

ISSN 0120-0216



aleph



J.M. Calzadilla

enero/marzo, 2001

No. 116



ISSN 0120-0216

Resolución No. 00781 Mingobierno



Carátula:

Dibujo de Juan Calzadilla

Consejo Editorial

*Luciano Mora-Osejo
Heriberto Santacruz-Ibarra
Jorge-Eduardo Hurtado G.
Carlos-Enrique Ruiz*

Director

Carlos-Enrique Ruiz

Fax: +57.68.867334

E-mail: aleph@emtelsa.multi.net.co

Carrera 17 N° 71-87

Manizales, Colombia, S.A.

*Con los auspicios de la
Fundación ALEPH*

Personería Jurídica No. 3217 de 1986.

Adela Londoño-Carvajal (Presidente)

Gloria-Matilde Gómez U. (Gerente)

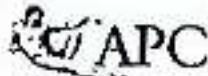
Apartado No.1807. Manizales, Col.

Impreso en Editorial Andina

enero/marzo 2001

aleph

Año XXXV



Asociación para el Progreso Cultural

Carlos Henrique Ruiz
Director revista Aleph
Apartado de Correo 1080
Itanagará - Colombia

Sitgo 13/2/03

Querido Carlos Henrique Ruiz

Colombia es un país que llevo siempre en el Corazón. He estado ya varias veces. He dicho que es un país que vive a la temperatura de su propia destrucción. Fe de los múltiples conflictos y tantas contradicciones que lo ciegan y entristecen hasta el horror.

Pero tengo muchísima fe en tu ánimo y sus ganas de vida, en el apetito intelectual que lo alienta, como en su revista Aleph (palabra primordial)

Pienso que pronto Colombia encontrará sus propios pensamientos concilios, pues ningún país otro es tan cerca de entender que la necesidad de comprender las complejidades de la realidad de cada vida, de cada situación, de nuestra vida.

De corazón y de espíritu por siempre
Abrazos

Edgar Morin

Edgar Morin

Morin, pensador de la complejidad

Nelson Vallejo-Gómez

"Cultivarse es una aventura peligrosa"

Edgar Morin

¿**Q**uién es Edgar Morin (Edgar Nah(o)urn)? ¿Cuáles son sus ideas y propuestas? Nos encontramos de entrada frente al más prolijo y al más audaz de los pensadores contemporáneos, al más capaz de enfrentar sin complejos la complejidad del mundo. Este autor ha producido hasta hoy una obra enorme, que él mismo presenta en seis planos: *La Méthode* o la obra magna (5 volúmenes), *Complexus* (7 volúmenes), *Anthropologie fondamentale* (4 volúmenes), *XX^e siècle* (17 volúmenes), *Vécu - Vivencia-* (8 volúmenes)¹. De tal manera que hasta una presentación somera de Morin es de por sí un desafío. Por lo demás, como si su obra fuera poco, va entretrejida con las vivencias del pensador y, como un bucle, revierte la una en la otra. "*Mi vida intelectual es inseparable de mi vida*", escribe Morin con acentos nietzscheanos y precisa: "*No escribo (no pienso) desde una torre que me sustrae a la vida, escribo (pienso) en la depresión de un remolino que implica mi vida en la vida*"². Igual sucede al leerlo: el pensamiento moriniano es tan revolucionario que al profundizarlo se profundizan también los paradigmas que constituyen el pensamiento de uno mismo, las vivencias de uno mismo. Leerlo pone en juego muchas certezas.



Un “omnívoro cultural”

Edgar Nah(o)um -quien se nombrará clandestinamente Morin en la Resistencia francesa durante la Segunda Guerra mundial- nace en París, en la calle Mayran, el 8 de julio de 1921. Hijo de Vidal Nah(o)um y Luna Beressi. Su padre, naturalizado francés, había nacido en 1894, en Salónica, tierra griega bajo dominación otomana, en el seno de una familia sefardita con “protección consular” italiana. Sus abuelas hablaban a la mesa el castellano sefardí del siglo XV. Su padre no le transmite una cultura definida ni una verdad revelada. De él aprenderá el gusto por las canciones populares y un vivo sentido de la solidaridad y de la familia. La ausencia de cultura ritualizada, o sea, el vacío de Cultura, “ha sido la base para cultivarme”, dice Morin y precisa: “no he dejado de ser estudiante porque he sido investigador en el sentido pleno y existencial de la palabra. He sido y sigo siendo un estudiante que elige a sus educadores y liba su propia miel, utilizando tanto la cultura universitaria, como también los autores marginados o excluidos por la Cultura”³

Hijo único de una madre adorada, Morin vivió por los diez años la terrible experiencia de la orfandad. “Un Hirochima interior me invadió”, escribirá sesenta años más tarde, en *Mis Demonios*. “Durante meses, durante años esperé, a sabiendas de que el regreso de mi madre era imposible”, anota con desgarró en *Autocrítica*⁴. De la esperanza de lo imposible nacerán dos sentimientos, tanto más fuertes cuanto más contradictorios, “que han irrigado toda mi manera de pensar”, nos dice Morin⁵: el primero es una especie de escepticismo, no como postura intelectual de quien duda de que la razón sepa de veras algo y se mantiene airosamente irresoluto, sino como propensión psicológica contra dogmatismos doctrinales y hechizos racionadores. La insostenible ligereza de la incertidumbre se había convertido en una defensa natural contra cualquier determinación. Morin aprenderá luego, estudiando la física cuántica, que lo indeterminado emerge del seno mismo de la naturaleza y,

¹ Véase al final bio-bibliografía de Edgar Morin.

² In *Mes Démons* (Mis Demonios). Ed. Stock, París, 1994, p. 11. Los parentesis son míos.

³ *Idem*, p. 25.

⁴ In *Autocritique* Ed. Seuil, París, 1959, p. 16 (ed. de 1994).

⁵ In *La pensée complexe: antidote contre les pensées uniques*. Entrevista con N. Vallejo G., París, 1997, publicada en revistas de Argentina, Brasil, Venezuela, Colombia, México, Francia.

por lo tanto, es uno de los datos que integran el pensamiento en su oficio cognitivo⁶.

Del terrible duelo materno surgió un segundo sentimiento: la absoluta necesidad de redención o la *esperanza pura*. Si de veras ser niño es no conocer la muerte, poseyendo así por un momento efímero, gracias a tan dulce e ingenua negativa, una dicha beata, la conciencia de Thanatos arrancará a Morin su dicha tempranera, su matriz afectiva; volcándole al universo infinito sin fundamento; poniéndole en lo abierto y lo indefinido de la vida, como una explosión cósmica lanza al perenne azar una promesa de mundo. Aprende que hacer mundo es un quehacer de trabajos y días, un trabajo de duelo, de cavadura y alcorque hasta que albore la vida; pues si supiéramos cuántos albores por venir resguarda la desesperanza, no habría tiempo ni lugar para la desesperación y el desánimo.

En Morin, esos dos sentimientos contrarios, *esperanza y desesperanza*, representan uno de los temas fundamentales que animan su dialógica existencial e intelectual⁷.

Desde los diez años, desde aquella irremediable pérdida, la vida y el pensamiento de Morin han sido como un combate titanesco entre la desesperanza y la esperanza, entre lo que nos conmina a la dispersión espiritual o a la desidia mental, a la cosificación o a la indiferencia humana, y la esperanza creadora de mundos, de belleza, de fraternidad, entre un *paradigma de disyunción y un pensamiento de religación*⁸.

Sentimientos a su vez contrarios y complementarios que llevan a Morin a definirse como un "*omnívoro cultural*"; explorando desde chico los territorios

⁶ Ver *La Méthode 1. La naturaleza de la Naturaleza*. Seuil, 1977. París. Trad. Ana Sánchez, ed. Cátedra, Madrid, 1977. Primera parte, capítulo sobre *La articulación del segundo principio de termodinámica y la idea de entropía en el principio de complejidad de la física*.

⁷ La *Dialógica moriniana* integra la dialéctica en una asociación de instancias complementarias y antagonistas a la vez. El mundo se concibe de tal manera como un *tetragrama orden-desorden-interacciones-organización*, términos a la vez complementarios, concurrentes y antagonistas (véase: *El bucle tetralógico*, in *La Méthode 1*, op. citada, p. 56). Avanzado en su obra, Morin integra en el concepto de *organización*, tratándose de los seres vivos, la idea de *autonomía* y de *ecosistema*. La reflexión sobre *La recursión*, in *La Méthode 2. La vida de la Vida* (trad. Ana Sánchez, ed. Cátedra, Madrid, ed. 1997), p. 392 y 393, complejifica el concepto de *organización*, dando al final un *auto-(geno-feno-ego)-eco-re-organización*. En toda la obra de Morin el *bucle tetralógico* es una idea clave para entender sus propuestas de pensamiento complejo.

⁸ En relación a estos conceptos véase al final de este ensayo.

de la literatura, la música, el cine; hilando por doquier con que comprender el mundo. "Mi espíritu, anota Morin, dio primacía a la los libros que alimentaban el escepticismo y la esperanza, así como a los que anunciaban la redención después de tantos dolores. La contradicción entre fe y duda siempre fue vivida, violenta, inextinguible, inalterada, nunca superada, con accesos mesiánicos anunciándome redención y salvación, y accesos nadáticos que me confirman que todo está perdido para siempre. De ahí mi irresistible atracción por la duda fundamental (Montaigne) pero también por el impulso fundamental más allá de la duda y de la razón (Rousseau); por las verdades del corazón que responden a todas mis insatisfacciones anunciándome amor, redención, salvación, y las verdades de la razón que satisfacen mi escepticismo y mi sentido de la relatividad. De ahí mis impulsos, nunca agotados, hacia el escepticismo, el misticismo, la racionalidad, la poesía, el realismo, el utopismo. De ahí mi fascinación por los autores que más intensa e íntimamente vivieron esta contradicción (Pascal, Dostoievsky), por los filósofos de la contradicción que, en profundidad, nunca la suprimen (Heráclito, Hegel). Paso de una a otra polaridad según la última influencia principal, pero, al hacerlo, no dejo de alimentar a la una y a la otra"⁹.

Hay que anotar que en toda la obra de Morin cruza una reflexión recurrente sobre *qué es cultura*. Morin muestra que en realidad este concepto es polisémico, es un macroconcepto abierto, irreductible a su propio contenido. Pero ante todo la lección moriniana indica que la cultura requiere un sujeto que la conciba y observe, la reviva y revise. Es decir, el meollo de la cultura está en *cultivarse* -peligro y salvación el juego intersubjetivo del reconocimiento; pues no basta con acumular mil datos, ni con procesarlos, computarizarlos y archivarlos -así sea necesario-, sino que tenemos que experimentar la recursividad y la creatividad -la espiritualidad- en el surgimiento de lo que tiene sentido, siguiendo una *religación intencional* y/o azarosa, dentro de un contexto dado o una complejidad contextual. Así resulta que la experiencia cultural nunca es lógica ni científica. La experiencia cultural es vivencial, subjetiva e intersubjetiva o no es. Cultivarse requiere pues reflexividad, pensar en suma, es

⁹ In *Mes Démons*, op. cité, p. 54.

decir, presupone también la paradoja propia de toda empresa reflexiva: el sujeto que se cultiva debe convertirse al mismo tiempo en objeto cultural¹⁰.

De la guerra a “una temporada en el estalinismo”

Morin buscó en la literatura (Rolland, France, Du Gard, Malraux, Tolstoi, Dostoievski, éste ha sido el *más revelador*, el *más presente*, el *más íntimo*, según Morin), en el cine, en la cultura popular de la calle Ménilmontant durante su adolescencia parisina, en los focos izquierdistas y anarquistas de los años treinta; buscó con que organizar un mundo, una matriz afectiva e intelectual, en fin, algo con que ir hilándole a su existencia en crisis de proyecto un mañana abierto y sin futuro definido. “*Tenía veinte años*, dice Morin, *veinte años en 1941. Me encontraba en el corazón de la tragedia, ahí donde vacila el destino*”¹¹. Fue aquel un tiempo, nos dice, en que la desesperanza tomó forma de necesidad interior por “*dar su vida a la gran causa, creer en la trascendencia y entregar su vida a la lucha de toda la humanidad*” (idem).

La Segunda Guerra mundial cambiará por completo la vida de Edgar Morin; en ella encontrará su destino de intelectual/actor enfrentado al drama antropológico de una racionalidad doctrinaria y de su corolario epistemológico, el cientismo alienador. De ella aprenderá la fuerza y la fragilidad del oficio intelectual: el deber de conciencia y de palabra. De la Resistencia a la Guerra nacerá otro nombre, una “identidad” inédita: Edgar Morin. “*La Resistencia es*, escribe Heinz Weinmann¹², *la prueba de iniciación en donde el sujeto, puesto al lado de la vida ordinaria y enfrentado a la muerte, renace con otra identidad. Edgar Nahum (Nahum, profeta bíblico cuyo nombre significa “el compasivo”) se convierte en Edgar Morin, nombre (clave secreta) de Resistencia. Bajo ésta nueva identidad, fruto de sus propios trabajos y que nada debe al “nombre del Padre”, vivirá y escribirá*”.

En 1940 la desbandada del ejército francés es total, inesperada y asombrosa. El país es invadido por los Nazis y los Fascistas. La Constitución de la tercera

¹⁰ El tema de la cultura puede discutirse a partir de la teoría propuesta por Morin, in *Sociologie*, Fayard, París, 1984 et Seuil, 1994, p. 153. Y, el Capítulo primero, *Cultura/Conocimiento*, in *El Método*, vol. 4- Las Ideas. Ed. du Seuil, París, 1991. Trad. De Ana Sánchez, ed. Cátedra, Madrid, 1994.

¹¹ In *Mes Démons*, op. cité, p. 56.

¹² In *Introducción* al libro de Morin *La Complexité Humaine*. Ed. Flammarion, París, 1994, p. 46.

República francesa se derrumba. El Gobierno dimite, se disuelve la Asamblea Nacional, desaparecen las instituciones republicanas y democráticas, se transfieren plenos poderes en las manos de un viejo de 84 años (héroe absoluto de la Primera Guerra), el Mariscal Petain, quien concluye un armisticio con Hitler. "Es con el corazón en la mano que os digo: ¡cesad el combate!", ordenará Petain por radio, el 17 de junio. Charles de Gaulle se refugia en Inglaterra al día siguiente y lanza su famoso "llamado del 18 de junio" a la resistencia y al combate por la liberación de Francia. El país se divide entre los que colaboran con los nazis y los que resisten a éstos y a aquellos.

Morin se refugia en Tolosa, ciudad del suroeste francés, en zona "libre". Entra en contacto con la Resistencia y con las corrientes comunistas clandestinas. Impulsado por su dialógica esperanza/desesperanza¹³, Morin empieza a "cultivarse" -forma de resistencia intelectual a cualquier opresión-, en busca de criterios para comprender y, de seguido, neutralizar la desintegración antroposocio-política que conlleva la Guerra. Estudia Historia y Sociología, bajo el marco teórico del marxismo. En el furor, la barbarie y el maniqueísmo de entonces, y frente a la crisis de proyecto socio-político, el marxismo-comunismo aparece, por razones y azares de una extraordinaria complejidad, como "la salvación", además aporta un modelo lógico-identitario de inteligibilidad de la condición humana y cierto proyecto de "comprensión global de su destino". Sin embargo, esta doctrina representaba para el joven Morin, no el paradigma cerrado que reduce la Historia de la humanidad a un simple resultado de las funciones: "lucha de clases/fuerzas de producción", sino la utópica ciencia multidimensional del "saber total" capaz de articular Cientismo y Humanismo. Morin nos dice que al terminarse la Guerra, *la idea de totalidad*, de "saber total", que tanto lo hechizó, perdió su "carácter triunfal": "(...) comprendí, escribe, *que nadie podía pretender detener la verdad del todo* ("poseer la verdad en un alma y un cuerpo", Rimbaud), *pero guardé la idea de que en todo saber parcial, hay que conservar la conciencia de todo en tanto todo*"¹⁴. Cuarenta años después, en su obra mayor *El Método*, Morin verá en esa *conciencia de todo en tanto todo* uno de los principios fundamentales del Pensamiento complejo; el llamado *Principio hologramático*, que reza: *no sólo*

¹³ "Así se inicia y prosigue mi dialógica interior entre esperanza/desesperación, duda/fe y, desde otro ángulo, entre "verdades del corazón" y "verdades de la razón", in *Mes Démons*, p. 54.

¹⁴ *Idem*, p. 70.

la parte está en el todo, sino que también el todo en tanto todo está al interior de la parte¹⁵. Resuena aquí un fascinante *Pensamiento* de Pascal, que es uno de los faros de Morin: "(...) yo tengo por imposible conocer las partes sin conocer el todo, así como conocer el todo sin conocer particularmente las partes"¹⁶.

Durante la Guerra, la Resistencia francesa se organiza en diferentes corrientes clandestinas, federadas por dos fuerzas mayores: la del General Charles de Gaulle y la del Partido comunista. En el furor de la Guerra se desarrolla asombrosamente el maniqueísmo, se polarizan las posiciones y cualquier decisión implica la alternativa vital "amigo/enemigo". El comunismo soviético representaba en aquella época las ideas de "revolución", "liberación", "justicia social". Los intelectuales comunistas franceses las integraban como una transferencia sublimada del ideal revolucionario de 1789. En el terreno concreto de la Guerra, después de las gloriosas batallas de Moscú y de Stalingrado (Hitler ataca a la Unión Soviética, violando el tratado de "no agresión", firmado con Stalin, y que tenía por finalidad repartirse a Polonia entre los dos), el comunismo soviético logra la extraordinaria metamorfosis ideológica de presentarse como el estandarte moral de la resistencia, no sólo contra el nazismo, sino contra toda forma de opresión, de humillación y de explotación del hombre por el hombre.

De las diferentes corrientes clandestinas de la Resistencia, Morin integra la federada por el Partido comunista. Hay en este acto razones y pasiones. Morin explicará años más tarde que esa adhesión "*significaba más que una decisión política o ética, era una reconciliación consigo mismo y con el mundo*"¹⁷. Pero en términos concretos dicha adhesión es el resultado de una reacción, de un combate contra la Guerra. "*Yo fui comunista de guerra; sin la guerra, nunca hubiese adherido al comunismo. Es esto lo que hay que saber y lo que hay que decir*", nos afirma Morin¹⁸. "*Fui comunista de guerra, y aquel comunismo no sobrevivió a la paz...*"¹⁹

Al terminar la Guerra, el maniqueísmo vital "amigo/enemigo" se debilita en

¹⁵ In Primera parte del tomo 1- *La Naturaleza de la Naturaleza*.

¹⁶ In *Pensée* 84, edición Chevalier.

¹⁷ In *Autocritique*, ed. Seuil, París 1994, p. 70

¹⁸ In Entrevista con Nelson Vallejo Gómez, op. citó.

¹⁹ In *Mes Démons*, p. 239.

maniqueísmo político o "guerra fría". Morin constata que el comunismo, alienado por el aparato del Partido, y éste por el estalinismo, se mueve de "teoría abierta" sobre la justicia social, hacia una ideología o "doctrina cerrada" en pos del poder, bajo el mito de "revolución universal". Morin no sólo desenmascara entonces la pretensión prometéica del comunismo, sino que muestra cómo la facultad de fabulación o de mistificación es uno de los elementos fundamentales del entendimiento humano. El pensamiento es capaz de "echar mano, escribe Morin, de ardidés mentales para neutralizar la desintegración en cadena que acecha naturalmente todo sistema doctrinario y racionalizador"²⁰. El desmantelamiento de dichos ardidés es el oficio noble del intelectual. Su deber inalienable de toma de conciencia y de denuncia de los mismos llevará a Morin a convertirse, casi de entrada, en "persona no grata" para el Partido. Su expulsión se oficializa en 1951.

Con todo, lo más importante para la futura obra de Morin y para la ejemplificación del *pensamiento complejo*, es el descubrimiento antropológico y epistemológico, que resulta de la toma de conciencia del hechizo ideológico, vivido durante la "temporada en el estalinismo", según el cual: el enajenamiento ideológico, como el hechizo mistificador hacen parte de organizaciones mentales de la inteligencia humana, y no son producciones o resultados de instancias de poder territorializadas. Si bien Morin es consciente de la llamada "crisis de racionalidad", tan nombrada por la fenomenología y por el postmodernismo, no está de acuerdo en considerar que "el fracaso de una cultura racional no se halla en la esencia del mismo racionalismo, sino únicamente en su enajenamiento", como lo escribe Husserl²¹. Para Morin, el enajenamiento hace parte del racionalismo como tal, bajo la forma lógica de paradigmas de simplificación. En efecto, los procedimientos de la simplificación forman parte del pensamiento complejo, tanto como éste segrega los antídotos contra la simplificación. Lo que importa, dice Morin, "es saber permanentemente, acordarse de que simplificamos más por razones prácticas, heurísticas, no para extraer la quintaesencia de la realidad"²². En otras palabras: acordarse de por qué pensamos, tomar conciencia de cómo y para qué pensamos es ser sujeto constituyente y no sólo objeto constituido del pensamiento.

²⁰ In *Autocritique*, op. cité, p. 118.

²¹ In *La filosofía en la crisis de la humanidad europea*, Navarra, Buenos Aires, 1969, p. 171.

²² In *La Méthode*, vol. 4- *Las Ideas, su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Ed. Cátedra, Madrid, 1992, trad. Ana Sánchez.

Morin experimenta en carne propia dicho descubrimiento. Por consiguiente importa destacar, en la vivencia moriniana del comunismo y en su "temporada en el estalinismo", la individual y progresiva toma de conciencia, de lo que supone el encierro espiritual-ideológica en cualquier sistema doctrinario. Esta toma de conciencia es de por sí un acto de rebeldía, una *autocrítica*, una *auto-ética*, una *higiene mental*. Morin nos dice que gracias a *Autocritique* pudo entender el fanatismo y la ideología, amén de tomar conciencia de que nunca jamás podría revivir un fanatismo y adherir a una ideología.

La lección moriniana de ética del pensamiento, que deja "*una temporada en el estalinismo*", es nunca olvidar que en el conocimiento somos sujeto y objeto, y que por lo tanto, cuando una doctrina nos aliena y atonta por exceso de objetivización, también podemos reflexionar, retomar conciencia de que somos ante todo sujetos pensantes, es decir, un ser capaz de caer por sí mismo en cuenta de "*los amores engañosos*" (Rimbaud, *Una temporada en el infierno*), un ser capaz de reírse de sus propios hechizos ideológicos.

De la interdisciplinariedad a la transdisciplinariedad

Morin hará una "carrera oficial (1951-1989)" como sociólogo del *Centro Nacional para la Investigación Científica (CNRS)*. Pero los trabajos realizados bajo el manto de la institución crearán un horizonte inédito de reflexión, capaz de atravesar, como un arco iris, por cualquier disciplina o espacio de "saber reservado". En su primer trabajo de antropología fundamental, *El hombre y la muerte* (Seuil, 1951), Morin analiza la idea de la muerte como objeto de estudio a través diferentes disciplinas, que van de la biología a la mitología, y sobre todo se enfrenta con el bloqueo institucional de la llamada "interdisciplinariedad"; es decir, Morin constata cómo cada disciplina busca erigirse en espacio territorializado de saber y de poder, queriendo hacer de su objeto de estudio una marca depositada. Por ejemplo, en una concepción interdisciplinaria sobre la cuestión de la muerte, la biología cree poseer "más verdad" que la mitología o la religión. La interdisciplinariedad pone de presente los conflictos de identidad, de interés y de poder institucional entre saberes. La interdisciplinariedad muestra cómo los campos del conocimiento están trazados con paradigmas de púas conceptuales.

Morin denuncia la interdisciplinariedad sin buscar por ello erigir una instancia de saber para destruirla, por el contrario, su obra se servirá de la lógica disyuntiva,

reduccionista y simplificadora, que utiliza la concepción interdisciplinaria del conocimiento, para ejemplificar la necesidad de otro tipo de concepción del saber, es decir para defender una concepción transdisciplinaria del conocimiento. La idea central de una cultura transdisciplinaria está en introducir la reflexividad, la conciencia en las ciencias; es constatar que en el conocimiento de cada saber institucionalizado por una disciplina con sus conceptos propios existe un *paradigma de complejidad*, cuya toma de conciencia pone de presente el carácter organizacional, interactivo, generativo y degenerativo de dicho saber. "*Nuestro pensamiento no es abstracción, escribe Morin, es ante todo vitalidad; siendo algo vivo está sometido a degeneración y corrupción*"²³.

A partir de entonces, toda la reflexión epistemológica de la obra moriniana tendrá por principal motivo la ejemplificación de un modo de pensar transdisciplinario. Los saberes pueden estar, pues, territorializados, estructurados y defendidos por disciplinas institucionalizadas; pueden existir entre ellos frías o cordiales relaciones de interdisciplinaria; pero toda toma de conciencia de un saber definido, nos enseña Morin, pondrá de presente su condición de unicidad en un juego organizacional de multiplicidad, su inevitable relación al sujeto que lo piensa y a formas culturales de comprensión, aplicación técnica y/o transmisión educativa. En fin, el saber solo de una disciplina definida (el saber médico, físico, matemático, filosófico, sociológico, biológico, psicológico, etc.) ¡no existe! Lo que existe en realidad es un *pensamiento complejo* de interacciones conceptuales y saberes en movimiento organizacional, dentro de algo que nombramos conocimiento, algo tan ligado a la conciencia humana como a la cosmogénesis del Universo.

Pero ¿cuál es pues la estructura del conocimiento? ¿Cómo actúa el pensamiento? Estas preguntas y sus respectivos corolarios animarán, a partir de los años sesenta la obra moriniana. Una estadía en el Instituto Salk de San Diego (USA), como profesor invitado en 1969, permitirá a Morin estudiar tres teorías fundamentales sobre los modos del conocimiento humano: la cibernética, la teoría de sistemas y la informática. En el *Salk Institute for Biological Studies* descubre la obra de Gregory Bateson. Un replanteo epistemológico radical se anuncia al contacto de Jhon Hunt, Jacques Monod, Henri Atlan, de la teoría de los autómatas de Jhon von Neuman y del principio de *order from noise* ("azar

²³ In *Mes Démons*, op. cité, p. 293.

organizador”) de Heinz von Foerster. De regreso a París, Morin funda el *Centro Royaumont para el estudio de una ciencia del hombre*.

A partir de entonces, a los cincuenta años, Morin reforma todos sus paradigmas de conocimiento, escribiendo de seguido una obra epistemológica y teórica enorme. Esta corre bajo el nombre de *La Méthode* y traza los modos en que emerge, se actualiza y/o ejemplifica el *Pensamiento Complejo*. Tal posición conlleva una redefinición del concepto de razón. Morin opone a la razón reduccionista/simplificante/cerrada, una racionalidad abierta, capaz de abordar la complejidad en la base misma de lo real. *La Méthode* de Morin propone tres operadores lógicos para trazar el surgimiento de dicha complejidad. El *operador dialógico*: la interrelación simultáneamente complementaria, concurrente y antagonista de las instancias necesarias en la organización de un fenómeno. El *operador recursivo*: no sólo hay interacción, sino también retroacción de los procesos en circuito solidario. El *operador holográfico*: cada punto del holograma contiene la presencia del objeto en su totalidad. Estos tres operadores del *Pensamiento Complejo* permiten una representación del proceso de *auto-eco-organización* o de la existencia como tal de todo fenómeno. La idea de ser no se entiende aquí como noción *sustancial*, sino como “*idea organizacional*” (Morin). “*Se hizo evidente, escribe Morin, que la vida (el ser) no es una sustancia, sino un fenómeno de auto-eco-organización extraordinariamente complejo que produce la autonomía (...)* La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado (el juego infinito de interretroacciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción. Pero nosotros podemos elaborar algunos de los útiles conceptuales, algunos de los principios, para esa aventura, ya podemos entrever el aspecto del nuevo paradigma de complejidad que debiera emerger”²⁴. Esta estrategia conceptual inédita conmina a la toma de conciencia que requiere la emergencia significativa del *paradigma de complejidad*, el cual gobierna hoy nuestro espacio mental. Se trata, en suma, de una *propuesta estratégica y no de otra opción programática*, para comprender e integrar los nuevos modos de conocimiento que organiza nuestra era de mundialización y de conciencia planetaria.

²⁴ In *Introduction à la pensée complexe*. Ed. ESF, Paris, 1990. Trad. Marcelo Pakman, Ed. Gedisa, Barcelona, 1994. p. 33.

EDGAR MORIN

Nacido en París, en el 10 de la calle Mayran, el 8 de julio de 1921, de Vidal Nah(o)um y Luna Beressi

La Guerra

Combatiente voluntario de la Resistencia clandestina francesa durante la Segunda Guerra Mundial.

Agregado al Estado Mayor del ejército francés en Alemania (1945).

Responsable de la oficina de "propaganda" en la Dirección de la Información del Gobierno militar francés en Alemania (1946).

Integrante del Partido Comunista Francés durante la Guerra; excluido oficialmente por "disidencia cultural", en 1950.

Estudios y Honores

Licenciado en Historia, Geografía y Derecho de la Universidad de Toulouse, Francia.

Doctor Honoris Causa en Ciencias políticas de la Universidad de Perugia, Italia.

Doctor Honoris Causa en Psicología de la Universidad de Palermo, Italia.

Doctor Honoris Causa en Sociología de la Universidad de Ginebra, Suiza.

Doctor Honoris Causa de la Universidad de Bruselas, Bélgica.

Doctor Honoris Causa de la Universidad de Natal, Brasil.

Laus Honoris Causa del Instituto Piaget de Lisboa.

Colegiado de Honor del Consejo Superior de Educación (Andalucía, España).

Medalla de la Cámara de Diputados (Comité científico internacional de la Fundación Piu Manzu) de la República Italiana.

Officier de la Légion d'Honneur de la República Francesa.

Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres de la República Francesa.

Premio Europeo de Ensayo Charles Veillon, en 1987.

Premio Viareggio International, en 1989.

Premio Media de la Cultura de la Asociación de Periodistas Europeos en 1992.

Premio Internacional de Catalunya en 1994.

Cargos

Director de Investigaciones en el Centro Nacional para la Investigación Científica (CNRS), en París, entre 1950 y 1989.

Director del Centro de Estudios Transdisciplinarios (Sociología, Antropología, Política) -CTSAP- en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales en París, entre 1973 y 1989.

Director de la revista *Arguments* y de la revista *Communications*, en París, entre 1956 y 1962.

Presidente de la consulta nacional "¿quels savoirs enseigner dans les lycées?" organizada por el Ministerio de Educación francés, 1998.

Presidente de l'*Association pour la Pensée complexe (APC)*, à Paris.

Obras (traducidas a varios idiomas)

La Méthode

El método I, La Natureza de la Natureza, Seuil, París, 1977. Trad. Ana Sánchez, Cátedra, Madrid, 1981.

El método II, La Vida de la Vida, Seuil, París, 1980. Trad. Ana Sánchez, Catedra, Madrid, 1983.

El método III, El Conocimiento del Conocimiento, Seuil, París, 1986. Trad. Ana Sanchez, Catedra, Madrid, 1988.

El método IV, Las Ideas, Seuil, París, 1991. Trad. Ana Sánchez, Cátedra, 1992.

La méthode V, L'Humanité de l'Humanité (La condition humaine suivi de L'Ethique complexe). Ed. Seuil, à paraître.

Complexus

Ciencia con Consciencia, Fayard, París, 1982. Trad. Ana Sánchez, Anthropos, Barcelona, 1984.

Science et conscience de la Complexité, Librairie de l'Université, Aix-en-Provence, 1984. *Nouvelle édition à paraître chez L'Harmattan, Paris.*

Sociología, Fayard, 1984. Trad. Jaime Tortella Caseres, Tecnos, Madrid, 1995.

Arguments pour une Méthode, colloque de Cérisy (Autour d'Edgar Morin), Seuil, París, 1990.

Introducción al pensamiento complejo, ESF, París, 1990. Trad. Marcelo

Pakman, Gedisa, Barcelona, 1994.

La Complexité humaine, Flammarion, París, 1994.

Mis Demonios, Stock, París, 1994. Trad. de Editorial Kairos, Barcelona, 1995.

Articular los saberes (textes choisis et présentés par Nelson Vallejo-Gómez), CNDP, Ministère de l'Education Nationale, de la Recherche et de la Technologie, 1998, París. Trad. Geviève de Mahieu, Universidad del Salvador, 1998, Buenos Aires.

La tête bien faite (*Repenser la réforme/réformer la pensée*). Ed. Seuil, París, 1999.

Antropo-sociología/Antropología Fundamental

El Hombre y la Muerte, Seuil, París, 1951. Trad. de editorial Kairos, Barcelona, 1974/1994.

El cine o el hombre imaginario, Minuit, París, 1956. Trad. Ramón Gil Novales, Seix Barral, Barcelona, 1972.

El Paradigma perdido: el paraíso olvidado (*La nature Humaine*), Seuil, París, 1973. Trad. Domènec Bergadà, Kairos, Barcelona, 1974.

L'Unité de l'Homme (en collaboration avec Massimo Piatelli-Palmarini), Seuil, París, 1974.

Siglo Veinte

L'An zéro de l'Allemagne, La Cité Universelle, París, 1946.

Las Stars, Seuil, París, 1957. Trad. Ricardo Mazo, Dopesa, Barcelona, 1972.

El espíritu del tiempo, tome I, Grasset, París, 1962; Trad. Rodrigo Uria y Carlos M. Bru, Taurus, Madrid, 1966. Tomo II, Grasset, París, 1975.

Commune en France: la métamorphose de Plozévet, Fayard, París, 1967.

Mai 68: la brèche (en collaboration avec Claude Lefort et Cornelius Castoriadis), Fayard, París, 1968; nueva edición aumentada de Vingt ans après, Ed. Complexe, 1988.

