión profana del Evangelio?⁴⁴

Releamos, pues, el cuento desde el inicio.

En un país muy extraño vivió hace mucho tiempo un campesino que tenía tres hijos: Pedro, Pablo y Juancito. Pedro era gordo y grande, de cara colorada, y de pocas entendederas; Pablo era canijo y paliducho, lleno de envidias y de celos; Juancito era lindo como una mujer, y más ligero que un resorte, pero tan chiquitín que se podía esconder en una bota de su padre. Nadie le decía Juan, sino Meñique.

¿Quién, como un campesino, labra los campos y produce, año tras año, las cosechas? ¿Quién convierte la semilla en árbol, el árbol en fruto y el fruto en semilla? ¿No es acaso el tiempo quien consigue tales milagros? Y si el campesino es el *tiempo*, ¿quiénes son sus tres hijos? ¿No es el *pasado* como Pedro, sustancioso pero tonto? ¿No es el *futuro* como Pablo, enfermizo y celoso? ¿No es el *presente* como Juancito, hermoso pero más pequeñito que un diminutivo? De manera que Meñique, además de ser el alias de Juancito, ¿no será un seudónimo del *presente*?⁴⁵

Leer el cuento en esta clave puede asustar a otros, no a mí. Pues hallo más belleza en el espíritu de Martí que en su letra, que ya de por sí es hermosa. Su obra es, para mí, una invitación a crear, no a copiar. Ya cansa que traten a Martí como un Cristo y a su vida como un Evangelio. Pedro, Pablo y Juan no son aquí apóstoles sino personajes de una fábula deliciosa. No sé qué dirá *el Diccionario Real de la Academia*, pero en el Diccionario Académico de la Realidad, *sacralizar* significa castrar, congelar, mellar, negar de hecho lo que se afirma de palabra, en fin, destruir. Tampoco rindo culto al antónimo de sacralizar, que es *profanar*. Lo martiano es lo real, lo que está vivo, lo que se mueve, lo que es contradictorio.

⁴⁴ Cfr. Ítalo Calvino: «Pinocho o las andanzas de un pícaro de madera», *El Correo de la UNESCO*, junio, 1982.

⁴⁵ «Tres hermanos viven en una casa:/son de veras diferentes;/si quieres distinguirlos,/los tres se parecen./El primero no está: ha de venir./El segundo no está: ya se fue./Solo está el tercero, el menor de todos;/sin él, no existirían los otros./Aun así, el tercero solo existe/porque en el segundo se convierte el primero./Si quieres mirarlo/no ves más que otro de sus hermanos./Dime pues: ¿los tres son uno?/¿o solo dos?, ¿o ninguno?/Si sabes cómo se llaman/reconocerás tres soberanos./Juntos reinan en un país/que ellos son. En eso son iguales». (Michael Ende: *Momo*, Editorial Gente Nueva, La Habana, pp. 154-155).

Ahora bien, si el mundo del campesino y sus tres hijos es el tiempo, ¿no es legítimo asumir que el del rey y su hija es el *espacio*? Tiempo y espacio: choza y palacio.

Aunque vale recordar la advertencia martiana de que, ante los ojos de la muerte, son tan príncipes el hijo del monarca como el hijo del pastor.

(Un toque numérico. El palacio posee veinte balcones y seis ventanitas: veintiséis detalles. ¿Coincidencia? En 1889, fecha en que se publicó *La Edad de Oro*, Martí tenía veintiséis años).

Planteados los dos planos, el temporal y el espacial, comienza la partida. Ante todo, aparecen los problemas del palacio. Todo el cuento consiste en la solución de conflictos espaciales por el presente.

El primero consiste en que, delante del palacio, ha crecido un roble enorme cuyo follaje le tapa el sol. Pero el roble es mágico, y cada vez que le cortan una rama nacen dos, como a la Hidra de Lerna le nacían dos cabezas al cortarle una.

El segundo problema es que en el palacio no hay agua y tampoco es posible cavar un pozo en sus alrededores porque se levanta sobre un macizo rocoso.

Una lectura abstracta de esta situación pudiera ser que el plano o espacio bidimensional (el palacio) sufre una crisis por exceso de longitud (el roble encantado) y por defecto de profundidad (el pozo). Por lo que es preciso poner de acuerdo estas dos coordenadas espaciales. ¿Quién puede resolver este problema? Euclides, digo, Meñique.

Para ello el rey ha dispuesto un premio y un castigo. El premio: la mitad del reino y la mano de su hija; el castigo: que le corten las orejas al que no sea capaz de talar el árbol ni de cavar el pozo y llenarlo de agua.

Por el camino, Pedro y Pablo se burlan de su hermano Meñique que todo lo quiere saber. Averiguando todo lo que le llama la atención, el pequeñajo descubre, uno a uno, tres objetos encantados: un hacha, un pico y una cáscara de nuez de la que brota agua infinitamente. Querer es saber, saber es poder. Llegados a palacio, Pedro y Pablo tratan de cortar el roble pero es a ellos a los que les talan las orejas. Solo Meñique es capaz de derribar el árbol con el hacha, de cavar el pozo con el pico y de anegarlo en agua con la cáscara de nuez. Premiada la curiosidad, Pedro elogia a su pequeño hermano mientras que Pablo comenta resentido que la fortuna siempre favorece al necio. No obstante, esa noche, Meñique se lleva a sus dos hermanos, al

que lo admira y al que lo desprecia, a dormir en buenas camas. Tal es su humildad, que se le desborda la grandeza.

Hay culturas antiguas que afirman que el mañana no existe y que el ayer tampoco: solo existe el hoy. Son culturas que viven un presente eterno, como quizás sucede con los animales. Otros pueblos sostienen exactamente lo contrario, que el presente solo es la frontera entre el pasado y el futuro, una fina película sin protagonismo real. Jorge Luis Borges va mucho más allá cuando niega la existencia misma del tiempo: el pasado solo existe como recuerdo, el futuro como esperanza, el presente como un instante tan minúsculo que resulta despreciable. Pero yo creo que el tiempo es tridimensional como el espacio, es decir, tiene su largo, su ancho y su alto. Lo que sucede es que el pasado existe como necesidad ya imposible, el futuro como posibilidad aun innecesaria y solo el presente se da el lujo de ser necesario y posible al mismo tiempo.

Esta naturaleza triple del tiempo explica la impotencia de Pedro y Pablo, así como las insólitas capacidades de Juancito. Al presente le es permitido lo que al futuro y al pasado les es vetado. Poderoso caballero es don Meñique.

Mas cuidado, ¿acaso no tiene el hoy un pie en el ayer y otro en el mañana? ¿Puede haber presente al margen del pasado y el futuro? ¿No son los tres uno?

Meñique es el presente, la solución viva a la paradoja entre el pasado y el futuro: el ayer *fue*, el mañana *será*, el hoy *fuEserá*.

Al ayer y al mañana le faltan las orejas. El pasado tiene piernas fuertes pero carece de ojos; el futuro ve más allá del horizonte pero le faltan las piernas; el presente es un caminante ciego que lleva en sus hombros un vidente cojo. ¿Será por eso que se dice que *Meñique tiene cabeza para dos*?

Con esto completamos la fracción semiótico-dialéctica del cuento, a saber: nombre: Meñique; sentido: inteligencia > fuerza; referente: presente; paradoja: pasado ↔ futuro.

Hay, sin embargo, una interpretación más libre o quizás más atrevida. El acto de talar el roble encantado, cavar el pozo y llenarlo de agua ¿podría simbolizar el proceso de creación de la geometría euclideana? Dicha geometría estudia el espacio bidimensional, el plano. ¿Es el hacha un cartabón, el pico una regla defectuosa y el

flujo de agua y las gotas el conjunto de líneas y puntos? Aunque esta interpretación parece, de cara al comienzo, algo traída por los pelos, no lo es tanto de cara al final. Remiso a cumplir su promesa, el rey empieza a estudiar las vulnerabilidades de Meñique. ¡Cómo va a casar a su hija, la princesa, con ese enano! De Pedro no logra sacar nada, pero Pablo, ay, Pablo acusa a Meñique de vanidoso y de creerse capaz de derrotar a un gigante.⁴⁶ Por lo que no resulta extraño que, al día siguiente, el rey le imponga a Juancito un tercer trabajo: traerle de regalo de bodas a su hija un gigante de veinte pies, que son seis metros, (otra vez veinte y seis) para que le sirva de criado. Tercer problema: tercera dimensión espacial. Ya no es el largo (el roble) ni la profundidad (el pozo), ahora es la altura (el gigante). ¿Quién podrá más: Meñique o el gigante, el presente o la altura?⁴⁷ No hay cumbre que no rebaje el tiempo. Por eso, ardid tras ardid, Meñique triunfa y regresa al palacio con seis metros más de alto, montado sobre el gigante. Porque el hombre hereda la estatura de las dificultades que vence.

¿Acaso es esto un planteo del nudo gordiano de la geometría tridimensional o no euclidea?

Los postulados de la geometría de Euclides (c. 300 a.n.e.) son válidos en el plano. Pero en particular el Quinto postulado, que aborda el problema de las paralelas, fue siempre motivo de discordia entre los matemáticos. El mismo plantea, en una versión más resumida, que *por un punto exterior a una recta pasa una y solo una paralela a esta recta*.⁴⁸ Recordemos que, según Euclides (Definición 23), son *paralelas* las rectas que, estando en el mismo plano y siendo prolongadas infinitamente en ambos sentidos, no se encuentran en ninguno de ellos. Las paralelas son rectas que jamás se cortan. También esta geometría del plano sostiene que la sumatoria de los ángulos interiores de un triángulo es igual a 180°.

De manera que, en cierto momento, cuando el pensamiento científico intentó explicar el espacio *curvo*, se creó una crisis en las matemáticas en torno a estas

⁴⁶ Envidioso del éxito de su hermano Meñique, Pablo afirma que «(...) la fortuna favorece a los necios», frase que merece la réplica de Neruda: «(...) la suerte es el pretexto de los fracasados».

⁴⁷ «Devora todas las cosas:/ aves, bestias, plantas y flores;/ roe el hierro, muerde el acero,/ y pulveriza la peña compacta;/ mata reyes, arruina ciudades/ y derriba las altas montañas». (J. R. R. Tolkien: El hobbit, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1989, p. 109).

⁴⁸ Este enunciado, más sencillo que el del propio Euclides, corresponde a John Playfair, matemático escocés que vivió entre 1748 y 1819.

cuestiones. ¿Seguía siendo válido el Quinto postulado de Euclides (el de las paralelas) y la sumatoria de los ángulos interiores de un triángulo en el espacio curvo?

La crisis fue resuelta por dos genios de forma diferente en dependencia de qué parte del espacio curvo privilegiasen en su enfoque: la *cóncava* o la *convexa*. En pocas palabras, después de dos mil años, Euclides era puesto en duda por una cuchara. Como si estuviese al tanto de este dilema científico, la princesa del cuento no se da por satisfecha con la captura del gigante, quiere pruebas más que suficientes del talento de Meñique.

Primero, compite con su pretendiente a ver quién dice la mentira más grande. En literatura, la exageración se denomina *hipérbole*. Así que Meñique y la princesa se enfrascan en una batalla de hipérbolos hasta que uno de los dos diga: «¡Eso es demasiado!». Las exageraciones van *in crescendo* hasta que la hija del rey, tocada en su orgullo real, pierde.

Curiosamente, en el terreno de las matemáticas, fue el ruso Lobachevsky (1792-1856) el primero que consiguió comprender el universo tridimensional, en particular, el espacio que se torna cóncavo como el interior de una cuchara. ¿Y cómo se le conoce a la geometría de Lobachevsky?: como geometría *hiperbólica*. Ella postula que *por todo punto exterior a una recta pasan infinitas paralelas a ella*. Al tornarse cóncavo el espacio, los lados del triángulo se curvan hacia adentro y, por tanto, sus ángulos interiores suman menos de 180°.

¿Es la hipérbole del cuento una metáfora de la hipérbola de Lobachevsky?

Sin darse por vencida, la princesa le plantea tres enigmas a Meñique. Enigmas que este resuelve con relativa facilidad. Solo el tercero parece hacerlo dudar un poco, hasta que da con la respuesta y cuando va a redondearla, la princesa lo interrumpe. Esta acción, dada por el empleo de puntos suspensivos, se conoce en literatura como *elipsis* u omisión de palabras cuyo sentido se sobrentiende.

¿Podríamos tomar esto como una alusión o una coincidencia con la segunda variante de la geometría no euclidiana? El alemán Riemann elaboró una teoría geométrica capaz de reflejar el espacio curvo convexo, la parte de afuera de la cuchara. Esta geometría, que se denomina geometría *elíptica*, postula que *por todo punto exterior a una recta no pasa ninguna paralela a ella*. En una esfera las rectas son los círculos máximos, los cuales se cortan siempre en dos puntos (los dos polos). Cuando el

espacio se torna convexo, los lados del triángulo se curvan hacia fuera y, por ende, sus ángulos interiores suman más de 180°.

¿Es la elipsis del cuento una metáfora de la elipse de Riemann?

Finalmente, a la princesa no le queda otro remedio que aceptar a Meñique como esposo. Pero, ¿acaso simboliza algo este casamiento? ¿Es posible otro paralelo?

Meñique es el hijo más pequeño del tiempo, simboliza el presente; la princesa es la hija única del espacio, quizás sea la... *distancia*. ¿De la unión de ambos nacerá una niña, la *velocidad*, que es la distancia entre el tiempo?

No es secreto para nadie que, durante siglos, tiempo y espacio anduvieron divorciados. Cada coordenada o noción espacial era considerada relativa al punto de referencia, pero el tiempo se consideraba absoluto. Conceptos como *arriba* o *abajo*, *a la izquierda* o *a la derecha* es obvio que dependen de la posición de quién los sostenga.

El devenir de la óptica en Física, así como el estudio de los fenómenos asociados con la luz, llevaron a trabajar con velocidades cercanas o iguales a 300 000 km/s. Albert Einstein se percató de que, a medida que crecía la velocidad de un cuerpo físico y se acercaba a la de la luz, su masa aumentaba y disminuían su longitud y su ritmo temporal. De ahí la paradoja de los gemelos. Si un gemelo viaja en un cohete a la velocidad de la luz y el otro permanece en la Tierra, cuando aquel regresa este es más viejo que él. Es decir, que también el tiempo es una magnitud relativa puesto que *depende de la velocidad*. La teoría de Einstein se popularizó como Teoría de la Relatividad y en ella el universo se considera un continuo espacio-tiempo, cuyo diseño obedece a la geometría de Riemann.

¿Es entonces la boda de Meñique y la princesa una metáfora de la Relatividad? Claro que no: la versión martiana es de 1889 y dicha teoría surgió en 1905, veintiséis años más tarde. ¡Otra vez el número veintiséis! Número que vuelve a repetirse cuando Martí afirma que, muerto el rey, Meñique reinó durante cincuenta y dos años, es decir, dos veces veintiséis.

La moraleja del cuento es una ecuación dudosa: el bueno es inteligente y gana siempre a la larga. Por desgracia, la vida nos enseña que no es precisamente así, que la bondad no es certificado de sapiencia ni viceversa y que en la batalla entre el bien y el mal no hay jaque mate. No hay bien sin mal, ni mal sin bien. Incluso, a veces, lo

bueno sucede para mal y lo malo sucede para bien, como en la *Parábola china* de Herman Hesse, que está basada en un *koan* Zen. El mal cumple una función benigna: fortalecer al bien; solo hay que saber atenuarlo e inocularlo. El bien vacunado contra el mal, es decir, que lo lleva dentro disminuido, no solo es más inteligente, también es más fuerte.

Por eso no entiendo la muerte de Pablo devorado por los lobos. ¿Qué muere con él: la envidia, el futuro o sencillamente un hermano de Meñique? De cualquier forma la metáfora me parece defectuosa porque también los envidiosos y canijos hacen falta. No hay Meñique sin Pedro ni Pablo.

Otra cosa que me pregunto es qué sucedió con el padre de Meñique. ¿Murió solo y pobre? Resulta raro que Martí no haya amarrado este cabo suelto. Quiero creer, no obstante, que el viejo campesino, tiempo como es, estuvo, está y estará siempre donde estén sus hijos.

Sin dudas, este es otro Meñique. No sé si Martí se propuso *meñiquizar el presente*; yo solo he jugado a *presentar a Meñique*. Por tanto, nadie vaya a creer ni una sola de estas palabras: son pura especulación, mero ejercicio hermenéutico sin anhelo de certeza. Lo único que, quizás, valdría la pena salvar es un valor meramente terapéutico: yo, que a menudo me siento un juguete del tiempo, tomo conciencia de mi dedo Meñique y me convengo de que el presente, no el pasado ni el futuro, el presente, está en mis manos. Es más, si el presente es la sustancia de que estoy hecho, ¿por qué no decir que *yo soy Meñique*?

Puede que, ciertamente, *la edad de oro* sea la infancia, ese paraíso perdido,⁴⁹ esa patria de la que tratan de exiliarnos, cumpleaños tras cumpleaños. Pero no hay dudas de que *el oro de la edad* es la sabiduría, que es directamente proporcional a la edad espiritual del hombre. Un sabio no cumple años: cumple siglos.

Martí era un espíritu milenario: toda la historia humana, con sus luces y sus sombras, vivía en él. Por eso no me parece correcto decir que fue *el más universal de los cubanos*: Martí es *el más cubano de los universales*.

Y que quede claro: yo he sacado otra lección del cuento de Meñique pero no voy a contarle en Roma: vengo de Nápoles a contarle en Cuba.

⁴⁹ Como decía el poeta cubano Eliseo Diego en su entrevista «Nostalgia del paraíso», publicada en el primer número de la revista *Proposiciones*, PM Records, La Habana, 1994.



Del genio: el caso Finlay

Al Dr. José López Sánchez, por enseñarnos que Finlay es uno de los universales más cubanos.

La verdad levanta tormentas contra sí, que desparraman su semilla a los cuatro vientos.
(Tagore)

Hay dos injusticias que los cubanos cometemos con Finlay. Una es llamarlo Carlos Jota, en vez de Carlos Juan⁵⁰, que es su verdadero nombre. La otra consiste en identificarlo solamente como el descubridor del mosquito como agente transmisor de la fiebre amarilla. Yo vengo a repetir con otros que ya lo han hecho —y muy bien— que Finlay fue mucho más que eso.

Lo primero que hay que preguntarse es ¿cómo pudo un hombre, con apenas un microscopio binocular, un ábaco y unos cuantos tubos de ensayo, en las condiciones de un país colonial y luego neocolonial, provocar una revolución copernicana en la medicina moderna? La respuesta a esta interrogante, por supuesto, debe tomar en cuenta muchos factores. Yo, en cambio, pondré el acento en uno solo: Finlay era un genio.

Lo haré porque en casi todos los textos que he consultado se destacan factores circunstanciales pero —salvo en el maravilloso libro⁵¹ del Dr. López Sánchez— no se revelan los vericuetos de su inteligencia. Aquellos que dicen que el hombre es su circunstancia olvidan, como decía Marx, que las circunstancias son producto de los mismos hombres. Donde las condiciones son insuficientes la obra es posible, si hay hombres capaces.

La raíz del genio

Genio: del latín genius, deidad protectora.

El genio es la inteligencia suprema. Y si la inteligencia es la capacidad para relacionar, se desprende que el genio tenga que ver con la habilidad para descubrir relaciones que a los demás se les escapan. Capablanca lo lograba en el ajedrez, Holmes-Doyle en las investigaciones criminales, Einstein en la física, Mendeleiev en la química,

⁵⁰ En realidad, Finlay fue inscrito por sus padres como Juan Carlos. Se dice que cuando nació su primer hijo, Carlos Eduardo, en 1868, comenzó a firmar Carlos Juan.

⁵¹ José López Sánchez: *Finlay. El hombre y la verdad científica*, Editorial Científico-Técnica, La Habana, 1986.

Darwin en la biología, Mozart en la música, Marx en la economía política, Duchamp en la pintura, Borges en la literatura...

Pero ¿es el genio una capacidad innata o adquirida, una aptitud o una actitud? El genio ¿nace o se hace?

Un refrán dice que *el genio es un 20% inspiración y un 80% transpiración*.⁵² Lo que significa dos cosas: una, el origen del genio es biosicológico y social, es decir, depende tanto de ciertas predisposiciones naturales como de un trabajo intelectual intenso y de un entorno favorable; dos, lo social pesa más que lo biosicológico. Al parecer, las condiciones naturales de la persona son la base y las condiciones sociales son la altura del genio. Aquel que posee la base, si no la desarrolla, no se eleva; aquel que no la posee, por más que trate de elevarse, se derrumba. Por lo que podemos especular que el genio nace y se hace: nace con la aptitud y se hace con la actitud, aunque parece ser que lo segundo suele pesar más que lo primero.

En 1826 un joven escocés recién graduado como médico en Francia, zarpó rumbo a las Américas para unirse a las tropas de Bolívar pero naufragó frente a las costas de Trinidad y Tobago. Se llamaba Edward Finlay. En la isla caribeña conoció a una joven de origen francés, Eliza de Barres, y se casó con ella. En 1831, ya con un hijo, ambos decidieron venir a vivir a Cuba, y se instalaron en la ciudad de Puerto Príncipe, provincia de Camagüey. Allí les nació su segundo hijo, Carlos Juan Finlay de Barres, el 3 de diciembre de 1833. Poco después la familia entera se mudaría para La Habana. La infancia y la adolescencia de Carlos Juan parecen corroborar la tesis de que *el genio nace pero sobre todo se hace*. Finlay fue un niño curioso, observador y obviamente debe haber tenido aptitudes excepcionales para el conocimiento. Pero lo que más llama la atención es el conjunto de circunstancias que favorecieron su desarrollo intelectual.

Finlay tuvo una educación de privilegio. Aparte de la benéfica influencia de su padre, del cual heredó la vocación por la medicina desde los diez años, recibió una esmerada educación durante su infancia con una institutriz inglesa, que era su tía paterna. Realizó sus estudios medios en Francia y Alemania, y se graduó como médico en los Estados Unidos de América, en 1855.

⁵² «*Genius is twenty percent inspiration and eighty percent perspiration*» (citado por Umberto Eco en las Apostillas a *El nombre de la rosa*, Editorial Lumen, S.A., Barcelona, 1ª reimpresión de la tercera edición en México, noviembre de 2001, p. 636).

Esto permite afirmar dos cosas: desde muy joven Finlay era políglota pues es de suponer que, además del español, hablaba el inglés, el francés, el alemán y probablemente el latín y el griego. Lo que le daba un mayor acceso a la bibliografía en fuentes de primera mano.

La clave del genio

La inteligencia descubre relaciones donde la ignorancia solo describe cosas. El *bruto* no es capaz de relacionar las cosas. Gracias a su memoria excepcional, el *erudito* logra almacenar gran cantidad de información. El *talento* razona por semejanza, es una inteligencia mimética, analógica. En cambio, el *genio* va más allá: crea.⁵³

Decía Niels Bohr que hay dos clases de verdades: las superficiales, en las que lo contrario a la verdad es falso, y las profundas, en las cuales lo contrario a la verdad también es verdadero. El genio siente predilección por las verdades profundas.

Donde el hombre común solo ve antípodas irreconciliables, la persona de intelecto genial advierte principios complementarios que pueden combinarse armónicamente en una unidad superior. No se trata de esto **o** su contrario sino de esto **y** su contrario. Para él, la contradicción no es obstáculo ni error sino reto y verdad profunda.

