

Luvina 56

Universidad de Guadalajara

Revista literaria

Otoño 2009

\$50

VOLUNTAD DE HALLAZGO

● VALERIO MAGRELLI ●
ANTONIO LAZCANO ●
RODOLFO HINOSTROZA ●
EDUARDO CHIRINOS ● EDUARDO
MILÁN ● LOLITA BOSCH ●
JULIO ESTRADA ● CARLOS
CHIMAL ● NAIEF YEHYA
● CÉSAR AIRA ● DARÍO
JARAMILLO ● JORGE WAGENSBERG
● OLAFUR ELIASSON ●



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Universidad de Guadalajara

Rector General: Marco Antonio Cortés Guardado

Vicerrector Ejecutivo: Miguel Ángel Navarro Navarro

Secretario General: José Alfredo Peña Ramos

Rector del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño: Mario Alberto Orozco Abundis

Secretario de Vinculación y Difusión Cultural: Ángel Igor Lozada Rivera Melo

Luvina

Directora: Silvia Eugenia Castellero < scastillero@luvina.com.mx >

Editor: José Israel Carranza < jicarranza@luvina.com.mx >

Coeditor: Víctor Ortiz Partida < vortiz@luvina.com.mx >

Corrección: Sofía Rodríguez Benítez < srodriguez@luvina.com.mx >

Administración: Patricia León Patrón < pleon@luvina.com.mx >

Diseño: Peggy Espinosa

Viñetas: Diana Mata

Consejo editorial: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Verónica Grossi, José Homero, Josu Landa, Baudelio Lara, Pablo Montoya, Laura Emilia Pacheco, León Plascencia Ñol, Jesús Rábago, Laura Solórzano, Carlos Vargas Pons, Jorge Zepeda Patterson.

Consejo consultivo: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Eduardo Chirinos, Luis Cortés Bargalló, Antonio Deltoro, François-Michel Durazzo, José María Espinasa, Hugo Gutiérrez Vega, Christina Lembrecht, Tedi López Mills, Luis Medina Gutiérrez, † Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Sergio Téllez-Pon, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Miguel Ángel Zapata.

PROGRAMA LUVINA JOVEN (talleres de lectura y creación literaria en el nivel

de educación media superior): Sofía Rodríguez Benítez < ljuven@luvina.com.mx >

Luvina, revista trimestral (otoño de 2009)

Editora responsable: Silvia Eugenia Castellero. Número de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo del Título: 04-2006-

112713455400-102. Número de certificado de licitud del título: 10984. Número de certificado de licitud

del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. LUVINA es una revista indizada en el Sistema de Información Cultural de CONACULTA

y en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex). Año de la primera publicación: 1996.

D. R. © Universidad de Guadalajara

Domicilio: Av. Hidalgo 919, Sector Hidalgo, Guadalajara, Jalisco, México, C. P. 44100. Teléfonos: (33) 3827-2105 y (33) 3134-2222, ext. 1735.

Impresión: Editorial Pandora, S. A. de C. V., Caña 3657, col. La Nogalera, Guadalajara, Jalisco, C.P. 46170.

Se terminó de imprimir el 31 de agosto de 2009.

www.luvina.com.mx

LA VIDA ES UN ENIGMA y su conocimiento un problema. Ese «algo que se lanza delante» lo experimentamos como misterio. Completar, así lo dicta el sentido etimológico de la palabra *misterio*. Porque hombre y mundo se fusionan en esa integración de la existencia y la realidad. La vida nos posee, nos invade, y a ella nos aferramos. Y todas sus manifestaciones nos resultan verdades por desentrañar. Los humanos somos entonces hermeneutas, los únicos seres en la naturaleza que descienden al abismo del enigma: es ahí donde se encuentran el artista y el científico: en el viaje hacia la indagación.

El estado humano «de resuelto» definido por Heidegger como su situación en el vivir cada cosa de la vida de todos, sólo es posible en un presentarse a sí mismo las cosas. Es decir, en descubrirle a la vida su valor semántico. Búsqueda de significado que Karl Kerényi describe así: «Una vida plena es también plenitud de significado, así como un significado pleno es también plenitud de vida».

Encontrar dónde reside el verdadero enigma. He ahí la tarea de artistas y científicos: fuerza evocadora y energía vital del poeta, significa para el científico crearle dimensiones y prototipos al misterio. A través de la forma —del lenguaje— se expresa, se delinea, se comunica, el contenido de la realidad. Estos contenidos, tanto artísticos como científicos, portan en sí una necesidad de conservarse y transmitirse, de permanecer y de transformarse. Y trascender al propio lenguaje articulado. Tal es la historia y el prodigio de la humanidad.

Escudriñar en la realidad, no obstante, topa con lo imposible, con el continuo inabarcable, con un límite más allá del cual sigue habiendo mundo, pero incomprensible para el hombre. Esa trama compleja incapaz de desentrañarse del todo nos vuelve —a decir de Humboldt en la recreación que de su viaje a América hace Ibsen Martínez— «cazadores de inconsistencias», «buscadores de irregularidades». De ahí que los albores de la ciencia sean los gabinetes de curiosidades y que la ficción —a la manera de Julio Verne— haya tocado los alcances científicos a los que se llegaría muchos años después. Sólo la búsqueda cuenta, lo dijo Paul Klee al trazar su *Laberinto destruido*. La voluntad de búsqueda: la voluntad de hallazgo. Y el gozo que conlleva encontrar.

Índice

8 • Dos POEMAS •

VALERIO MAGRELLI (Roma, 1957). Recientemente apareció la traducción al español de su libro *Epígrafes para la lectura de un diario* (Bajo la Luna, Buenos Aires, 2008).

10 • ¿Qué es la VIDA? •

Antonio Lazcano (Ciudad de México, 1950). Catedrático de la UNAM, preside la Sociedad Internacional para el Estudio del Origen de la Vida.

18 • DOS PROVINCIANOS •

RODOLFO HINOSTROZA (Lima, 1941). Su último poemario publicado es *Memorial de Casa Grande* (Lustra, Lima, 2005).

20 • Dos poemas •

EDUARDO CHIRINOS (Lima, 1960). Su libro más reciente es *No tengo ruiseñores en el dedo* (Peisa, Lima, 2008).

22 • LA DOBLE VÍA. Ensayo literario y conocimiento científico •

JOSÉ ISRAEL CARRANZA (Guadalajara, 1972). Está por aparecer su nuevo libro, *Las encías de la azafata*, en Tumbona Ediciones.

37 • Dos poemas •

EDUARDO MILÁN (Rivera, Uruguay, 1952). Uno de sus últimos libros es *Sobre la capacidad de dar sombra de ciertos signos como un sauce* (Casa Vecina, México, 2007).

39 • MURMURO •

LOLITA BOSCH (Barcelona, 1970). Su libro más reciente es la novela *Esto que ves es un rostro* (Sexto Piso, México, 2008).

41 • Variaciones AL SISTEMA MÉTRICO •

LUIS JORGE BOONE (Monclova, 1977). En 2007 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino con el libro *Traducción a lengua extraña* (México, Fondo Editorial Tierra Adentro).