La rumeur d'Orléans, Seuil, París, 1969; edición aumentada con *La rumeur d'Amiens*, 1973 en colección "Points-Essais", 1984.

Para salir del Siglo Veinte, Nathan, París, 1981. Trad. Jordi Fibla, Kairos, Barcelona, 1982.

¿Qué es el totalitarismo? Naturaleza de la URSS, Fayard, París, 1983.

Trad. Ana Sánchez, Anthropos, Barcelona, 1985.

La Rose et le Noir, Galilée, Paris, 1984.

Pensar Europa, Gallimard, Paris, 1987. Trad. Beatriz Anastasi de Loné y Ana Sánchez, Gedisa, Barcelona, 1988. En Ed.62-Península, 1989/ Trad. Victor Compta.

Un nouveau commencement (en collaboration avec Gianluca Bocchi et Mauro Ceruti), Seuil, Paris, 1991.

Tierra-Patria (en colaboración con Anne Brigitte Kern), Seuil, Paris, 1993. Trad. Manuel Serrat, Kairos, Barcelona, 1993.

Les Fratricides (Yougoslavie-Bosnie, 1991-1995). Ed. Arléa, Paris, 1996.

Planète, l'aventure inconnu (en collaboration avec Christophe Wulf). Ed. Mille et Une Nuits, Paris 1997.

Política

Por una política del hombre, Seuil, Paris, 1965. Trad. Carlos Gerhard, Editorial Extemporáneos, México, 1971.

Pour une utopie réaliste (Autour d'Edgar Morin), Colloque de Châteauevallon (Toulon, 1995), Arléa, Paris, 1996.

Politique de civilisation (en collaboration avec Sami Naïm), Arléa, Paris, 1996.

L'Affaire Bellouinis (préface du témoignage de Chems Ed Din). Ed. de l'Aube, Paris, 1998.

Vivencias

Autocrítica, Seuil, Paris, 1959. Reedición y nuevo prefacio en 1992. Trad. Janine y Jaime Muls Liaras. Ed. Kairos, Barcelona, 1976.

Le vif du sujet, Seuil, Paris, 1969.

Diario de California, Seuil, Paris, 1970. Trad. Carlos Manzano, Editorial Fundamentos, Madrid, 1973/74.

Journal d'un livre, Inter-Editions, Paris, 1981.

Vidal et les siens, Seuil, Paris, 1989.

Une année Sisyphé (Journal de la fin du siècle), Seuil, Paris, 1995.

Pleurer, aimer, rire, comprendre (diario de 1995), Arléa, 1996.

Amour, Poésie, Sagesse. Ed. Seuil, Paris, 1997.

Bibliografía (algunos libros y artículos sobre la obra de Morin)

CIURANA Roger Emilio. *Edgar Morin: pensador de la complejidad*, Tesis, Universidad de Valladolid, 1996. Publicación en libro por la editorial de la Universidad, 1997.

GONZALES MOENA Sergio. *Una aproximación a la política de Edgar Morin*. Instituto Latinoamericano de Doctrina y Estudios Sociales, Santiago de Chile, 1993.

GONZALES MOENA Sergio (compilador). *Pensamiento Complejo*. Cooperativa Editorial Magisterio, Bogotá, 1997.

BOUSQUET Johanne. *Organisation et culture dans l'oeuvre d'Edgar Morin*. Universidad de Montréal, 1978.

O problema epistemológico da complexidade. Congreso sobre Edgar Morin, Lisboa. Ed. Publicações Europa-América, 1984.

ATLAN Henri. *Hypercomplexité et sciences de l'homme*, in *Entre le cristal et la fumée*, Seuil, Paris, 1979.

ATTIAS C. Y LE MOIGNE J.L.. (ed.). *Science et conscience de la complexité; autour d'Edgar Morin*. Ed. Librairie de l'Université. Aix-en Provence, 1984.

FAGES J.-B.. *Comprendre Edgar Morin*. Editions Privat, Toulouse, 1980.

KONDO Dimandja Eluya. *Le concept de système dans la philosophie naturelle d'Edgar Morin*. Facultad de Teología de Kinshasa, Zaire, 1980.

UNIVERSIDAD DE NIZA. *Avec Edgar Morin à propos de la Méthode*. Edisud, Aix-en-Provence, 1980.

UNIVERSIDAD DE PAU. *De la complexité, autour d'Edgar Morin*. Cahiers de l'Université, 1984.

MABILLON-BONFILS Béatrice. *La politique et l'épistémologie chez Edgar Morin: itinéraire bibliographique*. Tesis en la Universidad de Derecho, Economía y Ciencias de Aix-en-Provence-Marseille, 1984.

RADIOSCOPIE D'EDGAR MORIN. "Revista Europea de Ciencias Sociales", tomo XXV, N° 75, Librería Droz, Ginebra, 1987.

PADOVA María-Teresa. *Esquisse d'une sociologie des idéologies contemporaines: l'exemple d'Arguments, 1957-1962*. Tesis en la Universidad de París VII 1990.

ALMEIDA MOURA DE Maria. O saber antropológico: complexidades, objetivações, desordens, incertezas. Tesis, São Paulo, 1992.

FORTIN Robin. Introduction à la Méthode d'Edgar Morin. Tesis, Universidad Laval, Québec, 1992.

KALAMBA MUTANGA Joseph. Emergences et natures des phénomènes humains dans le paradigme scientifique de l'évolution d'après Edgar Morin et Teilhard de Chardin. Publicaciones universitarias africanas, Kinshasa-Munich, 1993.

KOFMAN Myron. From big Brother to fraternity, Ed. Pluto Press. Londres, 1995.

Artículos

MAURIAC Cluade. L'homme et la mort dans l'histoire d'Edgar Morin, in La Table Ronde, fév. 1952.

DOMENACH J.-M.. La vie et la mort, in Esprit, juillet 1952.

NADEAU M.. L'homme devant la mort, in L'Observateur, N° 86, janvier 1952.

FEBVRE L.. La mort dans l'histoire, in Annales, 2, 1952.

BATAILLE G.. Le paradoxe de la mort et la pyramide, in Critique, juillet 1953.

FRIEDMANN G.. Une pensée ouverte, in Combat, juillet 1965.

BARTHES R.. Une écriture dialectique, in Combat, juillet 1965.

MASTERS, R.. Vers une science?, in Contrepoint, 16, 1975.

DUPUIS J.-P.. La simplicité de la complexité, in Esprit, N° 9, 1981.

ANTIROPOS. (Edgar Morin: la esperanza lucida de una conciencia crítica, Autobiografía intelectual de Edgar Morin, El Método, N° 13, junio-agosto de 1982, Barcelona.

LE MOIGNE J.-L.. Edgar Morin, in Encyclopaedia Universalis, 1992.

PEYRON-BONJAN C.. Des apories de l'épistémé au concept de la praxis (questions épistémologiques à propos de la recherche en éducation), in L'Année de Recherche en Education, PUF, 1994.

VEGLERIS Eugenie. Edgar Morin, in Dictionnaire des Philosophes, PUF, 1994.

VALLEJO GOMEZ Nelson. El Pensamiento complejo contra el pensamiento único, in Revista de Sociología y Política Nueva Epoca N° 8 de la Universidad Iberoamericana, México 1996.

VALLEJO GOMEZ Nelson. De la hechizadora ideología a la verdad de la incertidumbre, Edgar Morin en sus vivencias, in Revista de la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM, número especial Edgar Morin, México 1997.



Dos entrevistas con Edgar Morin

Nelson Vallejo-Gómez

1. Educar para un nuevo humanismo

N. V.G.: *¿Edgar Morin, qué reto deberá aceptar hoy en día la Educación?*

E.M.: En el ámbito de la educación como en el del conocimiento y en el del pensamiento hay un desafío mayor que debemos enfrentar, si queremos preparar los jóvenes que vivirán el próximo siglo: se trata de la contradicción entre los problemas cada vez más globales, interdependientes y planetarios por un lado, y nuestro modo de enseñar y de conocer cada vez más fragmentado, parcelario y compartimentado, por el otro.

¿Qué necesita integrar un sistema educativo para afrontar esa contradicción?

Creo que debería aspirar a lo que Pascal¹ decía hace tres siglos: *'tengo por imposible conocer las partes sin conocer el todo, así como conocer el todo sin conocer particularmente las partes'*. No se trata de un conocimiento fragmentado que ignora las relaciones entre las partes, ni de un conocimiento holístico o totalizador que cree conocer el todo sin ninguna relación con el conocimiento de las partes. El conocimiento debe estar en movimiento, en relación y en

¹ Blas Pascal, filósofo y matemático francés, nace el 19 de junio de 1623 en Clermont, y muere en París el 19 de agosto de 1662. Entre sus obras mayores se

religación constante entre lo local que afecta lo global y lo global que reafecta lo local. Aspirar, pues, a un pensamiento capaz de establecer relaciones entre las partes y el todo; un pensamiento que sabe contextualizar lo singular y concretizar lo global. Debemos plantear en todos los campos de la vida y en los campos universitarios, la necesidad de un pensamiento cuestionante, multidimensional, inevitablemente fragmentario, pero que nunca abandona las cuestiones fundamentales y globales.

Dos tipos de ceguera afectan hoy la educación cuando tratamos de lo global y de lo contextual. La ceguera que producen los egocentrismos, los particularismos, los atrincheramientos nacionalistas, étnicos y fanáticos. Y la ceguera que proviene de un pensamiento técnico-científico, en donde la aptitud a pensar lo global está atrofiada por la racionalización y la hiperespecialización. La ciencia humana más formalizada, la ciencia económica, ha sido incapaz de pensar las perturbaciones y las crisis que de Surasia a Brasil amenazan la dislocación de la economía mundial. ¿Por qué esta carencia mental? Porque la economía se convirtió en una racionalización de los intercambios de capitales encerrada en si y desconectada del contexto humano y social. Es curioso anotar que en la *bolsa de valores* se producen movimientos irracionales, fenómenos psicológicos, pánicos, que no se explican desde el punto de vista de la ciencia económica.

¿La educación podría llenar esa carencia mental?

Es posible. A condición de que entendamos la nueva misión educativa como una reforma del pensamiento que permita religar disciplinas; es decir, como un cambio de paradigma que modifique la manera en que nos hemos acostumbrado a pensar. El paradigma de conocimiento que gobierna las mentalidades del “pensamiento único”, el cual critico por doquier, se basa en cuatro pilares: lógica deductiva, reduccionismo, separabilidad y ordenamiento. El ordenamiento mental establece y regula lo que se define de la realidad. La separabilidad es el conocimiento simplista de las partes y sin conexión entre si. Hay una tradición educativa que separa las ciencias, la cultura humanista de la cultura científica. El cientismo crea una mentalidad incapaz de reconocer la subjetividad e ignora la intersubjetividad necesaria para relacionarse entre seres humanos. El

encuentra el libro *Pensamientos*. Morin se refiere en la cita al capítulo “lugar del hombre en la naturaleza : los dos infinitos” de este libro, en la versión que da Jacques Chevalier.

reduccionismo es la disminución a lo medible, lo cuantificable y cuando rechaza la contradicción aparece una forma mental de raciocinio lógico-deductiva. Se hace evidente la necesidad de pensar hoy en día bajo un paradigma de complejidad, pues vivimos bajo los imperios del principio de disyunción, reducción y abstracción, a cuyo conjunto contribuye lo que llamo el paradigma de simplificación.

¿Cómo relacionar las disciplinas?

Es necesario recordar cuatro intenciones fundamentales de la educación. Pienso que Montaigne² formula claramente la primera: *es mejor una mente clara que atiborrada*. Esto quiere decir que la enseñanza no consiste en acumular conocimientos, sino en organizarlos en función de los puntos fundamentales.

Juan Jacobo Rousseau³ formula la segunda intención de la educación: *enseñar al joven la condición humana, su humanidad*. Este precepto es el fundamento de toda cultura humanista. En nuestra era planetaria, se hace más urgente esta enseñanza, pues toda la humanidad vive hoy una comunidad de destino, sometida a los mismos problemas de vida y de muerte. Es en este horizonte que debemos pensar y concebir un lazo entre la cultura científica y la humanística. ¿Por qué? Porque si nos inspiramos de las ciencias polidisciplinarias -Ecología, Ciencias de la Tierra, Cosmología-, podemos situar el hombre en su condición humana, bio-física/cultural/compleja; situarlo, no sólo localmente sino temporalmente, como un ser constituido por partículas forjadas en soles anteriores al nuestro. Situar nuestra condición humana local y global es concebirlas a su vez como seres con filiación cósmica y, al mismo tiempo, indicar nuestras diferencias y singularidades, que emergen de la conciencia, del pensamiento, de la cultura. El regalo que pueden dar las ciencias a las humanidades, en el campo educativo, es el de situarnos en nuestra condición bio-física, terrícola y sideral.

² Miguel de Montaigne, escritor y filósofo francés, nace en 1533 y muere en 1592. La cita proviene de su obra mayor *Ensayos*, libro I, capítulo XXVI: "*un conducteur qui eust plutost la teste bien faicte que bien pleine, et qu'on y requit tous les deux, mais plus les meurs et l'entendement que la science; et qu'il se conduisist en sa charge d'une nouvelle maniere*".

³ Genial autodidacta francés, nace en 1712 y muere en 1778, Rousseau es uno de los padres espirituales de la Revolución francesa y del Siglo de las Luces. En *Emilio* (1762), Rousseau define la educación como el principal medio que permite al hombre acceder a una libertad fundamentada en la igualdad, la justicia y la bondad.

Por supuesto, literatura, poesía, música y toda forma artística nos sitúan en la condición humana; inspirándonos de la tercera intención de la educación, formulada también por Rousseau: *enseñar a vivir*. ¿Qué significa vivir? ¿El hecho de vivir, las vivencias, es de por sí aprendizaje? En la educación no se trata solamente de enseñar técnicas, saberes, modos de producción, etc., también educar significa aprender las relaciones con los demás y consigo mismo, aprender la civilización, la ciudadanía. Pienso que en ese sentido la literatura, la poesía, el cine son como escuelas de vida para los jóvenes y menos jóvenes. Escuelas virtuales que nos muestran y nos enseñan la condición compleja de las relaciones humanas. Humanidades que enseñan a conocer el ser humano, no en el modo desubjetivado de las ciencias objetivas, sino como sujeto, individuo que vive, sufre, ama, odia y está situado en un torbellino de relaciones humanas. Por eso hay en cada vivencia humana algo de poético y mucho de prosaico. Debemos aprender a ser conscientes del diálogo contradictorio y complementario entre prosa y poesía que constituye nuestra vida. La prosa está en los oficios fastidiosos y necesarios que efectuamos diariamente para sobrevivir. La poesía emerge de los momentos de alegría, de amor, de amistad, de fiesta y de comunión. Hölderlin⁴ decía: *el hombre habita poéticamente la tierra*. Creo necesario anotar que no sólo habita poéticamente sino prosáicamente; pero lo importante está en aprender a vivir de tal manera.

Si aceptamos la idea que aprender a vivir poética y prosáicamente es aprender la condición humana, vemos que puede existir una comunicación entre las dos culturas separadas hoy en día en los cursos de enseñanza: la científica y la humanística.

Con respecto a la cuarta finalidad de la educación que quiero subrayar, pienso en la de formar ciudadanos, no sólo de la nación de cada cual, también en formar ciudadanos de la Tierra. La idea de ser *ciudadano de la tierra* puede entenderse a partir, justamente, del examen de la condición humana y de un nuevo humanismo. ¿Por qué nuevo? Porque el humanismo tradicional tenía doble cara. La primera, arrogante, era la del hombre como sujeto único del Universo, llamado a ser como dueño y maestro del mundo. Idea formulada por Descartes, Bacon, Marx. Esta idea reinó hasta hace algunos decenios; no sólo

⁴ Poeta alemán, nace en 1770 y muere en 1843. La cita es del poema *En adorado azul...* (*Tal es la medida humana. / Colmado de méritos, pero poéticamente siempre. / Sobre esta tierra habita el hombre.*)

hasta que su carácter ridículo no resistiera el descubrimiento de la astrofísica: la tierra es un astro minúsculo en la constelación, sino también con la puesta en relieve de que el dominio de la naturaleza conlleva su destrucción, la degradación de la biosfera y la autodestrucción de la humanidad. En el fondo, la verdadera humanidad no tiene por misión el dominio del cosmos, sino la convivencia y la comprensión terrestres.

La segunda faz del humanismo tradicional es la de unos derechos humanos abstractos, principios necesarios pero universalmente abstractos, sin tener en cuenta las raíces únicas e idénticas de la diversidad humana: diversidad psicológica, cultural, histórica. Aquí encontramos un modo de pensar que tenemos que inculcar en la educación de los jóvenes desde un comienzo: saber que la unidad contiene la multiplicidad y que la multiplicidad contiene la unidad. Pues quienes solo consideran la unidad de la especie humana olvidan su diversidad, y aquellos que consideran su diversidad solo ven un catálogo atiborrado de diferencias antagónicas y explosivas. Luego tenemos que educar los jóvenes en un humanismo con raíces terrícolas, biológicas, físicas, culturales, históricas, siderales; educarlos en una toma de conciencia de la comunidad de destino planetario frente a los desafíos de vida y muerte que enfrentamos hoy por hoy: la amenaza nuclear, ecológica, económica, la ceguera mental que conduce a la muerte. Educar en el horizonte de dicha toma de conciencia nos une en el espacio que llamo *Tierra-Patria*.

2. El pensamiento complejo: antídoto para pensamientos únicos

Tenemos que comprender que la revolución se juega hoy no tanto en el terreno de las ideas buenas o verdaderas opuestas en una lucha a vida o muerte a las ideas malas y falsas, sino en el terreno de la complejidad del modo de organización de las ideas

Edgar Morin, in *La Méthode*, vol.4, *Les Idées*, p.238

N. Vallejo G.: Edgar Morin, usted es uno de los precursores de lo que se ha llamado *El pensamiento complejo*. En efecto, desde los años sesenta usted profundiza una investigación transdisciplinaria, que traza las emergencias de un paradigma nuevo: *el paradigma de complejidad* en la Física, la Biología, la Antropología, la Sociología, la Filosofía y la Política. En su libro *Ciencia con conciencia*, usted escribe que la finalidad de su investigación de *Método* no está en encontrar un principio unificador de todo el conocimiento, sino en indicar las emergencias de un *pensamiento complejo*, que no se reduce ni a la ciencia ni a la filosofía, y permite la intercomunicación entre estas, operando *bucles dialógicos*. ¿Puede decirnos lo que usted entiende por *pensamiento complejo*, por *paradigma de complejidad* y por *bucle dialógico*?

Edgar Morin: - Yo diría que el *pensamiento complejo* es ante todo un pensamiento que relaciona. Es el significado más cercano al término *complexus* (lo que está tejido en conjunto). Esto quiere decir que en oposición al modo de pensar tradicional, que divide el campo de los conocimientos en disciplinas atrincheradas y clasificadas, el *pensamiento complejo* es un modo de *religación* (religere). Está pues contra el aislamiento de los objetos de conocimiento; reponiéndoles en su contexto y, de ser posible, en la globalidad a la que pertenecen. Lo que creo haber hecho es poner de presente los operadores del pensamiento que relaciona. ¿Cuáles son? Está el *principio del bucle retroactivo*. Debemos a la cibernética el concepto de *retroacción*, que rompe con la causalidad lineal al hacernos concebir la paradoja de un sistema causal en el cual el efecto retroactúa en la causa y la modifica; aparece entonces una *causalidad en bucle*. Tomemos el ejemplo del sistema de calefacción regulado por termostato. En tal sistema, la retroacción reguladora produce la autonomía térmica del conjunto calentado. Pero este *bucle retroactivo* resguarda realmente un proceso complejo, en donde los productos y los efectos últimos se convierten en elementos primeros. Funciona entonces ahí el *principio de bucle recursivo* en donde la noción de regulación está superada por la de autoproducción y auto-organización. Esto es un proceso recursivo y generativo mediante el cual una organización activa produce los elementos y los efectos necesarios a su propia generación o existencia. La recursión aporta una dimensión lógica que, en términos de praxis organizacional, significa producción de sí y re-generación. La imagen del remolino aclara esa idea de recursividad organizacional. Un remolino es una organización activa estacionaria, que presenta una forma constante; aunque a ésta la constituya un flujo ininterrumpido. Lo

que significa que el fin del remolino es a su vez su comienzo y que el movimiento circular constituye al mismo tiempo el ser, el generador y el regenerador del remolino. El aspecto ontológico de dicha organización estacionaria está en que el ser mantiene la organización que le mantiene. Llegamos a esta idea capital: un sistema que se bucla a si mismo crea su propia autonomía. Dicha idea permite comprender el fenómeno de la vida como sistema de organización activa capaz de auto-organizarse y, sobretodo, de auto-re-organizarse. El *principio de auto-eco-organización* (autonomía/dependencia) es por consiguiente un operador del *pensamiento complejo*. Este principio es válido para todo ser vivo que, para guardar su forma (perseverar en su ser), debe auto-producirse y auto-organizarse; gastando y sacando energía, información y organización del ecosistema en donde existe. Dicho ser vivo debe concebirse como *un ser auto-eco-organizador*, ya que la autonomía es inseparable de la dependencia. Otro operador es el de *la idea sistémica u organizacional*, que relaciona el conocimiento de las partes con el conocimiento del todo. Recuerde el *Pensamiento* de Pascal: *siendo todas las cosas causadas y causantes (...) yo tengo por imposible conocer las partes sin conocer el todo, así como conocer el todo sin conocer particularmente las partes*. El todo y las partes están organizados, relacionados de manera intrínseca. Esto muestra como toda organización hace surgir *cualidades nuevas*, que no existían en las partes aisladas y que son las *emergencias organizacionales*. La concepción de estas emergencias es fundamental, si se quiere comprender la *religación* de las partes con el todo y del todo con las partes. La *emergencia* posee, como tal, virtud de *acontecimiento* y de *irreductibilidad*; es una cualidad nueva intrínseca que no se deja descomponer, y que no se deduce de los elementos anteriores. Se impone luego como *hecho*: dato fenomenal que el entendimiento debe constatar de entrada. Esta idea se encuentra profundizada en otro operador del *pensamiento complejo* que llamo el principio hologramático, el cual reza: no sólo las partes están en el todo, sino que el todo está al interior de las partes. El ejemplo genético muestra que la totalidad del patrimonio hereditario se encuentra en cada célula singular. El ejemplo sociológico muestra que la sociedad, como todo, hallase en cada individuo, *en calidad de todo*, a través de su lenguaje, de su cultura, de sus normas.

Por lo que se refiere a la *idea de dialógica*, esta permite relacionar temas antagonistas que están al límite de lo contradictorio. Lo que quiere decir que dos lógicas, dos principios, se unen sin que la dualidad se pierda en la unidad;

de donde resulta la idea de “unidualidad” que yo propuse para ciertos casos; como en el del hombre, cuyo ser es *unidual*, es decir al mismo tiempo totalmente biológico y totalmente cultural. Lo que importa aquí es superar las alternativas *o bien o bien*: o bien la unidad, o bien la multiplicidad. La *dialógica* es la complementariedad de los antagonismos. Esto encuentra su filiación en la dialéctica. Sin embargo, la fuente profunda debe ser buscada en el pensamiento contradictorio de Heráclito, quien concibe la pluralidad en lo uno. La unidad de un ser, de un sistema complejo, de una organización activa no es entendida por la lógica identitaria, ya que no sólo hay diversidad en lo uno, sino también relatividad de lo uno, alteridad de lo uno, incertidumbres, ambigüedades, dualidades, escisiones, antagonismos. Hay que entender que lo uno es en realidad relativo con respecto a lo otro. No se le puede definir únicamente de manera intrínseca; necesita, para poder surgir, de su entorno y de su observador. Lo uno es pues complejo. Es una identidad compleja. Es, como todo lo que produce individualidad, autonomía, identidad, permanencia en sus formas, una *Unitas Multiplex*. Yo escribí, en *Pensar Europa*, que vivimos la ilusión de que la identidad es una-e-indivisible, a sabiendas de que siempre es una *Unitas Multiplex* (unidad compleja). Todos somos poly-identitarios, en el sentido en que unimos en nosotros una unidad familiar, una unidad transnacional, eventualmente, una unidad confesional o doctrinal. Yo diría al fin que la inyección de antagonismo en el corazón de la unidad compleja es sin duda el golpe más grave dado al *paradigma de simplicidad*, amén del llamado más claro a elaborar el principio y el método de la complejidad. Ahora bien, ¿quién objetiviza, concibe y piensa en la complejidad que surge en el corazón de lo uno como relatividad, relacionalidad, diversidad, alteridad, duplicidad, ambigüedad, incertidumbre, antagonismo, y en la unión de estas nociones que son, unas con otras, complementarias, concurrentes y antagonistas? Dicho de otra manera, es necesario operar la restauración del sujeto por medio del *principio de reintroducción del conociente en todo conocimiento*, y sacar a luz la problemática cognitiva que oculta el *paradigma de simplificación*: de la percepción a la teoría científica, todo conocimiento es una reconstrucción/traducción por un espíritu/cerebro, en una cultura y un tiempo dados.

N. Vallejo G.: Usted decía hace un momento que la dialógica saca raíces de la dialéctica. Sin embargo, cuando uno lee su obra sabe que si el *pensamiento complejo* es dialógico, es porque en la complejidad la dialéctica se vuelve inoperante. ¿Querría precisarnos las relaciones que mantiene la dialógica con

una dialéctica que va por lo demás encerrada en un movimiento trifacético, con el cual, en definitiva, se excluye la contradicción y la negación? Pues, en la dialéctica todo adviene como si, por un giro lógico, se excluyera la negatividad; mientras que, por el contrario, la dialógica incluye la singularidad íntegra de una negación, de un desorden o de lo aleatorio.

Edgar Morin: En realidad, la dialéctica también incluye la negación; puesto que la dialéctica hegeliana, por ejemplo, procede por negación y negación de la negación. Es decir que, a pesar de todo, existe el momento de lo negativo. Pero, de hecho, creo que la diferencia está en que la dialéctica, siguiendo a Hegel, siempre es un poco eufórica. Tesis y antítesis siempre dan síntesis. Siempre está ahí el tercer término para superar la contradicción. Mientras que yo pienso que, si bien se puede superar en ciertos casos la contradicción, hay, al fin, contradicciones fundamentales insuperables. Tenemos por ende, al pensar, que cargar con la contradicción. La contradicción nos invita al *pensamiento complejo*. Por eso es por lo que me siento más cercano a Heráclito que dice: "vivir de muerte y morir de vida". Él no dice que la vida y la muerte son superables. En realidad, la vida está creada en una interacción dialógica permanente, en un antagonismo irreductible y, al mismo tiempo, en una complementariedad con la muerte, la destrucción, la corruptibilidad.

N. Vallejo G.: Yo pensaba que partiendo de su dialógica se reconocería una concepción no-hegeliana de la dialéctica, la cual se encuentra ya en el diálogo socrático, en donde no tanto se trata de excluir al otro como tal, sino de hacer surgir con el otro, *conocer* por medio de, justamente el diálogo, las contradicciones y los antagonismos; es decir, saber darle palabra (vía) a los antagonismos, a las contradicciones, a las exclusiones. Siendo esto una lección de ética y de política".

Edgar Morin: Si, eso también se puede pensar. Siempre necesitamos la oposición de dos o varias argumentaciones; nuestra búsqueda de la verdad sólo se puede llevar a cabo y progresar a través de la controversia. Esta idea muestra como, en Sócrates por ejemplo, uno progresa eliminando ciertos errores a través de diferentes fases de oposición. Pero yo me refería sobre todo a la oposición a Hegel, pues éste considera fundamentalmente que no hay azar, es decir que no existe en la Naturaleza la imprevisibilidad. En la dialéctica hegeliana, en efecto, lo *uno* se divide en *dos*; con el segundo término empieza la oposición. Habría que decir que *dos* se convierte también en *uno*. Cuando surge, por

ejemplo, un encuentro inédito entre ácidos nucleicos y proteínas, hay vida. El *pensamiento complejo* permite comprender esta emergencia organizacional nueva, esta creación del encuentro entre dos instancias singulares.

Volviendo a su primera pregunta diría que el *paradigma de complejidad*, tal como lo entiendo, es lo que subsuma los conceptos claves y las relaciones lógicas que controlan al pensamiento. Por ejemplo, el *gran paradigma de Occidente*, bien formulado por Descartes, se funda en la disyunción entre el espíritu y la materia, la filosofía y la ciencia, el alma y el cuerpo. Este principio de separación sigue dominando. Pienso que hay que sustituirlo por un *paradigma de complejidad*. El cual se fundaría en la distinción, claro está, pero sobre todo en el enlace; sea de mutua implicación o inseparabilidad. En *El paradigma perdido* (sobre la Humanidad), por ejemplo, me opongo al *paradigma de disyunción* que cree conocer el Hombre sustrayéndole de la naturaleza, y según el cual: conocer al Hombre significa eliminar en éste la parte natural. También me opongo al *paradigma de reducción* que pretende conocer lo que es el Hombre integrándole en la naturaleza, buscando explicar los comportamientos humanos a partir de las estructuras de una sociedad de hormigas o de simios. Pienso, por el contrario, que *existe un paradigma de unidad, de distinción y de implicación mutuas*. Tomemos el ejemplo psíquico: el cerebro implica el espíritu que implica el cerebro; es decir que el cerebro produce un espíritu que le concibe y el espíritu concibe un cerebro que le produce. En otras palabras, es necesario concebir espíritu y cerebro dentro de una *unidad compleja*.

El paradigma controla pues el pensamiento. Está inconsciente y los espíritus le obedecen. Hay concepciones que, aunque mutuamente opuestas, obedecen al mismo paradigma. El científico que desprecia la filosofía y el filósofo que desprecia la ciencia obedecen ambos al mismo *paradigma de disyunción*. Pienso que el *pensamiento complejo*, debido a su epistemología propia, hace consciente el problema paradigmático.

Por otro lado, seguramente, el *paradigma de complejidad* no puede ser un paradigma consciente sin lenta instauración y difícil enraizamiento. Lo que requiere una reforma del pensamiento y de la educación; al final de la cual, el *paradigma de complejidad* podrá operar por sí mismo.

Me preguntaba usted *qué es bucle dialógico*. Yo diría que, en realidad, las dos palabras claves del pensamiento complejo son: *bucle y dialógica*. La

dialógica juega al interior del bucle. Por ejemplo, nosotros somos el producto de un proceso sexual, pero somos al mismo tiempo productores, pues el proceso continúa. He ahí el *bucle*. Somos producto y productor en la continuación y en la perpetuación de la especie humana. Si vamos mas lejos, hay ya en el seno de cada cual una dialógica entre lo individual/fenomenal, y lo especie/reproducción. Se comprende que haya un antagonismo, y lo manifestamos al decir que queremos utilizar el acto sexual para el gozo y no para la reproducción. Se utilizan entonces métodos que impiden la concepción. Es decir, lo que va unido, como, digamos: gozo y reproducción, tratamos de utilizarlo disyuntivamente para nuestro gozo personal; eliminando así el aspecto reproductor. Un antagonismo persiste en el seno de la complementariedad entre lo generativo y lo fenomenal, digamos para simplificar entre la especie y lo individual. Pero todo esto se sitúa al interior del *bucle dialógico*.

N. Vallejo G.: Usted indica las diferentes emergencias del paradigma de complejidad en su obra magna *El Método*; ésta tiene adrede un título muy cartesiano. Ahora bien, si de entrada se reconoce la deuda cartesiana, es con el fin de marcar mejor su diferencia. En la *Introducción general* del tomo 1, *La Naturaleza de la Naturaleza*, usted escribe que para *dirigir bien la razón hoy en día, y buscar la verdad en las ciencias*, hay que comenzar por la incertidumbre. Si el método cartesiano es un programa, con criterio de veracidad infalible y sujeto indubitable, el suyo es una estrategia autorecursiva que implicaría una "inversión cartesiana". Igualmente escribe usted, en *Ciencia con conciencia*, que la misión del método no es asegurar un criterio de infalibilidad, ni ofrecer una proposición indubitable, a la manera cartesiana, sino *invitar a pensar por sí mismo en la complejidad*. ¿Cómo ve usted hoy dicho método? ¿Qué se entiende por "inversión cartesiana"? ¿Cómo contextualizar y globalizar nuestro conocimiento, con el fin de aceptar el desafío de la incertidumbre?

Edgar Morin: Primero está Descartes y después el cartesianismo. Si el aspecto histórico y paradigmático del cartesianismo ha sido el *principio de separación* y el *principio de reducción*, la "inversión" es, de hecho, un rechazo de la reducción y de la separación, es, paradigmáticamente, una oposición al cartesianismo.

Dicho esto, Descartes también comienza por la incertidumbre, pues duda, y hasta imagina que un *espíritu maligno* puede engañarle, que sus propios sentidos pueden engañarle. Descartes comienza, en efecto, por lo dubitable; pero yo

diría que la cosa indudable que afirma, se queda indubitable. Si yo dudo, no puedo dudar que dudo. Es decir, soy un sujeto-consciente. Aquí reside el interés del cogito; pues de la duda surge la incertidumbre. En la toma de conciencia del cogito, Descartes aplicaba por adelantado un método en *bucle recursivo*. El decía: "yo pienso"; lo que significa: "pienso-que-pienso". Desde que se da el "yo-pienso", se da la función reflexiva. Decir entonces: "yo-pienso-que-pienso", es decir: "pienso-yo-pensando". Así se objetiviza en un yo-mismo el yo, el cual es la instancia del sujeto. El yo-mismo es diferente del yo y, a la vez, es el mismo yo; puesto que hay una especie de logicial que separa y diferencia el yo del yo-mismo, y, a la vez, les reúne e identifica. Tenemos pues esta serie diferencial: pienso-yo-pensando, luego me objetivizo como sujeto, luego soy a la primera persona del singular. Soy un sujeto. En consecuencia, el cogito cartesiano es recursivo antes de tiempo; sin embargo, hay que completar el *cogito ergo sum* con un *cogito ergo cómputo ergo sum*, puesto que la autocomputación efectúa las operaciones fundamentales de distinción/unificación, necesarias al *cogito*. La cogitación de esta computación emerge como conocimiento de sí del sujeto. Además, ¡cosa admirable!: las operaciones del cómputo permanecen inconscientes al yo consciente, a quien el cogito se impone de por sí.