Según Kant, cuando nos topamos con una *antinomia* o contradicción en el conocimiento significa que estamos ante una esencia incognoscible, ante la imposibilidad de comprender *la cosa en sí*. Según Hegel, dicha contradicción es la esencia misma de la cosa. De modo que las contradicciones dialécticas hegelianas fueron la solución brillante a las antinomias kantianas.

Cuando, a inicios del siglo XX, los físicos se enfrentaron impotentes a la dualidad de la luz como onda y partícula, Bohr resolvió el dilema formulando su *principio de complementariedad*,⁵⁴ que es de profunda raíz dialéctica. Sencillamente hay que aceptar que las esencias de las cosas son paradójicas, que todo objeto en su fuero interno es una contradicción dinámica entre dos polos que se oponen a la vez que se

⁵³ Quien desee tener una idea más nítida de la diferencia entre el talento y el genio, compare la obra de un pintor naturalista, que copia la realidad, con la de un pintor de vanguardia, que la crea.

⁵⁴ De acuerdo con el principio de complementariedad de Bohr: «(...) todo fenómeno de la naturaleza verdaderamente profundo no puede ser definido de una manera unívoca por medio de palabras de nuestro idioma, exigiendo para su definición por lo menos dos conceptos complementarios que se excluyen recíprocamente (...)», en: I. Ponomariov, *Alrededor del cuanto*, Editorial MIR, Moscú, 1974, pp. 196-197.

presuponen. Y esta es la clave del genio: resolver dichas paradojas en síntesis novedosas que suelen abrir ante los hombres un continente más vasto. El genio sintetiza paradojas. En esto también el ejemplo de Finlay es paradigmático.

En 1858 comenzó a estudiar la fiebre amarilla. Por esa época los epidemiólogos se dividían en contagionistas o anticontagionistas, según creyeran que las epidemias se transmitían por *contagio* (relación de persona a persona) o por *infección* (del medio hacia la persona). Él —que sabía bien que la fiebre amarilla no era contagiosa— había apostado por la alta alcalinidad de la atmósfera de La Habana como posible causa de esta enfermedad, o sea, había apostado por una hipótesis anticontagionista, pero no había logrado probarla durante casi veinte años. Por eso entre 1875 y 1876 enfrentó la crisis personal que significó desechar por erróneas las investigaciones que hasta el momento había realizado al respecto. De modo que si los moldes establecidos por la epidemiología de su época no bastaban, había que crear moldes nuevos.

Con la mente despierta, Finlay leyó, en 1878, el *Tratado de Botánica* de Van Tieghen. Allí halló un caso curioso: el hongo *Pucciniagraminis* ataca los cultivos de trigo y avena, provocando la enfermedad que los agricultores llaman *roya*, cuando cerca de estos, en primavera, crece el agracejo. De este hecho los campesinos habían sacado una conclusión correcta: ya que el agracejo actúa probablemente como hospedero del hongo que ataca a los trigales, hay que cortarlo para evitar que enferme a estos cultivos.

Inspirado en esta certeza botánica, Finlay hizo una analogía: si esto sucedía entre las plantas, también podía ocurrir entre los animales. Así fue naciendo su *hipótesis del agente transmisor* o *vector biológico*, la cual fue reveladora al aplicarse a los animales pues en esa época se creía más en la transmisión de enfermedades por las plantas. Este pensamiento analógico fue una prueba de su talento. Pero no se quedó ahí.

A partir de esta analogía, se desencadenó en la mente de Finlay un proceso dialéctico interesantísimo. Por un lado, mediante la *inducción*, arribó a una *síntesis* que lo conduciría a una *revolución teórica* en la epidemiología. Por otro lado, valiéndose de la *deducción*, realizó un *análisis* que provocaría una *revolución práctica* en la profilaxis de la fiebre amarilla.

¿En qué consiste el primer proceso? Se sabía que la fiebre amarilla no se transmitía por contagio ni por la vía contraria pero también que ambas maneras estaban presentes en ella. Ante esta paradoja, Finlay se abstraigo científicamente y dio el paso más difícil, el que solo un genio podía dar: aceptó ambos partidos como momentos de un tercero y formuló la hipótesis del agente transmisor o vector biológico. De acuerdo con esta teoría, el enfermo infesta al individuo sano (contagio) pero lo hace a través de un agente transmisor que es parte del medio (anticontagio). De este modo nace una tercera forma de explicar el origen de las epidemias, un nuevo paradigma epidemiológico, una verdadera revolución teórica. He aquí la gran prueba de su genio: su capacidad mental para generar un tercero que resolvía la paradoja epidemiológica.

Paralelamente, preocupado por volcar su descubrimiento científico en beneficio de la humanidad, Finlay se enfrascó en definir quién era el agente transmisor de la fiebre amarilla. Varios criterios bien establecidos por estudios anteriores lo fueron guiando: lo que sucedía entre las plantas podía ocurrir también entre los animales; los insectos son los animales más comunes; el asiento de la causa de la fiebre amarilla estaba en la sangre del enfermo y pasaba a la sangre del sano; el intermediario debía ser un chupador de sangre (hematófago); el mosquito abundaba en las zonas infestadas de casos de fiebre amarilla, nunca en zonas elevadas; en particular la hembra del *Culex mosquito*, por pertenecer a una especie pequeña, necesita picar varias veces para poner sus huevos en varias sesiones, aumentando así la posibilidad de transmisión del virus. Por todo esto Finlay seleccionó entre los seres vivos a los animales, entre los animales a los insectos, entre los insectos a los hematófagos, entre los hematófagos a los mosquitos y entre estos al *Culex mosquito*.⁵⁵

El 14 de agosto de 1881 Finlay expuso ante la Academia de Ciencias de La Habana su trabajo *El mosquito hipotéticamente considerado como agente de transmisión de la fiebre amarilla*, el cual señala tanto su ascenso al Olimpo de la ciencia médica como su descenso al Hades de la indiferencia humana.

Una teoría es científica, si es verificada sensorialmente, explicada racionalmente, demostrada prácticamente y compatible con teorías ya verificadas, explicadas y demostradas con anterioridad. En el caso de Finlay todas estas condiciones se

⁵⁵ La nomenclatura científica lo clasifica hoy como *Aedes aegypti*.

cumplieron. Sin embargo hay que reconocer que, en cuanto al cuarto punto, su teoría era tan revolucionaria que implicaba un cambio de paradigma epidemiológico, la asunción de una tercera forma de transmisión, lo cual dificultaba su aceptación y entendimiento. No en balde se dice que el genio suele adelantarse a su época. Nadie es profeta en su tiempo.

Los signos del genio

*Primero, te ignoran.
Luego, se burlan de ti.
Más tarde, te atacan.
Y al final, tú ganas.
(Mahatma Gandhi)*

Se ha dicho que un erudito es un almacén mientras que un genio es una fábrica y que el talento es la inteligencia que se posee mientras que el genio es la inteligencia que nos posee. Lo cierto es que si el erudito depende de la memoria y el talento del aprendizaje, lo que distingue al genio es la alta capacidad creativa. Genio no es quien sabe mucho sino quien agrega mucho a lo que ya se sabe, decía un escritor soviético. Finlay hizo estudios notables sobre temas como el cólera morbo, las operaciones de cataratas, la filaria hemática, la epidemiología del beriberi y la triquinosis, la electroterapia, el tétanos, la gravitación universal... Su bibliografía comprende ¡244 obras propias! y 20 en colaboración con otros investigadores.

Pero donde su creatividad alcanzó el punto álgido fue en cuanto a los dos aportes que ya hemos señalado.

Por supuesto, existen otros signos que gravitan en torno a la genialidad, como es el caso de la perseverancia, la curiosidad o la capacidad de observación, pero aquí solo me referiré a algunos que son de naturaleza ética y estética.

Éticamente Finlay se caracterizaba por su amor a la humanidad y su humildad. Fue extremadamente cuidadoso con las personas a las que les inculcó el virus de la fiebre amarilla, a las que trató de inmunizar más que enfermar. Incluso se hizo picar a sí mismo. Con humildad, reconoció el error que había cometido durante casi veinte años al concentrarse en la hipótesis anticontagionista y tuvo el valor de recomenzar por el principio. Actuó desinteresadamente al poner en manos de las diferentes comisiones médicas norteamericanas todos sus datos y conocimientos acumulados sobre la fiebre amarilla. Mantuvo la serenidad ante el robo de su descubrimiento por

Walter Reed y la comisión médica norteamericana.⁵⁶ Soportó con entereza las burlas de que fue objeto su teoría y su persona. De su actitud podemos colegir que la modestia de un investigador no es solo ética sino gnoseológica: no hay que fingir pequeñez sino asumir que no hay Adán del conocimiento, que todos somos herederos de otros herederos.

Desde el punto de vista estético, la teoría de Finlay se destaca por su belleza y concisión. Pese a la imagen desaliñada que se ha fabricado alrededor de los genios, sus creaciones suelen tener un elevado sentido de la belleza. Einstein consideraba que *una teoría científica debía caracterizarse por su perfección interna y su verificación externa*. La verdad es tan hermosa como auténtica es la belleza. Una teoría es bella porque está equilibrada en su esencia y porque posee una apariencia armónica. De ahí que sea normal que provoque placer estético. Lo otro es la concisión. *El mosquito hipotéticamente considerado como agente de transmisión de la fiebre amarilla* es un texto científico no solo hermoso sino exacto, breve, impactante. No en balde Shakespeare afirmaba que *la brevedad es el alma del ingenio*.⁵⁷

Genio es la persona dotada biológica, psicológica y socialmente de una inteligencia capaz de sintetizar paradojas, lo que se manifiesta en un intelecto altamente creativo, que suele producir obras de notable belleza y concisión, que enriquecen el patrimonio espiritual de la humanidad. He aquí una definición no tan rigurosa pero que, por lo menos, parece ajustarse al caso de Carlos Juan Finlay, el hombre cuya grandeza estuvo en la humildad y cuyo genio no precisó más premio que salvar vidas humanas.

Contaba Herminio Almendros que hace muchos años una revista francesa preguntó a sus lectores quién había sido el héroe más grande de Francia. La respuesta mayoritaria no fue a favor de un guerrero o de un político, de una figura religiosa o de un mito, sino de un sencillo científico: Luis Pasteur.

Llegará el día en que nosotros, los cubanos, reconozcamos también a Finlay, no solo como el descubridor del agente transmisor de la fiebre amarilla o de una brillante

⁵⁶ Hay hombres que simbolizan pueblos: Reed le escamoteó a Finlay su descubrimiento lo mismo que E.U.A. le robó a Cuba su independencia.

⁵⁷ «*Brevity is the soul of wit*» en: *Summa Diccionario de sinónimos y antónimos*, OCEANO Langenscheidt, Ediciones, S.L., Barcelona, 1999, p. 945.

teoría epidemiológica, sino como un héroe a la altura de nuestros próceres de la independencia. Su vida, su obra y su ejemplo lo merecen.

Honremos a este ser humano inmenso que, primero fue ignorado; luego, fue objeto de burlas; más tarde, fue despojado de su gloria; y finalmente, venció. No porque ganó el Premio Nobel —que le han negado en siete ocasiones— sino porque ostenta la condición de inmortal que solo otorga su majestad el Tiempo.

Las trampas de la fe. Octavio Paz y la dialéctica como método de investigación

*A Verónica Gómez Espinosa e Isaac Domínguez García,
amigos mexicanos, porque a veces el azar es un azahar.*

Proemio

El poeta, el escritor, es el olmo que sí da peras...
(Octavio Paz)

Hallar un libro de Octavio Paz en Cuba es más difícil que encontrar una aguja en un pajar. Pero aun así se encuentra porque los cubanos, independientemente de la decisión de Paz de no ser publicado en la Isla, respetamos sus textos y los perseguimos con devoción crítica.

La vida y la obra de sor Juana Inés de la Cruz constituyen un misterio que ha desafiado a poetas e historiadores por más de trescientos años.

De manera que el libro de Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe* (1982) reúne, para nosotros, dos enigmas en uno: el del autor y el de su tema.

Por si fuera poco, la poesía de sor Juana sigue siendo venerada, incluso tres siglos después de su muerte, y la de Octavio Paz, junto a su excelente prosa, han merecido tanto el Premio Cervantes de la Lengua Española como el Nobel de Literatura. Más que eso, ambos son *clásicos* porque han sido premiados —insisto— no por los hombres, sino por el Tiempo.

De modo que *Las trampas de la fe* viene a ser, además, la feliz conjunción de dos genios poéticos en un texto, uno como sujeto, el otro como objeto de estudio.

Dos genios y dos enigmas, todo en solo un volumen: ¿qué más puede desear un lector?

El ejemplar de *Las trampas de la fe* al que me refiero corresponde a la vigesimoprimer reimpresión, que está fechada en febrero de 2014. Su edición es exquisita, como suele suceder con los libros del Fondo de Cultura Económica, e incluye tres bloques de ilustraciones de la época, dentro de las que sobresale la interesante evolución de la firma de sor Juana desde 1669 hasta 1695. Estamos hablando de un texto estructurado por su autor en un prólogo, seis partes y un

apéndice, y que consta de 673 páginas. Todo dicho con un ritmo medido, en un lenguaje de manantial, con conceptos redondos y luminosos.

El presupuesto

Si no hay leyes históricas, sí hay rimas históricas...
(Octavio Paz)

Los que de algún modo rozamos un tema histórico sentimos la tentación de descubrir relaciones causales. Nos encanta decir: esta causa provoca aquel efecto.⁵⁸ Dicha tendencia es visible, en particular, cuando se abordan la vida y la obra de un creador. Efectivamente, ¿cuál es la correlación que existe entre ambos términos?, ¿es la vida la que determina la obra o viceversa?

Según la visión que Paz identifica como platónica, por no decir *idealista*, las ideas crean la realidad o las cosas concretas son copias defectuosas de arquetipos ideales. Es el punto de vista que intenta explicar los sucesos a partir de las grandes personalidades de la historia, el cual predominó por lo menos hasta el siglo XIX. En el otro polo está el enfoque que sostiene que el hombre es su circunstancia. Es un enfoque igual de metafísico solo que de corte *materialista* e intenciones positivistas, que Paz considera acertadamente como *seudomarxista*. Lo es porque a veces este último presupuesto se identifica con el pensamiento de Marx apelando a una célebre tesis suya en *La ideología alemana*: «(...) no es la conciencia social la que determina al ser social, sino el ser social el que determina a la conciencia social». Ciertamente, se trata de una tesis más materialista que dialéctica, que el propio Marx enmendó en 1845 cuando afirmó que «los que dicen que el hombre es producto de sus circunstancias olvidan que estas circunstancias son obra de los hombres mismos». También Engels se encargó de aclarar este punto años después. Él explicó que, en aquel momento, el blanco de ambos era el enfoque idealista que predominaba en el estudio de la historia pero que, en realidad, había que reconocer que la influencia era recíproca.

⁵⁸ Se trata de un viejo hábito que heredamos de la metafísica renacentista y que ya Lezama Lima esquivó diciendo que las influencias no son causas que producen efectos sino efectos que iluminan causas. La propia Física del siglo XX ha puesto en entredicho el nexo causa-efecto y ha demostrado el predominio de la relación efecto-causa, al menos a escala cuántica. Todo parece indicar que *necesitamos un nuevo paradigma filosófico*, auténticamente dialéctico, que reconozca tanto la *causalidad* como eso que he denominado *efectualidad*.

Esto equivale a decir que el ser determina *objetivamente* a la conciencia lo mismo que esta lo determina *subjetivamente*.

Paz toma distancia de ambos enfoques —aunque en verdad no hace más que asumir el de Marx— y deja clara su postura dialéctica cuando afirma: «*No basta con decir que la obra de sor Juana es un producto de su historia; hay que añadir que la historia también es un producto de esa obra*». ⁵⁹

Y para sustentarla, esquivo la visión metafísica, materialista o idealista, y dice que la vida y la obra de un ser humano *se corresponden* o, en otras palabras, *riman*. Es como si dijéramos que la circunstancia explica al individuo de los pies a la cabeza y la obra lo hace de la cabeza a los pies.

Este presupuesto dialéctico no solo es una herramienta *histórica* para entender la *poesía* de sor Juana sino que es, al mismo tiempo, una herramienta *poética* para comprender su *historia*.

La época

*Una sociedad se define no solo por su actitud ante el futuro
sino frente al pasado: sus recuerdos no son menos reveladores que sus proyectos...*
(Octavio Paz)

Sor Juana vivió en una sociedad que construyó la Catedral de México sobre el Templo Mayor de los aztecas. El virreinato de Nueva España —que fue el nombre que los colonizadores le impusieron a México— significó una gran ruptura de la continuidad histórica con respecto al Imperio azteca, una yuxtaposición imperdonable que no hizo más que enmascarar la persistencia del pasado aborigen en la sociedad colonial. De hecho, aunque cubierto, el Templo Mayor siguió estando bajo la Catedral...

En particular el siglo XVII novohispano tenía dos centros de poder, ambos dependientes de la metrópoli: la corte y la Iglesia católica.

El poder político y militar estaba en manos de los españoles; el poder económico lo ostentaban los criollos; y el religioso era compartido por unos y otros. Los mestizos no tenían poder alguno y eran considerados ilegítimos, tanto por los españoles como por los indios.

⁵⁹ *Las trampas de la fe*, p. 15.

Tal vez lo único que cohesionaba a la sociedad novohispana de aquel momento era el culto a la Virgen de Guadalupe. Dicho culto era una muestra del sincretismo religioso que fundía a españoles, criollos, indios y mestizos en una sola creencia. Se dice, incluso, que se llegó a identificar a Santo Tomás con Quetzalcóatl.

En aquel mundo colonial, fragmentado y machista, muy pocos tenían acceso a la instrucción, que era privilegio de las instituciones religiosas. El único chance que tenía una mujer para penetrar en el universo cultural mexicano *era deslizarse por la puerta entreabierta de la corte y de la Iglesia.*⁶⁰

Aquella cultura estaba signada por el barroco importado de España, que no era como el de Holanda, burgués y protestante, sino cortesano y católico. Época que estaba a medio camino entre el pasado feudal y el futuro capitalista, entre lo medieval y lo moderno, la gran invención literaria del barroco fue el concepto que anuda los contrarios.

La familia

*Su figura nos fascina porque en ella, sin fundirse jamás del todo,
se cruzan las oposiciones más extremas.
Quizá en esto reside el secreto de su extraña vivacidad...*
(Octavio Paz)

Dibujada la escenografía, Paz se concentra en el personaje. No tanto con la intención de comprenderlo, dice, sino con el anhelo de apenas vislumbrarlo en su contradictoria complejidad.

A partir de ahora toda su atención se concentra en dilucidar los tres enigmas de la vida de sor Juana, a saber:

1. ¿cuál es su verdadero nombre: Juana Ramírez o Juana de Asbaje?;
2. ¿por qué siendo una mujer inteligente y hermosa se hizo monja?;
3. ¿por qué al final de su vida renunció a las letras y se dedicó exclusivamente a la vida religiosa?

La primera es una interrogante que, naturalmente, está vinculada a su origen. Juana Inés nació marcada por un pecado social: era hija ilegítima. El apellido Asbaje, de grafía dudosa, proviene de su progenitor; el apellido Ramírez, de su madre.

⁶⁰ Ídem, p. 69.

Su vida familiar parecía oscilar entre el padre ausente y el padrastro presente. Para ella la figura masculina que es no está y la que está no es.

Juana Inés —dice Paz— está entre el fantasma del padre, la presencia del padrastro y la realidad enorme, terrestre, de la madre. Es una realidad que funde los opuestos. No los funde espiritualmente sino física, carnalmente. La vida y la obra de Juana Inés será una tentativa por transponer esta fusión carnal a la esfera del espíritu y transmutarla (...).⁶¹

Discrepo de Paz en este punto: creo que la madre no es la fusión de ambos polos sino su contradicción viva.

En verdad, la síntesis de ambos polos masculinos, la unidad que resuelve dicho conflicto en el alma de Juana Inés, es la figura del abuelo materno.

El abuelo es la sexualidad masculina atenuada, sublimada, inofensiva. Pero sobre todo es el propietario de un universo mágico: la biblioteca. Allí está la fuente que sacia, y a la vez, incrementa la sed de saber de Juana Inés.

A propósito del tema, Octavio Paz realiza un discurso sobre la lectura que empieza en la página 117:

Toda lectura, incluso la que termina en desacuerdo o en bostezo, comienza como una tentativa de reconciliación. Por más ávido de novedades que sea el lector, lo que busca oscuramente es el reconocimiento, el lugar del origen.

La lectura es una metáfora doble. En uno de sus extremos, reproduce la situación infantil original: la escritura es la leche mágica con la que pretendemos disipar la separación entre el sujeto y el objeto. En el otro extremo, despliega ante nosotros una antigua y compleja analogía. Desde el principio del principio el hombre vio en el cielo estrellado un cuerpo vivo regado por ríos de leche luminosa e ígnea; a esta visión que hace del cosmos un inmenso cuerpo femenino, se alía estrechamente otra: las estrellas y las constelaciones se asocian y combinan en el espacio celeste y así trazan figuras, signos, formas. La leche primordial se transforma en un vocabulario, el cielo estrellado en un lenguaje. La leche

⁶¹ Ídem, p. 115.

estelar es destino y las figuras que dibujan los astros son las de nuestra historia. La leche es vida y es conocimiento. Vieja como la astrología, esta metáfora ha marcado a nuestra civilización: *signum*, es señal celeste, constelación; también es sino: destino. Los signos son sinos y las frases que escriben las estrellas son la historia de los hombres: los signos estelares son la leche que mamamos de niños y esa leche contiene todo lo que somos o seremos.

Leer el cielo o su doble: la página, beber la leche estelar, no es deshacer el nudo de nuestro destino pero sí es un remedio contra nuestra condición: la lectura de las estrellas no da la libertad sino el conocimiento (...).⁶²

Y más adelante agrega:

Las gotas de la leche estelar son sílabas que escriben nuestro destino (...) Pero la lectura de esos signos nos da, ya que no la dicha (...) sí la única libertad a nuestro alcance: la del autoconocimiento (...) La lectura es peregrinación, un «ir hacia...». El lector no solo descifra las letras sino que camina por los senderos que traza la escritura. Al caminarlos, sale del claustro que lo encierra y vaga por los espacios libres. La lectura es libertad y el lector, al leer, reinventa aquello mismo que lee; participa así en la creación universal (...).⁶³

Juana Inés siente pasión por saber y quizás con los años aspira a purgar su bastardía mediante el conocimiento. Pero conocer implica traspasar ciertos límites y eso conlleva castigo. Por eso la sabiduría tiene sus mártires.

La corte y el convento

*Su caminar por el mundo es un desprendimiento del mundo
y un internarse en ella misma...*
(Octavio Paz)

La segunda interrogante tiene que ver con las razones que la llevaron a profesar y contiene otras preguntas como: ¿por qué renunció al matrimonio?, ¿es cierta su

⁶² Ídem, pp. 119-120.

⁶³ Ídem, p. 121.

supuesta masculinidad?, ¿cuál era la verdadera naturaleza de su relación con la virreina?

Lo que sí deja bien claro Paz es que la susodicha «masculinidad» de sor Juana es más psicológica que biológica y más social que psicológica. Pues, ¿cómo podía una mujer del siglo XVII novohispano acceder al conocimiento en una sociedad machista y altamente jerarquizada?

La corte, primero, y el convento, después, parecían al menos un camino loable aunque pletórico de entrega.

Por consiguiente, el amor al Conocimiento llevaba implícita la renuncia al conocimiento del Amor como relación carnal, y por tanto, al matrimonio.