43 • *Misera ciencia: EL FIN DE LA HUMANIDAD* •

JULIO HORTA (Ciudad de México, 1980). Es comunicólogo y profesor de la UNAM. Está incluido en la antología *Poesía y narrativa actual* (Nuevo Ser Editorial, Buenos Aires, 2006).

48 • Aimé Bonpland *personaje literario* •

PABLO MONTOYA (Barrancabermeja, 1963). Su libro más reciente es *Lejos de Roma* (Alfaguara, Bogotá, 2008).

58 • HALO •

JULIO ESTRADA (Ciudad de México, 1943). En 2006 se estrenó, en Madrid, su ópera *Murmillos del páramo*.

59 • *Al día* •

AMADEO ESTRADA (Ciudad de México, 1975). Es coordinador de programación musical en Radio Educación, y está a cargo, junto con Julio Bracho, del programa de divulgación científica *Explorando*, en el IMER.

60 • *Al compás de la letra* •

MIGUEL MALDONADO (Puebla, 1976). Su libro más reciente es *Ciudadela* (Conaculta, México, 2008).

64 • GUIÑO •

EDUARDO PADILLA (Vancouver, 1976). Entre sus últimos libros está *Zimbabwe* (El Billar de Lucrecia, México, 2007).

66 • Homenaje a PITÁGORAS •

ALFREDO FRESSIA (Montevideo, 1948). Uno de sus libros más recientes es *Destino: Rúa Aurora* (Thélema, México, 2007).

68 • *La ópera sin lagos subterráneos* •

ÁNGEL ORTUÑO (Guadalajara, 1969). Su libro más reciente es *Minoica* (con Eduardo Padilla, Bonobos, Toluca, 2008).

69 • cmyk •

SANTIAGO MATÍAS (Ciudad de México, 1976). Ha obtenido los premios de poesía Gilberto Owen y Punto de Partida. Desde 2003 dirige el sello editorial Bonobos.

71 • *Entre el héroe y el villano: la imagen de los científicos* •

MATIANA GONZÁLEZ SILVA (Guadalajara, 1973). Es doctora en Historia de la Ciencia por la Universidad Autónoma de Barcelona, y trabaja como redactora científica en el proyecto malERA (*Malaria Eradication Research Agenda*).

76 • SONÁMBULOS Y EXPLORADORES •

JUAN NEPOTE (Guadalajara, 1977). Obtuvo el Premio Estatal de Ciencia y Tecnología de Jalisco en 2008.

86 • **La ciencia ficción en la literatura: DE LA UTOPIA A LA DISTOPIA** •

MIGUEL AGUSTÍN DURÁN (Monterrey, 1974). Colaborador de la revista *La Tempestad* y del diario *El Norte*; coordina el blog periodístico *El Contexto* (<http://el-contexto.blogspot.com>).

90 • **Keynes** •

JOE URBACH (Brooklyn, 1972). En 2001 publicó *Common Life* (Klaxon Press, Nueva York).

92 • **La danza de Gagarin. (Poesía y ciencia en William Carlos Williams)** •

JUAN ANTONIO MONTIEL (Puebla, 1972). Ha traducido los libros *Cuadros de Brueghel* y *Viaje al amor*, de William Carlos Williams (Lumen, Barcelona, 2006 y 2008), y *Hopper*, de Mark Strand (Lumen, Barcelona, 2007).

101 • **Julio Verne Y LA IDEA DEL VIAJE CIENTÍFICO** •

CARLOS CHIMAL (Ciudad de México, 1954). Uno de sus libros recientes es *El viajero científico* (Alfaguara, México, 2008).

105 • **Dichos del pocero** •

FRANÇOIS-MICHEL DURAZZO (París, 1956). Es autor del poemario *Finitarri* (Albiana, Ajaccio, 2001).

110 • **Arte y tecnología: neutralidad, interacción y el dilema del consumo** •

NAIEF YEHYA (Ciudad de México, 1963). Su libro más reciente es *Tecnocultura: El espacio íntimo transformado en tiempos de paz y guerra* (Tusquets, México, 2008).

115 • **Novelas para leer en un viaje en ascensor. Una charla con César Aira** •

CÉSAR AIRA (Coronel Pringles, 1949). Su última novela es *La confesión* (Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 2009).

ISAURA CONTRERAS (Irapuato, 1982). Es autora de la novela *La casa al fin de los días* (Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2007).

ABRAHAM SÁNCHEZ GUEVARA (Ciudad de México, 1983). Es autor del final del cuento «Tarántula», iniciado por Guillermo Samperio, en el volumen *Terminemos el cuento. III Premio Internacional de Literatura* (Alfaguara / Unión Latina, Madrid, 2001).

LAURA ELISA VIZCAÍNO (Ciudad de México, 1984). Publica minificciones en los blogs *Ficción Mínima* (<http://ficcioinminima.blogspot.com>), *Químicamente Impuro* (<http://quimicamenteimpuro.blogspot.com>) y *Ráfagas Parpadeos* (<http://rafagasparpadeos.blogspot.com>).

122 • **DARÍO: Salomé y Dante** •

ANTONIO DELTORO (Ciudad de México, 1947). Entre sus libros más recientes está *Constancia del asombro / Constance de l'étonnement* (Écrits des Forges / Aldus / UNAM, Quebec, 2001).

PLÁSTICA

• **LOS MODELOS SON REALES** •

OLAFUR ELIASSON (Copenhague, 1967). Su más reciente proyecto, *Take Your Time*, se exhibe hasta el 13 de septiembre de 2009 en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, y de ahí viajará al Museo de Arte Contemporáneo de Sidney.

• P Á R A M O •

Libros • Jorge Esquinca, *Descripción de un brillo azul cobalto* • DARÍO JARAMILLO AGUDELO 129

• **Conclusiones de terceros: dos libros de Gonzalo Soltero** • ANDRÉS VARGAS REYNOSO 131

• **Amigo o enemigo, de Elisa Corona** • VICENTE ALFONSO 133

• **[D]uración** • RODRIGO CASTILLO 136

Cine • **La ciencia como ficción y el cine como arte** • HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA 138

Arte • **Todo arte es público** • SAMUEL VÁSQUEZ 140

Música • **Las matemáticas en la música** • RUBÉN RODRÍGUEZ MACIEL 143

Entrevista • «**La ciencia siempre es ficción**»: Jorge Wagensberg • DOLORES GARNICA 144

Ciencia • **Se solicita araña** • MAYA VIESCA 146

In memoriam • Alejandro Rossi • IRAD NIETO 148

www.luvina.com.mx

Luvina. Letras al Aire
Radio Universidad de Guadalajara
104.3 FM

www.radio.udg.mx
Lunes, 21:00 h (quincenal)

DOS POEMAS

VALERIO MAGRELLI

EL ENJAMBRE

Se dice «enjambre de descargas», como si fueran abejas,
pero abejas que nos echan de la casa,
abejas que producen una miel amarga amarga,
de dolor, de náusea, de miedo.
Nos habíamos establecido encima de su colmena,
por eso nos quieren echar.
No somos dueños ni siquiera de nuestra casa,
también nuestra casa es la casa de otros,
la casa de alguien que llegó antes
y que ahora nos expulsa.
Vienen como enjambres, se apropian de la casa,
de su casa, y de ahí nos sacan para afuera,
castigándonos por nuestra presunción:
haber sido tan confiados
como para creer que el mundo pudiera ser habitado.