Dicho esto, para contextualizar y globalizar un conocimiento, hay que relacionarlo y relacionarlo con los operadores del *pensamiento complejo*. Venga a colación el principio clave de *auto-eco-organización*, que significa que todo ser vivo no puede ser comprendido sino porque se autonomiza y se eco-organiza para existir, sino porque es un ente que toma y gasta energía para vivir. En efecto, sólo se puede pensar en un ser vivo en/contra/con su medio ambiente y su auto-ecología. De hecho, la autonomía hay que pensarla como dependencia con respecto a una organización exterior. Cuando se esté consciente de ese tipo de razonamiento dialógico, globalizar y contextualizar corre por cuenta propia. Para lo cual se requiere un método que no sea un programa, sino una incitación a pensar por sí-mismo, en función de sus propios principios, a globalizar por sí-mismo, en función del tema de su propio conocimiento.

N. Vallejo G.: Siguiendo una tradición entendida, usted adhiere en su obra a la tesis de que la Modernidad occidental surge con la formulación por Descartes de una *idea de separación* entre el sujeto que piensa, el objeto

pensado y la causa que asegura la permanencia del sujeto-pensante, a saber, Dios. Subraya también que dicha *idea de separación* está gobernada por el *paradigma de simplificación* (reducción/disyunción), el cual usted califica allende de “gran paradigma del pensamiento occidental”. Ahora bien, como usted sabe, la idea de disociación permitió la emergencia de la tolerancia y del libre pensamiento (lo que Kant resumía en su respuesta a la pregunta: *¿Qué es la Ilustración?*, con el lema: *sapere aude!* ¡Ten el valor de servirte a tu propia Razón!). El *paradigma de simplificación*, al disociar: sujeto (Individuo), objeto (Mundo), ser (Dios), provocó igualmente múltiples tentativas para pensar separadamente la filosofía, la ciencia y la teología; también contribuyó a la instauración de instancias separadas de saber y/o poder. De seguro se levantarían muros epistemológicos, enciclopédicos, onto-ideo-lógicos; sinembargo, el paradigma de simplificación/reducción/disyunción funcionaría hasta desbordar las perspectivas de pensadores de la Modernidad; y a pesar de luchas intestinas para decidir cual juicio (del filosófico, científico o teológico) predominaría en cuestiones esenciales sobre el Hombre, el Mundo y Dios.

En efecto, desde el punto de vista político, se debe al *paradigma de disyunción* la concepción de una separación entre poderes laicos y poderes religiosos, como también el facilitamiento de instrumentos conceptuales para denunciar amalgamas del fanatismo y/o la “guerra santa”. Desde el punto de vista filosófico, la *idea de disociación* permite enfocar una ruptura ontológica entre esencia y existencia, pensar en una existencia que preceda a la esencia, incluso, en una existencia que produzca su propia esencia. Pero fue en el campo científico donde el *paradigma de disociación* funcionó mejor, pues provocó una libertad de investigación, así hubiese sido bajo censura, que condujo al más extraordinario desarrollo en las ciencias de todos los tiempo.

El *paradigma de simplificación*, así fuera reductor, permitió pues llegar a conocimientos útiles, incluso, a una revolución industrial que realizó, por lo menos materialmente, el voto cartesiano de “convertirnos como en maestros y dueños de la naturaleza”.

Ahora bien, resulta que con la bomba nuclear, el crimen contra la Humanidad, las manipulaciones genéticas, la sobredicha analogía cartesiana muestra la faz diabólica de su pretención divina. En suma, pasamos del suicidio individual al colectivo. Pero, para tomar conciencia de ser hoy en día “suicidas planetarios” en potencia, para comprender las cuestiones esenciales que suscita nuestra

condición contemporánea, el *paradigma de simplificación* y la *idea de disociación* son inoperantes, sin dejar por eso de influenciarnos profundamente. ¿Cómo explica usted esta situación crítica?

Edgar Morin: Su pregunta es densa. Veamos las premisas. Digo que pensar/computar/conocer es siempre separar y relacionar. Siempre van juntas esas operaciones. Lo que significa que en el acto de pensar, siempre hay una función analítica que descompone y una función sintética que recompone. Yo critico la hegemonía sin contraparte de la separación sobre la *religación*.

Por otro lado, el *pensamiento complejo* se funda en el reconocimiento de la *Unitas multiplex*, la cual es una noción típicamente dialógica. Es decir, el uno contiene lo múltiple y el múltiple está ligado a lo uno. Pensarlos por separado implica un razonamiento que, o bien ve un múltiple sin unidad, o bien abstrae una unidad homogénea en donde se pierden las diferencias singulares. Un pensamiento que compartimenta las culturas, los individuos, etc., aplica dicho tipo de razonamiento. Por el contrario, todo el esfuerzo del *pensamiento complejo* está en captar la diversidad y la pluralidad en la unidad, en pensar lo real bajo el concepto de *Unitas multiplex*.

Tomemos el ejemplo político de la democracia, para la cual las cosas deben ser separadas, diversas y relacionadas; pues se requieren conflictos de ideas, separaciones de poderes, con el fin de impedir la instalación de un poder homogeneizador y monolítico.

En cuanto a la tolerancia, ésta no sólo se funda en el necesario y fecundo reconocimiento de diversidad, de pluralidad, de conflictos de ideas y de diálogo, que asume los antagonismos, las contradicciones y los diversos conflictos, sino que la idea de democracia también es plurívoca. Voltaire indicaba un primer sentido al decir que si usted tiene una idea innoble, que me repugna, yo estoy dispuesto a dar mi vida para que usted pueda expresarla. Hay aquí un respeto inalienable de la argumentación del otro, del derecho a la expresión del otro. Un segundo sentido reside en la idea de democracia, es decir, para que haya pluralidad tenemos que tolerar las ideas contrarias a las de uno. Un pensamiento de Pascal formula un tercer sentido de tolerancia: *Lo contrario de una verdad profunda no es un error, sino una verdad contraria*. Esto quiere decir que la dialógica, en su formulación de la veracidad, conserva la oposición y muestra la complementariedad. Por lo demás, ya he escrito que el *pensamiento complejo* integra y desborda al *pensamiento simplificante*. Si digo, por ejemplo, "vivir

de muerte y morir de vida”, lo que es una formulación compleja y aparentemente contradictoria, puedo, empero, descomponerla de manera racional, obedeciendo a la lógica disyuntiva. Digo así que el organismo es un ser vivo; digo como produce moléculas que sustituyen las usadas, o produce células que remplazan las envejecidas; digo cómo la muerte o la descomposición integra la organización vital, etc., etc., etc.; pero, he de hecho explicado el *fenómeno vida*? Y, ¿lo que presento bajo la forma de elementos disjuntos, es de veras separable? Yo diría que todo lo que separamos incontestablemente es, en el mundo, en cierta forma, inseparable. No digo que haya entonces que reemplazar la separación por la inseparabilidad; digo que tenemos que pensarlas juntas: pensar separación/inseparabilidad.

Es cierto que la disyunción permitió el desarrollo de conocimientos científicos especializados. Pero yo diría que, inconscientemente, lo más fecundo ha sido el mismo *principio de reducción*. La obsesión de los físicos era encontrar la “piedrita elemental” con la cual está construido el mundo físico. Encontraron entonces el átomo, luego la molécula, luego la partícula que no es una “piedrita” sino una cosa incierta, vacilante y compleja. Mire el “descubrimiento de América”: buscaban India y encontraron América. En los grandes descubrimientos de la ciencia del siglo 19 se buscaba la reducción y se encontró lo irreductible. En ese sentido, el principio de reducción tiene cierta fecundidad.

No es menos cierto que se requería operar una disyunción entre ciencias y religión, entre ciencias y política. ¿Por qué? Por la fragilidad de la ciencia en sus comienzos, ya que, teniendo por imperativo el conocer por conocer, no podía soportar las censuras de la teología y de la política. La ciencia se limitó entonces al campo cognitivo; eliminando de su campo investigativo lo moral y lo político. Tales fueron las condiciones del desarrollo científico. Hoy en día ya no sirven, pues la ciencia y la tecnología han desarrollado tan grandes poderes que su ejercicio crea problemas éticos ineludibles: con la proliferación nuclear, las manipulaciones genéticas y bioquímicas, en el cerebro humano por ejemplo, la conservación misma de nuestra especie está en peligro. Por eso, ciencia y técnica no deberían actuar hoy sin un pensamiento que enlace, globalice y contextualice todas las implicaciones de su existencia.

Pienso, por consiguiente, que el *imperativo de religación* es algo fundamentalmente contemporáneo. Esto manifiesta su necesidad vital, ahora que estamos en condiciones mundiales críticas. Esta época de crisis requiere un *pensamiento complejo*.

Volviendo al *paradigma de disyunción*, hay que decir que mi objetivo nunca ha sido unificar todo lo separado en un pensamiento de completud, sino *lanzar un desafío en pos de la religación y la complejidad*. No tengo una concepción simplista de las cosas, que consista por ejemplo en enfocar la complejidad como puro rechazo de lo simplificante, de la lógica aristotélica o del principio de separación; por el contrario, mi concepción del *pensamiento complejo* implica la integración de lo sobredicho en un principio relacional y rotativo continuo.

N. Vallejo G.: El principio del *tercio incluso* es una de sus aportaciones al *pensamiento complejo*, con el fin de entender la dialógica de toda complejidad. Ahora bien, este instrumento conceptual rompe con el principio de identidad y el principio de no contradicción de la lógica clásica. Con lo cual no sólo estalla cierto tipo de lógica y de geometría, sino que también toda una onto-ideo-logía y toda una visión del mundo se vuelven inoperantes a la hora de atacar los problemas para comprender un mundo abierto e indefinido. ¿Podría usted profundizar esta problemática?

Edgar Morin: Sepa que no soy tan radical. Creo haber escrito en *Las Ideas (El Método, tomo 4)*, que fuera de la lógica clásica no se puede fundar una lógica; ya que todas las lógicas no-aristotélicas son permisivas, es decir, no son imperativas.

Para mí, el *tercio incluso* es una transgresión lógica necesaria, inseparable del principio dialógico. Esto significa que él mismo conlleva su propio antagonismo, su propia multiplicidad: yo soy y no soy. Cuando digo, por ejemplo, "hablo", el yo habla como sujeto consciente de sí. Al mismo tiempo, hay toda una maquinaria funcionando en el cerebro y en el cuerpo, de la cual soy inconsciente. También pasa por mí toda una cultura que habla, una "máquina hablante", un *nosotros* que habla por esa máquina. Hay anonimato. Hay *ello* hablando. Esto significa pues que el principio de identidad es, de hecho, complejo. Comporta en la unidad heterogeneidad y pluralidad. En ese sentido, el principio de *tercio incluso* significa que se puede ser uno mismo y otro. Con eso escapamos a toda alternativa disyuntiva. Gracias al *principio de tercio incluso* podemos considerar y relacionar temas que aparentemente se deberían excluir o ser antagónicos.

Repito pues que para mí la lógica clásica reaparece en cada operación segmentaria del pensamiento y en cada operación heurística de verificación

retrospectiva. Pero se le transgrede en todas las operaciones creativas e innovantes del pensamiento. Por eso tenemos que mantener la rotatividad entre lo uno y lo otro.

Hay que saber también que en el proceso del raciocinio la lógica sirve de muletas, pero nunca de pies. Para retomar la vía (el método) de un pensamiento, siempre se debe volver al movimiento. En suma, la dialógica que propongo no constituye otra lógica nueva, sino una manera de utilizar la lógica en función de un *paradigma de complejidad*; es decir, cada operación fragmentaria del pensamiento dialógico obedece de hecho a la lógica clásica, pero no su movimiento de conjunto, su movimiento de pensamiento.

El *principio de tercio excluso* constituye, por supuesto, un potente parapeto. Sólo hay que abandonarlo cuando la complejidad del problema encontrado y/o la verificación empírica obliga(n) a abandonarlo. No se puede abolir el tercio excluso; se le debe modificar en función de la complejidad.

Lancemos el desafío: el tercero debe ser excluido o incluido según la simplicidad o complejidad encontradas y, allí donde haya complejidad, en función de un examen fragmentario, fraccional, analítico, o en función de la globalidad de la formulación compleja. El campo del *tercio excluso* es sin duda válido para casos simples. Empero la dialógica se establece donde haya complejidad. Pues *dialógica es precisamente el tercio incluído*.

Con el *pensamiento complejo* desaparece, por supuesto, la visión de un mundo racionalista, rígido y cerrado. En otras palabras, la lógica no sólo está en mi método al servicio de la racionalidad y en detrimento del pensar, sino que también es un instrumento heurístico que el pensamiento utiliza para verificar, y transgrede para globalizar. En todo caso, trato de situarme sin pretender que se pueda alegar por otra lógica nueva, y esto, más aún cuando, a pesar de todas las lógicas dadas desde Aristóteles, para mí la cuestión lógica implica, de hecho, una dialógica en el seno de la *Unitas multiplex*; es decir, en el seno de lo que es la vida, la realidad, el hombre, la sociedad; en el seno de macroconceptos donde aparece la transgresión al pensamiento cerrado y simplificante.

N. Vallejo G.: Vivimos una época de múltiples saberes. Cada saber posee su objeto, cree poseer método propio, hipótesis propias y propias aplicaciones. Esto lleva a que nos encontremos en un reino de expertos. Cada experto se dice maestro en su terreno. Cuando el político o el simple ciudadano deben

reflexionar sobre las implicaciones y consecuencias de tal o tal saber, el experto surge como conocedor patentado e ineludible del problema en cuestión. El experto no sólo pasa por criterio de veracidad y científicidad, sino por “garantía moral” para no actuar mal. Parece, sin embargo, que lo más grave en el reino de los expertos sea el estado de pseudo-estética o pseudo-ética, donde relegan a la reflexión individual y al necesario pensar por si-mismo. A la hora de asumirse como sujeto-pensante, de sacar todas las consecuencias y de enfrentar todas las responsabilidades de un conocimiento comprometido, uno se ve obligado a llamar a un experto; pues de lo contrario sólo consideran al juicio individual como sensiblería. Y, puesto que “en gustos no hay disgustos”, excluyen al sujeto-pensante del diálogo social y político, del diálogo científico y filosófico. He ahí, en suma, el diálogo confiscado en una lucha intestina entre expertos que buscan representación de poder. ¿Qué puede hacer el *pensamiento complejo* contra esa usurpación, esa manipulación y esa alienación del sujeto-pensante?”

Edgar Morin. Por desgracia, creo que mientras no se arraigue el *pensamiento complejo* no puede hacer gran cosa. Si se le desarrolla y se le extiende, será, en cierto modo, el antídoto contra esa parcelación, esa compartimentación, esa irresponsabilización y, hay que decirlo: esa cretinización. Pero, ¿de qué vale un poquito de antídoto contra un mal tan extendido? ¿Qué vale un kilo de arroz para toda la población hambrienta de Burundi?

Yo escribí allende que la revolución no se juega hoy entre ideas opuestas en una lucha a vida o muerte por veracidad o bondad, sino en el terreno de la complejidad del modo de organización de las ideas. En efecto, ¿cómo articular, cómo organizar las ideas e informaciones que dan acceso al mundo actual? He ahí, el problema de la reforma del pensamiento; la cual incumbe a todo ciudadano, como lo escribí en *Tierra-Patria*. Entre tanto, el *pensamiento complejo* se manifiesta cada vez que un *pensamiento simplificante* conduce a crisis. Tomemos el ejemplo de “vacas locas” o “sangre contaminada”, donde los imperativos de una racionalización radical llevaron al horror y a la muerte de inocentes”.

N. Vallejo G. En la *Introducción a El método 1*, usted escribe que es necesario poner en circuito pedagógico las grandes esferas FISIS/BIOS/HOMO. Usted propone una manera inédita de concebirlas, que implica a la par reforma del entendimiento y reforma educativa. ¿Por qué necesitamos hoy una educación de tipo “paideia planetaria”? ¿En qué consiste? ¿Qué proyecto pedagógico inédito conlleva?

Edgar Morin: En realidad, pienso que será necesario empezar por la Primaria, introduciendo interrogantes fundamentales: ¿quiénes somos? ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Qué hacemos? ¿Dónde estamos? ¿Qué es la realidad? ¿Qué es el mundo? Si empezamos por esas preguntas, si empezamos por interrogar el ser humano sobre si-mismo, descubrimos que somos un ser físico, biológico, psicológico, social. Entonces podemos proyectar de relacionar y de enlazar las diferentes disciplinas. Cuando uno descubre la biología, ve que ésta lleva a la química, que a su vez conduce a la física, y ésta a la microfísica. También hay que indicar, desde el comienzo de toda iniciación cognitiva, que somos partículas formadas en los primeros segundos del Universo, que llevamos átomos de soles anteriores. De esta manera pedagógica se empieza relacionando y problematizando, pues educar tiene por misión profunda problematizar y cultivar. Y cultivar quiere decir: ser capaz de dar a cada uno los medios para que, por si mismo, contextualice, globalice y relacione. He ahí, pues, el problema del proyecto pedagógico, que se debe implantar en la Primaria, y que debe proseguir cada individuo por su lado. En esto puede colaborar la constitución de ciencias sistémicas, como la Ecología, las Ciencias de la Tierra y, en cierto sentido, la Cosmología. En estas ciencias se utilizan diferentes disciplinas para establecer una comunicación entre las mismas y una *religación* que comprenda la complejidad del sistema. Es decir, no se trata de ninguna manera de suprimir ahí las disciplinas, sino de relacionar sus aportaciones. En la Geografía, por ejemplo, hay un nuevo desarrollo para el *pensamiento complejo*, gracias a todas las relaciones que van del zócalo geológico a la geografía humana.

Hay pues casos en donde los conocimientos se pueden relacionar y articular. Si me tocara reformar la Educación, tocaría dar en la enseñanza, por ejemplo, una concepción compleja de la biología y la sociología, para que no se les entienda de manera compartimentada. Pienso que hay muchas perspectivas pedagógicas para el desarrollo y el arraigamiento del *pensamiento complejo*.

N. Vallejo G.: En qué sentido se puede decir que el pensamiento complejo es un modo de pensar que permite tomar consciencia de los paradigmas que gobiernan, manipulan y alienan el entendimiento; trátase, por ejemplo, del *paradigma de simplificación* de la razón clásica, o de paradigmas contemporáneos, como los de “*fin de la Historia*” o “*pensamiento único*”.

Edgar Morin: Podemos de veras decir que “fin de la Historia” o que

“pensamiento único” sean paradigmas? Creo que no son paradigmas sino tesis que pretenden ser conclusiones teóricas. Mire, pienso que si se trata de Historia, estamos más bien en los albores. Luego, la hipótesis de que esté condenada a permanecer en su albor, se le puede enfocar, en el caso de un cataclismo mundial, por ejemplo. De todas maneras, esa idea de “fin de la Historia”, como tal, me parece ridícula. Aunque hubiese sido posible al final de una obra gigantesca, como la de Hegel, quien estaba convencido de que el espíritu absoluto se encarnaría en el Estado Prusiano. Lo que era, por cierto, un final escleroso para un pensamiento genial. Pero, en el caso de Fukuyama... en fin, dejemos!

Talvez sea interesante comprender que en la época contemporánea, en donde uno no ve los más-allá, puesto que no los hay, los más allá parecen posibles. ¿Por qué? Uno ve que al final de un conjunto de contradicciones, de una serie de imposibilidades -véase la hipótesis del origen de la vida: más allá de cierta cantidad de moléculas, la organización química es imposible, sólo hay dispersión. Se necesita entonces una metaorganización que haga surgir de ella misma cualidades nuevas, como la capacidad cognitiva, la auto-organización, la auto-reparación, la auto-reproducción. En otras palabras, se puede pensar que la vida surgió porque en cierto momento dado hubo saturación y una organización química no lograba surgir para reunir elementos tan numerosos y contrarios. Pues hay que comprender que hay sistema cuando sus componentes no pueden adoptar todos sus estados posibles; es decir que en el orden sistémico un elemento gana organización y se somete a sus coerciones de carácter material. Este problema se presenta también, creo, en el origen del lenguaje. Fue necesario que se diera en cierto momento una saturación del sistema de gritos, vocales, etc., en el cual cada sonido, cada fonema tenía su significado, para que se llegara a un sistema, a una estructura llamada de “doble articulación” (fonético-semántica) en donde los fonemas no significasen nada; es decir, tenemos fonemas y sonidos sin significación, pero sus enlaces crean palabras significantes.

Por otro lado, hoy llegamos a una época de imposibilidad, a una época de lo posible y de lo imposible. La técnica, por ejemplo, permite que al hombre se le libere de la parte desagradable y aburridora del trabajo, lo que es una benevolencia; pero dicha benevolencia se traduce en la malevolencia del desempleo. Los políticos y los economistas saben que no basta con disminuir legalmente las horas de trabajo. Se necesita una reforma en cadena y a todos los eslabones del campo laboral. Las contradicciones hoy son macroscópicas: producimos con qué alimentar a toda la tierra y miles de niños mueren de hambre

diariamente. Se podría hacer un catálogo horrible de todas nuestras imposibilidades. Por un lado hay una carrera desastrosa al crecimiento exponencial; pero, por el otro, ¿en nombre de qué, uno pediría que se le detuviera en China o Brasil?

¿Cómo se efectúan pues los grandes cambios y las grandes revoluciones, los grandes cambios de estructura, las metamorfosis? Se efectúan cuando un proceso de descomposición se liga con un proceso de recomposición, el conjunto influenciado por fuerzas que se ignoran, pero convergen inconscientemente y tal vez provocan mutua sinergia. Yo diría, pues, que la reflexión sobre la misma complejidad de la evolución del mundo, del cosmos, de la vida y de la humanidad implica situarse fuera de las pretensiones de lo insuperable, o del "fin de la Historia"; ya que las pretensiones más arrogantes se fundan en la idea de insuperabilidad. Como si viviéramos en la absoluta eternidad! Creo, pues, que toda revolución se realiza de manera imprevisible, porque, en el fondo, se trata de creaciones. Y lo propio de una creación es ignorar por adelantado lo que será. Lo sabemos después; pero ni siquiera después puede uno dar más que simples hipótesis de cómo y por qué se produce una revolución, una mutación creadora, una organización nueva. Y, suponiendo que sea posible computar todas las operaciones bio-químico-culturales del cerebro de Mozart, no encontraremos nunca el algoritmo con que dar cuenta del cómo y del por qué surgió, en el sistema organizacional de la "máquina Mozart", ese más genial que llaman: *Les noces de Figaro*.

Con respecto al "pensamiento único", me parece que el problema está sobretodo en cierto tipo de estructura mental, la cual gobierna la gente que tiene de hecho posiciones polarizadas. Entre otras, los opositores al "pensamiento único" eran los mismos partidarios de otro ex-pensamiento único: el paleo-marxismo. Ahí se trata, siempre, de una estructura de pensamiento que controla en un sentido monolítico, reductor, en fin, en la imposibilidad de diálogo entre tesis antagónicas, y en la imposibilidad de una reflexión dialógica. He ahí el enemigo del *pensamiento complejo*: lo que nos encierra siempre en alternativas mutilantes. Y hay quienes, en su encierro mental, van hasta convertirse en asesinos.

N. Vallejo G.: ¿Qué piensa usted de la ilusión que yace en "el pensamiento único", la cual consiste en hacer creer que las posiciones contradictorias sólo se les puede enfocar unívocamente, que la economía sólo se le puede conducir de

una manera, que la política sólo se le puede enfocar desde un punto de vista?

Edgar Morin: Esa es, en efecto, la ilusión de pretender la insuperabilidad. Añote que "el pensamiento único" fue llamado así por parte de sus adversarios, pues tal pensamiento se cree depositario de la verdad, incluso, de la realidad. Estamos entonces frente a aquella ilusión del realismo, que pretende conocer lo real, incluso, controlarlo. Por supuesto, se trata de una realidad hecha de sus racionalizaciones, y en función de sus conceptos reductores; mientras que, de hecho, la realidad no se puede racionalizar. La realidad es *enorme, invisible, misteriosa*. Es por ello que "el pensamiento único" aspira forzosamente a adaptarse a las realidades actuales, lo que es cosa bastante poco realista, frente a todos los procesos en curso de transformación.

Si "el pensamiento único" tomara conciencia de que, de hecho, él también está sometido a los procesos de transformación del mundo actual, ya no sería mas único, sino multidimensional. Sería *pensamiento complejo*.



Una última entrevista con Jorge Luis Borges

Juanamaría Cordones-Cook

Recién llegada a Buenos Aires, una tarde de invierno de 1985, llamé a Jorge Luis Borges para concertar una entrevista. En esa instancia conversamos larga y cordialmente. Al saber que era uruguayo, Borges me habló extensamente sobre sus vínculos con el Uruguay, sus familiares uruguayos, su infancia y adolescencia cuando solía pasar sus veranos en el Paso Molino, en ese entonces, las afueras de Montevideo. Además, le parecía particularmente significativo el haber sido concebido en una estancia de Río Negro, al este del río Uruguay. Así, con calidez y afabilidad, Borges me invitó a continuar la conversación en su apartamento a las diez y media de la mañana siguiente, el 21 de julio de 1985.



Cuando llegué, Borges estaba concluyendo una entrevista con un canal de televisión. Sentado de espaldas a la ventana de su salón, a la luz de la mañana invernal, lo encontré muy anciano, frágil y vulnerable. Desde que nos saludamos, permaneció estrechándome la mano durante toda la conversación. Han pasado más de catorce años desde ese encuentro y al cumplir el centenario del nacimiento de Borges ofrezco esta entrevista en su homenaje.

Ya que la periodista de televisión lo acaba de entrevistar

a usted sobre la Guerra Sucia, la política actual y los juicios a las Fuerzas Armadas que usted presenciara hace un par de días, ¿qué le parece si nosotros cambiamos de dirección, Borges, y hablamos sobre su literatura?

Yo sé muy poco sobre mi literatura, ¿sabe? Yo publico los libros y trato de olvidarlos.

¿Por qué publica ese interés de olvidar sus libros, Borges?

Mire, creo que he dado con la respuesta a esa pregunta. Yo le pregunté a Zorrilla por qué publicaba. Yo comparto la respuesta que me dio Zorrilla. Creo que publicamos para no pasarnos la vida corrigiendo los originales. Es decir cuando uno publica un libro, uno lo publica para liberarse de ese libro. En mi caso no me puede caber la menor duda de que cuando yo publico un libro, no sé qué ha dicho la crítica. Cuando cumplí treinta años resolví esto: no leer nada sobre mí. Creí que era vanidoso, que era incómodo, además. Yo no sé si de un libro los críticos han hablado bien, o han hablado, con toda justicia, mal. No sé si se han vendido. Antes con algunos amigos podíamos hablar de eso. Ahora con mis amigos, cuando publicamos, tenemos una especie de convenio tácito. En el caso de Bioy, sobre todo. Él publica libros. Yo publico libros. Yo nunca le mando un libro a él ni el a mí, y, bueno, tenemos tantos temas lícitos y de literatura nada más. No hay por qué ocuparse de destruir al otro.

En estos momentos, ¿qué proyectos de escritura tiene usted, Borges?

Yo acabo de publicar un libro que se llama *Los Conjurados* que se editó en Madrid y un libro de poemas. Pero tengo en preparación un libro de cuentos fantásticos, que va a llevar el título de *El último cuento*, para fomentar la ilusión de que pueda haber escrito en vista de ese fin que será como una especie de broche, lo cual, con toda seguridad, no es. En ese libro voy a incluir un cuento que se va a llamar "En la memoria de Shakespeare". ¡Lindo título! Ese cuento me fue inspirado por un sueño que yo tuve quedándome en Estados Unidos, estando en un pueblito que se llama East Lansing, en Michigan.

Mucho me he preguntado, Borges, ¿por qué toda la tradición argentina de literatura fantástica y su propio interés y creación de narrativa fantástica?

Qué raro, ¿no? ... pero, ¡qué raro! Yo no sé por qué Lugones ensayó, desde luego con más felicidad que yo, el género de lo fantástico, en su libro *Las*

fuerzas extrañas. Lo publicó en 1906, y ... bueno, pasó más o menos inadvertido. Luego muchos años después el género de lo fantástico se siguió escribiendo. No sé, son otros tiempos. Antes en América se escribía más bien, no sé, obras de contenido social u obras costumbristas. Ahora se escriben obras fantásticas. Parece que prima la inteligencia ahora en toda América. Sí, es raro, ¿no? Yo no sé las cosas que pueden producir esas diferencias en la creación. Ocorre aquello que dijo el pintor americano Whistler. Discutiendo sobre el medio ambiente, la influencia de los antepasados, sobre las razas, las vicisitudes sociales, Whistler dijo: *art happens*. El arte sucede. El arte por decir un determinado milagro identificable, ¿no? *Art happens*. No puede producirse después otras cosas.

Entendiendo que el arte sea un milagro que simplemente sucede, ¿cree usted que el entorno, el medio, ejerza alguna influencia en la creación artística?

Sí, todo, todo tiene influencia. Sin duda, todo tiene influencia, el entorno, el medio, posiblemente los astros, el horóscopo, todo.

¿Cómo concibe usted la crítica de ese arte milagroso?

Mire, hay una frase muy linda del poeta romántico inglés Keats, que dijo que hacer crítica literaria era como tratar de *unweave the rainbow*, de destejer el arcoiris. Es decir, el arcoiris es algo que podemos llamar hasta milagroso, que no puede destejarse evidentemente. Qué linda frase y qué metáfora fugaz, ¿no? *Unweave the rainbow*, lindísima, ¿no? Más que ninguna otra metáfora que yo recuerdo, y, usted sabe, yo me he pasado la vida estudiando la metáfora. Cuando una metáfora sale bien ... entonces, se puede comparar con otras. *Unweave the rainbow*, sí, destejer el arcoiris.

Precisamente, ya que es tan complejo e imposible destejer el arcoiris, ¿cuál cree usted que es la función del crítico?

Yo creo que la función del crítico sería mas bien, hacer que el lector sea participe de la emoción que el propio crítico siente ante la obra, ¿no? Hará unos meses tuve una experiencia muy grata.

Me detuvo un desconocido en la calle y dijo: "Quiero agradecerle algo, señor Borges."

"¿Qué quiere agradecerme usted, señor?" le dije yo.

“Quiero agradecerle”, me dijo, supongo que se trataba de un antiguo alumno mío de la Facultad de Filosofía y Letras, “quiero agradecerle”, continuó “que usted me haya hecho conocer a Robert Louis Stevenson.”

Yo me sentí muy justificado. No le pregunté quién era porque eso hubiera sido echar a perder un poco algo tan hermoso. Bastaba con eso, que me agradeciera que le hubiera hecho conocer la obra de Robert Louis Stevenson. De modo que no sé quién era, ni cómo se llamaba. Debía de ser algún alumno mío de literatura inglesa.

Ahora que yo, ¿sabe?, hace tiempo que no escribo crítica. Pero yo sabía que uno solo debe hablar de lo que le gusta. Si algo no le gusta, no se debe tratar ese tema porque uno puede ser fácilmente injusto e incomprensivo. En cambio, si algo le gusta a uno, ¿por qué no hacer que otros sean partícipes de ese agrado?

Siempre siguen apareciendo nuevos valores. En esta visita a Buenos Aires he tenido la buena fortuna de estar en comunicación con otros escritores argentinos, Luisa Valenzuela, David Viñas, María Esther de Miguel, Pedro Orgumbide, Mempo Giardinelli. ¿Querría comentar usted un poco sobre la literatura argentina del momento actual?

Bueno, le confío que yo no la conozco, porque yo perdí mi vista, como lector y como escritor en el año cincuenta y cinco. Además, como sé que leer un libro reciente significa correr el riesgo de leer algo que no me interese a mí, yo prefiero releer los libros que ya conozco. Cuando viene gente aquí, no quiero exponerlos a ningún riesgo de modo que no puedo hablar de literatura contemporánea. Además creo que lo contemporáneo no puede conocerse. Uno puede conocer el pasado, por ejemplo, en el teatro de Shakespeare, su selección y su antología. Pero cuando se trata del presente ... se escribe demasiado. No se puede saber lo que tiene valor o no. Posiblemente la obra máxima de esta época se esté escribiendo aquí a la vuelta por un desconocido.

Como usted sabe, la literatura argentina, en general, y la suya, en particular, es muy estudiada en las universidades de los Estados Unidos, desde California a Nueva York, desde Texas a Wisconsin, Kansas...

Pero, ¡qué raro! Kansas, Arkansas, esos nombres se parecen demasiado, aunque la etimología será la misma. Creo que son voces de origen indígena. Claro que hay algunas palabras indígenas que son muy lindas. Por ejemplo:

Mississippi, Wisconsin, Iowa, Ohio, pero otras son tan feas, no sé ... Toronto...

Hablando sobre el lenguaje. Borges, conversemos sobre su concepción del lenguaje.

Al respecto, repito la opinión de Benedetto Croce. Dijo que el lenguaje era un hecho estético. Con el lenguaje cada palabra es un hecho estético, ¿no? Es decir, un modo de sentir el mundo, no creo que necesariamente positivo, ¿no? Emerson dijo: *language is fossile poetry*, lo cual es una linda metáfora. Además, es verdad porque todas las palabras abstractas son metáforas. De modo que realmente cada palabra es un hecho estético y cada palabra es una metáfora.