La virreina y Juana Inés eran caracteres y representaban clases que se complementaban: una tenía el talento, la otra el poder, ambas estaban solas y eran sensibles a la cultura. Su relación era, probablemente, simbiótica: la genial muchacha le aportaba brillo y elegancia a una institución de por sí apagada y mediocre, mientras que la virreina le ofrecía su amistad y protección.

Pero, aunque en la corte la joven alcanzó una *posición* privilegiada, dada su belleza, su inteligencia y su discreción su *situación* siguió siendo precaria, dada su carencia de nombre, rango y fortuna.

La corte, reino de la hipocresía, pagaba sus halagos, pero allí tenía que renunciar a ser para tener. Por eso tal vez no fue más que el escalón hacia el convento.

En 1669, con apenas veinte años y luego de una breve experiencia en otra institución religiosa, la joven tomó los hábitos en el convento de San Jerónimo y se convirtió en sor Juana Inés de la Cruz.

Su decisión obedecía, opina Paz, a tres razones: la bastardía, la orfandad y la pobreza. Habría que agregar: la posibilidad de estudiar y crear con relativa paz.

El convento no significaba tanto un camino hacia Dios como un refugio. No era un infierno: allí se educaba y se practicaba la beneficencia, las celdas tenían dos pisos espaciosos y las monjas podían tener esclavas. No era tampoco un paraíso: allí los castigos podían ser tan severos que podían causar la muerte.

La poesía

*Imagen de la contradicción: fue expresión acabada y perfecta
de su mundo y fue su negación...*
(Octavio Paz)

La naturaleza contradictoria del barroco español, trasplantado a México, rima con el retruécano de sor Juana.

Famoso es el fragmento del soneto 146: «*poner bellezas en mi entendimiento/ y no mi entendimiento en las bellezas; poner riquezas en mi pensamiento/ que no mi pensamiento en las riquezas; consumir vanidades de la vida/ que no la vida en vanidades*».

Claro que Paz valora más la gracia que el ingenio (barroco) en el ámbito poético porque lo ingenioso, dice, a veces aburre con sus artificios mientras que lo gracioso transporta.

A propósito cita la siguiente anécdota que ilustra la diferencia entre ingenio y gracia en poesía. El discípulo Kikaku se acercó a su maestro Basho, gigante poeta de poemas enanos, y le mostró el siguiente haikú:

*La libélula
le quito las alas
¡un pimiento!*

A lo que Basho ripostó:

*El pimiento
le pongo alas
¡una libélula!*

La primera metáfora es ocurrente; la segunda es atrevida. En la primera, lo posible (quitarle las alas a una libélula) crea lo imaginario (que parezca un pimiento); en la segunda, lo imaginario (ponerle alas a un pimiento) crea lo imposible (que sea una libélula). La primera imagen camina; la segunda, vuela. He aquí lo que André Breton llamaba *metáfora ascendente*.

El barroco novohispano tiene más sabor medieval que moderno: está de cara al pasado, no al futuro. Se apega a la tradición y la opone a la novedad, olvidando que lo nuevo está precisamente en lo original, que es un retorno al origen.

No obstante sor Juana sabe ser pionera. La redondilla dedicada a los hombres necios que *acusan* a la mujer de lo que ellos mismos *causan*:⁶⁴

(...) fue una ruptura histórica y un comienzo: por primera vez en la historia de nuestra literatura una mujer habla en nombre propio, defiende su sexo y, con gracia e inteligencia, usando las mismas armas de sus detractores, acusa a los hombres por los vicios que ellos achacan a las mujeres. En esto sor Juana se adelanta a su tiempo: no hay nada parecido, en el siglo XVII, en la literatura femenina de Francia, Italia e Inglaterra (...).⁶⁵

Su monumental poema «Primero sueño» es una silva de casi mil versos, que trae a la memoria resonancias gongorinas, es, de acuerdo con Paz, la *autobiografía espiritual* de sor Juana.⁶⁶ Allí narra las aventuras de su alma cuando su cuerpo duerme.

«Primero sueño» —afirma Paz— es, simultáneamente, prolongación y ruptura de la tradición del viaje del alma durante el sueño. Es la última expresión de un género y la primera de uno nuevo. En esto consiste la significación universal de su poema (...).⁶⁷

En el mismo la pasión del conocimiento fracasa pero, al fracasar, deviene también conocimiento.

«Primero sueño» —añade Paz— no es el poema del conocimiento como un vano sueño sino el poema del acto de conocer. Ese acto adopta la forma del sueño, no en el sentido vulgar de la palabra sueño ni en el de ilusión irrealizable, sino en el de viaje espiritual. Durante el sueño el alma está despierta, algo que olvidan casi todos los críticos. El viaje —sueño lúcido— no termina en una revelación como en los sueños de la tradición del hermetismo y el neoplatonismo; en verdad, el poema *no termina*: el

⁶⁴ Nótese que se trata de anagramas, de dos palabras que poseen las mismas letras.

⁶⁵ Ídem, pp. 399-400.

⁶⁶ Ídem, p. 549.

⁶⁷ Ídem, p. 474.

alma titubea, se mira en Faetón y, en esto, el cuerpo despierta. Épica del acto de conocer, el poema es también la confesión de las dudas y las luchas del Entendimiento. Es una confesión que termina en un acto de fe: no en el saber sino en el afán de saber (...).⁶⁸

He aquí un poema, dice Paz, que se inscribe en plena modernidad, en el polo opuesto a la *Divina comedia*.

Poema barroco que niega al barroco, obra tardía que prefigura a la modernidad más moderna, «Primero sueño» es un obelisco verbal que emerge en una zona indecisa de neblina, precipicios y geometrías vertiginosas. Como su autora, participa del crepúsculo y del alba (...).⁶⁹

Con «Primero sueño» sor Juana Inés desbordó su tiempo. Pero el hábito, que le puso alas a su entendimiento, pronto se las cortarían. La misma circunstancia que ensanchó su envergadura intelectual terminaría convirtiéndose en su contrario.

El sometimiento

(...) invariablemente somos cómplices de nuestros enemigos.
(Octavio Paz)

Para entender mejor el último capítulo en la vida de sor Juana es preciso destacar a tres personalidades de la jerarquía católica de Nueva España.

El primero es Francisco Aguiar y Seijas, arzobispo de México, fanático religioso de raíz jesuita, enemigo jurado de las mujeres y de las artes.

El segundo es Manuel Fernández de Santa Cruz, obispo de Puebla, protector de sor Juana, quien rivalizaba con Aguiar y Seijas por el arzobispado.

El tercero es Antonio Núñez de Miranda, confesor de sor Juana y también miembro de la Compañía de Jesús, quien la había alentado a tomar los hábitos y con frecuencia la presionaba para alejarla de las letras profanas.

En noviembre de 1690 sor Juana escribió lo que se dio a conocer como la *Carta Atenagórica*, o lo que es lo mismo, digna de la sabiduría de Atenas. La *Carta* se publicó a instancias del obispo de Puebla. Aparentemente se trata de un texto que polemiza con el sermón del Mandato que el jesuita portugués Antonio de Vieira

⁶⁸ Ídem, p. 499.

⁶⁹ Ídem, p. 500.

había predicado cuarenta años antes. En verdad, es una crítica velada al arzobispo de México, Aguiar y Seijas, escrita por una mujer y prologada apócrifamente por otra, que no era más que el propio obispo de Puebla.

La inteligencia superior de sor Juana y su condición femenina deben haber hecho rabiar al arzobispo. Por eso el odio y los celos se disfrazaron de fidelidad al dogma y respeto a la autoridad.

Caída en desgracia, la monja se acercó a su confesor, el padre Núñez de Miranda. Este, que al principio había sido tan comprensivo con ella, no accedió. Más tarde correspondió a los ruegos de sor Juana pero bajo sus condiciones: sor Juana debía renunciar a las letras profanas y dedicarse en cuerpo y alma a la religión.

A lo largo de su libro Octavio Paz sostiene la tesis de que la crisis individual de sor Juana al final de su vida rima con la crisis social que sufrió Nueva España a fines del siglo XVII.⁷⁰

Paralelamente a las intrigas de los hombres se le sumaron una serie de circunstancias que, al final, redundaron en perjuicio para la genial monjita.

En 1692 hubo lluvias torrenciales en México, una plaga acabó con el maíz y se desató la hambruna. La consiguiente crisis social desembocó en una rebelión. El 23 de agosto hubo un eclipse de Sol que «eclipsó» el buen juicio de las personas y dio pie a una ola de superstición que invadió todo el país. Mezcla fatal de revueltas y fanatismos que el virrey no supo manejar.

Se cuenta que, en medio de la rebelión, un sacerdote salió de la Catedral portando el Santísimo Sacramento, ante el cual los rebeldes se arrodillaron y la revuelta se aplacó. Verdadera o apócrifa la anécdota, lo cierto es que la crisis de 1692 evidenció la fragilidad del virreinato y la fortaleza de la Iglesia. Consecuentemente, la figura del arzobispo Aguiar y Seijas fue llenando el vacío de poder dejado por el virrey. Ya no era solo, *de jure*, la cabeza de la Iglesia sino, *de facto*, la cabeza del país.

⁷⁰ Se trata de una tesis que, según aclara Paz, planteó por primera vez en 1950. Al inicio del libro la expresa del modo siguiente: «(...) la crisis personal de sor Juana al final de sus días solo era explicable dentro de la crisis general de Nueva España al finalizar el siglo XVII». (p. 96). Más adelante la repite: «(...) la crisis intelectual y psicológica de sor Juana solo era comprensible desde la perspectiva de la crisis social e histórica de Nueva España al finalizar el siglo XVII». (p. 524).

En esta circunstancia, el obispo de Puebla, Fernández de Santa Cruz, le retiró su protección a sor Juana, y el confesor de esta arreció sus presiones para que abandonara por siempre la literatura.

Con el contexto histórico y la jerarquía eclesiástica en su contra, la suerte de sor Juana estaba echada. He aquí la respuesta a la tercera y última pregunta que se hace Paz al inicio del libro.

Lo demás era de esperar: el arzobispado dispuso de sus libros, de sus objetos, de sus fondos y sor Juana se fue apagando.

Paz especula que, en medio del clima supersticioso y de presiones psicológicas, vale suponer que sor Juana reaccionó contra sí misma. Es el momento en que comienza a escribir en los márgenes de sus libros la fórmula de autoflagelación: *Yo, la peor de todas*. Tal vez pudo sentirse culpable de tanta calamidad y haber caído víctima de las trampas de su fe, cómplice de sus enemigos. Lo cierto es que su mente debe haber sufrido un tormento inefable.

Hasta entonces su vida había estado animada por el contrapunto entre lo religioso y lo intelectual; a partir de entonces lo religioso eclipsó a lo intelectual.

Testimonio mudo y a la vez elocuente del conflicto interno de sor Juana es la evolución de su firma: de 1669 a 1689, es nítida; a partir de 1691, comienza a enrarecerse; ya en 1695, resulta casi ilegible. Hecho aparentemente insignificante que evidencia la disolución de su espíritu en su letra, la descomposición de su alma en los signos que la nombraban. Tal pareciera que, de sor Juana, no iba a quedar ni el nombre.

Precisamente en 1695, el 17 de abril, a las cuatro de la mañana, sor Juana murió, víctima de una epidemia que asoló el convento de san Jerónimo.

Al menos eso dice la historia oficial. Pero el hecho real quizás sea otro: sor Juana ya había muerto *espiritualmente* tres años antes, cuando renunció a sí misma. Al perder su esencia paradójica, es decir, el contrapunto necesario entre la literatura y la religión, la existencia de sor Juana perdió dinamismo y vitalidad. Al renunciar al polo artístico de su contradictoria personalidad, se hundió en el religioso.

Y no creo que esto lo haya hecho por decisión propia ni por fe sino porque sintió sobre sí misma todo el peso del poder de la Iglesia y la sombra quemante del Santo Oficio. A sor Juana no la mataron las trampas de la fe sino *las del poder*. No fue

«Primero sueño», poema que desbordó el barroco, sino la *Carta Atenagórica*, crítica a la cabeza de la jerarquía católica, la que desató su censura.

Esta obra de Paz constituye un ejemplo de método. Si alguien desea entender cómo se aplica la dialéctica a la investigación histórica sin perder el vuelo poético, debiera leer *Las trampas de la fe*. Aquí están brillantemente expuestos y sin que se vean los puntos de soldadura, la apariencia y la esencia, el objeto y el sujeto, el contexto y los hombres, en fin, la lógica y la historia del personaje. Todo en forma de rima ineluctable que fluye de manera armoniosa. Un resumen pudiera ser más o menos el siguiente:

A pesar de haber tomado los hábitos, sor Juana Inés se debatía entre su vocación religiosa y su vocación literaria, que parecía ser la dominante. Dicha contradicción, lejos de significar una dificultad para ella, le aportaba dinamismo a su existencia y vitalidad a su obra. Tal era la lógica que regía su vida hasta que ciertas circunstancias históricas vinieron a alterarla sustancialmente. La crisis económica y social que azotó a México desde 1692 se tradujo en una crisis política, dada la incapacidad de las autoridades coloniales para enfrentarla. Este vacío de poder fue llenado oportunamente por la jerarquía católica, con la que ya sor Juana había tenido roces desde 1690. Fue entonces que figuras como el arzobispo y el confesor de la monja arreciaron sus presiones sobre ella y la forzaron a abandonar las letras. De este modo sor Juana, entre la culpa y el miedo, firmó su sentencia de muerte.

¡Ah, siglo XVII: naciste quemando a Bruno en la hoguera y moriste apagando a sor Juana en un convento! ¿Cuál es la diferencia? No la hay, como tampoco son diferentes sus consecuencias: las ideas no se matan.

Hay muchas maneras de someter y condenar pero solo una de ser absuelto: la memoria. El olvido es el último clavo en el ataúd. Por eso es imprescindible un libro como este, porque recordar sigue siendo volver a pasar por el corazón.⁷¹

⁷¹ Si fuera a señalar alguna mancha en este libro exquisito, solo me atrevería a mencionar dos de naturaleza formal. La primera es semántica y tiene que ver con el uso del verbo bifurcar. Dicho término proviene del latín *bifurcus*: bi, doble; furca, horca, y significa dividir en dos. En la página 484, Paz sostiene que una parte del poema «Primero sueño» se bifurca en esta y aquella (!); en la 497, se refiere a una idea que se bifurca en dos (?); y en la 465, habla de un endecasílabo final que se bifurca en cuatro (??). Lo primero es un acierto; lo segundo, una redundancia; lo tercero, francamente un disparate. La segunda es de orden gramatical y consiste en la conversión injustificada de complementos directos en indirectos. En la página 554 Paz dice: «El conflicto ponía en entredicho **a** (?) su identidad, esto es, **a** (?) su ser más profundo (...)»; y en la 590, comenta: «Como calificador del Santo

Astronomía ideológica de la literatura soviética

I

...¡Ay de nosotros! ¿Dónde está la dulce revolución?
(Isaac Bábel)

Hace una semana, mi esposa Leonor y yo compramos en veinticinco pesos un flamante ejemplar de *El maestro y Margarita* en el Pabellón Cuba. Ayer, de paso por una librería casi olvidada del municipio Diez de Octubre, un hijo mío y yo compramos en cinco pesos una edición añeja de *Así se templó el acero*. Años atrás la historia hubiera sido a la inversa. Pero los hechos, además de testarudos, son elocuentes. Lo que pasa es que uno no los escucha, no los entiende o, sencillamente, no los toma en cuenta.

Así se templó el acero es una novela de Nikolai Ostrovski (1904-1936) que narra las vivencias de un joven en los primeros años de la Revolución de Octubre y su entrega apasionada a la obra colectiva. *El maestro y Margarita* es una novela de Mijaíl Bulgákov (1891-1940) que critica, entre la realidad y el delirio, la sociedad soviética anterior a la Gran Guerra Patria. Obviamente la obra de Ostrovski recibió todo el apoyo oficial mientras que la de Bulgákov vino a publicarse, mutilada, más de veinticinco años después de su muerte.⁷² Ambas novelas son autobiográficas. Ambos autores son ucranianos, nacieron en la época zarista y vivieron las primeras dos décadas de la Revolución de Octubre. Por si fuera poco, ambos murieron parálíticos y ciegos. ¿Habrán sido la misma persona mirando hacia lugares diferentes?

El reencuentro con estos dos afluentes me enfrentó de golpe a una interrogante más dura: ¿cuál de los dos espejos fue más fiel a la realidad soviética: el de Ostrovski o el de Bulgákov? Dicho de otro modo, ¿cuál de las dos narraciones se corresponde con la verdad histórica?

Oficio, su tarea consistía en descubrir y denunciar **a** (?) las herejías y **a** (!) los herejes (...). Me parece que las **a** en negritas sobran. Suena mejor: *descubrir y denunciar a los herejes y sus herejías*. Solo diré en favor de un maestro indiscutible de la lengua castellana como Octavio Paz —que no necesita que nadie lo defienda porque su obra habla por él— que, incluso lo último en gramática y semántica, es apenas el abc de la literatura. En definitiva, como solía decir Augusto Monterroso, *en literatura no hay nada escrito*.

⁷² En Cuba la novela de Bulgákov se publicó por primera vez en 1989, años de *perestroika* en la URSS, pero no apareció íntegra hasta el año 2009, en ocasión de la Feria del Libro de La Habana dedicada a Rusia.

II

(...) *somos un escupitajo de Dios...*
(Isaac Bábel)

Aclaro que no estoy planteando un problema de objetividad entre el realismo y el surrealismo soviéticos, ni me interesa tampoco comparar literariamente la obra de ambos escritores. No. A lo que me refiero es a definir si alguno de los dos mintió a la posteridad.

Hay quien dirá que mi pregunta carece de pertinencia porque ya ha sido respondida por la historia: el mundo narrado por Ostrovski se derrumbó bajo el peso del mundo revelado por Bulgákov.

Pero yo creo que no es así, que —aunque la *Biblia* maldiga al hombre que cree en el hombre y Marx diga que la humanidad evoluciona por el lado malo— por alguna razón poderosa los hombres necesitamos tener fe en lo mejor del ser humano para darle un sentido a nuestra existencia.

Tal vez por eso Ostrovski escribió que:

Lo máspreciado que posee el hombre es la vida. Se le otorga una sola vez, y hay que vivirla de forma que no se sienta un dolor torturante por los años pasados en vano, para que no queme la vergüenza por el ayer vil y mezquino, y para que al morir se pueda exclamar: ¡Toda la vida y todas las fuerzas han sido entregadas a lo más hermoso del mundo, a la lucha por la liberación de la humanidad!⁷³

Quizás, por lo mismo, Bulgákov puso en labios de Jesús las siguientes palabras:

(...) cualquier poder es un acto de violencia contra el hombre y (...) llegará un día en el que no existirá ni el poder de los césares ni ningún otro. El hombre formará parte del reino de la verdad y la justicia, donde no es necesario ningún poder.⁷⁴

⁷³ Solapa anterior del forro del volumen de *Así se templó el acero...* publicado por la editorial Progreso probablemente en 1972.

⁷⁴ *El maestro y Margarita*, Alianza Editorial, Madrid, 2012, capítulo 2, p. 41.

El parlamento político de Ostrovski merece un ¡Amén! y las palabras aparentemente religiosas de Bulgákov son dignas de un ¡Hurra! ¡Que viva la paradoja, diosa del pensamiento!

III

*Una frase viene al mundo buena y mala a la vez.
El secreto estriba en un ligero viraje, casi invisible...*
(Isaac Bábel)

Amo la paradoja porque me revela cómo soy, cómo son mis semejantes, cómo es el mundo. Ante ella, siento una mezcla de temor y admiración. Temor ante lo desconocido que me domina; admiración por la sabiduría que me rebasa. Quizás sea porque la paradoja suele reunir de manera insólita lo que durante siglos hemos separado: el cuerpo y la mente, el ángel y el demonio, el fotón y la onda luminosa. Para la mente metafísica, por ejemplo, existe un centro del Bien y otro del Mal: Dios y el Diablo son extremos que jamás se tocan. Para el pensamiento paradójico, en cambio, el bien y el mal coexisten en cada uno de nosotros y se potencian según las circunstancias. Es más, lo bueno, fuera de contexto, puede ser malo, y viceversa. La paradoja es una banda de Moebius espiritual.

A propósito, Bulgákov hace decir al profesor Voland (Satanás) lo siguiente: «(...) ¿qué haría tu bien si no existiera el mal y cómo luciría la tierra si de esta desaparecieran las sombras?».⁷⁵

No solo en la historia soviética sino en la de todo el imperio ruso se anudan dramáticamente los opuestos: la opulencia y la miseria, el amor y el odio, la sabiduría y la ignorancia, la belleza y el horror. El país del zarismo y del stalinismo es el mismo que puso en jaque a Napoleón y que dio jaque mate a Hitler; es el mismo de Chejov, Tolstoi y Dostoievski; de Kandinsky, Malévich y Chagall; de Stanislavski, Meyerhold y Eisenstein; de Mendeleiev, Pávlov y Landau; de Botvínik, Karpov y Kasparov. Solo que si la humanidad es compleja, Rusia lo es más.

José Martí se percató de esta peculiaridad, estando en su exilio norteamericano, y así lo dejó escrito en una crónica de enero de 1889:

⁷⁵ Ob. cit., capítulo 29, p. 469.

El ruso renovará. Es niño patriarcal, piedra con sangre, ingenuo, sublime. Trae alas de sangre y garras de piedra. Sabe amar y matar. Es un castillo, con barbas en las almenas y sierpes en los tajos, que tiene adentro una paloma. Debajo del frac, lleva la armadura. Si come, es banquete; si bebe, cuba; si baila, torbellino; si monta, avalancha; si goza, frenesí; si manda, sátrapa; si sirve, perro; si ama, puñal y alfombra (...) Es el hombre con pasión y color, con gruñido y arrullos, con sinceridad y fuerza. Se mueve con pesadez, bajo su capa francesa, como Hércules barbudo con ropas de niño. Se sienta de guante blanco a la mesa donde humea un oso.⁷⁶

IV

La literatura no es cosa de poca monta...
(Isaac Bábel)

Ostrovski, el joven *komsomol*, nos habla sobre héroes y monumentos; Bulgákov, el médico y dramaturgo despreciado, nos cuenta sobre los abusos del poder y sobre la mediocridad de los funcionarios. Ostrovski destaca el valor y la alta moral de los jóvenes, su fe en el porvenir y en la capacidad creadora y multicolor de la Revolución; Bulgákov habla del miedo y la desmoralización, del disgusto por el presente, del Estado que aplasta con su monocromía. Y lo mejor de todo esto —o lo peor— es que ambas visiones, cada una a su modo, parecen ser ciertas.

Vista desde la Tierra, la Luna tiene dos caras, una visible, la otra oculta.⁷⁷ La literatura soviética fue una luna cuya cara visible en el Oeste estaba oculta para el Este, y viceversa. La obra de Nikolai Ostrovski, lo mismo que la de Fúrmanov o Polevoi, se leía en el mundo socialista pero se ignoraba en Occidente; la obra de Mijaíl Bulgákov, como la de Solzhenitsin y Pasternak, se apreciaba en Occidente mas no en los países que estaban a la sombra de la hoz y el martillo.

Esta situación fue un reflejo ideológico de la Guerra Fría, de la competencia militar entre la Unión Soviética y los Estados Unidos, que actuaban como cabezas del socialismo y del capitalismo, respectivamente. Estamos, pues, ante un aporte que

⁷⁶ «La exhibición de pinturas del ruso Vereschaguin», *Obras Completas*, La Habana, 1975, tomo 15, p. 429.