VERSIONES DEL ITALIANO DE MARTHA L. CANFIELD

LO SCIAME

Si dice «sciame di scosse», come fossero api, / ma api che ci cacciano
da casa, / api che fanno un miele amaro amaro, / di dolore, di nausea,
di paura. / Ci eravamo accampati sopra il loro alveare, / ecco perché ci
cacciano. / Non siamo a casa neanche a casa nostra, / anche la nostra
casa è casa d'altri, / la casa di qualcuno arrivato da prima / e che adesso
ci caccia. / Vengono a sciame, si riprendono casa, / la loro casa, da cui ci
scuotono via, / punendoci per la nostra presunzione: / essere stati tanto
fiduciosi / da credere che il mondo si potesse abitare.

EL INCESANTE RUMOR DE LAS NEURONAS

La conciencia de ser conscientes parece haber surgido de la
integración entre la conciencia primaria, la memoria simbólica y
el lenguaje. En esta aparición debió tener un papel fundamental el
mecanismo del llamado «regreso», o sea el incesante rumor de las
neuronas creado por la frecuente sincronización entre distintos
mapas cerebrales...

(De un artículo del *Corriere della Sera*)

*El incesante rumor de las neuronas, leí,
y en seguida entendí de qué se trataba.
Porque yo lo oigo siempre, el parloteo
tálamo-cortical,
un gorjeo como de pajarera,
y gritan, gritan, gritan,
millones de sinapsis,
en espera del alimento que les llevo,
que les tengo que llevar.
Esperan los pensamientos, mis pensamientos,
y los rodean riñendo,
cuando dejo la jaula,
en un voltear de impulsos electrostáticos.*

L'INCESSANTE BRUSIO NEURONALE

La coscienza di essere coscienti sarebbe sorta dall'integrazione
fra coscienza primaria, memoria simbolica e linguaggio. In questa
emersione, avrebbe avuto un ruolo centrale il meccanismo del
cosiddetto «rientro», ossia l'incessante brusio neuronale tessuto
dalla diffusa sincronizzazione tra mappe cerebrali differenti...

(Da un articolo del *Corriere della Sera*)

*L'incessante brusio neuronale, ho letto, / e ho subito capito cosa significasse.
/ Perché lo sento sempre, il cicaleccio / talamo-corticale, / un cinguettio
da voliera, / e gridano, gridano, gridano, / milioni di sinapsi, / in attesa
del cibo che gli porto, / che gli devo portare. / Aspettano i pensieri, i miei
pensieri, / e gli si azzuffano intorno, / quando lascio la gabbia, / in un
frullare di impulsi elettrostatici.*

¿Qué es la VIDA?

ANTONIO LAZCANO

I

ES UNA de las más famosas escenas de cine de todos los tiempos: el Dr. Frankenstein levanta con una grúa la plataforma que sostiene el cuerpo inerte de la criatura que ha armado usando piezas de cadáveres obtenidos ilegalmente, y lo expone a los rayos que alumbran el cielo nocturno. Conforme la electricidad baja y llega a la criatura, el monstruo comienza a moverse y cobra vida. El Dr. Frankenstein ha logrado lo prohibido: ha vuelto a la vida materia muerta. Dirigido por James Whale y con el extraordinario actor Boris Karloff interpretando uno de los personajes principales, el filme *Frankenstein*, de 1931, se ha convertido en un clásico gracias también a la adaptación de la novela publicada por Mary Wollstonecraft Shelley cuando tenía tan sólo 18 años de edad. A pesar de que ahora es parte de la cultura popular, muchos se han perdido el Prefacio, en el que escribió: «el hecho en el que se basa esta historia de ficción ha sido considerado posible, tanto por el Dr. Darwin como por algunos escritores alemanes de fisiología». Este Dr. Darwin es nada menos que Erasmus Darwin, el distinguido médico, poeta, naturalista y libertario cuyo nieto, Charles R. Darwin, se convertiría con el tiempo en un destacado científico que cambiaría la ciencia para siempre.

La admiración que Mary Wollstonecraft Shelley y su esposo Percy Shelley tenían por Erasmus Darwin no es del todo sorprendente. Siempre a la vanguardia de las ciencias médicas, había sido uno de los primeros en promover el uso de la electricidad para curar algunas dolencias. Se rumora que, de hecho, se le pidió que tratara al rey Jorge II de una enfermedad que lo incapacitaba y que mucho afectaba a la política del país. El Dr. Darwin no lo hizo, lo que quizá haya salvado a la dinastía; pero, de cualquier manera, el uso que hacía de la electricidad formaba parte de un extendido movimiento que había comenzado mucho antes que él, en

Bolonia, cuando Luigi Galvani y su esposa demostraron, en numerosos experimentos un tanto espectaculares, que las ancas de ranas amputadas se podían mover cuando una corriente eléctrica pasaba a través de ellas.

Después de muchos años de experimentación sobre los efectos de la electricidad en ancas de ranas, Galvani publicó, en 1791, su *Comentario sobre los efectos de la electricidad en el movimiento muscular*, que compendia las observaciones que lo habían llevado a creer en la existencia de un fluido eléctrico animal que se originaba en el cerebro y viajaba a través de nervios y músculos. Hijo de la Ilustración, Galvani no era místico, y la fascinación que sus observaciones despertaron, tanto en sus colegas como en el público lego, debe ser entendida como parte de un proceso de secularización que las ciencias de la vida experimentaron en ese período: Galvani estaba, de hecho, intentando explicar la naturaleza de la vida misma sobre la base de un fenómeno puramente físico.

En realidad, Galvani y sus seguidores y contemporáneos habían iniciado una tendencia científica que continuaría durante más de dos siglos. Es fácil de comprender la fascinación, por ejemplo, de la sorprendente (pero superficial) analogía entre el huso mitótico y las limaduras de hierro alineadas que revelan la forma y la orientación de un campo magnético. Como quedó demostrado mediante los esfuerzos por describir las propiedades básicas de la vida sobre la base del magnetismo, la tensión superficial, la radiactividad y otros fenómenos físicos, esta tendencia se convertiría pronto en un esfuerzo científico serio, concordante con el positivismo del siglo XIX.