Sí, claro, como Michel Foucault nos enseñara, las palabras no son las cosas. ¿Cuál cree usted que es la relación del lenguaje con la realidad?

El lenguaje es otra realidad. Stevenson dijo que en cinco minutos de la vida de cualquier individuo pasan cosas que sería incapaz de expresar todo el vocabulario de Shakespeare. En verdad se trata de la misma idea a la que se ha dedicado la novela *Ulises*, de James Joyce. *Ulises* se trata de un día y una noche de dos personas que no tienen nada de particular y se entiende que en ese breve lapso ocurre esencialmente todo lo que ocurre en los muchos años del Ulises homérico.

Yo tengo un poema que alude a esto. Se llama "La luna" y está dedicado a María Kodama:

*Hay tanta soledad en ese oro.
La luna de las noches no es la luna
que vio el primer Adán.
Los largos siglos de la vigilia humana
lo han colmado de antiguo llanto.
Mírala en tu espejo.*

La luna que nos adora es una luna que ha pasado por los trágicos griegos, por Shakespeare, y bueno, por tantos poetas ... en fin. El lenguaje también está modificando esa realidad. La luna es simplemente esa cosa blanca que vemos en el cielo, o, no. La luna es también la luna que expresó Shakespeare cuando escribió: *The moon shines, such a night as this...* no me acuerdo.

Uno de sus cuentos que me ha llamado mucho la atención y que se relaciona con el lenguaje y la memoria es "Funes, el memorioso".

Ese cuento lo escribí como una especie de metáfora del insomnio, porque yo no podía dormir. Me imaginaba mi cuerpo, los muebles, Adrogué, el Hotel "Las Delicias", la quinta, todo el pueblo, yo no sé. Si un hombre poseyera o fuera poseído por una memoria infinita, moriría abrumado por esa memoria. Él no podría olvidar nada. Entonces, imagine usted, la suerte de un hombre abrumado por una memoria infinita que muere muy joven.

¿Ha tenido noticias de su amigo, Emir Rodríguez Monegal? Hace poco leí una biografía de usted escrita por él.

Borges: Bueno, Rodríguez Monegal me dijo que iba a escribir una biografía mía del todo fantástica, que no iba a haber ningún hecho real y que todo lo que él dijera allí iba a ser imaginado por él. Me dicen que en esa biografía yo converso con personas que yo no he conocido, que estuve en lugares que no conozco, y que aparecen experiencias que yo no he tenido. Todo es falso en ese libro, deliberadamente falso. Yo no lo he leído, porque yo no leo.... Vio que está muy enfermo Rodríguez Monegal ahora. Dicen que está muy mal.

Según algunos amigos suyos y el propio Rodríguez Monegal, usted estudió filosofía china en Suiza con el Dr. Siao Yu, con quien años después, cuando él se radicara en Montevideo con su biblioteca y su colección de arte chino, yo estudié pintura china. ¿Me podría usted comentar sobre sus estudios de cultura y filosofía china?

Decir que estudié filosofía china me parece demasiado. Traté de saber algo, sí. Yo me enseñé y estudié alemán para leer a Shopenhauer en el texto. Tengo conocimiento de alemán de lector, aunque no podría conversar en alemán, pero podría leer y gozar de la poesía alemana, y saber si era buena o mala. Ahora estoy aprendiendo algo de japonés.

En estos momentos, estoy recordando unos versos que Cassou escribió sobre Echagüe para celebrar la victoria de Cagancha. ¿Los conoce?

No los recuerdo, Borges, y ¿usted?

Borges: *Querelos mi vida a los Orientales
que son domadores sin dificultades
que viva Rivera... que viva Lavalle...
Tenelo a Rosas que no se desmaye.
Los de Cagancha ...*

[Aquí Borges pierde la palabra hasta casi desvanecerse. Sin embargo, sigue apretando mi mano, y después de algunos segundos, continúa con fervor recobrado]

... en cualquier cancha.

Sí. Qué lindos versos, ¿no? sobre todo al principio:

*Querelos mi vida a los Orientales
que son domadores sin dificultades,
que viva Rivera... que viva Lavalle...
Tenelo a Rosas que no se desmaye.
Los de Cagancha se le arriman
al diablo en cualquier cancha.*

Qué lindos versos, ¿no? Sí, tiene cosas muy lindas Cassou. Fijese que durante la Guerra Grande, él fue panadero en Montevideo. Qué raro, ¿no? Y mi abuelo, el Coronel Borges, cuando tenía catorce años, fue artillero en la Defensa de Montevideo. Era Colorado contra los Blancos de Oribe. Y luego él se debatió en la división oriental de César Díaz en la batalla de Caseros cuando tenía dieciséis años. Era un joven veterano de dieciséis años.

¡Qué sorpresa, Borges! No sabía que usted venía de tradición colorada.

Sí, caramba. Pero ... ¿es usted blanca?

Después de tantos años fuera del Uruguay, no milito políticamente, pero, sí, vengo de familia colorada.

Ah, bueno, entonces muy bien. Yo no sé por qué mi tío Francisco Haedo se hizo blanco, ni por qué financió la revolución de Saravia, tampoco sé. Sé que él era blanco y es raro porque toda la tradición de la familia era colorada, ... es decir ... unitaria que viene a ser lo mismo, aunque no exactamente igual. De modo que somos los dos colorados... ¡Colorados como sangre de toros! Bueno, saludos a los de la otra Banda.

“El Túnel” de Ernesto Sábato

Juan Asensio

Traducción del francés: Carlos-Alberto Ospina H.

El *Túnel* de Ernesto Sábato es la primera parte de una trilogía de novelas que además incluye *Héroes y Tumbas* (traducida inicialmente al francés bajo el título de *Alejandra*) y *Abaddón el Exterminador* (traducida como *l'Ange des ténèbres*). Cuando la novela *El Túnel* se publicó en Francia en 1956, fue saludada por Albert Camus¹ y Graham Green. Cuando apareció en Argentina, su país de origen, Sábato contaba 37 años; escuchémoslo evocar sus años de formación: *Me formé en la época en que Borges ya era un escritor importante. Por la misma época en que había un escritor menos conocido, aunque de otra procedencia, Roberto Arlt, mezcla de Dostoievsky y de Paul de Kock. Era un existencialista "hors de lettre", un escritor excéntrico que se había formado a partir de traducciones indirectas de clásicos europeos; un escritor de una fuerza excepcional, célebre por sus crónicas negras y sus reportajes sobre el mundo del fútbol... Mi literatura nace, por tanto, de una cierta hibridación entre esas dos corrientes: la de los "escritores aristocráticos" de la Revista Sur y la de los escritores conocidos como populares, como Arlt². El Túnel es la historia de un asesinato, cuya intriga*

¹ En una carta dirigida a Sábato, Camus, quien descubrió la novela por Roger Caillois, escribe haberle gustado mucho su aridez e intensidad, en SABATO, Ernest-

eventual, propia a las mil maravillas de un aficionado a novelas policiacas, desaparece desde la primera línea de la obra: "Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona"³. La novela plantea sin rodeos el problema de la felicidad en el Mal, problema que ya poco debería asombrar al lector familiarizado con las *diabólicas* criaturas pintadas por Barbey; problema que ni siquiera está incluido, por un gesto de recatada moralidad, en el infierno de esos autores enfermos o neuróticos que los finales del siglo XIX salpicaba con tolerancia de gusto decadente, para resarcirlos de su frenesí. A lo sumo esa felicidad prohíbe nuestro asombro y, dado que ya sólo es un cliché literario, en adelante resulta muy inadecuada para evaluar la profundidad de la melancolía en la que nos hundimos y para revelarnos como insoportable esta bajeza, no obstante lo escandalosa: *maté y soy feliz*. Así pues, el libro de Sábato tiene el mérito de exponer de nuevo, después de tantos otros -pero, evidentemente, toda obra es singular- lo que no puede ser, es decir, lo prohibido de un goce y de una paz sádicos o, más bien, infernales, mientras que el reino donde encuentra refugio el asesino de nuestra novela ya no sólo es terrenal, sino sobrenatural; reino que, suponemos, es el Infierno.

Reclusión final, la de la cárcel que de seguro castiga al asesino, pero también encierro que inevitablemente prepara su prisión en el minuto mismo en que Castel ve a la que va a convertirse en su amada, completamente muda ante uno de los cuadros del pintor que representa, en su borde superior izquierdo, a una joven que mira el mar y que es la imagen invertida de la primera. Pero, ante todo, encerramiento que es el de los celos. No creo que resulte exagerado situar nuestra novela totalmente bajo la mirada de Otelo: Juan Pablo Castel mató a quien amaba, pero sufrió indescriptiblemente al no poder aplacar, en su consciencia, las dudas que le asaltaban, como: *¿en realidad* quién es esa joven que un día de exposición de sus lienzos se detiene ante una pintura del maestro que nadie, salvo ella -y sobre todo los estúpidos críticos, que definitivamente nada comprenden- parece haber comprendido realmente? Además ¿cómo

to. *Oeuvres romanesques*, Seuil, 1996, p. 999.

² Conversaciones reunidas por Eduardo Giordano, en *Ernesto Sábato et sa descente aux enfers. Le Monde*, 1er. 2 septembre, 1985, p. 12.

³ Sábato, Ernesto. *El Tínel*. En: _____. *Narrativa Completa*. Barcelona: Seix Barral, 1982; p. 19.

admitir que esa mujer parece gozar de una experiencia muy vieja, infinita e indecente, cuando ella no alcanza a tener ni los treinta? ¿cuál es el trasfondo vicioso que le permite destacar, a la luz del placer, esos gestos de obscena experiencia? Y ¿cómo asegurarse, radical y definitivamente, de que María Tribarne únicamente ama a un solo hombre, el pintor Juan Pablo Castel, cuando merodean a su alrededor algunos fantasmas masculinos como su primo Hunter, petulante y grosero seductor; su marido, ciego sombrío y otro de sus primos a quien conoció, quién sabe de qué manera, durante la infancia?

Como en *Macbeth* de Shakespeare, ninguna voz responde a las dudas angustiosas del personaje que quedan sin respuesta, y uno entiende que en ello reside lo demoníaco: no en la incompreensión que aleja a ambos amantes, rutinario silencio de dos almas contra el cual, en efecto, a veces se dirige el crimen como un acto trágico y miserable, sino en la ronda loca de las sospechas que torturan a Castel y, ante todo, en el hecho, esta vez realmente trágico, de que el pintor es perfectamente consciente del gesto o de la palabra minúsculas que debe hacer o decir para que todo se ponga en orden. Pero no hay nada que hacer... La inevitable percepción de un enlace de circunstancias, de la intrusión de un *dramático* -en el sentido propio del término- sentimiento de reclusión, absurdo desvelo, que llevará al pintor hasta la locura de un crimen sin duda gratuito.

Esta gratuidad del crimen quizás parezca la consecuencia final de la crisis pasional; es cierto que en *Vent noir*, otra magnífica novela de celos, Paul Gadenne pone fin a la miserable odisea de su héroe desgraciado con la muerte de quien ama, pero nada nuevo se reconoce después del drama del gran elizabetiano. Por tanto el cliché nada explica; por otra parte es como los celos, sólo que lo hace ver decididamente pesimista; pesimismo según el cual el universo está entregado al Mal -*Que el mundo es horrible, es una verdad que no necesita demostración*⁴ -y a la Nada- *¿Toda nuestra vida sería una serie de gritos anónimos en un desierto de astros indiferentes?*⁵ o el otro testimonio, corolario del primero, de una soledad invencible; a lo mejor la mirada que el pintor intercambia con la joven que contempla su pintura sólo sea un puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo⁶ y, por consiguiente, ninguna de esas razones

⁴ *El Túnel*. Op. cit.; pp. 19-20.

⁵ *Ibid.*, p. 48

⁶ *Ibid.*, p. 49

puede dar la clave del crimen cometido por el pintor Castel. Pues quienquiera que decida matar, sabe que siempre permanece lejos del alcance de la comprensión de sus pacíficos hermanos; literalmente incluso, ya ni él mismo se comprende. Examinemos, o al menos intentemos hacerlo, lo que conviene llamar después de *Crimen y Castigo* de Dostoievsky o de *La Luz de Agosto* de Faulkner, el origen de un crimen, que nos permitirá comprender porqué, como la rosa de Heidegger, el asesinato es "sin porqué".

Para convertirse en un asesino antes de cometer el acto irreparable es necesario querer matar, desearlo y llamarlo con toda el alma, hasta el punto de que el espíritu apasionado esté muy cerca de creer que por culpa de semejante visión tan precisa como la realidad, el asesinato ya ha sido cometido. Pero eso no es suficiente, pues si en ese momento interviene el miedo, destruirá todo, el músculo que se tiende tanto como la imaginación; a partir de ahora sólo el miedo y no el resurgimiento de la moral o de un ridículo imperativo kantiano, él sólo, este miedo que hace vacilar al temible guerrero que es Macbeth en el momento de matar a su rey, sólo él puede impedir el acto y así oponer al crimen el muro más formidable e indestructible. Querer matar, poder matar, es, por tanto, ante todo y casi únicamente, querer y poder matar en uno mismo el miedo que nos invade; es con este acto radical de la voluntad como el hombre se eleva hasta una altura formidable. Quien desea matar es quien ha demostrado que puede matar su propio miedo. Esta voluntad todavía humana, así nos parezca monstruosa, se extiende y se infla desmesuradamente y, por ello, se vuelve inhumana: el que puede querer su propia muerte, nos dice el autor de *los Demonios*, toma el lugar de Dios⁷. A quien ya no teme la muerte del otro porque no cree en la suya, a quien ya no teme su propio temor, desde ese momento pertenece a un reino que sólo cabe contemplar y que, creo, es la más clara representación de lo que llamamos el Infierno. No es un infierno puerilmente poblado de demonios que torturan con sus tridentes a algunos desgraciados condenados, sino un Infierno vacío, frío, que ofrece a quien lo conquista una paz desolada y glacial, aquélla paz del Infierno que Satán concede a la primera *Mouchette* de Bernanos⁸.

⁷ Ver el extenso discurso que Kirillov tiene con Piotr Stepánovich sobre la voluntad que iguala al hombre con Dios en *Los Demonios*. En: Dostoievsky, *Obras Completas*, Vol. II, 9ed. Madrid: Aguilar, 1975; pp. 1475 y ss.

⁸ A propósito de Satán, Bernanos escribe que su obra maestra es una paz muda, solitaria y glacial, comparable con el gace de la nada. *Sous le soleil de Satan*, En: *Oeuvres romanesques suivies de Dialogues des Carmélites*, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1974, p. 213.

Pues bien, para quien abra *El Túnel*, el crimen ya está ahí, absolutamente soberano, antes de haber sido cometido; y también el absurdo, ese Mal sin rostro y el Infierno que es la sanción, igualmente absurda, pues el pintor Castel ya es la víctima de una soledad sin remedio. Es atributo propio de la modernidad hundir al lector al mismo nivel del Mal, mientras que, por ejemplo, en los viejos misterios de la Edad Media, el pecador sólo llegaba a él hacia el final de una negra carrera, cada uno de cuyos pasos se podía describir hasta el momento primordial que abre el relato como una playa blanca de pureza perdida; la consciencia todavía buena, de quien, por ejemplo, va a entregar su alma al diablo como Théophile. Muy pronto el drama de Marlowe complicará la entrega inicial, un poco simplista. Hoy en día, en casi todas las novelas contemporáneas, el mal ya ni siquiera interesa, ni el acto odioso que permite su eclosión. Sin duda, el lector sabe que el Mal ya está ahí (lo mismo que el novelista, quien cometería una falta estilística imperdonable si intentara aclarar las razones de tal o cual asesinato, como se ve en la novela enigmática de Branimir Scepanovic, *La bouche pleine de terre*), Mal que es tanto más poderoso cuanto más anodino parezca, o algunas veces profundamente mediocre, como en *Le Démon de petite envergure* de Fédor Sologoub⁹.

Sábato, en esta primera novela, adopta una vía intermedia; pues si bien es cierto que el narrador ya es prisionero de su crimen, convencido de su maldad¹⁰ como el repugnante personaje de las *Memorias del subsuelo* de Dostoievsky¹¹, también es cierto que cuando decide escribir una relación de esos acontecimientos sólo intenta exponer sus gestos, no explicarlos. Impulsado por una débil esperanza escribe "...que alguna persona llegue a entenderme. AUNQUE SEA UNA SOLA PERSONA"¹². En las otras dos novelas de

⁹ Sobre esta novela ver mi artículo aparecido en *Les Brandes*, número 4.

¹⁰ Por su parte el pintor Castel reconoce sentir una cierta satisfacción al probar su propia sospecha y al admitir que no es mejor que los monstruos repugnantes que le rodean, en *El Túnel*, op. cit. p. 85. Además ambos personajes, el de Dostoievsky y el de Sábato, parecen las víctimas de una curiosa hipertrofia de la consciencia, que los lleva, literalmente, a desdoblarse: ¡Cuántas veces esta maldita división de mi consciencia ha sido la culpable de hechos atroces! Mientras una parte me lleva a tomar una hermosa actitud, la otra denuncia el fraude, la hipocresía y la falsa generosidad. *El Túnel*, op. cit.; p. 83.

¹¹ El personaje principal sin descanso repite ser un hombre malo, y de este modo confiesa que experimenta placer, esta dulzura infame, maldita, (este) verdadero goce del cual se deleita, sólo en el momento de su más clara consciencia del bien y de lo Bueno que encuentra a su alrededor. Dostoievsky. *Memorias del subsuelo*. En: _____ *Obras completas*. Vol. I. Op. cit.; p. 1435.

¹² *El Túnel*, p. 22. Las mayúsculas son de Sábato.

Sábato, ni la explicación, ni siquiera el intento de una mera exposición, serán consideradas inútiles.

Dividido entre la consciencia de su propia miseria y la del absurdo de un mundo carente de bondad providencial, el error sorprendente será, para el narrador de *El Túnel*, creer que el crimen es la única posibilidad abierta y extraordinariamente tentadora de lograr una comunión y una simple comunicación con la joven misteriosa: "Existió una persona que podría entenderme, así escribe Castel; pero fue, precisamente, la persona que maté"¹³. Ya mencioné la segunda novela de Paul Gadenne *Le vent noir*, aquí como allí, el narrador va a matar la mujer de la que está enamorado con el fin de poder poseerla, pues siempre se le escapa, el asesino no tiene otra idea: *crear una vez más un vínculo entre "ella" y él, sentir vibrar de nuevo esa relación apasionada que ella ha intentado negar y suprimir evitándola*¹⁴. En un mundo entregado al Mal, el asesinato es la única posibilidad que tienen dos seres de encontrarse y de unirse, mientras *permanezca tan estrechamente enlazada esa pareja eterna: la víctima y el victimario*¹⁵.

Hablábamos, al comienzo de este artículo, de felicidad en el Mal, de gozo en el crimen, pero no creo, a decir verdad, que el gozo y la felicidad existan en la obra de Sábato, sino que éste, por el contrario, sólo nos invita a la mera contemplación de un fracaso absoluto, de un sinsentido irremediable. En Dostoievsky, cuyos héroes son tan bajos, tanto como que están hundidos en el Mal, siempre los salva una figura femenina redentora. El final de *Vent noir* de Paul Gadenne es desesperadamente sombrío, el héroe termina *invadido (...) por el espíritu malvado*¹⁶ y, en resumidas cuentas, llega a esa región que Dante abrió concéntricamente en *malebolge* cada vez más infernales y que Gadenne imagina extendida hasta las dimensiones de un mundo. *Aquella noche, el horror tenía un origen más vasto (...); el propio mundo era horroroso, el horror estaba por todas partes y lo aplastaba*¹⁷. El héroe de Gadenne parece prisionero, tanto como lo está Castel, en una cárcel maléfica, pero, para el autor de *Baleine*, ésta sigue siendo el lugar de una incomprensible pureza. Una

¹³ Ibid, p. 23.

¹⁴ Paul Gadenne, *Le Vent noir*, Seuil, 1983, p. 372.

¹⁵ Ibid, p. 417.

¹⁶ Ibid, p. 436.

¹⁷ Ibid, p. 437.

vez que el crimen ha sido cometido, no le queda otra salida al personaje que reunirse con esa luz inexplicable que brilla a lo lejos sobre el horizonte¹⁸.

Castel mismo sólo puede intentar redactar su historia y relatar su crimen que ni siquiera sirve como redención: *Estaría en un desierto negro, atormentado por infinitos gusanos hambrientos, devorando anónimamente cada una de mis vísceras*¹⁹ mientras que reconoce ser presa, a la vez, de un sentimiento de infinita soledad y de un insensato orgullo²⁰. Es este mismo sentimiento de infinita soledad el que cierra la novela, tras el fracaso evidente del intento del narrador. Sin embargo, de la misma manera que en la novela de Gadenne, hubiésemos podido creer que llegaría a ocurrir una especie de paso entre el Mal y una forma extraña de pureza, equivalencia profana quizás, en un mundo desacralizado que ya no sueña con las doctrinas cristianas, de la doctrina de la "contrición" puesta en moda antes por Bloy y Huysmans. Sábato, además, hace eco de una tal correspondencia cuando lleva a decir a Castel, *¡Dios mío, si era para desconsolarse por la naturaleza humana, al pensar que entre ciertos instantes de Brahms y una cloaca hay ocultos y tenebrosos pasajes subterráneos*²¹ Pero es fácil ver que ninguna salvación debe esperarse de esta correspondencia.

Prisionero de su cárcel el pintor confiesa que su pintura no es comprendida, y jamás lo será, pues únicamente ha habido un solo ser que lo ha conseguido y a este ser, él le dió muerte. Finalmente, incomprendido y deseando quedarse, el narrador se entrega definitivamente al hermetismo demoníaco del cual hablaba Kierkegaard, no queriendo la piedad de nadie, ni deseando ya nunca la posibilidad de que un diálogo, así se rompa pronto, venga a liberarlo de los muros de (su) infierno²².

¹⁸ *Ibid*, p. 437.

¹⁹ *El Túnel*, p. 130.

²⁰ *Ibid*, p. 124.

²¹ *Ibid*, p. 120.

²² *Ibid*, p. 134.

Los cánones modernos de la “Carta abierta”

María-Dolores Jaramillo

Walter Pater publicó en 1873 un conjunto de trabajos sobre los pintores del Renacimiento Italiano¹, donde plasma diferentes puntos de vista y criterios estéticos para una nueva visión y lectura del arte. Sus estudios sobre “La poesía de Miguel Angel”, “La pasión intelectual de Leonardo da Vinci” o “Las imágenes sugestivas Botticelli” interesaron a todos sus contemporáneos. Pater significó para José Asunción Silva, una reconocida autoridad en la crítica, y una lúcida conciencia estética, que orientó el camino de reflexión sobre las tendencias del pensamiento moderno, y la comprensión de las ideas y teorías artísticas de su tiempo.

En la conclusión de su libro sobre el Renacimiento, Pater hace una defensa del *entusiasmo intelectual y artístico*, y explica cómo las grandes pasiones pueden procurar al hombre un sentido de la vida, y dar una calidad especial a algunos momentos de su existencia. Presenta argumentos de defensa de la pasión poética y literaria, similares a los que ofrece Silva en su “Carta abierta” a Rosa Ponce de Portocarrero, de noviembre de 1892: “Es que usted y yo (...) tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no

¹ Walter Pater nació en 1839 y murió en 1894. Fue un reconocido escritor, novelista y pensador inglés. Sus estudios estéticos se integran en el volumen titulado

sospechan y que desprecian otros, mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo; (...) es que usted y yo tenemos la chifladura del arte, como dicen los profanos..."²

Silva analiza en la carta los beneficios durables de la pasión artística y el sentido que le da a la vida humana, y sus argumentos coinciden con los de Pater. Para ambos, la vida no tiene otro sentido diferente al que le da el hombre, a través de sus proyectos e ideales más intensos.

Pater buscó, lo mismo que Edgar Allan Poe, definir la belleza en los términos más concretos posibles; señalar sus rasgos y efectos específicos, sus "manifestaciones especiales", para así alejarse de los conceptos abstractos y poder establecer las características principales de cada pintor o poeta y su capacidad o propiedad específica para dejar una impresión de placer o belleza. En el estudio sobre Leonardo da Vinci (que podríamos suponer le pudo haber interesado especialmente a José Asunción Silva, ya que dicen algunos biógrafos que preparaba un ensayo sobre el pintor),³ señala Pater algunos rasgos estéticos de interés: "Se vislumbra el mundo interior", la pintura "refleja ideas y opiniones" y un "saber heterodoxo y secreto", "anticipa algunas ideas modernas", produce un "enjambre de fantasías", permite un "buceo en la naturaleza humana", "transmite la lucha entre la razón y los sentidos", "transmuta ideas en imágenes", "plasma un nebuloso misticismo refinado", "logra una gracia en las líneas de los contornos", "recrea una insondable sonrisa", hay mucha "emoción en el trazo de la línea", "tiene una gran fuerza expresiva", manifiesta "la búsqueda continua de perfección", o se destaca "el carácter espectral de algunas de sus figuras", entre otros aspectos.

Walter Pater examina la conformación estética, y todos los grandes atributos que destaca en la pintura de Leonardo da Vinci, son instrumentos y cánones válidos para la poesía y demás expresiones artísticas. Así, el "poder de sugestión", el manejo de sentimiento sutil y vago, la fuerza magnética de las imágenes o su capacidad de "arrastrarnos muy lejos del orden de nuestras

El Renacimiento, Barcelona: Joaquín Gil, Ed., 1945.

² José Asunción Silva, *Trasposiciones* "Carta abierta". En *Cuarenta y cinco cartas. 1881-1896*, Recopilación y notas de Enrique Santos-Molano. Bogotá: Arango Editores - Revista Gradiva, 1995, p. 70.

³ Véase Baldomero Sanín Cano, *Escritos*, Bogotá: Procultura, 1977.

asociaciones mentales convenidas":⁴ son principios, observados en la pintura de Leonardo y también buscados por el Silva nocturno y misterioso de los poemas más conocidos, quien encontrará que los cánones estéticos del simbolismo, estaban propuestos en los cuadros de Leonardo Da Vinci.

La "Carta abierta" es un texto de múltiples resonancias poéticas y emocionales, donde el poeta bogotano formula muchas de sus convicciones artísticas e ideológicas, en las directrices planteadas por Pater o Baudelaire. Es un manifiesto artístico, escrito en el formato de la correspondencia personal y la autobiografía, pero a la vez, como texto que abre su intimidad a muchos lectores. Desde el título, es una propuesta de diálogo, dirigida en especial a un lector-artista,⁵ a una pintora amiga, cercana a su admiración y afecto, y de especial sensibilidad y conocimiento del arte. Es una carta que recuerda y evoca una conversación, lejana en el tiempo, de dos años atrás, y enmarca un diálogo de afinidades: "Adelante íbamos usted y yo, y nuestra conversación fue una larga confidencia mutua de nuestra adoración a la belleza. Me hablaba usted de los incomparables goces que el arte le ha proporcionado en su vida; de la serenidad que esparció en su alma la contemplación de los mármoles antiguos; de la fascinación que ejercen sobre usted la ingenuidad inefable de las vírgenes de los Primitivos, la sonrisa misteriosa de las figuras del Vinci... Me contaba usted que la música de algunos maestros, la hace a usted olvidarse de sí misma y sentir la tristeza, la alegría, los matices de sentimiento que interpretan las sinfonías inmortales".⁶ Es una declaración de emociones artísticas y a la vez, de argumentos racionales a favor del arte. Un texto lírico y emocionado, de reflexión consciente sobre los *efectos que produce el arte*, como lo hizo Poe en "La filosofía de la composición", o en "El principio poético". El arte genera "ardor", "entusiasmos incontrolados" y "multiplicidad de impresiones y sensaciones". La carta de Silva, con un tono conversacional, y los ensayos de Poe, analíticos y sistemáticos, coinciden en *la fuerza e impacto de los efectos estéticos*: "...le contaba cómo me desvanece el olor de los cadáveres, de aquella ciudad que agoniza en el último canto del poema de Lucrecio; le contaba que de entre

⁴ Walter Pater, *Op. Cit.*, "Leonardo da Vinci", pp. 101-122.

⁵ El concepto de lector-artista lo expone Silva en *De sobremesa*, y lo estudia David Jiménez Paredes en: "Lectores-mesa y lectores-piano. Para una poética del lector artista en Silva". En: *Universidad de Antioquia* 209. Medellín: Universidad de Antioquia, 1987, pp. 14-27.

⁶ José-Asunción Silva. "Carta abierta", p. 67.

la muchedumbre que gesticula y ama y odia y mata y muere en los dramas de Shakespeare, salen a veces a hablar conmigo el pálido príncipe que conversa con los sepultureros y el judío ávido que reclama su libra de carne; (...) que Musset les da a beber a sus íntimos el champaña ardiente de su sensualismo gozador...”⁷

La Carta es una confesión de intimidad artística, y talvez un pretexto afectivo. Las preferencias literarias y los gustos artísticos que el poeta manifiesta en la conversación con la amiga-pintora, los reitera a la lectora-artista: Shakespeare, Vigny, Musset, Shelley, Lucrecio, Longfellow, Baudelaire y Poe. Pero más que el inventario de las lecturas, interesan los motivos estéticos de las mismas: “las sombras alucinadoras” que producen los versos de Poe o Baudelaire, la “sutileza embriagadora” de los de Shelley, o el “sensualismo de Musset”.

Silva relaciona continuamente el arte y la literatura, y toma los ejemplos indistintamente, para mostrar la afinidad y cercanía de los ideales. El texto propone los motivos de comunidad y asociación de la poesía y la pintura, y de los dos personajes en cuestión. A través de las analogías y el juego de las transposiciones, se articulan dos discursos: el manifiesto estético, general y explícito, y la declaración afectiva, personal e implícita, dirigida a la pintora bogotana. La doble discursividad aproxima el emisor al destinatario y entrelaza los oficios y las aspiraciones. Silva usa la carta, estratégicamente, como regalo literario y memoria evocadora, oferta discreta y testimonio de empatía: “mientras la escribía recordaba las horas que pasé aquel día en casa de usted y se me impuso la idea de suplicarle que aceptara estas páginas en recuerdo de ellas y de nuestra larga plática de arte”.⁸ Encuentra en el arte argumentos persuasivos de enlace y pretextos de comunicación. Rosa Ponce, a quien dirige la carta, es una mujer casada, y por los datos de la misma, una mujer lejana, pero evocada y acercada con la escritura. El texto une, en la proximidad del repetido usted y yo, a los dos personajes, y trata de restablecer emociones comunes a través de la evocación visual y verbal: “Usted y yo no hemos tenido desencuentros acerca de los entusiasmos que motivaron nuestro diálogo de ese día; sigue usted con más amor que nunca, fijando en sus cuadros la poesía eterna del color, de la luz y de la sombra; sigo leyendo yo mis poetas y tratando de dominar las frases indóciles para hacer que surgieran los aspectos precisos de la realidad y las

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 69.

formas vagas del sueño; cuando se sienta usted a su piano Weber y pasa los dedos ágiles y finos sobre el teclado de marfil, las sonatas de Beethoven la hacen entristecerse más suavemente que entonces; cuando abro yo mi ejemplar de los poemas de Bourget, tirado en papel de la China y empastado por Thibaron en pasta llana de marroquí rojo del Levante, con filetes de oro, siento una emoción más profunda al releer la *Meditación sobre una calavera*, o las estrofas penetrantes y musicales de la Noche de Estío; cuando los ojos de usted, fatigados por la policromía de la paleta, se detienen en la Ninfa de Clodion, aprecian mejor el moldeado blanco del seno y las curvas armoniosas de las piernas gráciles; cuando vuelve usted a mirar la copia del Angelus hecha por sus manos, siente más a fondo la poesía sencilla y grandiosa del lienzo magistral, y se deja invadir lentamente por la melancolía que flota en la claridad moribunda de aquel cielo de crepúsculo y que cae con la sombra sobre la tierra ennegrecida y sobre las figuras oscuras de los labriegos”.⁹

Lo que hace singular esta carta, dentro del conjunto de la correspondencia de Silva, es la declaración y defensa de la razón y función primera del arte: El poeta señala con convicción y entusiasmo el *poder de construcción y permanencia de la ilusión*. El arte tiene el poder incomparable de redimir de lo cotidiano y ofrecer una prolongada e intensa consolación espiritual, el “sortilegio misterioso del arte” es su escogencia final y su último pacto con la vida. Silva ha dejado atrás las tentaciones y veleidades del dinero, ha renunciado a sus “pompas y a sus obras” y se ha recluido en la soledad y compañía que brinda la poesía con su más auténtica e íntima aspiración: “Es que usted y yo, más felices que los otros que pusieron sus esperanzas en el ferrocarril inconcluso, en el Ministro incapaz, en la sementera malograda o en el papel-moneda... tenemos la llave de oro con que se abre la puerta de un mundo que muchos no sospechan y que desprecian otros, mundo donde no hay desilusiones ni existe el tiempo”.¹⁰ Esa llave o fuente de la ilusión es el argumento más fuerte que expone Silva a favor del arte. La pintura y la literatura producen similares efectos: generan ilusiones, movilizan la imaginación, se convierten en detonantes de otros procesos creativos, e impulsan la vida del hombre, ofreciéndole una pasión perdurable y la intensidad de la experiencia creadora y crítica: “ya ve usted cómo al cabo de dos años nosotros adoramos con más fervor lo que queríamos

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*

entonces, y ellos han perdido sus ilusiones (...) Los dos hemos escogido en la vida la mejor parte, la parte del ideal..."¹¹

El texto, además de la reflexión en torno a las múltiples funciones del arte, de las valiosas observaciones sobre el proceso creador, su paciente maduración y perfeccionamiento, tiene otro interés particular: nos revela un poeta afirmativo, vital, esperanzado, seguro del éxito de su ideal y con certeza frente a su elección en la vida. Mucha bagatela se ha escrito sobre los fracasos de José Asunción Silva. La "Carta abierta" es un testimonio directo de la opción orgullosa por el arte como forma de vida, del entusiasmo intelectual y artístico del poeta, y está escrita con los argumentos de la pasión y la satisfacción personal, lejanos de la medición de los éxitos en rentabilidad social o económica. Silva ha escogido su destino de escritor, y ha puesto en marcha sus esfuerzos en esta dirección.