⁷⁷ Esto sucede porque la velocidad de rotación del satélite natural terrestre *coincide* con su velocidad de traslación.

hizo la ideología a la astronomía de la literatura: fracturar la realidad, luxar el pensamiento, prohibir una visión dialéctica de la historia.

Pero las paradojas están ahí, en la realidad, penetran el pensamiento y se expresan en el lenguaje. Aunque, a veces, por esos caprichos del conocimiento, primero las decimos, luego las razonamos y finalmente las descubrimos en la realidad misma. De ahí que, antes de arribar a una concepción contradictoria de la realidad, empecemos a jugar con las palabras y a hacer retruécanos.

V

La verdad salta a la vista (...), pero no llega uno a verla...
(Isaac Bábel)

Dispuestos a recuperar la simbiosis entre las visiones de la realidad soviética que recogen *Así se templó el acero...* y *El maestro y Margarita*, no me extrañaría que ya el lector avezado ande barajando los títulos de ambas novelas en busca de fusiones novedosas.

Es probable que ya alguien haya pensado en *Así el maestro se templó a Margarita en el acero...*, título jocosos y tropical, pero que traicionaría el sentido profundo y dramático de estas obras.

Más justo, quizás, sería este otro: *Así el maestro y Margarita templaron... el acero*, variante más aceptable por dos razones. La primera, porque preserva las funciones originales de los elementos de ambos títulos, o sea, los sustantivos (maestro, Margarita), el verbo (templar), el adverbio de modo (así), el complemento directo (el acero), el artículo (el), la conjunción copulativa (y), así como los puntos suspensivos (...). La segunda, ya que contiene una sutileza que tal vez a muchos se les ha escapado: «el acero» bien pudiera ser una referencia al stalinismo puesto que *Stalin* quería decir «Hombre de Acero».

¿Puede entonces decirse que *Así se templó el acero...* encarna el *ascenso* del socialismo soviético mientras que *El maestro y Margarita* representa su *crisis*? ¿Acaso la experiencia de Ostrovski simboliza un *antes heroico* y la de Bulgákov un *después lamentable*? No. Uno y otro vivieron la misma época, los primeros veinte años de la revolución. Lo que significa que ambas novelas no son las dos fases de un ciclo sino los dos polos de una misma realidad altamente contradictoria.

Solo llama la atención un detalle curioso: el nombre de Ostrovski, *Nikolai*, coincide con el que acompañaba al seudónimo de Lenin, mientras que el de Bulgákov, *Mijaíl*, coincide con el de Gorbachov. Inicial mayúscula y punto final de la Revolución de Octubre.

Tomadas por separado, *Así se templó el acero...* y *El maestro y Margarita* son dos verdades que mienten. Juntas, son dos mentiras que dicen la verdad. Cada visión presupone a la otra, se enriquece con ella. Y quien desee acercarse a aquella experiencia histórica que estremeció al planeta habrá de tomar en cuenta una y otra novela. No por una cuestión de objetividad sino por justicia.

Por eso, en mi librero, ambas novelas no están una encima de la otra sino una al lado de la otra. Aunque a veces, lo confieso, coloco entre ellas la *Caballería Roja*, de Bábel. Por si acaso...

Homo pinocchio. En torno a la naturaleza humana y a una lectura imprescindible

(...) *no nos imaginamos un mundo sin Pinocho.*
(Italo Calvino)

Somos el único animal que fabrica instrumentos, que trabaja, que piensa, que habla. Al menos, eso creemos. Por eso nos autodefinimos como *homo sapiens* y alegremente nos colocamos en la cúspide de la evolución.

A pesar del narcisismo de nuestra especie, muchos de nuestros actos y muchas de nuestras ideas sugieren que no somos tan *sapiens* como creemos.

Toda obra humana se aplica al bien y al mal. Lo digo sin asumir ambos términos como antípodas irreconciliables, sabiendo que la diferencia entre ambos muchas veces es contextual y, por ende, relativa. Los que confiamos en una sociedad futura más humana, queremos creer que la humanidad será más buena que mala. Pero eso es algo que todavía está por ver. Lo cierto es que en cada época histórica el conocimiento se ha aplicado a la paz y a la guerra, a la vida y a la muerte, a la verdad y a la mentira. La energía atómica se emplea para alumbrar a un país y para matar a miles de personas, un microbio se convierte en vacuna o en arma bacteriológica, el lenguaje escrito transmite la sabiduría y la ignorancia.

Ello obedece a *la naturaleza paradójica* del ser humano, que es quizás un reflejo de la naturaleza del universo. Todo es esencialmente contradictorio.

Por esta razón he decidido hablar del libro de Carlo Collodi,⁷⁸ *Las aventuras de Pinocho*. Resulta que dicen algunos pinochólogos que Pinocho = Jesucristo. La ecuación es hermosa y está avalada por las coincidencias que una exégesis cuidadosa va revelando, teniendo en cuenta no solo los evangelios canónicos sino también los apócrifos.

En efecto, fíjense cuántas semejanzas: Pinocho es el hijo de un carpintero; el Hada Azul, que al principio es una niña, luego se convierte en una mujer que él asume como mamá a la manera de la Virgen María; a Pinocho parecen bautizarlo con una palangana de agua que le tiran después que se quema los pies; la hostería del Cangrejo Rojo, donde Pinocho come con la zorra y el gato, recuerda la Última Cena;

⁷⁸ Su verdadero nombre era Carlo Lorenzini.

los tres médicos que, por pedido del Hada, devuelven a Pinocho a la vida se parecen a los Tres Reyes Magos; cuando, por decirle mentiras al Hada, a Pinocho le crece la nariz, unos pájaros se la «circuncidan»; los compañeros de escuela con los que pelea Pinocho son siete como los pecados capitales; el hombrecillo que conduce a los niños al País de los Juguetes actúa como un demonio; la historia de Pinocho es contada en cuatro ocasiones de manera diferente —la primera en el capítulo 7, la segunda en el 17, la tercera en el 34 y la cuarta en el 35— como los cuatro evangelios de Mateo, Lucas, Marcos y Juan; al final del cuento, Pinocho sufre la metamorfosis de muñeco en niño, lo cual trae la remembranza de la resurrección de Jesús.

Claro que existen otros elementos, como es el caso del tiburón de más de un kilómetro que engulle a Geppetto y a Pinocho, que nos retrotraen a pasajes del Viejo Testamento como el de Jonás y la ballena. Dicho sea de paso, Collodi habla de un tiburón; Disney es quien dibuja una ballena.

Es hermoso ver a *Pinocho* como la *Biblia* de los niños. Pero me resisto a imaginarme a Collodi tomando casi dictado de los evangelios o de cualquier otra tradición bíblica o italiana para escribir un libro tan fresco como este. Coincido con Ítalo Calvino cuando dice que:

La única conclusión posible es que el acervo imaginativo de una civilización está compuesto por un número dado de figuras que pueden organizarse de muchos modos pero no de otros, para los cuales una historia que funciona tendrá siempre muchos puntos en común con otra historia que funciona (...).⁷⁹

Más que ser una versión profana de los evangelios, *Pinocho* parece una fábula sobre la naturaleza humana. Todos tenemos naturaleza de Pinocho. Es más, todos somos Pinocho. Como él, constantemente prometemos que vamos a ser buenos y constantemente hacemos diabluras.

Dada su naturaleza paradójica, la especie humana no debería llamarse *homo sapiens* sino *homo pinocchioius*. Lo cual estaría más cerca de la verdad, ya que cada persona es un tablero de ajedrez donde el Bien y el Mal disputan su partida interminable.

⁷⁹ Ítalo Calvino: «Pinocho o las andanzas de un pícaro de madera», *Correo de la UNESCO*, junio de 1982, pp. 12-13.

En eso consiste el secreto de *Pinocho*: en captar de un modo fresco la esencia del ser humano. *Pinocho* es la paradoja que nos retrata. Un duelo a vida entre el que somos y el que queremos ser.

A finales de los 90 compré en la librería de la calle Reina —que algunos llaman Canelo y otros La Avellaneda— un ejemplar de *Las aventuras de Pinocho*. Era una edición barcelonesa de 1944, que tenía todo el texto en letras rojas y a dos columnas. Cada vez que pasaba una página tenía la impresión de leer un libro totalmente desconocido. Decimos que sabemos quién es Pinocho, el muñeco de madera al que le crece la nariz por decir mentiras, pero pocos nos damos cuenta de que es mucho más que eso.

Conocemos el *Pinocho* de Disney, no el de Collodi, porque vemos la película y no leemos el libro.

La comodidad de esta época audiovisual, donde la práctica y la razón se subordinan a la comunicación y los sentidos, nos juega la mala pasada de hacernos creer que sabemos lo que ignoramos. ¡Cuánta gente confía en que domina la información que guarda en su ordenador aunque no haya leído una sola página!

El porqué de esta situación parece complejo pero es elemental. Muchas personas pensamos que estamos por encima de Pinocho pero básicamente somos presas del mismo espejismo que él. Queremos vivir en un mundo donde ni se estudia ni se trabaja, solo se disfruta, y por eso añoramos que pase el hombrecillo del coche tirado por borricos. Olvidamos lo que el mismo autor nos advierte:

¿Habéis comprendido ya, mis queridos lectores, cuál era el verdadero oficio del hombrecillo (que yo creo que debía de ser un demonio del infierno)? Pues aquel terrible monstruo, que tenía siempre la cara de risa, se iba de vez en cuando a correr por el mundo con su coche, y con promesas y halagos recogía a todos los muchachos holgazanes y traviosos que odiaban los libros y la escuela, y después de meterlos en su coche los conducía a «El país de los juguetes» para que pasaran todo el día en retozar y en divertirse. Cuando algún tiempo después aquellos pobres muchachos, a fuerza de no pensar más que en jugar se convertían en pollinos, entonces se apoderaba de ellos con gran satisfacción, y los

llevaba para venderlos en ferias y mercados. Y de este modo había conseguido ganar en pocos años tanto dinero, que era millonario.⁸⁰

Este simpático pero cruel personaje del que habla Collodi equivale, hoy, a los *medios de distracción masiva*. Por mera comodidad, el hombre actual se pliega ante los medios de comunicación. No mira al cielo, se pregunta qué dijo el parte meteorológico, en vez de hacer las dos cosas. Así se ha ido atrofiando su capacidad crítica y se ha convertido en un consumidor pasivo de información.

Por supuesto que da placer ver el filme de muñequitos que Walt Disney hizo a principios de los años 40. Es una obra maestra de la animación y del entretenimiento que sigue provocando en nosotros admiración y gozo.

Pero nada resulta más revelador que leer el gran librito de Carlo Collodi y descubrirnos en su personaje protagónico. Leer *Pinocho* es leernos. Tan fuerte es su influencia, que casi todo el que lo lee le da un sentido personal, lo identifica con su propia experiencia y termina adaptándolo a su contexto.

¿Acaso no fue eso lo que hizo el dramaturgo ruso Alexei Tolstoi? Su versión se titula *La llavecita de oro o Las aventuras de Burattino*, y apareció en Cuba en una bellísima edición soviética con dibujos de Alexander Koshkin, que nada tienen que envidiarle a las ilustraciones de Carlo Chiostri, Enrico Mazzanti o a las del memorable Atilio Mussino.

El valor de un libro no se mide por la cantidad de ejemplares que de él se venden sino por la calidad de los corazones que conquista. Y el de Collodi conquista desde el principio porque es una caricatura de la naturaleza humana. Sus hipérboles son excusables pues acentúan lo que de veras existe. Son mentiras que dicen la verdad. Y créanme que es así, porque a mi libro de *Pinocho* no le ha crecido la nariz.

⁸⁰ Carlo Collodi: *Las aventuras de Pinocho*, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla, España, 2004, p. 208.

El principito: ¿príncipe o principio?

Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemos.
(Bernardo Morliacense)

Leer es pescar ideas en un mar de palabras. Pero cuando la pesca es buena, no nos damos cuenta de que, al final, los pescados somos nosotros. Y es que el escritor y el lector tienen una relación similar a la de las figuras opuestas de una baraja de póker: cada uno pescador, cada uno pescado.

He aquí el testimonio de mis pesquerías por *El principito*, el libro que consagró a Antoine de Saint Exupéry. Decida usted, cuando termine de leer esta opinión, si estos peces nadaban en sus páginas o en mí.

Uno

Cuando tenía doce años, allá por 1980, di con el libro de Saint Exupéry en una de las bibliotecas de la escuela vocacional «Lenin». Creo que hasta lo leí, pero estoy seguro de que no lo comprendí: un libro es una fruta que solo puede comer el lector maduro.

Recuerdo que el título de aquella edición era *El pequeño príncipe*, lo cual era una traducción literal del francés *Le petit prince*, que ignoraba la admirable concisión del diminutivo en castellano. Más tarde, cuando se publicó el libro con el título como debe ser, *El principito*, se me ocurrió esta conjetura: «El principito no es un príncipe niño sino un principio elemental».

Claro que mi hipótesis tiene una pata coja: se adecua más a la lengua de Cervantes que a la de Balzac. En castellano, *principito* puede ser el diminutivo de *príncipe* o de *principio*. Pero en francés, el diminutivo de *príncipe* es *petit prince* y el de *principio* es *petit principe*. ¿Cabe acaso la posibilidad de que el autor leyese, a propósito, el sustantivo en castellano y el adjetivo en francés? Ciertamente, no lo creo.

No obstante admito que mi hipótesis tiene su encanto porque crea un contrapunto entre la apariencia infantil y la esencia espiritual del personaje. Mi sugerencia enriquece la lectura porque multiplica el misterio. Es un agua que da sed.

Dos

Desde el comienzo, Saint Exupéry nos revela lo que esconde y nos vela lo que muestra: la oveja mejor dibujada es la que no se ve pues mantiene viva la imaginación. Es como si nos dijera que hay cosas más allá de las cosas, ojos más acá de los ojos.

El principito, nos cuenta, habita un asteroide tan pequeño que en él pueden verse tantas puestas de sol como se quiera; solo hay que caminar. Tiene tres volcanes y una flor caprichosa y contradictoria como una adolescente. Tal descripción, me cuenta un amigo, ha hecho suponer que se trata de una metáfora de El Salvador, patria de la señora de Saint Exupéry.

La migración del principito por los asteroides sociales lo lleva a ver a un rey, un vanidoso, un bebedor, un negociante, un geógrafo y un farolero. Su admiración es para este último, ya que es el único que rebasa las fronteras de su ego y cumple una tarea útil para el prójimo.

Ya en el planeta Tierra, el niño conversa con varios personajes, incluido el autor. Ante un rosal, se abochorna de su flor, que creía única. Aunque luego aprende de la zorra que uno puede tener una relación especial con alguien, si lo «domestica» y lo hace único para uno.

Tres

Dulcemente, el autor nos ha ido llevando de lo aparente a lo esencial, de las cosas evidentes a las relaciones que no se ven pero existen entre ellas. Por eso, en la despedida (capítulo XXI), la zorra le confiesa al principito su secreto: «*Solo se ve bien con el corazón. Lo esencial es invisible para los ojos*».

Todo el libro gravita en torno a esta frase. Frase que ya estaba latente en el dibujo de la boa que se tragó un elefante o en la caja con huequitos que guardaba a la oveja... Su ecuación es simple y es digna de Hegel: *esencia = invisible*. La alternativa, en cambio, resulta más compleja y parece propia de Schopenhauer: *solo se ve bien con el corazón*. De modo que estamos ante la piedra angular de una lógica poética, que coloca la intuición por encima de la razón y que podría firmar Hegenhauer.

¿Y no es ese, acaso, el sueño de tantos escritores: juntar el corazón y la razón?

Por eso pienso que *El principito* es un principio elemental encarnado en un príncipe enano, una idea convertida en personaje, poesía hecha niño. En Cuba, José Martí ensayó la operación contraria a fines del siglo XIX cuando, espantado de todo, se refugió en su hijo ausente y lo corporizó en su poemario *Ismaelillo*.

¿Hay alguna señal en el texto que apoye mi conjetura? Cuando, en el capítulo XXIV, el autor carga al principito dormido, piensa:

Me parecía llevar un delicado tesoro. Me parecía que no había nada más frágil sobre la Tierra. Miré, a la luz de la Luna, su frente pálida, sus ojos cerrados, sus mechones de cabellos que temblaban al viento y me dije: «Lo que veo aquí no es más que apariencia. Lo más importante es invisible (...)».

He aquí la prueba de que Antoine de Saint Exupéry fue un piloto que donde más alto voló fue en el cielo de la poesía.

Pero también hay que admitir que fue un poeta de la filosofía. Pues, al final, ¿qué nos queda del principito sino el principio?

Juan Salvador Gaviota o el ADN de los dioses

The man is a rising god.
(Yibrán Jalil Yibrán)

Un libro es un camino que deja huellas en el caminante. Rumiando sus frases, a veces uno llega a digerir sus ideas con el tiempo. Y eso me sucedió con el libro *Juan Salvador Gaviota*⁸¹, de Richard Bach.

Juan Salvador es una gaviota que pertenece a una Bandada. Mientras que las otras gaviotas solo vuelan para comer, Juan Salvador come para volar. En esto radica su drama: su hambre no es de estómago sino de ala pues él anhela volar cada vez más rápido, romper el récord de velocidad para una gaviota. Día a día, vuelve a intentarlo. Al inicio, fracasa y se resigna. Pero algo lo hace reintentarlo. *Conoce sus limitaciones pero no limita su conocimiento.* A golpe de perseverancia, aprende los secretos de la dinámica del vuelo hasta que consigue su propósito. Cree entonces, ingenuamente, que su Descubrimiento hará feliz al resto de la Bandada. Pero se equivoca: su premio es un castigo: como ha roto la tradición merece el exilio. Donde él dice *volar*, la Bandada entiende *violar*. La Bandada obedece a una ecuación: *militar es limitar*; Juan, no. Por eso, lo mismo que el Barón Rampante de Ítalo Calvino, prefiere pagar el precio de la soledad y seguir volando. Entonces vuela, vuela, vuela hasta que un día ocurre el milagro: un par de gaviotas de luz se le aparecen y lo transportan a otro cielo. Allí aprende de la Gaviota Mayor el verdadero sentido de volar: ser libre. Una fábula como esta pudiera ser digna de un librito de autoayuda, como esos que abundan hoy en las librerías, pero puede que signifique algo más desde el punto de vista filosófico. Sospecho que hay en ella una *explicación platónica acerca del origen de los dioses*. Y sería interesante dedicarle unas páginas a este asunto.

Cuando Juan Salvador rompe el récord de velocidad, piensa:

¡Cuánto mayor sentido tiene ahora la vida! En lugar de nuestro lento y pesado ir y venir a los pesqueros, ¡hay una razón para vivir! Podremos

⁸¹ En inglés, Jonathan Livingston Seagull. El ejemplar de que dispongo está impreso por la EDITORIAL POMAIÉ, S.A., Barcelona, 1982, y trae fotografías en blanco y negro de Rusell Munson.

alzarnos sobre nuestra ignorancia, podremos descubrirnos como criaturas de perfección, inteligencia y habilidad. ¡Podremos ser libres!⁸²

Más tarde, cuando la Bandada le llama irresponsable, Juan Salvador vuelve sobre esta idea:

¿Quién es más responsable que una gaviota que encuentra y persigue un significado, un fin más alto para la vida? Durante mil años hemos luchado por las cabezas de los peces, pero ahora tenemos una razón para vivir; para aprender; para descubrir; ¡para ser libres! (...).⁸³

Es casi imperceptible pero aquí se plantea una dicotomía: la Bandada es partidaria del mundo de las apariencias; Juan Salvador persigue razones más allá de la mera existencia. O lo que es lo mismo, esencias.

Pero atención. La dicotomía está planteada metafísicamente, es decir, como si entre la realidad aparente y la esencial existiese un abismo infranqueable. Lo cual es un concepto platónico. Para Platón la esencia no era parte del ser sino una realidad paralela. Él creía en un Reino de las Ideas, donde existían los arquetipos de todas las cosas, un mundo de esencias puras. He aquí, probablemente, el origen del hábito metafísico de contraponer como antípodas irreconciliables la naturaleza y el hombre, lo material y lo espiritual, lo objetivo y lo subjetivo, el cuerpo y la mente.

Por consiguiente se entiende la desconfianza del autor y su personaje en los sentidos: «No creas lo que tus ojos te dicen. Solo muestran limitaciones. Mira con tu entendimiento (...).»⁸⁴

Y agrega:

(...) una gaviota es una idea ilimitada de la libertad, una imagen de la Gran Gaviota, y todo vuestro cuerpo, de extremo a extremo del ala, no es más que vuestro propio pensamiento.⁸⁵

Una cosa lleva a la otra. La desconfianza en la realidad aparente y en los sentidos conduce a la búsqueda de lo esencial y espiritual. Como a la esencia de las cosas se llega mediante el pensamiento, se cree que la naturaleza de la esencia es espiritual.

⁸² Richard Bach: *Juan Salvador Gaviota*, p. 35.

⁸³ Ídem, p. 44.

⁸⁴ Ídem, p. 142

⁸⁵ Ídem, p. 143.

Es como si reinterpretara la célebre fórmula de Einstein ($E= mc^2$), entendiendo por **E** *Espíritu* y por **m** *materia*. De donde se deduce que el espíritu es *materia que se mueve a una velocidad superior a la de la luz* y que la materia es *espíritu altamente concentrado*. Nada que ver con el criterio de Aristóteles, para quien la esencia del ser era consustancial a él, era parte de él.

Lo anterior pone el acento sobre lo espiritual. Por eso la Gaviota Mayor le dice a Juan Salvador: «El cielo no es un lugar, ni un tiempo. El cielo consiste en ser perfecto (...)».⁸⁶ Coherentemente hay un maestro que le enseña a Juan Salvador que: «(...) la meta de la vida es encontrar esa perfección y reflejarla (...)».⁸⁷

De nuevo Platón: el mundo de las esencias es el Reino de las Ideas, el de los arquetipos de todas las cosas. Este universo esencial y mediato es paralelo a la realidad aparente e inmediata, y la condiciona. Decía Platón que el alma, al conocer la realidad en su existencia terrenal, recordaba lo que había visto en el Reino de las Ideas. Conocer es recordar. «Pero supera el espacio, y nos quedará solo un Aquí. Supera el tiempo, y nos quedará solo un Ahora (...)».⁸⁸

Conclusión de raíz eleática: la apariencia está sometida a límites espacio-temporales, es puntual y pasajera. La esencia, en cambio, es infinita y eterna. O como suelen predicar los maestros Zen: el infinito es Aquí, la eternidad es Ahora.

Por este sendero el ser deviene fiel reflejo del Ser, imagen del Enigma. «(...) ya no era solo hueso y plumas, sino una perfecta idea de libertad y vuelo, sin limitación alguna».⁸⁹ Porque «Cada uno de nosotros es en verdad una idea de la Gran Gaviota, una idea ilimitada de la libertad (...)».⁹⁰

Si, como ya dije en otro sitio, *El principito*, de Antoine de Saint Exupéry, no se refiere a un niño príncipe sino a un *principio elemental*, el libro de Richard Bach rebasa las fronteras de una anécdota y gira en torno a un fin: «La única Ley verdadera es aquella que conduce a la libertad (...)».⁹¹

Richard Bach escribe como un neoplatónico. Si San Agustín platonizó el cristianismo, el autor de Juan Salvador Gaviota parece cristianizar a Platón. Pues ¿acaso Juan

⁸⁶ Ídem, p. 85.

⁸⁷ Ídem, p. 71.

⁸⁸ Ídem, p. 98

⁸⁹ Ídem, p. 99.