Como se mostró por medio de los fascinantes reportes de Jerome Alexander, Stéphane Leduc y Alfonso L. Herrera, hasta los años veinte del siglo pasado hubo numerosos científicos que estaban convencidos de que tanto la naturaleza como la vida y su origen podían ser explicados con base en la caracterización físico-química del protoplasma, y así volverse parte de la química coloidal. Puede que sea difícil entender tal fascinación hoy en día, la cual apenas sobrevive actualmente en juguetes y diversiones infantiles cada vez más raros, como los llamados «juegos de química». Sin embargo, una de las más perdurables descripciones de tales intentos, no sólo de imitar, sino de realmente describir la esencia de la vida, se encuentra en *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, de 1947, donde uno de los personajes recuerda cómo de niño presenció que «la “gota voraz” —a la cual Jonathan Leverkühn dio más de una vez su pitanza ante nuestros ojos— nos reveló en forma desconcertante hasta qué punto los tres reinos de la naturaleza se comunican unos con otros. Una gota, de lo que sea, de parafina o de aceite etéreo —me parece recordar que la

gota en cuestión era de cloroformo—, una gota, repito, no es un animal, ni siquiera en su forma más primitiva. No es ni siquiera una larva. Nadie le supone el apetito de alimentarse, la capacidad de absorber lo que conviene y de rechazar lo que podría serle dañino. Pero la gota en cuestión era capaz de todas estas cosas. Flotaba aislada en un vaso de agua, donde Jonathan la había depositado con una jeringuilla antes de entregarse al experimento siguiente: tomaba una diminuta baqueta, o más exactamente un hilo de vidrio, previamente cubierto de barniz, y sirviéndose de unas pinzas lo colocaba en proximidad de la gota. No hacía nada más: de lo restante se encargaba la gota, que empezaba por proyectar en su superficie una ligera protuberancia, una especie de tubo receptor a través del cual absorbía la varilla en sentido longitudinal; al propio tiempo, la gota también se alargaba, adquiría forma de pera, de modo que podía encerrar dentro de sí la varilla en su totalidad. Entonces, la gota empezaba —doy fe de ello— a engullir el barniz con que estaba pintada la varilla de cristal, e iba, poco a poco, repartiéndolo en su cuerpo, que a la vez adquiría primero una forma ovalada y finalmente su forma redonda original. Terminada la operación, la gota empujaba de lado la baqueta, ya completamente limpia, hacia su periferia, y acababa depositándola de nuevo en el agua del vaso».

II

BUEN NÚMERO de científicos estaban convencidos de que la naturaleza y la aparición de la vida no podían ser explicadas, pero que tenían que darse por sentadas. «La existencia de la vida», escribió en 1932 el distinguido físico Niels Bohr, «debe ser considerada un hecho elemental que no puede ser explicado, pero que debe tomarse como punto de partida en biología». No todos estuvieron de acuerdo, pero es igualmente cierto que algunas veces no había una respuesta disponible. Como lo describió Max Perutz, durante una conferencia memorable en 1939, en la Royal Institution de Londres, el famoso cristalógrafo John D. Bernal puntualizó que «toda proteína que conocemos hoy en día ha sido hecha por otras proteínas, y éstas a su vez por otras». ¿Cómo dio inicio tal proceso? Cuando Bernal repitió el mismo argumento en una discusión posterior, añade Perutz, «el físico W. H. Bragg le preguntó de dónde había venido la primera proteína. En lugar de contestar “no lo sé”, Bernal esquivó con habilidad la embarazosa pregunta de Bragg».

Perutz no escribe cómo Bernal evitó el asunto traído a cuento por Bragg, pero este relato revela el fuerte atractivo científico que los temas relacionados con la naturaleza de la vida y el origen de sistemas bioló-

gicos tenían entre los físicos desde los tiempos previos a la doble hélice del ADN. En esta tendencia destaca, por supuesto, *¿Qué es la vida?*, el fundamental libro de Edwin Schrödinger publicado en 1944. La historia de la ciencia muestra que este libro debería ser leído no como el punto de partida de los intentos de explicar la vida en términos físicos, sino como la culminación de una larga tradición intelectual. Sin embargo, lo que generalmente no es sabido es que Schrödinger incluyó únicamente una sola referencia a la biología. Esto es bastante sorprendente, en especial porque muchos de sus contemporáneos ya estaban llegando a importantes elementos de comprensión cuando trataban propiedades básicas de la vida, como la herencia. De hecho, no todos se impresionaron con el libro de Schrödinger, como lo muestra lo que Max Perutz expuso muchos años después: «Lo que era verdadero en el libro, no era original», escribió Perutz, «y se sabía que la mayor parte de lo que era original no era verdadero incluso cuando el libro fue escrito». ¿Por qué, entonces, el libro se volvió tan importante? Las razones son múltiples, e incluyen por supuesto no sólo el prestigio científico de Schrödinger y el intenso impulso intelectual que lo llevó a escribirlo, sino también el peso (ahora de alguna manera disminuido) que los físicos tenían en la academia durante la primera mitad del siglo xx. El libro de Schrödinger, en cualquier caso, debería ser leído como una invitación abierta para desarrollar programas de investigación multidisciplinarios.



A pesar de numerosos y fascinantes equivalentes teóricos y experimentales de sistemas biológicos desgenetizados, la naturaleza de la vida quizá pueda ser mejor entendida en términos históricos.

El atractivo, entre físicos y científicos con orientación hacia la física, de los fenómenos biológicos que condujo a *¿Qué es la vida?* continúa hasta nuestros días, como lo muestran los múltiples intentos por describir el surgimiento de la vida en términos de interacciones no lineales y fuerzas no equilibradas, la termodinámica de procesos irreversibles, formación de patrones, caos, atractores, fractales y, más recientemente, la teoría de la complejidad. Es fácil de reconocer, como lo ha hecho el filósofo de la ciencia estadounidense Evelyn Fox Keller, que esto es parte de una larga y un tanto errática tradición intelectual que ha llevado a los físicos a buscar todas las leyes abarcadoras que puedan integrarse en una gran teoría que abarque muchos, si no es que todos, los sistemas complejos. Desafortunadamente, los modelos de complejidad han prometido mucho pero han cumplido poco. Como lo subrayó el biólogo británico Thomas Fenchel hace unos años, las invocaciones a la generación espontánea parecen estar al acecho detrás de llamados a indefinidas «propiedades emergentes» o «principios autoorganizativos» que son usados como la base para lo que muchos científicos de la vida ven como grandilocuentes, dramáticas generalizaciones que tienen poca relación con los fenómenos biológicos reales.

III

LUEGO DE LA conversación que sostuvo en 1946 con Einstein, en Princeton, sobre la fundamental unidad bioquímica de la biosfera, John D. Bernal escribió que «la vida involucró otro elemento, lógicamente diferente a aquellos que ocurrían en la física en ese momento, de ninguna manera místico, sino un elemento de la historia. Los fenómenos de la biología deben ser... contingentes en acontecimientos. En consecuencia, la unidad de la vida es parte de la historia de la vida y, consecuentemente, está involucrada en su origen».

Como se muestra con el autoensamblaje de membranas lipídicas o las sorprendentes estructuras formadas por multitudes de aves, hay casos de fenómenos biológicos que pueden ser entendidos como fenómenos autoorganizativos sin apelar a explicaciones darwinianas tradicionales. Sin embargo, a pesar de numerosos y fascinantes equivalentes teóricos y experimentales de sistemas biológicos desgenetizados, la naturaleza de la vida quizá pueda ser mejor entendida en términos históricos. En contraste con la física clásica o la química orgánica, por ejemplo, la biología es una disciplina histórica. Hay, por supuesto, muchos casos que demuestran que la continuidad histórica puede existir sin herencia genética. Sin embargo, en biología, la historia implica genealogía y, a largo plazo, filogenia. Esto requiere un aparato genético intracelular capaz de almacenar, comunicar y, en la reproducción, transmitir a su progenie información capaz de experimentar un cambio evolutivo.

De esta manera, se puede decir que la evolución darwiniana es esencial para comprender la naturaleza de la vida misma. Esto ha llevado a definiciones de la vida como la del biólogo molecular estadounidense Gerald F. Joyce, quien la define como un sistema químico autosustentable (*i.e.*, aquel que convierte los recursos en sus propios bloques constructivos) capaz de experimentar la evolución darwiniana. No es sorprendente que tal definición tentativa, la cual fue el resultado de un grupo de discusión convocado por la NASA a principios de los noventa, haya sido rechazada por numerosos autores que argumentan por diferentes motivos que una sola definición es imposible —y, en parte, tienen razón.