La carta presenta también interés por la formulación de un principio estético moderno: *la literatura surge de la lectura*, la impulsan otros textos y autores. Silva presenta una experiencia que transforma en teoría del arte. La concepción de la musa ha desaparecido. Silva se ha distanciado de las teorías clásicas de la inspiración y en su lugar hay otros credos.¹² La literatura es práctica y transformación, lucha del escritor con el *labrado de la palabra* y poder de *transponer efectos cromáticos y visuales*, búsqueda de plasticidad e impresiones luminosas y vagas, creación de atmósferas evocadoras y sugestivas. El poeta-escritor es el autor y dueño de sus creaciones. No requiere de la musa, y afirma la libertad para escoger temas, tonos y técnicas. Estos rasgos de las poéticas simbolista y decadentista, que señalan la distancia de Silva con respecto al realismo o al naturalismo, son los cánones estéticos modernos buscados por escritores como Giacomo Leopardi, Edgar Allan Poe, Gabriel D'Annunzio, y Silva.

La "Carta abierta", en su conjunto, es un amplio pronunciamiento sobre el valor espiritual del arte. El poeta caracteriza el oficio como ejercicio que permite "adueñarse de los secretos de la práctica y dominar el teclado sonoro"¹³ y expone su experiencia en estos términos: "me he entretenido en hacer *ejercicios*

¹¹ *Ibid.*, p. 71.

¹² Recordemos en este sentido "La protesta de la musa" donde Silva rebate las teorías de la inspiración y propone otras explicaciones más modernas para la creación artística.

¹³ José-Asunción Silva. "Carta abierta", p. 69.

de estilo, para lograr que las palabras digan ciertas impresiones visuales. Es así como he escrito estas *Trasposiciones*".¹⁴ Silva defiende la *autoconciencia estética*, manifestada por Poe.¹⁵ La poesía es trabajo paciente de ebanistería, experiencia en el labrado y pulido de la palabra, juego y escogencia de lenguaje, búsqueda de recursos, selección de impresiones, efectos y analogías: "sigo leyendo mis poetas y tratando de dominar las frases indóciles para hacer que sugieran los aspectos precisos de la realidad y las formas vagas del sueño".¹⁶ Lectura y creación se retroalimentan necesariamente y Silva se afirma aquí como poeta-lector de poesía y poeta-escritor, lo mismo que José Fernández en *De sobremesa*.

Edgar Alan Poe muestra que la destreza en la creación poética, y en toda escritura, se va manifestando cada vez más de forma autoconsciente y autocrítica. Se refiere a la posibilidad de adecuar la escritura en la construcción textual, de efectuar correcciones, de hacer selecciones, de pulir la palabra, de elaborar el tema, de pensar y escoger los efectos y configuraciones, de generar asociaciones y reacciones, de provocar analogías, de crear juegos fónicos y combinar significados, de calcular sensaciones, ritmos y sonidos, o de reconfigurar. Silva analiza también el proceso de construcción y adecuación poética, y su carta ofrece una reflexión precisa y valiosa sobre el oficio del escritor, y en especial el del poeta y su proceso de creación.¹⁷ En su visión del arte como *trasposiciones* continúa los criterios estéticos esenciales de Poe. Señala en el proceso creador, el rigor, la disciplina, el conocimiento y la necesidad de la práctica, dejando atrás las teorías del "azar" y la "inspiración".

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Remito a los ensayos de Poe sobre la creación y la composición poética. Ofrecen una experiencia vivida y argumentos estéticos importantes.

¹⁶ José-Asunción Silva. Op. cit., p. 69.

¹⁷ Puede verse la "Carta a un joven poeta" de Rilke, texto similar en criterios, y donde la experiencia y los criterios poéticos se formulan a través de una carta.

Bibliografía

Pater, Walter. *El Renacimiento*. Barcelona: Joaquín Gil Editores, 1945.

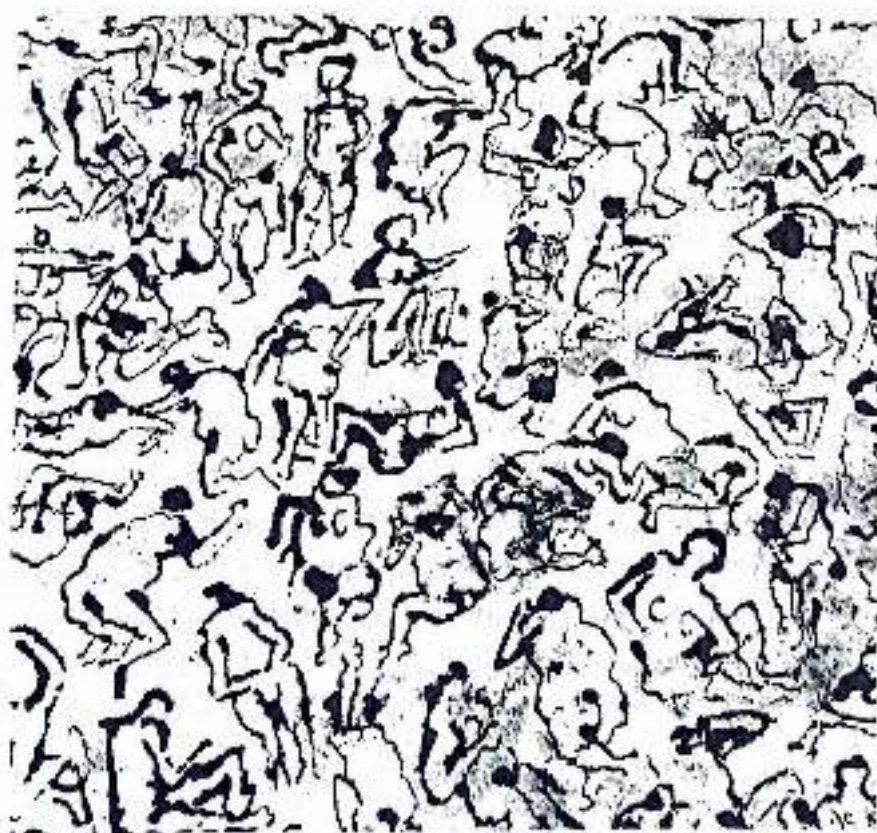
Poe, Edgar-Allan. "El Principio Poético". En: *Obras en prosa*. T.I. Traducción y notas de Julio Cortázar. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1956, pp.193-222.

_____. "Filosofía de la composición". En: *Obras en prosa*. T.I. Traducción y notas de Julio Cortázar. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1956, pp.223-35.

Silva, José-Asunción. *Cuarenta y Cinco Cartas (1881-1896)*. Compilación y Prólogo de Enrique Santos-Molano. Bogotá: Arango Editores- Revista Gradiva, 1995.

_____. Trasposiciones "*Carta abierta*". En: "*Cuarenta y cinco cartas*". 1881-1896. Recopilación y notas de Enrique Santos-Molano. Bogotá: Arango Editores-Revista Gradiva, 1995.

Sanín-Cano, Baldomero. *Escritos*. Bogotá: Procultura, 1977.



Horror y metaficción en “El guardagujas” de Juan-José Arreola

Alvaro A. Rodríguez S.

Pretender relacionar “El guardagujas” con la literatura de horror resulta dificultoso si se repasan algunos de los estudios que se han elaborado sobre este cuento. Por ejemplo, el de Thomas O. Bente, “‘El guardagujas’ de Juan José Arreola: ¿Sátira política o explicación metafísica?”, se aleja radicalmente no sólo de las explicaciones trascendentes a la obra del mexicano, sino también de sus supuestos nexos con lo real-maravilloso, y afirma que “El guardagujas” es una directa y mordaz crítica al sistema ferroviario mexicano, y por ende al régimen político-administrativo del país. Bente, desarticulando minuciosamente el cuento y valiéndose de fragmentos, va justificando su tesis. Por su parte, Seymour Menton se inclina por las conclusiones filosóficas, preocupándose más por el autor que por los personajes, que se vuelven en su estudio medios para resaltar un mensaje cargado, según Menton, de humor y de exotismo. Estas eran las dos posibilidades de interpretación de los años 60 y 70: o un realismo social plano, o el gran movimiento estético y artístico de Latinoamérica reconocido como realismo mágico.

Sin embargo, el artículo de Didier T. Jaén, “Transformación y literatura fantástica: ‘El guardagujas’ de Juan-José Arreola”,



posibilita un enfoque diferente; elaborado a partir de un texto de 1977¹, aclara el posible camino interpretativo para observar el cuento de Arreola como una forma de horror. Jaén al iniciar su texto dice: “Lo que se trata de dar aquí es una ilustración del modo en que cierto tipo de literatura puede producir cambios en la conciencia o la mente del lector no sólo directamente por lo que se dice sino a través de medios más ambiguos e indirectos...”. El autor explora el relato desde el género fantástico, “donde el tema mismo contiene la ‘anormalidad’...” (Cortázar: 110), y llega a conclusiones valiosas que ayudarán a mostrar, en este escrito, cómo *el proceso de interacción entre el texto y el lector* lleva a la sensación de horror en quien lee, y que ese pavor “nace de un repentino extrañamiento, de un *desplazarse* que altera el régimen ‘normal’ de la conciencia...” (Cortázar: 114)

Howard P. Lovecraft, en su estudio *El horror en la literatura*, afirma: “La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido”; y en otro momento señala: “El cuento verdaderamente preternatural debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asomo expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal de una idea terrible para el cerebro humano; la de una suspensión o *transgresión* [el énfasis es mío] maligna y particular de esas leyes fijas de la naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos...”

Aunque Lovecraft se refiera específicamente a los insondables espacios exteriores, ajenos e inconcebibles por el hombre, como lugares temidos por ignorarse sus formas y leyes, otro tipo de efecto que también estudia es el *extrañamiento*, la sensación de miedo provocada por la desubicación, por una sutil anomalía. Este factor pertenece a su vez al cuento fantástico y es descrito por Julio Cortázar así: “(el cuento) es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector, hacerle perder contacto con la desvaída realidad que lo rodea, arrastrarlo a una sumersión más intensa y avasalladora”. Desde el horror como extrañamiento de lo *normal*, analizaremos el relato de Arreola.

¹ Es el artículo de George McMurray titulado “Albert Camus’ Concept of the Absurd and Juan José Arreola’s ‘The Switchman’”. Jaén afirma que es la interpretación más cercana a su propio estudio.

En "El guardagujas" existe un doble manejo de la ficción: se cuenta una historia inverosímil, presentada por medio de un relator que advierte a un viajero de las deficiencias-eficacias de la red ferroviaria de la nación. El texto, que por ser literario es una ficción, da cuenta de otra ficción que para el caso es absurda, que está en contra de lo que el lector supone una normalidad textual, una *realidad textual* cercana a su mundo. De esta manera el cuento transgrede "las convenciones de la lógica y del sentido común determinado culturalmente" (Zavala: 12), integrándose con esto a una de las posibilidades del texto metaficcional presentadas por Lauro Zavala en su artículo "Instrucciones para bailar sobre el abismo".

La oposición entre los dos personajes es clara y directa: hay un hombre que espera un tren, que es un agente viajero y que tiene un destino claro y concreto en el tiempo y el espacio -ciudad T, al día siguiente-; él representa la normalidad, la coherencia; a su vez, hay otro hombre que está jubilado por la empresa de ferrocarriles, que trabajaba como guardagujas y que le informa al viajero de "las políticas de funcionamiento" de los trenes. Este último por su discurso y por su actuación dentro de la historia, representa la anormalidad, la irrealidad. La incertidumbre, principio en el que se basa la escritura de la metaficción, como lo expresa Zavala, también se convierte en la base para que "El guardagujas" acerque al lector, con minuciosa lentitud, hacia el horror.

El relato se mueve entonces entre estos dos focos, pretendiendo resaltar un *imposible verosímil*; a la fuerza discursiva del viejo guardagujas se opone no sólo el viajero, sino también la *realidad real* del lector, su competencia y sus presupuestos culturales, pues los ferrocarriles, como casi todas las estructuras tipo "red", poseen una lógica funcional que es constante e inmodificable: las rutas, las vías, la forma de uso, están dispuestas con anterioridad al acto de uso -comprar un boleto, viajar. De una u otra manera estos sistemas se asemejan, por ejemplo, a la lengua: se nos otorga y la utilizamos sin preocuparnos por su origen o asignación. Al igual que la lengua, una red de trenes ha sido elaborada *a priori* y se nos impone; así como un hablante-oyente no puede modificar radicalmente las normas fundamentales de la comunicación, a un viajero le es inconcebible cuestionar o transformar las rutas y en general los mecanismos de funcionamiento del circuito ferroviario. El cuento sin embargo, aprovechando "la negación de expectativas, la ambigüedad, la supresión de información, la alegorización del lenguaje" (Jaén: 166), va volviéndose cada vez más aceptable

para el lector; de la historia recibida como absurdo, se pasa a contemplar la posibilidad de su lógica en otro plano, como afirma Jaén; no surge duda, no se duda del origen de las ferrovías, poco a poco se acepta la posibilidad de un orden diferente, y aunque el viajero nos recuerde constantemente que existe una verdad *a priori*, nosotros lectores nos vamos deslizando hacia el discurso del guardagujas.

El absurdo -o el desorden- va tomando proporciones tan descomunales que se convierte en una nueva verdad, en una nueva lógica; el guardagujas sigue "echándole carbón a la caldera", y el viajero que sólo posee una frase para retener su realidad -la realidad real- "*debo estar mañana en T*", cede terreno, calla, pierde discursivamente. El viejo convencerá y seducirá al lector. Una explicación de ese "secuestro momentáneo del lector", es la de Julio Cortázar; el escritor dice: "Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera".

El cuento ha logrado trastocar la normalidad, "...algo estalla en ellos (los cuentos) mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada" (Cortázar: 310-11); lo que sigue es el abrupto retorno: se escucha el silbato de un tren acercándose, el ambiente se llena con la luz de una linterna, con la alegría de nuestro relator que corre al encuentro del tren dejándonos solos en medio de la narración. Podría pensarse que todo fue una enferma invención del jubilado, pero la respuesta del viajero a la pregunta del viejo por su destino, reafirma el nuevo mundo lógico dándole visos de delirio, responde: "*a X*". Abandonado por el relator y abandonado por el viajero -lo único real en la narración- el lector se enfrenta a esta "irracionalidad", y al no encontrar una solución esperada por su horizonte de expectativas, choca con la ficción; al no hallar una *respuesta*, una *solución*, se desespera, se *extraña* y surge el miedo; "...y el resto es una cierta veteranía para no falsear el misterio, conservarlo lo más cerca posible de su fuente, con su temblor original, su balbuceo arquetípico" (Cortázar: 113). Es, tal vez, como si despertara una mañana y descubriera que su lenguaje no es el mismo al de todos los demás: ni lo entienden, ni él entiende. El horror se genera entonces como el resultado de la insatisfacción de la lógica, del vacío que deja *ese imposible verosímil*.

En el relato del mexicano no hay seres invocados ni sacrificios ocultos como en la literatura de Lovecraft, y sin embargo habita una fuerza exterior

-exterior tanto a la narración como al viejo y al viajero- que afecta la normalidad y enfrenta no a los personajes sino al lector a un momentáneo nuevo orden de posibilidades. Con relación a esto Lauro Zavala dice: "Pero lo más importante de este proceso es que la metaficción nos recuerda de manera contundente que *toda* visión de la realidad es siempre una ficción, y que existen gracias a nuestra creencia en un sistema de convenciones, lo cual afecta no solamente a las ficciones que construimos por medio del lenguaje, sean éstas narrativas o de otra naturaleza". Modificada la posición del lector frente a la historia del viejo guardagujas, el choque resulta entonces de que ya aceptada ésta, no se espera que la tensión de opuestos de los personajes se diluya, desaparezca; al contrario de lo que dice Jaén, el viajero no acepta el mundo del viejo, sino que crea su propio mundo lógico, de ahí su respuesta: "X".

El horror como género literario, cuyo apogeo se dio durante el segundo cuarto del siglo XX a manos de Howard Phillips Lovecraft y su "círculo", es la más fuerte "influencia para la literatura fantástica y la ficción científica" (Escobar: 3), que inundaría luego la creación escrita y los imaginarios humanos contemporáneos. Pocos estudios se han elaborado sobre el horror en la literatura, y de esos ninguno con más seriedad y contundencia argumentativa que el de Lovecraft, quien consideró este efecto como una herencia ancestral inherente al ser humano; una compleja creación artística alejada radicalmente del morbo y la pornografía; una expresión que contiene "algo más que los usuales asesinatos secretos, huesos ensangrentados o figuras amortajadas y cargadas de chirriantes cadenas". Si el relato conduce al lector a descubrir un "profundo sentimiento de pavor, de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos", puede considerarse como exponente del horror que Lovecraft denominó preternatural. "El guardagujas" cumple a cabalidad con esta condición.

El cuento de Arreola concede la posibilidad de construir hipótesis interpretativas que lo renuevan y enriquecen, debido a su profundo carácter de inderteminación. Queda por hacer, por ejemplo, una propuesta desde el psicoanálisis, tanto del proceso de creación, como del proceso de recepción. Ya se efectuaron las lecturas orientadas por el rango que observa la función social de la literatura, así como las que descubren puntos comunes con movimientos estéticos sacralizados. La presente reflexión se alejó de esas dos posiciones -la social y la maravillosa- guiándose por una hipótesis en la lectura y sostenida desde el texto mismo; encontró en "El guardagujas" un final abierto trastocado: al concluir con el arribo del objeto que generó la tensión y la trama,

el relato deja insatisfecho al lector. Insatisfacción que se produce al mismo tiempo que la sensación de sorpresa del viajero, *aquella extrañeza de llegar precisamente a su destino*.²

Obras citadas

- Bente, Thomas. " 'El guardagujas' de Juan José Arreola: ¿Sátira política o explicación metafísica?". Cuadernos Americanos 6 (nov.-dic. 1972): 205-12.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas. Comp. Lauro Zavala. México: Difusión Cultural. UNAM, 1997 303-24.
- _____. "Del cuento breve y sus alrededores". Teorías del cuento III. Poéticas de la brevedad. Ed. Lauro Zavala. México: Difusión Cultural. UNAM, 1997 105-16.
- Escobar Giraldo, Octavio. "ABC de Lovecraft". Magazín Dominical 724. El Espectador [Bogotá] 30 marzo 1997: 3-5.
- Jaén, Didier. "Transformación y literatura fantástica: 'El guardagujas' de Juan José Arreola". Texto Crítico 26-27 (1983): 159-67.
- Lovecraft, Howard Phillips. El horror en la literatura. Madrid: Alianza Editorial, 1984.
- McMurray, George. "Albert Camus' Concept of the Absurd and Juan José Arreola's 'The Switchman'". Latin American Literary Review 6-11 (1977): 31-35.
- Menton, Seymour. "El guardagujas". Comentario crítico. El cuento hispanoamericano: antología crítico-histórica. 2 vols. Ed. Seymour Menton. México: Fondo de Cultura Económica, 1964. Vol. 2, 230-32.
- Ojeda, Jorge Arturo. "La lucha con el ángel: siete libros de Juan José Arreola". Estudio preliminar. Antología de Juan José Arreola. Ed. Jorge Arturo Ojeda. México: Ediciones Oasis, 1969 7-121.
- Zavala, Lauro. "Instrucciones para bailar en el abismo". Teorías del cuento IV. Cuentos sobre el cuento. Ed. Lauro Zavala. México: Difusión Cultural. UNAM, 1998 11-19.

² Frase de Jorge-Arturo Ojeda refiriéndose a la sorpresa como agente modificador del interior del personaje; no la sorpresa de lo imprevisto sino la sorpresa por lo previsto.

Influencia de un clásico de la novelística colombiana en una novela francesa de hoy

Miguel de Francisco

I

*Soy un grávido río, y a la luz meridiana
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;
y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje
se oye la voz solemne de la selva lejana.*
José-Eustasio Rivera

Liberar una impetuosa corriente de lenguaje y con miramiento en el ejercicio de su sentido veloz, conducirla hasta cristalizar la forma de una novela, comienza, esta vez, por el descubrimiento geográfico y la denominación. El primer vistazo de la hechizante suma devoradora, lo dió Vicente Yáñez-Pinzón en 1499. Presintiendo su tamaño, la llamó "Mar Dulce" y al punto de tierra que tocó "Santa María de la Mar Dulce". Pero el verdadero descubridor del río de las Amazonas fue un acompañante de Francisco de Orellana, Fray Gaspar de Carvajal. De 1541 al 42, Carvajal recorrió el territorio desde Quito, hasta alcanzar la red fluvial amazónica, donde construyó unos bergantines con los que realizó el descenso completo continuando después hasta la Isla de Trinidad.

Carvajal en su relato nos habla de haber encontrado grupos de mujeres que guerreaban, a la par que los hombres, contra

Breve comentario del caso particular de dos novelas: "La Vorágine" (1924) del escritor colombiano José-Eustasio Rivera y la "Légende travestie" (1987) del es-

ellos -él mismo perdió un ojo en esos combates-, las llamaba "amazonas", tal y como las viejas leyendas nombran a las mujeres de otros grupos tribales en las que ellas protagonizaban la guerra.¹ Para los griegos pasaban por hijas de la ninfa Harmonía, que tanto amaba la paz, y de Ares, dios de la guerra. El calificativo dado por Carvajal a la selva se transfiere al río y la denominación de Río de las Amazonas figura en los documentos subsiguientes. Por ejemplo, la Academia Francesa envía una expedición a esos parajes entre 1743 y 44, su jefe De la Condamine titula el informe: "Relación de un viaje hecho en el interior de América Meridional... descendiendo el río de las Amazonas". En el siglo XVIII el exotismo americano comienza a tentar a los poetas y músicos franceses: en 1702 "Montezuma" de Louis Ferrier de la Martinière, en 1735 "Las indias Galantes" de Rameau, en 1736 "Alzire ou les Américains" de Voltaire, quien hacia sus 42 años tuvo el proyecto de embarcarse para América.

Veinte años después del descubrimiento hecho por Carvajal, llegan Orellana y Pedro de Ursúa. La expedición del asesino de Ursúa se ha llamado "La aventura equinoccial de Lope de Aguirre", de la cual recordamos imágenes de irracional desmesura en "Aguirre, la cólera de Dios" (1972) del cineasta alemán Werner Herzog. La zona de equinoccio, con sus días y noches de igual duración, los verticales rayos de un solo que poco toca tierra recortando sombras de hojas lustrosas sobre capas de perfiles de otras hojas trenzadas en el nido de la invención, destilando humedad a 28°, cubriendo los afiebrados cuerpos veloces de los Jívaros de piel caratosa de espesas nubes de mosquitos, hace pensar en la actividad intemporal del motor del origen. El mayor y más celeste río del orbe irrumpe entre la oscuridad humectante con su máximo caudal de 330.000 metros cúbicos por segundo. Viene reuniéndose en una cuenca de 7.000.000 de kilómetros cuadrados, atravesando 4.000.000 de kilómetros cuadrados de llanura denominada selva. El Amazonas es un bullente hervidero de vida, donde lo vivo se vuelve sobre sí mismo para perpetuarse. En esa inmensa llanura sin desniveles, los Llanos del Caquetá (Colombia) continúan en los del Orinoco (Venezuela).

El descrito, medido y señalado es el personaje protagonista, tanto en la novela

crítico francés Michel Falempin. Texto leído por su autor en la "semana colombianista" realizada en París, en abril del 2000.

¹ Cuya existencia en la realidad, como la de todo ser mitológico, ha sido contestada.

de Rivera como, en un plano distinto, en la obra de Michel Falempin quien, en un momento dado, llamará a su autor José-Eustasio Libera.

II

En "La Vorágine"² de José-Eustasio Rivera, el dispositivo narrativo pretexto que los manuscritos de Arturo Cova, poeta aventurero, fueron remitidos desde Manaos al Ministerio de la República de Colombia. En ellos se trata de la vida de los caucheros colombianos del Río Negro o Guainía.

José-Eustasio Rivera nació el 19 de febrero de 1888. En 1917 recibió el grado de abogado. En 1921 publicó los 55 sonetos de "Tierra de Promisión". Del 29 de septiembre de 1922 al 11 de octubre del 23, visitó más de 38 poblados del interior amazónico. A sus 40 años Rivera murió en Nueva York, a donde había viajado con intención de hacer traducir y publicar su novela. Los médicos presuponen que la causa de su muerte fue una hemorragia cerebral de origen malárico. En un artículo publicado por "El Tiempo" (Bogotá) el 17 de marzo de 1929 titulado "La Vorágine o el libro apocalíptico" el poeta Tablada, dice: "La muerte de Rivera fue una venganza de la selva; fue una flecha envenenada con curare que desde allá atravesó volando el continente y vino a herirlo a Nueva York..."

Los protagonistas de "La Vorágine"³ emergen de una misma profundidad anterior al lenguaje, a la conciencia: el río, la selva y el corazón del poeta. En el curso de la novela el hombre termina devorado por el Infierno Verde dejando como vestigio el texto. Este joven poeta es el narrador: "Va para seis semanas que, por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea..." Los registros de su voz van desde el delicado poema: "La indiecita Mapiripana es la sacerdotisa de los silencios, la celadora de manantiales y lagunas..." hasta lo atroz: "... millones de caribes acudieron sobre el herido, entre un temblor de aletas y centelleos y aunque él manoteaba y se defendía, lo descarnaron en un segundo, arrancando la pulpa a cada mordisco..." pasando por la violencia: "¡Matarlo! ¡Matarlo! y después a ti y a mi y a todos ¡No estoy loco! ¡Ni tampoco dígan que estoy borracho!"

² Dice el traductor francés: "Faute d' équivalent français, nous avons reproduit le mot espagnol, titre de l'ouvrage, qui veut dire: *chase qui dévore*".

³ Ediciones Rodas, Madrid 1972.

En el año de la publicación de "La Vorágine" (1924), se publican en Colombia otras cuatro novelas más: "Rosalba" de Arturo Suárez, "Lejos del nido" de Juan C. Botero, "La selva oscura" de Emilio Cuervo-Márquez y "En el cerezal" de Daniel Samper-Ortega. Es también el año de la huelga de los obreros de la Tropical Oil Company, quienes con su líder Raúl-Eduardo Mahecha ocupan Barranca. Sabemos que existieron propósitos de Rivera de escribir una segunda novela, "La mancha negra", precisamente sobre el petróleo, pero no será hasta 1953 cuando César Uribe-Piedrahita cree con "Manchas de aceite", la novela del petróleo colombiano. Este período de la literatura latinoamericana se caracteriza por el protagonismo de la naturaleza, pero con matices suficientes a marcar diferencias. En Venezuela Rómulo Gallegos (quien tiempo tiene para escribir diez novelas y ocupar la Presidencia de la República), publica en 1928 "Doña Bárbara": en medio de los llanos una mujer detesta el sexo masculino después de haber sido violada en su juventud, hasta que la fuerza razonable de otro hombre cura la lesión. En su segunda novela, "Cantaclaro", brilla la esperanza. La novela de la pampa moderna, "Don Segundo Sombra", de Ricardo Güiraldes, no muestra el vendaval irrefrenable del hombre y la naturaleza presente en "La Vorágine". Contradicciones expresadas en el dominio del ensayo por Domingo-Faustino Sarmiento (1811-1888) y que forzosamente atienden a la vida conceptual que el tiempo ha desplazado y trocado, pero que en la novela permanecen como hechos de la imagen literaria.

Hacia 1940 la literatura latinoamericana representada hasta ahora por escritores como Horacio Quiroga y Ricardo Güiraldes en el Río de la Plata, Mario Azaula y Martín-Luis Guzmán en México, Rivera en Colombia, Rómulo Gallegos en Venezuela, Graciliano Ramos en Brasil, tendrá como respuesta a estos maestros, una nueva generación que comienza a publicar en ese año: Asturias, Borges, Carpentier, Marechal y Yáñez en primer término, seguidos de João Guimarães Rosa, Miguel Otero-Silva, Onetti, Sábato, Lezama, Cortázar, Arguedas, Rulfo, etc.

III

"La Vorágine" de José-Eustasio Rivera termina diciendo de sus personajes: "¡Los devoró la selva!" y 63 años más tarde, en 1987, un autor francés termina su novela con poco más o menos estas mismas palabras haciendo a lo largo de su texto expresa referencia a "La Vorágine". Aquello que de modo argumental y como poética aventura narrativa es la selva en Rivera, en Michel Falempin es

la dimensión absorbente del lenguaje, la aventura en la selva de los signos. Esta vez, podemos decir, la literatura es un bullente hervidero de textos donde el lenguaje se vuelve sobre sí mismo para perpetuarse. En la vida de este paralelismo se produce la evocación de "La Vorágine" por parte de este escritor francés.

Michel Falempin nació en París en 1945. En 1976 obtuvo el premio Féneón por "L'écrit fait masse", novela publicada por Aubier-Flammarion, colección "Digraphe". En 1987 Flammarion publicó su novela "La légende travestie". Entre este año y 1999 publica en París seis libros, el último titulado "Ficción lenta". De ellos sólo uno, "Góngora entre las sombras" ha sido traducido al castellano en 1994 y publicado en Barcelona.

En el lenguaje poético el encuentro de las consonancias fonéticas propicia el estallido de la sorpresa abriendo las vías de lo inesperado. Los hallazgos deambulan por "Las soledades" de Góngora (que Falempin ha traducido al francés) como un texto de ficción: "Góngora entre las sombras".

"La légende travestie" auna tres textos referenciales: "La légende dorée" de Jacques de Voragine, "Moravagine"⁴, la novela de Blaise Cendrars cuyo torrente de lenguaje arrastra trozos enteros de selva amazónica y "La Vorágine" de Rivera. Triple depósito de significados creando la leyenda de la novela devorada por sí misma.

El encuentro evocado es productor de un nuevo sentido, pues, "si los juegos de lenguaje cambian, cambian los conceptos y con los conceptos, los significados de las palabras"⁵. La introducción de órdenes poéticos y ritmos musicales en la novela propone otro ángulo de lectura y comprensión. En un reciente artículo el novelista mexicano Jorge Volpi, premio Biblioteca Breve en 1999 por su novela "En busca de Klingsor" afirma: "Resulta que la novela, además, posee una característica propia que le permite algo que ni las películas, ni los programas multimedia pueden tener: un espacio natural para la reflexión, para la crítica, para la investigación."

La selva cerrada, el Amazonas en el libro de Rivera, en el libro de Falempin sus hojas se muestran como páginas de escritura que agitan sus enigmas gramaticales sobre nuestras cabezas.

⁴ "Tout devenait monstrueux dans cette solitude aquatique, dans cette profondeur silvestre..." Blaise Cendrars, "Moravagine", Grasset, 1956.

⁵ L. Wittgenstein, "De la certitude", Gallimard, 1990.

Dentro de la literatura francesa contemporánea una obra singular es la de Michel Falempin; su señal particular es una postura filosófica y estética, como si estuviera diciendo: la vida es un efímero simulacro y escribir sobre ella una apariencia sostenida por las convenciones del lenguaje. "Pues, en fin, los mismos pastores que bailan en la mañana de la boda de Eurídice son ya sus propias sombras", dice en "Góngora entre las sombras"⁶. "... ahora bien, todo se acaba, no importa la claridad del cielo, ni el decorador, sea por la acción centrífuga de las furias o bajo la tempestad apolínea de un alba cuyos otros ondean..."

Falempin titula "Leyenda", en el sentido que Hervé Savon, prologuista de "La leyenda dorada", para Clásicos Garnier-Flammarion, encuentra en este libro, eso que debe ser leído. Su autor, Jacques de Voragine, o mejor Varazze, lugar donde nació, cerca de Génova (Italia), entre 1225 y 1230, fue arzobispo de Génova y compuso "La leyenda áurea" en latín, hacia 1264. Como sabemos, es una colección de vidas de santos cuya relectura nos propone Falempin en su novela desde el nuevo orden que supone la segunda parte del título, esto es, "Travestie".

El poeta italiano Giovanni Battista Lalli (Norcia, 1572-1637), doctorado en leyes en la Universidad de Perugia, nombrado por el Farnesse gobernador de alguna pequeña ciudad del Lacio o del ducado de Parma, abandona la política para dedicarse a la vida privada en Norcia. Adquiere fama como autor de poemas burlescos al modo de Berni y Folengo, primero con la "Moscheide" (Venecia, 1624), poema en cinco cantos que retoma la antiquísima tradición abierta en occidente por la "Batracomiomaquia" atribuida a Homero, donde se narra la epopeya de varios animales. Lalli recuerda el presunto antecedente homérico. El español Villaviciosa publica en 1615 un poema del mismo título, pero Lalli muestra una novedad en esta poesía narrativa al introducir un hombre, el emperador Domiciano (quien según Suetonio se divertía espichando moscas con mucho estilo). Domiciano el "mosquicida", también combate otros insectos nocivos, con el triunfo de la mosca. En 1629 publica la "Franceide" donde retoma el argumento tratado el siglo anterior por Fracastoro en el célebre poema "Syphilis sive de morbo gallico". Se trata de decidir a cual pueblo atribuir la

⁶ M. Falempin, "Góngora entre las sombras", edición bilingüe, versión española de M. J. Furió, Editorial Noesis, colección "Parvula", Barcelona, 1994.

responsabilidad de la enfermedad, si al italiano o al francés dándosela a éste último. Ninguno de estos dos poemas tiene episodio serio y en 1634 Lalli publica en Roma su versión burlesca del poema de Virgilio, la "Eneide travestita" (es decir, del siglo XVII, Renacimiento tardío). En el prólogo Lalli explica que hasta ese momento no se ha traducido a Virgilio más que en la lengua toscana, en un tono muy serio y hecha de menos que un poema tan eminente no tenga traducción italiana en un estilo más agradable.