⁹⁰ Ídem, p. 115.

⁹¹ Ídem, p. 127.

Salvador no es una metáfora de Jesús de Nazaret? ¿Quién es su discípulo Pedro Pablo sino una síntesis apostólica? ¿Qué es la Gran Gaviota, de la que se derivan todas las otras, sino Dios?

En su infancia, la humanidad es animista. El hombre primitivo, como los niños, cree que todo está vivo: el agua y las piedras, la noche y el fuego; asume la naturaleza como un sujeto que lo domina y le confiere un sexo femenino, quizás porque tiene el don misterioso de parir las cosas. Solo que, con el tránsito del matriarcado al patriarcado, el animismo va cediendo su lugar a la religión. La *naturaleza subjetivada* deviene *sujeto sobrenatural*, la Diosa Madre es destronada por el Dios Padre y, poco a poco, lo natural y terrestre es desplazado por lo divino y celestial.

La resultante de este proceso histórico es un abismo insalvable entre lo material y lo espiritual, entre el cuerpo y la mente, entre el ser humano y su entorno natural.

Realidad, pensamiento y lenguaje están aquí íntimamente trenzados. La tecnología, o la naturaleza modificada por el hombre en función del trabajo, crea la ilusión de dos realidades: la natural y la social. El pensamiento humano concibe para ambas realidades conceptos paralelos. El ser humano comienza a sentirse alguien, algo distinto de la naturaleza. El lenguaje redondea el proceso creando vocablos diferentes. Realidad fracturada, pensamiento metafísico, lenguaje dicotómico.

Claro que ha habido filosofías, a lo largo de la historia, que se han negado a asumir tales rupturas. Tal es el caso del budismo Zen, cuyos practicantes hablan siempre de cuerpo-mente y cuyo *Sutra de la Gran Sabiduría* reza: *SHIKI SOKU ZE KU, KU SOKU ZE SHIKI*, lo que quiere decir: *la forma es vacío y el vacío es forma*. Tal es el caso de la dialéctica de los antiguos griegos, de los clásicos alemanes y de Marx.

De dicha fractura brotan también los dioses:

1. Más allá de la apariencia de las cosas, que percibimos a través de los sentidos, existe una *esencia* que se entiende como una realidad paralela.
2. Como a la esencia la conocemos mediante el pensamiento, es probable que su naturaleza sea *espiritual*.
3. La esencia *determina* la apariencia.

El Nilo de la sabiduría. Glosas marginales a *El Kybalion*

El tiempo pule las ideas como el río a las piedras. Por eso hay libros que fluyen como ríos plétóricos de pensamientos redondos, sólidos, brillantes; libros que han sido escritos y vueltos a escribir a lo largo de los siglos. Bien hacen los pueblos en desconfiar de la mano que redacta un libro memorable pues los clásicos son hijos del tiempo, no de los hombres.

Tal es el caso de *El Kybalion*, texto que se atribuye a Hermes Trismegisto y que nos llega a través de los comentarios de tres iniciados. ¿Quiénes son estos tres personajes? ¿Quién fue realmente aquel sabio que fue considerado «el tres veces grande»? Eso es algo que dejamos a los historiadores ya que de los tres iniciados nada se sabe y del maestro se dice que vivió en Egipto y fue contemporáneo de Jesús de Nazaret. Algunos lo elevan a dios, otros lo rebajan a mito, pero nosotros, anclados en pleno siglo XXI, preferimos leer y comprender sus ideas, que de algún modo sintetizan el pensamiento griego y egipcio de la Antigüedad.

Aclaremos que lo que está a nuestro alcance no es el libro original sino los *comentarios* inspirados en él. Hoy, en mi poder tengo dos ejemplares: uno de la editorial EDAF, S. A., impreso en Madrid en 2005; el otro de la editorial Orión, fechado en 1979, en México. No es la primera vez: en los años noventa alguien me regaló un ejemplar, cuyas páginas estaban tostadas, diciéndome que yo estaba «maduro» para leerlo. Debo haberlo leído unas tres veces; siempre me resulta un libro nuevo. El significado del vocablo *Kybalion* se ha perdido. Solo sabemos que sus axiomas pasaron de boca a oído durante siglos, como una doctrina secreta, hasta que fueron recogidos por estos tres iniciados en este libro.

Con la ayuda de *El Kybalion* —afirman sus autores— se puede entrar en cualquier biblioteca, pues la antigua luz de Egipto iluminará las páginas confusas y los problemas oscuros (...).⁹²

El objetivo es proveer al ser humano de las claves del saber para hacerlo libre. No hay libertad sin conocimiento ni conocimiento sin libertad. Proceder que recuerda la

⁹² Editorial EDAF, S. A., Madrid, 2005, p. 130.

frase martiana: *ser cultos para ser libres*; lo único que, en este caso, vale la paráfrasis *ser ocultos para ser libres*.

Toda la enseñanza hermética se condensa aquí en siete principios: el mentalismo, la correspondencia, la vibración, la polaridad, el ritmo, la causa y el efecto, y la generación. Mi aporte será exponerlos en un *orden diferente*, tal y como los asumiría el pensamiento dialéctico, y comentarlos según mi opinión estrictamente personal, que es por demás la única que tengo.

I. Polaridad

Todo es doble; todo tiene dos polos; todo, su par de opuestos: los semejantes y los antagónicos son lo mismo; los opuestos son idénticos en naturaleza, pero diferentes en grado; los extremos se tocan; todas las verdades son semiverdades; todas las paradojas pueden reconciliarse.

(*El Kybalion*)

Este es quizás el axioma más hermoso de *El Kybalion*. ¡Pura dialéctica! Todo está relacionado. El universo parece un conjunto de cosas pero es en verdad un conjunto de relaciones. Toda cosa es en su esencia una relación. Mas no una relación cualquiera. Existen muchas maneras de establecer un nexo: por oposición, simplemente, por identidad. Todas estas son relaciones posibles pero existe un modo de vincularse que, además de posible, resulta necesario: la relación por complementariedad. Los complementarios son polos que se oponen y se presuponen al mismo tiempo. Por eso se integran en un tercero, en una unidad dialéctica que los contiene como polos esenciales. La polaridad es la característica de la esencia.

Particularmente agudo es el planteamiento de que los opuestos *tienen idéntica naturaleza aunque difieren en cantidad*. Pero eso lo explicaremos más adelante.

II. Generación

La generación existe por doquier; todo tiene sus principios masculino y femenino; la generación se manifiesta en todos los planos.
(*El Kybalion*)

Mao Zedong, quien recibió la doble herencia del taoísmo y la de la dialéctica occidental (quizás debiera decir: valga la redundancia), afirmaba que en toda

contradicción siempre hay *un polo dominante*. Incluso, cuando dos contradicciones se conectan, una tiende a gobernar a la otra.

Louis Althusser destacó esta característica como la clave de la dialéctica que Marx nunca escribió. La llamó *contradicción superdeterminada*.

En mi opinión, esto sucede porque toda contradicción (en el caso de Marx, no en el de Hegel) se inserta en un *contexto histórico que la condiciona*. Dicho contexto suele potenciar a uno de los polos de la contradicción.

Toda cosa contiene una contradicción esencial. Podemos llamar a uno de sus polos tesis y al otro, antítesis, y asumir que el primero es el polo dominante. A partir de aquí, la antítesis evoluciona a través de diferentes formas hasta llegar a una forma superior, en la cual la antítesis será el polo dominante. Justamente esta forma será la negación de la cosa originaria, de la cual solo se diferencia por el acento en la antítesis y por la cantidad. De manera que cada cosa genera su sepulturero.

Dicho así, es fácil comprender que la generación es la consecuencia natural de la polaridad. Una cosa genera su opuesto a partir de su polaridad.

III. Causalidad

Toda causa tiene su efecto, todo efecto tiene su causa; todo sucede de acuerdo con la Ley; la suerte no es más que el nombre que se le da a una ley no conocida; hay muchos planos de casualidad, pero nada escapa a la Ley.

(*El Kybalion*)

Si la polaridad define a la esencia de la cosa y la generación abarca el nexo de la esencia con su apariencia, la causalidad refleja el vínculo entre la causa y el efecto. Si los dos polos que definen la esencia de una cosa, en su unidad y su lucha, generan la cosa opuesta, entonces la primera es la causa de la segunda. Aquí hay cierta circularidad: los polos generan la causalidad, que no es más que un retorno a la polaridad ya que la causa es la nueva tesis y el efecto es la nueva antítesis de lo que será una unidad superior.

Este enfoque, no obstante, tiene un defecto: está anclado en la física clásica, esto es, precuántica y prerrelativista. *El Kybalion*, dada su antigüedad o cierta costra positivista, no admite la *casualidad* sino como una forma desconocida de la

causalidad. En mi opinión, ya es hora de que la filosofía incluya a la casualidad como un nexo tal que es el efecto el que determina a la causa. Por eso creo que la casualidad es el seudónimo de la *efectualidad*. Por supuesto que esto nos conduciría a una revolución en cuanto al paradigma pues tendríamos que compensar el enfoque cósmico (orden universal) con el enfoque caótico (orden probabilístico). En otras palabras, debemos balancear lo cuantitativo con lo cualitativo, lo posible con lo necesario, la causa con el efecto, el azar con la causalidad, el cosmos con el caos.

IV. Vibración

*Nada está inmóvil; todo se mueve; todo vibra.
(El Kybalion)*

Si la polaridad o contradicción es propia de la esencia, la característica del fenómeno a apariencia es la vibración o lo que es lo mismo el movimiento. El axioma dialéctico es añejo: toda contradicción implica movimiento. He aquí el eco del *todo fluye* de Heráclito de Éfeso.

Estamos ante tres relaciones análogas en cierto modo, a saber:

Esencia	Causa	Contradicción
_____	= _____	= _____
Fenómeno	Efecto	Movimiento

Lo que equivale a decir que generación = causalidad = vibración.

V. Ritmo

Todo fluye y refluye; todo tiene sus períodos de avance y retroceso; todo asciende y desciende; todo se mueve como un péndulo; la medida de su movimiento hacia la derecha es la misma que la de su movimiento hacia la izquierda; el ritmo es la compensación.

(El Kybalion)

El cambio de contexto y la propia evolución dialéctica de las cosas implica el cambio periódico del acento en la contradicción. Sencillamente, un rato predomina un polo, luego el otro, y cada uno se impone como tendencia.

Dado que la esencia del objeto es su ley, la alternancia del acento se manifiesta como oscilación pendular, como ritmo, como *alternancia de tendencias complementarias*. El

ritmo es la oscilación de una tendencia a otra, es decir, el reflejo en el fenómeno del cambio de acento en la esencia.

Este principio comprende tanto la esencia como la apariencia del objeto.

VI. Correspondencia

*Como arriba es abajo; como abajo es arriba.
(El Kybalion)*

La correspondencia es el ritmo que asume como polos al micro y al macro mundos. Célebre es el modelo planetario del átomo, propuesto por Rutherford a inicios del siglo XX.

Pero la analogía siempre implica el peligro de ignorar o subvalorar el peso del contexto. Por eso prefiero el fractal: no solo la parte está en el todo sino que el todo, de algún modo misterioso, también está en la parte.

Además, en tiempos de relatividad, hablar de *arriba* y *abajo* resulta infeliz. Preferiría decir: *adentro* y *afuera*, siempre que ello signifique esencia y apariencia. Ello no sería tan inexacto pues vale decir que mientras más conocemos la estructura esencial de la materia, más extendemos los límites de nuestro saber. Más adentro, más lejos. Quizás el Reino platónico de las Ideas o el Reino de los Dioses no sea un *más allá* sino un tan acá que se nos escapa por su cercanía. Tal vez eso que muchos llaman *lo espiritual* no sea más que lo esencial ignorado.

VII. Mentalismo

*El Todo es Mente; el universo es mental.
(El Kybalion)*

Este principio, el fundamental del libro, me parece el más débil. De hecho aparece expuesto como un axioma indiscutible. En el fondo se trata de la misma cantinela idealista, que separa materia y espíritu como si fuesen dos cosas irreconciliables.

Pues bien, nada hay más espiritual que la materia. Desde el punto de vista materialista, la materia es una categoría filosófica, un *concepto* que abarca todo el universo. Idea de la no idea. Desde el punto de vista idealista, sucede otro tanto.

Imaginemos que, en la famosa fórmula de Einstein $E = mc^2$, E corresponde al *espíritu*, m a la *materia* y c a la *velocidad de la luz*. Entonces el espíritu sería materia que se

mueve mucho más rápido que la luz y la materia sería espíritu altamente concentrado.

No importa en cuál orilla uno se detenga a contemplar el fluir de las aguas del Nilo: sigue siendo el río más largo del planeta, el padre de una civilización que hunde sus raíces en el ayer más profundo. Por eso merece respeto y oído, porque uno puede ignorar cualquier voz, menos la del tiempo. Queden estas glosas cual retoños en las llanuras aluviales de *El Kybalion*. Ruego que se me perdone el atrevimiento y apelo a una excusa: los grandes libros siempre dan ganas de reescribirlos. Sobre todo un libro como este, el cual demuestra que, en filosofía, no hay Adán.

La forma del pensamiento. Un modelo esférico para la lógica hegeliana

El camino hacia Hegel

¿Tiene forma el pensamiento? Y si la tiene, ¿cuál es? Confieso que dicho así, de modo tan general, este problema puede resultar altamente complejo. Por lo que he de concentrarme en un tipo de pensamiento: el dialéctico.

Creo que fue en 1983, cuando tenía quince años, que me interesé por primera vez en la dialéctica. Desde entonces quise saber qué era. En vano pasé el pre y la universidad preguntándoles a mis profesores —algunos de ellos muy inteligentes—, pero ninguno me dio una respuesta satisfactoria. Fue inútil consultar los manuales soviéticos pues estos apenas hablaban de tres leyes y de algunos pares de categorías que, en conjunto, formaban un cuadro cubista, inaplicable al estudio de la realidad. Así fui a parar a manos de Hegel. Después que terminé la universidad, en 1992, tuve tiempo al fin para leerme su *Ciencia de la Lógica*.⁹³ Se trata de un texto de más de setecientas páginas de pensamiento abstracto, escrito entre 1812 y 1816, dos años antes de que naciera Marx.

La *Ciencia de la Lógica* de Hegel es un libro fundamental porque es el único texto donde la dialéctica se expone positivamente y porque contiene algunas claves metodológicas para comprender el enfoque de Marx. Tan es así que me atrevo a decir que la *Ciencia de la Lógica* es la Piedra Roseta de *El Capital*.

La crítica de Hegel a Aristóteles

Lo primero que llama la atención es la crítica hegeliana a la lógica formal o aristotélica. Esta última parte de tres principios: el de identidad, $A = A$; el de contradicción, $A \neq \text{no } A$; y el del tercero excluido, algo se define como A o como $\text{no } A$, no hay un tercero.

⁹³ Hegel, J.G.F.: *Ciencia de la Lógica*, Ediciones Solar S. A. y Librería Hachette S. A., Buenos Aires (Argentina), 1974. Tercera edición castellana. Traducción directa del alemán de Augusta y Rodolfo Mondolfo.

Hegel comparte los dos primeros pero disiente del tercero. Para él, sí hay un tercero: la síntesis de A y no A, o sea, B. Asimismo B es negado por no B, y esta antítesis se resuelve en C, que los contiene a la vez que los supera, y así sucesivamente.

La crítica hegeliana al principio del tercero excluido es quizás el núcleo de lo que hoy se denomina Teoría de la Complejidad.

Hegel retoma la tríada tesis, antítesis, síntesis de Proclo pero concibe la síntesis como un tercero incluido, como unidad dialéctica de la tesis y la antítesis, no como un simple retorno a la tesis.

La asimilación de este punto es clave para entender el diseño que sirve de fondo a la lógica hegeliana. En esto consiste, básicamente, su andamiaje. Más adelante, cuando comparemos mi modelo con el de Nicolás de Cusa, veremos cuán importante resulta este detalle.

La lógica hegeliana

Hegel esquivo la contradicción entre la nada y el ser en general, por considerar a ambas categorías vacías.

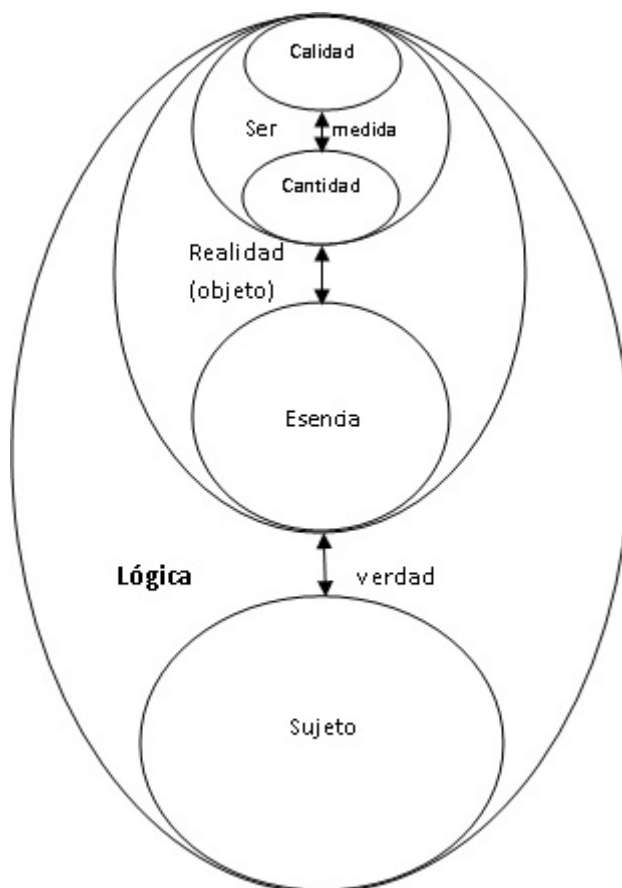
Por eso su despliegue de las categorías dialécticas parte del ser determinado o lo que es lo mismo, de la *calidad*. La negación de la calidad es la *cantidad*, que viene a ser la calidad dentro de la calidad. El conjunto de determinaciones del ser es la *medida*. Si en la medida la calidad y la cantidad están como contradicción, en el *ser* propiamente dicho existen como unidad. Pero el ser solo comprende la realidad sensible, la piel de las cosas. Frente a la esencia, el ser es *apariencia*. La *esencia* no solo es la negación del ser sino la contradicción interna de la cosa, su motor interno. La contraposición entre apariencia y esencia se resuelve en la *realidad*. Toda realidad es a la vez aparente y esencial. De cara a su negación, el sujeto, la realidad es objeto. El *sujeto* es el ente del conocimiento y está en perenne lucha con el objeto en cuanto a la verdad, que no es más que pensamiento objetivo o, mejor dicho, el proceso de objetivación del pensamiento. La antítesis sujeto-objeto se resuelve en la *lógica* o ciencia del pensamiento abstracto.

Obviamente, lo condensado aquí en un párrafo es expuesto por Hegel a lo largo de cientos de páginas, en un lenguaje que a veces desespera al más paciente.

Probablemente, de cien que oyen hablar de la *Ciencia de la Lógica*, uno la lee; de cien que la leen, uno la entiende; y de cien que la entienden, uno la supera.

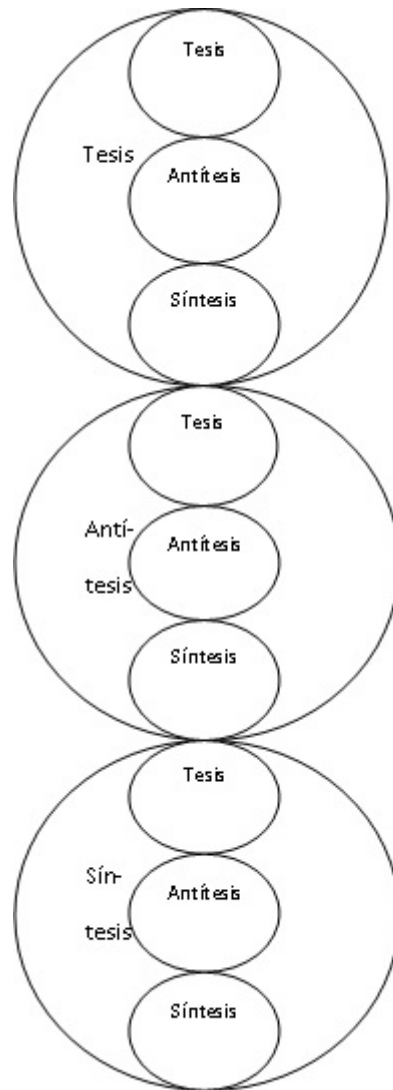
El modelo esférico de un cubano y la Figura Universal del Gusano

El lector puede elegir entre demorar meses o años tratando de discernir qué quiso decir Hegel, a lo largo de sus más de setecientas páginas abstractas, o asimilar el diseño que sirve de soporte al resumen anterior. Helo aquí:



Esto es lo que llamo *lenguaje esférico*, el cual posee la virtud de exponer de manera clara, sencilla y condensada los arabescos del pensar dialéctico. Además permite verificar el proceder lógico sin perdernos en los vericuetos del lenguaje ordinario. Este modelo esférico lo elaboré en 1992, a medida que iba interpretando el libro de Hegel. Luego, en el 2008, supe que quinientos cincuenta años antes del mío, Nicolás de Cusa dibujó algo muy parecido en su obra de 1441, *Las conjeturas*.⁹⁴ Allí habla de la *Figura del Universo*, la cual consiste en un modelo esférico de la tríada de Proclo, a saber:

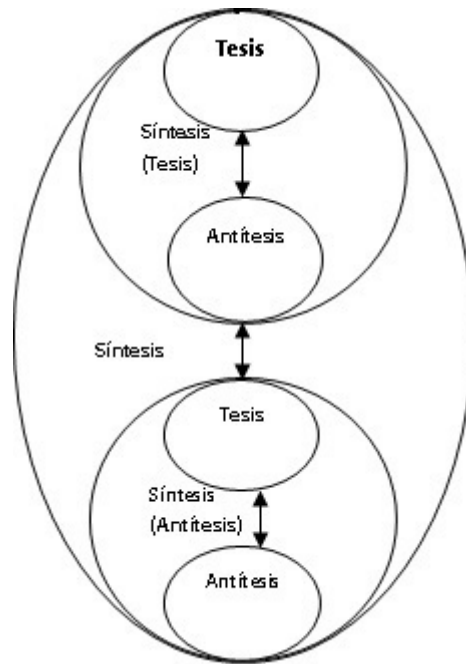
⁹⁴ Cfr *Atlas Universal de Filosofía*, Grupo Océano, Barcelona, España, 2006, p. 381.



El problema del cusano es que yuxtapone los tres componentes de la tríada dialéctica y mantiene el enfoque neoplatónico de la permanencia, la emanación y el retorno.

Además, entre la *Figura del Universo* del cusano y mi modelo esférico media la crítica hegeliana al principio aristotélico del tercero excluido. La síntesis no es un mero retorno sino la fusión de la tesis y la antítesis, un hijo que no puede reducirse a sus padres.

Como bien puede suponerse, mi sugerencia es otra y obedece al siguiente modelo general un poco más orgánico:



En mi modelo la síntesis es una nueva tesis, que es negada a su vez por la síntesis opuesta o antítesis, y así sucesivamente, las más complejas van conteniendo a las más simples como en un juego de *matrioskas*. Porque en rigor y a riesgo de que parezca un trabalenguas, toda síntesis es una síntesis de síntesis.

Dos certezas y un final incierto

El modelo esférico de la lógica hegeliana me retrotrajo a los orígenes del pensamiento dialéctico y me hizo percatarme de un detalle curioso.