Tales debates son fáciles de entender. Los intentos de encontrar una definición de la vida pueden ser un esfuerzo inútil destinado a fracasar. Este pesimismo no es del todo sorprendente: como escribió Nietzsche, hay conceptos que pueden ser definidos, mientras que otros solamente tienen historia. Definiciones precisas se logran en matemáticas (*i.e.*, un número imaginario), pero, como lo notó hace mucho tiempo Immanuel Kant, conceptos empíricos como la vida se pueden hacer explícitos solamente de formas que dependen fuertemente de circunstancias históricas. Los espectaculares desarrollos en nuestra comprensión de la base molecular que hace hincapié en fenómenos biológicos no han llevado a una definición generalmente aceptada de la vida, y no por falta de intentos. Es verdad que ningún parámetro solo es suficiente para definir por sí mismo la vida, pero ya que el cambio evolutivo debido a la selección natural que actúa sobre un sistema que se duplica con variaciones es ciertamente un rasgo único de los sistemas vivos, su naturaleza básica no puede ser entendida sin él.

IV

INCAPACES de definir la naturaleza de la vida, con frecuencia buscamos analogías para explicarla. Una de las más populares es, por supuesto, el fuego. ¿Está viva una llama? La que puede ser una de las más tentadoras analogías entre el fuego y la vida misma viene de León Tolstoi. Mientras Ana Karenina está muriendo en la estación del ferrocarril, «la luz de la vela con que ella leía el libro», escribió Tolstoi, «lleno de inquietudes y engaños, penas y maldades, brilló por unos momentos más viva que nunca, iluminando para ella todo lo que antes estaba evuelto en tinieblas, chisporroteó, fue debilitándose y se apagó para siempre». Pero ¿está vivo el fuego? Como la vida, el fuego puede crecer, multiplicarse e intercambiar materia y energía con lo que lo rodea. Una llama engendra otra llama. Como se muestra en la manera en que los portadores de las antorchas olímpicas transmiten su llama de corredor a corredor, el fuego puede tener historia. Pero, como acertadamente resumió el evolucionista británico Richard Dawkins, una llama no tiene herencia y, por lo tanto, tampoco genealogía. En contraste con el fuego, los tornados y otros sistemas autoorganizados no vivientes, la historia de la vida está registrada en sus componentes moleculares. Es verdad que los sistemas vivos son entidades autosustentables, autoorganizadas, que pueden duplicarse. Es igualmente verdadero que muchas propiedades asociadas con las células se observan en sistemas no biológicos, como la catálisis, las reacciones de polimerización dirigida por plantilla y el autoensamblaje. Como lo notó el francés Michel Morange, biólogo molecular y filósofo de la ciencia, el primero en subrayar este hecho peculiar en un intento por definir la vida fue Alexander I. Oparin. «La específica peculiaridad de los organismos vivos es solamente que en ellos se ha reunido e integrado una extremadamente complicada combinación de un gran número de propiedades y características que están presentes, aisladas, en diversos cuerpos muertos, inorgánicos», escribió Oparin. La vida no está caracterizada por propiedades especiales, sino por una combinación determinada, específica de estas propiedades. Esto implica, por supuesto, que la vida no puede ser definida sobre la base de una sola propiedad o sustancia, y sugiere que la aparición de sistemas vivos fue el resultado del surgimiento y la coevolución sincrónicos de sus componentes básicos.

Esta conclusión tiene una importante repercusión para el estudio del surgimiento de los sistemas vivos. Si el origen de la vida es visto como la transición evolutiva entre lo no-viviente y lo viviente, entonces no tiene sentido intentar trazar una estricta línea entre estos dos mundos. La aparición de la vida en la Tierra, por lo tanto, debería ser vista como un

continuo que une perfectamente las prebióticas síntesis y acumulación de moléculas orgánicas en el medio ambiente primitivo con el surgimiento de sistemas químicos autosustentables, duplicables, capaces de experimentar la evolución darwiniana. De este modo, en lugar de entablar una discusión banal sobre cuándo exactamente comenzó la vida, el reconocimiento de que es el resultado de un proceso evolutivo puede llevar a aceptar que las propiedades asociadas con los sistemas vivos, como la duplicación, el autoensamblaje o la catálisis, también se encuentran en entidades no vivientes.

La investigación en el campo del origen y la naturaleza de la vida está condenada a permanecer, en el mejor de los casos, como obra en proceso. Es difícil encontrar una definición de vida aceptada por todos, pero la historia de la biología ha mostrado que algunos esfuerzos son mucho más fructíferos que otros. Es fácil entender el atractivo de la teoría de la complejidad cuando se trata de describir la naturaleza básica de los sistemas vivos. Sin embargo, hay una notable diferencia entre la mera evolución físico-química y la selección natural, la cual es uno de los distintivos de la biología. A pesar de muchas especulaciones publicadas, la vida no puede ser entendida en la ausencia de material genético y la evolución darwiniana. Como el evolucionista estadounidense Stephen Jay Gould escribió en una ocasión, para entender la naturaleza de la vida tenemos que reconocer tanto los límites impuestos por las leyes de la física y la química, como la contingencia de la historia •

TRADUCCIÓN DEL INGLÉS DE VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

- N. BOHR, «Light and life», en *Nature* núm. 131, 1932, pp. 421-423.
- A. BROWN, J. D. BERNAL: *The Sage of Science*, Oxford University Press, Oxford, 2005.
- R. DAWKINS, *The Ancestor's Tale: A Pilgrimage to the Dawn of Evolution*, Houghton & Mifflin, Boston, 2004.
- E. FOX KELLER, «Making Sense of Life: Explaining Biological Development with Models, Metaphors, and Machines», Harvard University Press, Cambridge, 2002.
- S. J. GOULD, «What is Life? as a Problem in History», en *What is Life? The Next Fifty Years* (M. P. Murphy y L. A. J. O'Neill, eds.), Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 25-39.
- G. F. JOYCE, «Foreword», en *The Origin of Life: The Central Concepts* (D. W. Deamer y G. Fleischaker, eds.), Jones and Bartlett, Boston, 1994.
- M. MORANGE, «La principale difficulté pour une définition de la vie : concilier continuité et discontinuité», en *Des soleils à la vie : où, quand, comment* (M. Gargaud, H. Cottin, F. Selsis y M. Vander Geeten, eds.), Université Bordeaux, Burdeos, 2007, pp. C29.21-C29.25.
- M. PERUTZ, *I Wish I'd Made You Angry Earlier. Essays on Science, Scientists, and Humanity*, Cold Spring Harbor Laboratory Press, Nueva York, 2003.
- E. SCHRÖEDINGER, *What is Life?*, Cambridge University Press, Cambridge, 1944.

Dos PROVINCIANOS

RODOLFO HINOSTROZA

La intriga comenzó en Checkpoint Charlie, la peligrosa frontera entre el Berlín Oriental y el Occidental. Un sudoroso espía informó al coronel Linthicum, de la CIA, que el último vehículo espacial soviético, el Lunik 32, que acababa de circunnavegar la Luna, había depositado subrepticamente sobre su faz oculta a un oficial soviético armado de un terrible cañón de rayos láser.