Entre 1603 y 1639 aparecieron doce traducciones francesas de Virgilio. Lalli es el precedente del poeta francés Paul Scarron (París, 1610-1660) quien publica el primer libro de su "Virgilio travesti" en 1648, en la tradición satírica y caricaturesca⁷. Para algunos críticos franceses el objetivo de Scarron no es, de modo alguno, despreciar al autor de la "Eneida", sino demostrar la superioridad de lo cómico sobre lo heroico, pero otros le acusan de ridiculizar los dioses, los héroes y hasta al mismo Virgilio.

Esta tradición satírica y burlesca, en la cual hallamos a Michel Falempin, también tiene raíces en la novela picaresca española. En "El marqués de Cigarral" de Castillo Solorzano hallamos el personaje bufó de Don Cosme de Armenia, del que Scarron hace su "Japhet d'Arménie" (1652), quien dice descender de Noé. Además es muy posible, afirma Lucie Picard en la compilación de "Nouvelles du XVII siècle" de Gallimard, que Scarron haya traducido "El Buscón" y "Los sueños" de Quevedo. De Scarron queda su huella en el teatro, que Lintilhac llamó "La risa en cinco actos": sus criados son el origen de los de Molière, quien además toma de "La précaution inutile", la intriga para su "Ecole des femmes" y sobre todo "Le roman comique" (1651) que Jean Giono en nuestros días encontró como "libro de extraordinario estilo". Paralítico desde sus 28 años. ("Je me ressemble pas mal à un Z", dijo de sí mismo). Scarron pensó en un momento dado ir a América en busca de curación.

"La légende travestie" es un libro de 418 páginas dividido en dos partes, en medio de ellas se encuentra una zona de transición llamada Eje. La primera parte es una nueva versión de la "Leyenda dorada", el capítulo primero titula "El camino de Santiago", pues la Leyenda dorada trata los santos que se festejan

⁷ En su dedicatoria del primer canto a la Reina (1648), dice: "Je en me mele que de faire quelquefois rire". Las niñas de su especial Virgilio, son dignas de los salones de la época, de una de ellas dice: *Elle entendié y habla muy bien el español y el italiano! "El Cid" del poeta Cornette! Ella lo recita a la maravilla* (traducción del autor). Es, pues, una verdadera "précieuse", una suerte de Madame de Scudéry.

durante el tiempo de la preregrinación del camino de Santiago. Para aproximarse a él, recordar a Buñuel en "La vía láctea".

El eje marca lo que Falempin llama "el regreso del libro a su patria". La segunda parte es una relectura de la primera. En efecto, es una película y la historia de su rodaje: el diario de la "Leyenda travesti". La primera parte ocurre en Miami Beach y la segunda regresa a París. En el transcurso todos los personajes son asesinados y sólo queda el narrador, Brocardo, quien podría decir como Flaubert en "Novembre", (citado por Falempin en la obra): "Il me semble quelquefois que j'ai duré pendant des siècles et que mon être referme les débris de mille existences passées". Brocardo, quien nació de un padre llamado Segundo y una madre llamada Anterior. Por una primera vez su alma fue separada del cuerpo hacia el año 407 o 408, luego de incontables transformaciones, en el norte del Brasil fue cauchero y en la Amazonia encontró la Diana indígena de senos cortados, como Santa Ágata. Finalmente desapareció tragado por la selva.



Un continuum afroamericano en la poesía de Cuba

Ineke Phaf

En este ensayo se intenta llamar la atención sobre una tendencia en la historia de la poesía cubana que mide su aspiración republicana a partir de una perspectiva afroamericana. En el margen de esta aspiración, se destacan dos etapas decisivas, basándose en un continuum barroco y neobarroco americano. La primera etapa se encuentra entre 1837/38 y 1847, con las publicaciones de dos obras poéticas. *Espejo de paciencia*, escrito en 1606 por Silvestre de Balboa y Troya de Quesada (1563-1647/9), sólo se publica en 1838, mientras que "La flor de la caña", de Plácido (1809-44), aparece póstumamente, en 1847. La segunda etapa, mientras tanto, se anuncia con el poema "Caña," de Nicolás Guillén, en 1930, culminando en el poemario *Paisaje célebre*, de Nancy Morejón, publicado en Venezuela en 1993 y, luego, en La Habana en 1996. Por consiguiente, se plantea que estas etapas de aspiración republicana trazan los contornos de una memoria histórica afrocubana, en progreso hacia la noción de una nación de las Antillas o del Caribe en particular.

En general, se acostumbra analizar la literatura del Caribe del siglo pasado de una manera bifurcada. Michael Dash, en su libro sobre *The Other America. Caribbean Literature in*



a *New World Context* (1998), concibe el término Caribe como una idea intelectual y artística que origina de los años treinta, cuando los intelectuales comenzaron a proyectarse de esta forma regional a nivel internacional. Para Dash, así como para Chris Bongie, en *Islands and Exiles. The Creole Identities of Post / colonial literature* (1998), a partir de entonces constituía Haití un enfoque central en la lectura del Caribe por parte de los autores norteamericanos, europeos o caribeños. Los hechos heroicos a principios del siglo XIX, por ejemplo, inspiraban tanto la imaginación plástica y literaria como eran el objeto de una rígida investigación histórica. Uno de sus ejemplos más llamativos es el libro sobre Toussaint Louverture, *The Black Jacobins*, de C. L. R. James. Sin embargo, en estas interpretaciones del Caribe con Haití como el inicio del continuum de una modernidad afroamericana, el Caribe español de aquella época brilla por ausencia, como si no hubiera influenciado de ninguna manera en la literatura contemporánea. Por lo tanto, al conectar el siglo XIX con el siglo XX, en este lugar se va elaborando un continuum en la poesía de Cuba dando muestras de esta relación que evidencia que la perspectiva afroamericana de la modernidad ya comienza a desarrollarse en el siglo pasado.

Siglo XIX

Roberto González Echeverría, en *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature* (1993), relata una historia un tanto enigmática. En su capítulo, "Reflections on the 'Espejo de Paciencia'", sobre el primer poema épico de Cuba con rasgos renacentistas, escrito en 1608 en Puerto Príncipe, el autor discute el posible origen de este manuscrito. En las 1.200 hendecasilabas en octavas reales, Balboa y Quesada, nacido en las islas Canarias, describe el secuestro del obispo católico por los piratas franceses en Bayamo. Se enfatiza el carácter generoso del obispo Juan de las Cabezas Altamirano, en contraste con las malas intenciones del capitán corsario y hereje Gilberto Girón, así como la iniciativa vengadora y heroica de los combatientes triunfantes, concurridos de los hatos de la isla, bajo el capitán Gregorio Ramos. Entre ellos, el etíope esclavo, Salvador, se distingue por su bravura, acompañado de otros etíopes, indígenas, mestizos, criollos y españoles, los que forjan una imagen vital de la unidad interna en función de la defensa común de los valores de la tierra.

González Echeverría explica las andanzas complejas del manuscrito, hartamente conocidas a otros cubanos, como p. e. José Lezama Lima. Se ha

perdido el manuscrito original y sólo se conoce el texto a través de una copia de la mano de José Antonio Echeverría. Echeverría publicó algunos de sus fragmentos por primera vez en 1838, en el diario, *El Plantel*, editado por Ramón Palma. Este Palma, por turno, escribió junto con Echeverría un resumen de la trama del epos para el Aguinaldo Habanero, publicado por el mismo Echeverría, en 1837. De tal modo, la recepción del *Espejo de paciencia* comienza en los años 1837/38, cuando el período de opresión militar española bajo el capitán-general Tacón, de 1834 a 1838. Tanto Echeverría como Palma, nativos de las Américas, fueron colaboradores íntimos del Comité de Historia de la Sociedad Patriótica, asociado con Domingo del Monte. Alrededor de este grupo se reunían personajes críticos de la esclavitud y, como demuestran las cartas escritas por José Z. González del Valle a Suárez y Romero, de 1836 a 1840, ellos estaban perfectamente enterados de las tendencias filosóficas nuevas en Europa, al leer *El Contrato social* de Rousseau, o las obras de August Comte. El interés profundo de Echeverría y del Monte por indagar los matices de la realidad cubana, sin lugar a dudas, era fomentado por sus experiencias personales con la Revolución Haitiana en Santo Domingo. Por lo tanto, la prosperidad de una sociedad-plantación constituía uno de sus temas prioritarios, a su juicio de criollos americanos. González Echeverría arguye que, más de historia, estaban buscando un mito sobre el origen de la nación Cuba, “that is, a founding fable with which to assign Cuba its place in the overall scheme of world history” (1993:133).

El tema del descubrimiento del manuscrito de otro autor es un topos en el siglo XVII, en pleno barroco español. También en el *Espejo de paciencia* se encuentra una referencia a este período, es decir al gobierno de Felipe III. No obstante esta referencia explícita, se destaca la dimensión ilustrada del epos. Sus actores representan un conglomerado étnico muy diverso, de etíopes, indígenas, criollos, y de europeos de la isla, todos unidos en la defensa al invasor y, como dice Lezama, “lo vencen” (1965:67). Lezama agrega que la defensa se precisa asimismo en el “elogio de las flores, de las frutas, [...] con la alegría del descubrimiento de nuestro paisaje” (1965:67), lo cual coincide con la observación de González Echeverría en cuanto a la “rather overwhelming presence of the local flora” (1993:131). En otra ocasión, Lezama debatió el papel de “nuestro paisaje” como elemento integral de la pintura y arquitectura del barroco americano. Al contextualizarlo con otros poemas, como “A la purísima Concepción”, de Jose Surí (1696-1762); “A la piña”, de Manuel de

Zequeira y Arango (1764-1846); "Silva cubana" de Manuel Justo Rubalcava (1769-1805); "Sueño" (1806), del presbítero Don Félix Veranés; o *Cuba. Poema mitológico*, de Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867), se comprueba un énfasis general en la flora y la vegetación, como expresión criolla típica del siglo pasado.

El enfoque en la vegetación y la flora nace como un género pictórico propio en el siglo XVII, con las naturalezas muertas y las tablas religiosas del arte flamenco. Tuvieron gran difusión en Europa y en las Américas. En cuanto a su combinación con la fisonomía multiétnica, sin embargo, el *Espejo de paciencia* se aproxima más a otro género pictórico, las castas de las Américas. En su mayoría, estos cuadros originan del siglo XVIII, haciendo distinciones minuciosas entre las categorías de español, criollo, mestizo, mulato, zambo, castizo, morisco, albino, ahí te estás, alborazado, barcino, y muchas otras más. Durante largo tiempo, los historiadores del arte han negado la existencia de los cuadros sobre las castas debido al supuesto poco valor artístico. Diego Angulo Iníiguez, en contraste, aplica otro criterio en su prólogo a *Las castas mexicanas*, demostrando "como los pintores de los cuadros de castas procuran, siempre que lo permite la composición elegida, ambientar a los personajes en medio de sus labores domésticas o profesionales", así que "el conjunto de todas estas series ofrece una fabulosa colección de estampas de la vida diaria dieciochesca" (1989:15). Los autores de *Las castas mejicanas* anotan que se percibe una influencia notable de la pintura flamenca en cuanto a la representación de las flores y, sobre todo, las frutas. Pero en este caso, la riqueza sobreabundante se relaciona con los tipos característicos de la fisonomía del país americano. La india callejera, por ejemplo, es dueña de los bodegones, repletos de productos de la tierra indicados con precisión, que complementan la representación humana igualmente prolifera:

Sin embargo, pocos productos son tan repetidos como las frutas y verduras del país, originarias del México prehispánico y adaptadas posteriormente. Amontonadas en cestos, ocupando amplios mostradores resueltos a base de tablones, transportadas en pequeñas cajas, objeto de una precaria venta ambulante u ostentosamente extendidas en el puesto habitual resguardado incluso bajo un petate. Allí se acumulan melones, sandías, piñas, uvas, chopoles, higos, peras, jicamas, albaricoques, chirimoyas, camotes, granadas, ciruelas, y un larguísimo etcétera de frutos que alternan enteros o abiertos para que podamos observar sus características. La extensísima variedad de éstos hace que en muchas ocasiones el propio pintor decide

enumerarlos dando a cada uno su nombre y permitiendo así una más clara identificación. Generalmente, estos puestos están también atendidos por las mujeres, a quienes ayudan los maridos e hijos en el transporte de los productos, las indias son las más numerosas, sin que falten las mulatas o cualesquiera de las castas. Estas mujeres siempre aparecen vestidas con una gran pulcritud, los huipiles, las faldas y camisas sobre los que aparece pertinaz el rebozo, conviven con pendientes de perlas, collares y cintas de terciopelo, que contrastan en muchas ocasiones con el aspecto desaliñado de su pareja. El mismo detalle que pone el pintor a la hora de diferenciar la textura de los frutos, lo repite en el tratamiento de las telas (1989:45).

Tomando en consideración este rasgo pictórico del siglo XVIII, llama la atención que, entre los poemas mencionados de la primera mitad del siglo XIX, sólo el epos de Balboa y Quesada corresponde con el perfil multiétnico de una sociedad de castas. Los otros poetas no se refieren a las diferencias de razas al concentrarse en describir la proliferación de los productos de la tierra. De tal forma, el poema "La flor de la caña", de Plácido, es una excepción. Forma parte del así llamado ciclo de los poemas floridos: "La flor del café", "La flor de la piña", "La flor de la cera". Plácido fue hijo de Concepción Vázquez, una bailarina española de Burgos, y de Diego Ferrer Matoso, un peluquero, profesión típica para los ciudadanos 'de color' de aquella época. Lezama, en su "Conferencia sobre Gabriel de la Concepción Valdés", describe la familia de Plácido como "vehemente; son hombres acorralados, su destino es muy incierto, se ven obligados a trabajar en distintos oficios, a tratar a mucha gente, y eso enriquece innegablemente su sensibilidad" (199:107). La madre pone el bebé en el tomo de la Real Casa Cuna de La Habana a los ochos días de su existencia, con una tarjeta que dice "Gabriel de la Concepción". Al igual de *Cecilia Valdés*, la protagonista de la novela de Cirilo Villaverde que se educa en la misma época en esta Casa de Benificencia, también Gabriel de la Concepción es un "Valdés, y no tengo padre" (36). Por lo tanto, Plácido es el pseudónimo poético de Gabriel de la Concepción Valdés, el poeta más popular de Cuba en vida y, después de su muerte, ahorcado cuando La Escalera en 1844, celebrado como mártir de la Independencia. El poema, "La Flor de la caña" (36-37), consiste en nueve estrofas de doble sextilla, con seis sílabas sin rima, escritas en la primera persona, y con el estribillo al final de cada estrofa en el que se repite la expresión "flor de la caña". El yo-poeta-masculino canta las atracciones de una veguera trigueña tostada, con la cara quemada por el sol y vestida de blanco con cintas rosadas. Pese a que confiesa conocer su nombre verdadero, Idalia -la Venus urbana griega- el poeta prefiere enfatizar su presencia con la metáfora

floresca. El yo-triste, que se cartea con ella en secreto, la adora como la corona de su cosmos de la caña, haciéndole a ella su confidente en un pacto entre dos almas.

Vera M. Kutzinski, en *Sugar Secrets*, realiza una lectura extendida de "La flor de la caña", un poema que considera uno de los mejores de Plácido. Explica la falta del apellido del padre con el deseo de esconder su condición de mulato. De la misma manera, la veguera es sólo blanca al parecer, a la que Idalia, una Venus/Aphrodite, concede una dimensión neoclásica.

Siglo XX

La ambigüedad y el misterio en el pacto entre el tabaco y el azúcar consigue una importancia inesperada a la luz del ensayo *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz. Para Ortiz, el contrapunteo entre los dos productos es el fundamento del bienestar de la república cubana. El matrimonio de Don Tabaco, señal de la cultura capitalina refinada, y Doña Azúcar, personaje amorfo de la modernización mecánica de la producción cañera, ya tiene hijo. No hace más falta ocultar la aspiración patriótica, porque la república existe. En el caso de Plácido, en contraste, esta aspiración sólo pudo expresarse en secreto, de lo que "La flor de la caña" da la evidencia. Plácido presenta este pacto, firmado por ambos lados, con cien años de anticipación. Alrededor de Plácido surgió una polémica que, según José L. Franco, tiene cien años y concierne la pregunta de que si Plácido fuese culpable o no de haber conspirado contra las condiciones esclavas y la situación en la colonia. Al atenderse al contenido subversivo de "La flor de la caña", es posible deducir que el poeta debe haberse sentido un patriota afroamericano que concibió la dinámica esencial de la república antes de 1844 al problematizar la doble cara de su representación étnica.

El contrapunteo de Ortiz se publicó en años de gran actividad científica y artística, en los que participaron José Lezama Lima, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Wifredo Lam, Lydia Cabrera, René Portocarrero, Amelia Peláez, y muchos otros más. Todos ellos efectúan una revisión atendida de las imágenes pictóricas y literarias del barroco español y americano. Dentro de este margen, por segunda vez, comienza a destacarse la noción de la naturaleza muerta, la que Robert Altmann, en el artículo "Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez", define como el "dualismo ornamento-construcción, dominado

sucesivamente por uno y otro factor, y que forma la historia del estilo barroco, [...] registrado plásticamente en la historia de un género de pintura que nació de este estilo, la naturaleza muerta" (1945:67). "Naturaleza muerta" (1996:68) es el título de un poema en el volumen, *Paisaje célebre*, de Nancy Morejón. Como en el caso de Plácido, en todos estos poemas se aplica la perspectiva de la primera persona singular. "Naturaleza muerta" habla del gusto de contemplar "las cosas en el trópico", en el que ya no queda más rasgo del exotismo criollo del pasado. La mirada registra las escenas domésticas, de los restos de la comida con botellas, tapas y cazuelas sobre la mesa y, sobre todo, "la telaraña de siemprevivas / alzándose hacia el cielo / hasta formar un arcoiris". El arcoiris vuelve a manifestarse como el eje de la evaporación en el primer poema del volumen, que explica el título, "Paisaje célebre" (1996:11), como inspirado por la pintura flamenca. Se trata de una interpretación del lienzo "Paysage con la chute d'Icare", de "Brucghel, el viejo, hermano mío", que pinta "la soledad del alma / cercada por espléndidos labradores. Morejón, a su vez, se sitúa en la bahía de La Habana, donde es "el atardecer y necesito las alas de Ícaro". En las líneas intermedias se extiende un "valle con árboles frutales alrededor de las aguas", en que distinguimos excepto de un misántropo encapuchado un "hombrecillo, solo, arando" sobre las "aguas / hasta incorporarse al arcoiris". El arcoiris se entremezcla con una sintaxis neobarroca en poemas como "Ensoñaciones" (1996:20), "Ausencia" (1996:12), "Botella al mar" (1996:18-19) con el movimiento elíptico y "Ante un espejo" (1996:36-37), mientras que, al mismo tiempo, Morejón sugiere una continuación del modernismo cubano, con Juana Borrero y Julián del Casal como los próceres más sobresalientes.

El arraigo de la pintura americana en el arte flamenco del Paisaje célebre introduce al lector en un panorama urbano en el que las referencias pictóricas están por encima de todo. La demarcación histórica es muy precisa. Se retrata el fin del siglo veinte como la impresión de "sobrevivir al naufragio de un cuarto de siglo", como navegar a través del tiempo de 1961 a los noventa, a partir de una perspectiva afroamericana femenina (Phaf 1999). En el último poema, "Marina" (1996:42), observa una "cartomántica" el panorama de los barcos fondeados en el mar desde el malecón de La Habana. Mientras espera la "caída de la tarde" le pasa por detrás un coche tirado por un caballo flaco, sin jinete y sin rumbo. Al repetir las palabras "caballo flaco" tres veces, Morejón enfatiza la escasez de los tiempos contemporáneos y su connotación con el apodo popular de Fidel Castro, 'caballo'. Además, con la repetición de cuatro veces

del estribillo “frente a los barcos / fondeados”, se evoca la situación del bloqueo, ocupando una tercera parte del poema. La figura “Marina”, asociada con la defensa del país ante el enemigo, lleva la misma pámela que la “pámela única” de “Los artesanos” (1996:30), dedicado a la memoria de Lidia Lavallée, una sombrerera famosa por sus trabajos para el teatro y cine cubano contemporáneo.

La separación con el Norte constituye el tema recurrente del poemario, como prolongación del modernismo del siglo pasado. En la modernidad afroamericana de Morejón, sólo aparecen referencias a la caña. Se dedica un poema a “Pogolotti”, “un gran pintor cubano” (1996:27-28), el creador del famoso “Paisaje cubano”, realizado en París bajo la influencia de Fernand Leger y otros pintores surrealistas (Martínez 1994:161), en 1933. El poema “Pogolotti”, por lo tanto, se sitúa en un barrio con pequeñas fábricas en las cercanías del muelle donde “pasaban los estibadores sin empleo” (p. 27). Las referencias a los estibadores y los cortadores de la caña son frecuentes en los versos de Morejón, como en “El café de los poetas”, en el que una comadrita esta meciéndose y gozando “el olor del néctar negro de los braceros y de los cortadores de caña” antillanos. Es obvio que el bloqueo se refiere al problema con la caña, mientras que el tabaco no interviene con una metáfora apropiada.

Con todo este catálogo de motivos e influencias literarias es posible trazar una conexión entre el paisaje floresco de Plácido, y el pictórico de Morejón. Plácido se libera del exotismo criollo de la colonia al demostrar su adherencia íntima al pacto secreto y sagrado de la aspiración republicana (Y mientras que viva / No pienso dejarla, p. 39). Morejón vuelve a tematizarla en su vuelo icareo dando a conocer la ciudad de La Habana como el lugar de su realización contemporánea socialista. Con este eje afroamericano, el que abarca los cien años desde la muerte de Plácido al nacimiento de Morejón, es posible contextualizar un sinnúmero de connotaciones significativas que reclaman la participación en el proyecto de la nación literaria. La apropiación de esta cara de la cultura cubana es una de las tareas más fascinantes para la crítica contemporánea, a la que será difícil de negar su alta calidad artística.

Bibliografía

- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite*. Hanover: Ed. del Norte.
- _____. 1998. Three Word toward Creolization. *Caribbean Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Ed. by Kathleen M. Bulatansky and Marie-Agnes Sourieau. Gainesville: University Press of Florida.
- Dash, Michael. 1998. *The Other America. Caribbean Literature in a New World Context*. Charlottesville & London: University Press of Virginia.
- Franco, José L. 1964. Plácido. Una polémica que tiene cien años. La Habana: Ed. Unión.
- González Echeverría, Roberto. 1993. *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literature*. Durham & London: Duke University Press.
- González del Valle, José Z. 1938. La vida literaria en Cuba (1836-1849). La Habana: Dirección de Cultura.
- Iniguez, Diego Angulo.
- Kutzinski, Vera M. *Sugar's Secrets. Race and the Erotics of Cuban Nationalism*. Charlottesville & London: University Press of Virginia.
- Lezama Lima, José. 1965. *Antología de la poesía cubana*. Tomo I. La Habana: Editora del Consejo Nacional de Cultura.
- _____. 1993. Conferencia sobre Gabriel de la Concepción Valdés. Plácido. *Fascinación de la memoria*. Textos inéditos de José Lezama Lima. La Habana: Letras Cubanas, pp. 105-131.
- Luaces, Joaquín Lorenzo. 1964. *Cuba poema mitológico*. La Habana: Comisión nacional cubana de la Unesco.
- Morejón, Nancy. 1993. *Paisaje célebre*. Caracas: Ed. Fundace.
- _____. 1996. *Elogio y paisaje*. La Habana: Ed. Unión.
- Ortiz, Fernando. 1978. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Prol. y cronología de Julio Le Riverend. Caracas: Ed. Ayacucho.

Phaf, Ineke. 1997. Republican code, working conditions, and cross-cultural hybridity in the literature of Suriname and Cuba. *A history of literature in the Caribbean*. Vol. 3. Ed. James Arnold. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 375-91.

_____. 1999. El cuaderno antillano de Nancy Morejon: La Habana 1967-1993. *Dulce et decorum est philologiam colere: Festschrift für Dietrich Briesemeister zu seinem 65. Geburtstag*. Berlin: Domus Editoria Europaea, pp.

Plácido. 19???. Poesías completas de Plácido. Nendeln: reprint de la tercera edición, corregida y aumentada.

Villaverde, Cirilo. 1964. *Cecilia Valdés o la loma del ángel*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.



Perfección

Lia Master

Eran jóvenes, bellos, ricos y de buena cuna. Se habían conocido hacía años, cuando aún eran chicos, haciendo daños. Sabían, el uno del otro, que habían nacido, y que posiblemente también la vida los había unido, para andar contra corriente, para hacer eso que llaman "el mal". Robaban no por necesidad, sino por el puro placer de sentir la adrenalina mezclándose con el torrente sanguíneo. Disparaban armas de fuego por el puro gusto de hacer ruido, de espantar a las palomas y a los gatos callejeros. Disfrutaban poniendo pequeñas cargas explosivas en las basureras de los parques cargaditos de señoras y niños sólo para ver a la gente correr despavorida, a las madres buscar, desesperadas, a sus hijos, en un intento vano de protegerlos.



Pero además eran, contra cualquier supuesto, inteligentes, calculadores y cuidadosos. Nunca dejaban huellas ni cabos sueltos. Conocían al dedillo el arte del escape limpio y eran maestros del disfraz y el camuflaje. Se movían ágilmente, con rapidez y destreza, y sabían lo que tenían que hacer para pasar completamente desapercibidos, para desaparecer como vapor en el aire. De sobra entendían que el fin de su placer llegaría si se dejaban atrapar. Hacía tiempo que eran mito en la ciudad y

la sociedad les tenía lista su cuenta de cobro por los años de intranquilidad y miedo que habían propiciado, y ellos se cuidaban en extremo: nunca permitirían que esa cuenta los alcanzara.

Trabajaban solos. No dejaban que nadie se les acercara y quien lo intentaba terminaba, indefectiblemente, con una bala limpia entre ceja y ceja. El refinamiento de su trabajo rayaba ya en la exquisitez del arte del maestro que se ha tomado tiempo y trabajo en el aprendizaje de los más mínimos detalles de su oficio, en la solución de cualquier problema, grande o pequeño, que se le presente. Pero la perfección hastía y ellos empezaban ya a aburrirse.

Una mañana ella descubrió en su rostro del espejo aquella señal que ya habían pronosticado: una línea tenue, tímida, se dejaba ver con claridad en la comisura de su ojo derecho: su primera arruga. Corrió al cuarto para mostrarle a él, que aún dormía, y al acercársele notó como por primera vez el grisecito sexy de sus primeras canas en la sien izquierda. Preocupada por las cosas de este mundo, guardó silencio y se arrinconó contra el espaldar de un sillón a pensar. Cuando él se despertó un rato más tarde y ella le contó lo que pasaba, ambos sabían ya lo qué tenían que hacer. Total, no era la primera vez que hablaban de cómo pasarían la vejez, de ese golpe mayúsculo, impecable, que les facilitaría un retiro temprano y una madurez cómoda y en sus términos; un golpe que les permitiría terminar su vida como la habían vivido siempre, es decir, haciendo lo que les daba la gana.

Hablaron y hablaron. Lluvias de ideas mojaron todos los espacios y todos los momentos. Como hacían siempre cuando un asunto se les convertía en obsesión fija, dedicaron día y noche, noche y día a planear cada paso, cada movimiento, cada mirada, todas sus palabras. Nada podía fallar. Todo tenía que ser perfecto.

Y perfecto fue. Desde su entrada al Banco Nacional, donde se guardaban los tesoros del gobierno y de las gentes de bien, hasta su salida nítida con la pensión asegurada, y el tiempo que pacientemente dejaron pasar hasta que las autoridades encargadas de la investigación se dieron por vencidas y cerraron el caso. Todo fue perfecto. Y perfecto sería todo de ahí en adelante. Tenían claridad absoluta acerca de cómo gastarían cada centavo y dónde pasarían el resto de sus vidas, en plena libertad, bajo sus propias condiciones. Sólo tenían que atravesar la frontera y eso era algo que hasta una mamá podía hacer.

Llegado el momento, que había sido escogido con muchísima lucidez, con total maestría, con movimientos precisos y calculados, camuflaron el dinero en el carro. Ella se sentó cómodamente en el puesto del acompañante y puso la música indicada, ni demasiado lenta ni muy estruendosa. Él ocupó su atención en conducir hasta la estación de gasolina, con mucho cuidado, ni muy rápido ni muy despacio. Nada debía llamar la atención de nadie.

El empleado de la estación de servicios le pidió la llave del tanque, pero él se bajó y, con movimientos estudiados y aprendidos al detalle, lo abrió él mismo. Un chorrillo de gasolina se escapó desde la manguera y cayó en el suelo. Él entornó los párpados y miró fijamente al empleado, calculando mentalmente las consecuencias que ese empaque defectuoso podría tener sobre sus planes. Una ira santa y loca, nunca antes conocida, hija del miedo que por primera vez lo visitaba, lo cegó por una fracción de segundo. No le dio tiempo de nada, ni de consultar con ella, ni de pensarlo dos veces. Nada. Veloz y ágil como siempre, sacó su arma y apuntó a la cabeza incrédula del empleado. El grito de ella lo distrajo y ocurrió lo que nunca había ocurrido: falló. La bala se incrustó en el tanque. La explosión se escuchó en toda la ciudad y el surtidor de carne, sangre, huesos rotos, metal, vidrios, gasolina y jirones de dinero se vio hasta en el otro lado de la frontera. Y hasta ahí llegaron esos.



Rosa, Miqueta y Totó

Emma Reyes

Rosa trabajaba con nosotros desde hacía seis años, paisana que hablaba el patuá. Huérfana desde los ocho años, fue adoptada por el farmaceuta del pueblo y su esposa, quienes no tenían hijos, para emplearla como sirvienta. Rosa tenía que hacer de todo, como una máquina: cocinar, limpiar, hacer las camas, el mercado y atender los clientes, día y noche, cuando tocaban apurados la puerta en los fines de semana en busca de remedios para enfermos de urgencia. El farmaceuta y su mujer se creían muy generosos y quisieron arreglarle el futuro a Rosa pensando que si ellos morían, a Rosa le quedaba su herencia consistente en la cama, el armario, una mesa, un asiento y el mueble con el aguamanil, el platón y un balde. Era toda la herencia para Rosa y así podrían morirse con la conciencia en paz.



Rosa tenía un corazón de oro y un corazón de niña grande; reía por todo y por nada. Gordita como un Rubens y de los mismos colores. Un paciente de mi marido nos informó que los farmacéutas habían muerto de un accidente de automóvil y que a Rosa le había quedado la herencia, conocida de antemano por todo el pueblo. Como Rosa quedó sola, sin casa, apenas con los mueblecitos de su pieza, les conversó a todos en el

(1) Rosa Micheta y Toto
Rosa trabajaba con nosotros desde
hacia seis años pariana que
trabaja el PATUA-Huerfano desde
los ocho años y el Farmacista
de su pueblo y su esposa la
habian adoptado para emplearla
como sirvienta. ~~Fuero por~~
El farmacista y su mujer no
tenian hijos y trabajar en
Rosa con un objeto indis-
pensable la ayuda no
es objeto era una magui-
na, debia hacer todo lavar
cocinar y limpiar hacer los
camos el mercado y cuando
a la noche o los domingos
los enfermos apurados les
sonaban a la puerta para
que les vieran los seme-
dios de urgencia, y natural

Emma Reyes

pueblo para que le ayudaran a encontrar un puesto en una casa, en familia gentil y de buen carácter. Primera vez que escuchaba yo de estas aspiraciones.

Fue uno de los enfermos que atendía mi marido quien nos habló de ella, en momentos en que acabábamos de perder la vieja y agria sirvienta, al morir por intoxicación. Entonces Rosa nos llegó con la herencia mencionada; al abrirle la puerta sentí que era la persona ideal para nosotros dos. De igual modo ella manifestó su primera impresión de creer que éramos los patrones que soñaba.

Pasados nueve meses con nosotros, seguíamos pensando que era un amor, como un gordo querubín. Ya no era joven; tenía alrededor de cincuenta años. Yo estaba en mi atelier en el último piso y oí la voz de Rosa que me llamaba, con tono de urgencia y tan agitada que yo bajé corriendo. ¿Qué le pasa, Rosa? Venga, madame, venga a la cocina. Llegué a la puerta y vi en el piso un adorable gato recién nacido, de color blanco y negro, como de seda. Era, sin duda, un adorable angora. Rosa, ¿de dónde sacó usted ese gatito? Yo no lo traje, madame, fue su mamá que me lo trajo en la boca, lo echó ahí por tierra y se fue corriendo. ¿Quién lo trajo? La Miqueta, madame. ¿Y quién es la Miqueta? La peor puta del barrio. ¿Qué es eso, Rosa? No tiene casa ni propietario y pasa el día y la noche detrás de todos los gatos del barrio. Y como frecuenta tanto, yo tengo miedo que ese gatito sea enfermo. Me agaché y lo levanté con las dos manos. Era todo un amor, lleno de simpatía. Tenga cuidado, madame, ya le dije que la mamá frecuenta mucho. Y usted que piensa, Rosa, ¿por qué Miqueta nos lo trajo a nosotros?