A lo largo de la historia, los pensadores dialécticos han hecho culto a las *paradojas*. Dicho culto no es gratuito: obedece al imperativo de imprimirle *movimiento* a las ideas, que de por sí tienden a desfasarse con respecto a la realidad cambiante y viva. Ahora bien, un pensamiento contradictorio y dinámico corre a la par de la realidad, intercambia energía con ella, en una palabra, está *vivo*. Finalmente, un pensamiento contradictorio, dinámico y vital tiende a redondearse, a adoptar formas *redondas*. El detalle de todo este devenir, que abarca, por lo menos, dos milenios y medio, está en percatarse del nexo causal siguiente: *contradicción es movimiento, movimiento es vida y vida es esfera*.

De manera que el objetivo final de la dialéctica bien pudiera ser *arribar a un pensamiento esférico*, a partir de imprimirle al proceso lógico un carácter paradójico, dinámico y vital. Cosa que no constituye un capricho, si tomamos en cuenta que la

realidad misma tiende a formas esféricas ya que está viva, se mueve y es intrínsecamente contradictoria.

Primera certeza: para reflejar una realidad contradictoria, dinámica, vital y esférica hace falta un pensamiento contradictorio, dinámico, vital y esférico.

Pero además de esto hay que considerar otro hecho. Existe una relación tan estrecha entre el pensamiento y el lenguaje, que resultan insolubles. El pensamiento es el contenido espiritual del lenguaje, que es su expresión material. Por tanto, diseñar un pensamiento es crear un lenguaje.

Sin embargo, todos los intentos por exponer satisfactoriamente la dialéctica han fracasado hasta ahora porque el vehículo empleado no es el idóneo.

Segunda certeza: para expresar un pensamiento contradictorio, dinámico, vital y esférico como es la dialéctica se requiere un lenguaje homólogo.

El lenguaje tradicional que empleamos pone una letra al lado de la otra, una palabra al lado de la otra, una oración al lado de la otra. Este lenguaje ordinario es metafísico, no dialéctico, es decir, sus elementos se yuxtaponen, son estáticos, carecen de vida y, por consiguiente, no generan un modo esférico de pensar.

Hay un ciclo innegable: la realidad es reflejada por el pensamiento, el pensamiento es expresado por el lenguaje y el lenguaje deviene otra realidad. Estos tres niveles se vuelven covariantes solo cuando comparten cuatro características: son contradictorios, dinámicos, vitales y esféricos.

La especie humana ha vivido obsesionada con entender las claves cósmicas del caos. Pues bien, me atrevo a afirmar que el Libro del Universo está escrito en lengua dialéctica.

Tal puede ser un primer paso para entender la dialéctica como método lógico de investigación. Aunque, gracias a Marx, la dialéctica es mucho más que eso.

El pensamiento luxado. Zen y dialéctica

Tuve un encuentro con Karl Jaspers, unos meses antes de su muerte, en la Universidad de Heidelberg. Me explicó que la filosofía europea se encontraba en un callejón sin salida, que era incapaz de resolver sus contradicciones intrínsecas, y que por ello estaba destinada a una eterna revisión, ya que no posee el medio de superar la dialéctica evolutiva, el medio que la haga acceder al principio inmutable. Este medio es el no-pensamiento. Jaspers me dijo que la filosofía occidental debe comprender el *nicht-denken*, el no-pensamiento. Yo le respondí que el no-pensamiento era una premisa de la vía del Zen, que en cierta manera constituía lo que el jardín de la infancia es para la vida humana; que este no-pensamiento del Zen era el punto de partida que permite acceder a la verdad más alta; que era la condición primordial y fundamental sin la cual ninguna búsqueda verdadera podría triunfar.

(Taisen Deshimaru, Comentarios al *Sutra de la Gran Sabiduría*, p.102.)

¿Oriente u Occidente?

En filosofía, Occidente parece oxidado y Oriente desorientado. Ruego se me excuse una frase tan genérica pero no hallo otro modo de decirlo. La filosofía asiática está más enfocada en el hombre que en las cosas, por eso tiene la virtud de la humanidad y el defecto del subjetivismo. La filosofía europea, en cambio, se concentra más en las cosas que en el hombre, por eso goza de mayor objetividad aunque peca de cosificar las relaciones humanas.

De manera que el hombre contemporáneo se ve forzado a optar entre una concepción del mundo que mira hacia dentro y otra que mira hacia fuera, cada una virtuosa y deficiente a su manera, sin que ninguna de las dos lo satisfaga plenamente. Así la adversidad se traduce en disyuntiva y la elección no hace sino acentuar el divorcio.

No obstante existen propuestas alternativas que, independientemente de su origen, tienen una vocación universal. Tal es el caso del Zen y la dialéctica. Me refiero al Zen

del maestro Dogen, fundador de la escuela Soto en el Japón del siglo XIII, y a la dialéctica que Karl Marx bocetó en la Europa del siglo XIX.

El propósito de estas páginas es demostrar que el Zen y la dialéctica son tan opuestos que se polarizan, son tan polares que se complementan y son tan complementarios que pueden articularse en un pensamiento más complejo que he denominado esférico.

¿Arte o ciencia?

Hace dos mil quinientos años nació en la India el Buda histórico, *Siddhartha Gautama*. Nació príncipe y murió dios; aprendió el arte de la guerra y enseñó el de la paz; le mostraron los placeres materiales y descubrió los del espíritu; conoció el sufrimiento y lo venció con su doctrina. Un siglo después de su muerte, el budismo indio se bifurcó. La más heterodoxa de sus tendencias, denominada *Mahayana*, se propagó por el Tíbet, la China y el Japón. Dentro del budismo Mahayana surgió el *Dhyana*, que pasó a China como *Chan* y a Japón como *Zen*. O sea que, por su origen, el Zen es la versión japonesa del Chan, que es la versión china del Dhyana indio.

Cuentan que fue el monje budista indio *Bodhidharma* quien, unos mil años después del Buda histórico, transportó esta enseñanza al territorio chino. Después de entrevistarse con el emperador, viajó hacia el Templo Shaolín. Allí su prédica no fue entendida, por lo que se retiró a meditar en una cueva cercana a dicho templo. Un día se presentó ante él un monje llamado *Eka*, el cual quiso ser su discípulo pero Bodhidharma lo ignoró. Entonces Eka, queriendo demostrarle que había entendido su enseñanza, se cortó un brazo. Por eso los monjes del Templo Shaolín, en honor a Eka, saludan con una sola mano y los monjes Zen lo consideran el segundo patriarca. De las múltiples escuelas que tuvo el Zen, quedan dos. A pesar de los matices que las diferencian, tanto la escuela *Soto* como la *Rinzai* insisten en la práctica de *zazen*. Esta es una postura de meditación en la que, sentado sobre un cojín o *safu*, el monje cruza las piernas en posición de loto, estira la columna vertebral y el cuello, entra la barbilla, posa la mirada a un metro de distancia y deposita las manos en su regazo con las palmas hacia arriba, la izquierda sobre la derecha, uniendo suavemente la punta de los pulgares. Mediante el control de la respiración, haciendo exhalaciones largas e inspiraciones cortas, aprende a estar *aquí y ahora* consigo mismo, y a pensar

sin pensar (*hishiryo*), de manera que va asumiendo una actitud carente de fin y de afán de lucro (*mushotoku*). Esto de por sí es ya la iluminación o el despertar (*satori*). *Todo es vacío, la eternidad es ahora, el infinito está aquí...* son verdades Zen. Una verdad Zen es como la punta de un alfiler: tan aguda que penetra, tan simple que es difícil de entender como un axioma, tan breve que es casi imposible de agarrar. El Zen es simple pero complicado. Quizás por eso, a pesar de su longevidad, mantiene una unidad, una coherencia y una lozanía extraordinarias.

Aunque usualmente se le considera una religión, el Zen parece más bien un *arte*, porque conoce la realidad *contemplativamente* y la transforma *subjetivamente*. Zen es contemplación subjetiva del mundo. Además de ser un arte en sí mismo, el Zen *permea con su espíritu las artes y los oficios*. La mente Zen es la mente del principiante, que se traduce en una caligrafía espontánea, en la frescura de la pintura *sumie*, en la poesía que adopta la fotográfica estrofa del *haikú*, en los *koans* o problemas paradójicos que tanto gustan a la escuela Rinzai, en el impresionante teatro *nó*, en los *ikebanas* o arreglos florales, en los cósmicos jardines de piedras, en el arte marcial del *kendo*... Es más, el Zen anega la cotidianeidad, como si fuese una filosofía de la vida, cuando se asume el ser como el *estar aquí y ahora*, y se vive en un presente perpetuo. Por su parte, la dialéctica apareció entre los griegos antiguos hace también unos dos mil quinientos años. Cuando Buda nacía en la India, la dialéctica era parida en Grecia. Heráclito de Éfeso fue, quizás, el primer dialéctico. Creía que el fuego era el principio elemental del universo y aseveraba que todo cambia, nada es. Su enfoque dialéctico era espontáneo pues brotaba de la contemplación directa del mundo, de su visión como un todo único, interrelacionado y cambiante. Para él, el universo era inmediato y mutable. Zenón de Elea discrepaba de este enfoque ya que buscaba en el universo lo mediato e inmutable, lo eterno que no es perceptible y que solo se revela al pensamiento. Creía que todo movimiento era solo un engaño de los sentidos y para cuestionarlo creó una serie de paradojas que denominó *aporías*, como aquella de la flecha, según la cual la flecha no se mueve dado que su desplazamiento puede dividirse en instantes cada vez más pequeños de estaticidad. Esta noción implicaba la bella paradoja de que el movimiento era la suma de no movimientos. Este debate entre Heráclito y Zenón planteaba un conflicto acerca de la imagen del universo. En efecto, ¿qué era el mundo: una realidad inmediata y mutable, tal como indican los

sentidos, o una realidad mediata e inmutable, tal como enseña la razón? Demócrito de Abdera resolvió este acertijo con una gran idea inspirada en lo más pequeño: el *átomo*. Efectivamente, los átomos o partículas indivisibles que componen toda la materia son invisibles y eternos, pero se combinan en formas perceptibles y cambiantes. Aunque hoy sabemos que el átomo es divisible y que se transforma, la respuesta de Demócrito fue genial para su época ya que fue la síntesis que ayudó a superar la paradoja que se derivaba de Heráclito y Zenón de Elea.

La mayéutica de Sócrates llevaba también el sello dialéctico: convertir cada respuesta de nuestro interlocutor en una pregunta es un modo de contrapuntear con él y de profundizar nuestro conocimiento de la verdad o darnos cuenta de nuestra ignorancia.

No obstante la dialéctica propiamente dicha brotó de las discusiones entre los *sofistas*, hombres dedicados a temas políticos y jurídicos, más preocupados por los asuntos humanos que por los universales. Entre ellos la dialéctica nació como *el arte de la discusión*. La palabra griega DIALEGOMAI significa *diálogo*, y es, posiblemente, el origen del vocablo *dialéctica*. Para vencer al oponente en el debate público, lo más importante no era exponer la verdad sino manejar el argumento hábilmente, aunque fuese falso. De ahí surgió el término *sofisma*, que es una argumentación voluntariamente falsa.

Esta veta artística de la dialéctica pervive a la manera de giros paradójicos en el lenguaje. Marx era particularmente aficionado a ellos en su juventud. Decía, por ejemplo, que *la crítica no es una pasión de la cabeza, sino la cabeza de la pasión*. César Vallejo también las usaba en su poesía: *me he sentado a caminar; subes a acompañarme a estar solo; el traje que vestí mañana...* Por el estilo, Tolstoi afirmaba que *la felicidad no está en hacer lo que se quiere, sino en querer siempre lo que se hace*. Pero justo cuando el Zen se erguía en China y luego en el Japón feudal, la dialéctica se eclipsaba en la Europa medieval. Desde la caída del imperio romano en el año 476 hasta el descubrimiento de América en 1492, la Iglesia Católica enclaustró la dialéctica en el dogma cristiano.

Con el Renacimiento las sociedades europeas más avanzadas comenzaron a desarrollar el capitalismo. Surgieron los burgos y en ellos la burguesía, clase especializada en el comercio, la industria y la banca. El auge de la producción, las

finanzas y el comercio estimuló el estudio científico de la realidad. La razón y la objetividad fueron pasando a primer plano con respecto a la intuición y la subjetividad. El debate gnoseológico entre el sensualismo y el racionalismo se puso de moda. Y a medida que el pensamiento objetivo fue ganando terreno con relación a la contemplación subjetiva del mundo, la dialéctica revivió y fue transitando de arte a ciencia, de oficio de la mentira a disciplina de la verdad.

Surgió una simbiosis entre la dialéctica y las ciencias particulares. La teoría de los cuantos y la de la relatividad, la tabla periódica de los elementos químicos, la teoría de la evolución de las especies por selección natural o el materialismo histórico son confirmaciones brillantes de la dialéctica que, a su vez, la enriquecen.

Pero la dialéctica no solo fue el método filosófico de las ciencias, también fue el método científico de la filosofía. Nació como arte en Grecia y renació como ciencia en Alemania. A finales del siglo XVIII, Kant, que hizo importantes aportes a las ciencias naturales, la rescató del olvido. Luego Hegel hizo de ella una *ciencia de la lógica* o del pensar abstracto, y Marx la convirtió en *ciencia de la historia* o del pensar abstracto que se concreta.

En general, las verdades dialécticas son ricas en complejidades pero son fáciles de comprender. Por eso, a diferencia del Zen, la dialéctica es compleja pero sencilla.

A pesar de que comparten un origen similar y un substrato artístico común, la dialéctica evolucionó de arte a ciencia. Tal distinción no la hace superior al Zen sino que refuerza la complementariedad de ambos. Si la dialéctica asciende en la vertical del saber, el Zen se propaga en la horizontal. Si la dialéctica se disemina entre las ciencias, el Zen lo hace entre las artes. Es como si, en el árbol del conocimiento, aquella se ramificara mientras este echa raíces.

¿Lógica o ilógica?

Pienso, luego existo.
(Descartes)

Al abordar la dialéctica alemana del siglo XIX nos topamos inevitablemente con una paradoja: Hegel expuso su visión de la dialéctica pero la mató con su sistema filosófico, mientras que Marx la revivió pero jamás plasmó en un texto su concepto personal de la dialéctica. A lo sumo, dijo que la de Hegel era *mística*, puesto que consideraba a lo espiritual como fundamento de lo espiritual, y propuso invertirla

para tener una imagen *racional* del mundo. De manera que el muerto es evidente y el vivo invisible.

Pero aquí no hace falta abundar sobre el particular; lo importante es señalar que tanto la lógica hegeliana como la marxista, y más, toda lógica occidental se caracteriza por ser *determinante*, esto es, por encajar un concepto dentro de otro más abarcador. Sobre esta base construye sus juicios y razonamientos.

No obstante, hay una diferencia clave entre la lógica de Marx y la de su predecesor: la dialéctica mística de Hegel no reconoce diferencias de acentos entre los contrarios; la de Marx sí. En esta última, el contexto histórico concreto favorece a uno u otro polo del objeto. En un primer momento, potencia su tesis, pero luego hace lo mismo con la antítesis. De hecho, el objeto se desarrolla a medida que, *en su contradicción interna, en su esencia, la antítesis o negación deviene el polo dominante*. De esta manera el pensamiento de Marx genera sistemas abiertos o, mejor dicho, es alérgico a los sistemas, ya que *niega las determinaciones últimas*. La dialéctica de Marx es una vacuna contra los ismos. Por eso quien habla de *marxismo* no ha entendido la dialéctica de Marx. En él, el método devora al sistema.

No pienso, luego existo.
(Deshimaru)

¿Tiene el Zen una lógica? Esta interrogante debe responderse como los puercoespines hacen el amor, si se quiere evitar pesar un sueño en centímetros. En términos occidentales, la lógica consiste en 1) determinar el pensamiento 2) mediante conceptos, juicios y razonamientos 3) para explicar cómo el sujeto conoce al objeto. Por tanto, lo más recomendable sería dividir la interrogante anterior en tres preguntas.

Primera: ¿Cómo enfoca el Zen la relación entre el sujeto y el objeto?

En la estrofa 26 del Sin Jin Mei, el maestro Sosan dice: «El sujeto desaparece siguiendo al objeto, el objeto se oscurece siguiendo al sujeto».

He aquí una lección de lógica en dos versos. Ni objetivismo ni subjetivismo: balance entre el sujeto y el objeto, esquivo a los ismos.

Segunda: ¿Cómo maneja el Zen los conceptos, los juicios y los razonamientos?

No hay muestra mejor de la lógica Zen que los *koans*, problemas paradójicos que desafían el pensamiento occidental. Por ejemplo:

«*Cuando llegues a la cima, sigue subiendo*». En efecto, ¿cuál es el límite en el ascenso? Cada tope es un nuevo escalón.

¿*Cuál era tu rostro antes de que tus padres nacieran*? Antes de que mis padres nacieran, yo tenía el rostro de mis abuelos y, antes de ellos, el de mis bisabuelos, y así sucesivamente hasta llegar al rostro de la humanidad, al de la vida, al del universo.

¿*Qué hace falta para que una gallina ponga un huevo*? Para que una gallina ponga un huevo se necesita el conjunto del universo.

El factor común de todos estos koans está en ir de lo particular a lo general, de las partes al todo, mediante un procedimiento de no discriminación.

En este sentido cabe citar la estrofa 17 del Sin Jin Mei: «Cuando el espíritu no está sometido a las discriminaciones, todas las existencias del cosmos se vuelven una unidad».

Pero, ¡cuidado!, si existe un koan que recomienda predicar de frente a la unidad, hay otro que aconseja exactamente lo contrario: no predicar de cara a la unidad. Esta actitud paradójica es consecuente: para afirmar el todo, es preciso negar todo razonamiento determinado, todo juicio determinado, todo concepto determinado. La lógica Zen desmonta los razonamientos, se abstiene de hacer juicios, disuelve los conceptos. Por lo que, a diferencia de la dialéctica, se distingue por su simplicidad creciente. De ahí la sentencia del maestro Deshimaru: al no pensar, esto es, al no determinar el pensamiento, existe. «*Pensar, no pensar, pensar desde el no pensamiento*», suelen decir los maestros Zen.

Pero, ¡cuidado de nuevo!, llegados a este punto la lógica Zen niega el todo, que es como afirmar la nada.

Un maestro hacía zazen en una habitación cuando le dijo a su discípulo:

—Sal de aquí.

El discípulo se dirigió a la puerta.

—Por ahí no —le ordenó el maestro.

Entonces el discípulo fue hacia la ventana.

—Por ahí tampoco.

Turbado, el discípulo intentó escalar por la chimenea.

—Por ahí menos.

Desesperado, el discípulo replicó:

—Pero, maestro, ¿por dónde salgo?

A lo que el maestro respondió gritando:

—¡Sal, sal, sal!

Y cuenta la anécdota que el discípulo se iluminó.

«*Los fenómenos son vacío, el vacío es fenómenos*», reza el *Sutra de la Gran Sabiduría*.⁹⁵

Todo se resuelve, finalmente, en la nada. ¿Y qué diferencia de principio existe entre el todo y la nada? El todo es el *ser indeterminado*; la nada es el *no ser determinado*; lo cual, si se mira bien, es lo mismo aunque parecen antónimos. Ser y nada son conceptos vacíos; por eso Hegel los rechazó; por eso el Zen los asume. Pero a pesar de que la nada se refiere a algo indefinido como el no ser, al final es también un pensamiento determinado; por lo que hay que negarla.

Cierta vez un maestro Zen preguntó a un alumno:

—¿Qué traes en la mano?

—Un libro de *sutras*, maestro.

—Bótalo.

El alumno obedeció y el maestro volvió a preguntarle:

—¿Qué traes en la mano?

—Nada.

—¡Bótala también! —fue la respuesta.

La estrofa 9 del *Sin Jin Mei* lo dice de un modo inmejorable:

No corráis detrás de los fenómenos.

No permanezcáis en la vacuidad.

Tercera: ¿Cómo determina el pensamiento el Zen?

Como hemos visto, el Zen no se apega a la parte, ni al todo, ni a la nada, ni siquiera al desapego mismo. Del ser determinado (algo) pasa al ser indeterminado (todo), de este al no ser determinado (nada) y de esta a la indeterminación misma. Lógicamente hablando, el Zen es la indeterminación perpetua o, como dice el final del *Sutra de la Gran Sabiduría*: «*Id, id, id juntos, id juntos más allá del más allá, hasta la realización última*». Si Spinoza dijo que *toda determinación es una negación*, el Zen, de hecho,

⁹⁵ La Física cuántica coincide en esto con el Zen: el átomo, ladrillo del universo es, en su mayor parte, vacío. Un presupuesto de la religión oriental coincide con una conclusión de la ciencia occidental.

plantea que *toda indeterminación es una afirmación*. Afirmación, precisamente, de la indeterminación.

Por tanto, la lógica Zen *niega por principio toda determinación*, o lo que es lo mismo, *afirma por principio toda indeterminación*. Desde el punto de vista occidental, la lógica Zen es una ilógica. Pero si la miramos desde una perspectiva universal, veremos que la lógica Zen no es más que *otra* lógica, que se caracteriza por *indeterminar* el pensamiento mediante el desmontaje progresivo de la cadena de conceptos, juicios y razonamientos, en aras de sugerir que el sujeto desconoce al objeto. La intención es perpetuar en el individuo la mente de principiante, el pensamiento fresco. La lógica Zen y la lógica occidental (incluida la dialéctica) son diametralmente opuestas. Tal vez esta oposición se derive de la naturaleza del lenguaje. Las lenguas occidentales son alfabéticas y precisan mejor los conceptos; las orientales (en este caso el japonés) utilizan pictogramas, cuyos significados suelen ser más vagos e incluso metafóricos.

Lo expuesto hasta aquí nos permite redondear algunas conclusiones.

1. La dialéctica es de naturaleza *determinante* y el Zen es de naturaleza *indeterminante*.
2. La dialéctica de Marx obedece a una lógica que *niega las determinaciones finales* y el Zen de Dogen sigue una lógica que *afirma por principio las indeterminaciones*.
3. Por su naturaleza, ambos *se repelen*; por su lógica, ambos *se atraen*. Este juego de repulsión-atracción constituye una verdadera *tensión dinámica* que puede fortalecer el músculo del pensamiento.
4. Negar las determinaciones finales y afirmar por principio las indeterminaciones son posturas equivalentes que pueden actuar como *punto de soldadura* entre la dialéctica de Marx y el Zen de Dogen.

¿Unidad o dualidad?

Tanto el Zen como la dialéctica reconocen que la realidad inmediata cambia perennemente. *Todo es impermanente*, dicen los monjes Zen; *todo cambia constantemente*, dicen los dialécticos.

Sin embargo, difieren en cuanto a la causa del movimiento. Como la lógica indeterminante tiende a generalizar, el Zen considera que la causa de la impermanencia es la *interdependencia*. Las cosas no permanecen porque dependen unas de otras. El universo es un collar infinito en el que, al moverse una cuenta, se mueven las demás.

Como la lógica determinante tiende a particularizar, la dialéctica sostiene que la causa del movimiento constante de las cosas reside en su *carácter intrínsecamente contradictorio*. El movimiento no es más que la expresión de la contradicción.

De manera que, aunque ambos reconocen la mutabilidad del universo, el Zen busca la causa del movimiento *fuera* de las cosas y la dialéctica la encuentra *dentro* de las cosas.