El ultimátum americano no se hizo esperar: o los rusos anulaban radicalmente la amenaza que eso significaba para el mundo libre, o era la guerra nuclear. Los soviéticos, después de no pocas tergiversaciones y reacomodos en el Politburó, dieron marcha atrás. «Pero hay un ligero inconveniente», reconocieron, «el camarada Semionov, que es el que está en la Luna, no quiere obedecer. Se le ha ordenado que destruya el cañón, y nos ha respondido con frases insultantes. Suponemos que ha debido enloquecer. Dentro de una semana enviamos expedición militar».

Los americanos, ese mismo día, enviaron un cohete Apolo, con tres *rangers* armados hasta los dientes, con orden de liquidar al ruso, a cualquier precio. Cuatro días más tarde desembarcaron en la faz brillante de la Luna, fuera del ángulo de visión del ruso, quien ya había apuntado el cañón contra la Tierra y los esperaba agazapado en la sombra de un cráter.

El primero en caer fue el teniente Sheen: Semionov, ayudado por la poca gravedad de la Luna, dio un salto descomunal, cayó en cámara lenta sobre el americano y le cortó la garganta con un cuchillo de caza. A Clift lo aplastó con un peñasco de más de una tonelada cuando trepaba una pared rocosa. Flowers, en cambio, era un enemigo feroz y astuto, un hueso difícil de roer: al cabo de

una fantástica persecución y balacera entre los cráteres helados y brillantes de la Luna, Semionov se refugió tras el blindaje de su cañón, y mantuvieron el diálogo siguiente:

«¡Oye, americanito! ¡No tengas miedo, que no voy a destruir a tu país! ¡Si siempre me ha gustado! ¡Ustedes y nosotros somos los únicos en este cochino mundo! ¡A mí, los que me joden son los alemanes!».

Flowers, agazapado, le respondió: «¡Tienes razón, *rusky!* ¡Ustedes a mí también me caen bien! ¡A mí los que me revientan son esos cojudos de los franceses!».

«Te propongo una cosa», gritó el ruso. «Si me dejas meterles un cañonazo de éstos a los alemanes, yo te dejo echarles un tiritito a los franceses. ¿Qué dices?».

«¡Digo que me parece bien, carajo!»., dijo el americano saliendo de su escondrijo. «¡Yo quiero echarme abajo la torre Eiffel!».

«¡Y yo el castillo de Luis II de Baviera!»., se exultó el ruso, abrazándolo. «¿Le echamos?».

«¡Dale!»., dijo Flowers.

Semionov enfocó su cañón, y ¡flumm! Se cargó no sólo el castillo, sino la mitad de Múnich. «¡Buena!»., aplaudió el americano. «¡Ahora me toca a mí!».

«¡Previo trago!»., dijo el ruso, pasándole una botella de vodka.

Flowers, miserablemente, erró con la torre Eiffel, pero en cambio volatilizó todo el Barrio Latino. «Muy bueno el cañoncito», comentó con admiración. «Pero la próxima me gustaría bajarme a unos cuantos negros de mierda».

«¡Y yo a unos judíos! ¡Yuppi!»., dijo Semionov, borrando a Israel del planeta. Flowers, en su turno, hizo lo propio con New York.

«¡Oye!»., le hizo notar el ruso, «pero tú estás tirando sobre tu propio país».

«¿Y a mí qué mierda?»., repuso Flowers. «¡Yo soy de Tulsa, Oklahoma, y siempre he detestado New York!».

«Y yo de Riga, Letonia, y siempre me han jodido los moscovitas», repuso el otro, haciendo desaparecer a Moscú en un vapor azul. «¿Un traguito?».

«¡Un traguito!»., dijo con entusiasmo el americano.

A la mañana siguiente, los dos oficiales dormían la mona, abrazados, en un mullido cráter. De la Tierra sólo quedaban Tulsa y Riga... ●

Dos poemas

EDUARDO CHIRINOS

La salud de los poemas

«La salud es el silencio de los órganos», dicen los tratados médicos. Su sabiduría contempla en el dolor un lenguaje, un cuerpo vivo que se queja y sufre. Todos tenemos una oscura cicatriz que disimula un viejo y renovado dolor. Sé de jóvenes que se hieren a propósito. Hartos del silencio se queman, se mutilan, se hacen incisiones. Es su modo de estar vivos, de recuperar el tono de su cuerpo, de sentirlo suyo y escucharlo alguna vez hablar. Mientras veía fotos de esos jóvenes pensaba en los poemas. En su modo tan cruel de hacernos recordar que son lenguaje. Un cuerpo lleno de incisiones, cortes, quemaduras, donde siempre hay alguien que nos habla. Aunque se quede callado.

Las palabras del mundo

Los filamentos de aire, allí donde hubo un mínimo grosor de materia, se nutren de palabras. Y se apoderan poco a poco del mundo. La mirada parpadea, secciona confusas imágenes que van al cerebro y preguntan por un nombre. El cerebro, ya se sabe, es un órgano aburrido. Tarda unos segundos y contesta afirmativa o negativamente. Entonces el proceso vuelve a repetirse, pero en sentido inverso. Hay quienes consultan diccionarios, quienes prefieren preguntarle a Dios, los que interrogan la luz y pasan días, meses, años royendo los huesos de un idioma que ha olvidado la carne. Hay, por último, los que apagan la luz y se sientan a esperar. Es cuestión de paciencia. Ellas llegan siempre para rogarnos un sitio. Llegan para pedirnos perdón.

LA DOBLE VÍA

Ensayo literario y conocimiento científico

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

I

«La ciencia es una gran cosa cuando la tienes a tu disposición», señaló alguna vez el Padre Brown, el sagaz investigador criminal de cuya inteligencia se sirvió G. K. Chesterton para escribir algunas de las novelas más divertidas y brillantes de la literatura policiaca. «En su sentido real», sigue diciendo el Padre, «es una de las palabras más grandiosas del mundo. ¿Pero a qué se refieren estos hombres, nueve de cada diez veces, cuando la utilizan hoy en día? [...] Cuando el científico habla de un sujeto, nunca se refiere a sí mismo, sino siempre a su vecino; probablemente a su vecino más pobre [...] Es tratar a un amigo como a un extraño y fingir que algo familiar es realmente remoto y misterioso». Según el neurólogo Oliver Sacks, quien instaló este pasaje en el prefacio de su libro *Un antropólogo en Marte*, tales líneas de Chesterton son lo mejor que se ha escrito sobre la necesidad de empatía entre el médico y su paciente en el estudio de la enfermedad: más allá de la observación objetiva, dice Sacks, «debemos utilizar también la aproximación interdisciplinar, saltando, como escribe Foucault, “al interior de la conciencia mórbida, [intentando] ver el mundo patológico con los ojos del propio paciente”». Tal reflexión, a la vez que una explicación de su propio método, es la declaración de principios sobre la que Sacks procede como médico/escritor: en este libro constan siete narraciones de talante ensayístico en las que el científico se ocupa tanto de las afecciones como de las aflicciones de pacientes aquejados por alteraciones neurológicas extremas —tanto así que cada uno de ellos, en palabras de Sacks, «habita (y en cierto sentido ha creado) un mundo propio»—, pero de tal manera que, al ir a su encuentro, al investigar sus historias y extender las conjeturas que le sugiere el conocimiento de dichas historias, el especialista cumple el propósito de Chesterton —de nuevo en la voz del Padre Brown—: «No intento salir del hombre. Intento adentrarme en él».