Nuestra cocina daba por detrás al jardín y todo el día la dejábamos abierta. Madame: como ella no tiene casa ni patrones, yo creo que quiso que su hijo tuviera una casa y unos patrones, para que no le pasé lo que le ocurrió a ella, que por sola se volvió puta. Rosa, ¿por qué le da ese nombre a esa pobre gata? Ya le dije, madame, todos en el barrio piensan en la vida que lleva. Bien, Rosa, al gatito lo vamos a adoptar, lo cuidaremos y debemos pensar en el nombre. Cuando Jean, mi esposo, llegó a la hora del almuerzo, al verlo dijo: se llamará Totó. Y así se llamó para toda su vida.

Al día siguiente de haberlo abandonado la Miqueta, Totó amaneció con los ojos enmarañados de pus. Rosa al verlo, se puso a llorar y entre palabras cortadas por el llanto, me dijo: madame, yo le advertí que esa Miqueta era una puta y por tanto no hay que sorprenderse que tenga los ojitos así. Calma, Rosa, le dije, usted sabe que mi cuñado es un oftalmólogo famoso; se lo llevaré

y él me dirá lo que debemos hacer. Cuando Jean regresó le conté sobre el llanto de Rosa y el motivo: la afección en los ojos de Totó. Nunca lo había oído reír tanto. Mi querida Emma, Totó y Rosa te van a dar del hilo a torcer.

A los quince días, Totó tenía los ojos más bellos de todos los gatos del barrio. No sé si Rosa se daba cuenta que la patrona era yo. Queriendo mucho a Rosa, Totó sentía por mí un amor distinto, tal vez porque yo le había curado los ojos, o porque yo lo amaba y lo trataba como gato; no como Rosa que lo trataba como hijo. La pobre no debía haber conocido lo que era el amor.

Cuando yo salía a trabajar, Totó se daba cuenta de mis horas de regreso y conocía el ruido del motor de mi automóvil. Entonces se lanzaba a la mitad de la calle y permanecía allí hasta que le abría la puerta del auto. Igual actitud asumía al mediodía y en la noche.

En casa teníamos un enorme salón alfombrado, y un día descubrí que Rosa llevaba a Totó cogido con sus manos de las patas delanteras haciéndolo caminar con las de atrás. Mi marido tenía razón, Totó era para Rosa el hijo que nunca tuvo. Los meses pasaban. Rosa no me hablaba de la casa ni de la comida, ni del mercado, solo me hablaba de Totó; lo que el gato había hecho y comido, y donde se le había ocurrido dormir en el jardín.

Pasaron los meses y un día vino en lágrimas. Madame, ¿usted ha oído que todos esos gatos están chillando? No me he dado cuenta, Rosa. Sí, sí, madame, es el momento en que los gatos están enamorados. Madame, por favor, Totó es el más bello del barrio, mejor que su papá, al que yo conozco; es con él que la Miqueta ha hecho a Totó. ¿Y qué?, repuse. Madame, Totó ya está grande y va a poder hacer el amor, y todos los gatos del barrio se van a tirar sobre él. Rosa, eso es natural, esa es la vida de los gatos. Sí, pero no; Totó es muy bello y todos... Rosa, yo no puedo dirigir la vida de todos los gatos del barrio. Sí, madame, pero usted lo puede llevar al veterinario. Al preguntarle para qué, ella se adelantó y me dijo: madame, hay que hacerlo castrar, si es muy joven. Me insistía: madame, hay que castrarlo; lo van a matar los otros gatos y gatas.

Al verla tan agitada, le dije que a la noche hablaría con Jean para saber lo que él pensaba. La reacción de Jean no me la esperaba. Emma, me dijo, yo soy un médico y en la medicina la palabra castrar no entra en nuestra profesión. Pero es un gato, le dije. Gato u hombre, yo no autorizo, y además si te dejas convencer por esa loca, no le vas a dar al veterinario tu nombre de casada,

puesto que aquí todo el mundo sabe quien soy yo. ¿Te imaginas a la gente diciendo que el doctor Perromat había hecho castrar su gato?

La situación era grave. Para mi marido el honor de Totó y de la medicina francesa estaba en nuestras manos, entre Rosa y yo. Pensé entonces que el brillante futuro de la vida de Totó estaba en mis manos, y que el futuro de Rosa estaba en lograr convencerla que ese pobre Totó tenía derecho a vivir su vida.

Se terminó el período del amor para los gatos y volvimos a tener una paz que por desgracia era aparente. Rosa decidió encerrar a Totó en el sótano y allí le llevaba la comida, entrando veinte veces al día a acariciarlo y a explicarle que lo que hacía era por su bien.

Aquel día volví a casa a las once de la mañana, porque necesitaba algunos pinceles de mi atelier. En ese momento Rosa entraba con la aspiradora al salón. Se trataba de una bola enorme de fabricación inglesa. Rosa había enchufado la aspiradora y con sorpresa vi a Totó acostado sobre el tapete con las cuatro patas en el aire. ¿Y qué veo? Rosa le quita el cepillo para pasarle el tubo a Totó por todo el cuerpo. Nunca había visto un gato más feliz. Al llegarle a la punta de la cola, por la fuerte aspiración la cola de Totó desaparecía en el interior del tubo. Al preguntarle a Rosa, ¿qué era ese juego?, me respondió: no soy yo, es Totó que me pide todos los días que le pase la aspiradora. Un día quise asistir al juego y la verdad es que en el mismo instante que Totó oía el ruido del aparato, se volcaba patas arriba sobre el tapete.

Jean encontró que ese juego era más divertido que castrarlo. Pero el período de los amores de los gatos volvió y Rosa lloró de nuevo, con súplicas que lo castraríamos, diciendo así, en plural. Rosa, le dije, ya sabe que el doctor Jean no está de acuerdo. Madame, no le digamos nada, no se dará cuenta. Sin Totó yo no viviré más. Rosa, calma, usted exagera. No, madame, ¿o es que usted quiere que yo me vaya de la casa con Totó?

Hablé con Jean sobre la manera como Rosa se volvía loca por ese gato. Me dijo, no la vamos a perder por ese gato; es una joya de persona. Si tu quieres la acompañas, pero no le des tú nombre al veterinario; a él le das más bien el nombre de Rosa. Era día de fiesta y Rosa le había comprado el mejor pedazo de hígado que tenía el carnicero, para que Totó no se debilitara con la operación. Al veterinario se le notaba que su profesión había sido impulsada por el gran amor que les tenía a los animales, y en verdad era un gran profesional.

Cuando llegó el momento de la operación, el veterinario sacó una caja, de cincuenta centímetros de larga por doce centímetros de alta, con una tapa que se cerraba con una aldaba. La caja tenía por un extremo un hueco redondo, de cinco centímetros de diámetro, y al lado opuesto, otro hueco también redondo, pero de solo tres centímetros. El veterinario tomó a Totó, con dulzura y cariño, de los brazos de Rosa, como quien toma un bebé. Abrió la caja, acostó a Totó en el fondo, le sacó la cabeza por el redondel más grande y por el más pequeño le sacó la cola, y con gesto rápido cerró la caja y le puso la aldaba. Totó parecía solamente sorprendido. El veterinario tomó un frasco con un líquido, mojó un pedazo de algodón y con él bien impregnado comenzó a frotarle el culo (no encuentro otra palabra).

Sí, con una mano le levantó la cola y empezó a frotarlo con el algodón. Se puso unos guantes de caucho, con la mano izquierda le levantó la cola y con la derecha introdujo en el redondo de la cola solo dos dedos, el índice y el pulgar, para darle con ellos un pellizco arrancándole lo que se proponía con velocidad increíble, y en el mismo instante Totó lanzó aullido tremendo: miaoooooooooooouuuu... Detrás de mí, con el ruido de un derrumbe, se desplomó Rosa para atrás. Todo tembló con ese impacto de ciento veinte kilos. Yo quedé paralizada, pero de miedo que Rosa hubiera muerto. No me atreví a mover ni un dedo. El veterinario con especial agilidad y todavía con las dos bolitas de Totó que mostraba entre los dedos, se dobló sobre Rosa, le puso las dos bolitas en la nariz y le dijo: demasiado tarde, señora.

A ella le cayeron dos lágrimas y le tendió los brazos al veterinario para que le ayudara a levantarse. Y no volvió a decir una palabra hasta la mañana siguiente cuando me preguntó si yo tenía algún remedio para friccionar a Totó con el fin de que no se infectara. De esta manera nunca más Rosa volvió a llorar por causa del gato nuestro.

Totó tenía su canasto donde él eligió dormir, entre la cocina y la despensa. Después de la castración no quiso más dormir ni en ese sitio ni en el canasto. Rosa me pidió que yo le comprara una camita. Para consolarla, le compré una cama para gato, de lujo. Era como si de un solo golpe se hubiera vuelto viejo. Solo se levantaba para comer, para esperar mi entrada al llegar de regreso a casa y para ir a hacer pipí en su jardín.

Sí, a su jardín propio. Alguien en su pueblo le había dicho a Rosa que los gatos adoraban el cilantro, tanto para comerlo como para hacer pipí. Su olor

les era excitante. Rosa me pidió un pedazo del jardín para hacerle el de Totó. Acepté, por supuesto. A ese lugar era el único paseo que hacía durante el día.

Rosa se volvió alcohólica y no logramos curarla. Yo le buscaba las botellas en toda la casa y no logramos encontrarlas, hasta que un día por azar yo abrí esa bola grande que era la aspiradora y encontré que allí escondía las botellas. Bebidas fuertes, naturalmente. Como todos los alcohólicos, siempre negaba que tomaba.

Un día los chicos de la calle tocaron a la puerta gritando: ¡madame, la pintora!... Venga rápido. Yo me precipité y encontré que Rosa había caído de espaldas y se rompió la cabeza con el borde del andén. Sobrevivió solamente tres días más en el hospital, y Totó desapareció. Desapareció para toda la vida. Nunca más lo volvimos a ver, y nadie lo volvió a ver en parte alguna.

Revolucioné todo el barrio para que me lo ayudaran a encontrar. Agotada de las mil vueltas, tocando de puerta en puerta, regresé a casa y me puse a llorar.



Nociones del vigía

Carlos-Enrique Ruiz

*El que yo sea tumba o tesoro
el que me calle o hable
depende de quien pase frente a mí*
[poema makonde, de Mozambique]

Requiebra el viento sobre los árboles
antes apretujados y de modulación armoniosa
salen destellos en voces en trinos
en ondulación de élitros
Requiebro del viento en la canción de la noche
en la espesura de la niebla
en lo incandescente de los pensamientos iconoclastas
Vuelve al silencio la canción sin nombre

*

Desde las ruinas de las culturas del pasado
brotan estrellitas pintas luminosas en los espacios
de esta tierra desolada
Son las señales premonitorias de otros destinos
ojalá claros armoniosos de duración poco fatigable
en el galopar del tiempo
Sin embargo el ciclo volverá a sumergir
toda posibilidad

*

Nada pudo el hombre en el conjuro que apaciguó
al ángel de la discordia
mientras otros hombres recogían la simiente
que eligió el bardo al sumirse en la elocuencia
de las palabras furtivas
Nada se pudo en términos del encuentro
entre el ángel y el bastardo que suplantó al vate

✧

Los días se apaciguan unos a otros
y se apasionan las voces en el rodar de acontecimientos
que siempre sorprenden con el asombro
en los rostros cansados un tanto siniestros
de los mortales

en la vecindad del cadalso

Los días corren en el ritmo atemperado
de la propia intemperancia

*

Ni el bien ni el mal acompañan el vivir de los batracios
pero si son claves para descifrar la impotencia
de los humanos

desprendidos ya de los árboles

y erguidos sobre pensamientos torpes acerca de la paz
y de la guerra de la vida y de la muerte

La antítesis está entre el día y la noche
entre el alba y el caer del disco anaranjado
tras la montaña despojada de bosque y de niebla

Es la vida en la encrucijada

*

Se miran al espejo con la esperanza
de encontrar a ese otro que no está con uno
bajo la ilusión de reconocer algún rasgo en el rostro
que nos haga genuinos representantes de la ilusión
Un día al fin en el espejo se encogerá la voz
tímida y temida de la conciencia

*

El simulacro de las voces
las apariencias

El gesto

la rutina

El decaer de los árboles y las banderas
El zumbido de las abejas al contacto de la roca
Y el silencio en simulacro cual retirada
Oídos concentran las disonancias del tambor

*

Se regresa de una aventura al igual que de un naufragio
Los días que siguen presurizan el alma
y en los labios permanece la sequedad resquebrajante
de la canícula

En las manos la esperanza
con el vuelo de gorriones y alondras

Se regresa siempre en la espesura

*

El deseo de la vida comienza cuando los días
se achicharran
cuando por las calles no se ven sino sombras de árboles
y de gentes que un día fueron
El deseo por la vida alcanza hasta el ritual
de las sábanas blancas flotando en el aire

sin más esperanza que sus ondulaciones
sin la tibieza de las otras
Los deseos se acuchillan de cobardía ante los robots

*

Las enseñanzas en el rostro dejaron el rastro
sobre otras huellas entonadas en el desencanto
en la incertidumbre del soñar despierto
Huellas de mariposas que titilan en el fluir del viento
Al paso de los años las manos recogen los silencios
y las aatribuciones de los cardos
las ensoñaciones de turbulencias apaciguadas por la memoria
dejada de rastros y comedias

*

Caen la luz y la lluvia como pétalos desprendidos
de labios y de pieles sonrosadas hacia los rostros
Cae la luz en peldaños que le niegan fulgor a la sombra
Cae en lo más simple de la tarde
la luz sin el sonrojo de la piedra

*

Enhiesto sobre la ola
el árbol alcanza el paroxismo

La lluvia en el desierto
deshiela los pensamientos
en las poblaciones nómadas

En silencio se alcanza el climax
sobre la soledad de los cuerpos
que yacen extenuados en el desierto

Mariposas refulgen en la sensación de espejos
con el leve repunte de las aguas

*

A lo lejos las torres de las viejas catedrales
simulan cirios que no dejan de arder
a pesar de las tinieblas

En la distancia los corazones palpitan
como en el primer momento de la creación

*

La sabiduría de los chamanes
sirve de ejemplo en las circunstancias
tejidas por los sonámbulos de las selvas
más apretujadas
sin dejar escapar ni un grito
ni la súplica

*

Los ferrocarriles despliegan la ilusión de estar
en todas partes
por las planicies que han dejado los acontecimientos
diferenciadores de la geología

Cada montaña por pequeña que sea se precia
de ejercitar la plegaria de los ya difuntos labradores
que no tuvieron punto de partida

Riachuelos se abren entre peñascos
para agotar en la caída la distancia

*

Vuelven a la montaña
de donde alguna vez partieron las primeras voces
Se respira aire pestilente sobre la memoria
de los primeros moradores
de las causas perdidas
El refugio de los pensamientos siniestros
no es otro que las manos

Marsupiales y águilas se encuentran
sobre la ilusión del diálogo

*

Duermes tan quieta cual larga eres
sin los recuerdos de aventuras fugaces
con los pies fríos y los brazos entrecruzados
y los labios de suaves trazos que apenas violaría
el lápiz sobre el papel de arroz
Duermes y yo aquí te acompaño a escasos tres metros
al amparo de la caperuza verde
con la exigencia de esta libreta bajo la mano
que recorre sus páginas
con el apresuramiento de una caricia
que te arrebató el suspiro del rápido despertar
del volver al estiramiento de las piernas
y al forcejeo de los brazos por alcanzar otra vez
el propio espacio de la rutina
que se abre en la humanidad de tu estirpe

*

Mero fluir de palabras al amparo del bullicio del mundo
Palabras que se van por el aire o apenas en el silencio
inexpugnable del papel
Palabras otras que a veces se acompañan
con las modulaciones de piano violín guitarra...
Su sentido desarrolla la función de futuro

Desde la contienda sube el oscuro olor de la quimera
con guijarros cual estrellas tramadas en la espuma
de acontecimientos sin término
Los pasos que se dieron tiñen las alas de vértigo
y a lo lejos apenas se vio el trazo difuso de los
recuerdos
que enardecieron pasiones y manoteos al aire
Quedó en el espacio la imagen fugitiva
de cuerpos en líneas de azar
sin asidero en la contienda

*

La luz que encandila sobre los rostros
no hace sino señalar el camino frágil de golondrinas
al atardecer
La luz en la tarde rememora la fenecida esperanza
o la pesadumbre
la iluminada idea de lo que parece
sin la permanencia del sueño
La luz dibuja en los rostros las señales que va dejando
la vida en la vida

*

Tres rosas amarillas se me acercan
tan frescas y espléndidas
Tres rosas para el pecho la frente y el alma
Tres rosas que deseara inmortales
en su conjunto de pétalos aromados
Tres rosas para el cielo
para la lumbre
para el recogimiento
Tres rosas nada más

*

La estancia de la palabra
el recinto de la mariposa
y el águila que clama

El ruido extraño de lo que huye
la soledad de los desterrados
y el colibrí en amenaza

La penumbra al accecho de las voces
que no se encuentran
El monopolio del sonido en la naturaleza
y el gazapo en el vuelo de la abeja

Por fin los dioses se apiadaron
del águila
del colibrí
y del gazapo

*

En la meditación sobre un camino largo
y distante de la memoria
llegó de pronto la chispa a nuestros pies
Sobre el alcor y en el valle que lo circunda
Sobre la torre elevada
en silencio y agonía

Sobre el *Señor de Montaigne*
pertrechado de libros en su momento
y de otros acompañamientos memoriosos
En la meditación estaban los viñedos
y la espumosa sensación de los acontecimientos
que el tiempo vulnera

*

En la espina del tallo está el corazón de lo sublime
con nombre indefinible
Está la vida de lo que transcurre y fenece
En la espina ha quedado la sensación del fuego
y del cavilar
de los rostros acogidos por la penumbra

*

Las palabras encendieron la protesta de las cosas
suele ocurrir
en un mundo alucinado por las fantasías que tejen
los objetos entre las miradas y las manos
de los pobres mortales
Las palabras sustituyen con facilidad a las cosas
en sus formas y en lo sensual
Tan las sustituyen que el mundo pudiera ser
solo de palabras después de haber existido las cosas
Quedaría el mundo como el gran soporte del frenesí
desatado y sin término

*

Tanta belleza
pero tantísima belleza
vuelta polvo
polvo esparcido sin la más mínima
posibilidad de identificación

*

Finge el encanto de los ríos que raudos se precipitan
y finge la voz o el talante de quienes huyen
sin saberse perseguidos
Finge la lluvia al golpear en el vidrio de la ventana
por saberse sobria
Finge el árbol al mecerse suave con el viento

y al acoger en su sombra
a otros seres que igual fingen cansancio
o simple reposo

por existir

Finge la estirpe sobre las andanzas
de fugitivos ancestrales buscadores de riquezas
con nostalgia

*

A la rosa en su sitio le viene la luz
a la manera de encantamiento natural
en el despunte del día para el paso
de las primeras miradas
A la rosa se le va la vida con la fugacidad
del golpe de vista que le sorprende
al sucederse en el silencio de lo cotidiano
A la rosa le queda corta la mañana

*

Se sorprende la rutina con el desasosiego
de unas manos que de laboriosas titilan
Va el paso con los días tras las huellas
de lo mudo y estático que siempre sepultan
las olas turbias de los acontecimientos
Se sorprende al viajero con la mirada quieta
de los pinos y de los sauces

*

Las manos sobre el papel trenzan con letras
quizá formas bruscas que buscan acomodo
en el espacio mudo de los sentidos también lelos
y de los pies a la espera de otras huidas
bajo el signo de los tiempos que se esperan cambiantes
pero que no se nota

Las manos entretienen la mirada
que por lo fija desliza lenta
hasta dar con el sentido en el abismo
de los recuerdos

*

Los cuernos y los oboes se van lento entre la orquesta
que rememora o que describe situaciones
de la naturaleza
sin el más mínimo suspiro del director
La percusión y las cuerdas introducen el llamado
que esparce opciones de vida
sugieren oportunidades de ser sin pensar
Delirios a la saga de sonidos y de cúpulas
erguidas en el medioevo
Otra vez los sonidos multivagos de la orquesta
pasan de largo

*

Los sonidos al alba son tumultuosas voces
que le arrancan agonías al despertar de sombras
de parecidas imágenes que en el día anterior
deambulaban sin la sonrisa de los escépticos
afanosos reblujadores de ensueños
Los sonidos al alba despuntan la tristeza
de los míseros mortales que miran en el cielo
el adiós del plenilunio

*

Si es válido el sonido del rayo para los árboles
y las altas cúspides de cobre o estaño
o de simple lámina de latón
Cruz enhiesta de concreto reforzado...
Si es válido el relámpago entonces la luz incendia

las palabras y las cosas que se despartaman
por el aire

El trueno con suave repliegue acaricia en el coletazo
los oídos más finos y sensibles

*

Duerme aquí la palabra de las piedras
de los árboles

de las flores

de las aves

Duerme con el sigilo de lo que sueña por tenebroso

Duermen las luces que se desprenden de lo alto
como inciensos o cardúmenes desconocidos

Duerme la voz de la esperanza y del fuego

con la enhiesta pluma de las batallas

puesta ahí... incólume

*





Notas

Ciudadanos del mundo, uníos (Escribe: Valentina Marulanda). Odiar por una idea, matar por una utopía, exterminar por una ideología parecen cosas del pasado. En el umbral del tercer milenio, las cruentas hostilidades que se han perpetuado y siguen fructificando en diversas regiones del planeta, con excepción, talvez, de la guerra de guerrillas colombiana, son conflictos étnicos. Los hombres se enfrentan, cometen los crímenes y masacres más atroces, en nombre de una identidad cultural, religiosa, lingüística; en aras de la pertenencia a una nación, una tradición, una raza, una secta. Mientras nos precipitamos hacia una sociedad globalizada e interconectada, el espíritu de tribu sigue manifestándose y con frecuencia lleva

a los seres racionales -inventores del holocausto y del *apartheid*- al aniquilamiento de sus semejantes. Como observa Alain Touraine, el hecho de que no sólo la información, sino también los capitales y las mercancías crucen las fronteras, no garantiza que podamos vivir juntos. Constatamos, por el contrario, el resurgimiento de los localismos y la tendencia de las comunidades a afincarse de manera cada vez más radical en una identidad basada en la exclusión y la negación del otro.

En esta constelación de paradójicas realidades contemporáneas se sitúa la reflexión de Amin Maalouf: *Identidades asesinas* (Alianza Editorial, 1999) publicado originalmente por Grasset, Francia. Como si la identidad no fuera, acaso, comenta el autor, el resul-

tado de una alquimia, más o menos rica pero siempre compleja. La identidad de cada individuo es distinta, única, y por ello resulta nefasta la tendencia a reducirla a una sola marca: "soy árabe", "soy judío", "soy vasco", "soy blanco", "soy serbio", "soy negro". Porque la identidad, además de la referencia a una etnia, un país, una herencia, una comunidad lingüística y religiosa, una forma de vivir, implica también unos rasgos físicos y de personalidad, un nombre y un apellido, una fecha y lugar de nacimiento, una huella dactilar. Pero sobre todo, un destino existencial intransferible y voluntariamente elegido. Las personas no son intercambiables, por más que compartan unos caracteres de tipo étnico: "Mi identidad es lo que hace que yo no sea idéntico a ninguna otra persona". De allí que conminar a los hombres a decidirse, a elegir de manera exclusiva, como quieren el fanático y el xenófobo, entre una de esas pertenencias y erigirla en estigma de identidad puede llevar a descarrios criminales y convertirse en el embrión para fabricar "autores de matanzas". Extrapolando estas observaciones, cabe señalar lo pernicioso que resulta para los países esa fiebre que, cual huracán, azota cada cierto tiempo, de "buscar" o "recuperar" una identidad colectiva excluyente, definida a partir

de uno solo de sus ingredientes, y no como una amalgama. Especialmente cuando se trata de naciones cuyo semblante es híbrido, cuya configuración es mestiza, cuya idiosincrasia está representada por el sincretismo y cuya tradición ha sido la convivencia gozosa y pacífica entre nativos y foráneos.

Y quién mejor que el propio Maalouf, arte y parte del problema, para ilustrar, desde la primera persona, y a la manera de un autoanálisis, aquello sobre lo cual quiere llamar la atención. Hombre de encrucijada, con un pie en oriente y otro en occidente, nació en un Líbano devastado por la intolerancia, y vive desde 1976 en Francia. De origen árabe, se formó en la religión cristiana, y la lengua del Islam fue su idioma materno, aunque adoptó el francés como medio de expresión literaria. Amin Maalouf ilustra, pues, a cabalidad, la condición del migrante y la noción de la identidad entendida como diversidad. Escribe con el corazón puesto en los seculares conflictos del medio oriente, pero con la distancia y la sangre fría que le garantiza el haber sido un triunfador. Hay pasión en su discurso, pero no resentimiento.

Ni diatriba moralizante, ni prédica dogmática, *Identidades asesinas* -que no llega a las 200 páginas- es un ensayo en el mejor sentido de la

palabra: filtrado por la subjetividad e hilvanado con el arte del prosista de quien está respaldado por una larga trayectoria en narrativa, con obras como *León el africano* (premio de la Amistad Franco-Árabe), *Samar-canda* (premio Maison de la Presse) y *La roca de Tanios*. Esta última fue reconocida, más recientemente, con el célebre Goncourt.

Frente a los embates fatales de una civilización mundial, que habla su propio idioma e impone sus propios códigos, nos queda ejercer nuestro derecho y nuestro deber de ser ciudadanos. Este libro es una invitación a la sensatez, una condena decidida de los fundamentalismos y las posiciones reduccionistas y estrechas. Veamos, por ejemplo el tratamiento que le merece Internet: "Visto desde fuera, y con un a priori de desconfianza, es un ectoplásmico monstruo planetario por medio del cual los poderosos de este mundo extienden sus tentáculos sobre toda la tierra; visto desde dentro, es una formidable herramienta de libertad, un espacio razonablemente igualitario del que todos podemos servirnos a nuestro antojo y en el que cuatro astutos estudiantes pueden ejercer tanta influencia como un jefe de Estado o una compañía petrolera".

Hay que apropiarse de las reglas de juego del "nuevo orden" para poder

hallar en los recursos que nos ofrece el mundo actual un camino hacia la libertad, que es siempre capacidad de escoger un camino. Ni apocalíptica ni integrada, la conmovedora y lúcida meditación de Maalouf incita a abrir los ojos, a despertar a la conciencia crítica, a superar el espíritu de rebaño, la resignación y la pasividad. A escuchar la voz del individuo que también somos.

De parte de Dios, de Enrique Serrano (Planeta Colombiana Editorial S.A. Santafé de Bogotá, abril de 2000. Escribe: Nilia M. de Reyes). Enrique Serrano nació en Barrancabermeja en 1960; estudió Comunicación Social en la Universidad Javeriana donde también obtuvo una maestría en Relaciones Internacionales, disciplina en la que realizó luego, un doctorado en España. En 1966 ganó el concurso de cuento Juan Rulfo que otorga Radio Francia Internacional. En 1997 publicó su primer libro, *La marca de España*, el cual recibió elogiosos comentarios de parte de figuras de la literatura como Gabriel García-Márquez y Alvaro Mutis. Los muchos años dedicados a viajar por el mundo, unidos a un espíritu profundo e inquisidor, lo llevan a ser testigo de excepción de las múltiples ópticas con que el ser humano contempla el mundo, pero también, a descubrir que

a pesar de las diferentes razas, culturas y religiones, hay algo que todos los hombres tienen en común: el deseo infinito de encontrar a Dios.

De parte de Dios es un libro extremadamente bello, si por belleza entendemos aquello que regocija y alimenta el espíritu; pero también es un libro que nos afecta dolorosamente, cuando nos muestra las contradicciones y las paradojas que nutren la relación del hombre con la divinidad; porque es contradictorio que el autor afirme en la primera línea del prólogo que Dios no está en todas partes, para luego, en las siguientes 245 páginas, contarnos la vida de 24 hombres consumidos por una fuerza interior, desbordada por el ansia de ver a Dios; y es paradójico, porque después de conocer los diferentes y difíciles caminos escogidos por ellos -uno decidió no pronunciar jamás palabra alguna, otro se fue a vivir a la punta de una columna hasta el último día de su vida, otros se impusieron una quietud suprema o una existencia abundante en placeres y ritos mágicos- presentimos la desproporción entre el deseo vehemente del alma y la realidad.

Aryabhata, el matemático nacido en la India, a quien *el corazón de los números se reveló* en la oscuridad de la noche donde tenía largos delirios; Sohrawadi, el persa que descubrió que

el mundo es un lugar para seguir rastros, y que advirtió sobre el peligro que encierra la rigidez del ánimo y la seriedad extrema, porque la alegría y la confianza son las que deben dirigir el alma; Sören Kierkegaard con la pasión suficiente para explorar las grutas más profundas del saber, pero que se resiste a entrar al paraíso por considerarlo demasiado fácil; Saadi de Bagdad, transeúnte perfecto de la ruta humana, porque fue *el arquitecto de la sabiduría de la rosa, que es ligera, pero que sabe herir si es necesario*; Nil de Rusia, "desmesuradamente bueno", demasiado para una Rusia que esconde su alma en las estepas heladas, y demasiado también porque *la bondad es un vicio*; Efrén, la cítara del espíritu que venció con el llanto al demonio de la jovialidad y a quien placía llorar sólo por saber que existía la esperanza del consuelo; Patricio de Irlanda, el cristiano que robó a los druidas su magia y sus secretos para enseñar mejor el evangelio; Ildefonso de Toledo, quien agradecía al Señor que no todo le fuera revelado, porque el exceso de conocimiento es peligroso; Josef, el discípulo predilecto de Maimónides, que dedicó su vida al estudio y conocimiento de los más profundos misterios que la razón y la fe puedan abarcar, y quien descubre finalmente

que el conocimiento molesta a Dios, porque sus pretensiones son desproporcionadas y sus fieles nunca se sacian de andar en su búsqueda; son algunos de estos hombres, que por la fuerza de su carácter místico y por la pasión que habitaba en ellos, fueron capaces de repintar el paisaje del mundo.

Dispersos en el tiempo y en la geografía, todos estos hombres hicieron de la búsqueda incesante de un nombre que dar al misterio que no se comprende, pero cuya necesidad se intuye y se descubre hasta en las cosas más simples, la única razón de sus vidas; hombres verdaderamente humanos, porque solo es verdaderamente humano el hombre a quien los dioses tocan.

Estas páginas inundadas de hermosa erudición, donde el lenguaje parece volar hacia espacios infinitos, nos hace reconocer en Enrique Serrano a uno de los escritores más importantes y novedosos de la literatura colombiana y en su poética, la excusa perfecta para recordar que *el mundo es un lugar para seguir rastros*, y que sólo hay que seguirlos con ahínco.

Memoria ovalada (Enrique Moya; Grupo Editorial Eclipsidra, edición bilingüe español-inglés, en versión al inglés de María Götsch; Caracas 2.000). Nunca se dirá la última

palabra sobre la razón de ser de la poesía. Siempre estaremos intentando acercarnos, con merodeos muchas veces estériles, a su esencia. Los grandes pensadores y poetas, desde siempre, han hecho su propio esfuerzo, reflexivo y a su vez poético. Cada que irrumpe un poema, un poemario, un libro de poemas, es como si de la tierra estéril brotara una flor, solitaria y apoteósica. La voz del poeta se emite desde la soledad, con sentimientos, aún pasiones, con creencias y descreencias, con sentido directo u oculto. Testimonio al fin. En lo críptico está de igual modo la flor espléndida y extraña, como aquellas de los cactus, o de las bromeliáceas.

En Enrique Moya los círculos, los rectángulos o cuadrados, no son muestra de la perfección de la humanidad. Quizá lo oval define de mejor manera para él los trasuntos irregulares de la vida, los circunloquios, las aproximaciones a una realidad intangible y compleja, en tono de conversación, aún anecdótico, con el vigor constante de la reflexión.

Aquel sentido de la elaboración en soledad del poeta, lo manifiesta en "No ames a nadie", en relación con el ejercicio del amor a otra persona, de tal manera imprescindible que si no es posible ejercerse en silencio y soledad, como el poema, entonces no

tendrá sentido pleno. El amor de un hombre es más breve que el de una mujer, porque se dirige a otra brevedad que es el amor de la misma mujer, en un escenario fugaz como la Tierra; entonces parece enseñarnos que lo breve de lo breve es más fugaz que el piso que transitamos.

La formación y vivencias universales de Enrique Moya, con un particular conocimiento de las literaturas nórdicas, como el caso de la islandesa, le da elementos fuertes para su creación. El tono que trasluce en sus poemas, deja entrever aquellos ecos, sin acudir a la fotografía de las tradiciones, ni recoger en esquematismos sus leyendas y mitos. Es una voz nueva, renovada, sobria. Pero sí con la dosis justa de misterio en los continuos juegos de paradojas, que hacen ver el otro lado del espejo, como en revuelo de imágenes, resistiendo ante la tendencia a lo inercial. Tan solo "estamos respirando/ una noche de verano/ muy al norte de Groenlandia".

Esas paradojas están en los libros y en las rosas: "Un viejo libro abierto releído/ se hace reciente inédito/..." O al distinguir las rosas, la carmesí que reposa sobre el ataúd, la blanca en lo inmutable, la amarilla sin alma, la roja en lo volátil, y de Shakespeare asume la herencia que deja tras de sí la rosa. Pero la rosa es el verso que no puede imitarse.

Esta poesía nos recuerda los logros esenciales de una obra como la del consagrado poeta colombiano José-Manuel Arango.

Escudriñar la poesía de Enrique Moya, que deliciosa e inquietante pasa entre nuestras manos, por el corazón y el alma, es asistir al nacimiento de una voz duradera. Verso preciso y transparente el suyo, es verdad. [C.E.R.]