La interdependencia y la contradicción interna son nociones polares puesto que la interdependencia abarca las contradicciones *externas* entre las cosas y la contradicción interna significa que una cosa es intradependiente.

Ahora bien, ¿qué consecuencias se derivan de hallar la causa del movimiento dentro o fuera de las cosas?

Buscar la causa del movimiento fuera de las cosas conduce a enfocar la esencia como *el factor común* que las une. La interdependencia conecta todo. La multiplicidad de formas que las distingue va cediendo ante el contenido común que las une. Lo diverso se torna único. Una pulga y una ballena, un átomo y una galaxia poseen la misma esencia. Se dice que el propio Sakyamuni afirmaba que *todo tiene naturaleza de Buda*. Pensamiento que el maestro Dogen se atrevió a glosar del siguiente modo: *todo es naturaleza de Buda*.

Buscar la causa del movimiento dentro de las cosas, en cambio, implica entender su esencia como *contradicción inherente* a ellas. En dialéctica, toda cosa es una relación, un par de contrarios que se oponen a la vez que se presuponen.

Para el Zen, por tanto, la dualidad es aparente y la unidad es esencial, mientras que para la dialéctica sucede exactamente al revés, la unidad es aparente y la dualidad es esencial.

¿Esencia única o esencia dual?

Naturalmente las cosas se mueven tanto por causas internas como por causas externas, por inercia o por fuerzas que se aplican sobre ellas. Primera y segunda ley de Newton.

¿Análisis o síntesis?

Ya explicamos cómo la naturaleza determinante de la lógica dialéctica conduce a enfocar la esencia de las cosas como contradicción interna y, consiguientemente, como dualidad. El hecho de que la esencia sea dual significa que, en cuanto al conocimiento, la dialéctica va *del análisis a la síntesis*, de lo abstracto a lo concreto. La dialéctica analiza al objeto para sintetizarlo, lo desarma para reconstruirlo. Según Marx, el método de la Economía Política consistía en ir de lo abstracto a lo concreto, de las relaciones a la cosa. He aquí un proceder que pudiéramos denominar *constructivo*. Recordemos la célebre tríada de Proclo (410–485): tesis, antítesis, síntesis, donde el análisis comprende los dos primeros términos.⁹⁶

También hemos planteado ya que la lógica indeterminante del Zen conlleva a comprender la esencia de las cosas como unidad. La esencia única implica que, con relación al conocimiento, el Zen se desplaza *de la síntesis al análisis*, de lo concreto a lo abstracto. El Zen sintetiza el objeto para analizarlo, lo arma para desarmarlo. Su método es *deconstructivo*. Al respecto el maestro Deshimaru decía: «Este es el principio básico de las cinco proposiciones del budismo: no solamente tesis, antítesis, síntesis, también hay que armonizar la totalidad y abarcar las contradicciones».⁹⁷ Lo singular del enfoque budista (no exclusivo del Zen) no está en los tres primeros pasos de la dialéctica sino en los otros dos.

Pero, ¿qué quiere decir Deshimaru con *armonizar el todo y abarcar la contradicción*? Sinceramente, no sé. Supongo que, por algún motivo que ignoro, el redactor intercambió los términos: es más coherente decir: *armonizar la contradicción y abarcar la totalidad*. De ser correcta mi conjetura, entonces podría ser válida también la siguiente interpretación de las palabras del maestro Deshimaru.

⁹⁶ Apunto al margen que Marx hizo aportes a la tríada de Proclo que superaron los de Hegel. Pero la crítica los ha ignorado hasta el momento. Quien se interese en esto puede consultar mi ensayo «La antorcha de Prometeo». (Inédito).

⁹⁷ Preguntas a un maestro Zen, p. 12.

Armonizar la contradicción. Presupuesto: solo es armónico lo equilibrado. La apariencia armónica de un objeto indica que está esencialmente balanceado, que los contrarios que lo forman están temporalmente equilibrados. Es decir, $A = \text{no } A$. En otras palabras, los complementarios devienen idénticos. Nótese que en el *Sutra de la Gran Sabiduría* no se plantea que los fenómenos son fenómenos y que el vacío es vacío, tautologías imperdonables en un texto sagrado; sino *los fenómenos son vacío y el vacío es fenómenos*. No se trata, pues, de la identidad formal $A = A$ o $\text{no } A = \text{no } A$; se trata de la identidad de opuestos dialécticos tal que $A = \text{no } A$. ¿Puede designarse esta operación como *antisíntesis*? Como comenta el maestro Sosan en la estrofa 61 del *Sin Jin Mei*:

*Al ser esto no-dos,
todas las cosas son idénticas, parecidas,
y las contradicciones, toleradas.*

Abarcar la totalidad. Es la consecuencia lógica de armonizar la contradicción. Los complementarios, una vez equilibrados, se identifican y se disuelven en la vacuidad. Convertido en nada, el todo se vuelve abarcable. Magnitudes iguales de signos diferentes se anulan. La antisíntesis deviene *vacío*. Dice Sosan en la estrofa 52 del *Sin Jin Mei*:

*Al ser imposible el dos,
El uno lo es igualmente.*

El budismo *Theravada*, a diferencia del Mahayana —que incluye al Zen— conoce a partir del análisis, como lo hace la dialéctica. De manera que tanto la dialéctica como el Zen se valen del análisis y de la síntesis, solo que lo hacen con acentos diferentes: el Zen empieza en la síntesis y termina en el análisis; la dialéctica procede de modo inverso. El Zen produce un *análisis sintético* mientras que la dialéctica crea una *síntesis analítica*.

¿Expansión o contracción?

A partir del análisis, la dialéctica llega a la síntesis. Sobre la base de síntesis cada vez más complejas, va construyendo un conocimiento cada vez más profundo y abarcador. Un pensamiento centrífugo genera un conocimiento *expansivo*. A nivel

cerebral esto se traduce en una potenciación de la neocorteza, que es donde se crean las ideas.

La práctica del Zen inhibe la actividad neocortical, propiciando que la sangre fluya hacia las capas más profundas del cerebro. Así se estimula el cerebro primitivo del ser humano. Las contradicciones mentales son superadas, se refuerza la capacidad intuitiva, se está atento. El *samadhi* o concentración pura en el budismo consiste en no moverse más, en no estudiar más, en permanecer en nuestra naturaleza original. El Zen parte de la síntesis para llegar al análisis. Su pensamiento centrípeto produce un conocimiento *contractivo*.

El pensador dialéctico busca el saber; el monje Zen encuentra la sabiduría. Y el saber se aleja del centro al que se acerca la sabiduría.

¿Zen o dialéctica?

El Zen japonés se deriva del Chan chino, que viene del Dhyana indio; la dialéctica parece ser originaria de Grecia y se desarrolló en Alemania. El Zen se inclina hacia las artes; la dialéctica hacia las ciencias. Para el Zen la esencia es única; para la dialéctica, es dual. El Zen sintetiza para analizar; la dialéctica analiza para sintetizar. El Zen es un pensamiento centrípeto que contrae el conocimiento; la dialéctica constituye un pensamiento centrífugo que tiende a expandirlo como en un juego de *matrioshkas*. Estas características polares son complementarias, es decir, pueden articularse en un pensamiento más complejo que contenga las virtudes de ambos enfoques y ninguna de sus limitaciones. La complementariedad hace a la síntesis tan necesaria como posible. Pero antes debemos hacer algunas acotaciones.

Primera. Oriente y Occidente son extrapolaciones que resultan cada vez más falsas en la medida en que crecen las interconexiones entre todos los sitios del planeta. Cada día la Tierra es más redonda. América es el continente síntesis donde se disuelven las antípodas, ya que está al Este del Oriente y al Oeste de Occidente. Los americanos somos más occidentales que los europeos y más orientales que los asiáticos. Nuestro pensamiento filosófico no ha de nacer de la fusión impostada de las filosofías orientales y occidentales, las cuales corresponden a otros contextos históricos, sino que debe brotar naturalmente como *expresión auténtica de la síntesis*

que somos nosotros mismos. No hay que mezclar en las cabezas artificialmente sino tomar conciencia de la mezcla que ya somos.

Segunda. Arte y ciencia son dos maneras válidas de entender y transformar el mundo. La intuición y la razón conducen a la verdad por caminos diferentes. ¿Qué es más complejo: el *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp o la *Relatividad* de Einstein?

Tercera. Lógica e ilógica son conceptos que pueden esconder juicios peyorativos. Determinar el pensamiento no es la única manera de ser lógico, también la indeterminación funciona como una lógica al revés. La lógica indeterminante del Zen y la determinante de la dialéctica se enriquecen mutuamente, sobre todo por su capacidad para esquivar la cerrazón de los sistemas. El Zen y la dialéctica, usados propiamente, son vacunas contra los ismos.

Cuarta. Unidad y dualidad son dos maneras de aprehender la esencia de las cosas. La primera desde la indeterminación del ser, la segunda desde su determinación. Con la primera no perdemos de vista el bosque y con la segunda podemos concentrarnos en cada árbol.

Quinta. Análisis y síntesis son métodos lógicos complementarios. Uno conduce al otro.

Sexta. Expansión y contracción son momentos de un movimiento más complejo: la pulsación. Nada se expande o se contrae infinitamente. El pensamiento, como el universo entero, late.

Séptima. El Zen y la dialéctica son las dos espirales del ADN de un pensamiento contradictorio, dinámico, vital y esférico. Su momento expansivo conduce a síntesis analíticas, entiende la esencia como dualidad, determina el pensamiento y opta por un enfoque científico anclado en la tradición filosófica occidental. Su momento contractivo genera análisis sintéticos, comprende la esencia como unidad, indetermina el pensamiento y se inclina por el enfoque artístico típico de la filosofía oriental. El cúmulo de conocimientos que crea la dialéctica obliga a resumir, a depurar, a decantar. El vacío que genera el Zen en el conocimiento crea las condiciones para absorber ideas nuevas. El Zen contrae la dialéctica y la dialéctica expande al Zen.

Vivimos en un mundo *adverso* cuyo discurso *disyuntivo* proscribía de antemano todo pensamiento *copulador*. Estamos tan enfermos de *conjuncionitis* que no nos

percatamos de que, aunque la Y propone ideas y la O dispone palabras, es el PERO el que impone los hechos. Por eso las articulaciones que unían al ser humano con la naturaleza, con sus semejantes y consigo mismo, están luxadas. El pensamiento contemporáneo no hace sino reflejar esta alienación y la retroalimenta. Reducir la luxación del pensamiento filosófico actual pudiera constituir un primer paso para devolver al ser humano al paraíso del que fue expulsado...

El Libro del Té de Kakuzo Okakura

Lo diverso

La eternidad reside solo en el espíritu que, dirigido a las cosas en apariencia más nimias, las embellece con el resplandor sutil del refinamiento.
(Kakuzo Okakura)

Los verdaderos enemigos no son los extremos sino el extremismo y el equilibrio. Las personas necesitamos ser menos extremistas pero no sabemos, no podemos o no queremos ser más equilibradas.

El Libro del Té, de Kakuzo Okakura, habla del arte japonés de reunir a un pequeño grupo de personas en torno a una taza de té. Pero quizás hable de mucho más que eso...

El texto, a pesar de ser una traducción⁹⁸, es limpio, saludable, fresco. Uno entra por sus páginas como por entre un campo de maticas de té, sintiendo las hojas húmedas, olorosas, prometedoras. Consta de siete capítulos bien escritos y breves, es decir, doblemente valiosos. Por lo que, sin dudas, estamos ante un libro para beber con los ojos.

Desde el inicio, el autor admite la penosa fractura entre Oriente y Occidente, y vota por un acercamiento mutuamente beneficioso que aun habita detrás del horizonte. El sol tiene manchas y el cocuyo da luz. Hay pequeñez en lo inmenso y grandeza en lo minúsculo. Nadie dude que, a dicha unión futura, puedan contribuir tanto los actos heroicos de un pueblo como la rutina más humilde de los individuos.

Lo único

La obra maestra está en nuestro interior tanto como nosotros estamos en la obra maestra.
(Kakuzo Okakura)

Okakura dice que *el teísmo es el taoísmo disfrazado*⁹⁹ pues, ciertamente, la ceremonia japonesa del té es deudora de dicha filosofía china.

⁹⁸ Toda traducción —dice Okakura— es siempre una traición y, como apunta un autor de la dinastía Ming, no podrá ser, por buena que sea, sino el reverso de un brocado: allí están todos los hilos, pero se oculta la delicadeza del color y del dibujo... (*El Libro del Té*, p. 44).

⁹⁹ Ob. cit., p.41.

El Tao consiste más en caminar que en llegar a la meta. Es el cambio constante, la transición perenne a un nuevo estado de cosas. Su único principio absoluto es la relatividad. Para el taoísta definir es limitar.¹⁰⁰ De ahí su rechazo a los códigos y a las costumbres que pretenden eternizarse a contrapelo de la necesidad de cambiar.

Nuestras normas morales —dice Okakura— nacieron de las necesidades históricas de la sociedad, pero ¿permanecerá inmutable la sociedad? El respeto a las tradiciones comunes lleva aparejado el sacrificio constante del individuo frente al Estado. La educación, para apuntalar tanta quimera, alienta formas de ignorancia. Nunca se enseña al pueblo el camino de la virtud, sino a comportarse tal como marcan las convenciones sociales. Somos malvados porque somos terriblemente conscientes. Jamás perdonamos al prójimo, pues sabemos que también nosotros somos débiles y podemos fallar. Engañamos nuestra conciencia porque nos aterra decirnos la verdad a nosotros mismos.¹⁰¹

Más adelante resume este discurso en una fórmula inspirada en la grandeza de los clásicos griegos: «Amemos lo antiguo, pero copiémoslo menos...».¹⁰²

Ser taoísta es fluir con la realidad: ser agua. La alegoría de los tres catadores cuenta que un día Buda, Confucio y Lao Tsé conversaban alrededor de una jarra que contenía vinagre. Tras probarlo, Buda lo encontró amargo, Confucio agrio y Lao Tsé dulce. Así ven la vida estas tres filosofías.

La noción del cambio está muy relacionada con otra que es típica del Zen: el vacío. «Solamente en el vacío —sostiene Okakura— es posible el movimiento...».¹⁰³

Los practicantes de *jiu-jitsu* y los de *aikido* se vacían, no hacen resistencia a su oponente, aprovechan su fuerza y se la viran en contra.

El artista que aprende a vaciar su obra no dice, quiere decir; no cuenta, sugiere. De ese modo apela a la sensibilidad y a la cultura del espectador, que es quien debe acabar de llenar la obra con su visión.

¹⁰⁰ En español existe un verbo que parece un híbrido de *definir* y *limitar*: *delimitar*.

¹⁰¹ Ídem, p. 49.

¹⁰² Ídem, p. 76.

¹⁰³ Ídem, p. 53.

El Zen¹⁰⁴ —como el taoísmo—, hace culto a la impermanencia de las cosas, al vacío en que al final se resuelve todo y a la relatividad de todas nuestras ideas. Okakura cita a un maestro que decía que el Zen era *el arte de percibir la estrella polar en los cielos australes*. Sé de alguien que lo definió como *una palabra a la que le sobran tres letras*. Como un río al que tributan el taoísmo y el Zen, emerge en la cultura japonesa la ceremonia del té.

La Sala de Té o *Sukiya* es simplemente una cabaña de paja en la que tiene lugar la ceremonia japonesa del té. La primera fue creada por el maestro Rikyu en el siglo XVI. Tiene capacidad para cinco personas y su interior se rige, en palabras de Okakura, por un espíritu de *austeridad refinada*, como el de los templos zen. Antes de penetrar en ella, las personas esperan en un pabellón (*machiai*) del que parten, a través de un sendero (*roji*) que atraviesa un jardín, hacia la Sala de Té. A esta se entra por una puerta de solo noventa centímetros. Todo aquí es efímero y sencillo pero pulcro y evocador.

Al inicio *Sukiya* significaba la *Casa de la Fantasía*; hoy significa, además, la *Casa de la Asimetría* y la *Casa del Vacío*. Al sentido meramente poético se le fue añadiendo el sentido estético.

Los conceptos filosóficos del taoísmo y del Zen se traducen en los ideales estéticos de la Sala de Té.

El *movimiento constante* o la impermanencia deviene *asimetría*, puesto que la simetría implica partes iguales, estaticidad. Culto a lo incompleto, a lo imperfecto, que se complementa con la subjetividad del espectador. «Solo quien haya completado en su interior lo incompleto —sentencia Okakura—, comprenderá la verdadera belleza (...)».¹⁰⁵ Aquí la armonía, manifestación de la perfección, se logra en la mente del que contempla la obra de arte, no en esta. Contemplar es completar. Por su parte, el *vacío* se sublima como *no repetición* de los elementos, ya que la repetición produce la sensación de plenitud, de horror al vacío. Dice Okakura que cuando un japonés conversa con un occidental que tiene detrás su retrato al natural, no sabe bien con quién está hablando, si con la persona o con su imagen, y tiende a creer que una de las dos es falsa.

¹⁰⁴ El Zen japonés se deriva del Chang chino, que a su vez proviene del Dhyana indio. En sánscrito, *dhyana* significa *meditación*.

¹⁰⁵ Ídem, p. 78.

De este modo la Sala de Té se convierte en un modelo del universo, con sus respectivas dosis de cosmos y caos. Precisamente un arquetipo que se aleja del occidental, más dado a la búsqueda de lo perfecto o simétrico y de lo repetitivo o rítmico.

El sentido del arte para un maestro del té consiste en fundirse con su obra, al punto que no puedan diferenciarse. No es un artista: es el arte mismo.

Por eso, Okakura cuenta la leyenda del arpa de Pai Ya. Había una vez en China un enorme árbol Kiri de cuya madera un mago logró hacer un arpa. Por más que intentaban tocarla, nadie, ni siquiera los artistas de más experiencia, lograban sacarle música. El arpa permanecía muda. Hasta que un día llegó Pai Ya, *el príncipe de los arpistas*, y supo acariciar al arpa indomable y esta le respondió con hermosas melodías. Enterado del milagro, el emperador le preguntó a Pai Ya cómo lo había logrado.

Señor —contestó—, los demás músicos han fracasado porque pretendieron cantar solos. He dejado al arpa elegir los temas musicales y, en realidad, mientras pulsaba sus cuerdas, yo no sabía si el arpa era Pai Ya o Pai Ya era el arpa.¹⁰⁶

El artista y su obra, el mensaje y su entorno, todo forma una unidad que se disuelve en el misterio que algunos definen como vacío.

Zeami, el principal representante del No, estilo de teatro japonés que está muy ligado al Zen, aconsejaba lo siguiente:

Olvida el escenario y mira la representación.

Olvida la representación y mira al actor.

Olvida al actor y mira la idea.

*Olvida la idea y entenderás el No.*¹⁰⁷

El universo

*¿Pero no es siempre nuestra imagen la que vemos en el Universo?
(Kakuzo Okakura)*

No hay que ver necesariamente el arte asiático con ojos orientales: hay que verlo con ojos *humanos*.

¹⁰⁶ Ídem, p. 85.

¹⁰⁷ Ídem, p. 100.

La humanidad debe ganarse el derecho a ser una especie, y no contentarse con ser lo que es hoy: un conjunto de sociedades fracturadas o, en el menor de los casos, luxadas.

Necesitamos un enfoque que esté por encima de las tradicionales dicotomías de Oriente y Occidente, que no hacen más que desorientar a unos y oxidar a otros. No necesitamos solamente puntos de vista sino una visión esférica de la realidad.

El universo es único y diverso. Hagamos una humanidad a su imagen y semejanza. Solo sobreviviremos como especie si superamos los extremos y somos capaces de transitar del extremismo al equilibrio.

Nuestra existencia es una cuerda floja por la que solo podemos transitar haciendo balance con la vara de la espiritualidad.

Un día llegará en que la humanidad toda se siente en torno a una taza de té. Ese día la Sala de Té será todo el planeta Tierra. Y es probable que alguien se atreva a parafrasear al maestro Zeami diciendo:

Olvida la sala y mira la ceremonia.

Olvida la ceremonia y mira al maestro.

Olvida al maestro y mira la intención.

Olvida la intención y entenderás el Té.

Entonces el libro de Okakura no habrá sido escrito en vano.

La historia empieza en Súmer, ¿acabará en Bagdad?

I

Cualquier cosa que ocurre en Irak es un poco como destruir las raíces...
(Qais al-Bayati, poeta iraquí)

Desde que empezó el siglo XXI vengo haciéndome la misma pregunta: la historia empieza en Súmer, ¿acabará en Bagdad?

Uruk fue una antigua ciudad sumeria, de cuyo nombre deriva el de Irak. Pero no me refiero a eso sino a algo un poco más sutil.

Me refiero a *La epopeya de Gilgamesh*,¹⁰⁸ que es quizás el libro más antiguo que conoce la humanidad.

El nombre *Gilgamesh* posee dos significados, uno en acadio y otro en sumerio. En acadio significa *el que va delante*. Y es cierto, de todos los libros escritos por la mano del hombre *La epopeya de Gilgamesh* será siempre el primero en el tiempo.

Rey de Uruk, ciudad situada en las tierras que bañan el Éufrates y el Tigris, Gilgamesh reinó entre el 2800 y el 2600 a. C. Su historia devino mito y el mito, poema. Primero se transmitió oralmente, de generación en generación, hasta que se grabó en caracteres cuneiformes sobre frágiles tablitas de arcilla, algunas de ellas del año 700 a. C.

Dicho poema narra pasajes de la vida del rey, su prepotencia como político, su enfrentamiento y luego su amistad con Enkidú y cómo, a la muerte de este, Gilgamesh intenta descifrar el misterio de la inmortalidad.

De los tres mil versos del original, se conservan unos mil seiscientos. Queda solo la mitad pero, al menos, algo queda.

Y ese es, quizás, el más valioso aporte de los sumerios a la civilización: haber inventado la manera de guardar la memoria colectiva. Los sumerios crearon la historia escrita, lo que equivale a decir que hicieron del tiempo un libro.

¹⁰⁸ *La epopeya de Gilgamesh*, Coedición de LOM Ediciones (Santiago de Chile), Ediciones Era (México DF), Ediciones Trilce (Montevideo) y Editorial Txalaparta (Navarra), 2007.

II

Pero ¿qué tiene que ver un libro de barbas blancas con la guerra que, desde 2003, los Estados Unidos y sus aliados le han impuesto al pueblo iraquí? Permítaseme una digresión.

Casi todos los analistas políticos vienen repitiendo desde hace más de una década que el objetivo básico de dicha invasión es el petróleo, además del control de una zona estratégica donde se empalman los tres continentes. Reparto económico y territorial del mundo por las asociaciones capitalistas y los Estados imperialistas. Imperialismo clásico.

OK. Pero tengo algunas dudas.

Primera. Esta guerra *no se reduce al Oriente Medio* ya que incluye a Libia y a Afganistán.

Segunda. Esta guerra *no es solo por petróleo* porque no se enfila contra grandes países petroleros como Arabia Saudita, que es aliado de los EE. UU.

Tercera. Esta guerra *no es exclusivamente contra los árabes* puesto que también involucra a Irán, que es persa.

Mi tesis es otra: la guerra de Irak, a corto plazo, es por *territorios*; a mediano plazo, es por *petróleo*; y a largo plazo, es contra una *idea*.

En suelo iraquí, las potencias imperialistas están combatiendo contra el Islam, en la medida en que consideran que este frena su expansión cultural hacia el mundo musulmán y, con ello, la exportación de sus capitales y mercancías, así como su control sobre dicha región.

Si logran derrumbar esta barrera religiosa, las potencias occidentales tendrán acceso a un mercado de millones de consumidores y a un territorio inmenso, dotado de grandes reservas petroleras.