El caso de Oliver Sacks ilustra de manera inmejorable el mutuo provecho que pueden obtener la ciencia y la literatura cuando se encuentran, como el detective de Chesterton, en el propósito de investigar más profundamente las razones de lo humano. En libros como *Un antropólogo en Marte*, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, *Veo una voz* o *Con una sola pierna*, Sacks ha ido extendiendo una obra iluminadora acerca de algunos de los enigmas y desafíos más fascinantes de su especialidad, pero al mismo tiempo ha desplegado una continua revisión crítica del quehacer científico y en no pocas ocasiones ha llamado la atención sobre temas de diverso grado de urgencia (éticos, técnicos y sociales) que parecen haber sido relegados o pospuestos por el estudio de la medicina, así como respecto a las responsabilidades históricas de la investigación y la educación, además de todo lo cual se lo tiene por uno de los divulgadores más leídos y atendibles de nuestro tiempo —esto, en buena medida, por virtud de las astucias estilísticas que caracterizan su prosa, desde la refinada ingeniería narrativa de que dispone para la exposición de casos clínicos hasta el recurso a una vasta cultura literaria y filosófica.¹ En los relatos de Sacks —o «neurorrelatos», como él mismo los ha llamado— puede advertirse cómo el científico y el escritor trabajan simultáneamente, y ello a tal grado que sin la participación del segundo el primero sencillamente no tendría mucho que hacer. «Desde el momento en que empiezo a recopilar las primeras notas sobre un paciente», explicó en una entrevista en 2002, «soy perfectamente consciente de que lo que estoy

1 Un espléndido ejemplo de la actitud crítica de Sacks es el ensayo «Escotoma: Una historia de olvido y desprecio científico», donde realiza una revisión de la historia de la ciencia a partir de la localización de zonas de sombra en las cuales la transmisión del conocimiento fue detenida o desviada, ya fuera porque ciertos descubrimientos o avances no tuvieron, en su momento, la repercusión que ameritaban —la incompreensión de la época—, o por razones más cercanas a la mera vanidad y a la mezquindad de quienes, desde posiciones de autoridad, desdénaron e incluso invalidaron el trabajo de precursores y colegas que pudieron llegar más lejos. Y lo que Sacks cuestiona, nada menos, es la idea misma del carácter de progreso que habitualmente se suele reservar a la historia de la ciencia. «A la hora de abordar la historia de las ideas», comienza su ensayo, «podemos mirar hacia delante o hacia atrás; podemos remontarnos a las primeras etapas, a las intuiciones y a las anticipaciones de lo que hoy pensamos; o podemos centrarnos en la evolución, en los efectos e influencias de lo que pensábamos antiguamente. En ambos casos podemos imaginar que la historia se revela en un *continuum*, un avance, una apertura como la del árbol de la vida. Sin embargo, lo que a menudo encontramos dista de ser un desarrollo majestuoso y una continuidad constante. Trataré de ilustrar esta conclusión», anuncia, y vaya que lo hace, «por medio de ciertas historias (que podrían multiplicarse por cientos) que ponen de manifiesto lo extraño, complejo, contradictorio e irracional que puede llegar a ser el proceso de los descubrimientos científicos». (Oliver Sacks, «Escotoma Una historia de olvido y desprecio científico», en *Historias de la ciencia y del olvido*, vv. AA., Siruela, Madrid, 1996, p. 13).

haciendo es contar una historia»: un proceso, a su modo de ver, «esencial a la hora de articular los problemas neurológicos en el contexto de la experiencia humana». Ahora bien: más allá de meramente registrar el decurso de la enfermedad (sus manifestaciones, los estudios, los diagnósticos, los tratamientos y sus resultados, además de las consecuencias más graves para el individuo que la padece y para su entorno, todo ensamblado de tal manera que el relato a veces parece tener ribetes fantásticos y a menudo adopta tonos dramáticos que enfatizan lo extraordinario del caso), el hecho es que Sacks va consignando también el progreso de sus especulaciones y sus averiguaciones, a la vez que no pierde ocasión de meditar sobre las implicaciones que el caso en particular puede tener respecto al estado de la ciencia médica, por ejemplo, o incluso respecto a la comprensión filosófica de la existencia —pues al enfrentar esos casos extremos, a menudo relacionados con trastornos de la percepción, son las nociones mismas de la realidad las que entran en crisis. El escritor no deja, para decirlo de una vez, de hacerse las preguntas que ineluctablemente sugiere el asombro ante lo que el trabajo del médico va descubriendo.

Cabe, sin embargo, la posibilidad de que haya que invertir el orden, y considerar si no será más bien el científico el que tiene el cometido de ir atendiendo a las preguntas del escritor. En «El marinero perdido», uno de los capítulos de *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Sacks aborda el caso de un paciente de 49 años que, por una lesión cerebral, ha quedado estacionado en cierto instante del tiempo en que tenía 19. Dicho capítulo, que abre con un epígrafe de Luis Buñuel, lo comienza Sacks de este modo: «Este fragmento conmovedor y aterrador de las memorias de Buñuel plantea interrogantes fundamentales... clínicos, prácticos, existenciales, filosóficos: ¿qué género de vida (si es que alguno), qué clase de mundo, qué clase de yo se puede preservar en el individuo que ha perdido la mayor parte de la memoria y, con ello, su pasado y sus anclajes en el tiempo?». ¿El caso de este paciente, en particular, ha llevado a Sacks a plantearse esas cuestiones, o ha sucedido al revés? Es difícil decidirlo, por más que lo que se lee a continuación sea lo siguiente: «Estas palabras de Buñuel», apunta Sacks, «me hicieron pensar en un paciente mío en el que se ejemplifican concretamente esos interrogantes...». No importa, en todo caso, qué ocurrió primero: lo que interesa es que, en la medida en que sus preocupaciones trascienden el ámbito de la ciencia médica —y el ámbito de la ciencia en general—, el neurólogo procede antes que nada como un ensayista, en la comprensión del género según la cual su escritura consiste en una exploración cuyo progreso depende de la capacidad que tiene para hacerse preguntas y, con las respuestas provisionales que va encontrando, encontrar nuevamente ocasiones para hacerse más preguntas otra vez.

Así pues, acaso no sea aventurado afirmar que el ejemplo de Oliver Sacks es paradigmático en la comprensión del ensayo como una vía para el conocimiento científico, y ello en los dos sentidos de esta expresión: uno, el que atañe al beneficio que obtenemos los lectores de Sacks —los lectores que hacemos mayoría en tanto que no somos especialistas de su materia—, al ser enterados por su conducto de asuntos que sólo aparentemente no tendrían por qué concernirnos. Pero, también, la escritura como una vía de conocimiento para el propio autor que la pone en práctica, servicio que se demuestra, para poner uno de los ejemplos más célebres, en el caso de Freud —«Freud es esencialmente Shakespeare en prosa», escribió Harold Bloom: «la visión de la psicología humana que tiene Freud se deriva, no de una manera del todo inconsciente, de su lectura del teatro shakespeariano»; también anotó Bloom que Freud creó «para el psicoanálisis una literatura propia»—: al ir dando cuenta de sus búsquedas y sus hallazgos, ante el científico seguramente se abren posibilidades que, de otra manera, quizás no habría tenido en cuenta.