Una mirada a Chile, de paso (Escribe: Pedro-Adrián Zuluaga). Lo más emocionante de Chile, además del paisaje natural que he podido ver (los melancólicos desiertos del Norte, por ejemplo, o esa insistencia del Océano Pacífico que siempre está a un golpe de vista). Lo más emocionante, digo, es que aquí la izquierda (la izquierda democrática, por cierto) parece estar viva y con fuerza y dignidad. Hay periódicos, revistas, programas de radio con un necesario sabor de impugnación, de contestación tan radical como lo permiten estos tiempos de flacas ideologías. Supongo que la larga pesadilla de la dictadura unificó a la izquierda y que Pinochet fue una figura de referencia de una magnitud tan macabra que la hizo concentrarse en lo esencial. Y no estoy hablando de los políticos de izquierda sino de periodistas e intelectuales, sobre todo, y artistas.

Puede sonar terrible pero talvez a veces hace falta un enemigo al cual oponerse.

Respecto a lo que usted dice, que este es un país tranquilo, pues sí lo es. O por lo menos en su fachada. Y la transición y lo que ahora llaman concertación lo ha llevado, da la impresión, a una madurez política talvez mayor que la de cualquier otro país de la región. Y eso aunque no juzguen a Pinochet. Pero la memoria de la infamia ya es de dominio público y si no cristaliza en un juicio, ya todo chileno ha tenido los argumentos para hacerse el propio.

Yo me hice amigo aquí en Chile de un artista que prepara una coreografía sobre *Tejas verdes*, uno de los tantos centros de tortura del régimen (se consiguen mapas). De repente caminando por el centro de Santiago me dice un día frente al edificio Capuchinos: "¿A qué no sabes que fue esto antes de ser una cárcel de alta seguridad? (que es lo que es ahora): otra *Tejas verdes*". Y así por el estilo, en cualquier esquina, frente a cualquier casona vieja de Santiago se puede repetir la misma historia... Saludos, P.A.Z. [Santiago de Chile, 15 de diciembre del 2.000]

Una flor para madame Bardot (Escribe: Oscar Domínguez). En aquel tiempo, Brigitte Bardot fue la

novia clandestina de muchos cincuentones prolongados de hoy que hicimos la primaria sentimental a distancia, amando imposibles de dos pies. Con sus películas audaces, la Bardot le abrió espacios al ojo masculino en el -hasta entonces- prohibido paisaje femenino.

Muchos porteros de teatros de barrio hubo que sobornar para poder ver desde la aristocracia de gallinero cintas como "Y Dios creó la mujer", "La verdad", "Viva María", o "Don Juan".

Un amigo que requirió el anonimato para que no lo boten de la casa, sostiene que el primer amor siempre es a distancia. Uno arranca enamorado de la que quiere, por ejemplo, de la Bardot, y termina casándose con la que puede.

Jacques Seguela, publicista mayor del fallecido presidente François Mitterrad, sintetizó en forma certera el significado del *deshabillé* (destape) de la Bardot hacia 1954: "Encarnó la liberación de la mujer. Ella es el símbolo".

Hace varios años, al ingresar a la leyenda pasando voluntariamente a la clandestinidad del mundanal ruido, la Bardot dijo: "He dado mi juventud y mi belleza a los hombres; ahora doy mi cordura y mi experiencia a los animales".

La novia de muchos se cansó del bobo sapiens encabezados por Roger Vadim, su descubridor y primer marido, y se refugió en la nostalgia acompañada de una manifestación de gatos, perros, palo-mas, gallinas, cabras; un burro que de lejos huele que es de San Antero, Córdoba; que no falte la vaca para la ospinista huerta casera; una yegua que se quedó esperando su Lady Godiva.

Ahora: como los animales tienen su estómago, la Bardot decidió volver dinero sus recuerdos para alimentarlos.

Así cayeron en manos de coleccionistas prendas íntimas suyas, suspiros, pañuelos para enjugar lágrimas furtivas; vestidos que lució en una sola fiesta y después pasaron al anonimato de su guardarropas; fotos, sonrisas, joyas, cartas de amantes frustrados a los que jamás les dio ni la hora, frascos delicados, huérfanos de sus esencias preferidas.

¿Cómo sacarle partido a un marido remoto y querido por ella como Vadim, quien ya no es de la partida? Vendiendo el traje de su temprana boda con él. "Merci" (gracias), dijeron en coro varias focas agradecidas.

A sus primeros 66 espléndidos años, Madame Bardot es un 14 de julio, una torre Eiffel de tacón bajito, una fiesta nacional francesa que camina, un

Palacio de Versalles de carne y hueso.

Cuando a su par gringa, Marilyn Monroe, le preguntaron qué se ponía para dormir confesó: Algunas gotas de Chanel # 5. La respuesta es tan buena que parece copiada de la Bardot. Entre íconos se prestan las metáforas.

Mientras "Coco" Chanel vestía a las francesas y les regalaba su perfume desde 1921, la Bardot se vestía apenas con el sol de Saint Tropez en medio del bullicio de los paparazzi.

Cuando llegaron los senos de la Bardot y los libros de Françoise Sagan, en Saint Tropez mandaban Collette, la literata; Paul Poiret, el costurero, tejía en su imaginación nuevos vestidos; se moría de nostalgia la princesa Marie Bonaparte, con más apellido que historia.

Jean Cocteau recibía en casa a María Félix, Bardot mexicana, y el Gorrión de París, Edith Gassion, Edith Piaf, encantaba con melodías como *La vie en rose*, *Non, je ne regrette rien*, *Milord*, *Les amantes d'un jour*.

Cuando en alguna tarde parisiense Brigitte pasa enfrente de esa Dama de Hierro más que centenaria que es la tour Eiffel, ésta saluda: Bon soir, madame. Y regresa a su importancia de hierro.

La Gioconda, siempre enigmática-

mente sonriente en la majestuosidad del Louvre, tiembla y se pone celosa cuando la Bardot taconeá en su jurisdicción.

Madame siempre tuvo el nada discreto encanto de lo prohibido. Más de un párroco la excomulgó desde el púlpito con el corazón en la mano, después de ver sus películas camuflado de adolescente en el cinema paradiso de su barrio.

El corazón está doblemente agradecido: con la sensual y explosiva Brigitte de antes por haber puesto la primera piedra para la liberación y el destape del eterno femenino; con la pacífica Madame Bardot de hoy dedicada al amor de doble vía de sus animales.

El silencio y el tiempo (Escribe: Ignacio Ramírez). Otra vez el silencio. Otra vez la entrecortada respiración frente al muro. Argos detuvo a sus remeros. Entró la noche que llevaba a Ítaca. Las tinieblas ensombrecieron el mar. Pero el fragor de las olas durmiendo se alcanza a escuchar hasta en el luminoso rincón donde sueñan los peces. ¿Qué hará Penélope a esta hora sino pensar en la ausencia? La ausencia es esto: el aroma del cactus en la ciénaga, la sombra debajo de una piedra nocturna, el aleteo de un jilguero en el nido de un armadillo. Penélope lo sabe y

urge con hilos de oro sus tejidos de llanto. La noche urde batallas para derrotar a los marineros en mitad del océano. A las sirenas huérfanas de afecto. Las sirenas peinan sus cabellos con costillas de peces petrificados en el fondo marino.

Ulises arde en el delirio. Los remeros se han quedado profundos en el centro de la superficie de sal. Un caracol sube a husmear los rumores del miedo para grabarlos en su cuenca que algún día se pondrá sobre el oído de los sordos que no quieren oír. Yo soy de su estirpe. Yo voy remando a la inversa, argonauta de mi vida y de mi muerte. Componedor de mis caminos y descomponedor de mis destinos. Sé bien en qué consiste el silencio de los remeros de la noche. Yo, que he visto el mar en su profusión de colores y de sombras, sé adivinar la reacción de los crédulos al otro lado del mensaje que llegó en una botella. Ítaca duerme igual que el mar sin Argos. Todos los perros de la aldea baten lentamente la cola y no se atreven a ladrar. Los gatos embaduman de seda los tejados de candela.

Y un hombre que tenía la misión de mirar por una ventana hacia el camino que trae a los viajeros extraviados, se ha puesto a soñar en la invisibilidad de todo más allá de la muerte. Yo lo remplazo. La ventana tiene un postigó de antimonio oxidado. Un vidrio de

cobalto. Una bisagra de bronce venido a menos. Un hueco lleno de paisaje de la imaginación. Allá veo el mar. Allá distingo el ronquido de los marineros. La atracción de las ballenas que ejecutan una danza silenciosa aprovechando el pesado dormir de los viajeros. No hay una sola estrella ni una sola luna en esta noche. Hay, sí, silencio de azafrán.

Silencio rojo perdido entre el negro profundo de la noche. La ventana se llena de pájaros perdidos. Rabin-dranath Tagore es uno de ellos. Chitra es otro. Y Saint-John Perse, otro. Y un enjambre difuso que se bambolea en el viento, no tiene identidad. Simplemente son los pájaros perdidos del silencio. Tú estás entre ellos. Tú tienes la entidad del vuelo. Tú pesas menos que tus pensamientos. Tú me ves asomado a la ventana en mi otear desde Ítaca y me llamas con amable batir de un trapo blanco desde el lugar donde ahora me lees. ¿Quién te dijo que no puedes asomarte a tu propia ventana? ¿Quién te puso a soñar de otra manera? ¿Por qué no sales a descubrir la noche sin puertas, el alba antípoda, la luz ciega, el fértil campo de la fantasía? Siempre a la odisea recurrimos. Siempre Ulises en la proa apostado con su barba dorada y sus oídos tupidos de cera para que las tentadoras muchachas sin vagina no le hagan caer en la tentación de la

impotencia. Yo te aseguro que estoy triste. Yo te aseguro que no duermo. Y te prometo que no seré inferior a la misión que me fue encomendada.

Entonces, aquí, desde mi ventana en la tierra sin nombre, desde esta ciudad invisible en donde me encontró refugio mi maestro Calvino, respondo a tu batir de trapo blanco con una sonrisa que sólo tú puedes interpretar, porque eres el único ser que conoce los códigos misteriosos de mis gestos, los intríngulis de mis arrugas, los laberintos de mis huesos que de noche duelen y de día caminan como los húmeros de César Vallejo. Es el silencio. Te lo dije. El equilibrio. La clave Zen. El presagio. La mejor forma de entablar un diálogo nutriente. Te lo digo con el hígado sangrando. Te lo aseguro con el páncreas desinsulinizado. Te lo canto desde los vericuetos de mi vientre que parece una isla marciana. Desde aquí grito mi silencio. Llamo a mi silencio para que me arrulle en la noche estrambótica. Y lo único que me está permitido decir es que entre el tiempo y el silencio urden el enredo de la madeja de la vigilia para que venga el sueño.

Llamado por Colombia. Se promulgó en París un valioso documento, con actualidad de urgencia, por una nómina singular de

intelectuales europeos, principalmente franceses, participantes en el "Encuentro internacional convocado por el Comité universitario francés por Colombia", reunido el 27 y 28 de noviembre/2000. Entre los firmantes se encuentran: Edgar Morin, Georges Lomné, Michel Agier, Marc Auge, Jean-Michel Blanquer, Guy Hermet, Daniel Pecaut, Alain Touraine, Michel Wievorka, Malcolm Deas, entre otros. Se destaca la participación en él de Nelson Vallejo-Gómez, colombiano, asesor del Ministerio de Educación en Francia.

La prensa internacional lo ha difundido, y en alguna medida la colombiana. Destacamos aquí apartes del documento:

"Desde hace veinte años, Colombia vive un drama que no deja de agravarse. Gran parte de la población colombiana se ve martirizada por un conflicto que le es ajeno. Es una sociedad que está siendo asesinada por los actores armados de diferentes perfiles, pero cuyo rasgo común es su menosprecio por los sentimientos de los colombianos.....

"... Colombia jamás ha logrado dotarse de un Estado que sea reconocido por el conjunto de la nación, ni romper con sus profundas desigualdades sociales. Sin embargo, el régimen no tiene nada que pueda

asemejarlo a una dictadura y en el país existen profundas aspiraciones democráticas. La Constitución de 1991 pretendió renovar las instituciones e instauró un gran número de nuevos derechos. La corrupción fuertemente acentuada por la droga que ha debilitado todo el edificio, y la recesión económica sin precedentes que sacude el país desde hace dos años, bloquean las reformas sociales necesarias y alimentan aún más el escepticismo sobre el porvenir. Existe un gran riesgo de que el Estado, confrontado a problemas que sobrepasan sus posibilidades, pierda completamente el control de la situación.....

"..... Uno de los aspectos más preocupantes de la crisis colombiana es la carencia de perspectivas políticas. Esto contribuye tanto a la desorientación de la opinión pública como al bloqueo del proceso de negociación. Sin una afirmación clara de los objetivos y los medios políticos a corto y mediano plazo que inspiren la acción del gobierno, el proceso de desinstitucionalización no puede sino agravarse.....

"..... Con todo, el régimen no se ha desplomado. Aún dispone de una legitimidad democrática y no hay lugar para poner en duda la voluntad expresada por los electores en cada ocasión. La Corte Constitucional, la

Fiscalía y otras instituciones se esfuerzan por consolidar el Estado de derecho, de acuerdo con modalidades en ocasiones discutibles, pero con una audacia indudable. Sin embargo, las relaciones sociales y la vida cotidiana no dejan de desenvolverse con frecuencia dentro de un horizonte sin ley.....

“..... Reforzar la autoridad y legitimidad del Estado y modernizar su funcionamiento son dos condiciones previas para instaurar una política de paz./ El gobierno debe desde ahora dar señales de su voluntad de emprender vastos cambios sociales y políticos. Sin embargo, conviene subrayar que lo prioritario es llegar a un acuerdo con los grupos guerrilleros. Es la condición para que dichos cambios se puedan efectivamente llevar a cabo.....

“..... La Unión Europea está llamada a jugar un papel fundamental para evitar el exclusivo tira y afloje Colombia-Estados Unidos. Debe actuar con más energía para hacer oír su voz./ La Unión Europea ha demostrado recientemente que ha estado dispuesta a hacerlo. No se ha asociado al Plan Colombia, sobre el cual no fue consultada, y en razón de la predominancia de su componente militar, se ha comprometido a suministrar una ayuda sustancial para los programas sociales e institucionales,

que en principio debería ser equivalente a la aportada por Estados Unidos en tales materias.....

“..... El tema de la droga requiere un tratamiento, ante todo político. Es una ilusión pensar que los cultivos y el tráfico puedan ser reducidos con el uso exclusivo de la fuerza. Además, el balance negativo de las operaciones hasta ahora realizadas, debería ser una invitación a la prudencia: los cultivos a lo sumo han sido desplazados, los colonos amenazados en sus intereses han reforzado los vínculos con sus “protectores”, los carteles destruidos con altos costos para Colombia han sido remplazados por una miríada de micro-organizaciones inaprensibles. La fumigación de las pequeñas explotaciones es un procedimiento particularmente poco adecuado. Es también ilusorio, como a menudo lo afirma la Unión Europea, que se pueda fácilmente proceder de manera local a la sustitución de cultivos. El aislamiento de las zonas afectadas y la naturaleza de los suelos, sólo permiten una sustitución parcial. La solución exige la reinstalación de una gran parte de los colonos en otras regiones. Ello implica por tanto disposiciones eminentemente políticas que suponen vastas transformaciones sociales, entre ellas una amplia reforma agraria que incluya la recuperación de las tierras

adquiridas por los narcotraficantes.....

"..... Convocamos a la Unión Europea a instalar un Grupo permanente de seguimiento de la situación colombiana. Este Grupo haría conocer periódica y públicamente, su evaluación de la evolución del conflicto y del proceso de negociación./ No se trata de una mediación, que no está por el momento al orden del día, sino de un seguimiento que permitiría convocar a las diversas partes en el conflicto al respeto del derecho internacional humanitario y a tener en cuenta las exigencias democráticas.....

"..... Este *Encuentro Internacional* convoca a la reunión en Francia de una conferencia internacional en la que participarán universitarios, actores sociales, partes en conflicto, para debatir, con el acompañamiento de personalidades intelectuales independientes y de representantes de gobiernos, las formas que pudiera asumir una solución al conflicto en el marco del respeto a los principios democráticos.

"Este *Encuentro* acuerda la creación de un foro permanente de reflexión sobre los temas esenciales del proceso de paz. Tal foro tendría por vocación el desarrollo de una evaluación técnica sobre los temas abordados en las negociaciones e invitar a actores del conflicto y representantes

gubernamentales para facilitar un diálogo continuo y profundo.....

"..... Este *Encuentro Internacional* acogiendo la invitación del comité universitario francés acuerda la conformación de un *Comité Universitario Internacional* compuesto de diferentes comités nacionales deseosos de hacer sentir su solidaridad con Colombia".

Declaración de Caicedonia. En noviembre del 2.000, escritores participantes en encuentro en la ciudad colombiana de Caicedonia, emitieron el siguiente pronunciamiento: *La guerra colombiana avanza apoderándose de los lenguajes y de las conciencias, y ya pareciera que lo fundamental en Colombia no es la vida sino la muerte. Fruto de los viejos males de una sociedad injusta y excluyente, la guerra ha traído en los últimos tiempos nuevas formas de acción, que no se detienen ante la masacre, el secuestro, la extorsión, el destierro de vastas poblaciones y la proscripción del pensamiento. En un territorio de asombrosa riqueza natural, convertido en escenario de guerra y en objeto de codicia, la población se ve cada vez más inerme entre el fuego de los guerreros, sean paramilitares, guerrilleros o fuerzas*

del Estado, de modo que, paradójicamente, muchos ciudadanos comienzan a creer que la solución a la guerra es la guerra, que la solución al horror es el horror.

El actual proceso de paz, en el que la sociedad entera ha puesto sus esperanzas, parece también haber quedado preso de la lógica de la guerra. Una guerra que no distingue al enemigo y prodiga las víctimas inocentes, que recurre al chantaje del miedo para silenciar las conciencias libres, que ha desterrado a dos millones de campesinos a los suburbios de las ciudades y ha dispersado centenares de miles de colombianos por el mundo, hasta construir, dentro y fuera de las fronteras, un país en el exilio. En este proceso de paz, donde la búsqueda del cese al fuego y de la negociación son urgentes, lo que más se percibe hoy es la ausencia de la ciudadanía, que parece esperar inerte las decisiones de los guerreros. Mientras el gobierno cifra su estrategia de paz en un "Plan Colombia" que oculta su naturaleza militarista, grandes sectores de la población ven en éste, con alarma, una injerencia norteamericana que "narcotiza" el conflicto y amenaza con intensificarlo.

Poniendo el énfasis en la ayuda

militar y en el vicioso forcejeo político, el gobierno, que abandona sus responsabilidades sociales y parece dispuesto a dialogar con los guerreros pero no con los ciudadanos, desdeña de un modo suicida el papel que deben jugar la cultura y la educación en la conquista de la paz y la reconstrucción del país.

Muchos intelectuales, escritores y artistas, que deberían ser parte activa en la solución de la tragedia nacional, permanecen callados por indiferencia o por miedo. El extremo individualismo colombiano, unido a la persecución del pensamiento, parecen justificar esa actitud, pero es vital que esa comunidad creadora se una y participe en la búsqueda de soluciones, demostrando cuan capaz es la cultura de desencadenar efectos transformadores, de propiciar diálogos, de cicatrizar las heridas de la barbarie y de ayudar a la reconciliación.

Si esta guerra que padecemos es producto del orden social en que hemos vivido, la solución del conflicto exige un replanteamiento del modelo social. Es allí donde la recuperación de la memoria, la reinterpretación del país, el diálogo de las culturas y una revolución educativa se convierten en prioridades históricas. El lenguaje

creador recupera la memoria, da vigor a la conciencia crítica y puede fortalecer el despertar de los ciudadanos.

De la presencia de la ciudadanía en el proceso de paz, y de la irrupción en él de una cultura creadora, va a depender ahora la vida o la muerte de la nación.

Caicedonia, 12 de noviembre del 2.000. Firman el documento: William Ospina, Arturo Alape, Oscar Collazos, Julio-César Londoño, Oscar Piedrahita, Julián Malatesta, Arturo Guerreo, Darío Henao, Elmo Valencia, Gustavo Escobar-Baena, Miguel-Fernando Caro, Joe Broderick, Alejandro-José López, Raúl Zelick y Ana-Milena Puerta.

Nos escriben... Desde Cartagena de Indias el escritor Oscar Collazos dice: "Acabo de leer el texto del *Llamado por Colombia* y creo que en éste se manifiesta lo único que podemos esperar de la responsabilidad y sensatez de la comunidad intelectual y académica: neutralidad beligerante ante el conflicto colombiano. Un grupo de escritores reunidos hace un mes en la localidad de Caicedonia, al norte del Valle del Cauca, nos manifestamos en el mismo sentido. Las prestantes personalidades del mundo universitario que se

adhieren al *Llamado* nos alienta enormemente: la búsqueda de la paz en Colombia será fruto de la negociación política o no será sino una paz pegada con babas, resultante del improbable triunfo de uno de los actores sobre el otro. La progresiva perversión del conflicto requiere reflexiones como la de ustedes. Desde mi modesta condición de escritor y columnista de un importante diario ["El Tiempo", de Bogotá] no sólo ofrezco mi adhesión a ese documento sino mi voluntad de hacer conocer su espíritu en medios que estén a mi alcance". O.C., 1 de diciembre del 2.000

"... Con este número [Aleph No.115] tan valioso, oportuno y bello, Aleph se supera a sí misma. No hay artículo que no atraiga; los dibujos de Emma Reyes son excelentes; los intelectuales van a desear tener este número, y también los políticos más educados. La revista prosigue una espiral virtuosa que le permitirá tener la colaboración de los mejores y, espero, alcanzar la difusión y el influjo que debe tener. Cordialmente, Rodrigo Escobar-Holguín, Cali, 18 de noviembre del 2.000".

"Felicitaciones por su número 115 dedicado a "Los intelectuales y el poder". Usted y sus compañeros han colocado a Aleph en el marco de las grandes revistas intelectuales contem-

poráneas. Me encanta su rigor. Como ya aprendieron a vivir dentro de una gran austeridad financiera, dense el lujo de no aceptar colaboraciones que despierten la más mínima sospecha sobre la seriedad del contenido mismo o la de su autor. Amigo y admirador: Bernardo Ramírez, Bogotá, 4 de diciembre del 2.000”.

“.... Desde hace un par de días, *Aleph-115* se me ha convertido en compañía permanente... Nunca me imaginé que un tema que, de alguna manera, podría parecer un tanto árido y apropiado más para conversar y discutir con los amigos (y también para criticar y reírse de algunos especímenes) que para andar haciendo lecturas *hedonistas*, se podría convertir en una fuente de placer -ese sí- intelectual.... Me encantó el artículo de Bernardo Ramírez: me gusta su estilo irónico, la manera tan singular como utiliza su conocimiento no sólo acerca de los clásicos y de otros, sino también del gremio que aglutina a la clase que se hace llamar *pensante* en Colombia; cómo los desnuda, los desmenuza y los descubre en toda su pequeña mezquindad y miseria...../ Yo, haciendo eco de las ideas de Fritz Mauthner que Bernardo Ramírez me regaló en su artículo, creo cada vez con más certeza, que ‘los seres humanos nunca podrán llegar más allá

de una representación meramente metafórica o figurativa del mundo’, y que ‘ni en la Filosofía ni en la ciencias resulta posible un conocimiento *verdadero*’. Ilusión vana esa del conocimiento de la verdad. A mí me queda únicamente la esperanza de que en el último instante de mi vida, antes de respirar por última vez el aire de este planeta, que ojalá para entonces no esté todavía totalmente corrompido, y de ver por última vez la claridad azul del cielo, todo quede claro en mi mente, que mi último pensamiento sea algo así como: Ajá, era así de sencillo... Cómo no lo había entendido antes.... Pero entonces ya será demasiado tarde. Un abrazo: Lia Master, Tel-Aviv (Israel), 10 de enero del 2.001”.

“Gracias por la revista *Aleph* [No.115]. En esta ocasión llegó vestida de mundo, enseñando las excelsitudes de su director. Cuántas dificultades, cuántos sacrificios y superaciones, hasta lograr generosas y positivas entregas culturales en este país lleno de agonías. Gran abrazo: Matilde Espinosa, Bogotá, 12 de diciembre del 2.000”.

“Con esta tengo el agrado de comunicarle que tengo bien recibidos los números 112, 113 y 114 de *Aleph* y, al propio tiempo, de confesarle que desde agosto deseaba dirigirle unas líneas.../... Cúmpleme, entonces, por

este conducto, renovarle mis agradecimientos por favorecerme con el envío de tan singular vehículo de cultura que ve la luz pública bajo su acertada dirección...: Ernesto de León, Ciudad de Guatemala, 13 de diciembre del 2.000”.

“Con la misma gratitud de siempre, recibimos el número 115.../ He encontrado sumamente interesante el contenido de esta última edición. Pienso que hay un inmenso aporte en esta propuesta de reflexión sobre la posición de los intelectuales frente al poder, en un momento en el que el país necesita de ellos para repensarse y obtener opciones beneficiosas que lo saquen, como bien lo define el maestro Charry-Lara, del ostracismo y la insensibilidad. Reciba un saludo de: Maria-Mercedes Carranza, Bogotá, 15 de diciembre del 2.000”.

“No sabe cómo le agradezco el envío del número 115 de la revista *Aleph*... El número me ha gustado mucho, aparte de ser un sentido homenaje a la revista preclara *Mito*, contiene profundas, comprometidas reflexiones en torno al papel de los intelectuales frente al poder, la política, etc. Plumas tan ilustres como las de Antanas Mockus, Charry-Lara, Darío Ruiz-Gómez (por citar sólo unos pocos) constituyen un testimonio importante al tratar un tema tan candente, tan vital. Felicitaciones... :

Maria-Antonia Ozaeta, Madrid, Navidad del 2.000”.

“... Le envío un comentario rápido sobre el No.115. Me pareció muy, muy bueno. Un tema fundamental y siempre actual. Autores reconocidos y de calidad. Su ensayo, muy claro y enriquecedor. Comparto su estimación por Rubén Sierra, pero no por los trabajos de Cobo-Borda; son anecdóticos y superficiales, sin desconocerle la amplia información cultural. Saludo cordial: Maria-Dolores Jaramillo; Bogotá, 2 de enero del 2.001”.

“... Lo felicito por el nuevo número de *Aleph*: los intelectuales y el poder. Rodrigo Escobar me lo envió, y lo estoy leyendo. Leí ya también el artículo de Rubén Sierra, brillante y elegante como siempre. Creo que ese número es una hazaña en Colombia, y espero que la gente de Colombia reconozca su importancia... : Vera Székács, Budapest (Hungria), 4 de enero del 2.001”.

“Poblados de obstáculos, más allá de la sana ingeniería y más acá de la salud de la sociedad para la cual se construyen, los caminos serán por siempre motor de la evolución humana. Feliz día del camino: Oscar Correa-Calle, Bogotá, 5 de octubre del 2.000”.

Premio y II Coloquio internacional de musicología. La Casa de las Américas ha convocado a los autores latinoamericanos y caribeños, a presentar sus libros que contribuyan a una comprensión más integral de la música y la cultura de América Latina y el Caribe. Se otorgará un premio único e indivisible, de mil dólares y la publicación de la obra. Las obras se recibirán en Casa de las Américas, o por intermedio de las embajadas de Cuba, antes del 1 de septiembre del 2.001. La premiación se hará el 26 de octubre siguiente.

Con ese motivo del VII Premio de Musicología, la Casa de las Américas realizará el II Coloquio internacional de musicología, del 22 al 26 de octubre del 2.001, con la participación de musicólogos, músicos, pedagogos y demás especialistas interesados en profundizar en el conocimiento científico, la preservación y el desarrollo de la cultura musical de América Latina y el Caribe.

Mayores informes podrán obtenerse dirigiéndose a "Casa de las Américas, 3ra. y G., El Vedado, La Habana, Cuba".



PATRONATO DE LA FUNDACION ALEPH. *Socios honorarios:* Luciano Mora-Osejo, José-Fernando Isaza-Delgado, Rubén Sierra-Mejía, Jesús Mejía-Ossa, Guillermo Botero-Gutiérrez, Mirta Negreira-Lucas, Livia González, Eduardo López-Villegas, León Duque-Orrego, Rodrigo Ramírez-Cardona. *Socios fundadores:* Adela Londoño-Carvajal, Fernando Mejía-Fernández, Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Martha-Lucía Londoño, Jorge-Eduardo Salazar T., Jaime Pinzón A., Luz-Marina Amézquita, Mario Spaggiari J., Hugo Marulanda I., Jorge-Eduardo Hurtado G., Alvaro Gutiérrez A., Rafael Zambrano F., Fabio Rincón C., Heriberto Santacruz I., Gonzalo Duque E., Alberto Marulanda L., Eduardo López V., Daniel-Alberto Arias T., José-Oscar Jaramillo J., Jorge Maldonado, Norma Velásquez G., Oscar Correa M., Carlos-Enrique Ruiz. *Socios adherentes:* María-Leonor Villada S., Benhur Valencia B., María-Elena Villegas L., Constanza Montoya R., Amparo González R., Elena Álvarez I., Jorge-Eliécer Marín A., Elsie Duque de Ramírez, Martha-Cecilia Giraldo M., José-Danilo Quintero D., Luz-Stella Velásquez, Patricia Noguera de E., Néstor Tabares C., José-Gregorio Rodríguez, Martha-Helena Barco V., Carmenza Isaza D., Jesús Gómez L., Angela García M. *Suscriptores de apoyo:* Luis-Eduardo Mora-Osejo, Bernardo Ramírez, Anielka Gelemur-Rendón, Guillermo Rendón G., David Puerta Z., Lino Jaramillo O., Alejandro Dávila A.



Colaboradores

Nelson Vallejo-Gómez. Colombiano, asesor del Ministro de Educación de Francia, en París. Licenciado, magister y diplomado de tercer ciclo (DEA) en Filosofía por La Sorbona de París - IV. Secretario General de la "Association pour la pensée complexe", y Secretario de la "Académie de la Latinité".

Juanamaria Cordones-Cook. Escritora uruguaya residente en los Estados Unidos, donde labora como docente e investigadora en University of Missouri.

Juan Asensio. Ensayista, residente en París, director de la revista "Dialectique".

Carlos-Alberto Ospina H. Profesor del departamento de Filosofía de la Universidad de Caldas, en Manizales

Maria-Dolores Jaramillo. Profesora titular del departamento de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, con doctorado en literatura latinoamericana, en la Sorbona, París.

Alvaro A. Rodríguez S. Carrera de estudios literarios, Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá.

Miguel de Francisco. Novelista colombiano residente en París.

Ineke Phaf. Profesora holandesa residente en Berlín, especialista en historia cultural de América Latina y del Caribe.

Lia Master. Antropóloga y escritora colombiana, profesora de idiomas, residente en Tel-Aviv, Israel.

Emma Reyes. Pintora colombiana, con más de cincuenta años de residencia en Europa. Su taller actual lo tiene en Bordeaux (Francia), donde vive. Hemos venido publicando relatos suyos, en calidad de testimonios, no exentos de rica imaginación.

Valentina Marulanda. Colombiana, profesional en Filosofía, con estudios de postgrado en París, residente en Caracas, Venezuela.

Nilia M. de Reyes. De la maestría en literatura, en la Universidad Javeriana, en Bogotá.

Oscar Domínguez. Escritor y periodista, exfuncionario de la Deutsche Welle en Alemania; residente en Bogotá.

Ignacio Ramírez. Escritor y periodista, exdiplomático, residente en Bogotá.

Juan Calzadilla. Escritor y pintor venezolano, nacido en 1931, premio nacional en ambos campos.



Con

CIUDAD VIRTUAL de EMTLSA

Manizales, la comunidad mejor informada del mundo.



FUNDACION
MAZDA

PARA EL ARTE Y LA CIENCIA



**FUNDACION
MAZDA**

PARA EL ARTE Y LA CIENCIA

Mensaje en manuscrito autógrafo / <i>Edgar Morin</i> /	1
Morin, pensador de la complejidad /Nelson Vallejo-Gómez/	2
Dos entrevistas con Edgar Morin, realizadas por Nelson Vallejo-Gómez:	20
1. Educar para un nuevo humanismo	
2. El pensamiento complejo, antídoto para pensamientos únicos	
Una última entrevista con Jorge-Luis Borges (julio, 1985) /Juanamaría Cordones-Cook/	42
"El Túnel" de Ernesto Sábato /Juan Asensio; traducción del francés: Carlos-Alberto Ospina II./	49
Los cánones modernos de la "Carta abierta" /María-Dolores Jaramillo/	56
Horror y metaficción en "El guardagujas" de Juan-José Arreola /Alvaro A. Rodríguez S./	64
Influencia de un clásico de la novelística colombiana en una novela francesa de hoy /Miguel de Francisco/	70
Un continuum afroamericano en la poesía de Cuba /Ineke Phaff/	78
Perfección /Lia Master/	88
Rosa, Miqueta y Totó /Emma Reyes/	91
Nociones del vigía /Carlos-Enrique Ruiz/	98
NOTAS	
/Ciudadanos del mundo, uníos (Escribe: Valentina Marulanda, a propósito del libro <i>Identidades asesinas</i> , de Amin Maalouf)/ <i>De parte de Dios</i> , de Enrique Serrano (Escribe: Nilia M. de Reyes)/ <i>Memoria ovalada</i> , de Enrique Moya (C.E.R.)/ Una mirada a Chile, de paso (Escribe: Pedro-Adrián Zuluaga)/ Una flor para madame Bardot (Escribe: Oscar Domínguez)/ El silencio y el tiempo (Escribe: Ignacio Ramírez)/ Llamado por Colombia/ Declaración de Calcedonia/ Nos escriben.../ Premio y Coloquio Internacional de Musicología/	112
Patronato de la "Fundación Aleph"	130
Colaboradores	131