¿Acaso no sirve esto para amortiguar la crisis económica y compensar la tendencia decreciente de la cuota de ganancia de las empresas capitalistas?

Lo que pierden de vista los analistas políticos es que *el imperialismo clásico mutó desde mediados del siglo XX*. Y precisamente una de esas mutaciones consiste en que al reparto territorial y económico del mundo se le añadió el reparto *cultural*.

De hecho, los dos primeros se dan a través del tercero ya que quien domina las cabezas, controla los mercados y conquista los territorios.

Justamente cuando esta cadena causal se interrumpe, los ejércitos imperiales entran en acción. Invaden militarmente a quien no han podido ocupar culturalmente.

Es sintomático que las tropas norteamericanas que invadieron Irak hayan participado y permitido el saqueo y la destrucción de la Biblioteca Nacional de Irak, de la Biblioteca de la Universidad de Basora, del Museo Arqueológico Nacional, del Archivo Nacional, de la Biblioteca Coránica, del Ministerio de Educación, del Museo de Tikrit y de varios sitios arqueológicos.

Solamente en la Biblioteca Nacional se guardaban las tablillas de arcilla de los sumerios, que fueron los primeros libros que existieron y que tenían más de 5000 años de antigüedad. Entre ellas estaban el *Código de Hammurabi*, primer cuerpo legal de la historia, y *La epopeya de Gilgamesh*. De esta biblioteca también desaparecieron ediciones de *Las mil y una noches*, de los tratados matemáticos de Omar Jayyam, de los tratados de Averroes, Avicena y otros filósofos.

Si un libro de apenas cien años puede *costar* una fortuna, ¿cuánto puede *valer* un texto de 5000 años? ¿Cuántas manos amorosas se habrán juntado para preservar estas maravillas bibliográficas durante cincuenta siglos?

Al respecto un profesor iraquí de teología comentó con evidente amargura: «Nuestra memoria ya no existe. La cuna de la civilización, de la escritura y de las leyes, ha sido quemada. Solo quedan cenizas».¹⁰⁹

Dice Umberto Eco que de la rosa, al menos, queda el nombre. Pues bien, en Irak no queda ni eso.

III

Pero, ¿por qué Irak? Además de las razones repetidas por los estudiosos: porque es un símbolo, porque es el sitio donde comenzó a contarse la historia de la humanidad. En su revelador testimonio *La destrucción cultural de Irak...*, el periodista venezolano Fernando Báez sostiene que: «Estados Unidos ha planificado la destrucción cultural de Irak, para transculturizar a su gente y desarticular los vínculos del pueblo con su pasado (...)».¹¹⁰

¹⁰⁹ Fernando Báez: *La destrucción cultural de Irak. Un testimonio de posguerra*, Coedición de Alfa Grupo Editorial (Caracas) y Editorial Octaedro–Flor del Viento Ediciones (Barcelona), 2ª edición, febrero de 2005, p. 89.

¹¹⁰ Ídem, p. 134.

El neoimperialismo necesita dominar las conciencias para controlar los mercados y conquistar los territorios. Y el primer paso para dominar las conciencias es desmontar la historia, dejar a los pueblos al garete, sin memoria.

Muy a tono con este propósito están las acciones del Estado Islámico, que no respeta para nada el patrimonio cultural de la humanidad y no deja piedra sobre piedra allí donde pone su bota. Las grandes potencias dicen combatir a los yihadistas pero, curiosamente, ambos coinciden en este punto. ¿Será casualidad o causalidad?

¿Quién no se acuerda de aquella ridícula teoría norteamericana que se puso de moda en los 80 sobre el *fin de la historia*? ¡Cuánto se cacareó en torno a este sofisma barato y cuánta tinta se le dedicó a su progenitor! Suerte que la historia se parece más a Michael Ende que a Francis Fukuyama.

Las últimas dos décadas de la historia de la humanidad nos convocan a hacernos algunas preguntas:

1. ¿Qué papel jugó el desmontaje de la historia en el derrumbe de la Unión Soviética? ¿Acaso la URSS no murió de SIDHA: síndrome de inmunodeficiencia histórica adquirida?
2. ¿Por qué los chinos y los vietnamitas hicieron profundas reformas en sus sistemas pero nunca han sometido su historia a un proceso de desmontaje progresivo?
3. ¿Cuán importante ha sido, en el caso del socialismo cubano, la defensa a ultranza de los valores de la nación cubana?

Dicho todo esto, retomo mi pregunta, pero la planteo de un modo más preciso: la historia empezó en Súmer, ¿lograrán el neoimperialismo y los fundamentalistas islámicos acabarla en Bagdad?

La humanidad está asistiendo, no solo al holocausto de un pueblo, sino a un proceso de desmontaje de su historia. Tablilla a tablilla, signo a signo, las tropas imperiales y los fanáticos destruyen el pasado.

Así van allanando el camino para una dictadura de la desmemoria, para una democracia de zombis, para una sociedad de hombres sin cabeza.

Hay muchas maneras de decapitar: la Yihad islámica decapita *cueros*; el neoimperialismo, *espíritus*. Y el monstruoso espectáculo de las ejecuciones no opaca para nada el reparto cultural del mundo por las potencias neoimperialistas.

Sabido es que la historia de un pueblo comienza con el recuerdo y termina con el olvido. Hombre sin memoria es árbol sin raíces. La humanidad está en peligro de convertirse en un bosque desarraigado.

Curiosamente el otro significado del nombre *Gilgamesh* proviene del sumerio y es *el hombre que hará brotar un árbol nuevo*. ¡Ojalá que otra vez tengan razón los antiguos!

T. Anatomía y fisiología del tiempo

*A mi hijo Alejandro,
que va delante del TIEM
y viene detrás del PO.*

Así pues, ¿qué es el tiempo? ¿Quién será capaz de explicarlo de manera breve y sencilla? ¿Quién podrá aferrar con el pensamiento semejante noción, hasta el punto de proporcionar una palabra exacta? Y, sin embargo, ¿qué idea hay más clara y familiar que la del tiempo en nuestros discursos? Cuando hablamos de ella o escuchamos a otros hacerlo, la comprendemos con facilidad. ¿Qué es el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé.

(San Agustín, *Confesiones*, XI, 14)

La paradoja del tiempo

*Las palabras de la Verdad parecen paradójicas.
(Lao Tsé)*

En la ecuación del universo, el tiempo es la constante del misterio. Y ya se sabe que las constantes son la cantidad conocida de una calidad que aun se desconoce, la certeza de una duda. Sabemos medirlo con relojes cada vez más exactos, pero seguimos sin entenderlo. La medida del tiempo no es el tiempo. Para la ciencia contemporánea, el problema del tiempo no consiste en medirlo cuantitativamente —que ya lo ha hecho— sino en comprender su naturaleza.

El tiempo impacta nuestros sentidos tanto como elude nuestra razón. Decía Brecht que los conceptos son las asas que les ponemos a las cosas para agarrarlas con el pensamiento. Pero, ¿dónde están las orejas del tiempo? ¿O será que el tiempo no existe, o si existe, es incomprendible?, y si es comprensible, ¿resulta inexplicable?

Un axioma dialéctico afirma que lo contradictorio se mueve, lo que se mueve es vital y lo que es vital es esférico. En esta convicción se apoya la hipótesis de este ensayo: *el tiempo es contradictorio en sí mismo, dinámico en el pasado-futuro, vital en el presente y esférico en su conjunto.*

En efecto, todo lo relacionado con el flujo temporal resulta altamente paradójico.

Cada objeto se mueve en el espacio y en el tiempo. Se mueve en el espacio con relación a *otro* objeto; se mueve en el tiempo con relación a *sí mismo*. Es decir que, dentro de las fronteras espaciales de su propio cuerpo, un objeto solo puede moverse temporalmente.

El tiempo, por tanto, es el movimiento de un objeto con respecto a sí mismo. La causa de este automovimiento radica en que el objeto es intrínsecamente contradictorio. La contradicción se expresa como movimiento. Toda cosa es y no es a la vez, por eso está en constante cambio. Y esta cualidad de los objetos en movimiento de ser y no ser al unísono revela la *naturaleza paradójica* del tiempo. El tiempo fluye objetivamente de su no ser a su ser y de su ser a su no ser, entendiendo como *ser* al presente y como *no ser* al pasado y al futuro. El tiempo *es* en presente y *no es* en pasado-futuro. Curiosamente el ser del tiempo es tan diminuto como inmenso es su no ser. Lo que significa que el tiempo *es casi nada y no es casi todo*.

Lo importante es destacar que la fuente del tiempo no proviene de una *cosa* sino de una *relación*. El nexa contradictorio del objeto consigo mismo se expresa como movimiento en el tiempo.

Sería erróneo, por tanto, afirmar que en él las cosas son o no son, pues en verdad son y no son. Lo que constituye, probablemente, la solución temporal al dilema de Hamlet: si *ser o no ser* es la pregunta, *ser y no ser* es la respuesta.

El no ser del tiempo y su dinámica

*En el ser centramos nuestro interés,
pero del no ser depende la utilidad.
(Lao Tsé)*

Para abordar la dinámica del no ser del tiempo hay que empezar por desmontar dos dogmas.

El primero es que el tiempo es *la cuarta dimensión* de un universo tetradimensional. Dicho criterio parte del concepto de Minkowsky de que el universo es un continuo espacio-tiempo. El espacio posee tres dimensiones: largo, ancho y alto; por ende, el tiempo constituye la cuarta dimensión del universo. En su momento este concepto unificador contribuyó a mejorar el enfoque científico sobre la naturaleza física del mundo. Gracias a él, Einstein dedujo que la masa, la longitud y la coordenada

temporal de un cuerpo dependían de su velocidad, o sea, estaban íntimamente relacionadas.

No obstante, si rebasamos el enfoque meramente físico, parece obvio que el tiempo *también* tiene tres dimensiones: pasado, presente y futuro, lo cual implicaría aceptar que vivimos en un universo *hexadimensional*. Pero sucede que solo el presente es el ser determinado del tiempo. Las otras dos dimensiones temporales, el pasado y el futuro, son indeterminadas. Por tanto, constituyen el no ser del tiempo, el cual no puede medirse físicamente. Sin embargo, el pasado y el futuro crean al presente como frontera que los une y a la vez los separa.

En otras palabras, aunque nos concentramos en el ser del tiempo, es el no ser el que le da sentido.

(...) *la forma del tiempo es la del círculo...*
(Borges)

El segundo dogma es que el tiempo es *unívoco e irreversible*.

De acuerdo con el sentido común, el tiempo fluye del pasado al futuro, atravesando el presente. Asumiendo como verdad esta evidencia sensorial, la Mecánica clásica sostenía que el tiempo era absoluto e irreversible.

La Teoría de la Relatividad, en cambio, demostró que el tiempo es *relativo*, puesto que depende de la velocidad del cuerpo en cuestión, y la Mecánica cuántica sugirió que es *reversible*, o sea, que puede moverse en ambos sentidos: del ayer al mañana y del mañana al ayer. De manera que el siglo XX marcó la superación del paradigma clásico en lo que al tiempo se refiere.

Cuando a las ecuaciones que describen el micromundo se les introduce la variable t , admiten que el tiempo puede fluir en ambos sentidos. Sin embargo, cuando se realiza la misma operación con las del macromundo, indican que solo fluye en un sentido. ¿Será que la reversibilidad del tiempo es inversamente proporcional al grado de complejidad de la materia?

Según Prigogine, sería un error creer que no hay flecha del tiempo y que es el macromundo el que crea la ilusión de que sí existe, dado que lo cierto es justamente

lo contrario: «hay flecha del tiempo pero el micromundo crea la ilusión de que no existe».¹¹¹

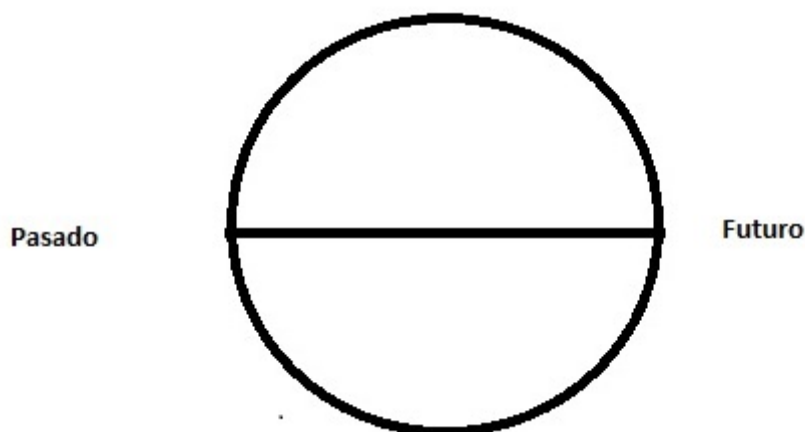
También los maestros Zen creen en la reversibilidad del tiempo. *El tiempo transcurre del presente al pasado*, decía Dogen. Y Shunryu Suzuki llegó a afirmar que «(...) el tiempo transcurre del pasado al presente y del presente al futuro, pero también es cierto que el tiempo va del futuro al presente y del presente al pasado (...)».¹¹²

Partiendo de presupuestos diferentes, la Mecánica cuántica y el Zen coinciden en la reversibilidad del tiempo, a pesar de que para los cuánticos este principio solo se aplica al micromundo y para los monjes Zen es válido para todo el universo.

Lo importante de este punto de vista es que, aunque resulte controvertible, es dialéctico, ya que admite la influencia mutua, la relación *biunívoca* y *dinámica* entre el pasado y el futuro. Por eso, los polos del no ser del tiempo están en perenne *tensión dinámica*.

El sentido biunívoco del flujo temporal implica que entre el pasado y el futuro se establece una dinámica *circular*: el pasado fue futuro, el futuro será pasado, o lo que es igual, el pasado se futuriza y el futuro se preteriza.

Por tanto, la dinámica del no ser del tiempo consiste en el movimiento circular del pasado al futuro y del futuro al pasado.



Esta circularidad parece obedecer a la doble naturaleza del presente, que actúa como *causa* del futuro y como *efecto* del pasado. El pasado pervive en el presente como necesidad mientras que el futuro se anuncia en el presente como posibilidad.

¹¹¹ Étienne Klein: *El tiempo de la Física. Diccionario de la ignorancia*, Editorial Seix Barral S.A., Barcelona, 2000, pp. 131-132.

¹¹² Shunryu Suzuki: *Mente Zen, mente de principiante*, Editorial Estaciones, Buenos Aires, 1994, p. 42.

Cuando el pasado se actualiza, el presente funciona como causa o necesidad que se hace posible; cuando el futuro se actualiza, el presente funciona como efecto o posibilidad que se torna necesaria.

El ser del tiempo y su vitalidad

El presente es el infinito en movimiento...
(Kakuzo Okakura)

El movimiento es uno solo. Aunque lo dividamos en espacial y temporal para entenderlo, el movimiento es una línea única compuesta por dos segmentos: el tiempo y el espacio. El vínculo entre ambos lo rige una ley, a saber: *mientras más rápido se desplaza un objeto en el espacio más lento se mueve en el tiempo, y viceversa*. Es decir, a medida que crece un segmento, el otro se acorta.

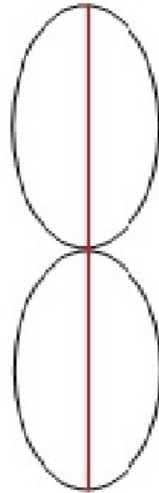
La Teoría Especial de la Relatividad sostiene que cuando un cuerpo se desplaza a una velocidad cercana o igual a la de la luz, su ritmo temporal se ralentiza y su tiempo, por consiguiente, se dilata. Por el contrario, cuando la velocidad del objeto es mucho menor que la de la luz, su ritmo temporal se acelera y su tiempo se contrae. Este es un hecho físico comprobado experimentalmente: el tiempo es *relativo*, lo que quiere decir que se dilata o se contrae en dependencia de la velocidad del objeto en cuestión.

Que el tiempo se expande o se comprime significa que pulsa, que late, que está vivo, que es.¹¹³ El tiempo es en el presente. Por tanto, el presente está vivo. *La vitalidad del ser del tiempo no es más que la pulsación o el latido del presente*.

El eje del presente constituye el espinazo del tiempo, la línea vertical alrededor de la cual se enrosca el ahora como una serpiente que se muerde la cola, rozando apenas en un punto el pasado que ya fue y el futuro que aun no ha sido. Aquí, como en una banda de Moebius, los dos lados del tiempo se vuelven uno solo. Pasado y presente: *¿pasente?*; presente y futuro: *¿preturo?*

¹¹³ Me contaron que Jri Kyrian, coreógrafo checo, dijo una vez: «*Yesterday is history. Tomorrow, a mystery. Today is a gift, that's why we call it present*».

Presente



Presente

El devenir es objetivo pero cada persona percibe el presente a su manera, acorde con su subjetividad. El tiempo es también el movimiento *del sujeto* con respecto a sí mismo. No en balde Borges afirmaba: «(...) *el tiempo es la sustancia de que estoy hecho*». ¹¹⁴

Cuando nos centramos en nosotros mismos y cesamos de movernos, el ritmo del presente se acelera y el tiempo se contrae.

Un monje budista que practica zazen, olvida el pasado y el futuro y se instala en el presente que va dibujando su respiración. Con cada inspiración y exhalación profunda, permanece *aquí y ahora*, vertebrado por el tiempo. A medida que su cuerpo se aquieta su mente se dispara, pero él la observa y continúa anclado a un presente cada vez más exiguo pero sustancioso. Durante zazen sucede algo muy interesante con el presente: poco a poco, la serpiente que se muerde la cola se va tragando a sí misma hasta convertirse en el huevo original, como si el infinito retornase al cero. El Zen hace del tiempo un punto.

Cuando nos enajenamos de nosotros mismos y nos movemos a cierta velocidad, el presente se ralentiza y el tiempo se dilata.

En su cuento «El perseguidor» Cortázar narra la experiencia siguiente: «Un jazzista drogadicto, sumido en un ambiente decadente, experimenta la dilatación del tiempo

¹¹⁴ «Nueva refutación del tiempo» en: *Páginas escogidas*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2002, p. 248.

mientras toca el saxofón viajando en el metro de París. La música parece sacarlo del tiempo aunque, en realidad, lo mete en él. En un breve lapso, que es lo que demora el metro de una estación a otra, revive una infinitud de vivencias con lujo de detalles. Entonces se pregunta: «¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?(...)». ¹¹⁵

En resumen, contamos con dos maneras de enfocar el tiempo.

El enfoque dinámico enfatiza su circularidad y minimiza el rol que desempeña el presente:

Se puede comparar el tiempo a una circunferencia que gira sin cesar: la mitad descendente sería lo pasado, la ascendente lo porvenir, y en la cima, en el punto indivisible que toca la tangente, estaría lo presente, que no tiene dimensiones (...). ¹¹⁶

El enfoque vital acentúa el pulsar, el latir del tiempo. Dice Lewis Carroll que: «Si conocieras al Tiempo tan bien como yo (...) no hablarías de perderlo. El Tiempo es alguien». ¹¹⁷

Y Michael Ende afirma: «Pero el tiempo es vida, y la vida reside en el corazón». ¹¹⁸

Si el enfoque dinámico olvida el ser del tiempo, el enfoque vital menosprecia su no ser. Por lo que el error de ambos consiste en ignorar la naturaleza paradójica del tiempo.

Llegados hasta aquí, se impone una visión de conjunto que supere dicha dicotomía metafísica.

La esfera del tiempo

(...) el ser y el no ser se engendran mutuamente.
(Lao Tsé)

El tiempo es una moneda que gira sin parar sobre el canto del presente, el pasado en una cara, el futuro en la otra.

¹¹⁵ Julio Cortázar: «El perseguidor», en: *El perseguidor y otros relatos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1983, p. 261.

¹¹⁶ Arthur Schopenhauer: *El mundo como voluntad y representación III y IV*, Ediciones Folio, S.A., Barcelona, 2002, p. 103.

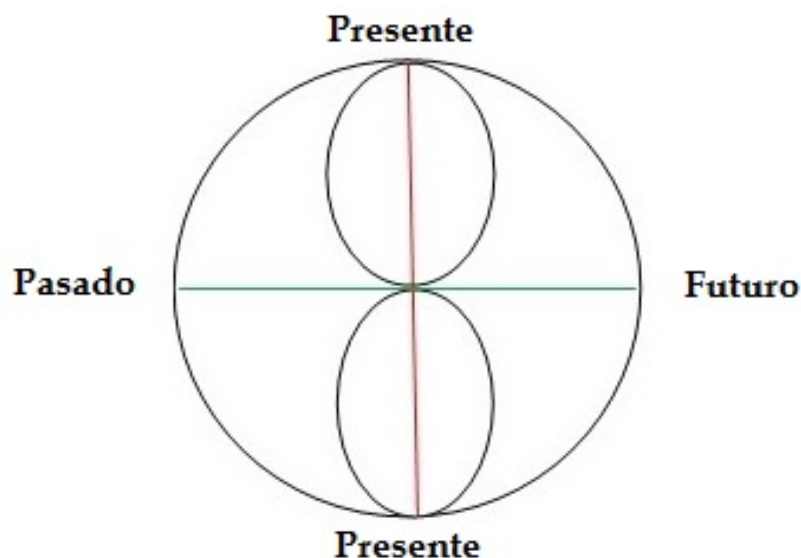
¹¹⁷ Lewis Carroll: *Alicia en el país de las maravillas*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1973, p. 96.

¹¹⁸ Michael Ende: *Momo*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1991, p. 80.

Esta metáfora plantea una hermosa paradoja matemática. Según la teoría de las probabilidades, al lanzar una moneda, existe un 50% de que salga cara y otro 50% de que salga cruz, y se excluye por improbable el suceso de que la moneda se quede parada sobre el canto. Pero en el caso del tiempo sucede exactamente lo contrario: las dos caras son su no ser, cuya probabilidad es igual a cero, y el canto es su ser, cuya probabilidad es del 100%. Por consiguiente, el tiempo se rige por la lógica de las improbabilidades, es decir, en él lo más probable *no es* y solo es lo menos probable. Entre cara o cruz, Cronos siempre elige canto.

Pero existe un modo más racional de exponer la anatomía y la fisiología del tiempo como un todo. Para ello es preciso superponer los dos esquemas ya citados, de modo que los ejes horizontal y vertical se corten en forma de cruz.¹¹⁹

Alrededor de esta, el tiempo dibuja una esfera como la del *taiji* del modo siguiente: asciende en una curva del pasado al presente, desciende por la vertical describiendo una S invertida hasta el otro polo del presente, asciende en un medio arco hasta el futuro, desde el cual retorna al presente en una curva que cierra el ciclo. Entonces describe una S descendente en la vertical hasta el otro polo del presente —con lo cual se completa el signo del infinito— y regresa al pasado, finalizando así su desplazamiento en la horizontal.



¹¹⁹ «El tiempo es la cruz de todos», afirma un verso de Bukowski.

Todo lo anterior sucede, al parecer, obedeciendo cierta causalidad: el tiempo es esférico porque está vivo, es vital porque se mueve y es dinámico porque se contradice en sí mismo.

En este punto podemos atrevernos a especular que el tiempo pudiera ser el esqueleto invisible de las cosas. Cada objeto es tiempo aglutinado. Por eso ni el *número* de Pitágoras, ni el *hombre* de Protágoras: el *tiempo* es la medida de todas las cosas. Lo es, en efecto, porque incluso el universo —en su infinita eternidad— tal vez no sea más que la envoltura del tiempo.