II

El género ensayístico es tan reacio a las definiciones que, incluso, hay quien duda de que pueda considerárselo propiamente un género: críticos como Marc Angenot afirman que más bien habría que hablar siempre de «ensayos», en plural, dado que encuentran imposible determinar características invariables que afilien a este tipo de textos en una sola concepción universal. «Desde una perspectiva esencialista y ahistórica», ha escrito Liliانا Weinberg, «el ensayo no puede verse sino como género impuro, impropio, mixto, marginal, ambiguo, inestable, impreciso, fuera de lugar; e incluso, en una mirada extrema, como “género degenerado”, dado que su posibilidad de pertenencia a la familia literaria resultaría siempre incómoda en cuanto estaría amenazada por el prosaísmo y “contaminada” por la ideología. Otro tanto sucede a la hora de pensarlo como forma artística, debido a su extrema apertura temática y libertad compositiva».

El ensayo, en efecto, es todo lo que estas acusaciones quieren que sea, y más. Pero, precisamente en su inestabilidad, en la obcecación con que rehúsa encuadrarse dentro de ningún molde y rechaza apegarse a ninguna forma de comportamiento prescrito, es donde radican sus virtudes mayores, las que han atraído a los autores que han robustecido su existencia en el curso de los últimos cuatro siglos: por ser un territorio de libertad prácticamente irrestricta, en el sentido en que cualquiera puede ocuparse de cualquier asunto del modo que mejor le parezca, el ensayo es también el espacio óptimo para la heterodoxia y para la búsqueda más fructífera de

la originalidad. Es fama, como recuerda Weinberg, que para Theodor W. Adorno «la más íntima ley del ensayo» —y yo precisaría que la única— «es la herejía, la continua ruptura con cualquier posibilidad de certidumbre». Tal liberalidad, refrendada siempre que un ensayista ha puesto manos a la obra en su examen de cualquier asunto que le venga en gana, es también causa de que todo ensayo esté animado, al tiempo que por un afán de esclarecimiento, por un principio de crítica (que frecuentemente tiene por vehículo el ejercicio de la paradoja o de la ironía, como puede apreciarse —y valga la digresión, al fin que es uno de los rasgos más característicos del comportamiento imprevisible de la escritura ensayística— en el caso ejemplar del doctor Marcelino Cereijido y sus «patrañas»: el peculiar género que ha inventado para desvelar, mediante el recurso al humor, al absurdo y al juego, los entresijos de la actividad científica, porque según él «la ciencia es muy importante como para hacerla aburrida»²).

Un ensayo no es un intento, sino una aproximación; no es la versión previa del abordaje de un tema, sino el abordaje mismo por la vía de poner en funcionamiento, simultáneamente, la imaginación, el conocimiento y la intuición. El ensayista —o el autor que está por escribir un ensayo— se acerca al asunto de su interés suponiendo, creyendo o dejando de creer, manejando una cierta cantidad de información al respecto, pero en la búsqueda de lo que complementa o contradiga dicha información y le permita descubrir siempre nuevos enfoques, nuevas ideas, nuevas percepciones. De ahí que la naturaleza del ensayo —reticente ante las definiciones (que serán siempre provisionales), reacia a encajar en esquemas invariables, azarosa y personalísima— esté determinada, antes que nada, por una voluntad de conocimiento: el ensayo conjuga la observación con la intuición de tal ma-

2 «Algunos investigadores son tan eruditos que parecen enciclopedias con patas, pero tienen su acervo cognoscitivo solidificado o guardado en estanques aislados, y aunque se los reuerza como trapos mojados no les gotea una idea original; al discutir con ellos uno siente que está frente a un castrado. Otros en cambio juegan —literalmente— con las ideas, hacen comparaciones chistosas, se solazan en proponer analogías traídas de los cabellos y son un chispero de creatividad. Es que la creatividad mejora en la medida en que el investigador se desalmidona, se aflojan sus tuercas y remaches obsesivos, se informalizan las relaciones dentro de los equipos de trabajo, se permite y celebra la analogía exagerada, la distorsión hecha *ex profeso*, se festeja el chiste, se derriten los tabiques rígidos de las jerarquías institucionales y se provoca un número mayor de asociaciones de contenidos conceptuales por unidad de tiempo. Ya no se teme que esa informalidad vaya a desembocar en una intolerable falta de respeto, pues éste depende ahora de valores reales y no de un trato distante, envarado, hierático y vertical. El antiguo profesor autoritario, engolado y siempre dispuesto a escandalizarse ante la menor irreverencia, hoy es tomado por lo que es y siempre ha sido: un pajarón». (Marcelino Cereijido, «Apéndice: El humor y la ciencia», *El Doctor Marcelino Cereijido y sus patrañas*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2004, p. 154).

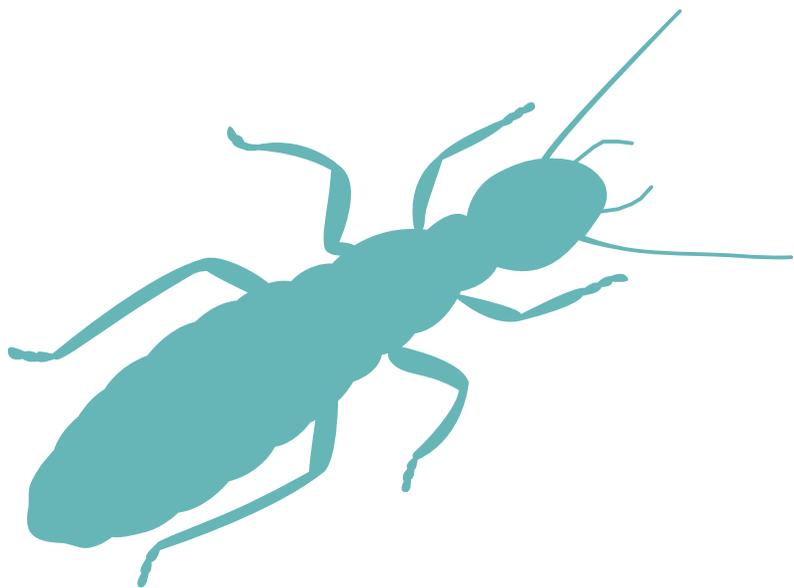
nera que su práctica constituye a la vez un ejercicio de interpretación y una reformulación del mundo a partir de los hallazgos que propicia. Como dice Liliana Weinberg, el ensayo es «una de las formas más altas alcanzadas por la aventura del pensamiento», y «el ensayista es un especialista en esa actividad humana por excelencia que es el acto de entender el mundo, dotarlo de sentido, ponerlo en valor».

III

Hacia 1852, tras haberse casado por tercera vez y luego de haber perdido sus cargos públicos y con ellos sus ingresos —y luego, también, de haber dedicado casi la totalidad de su vida al estudio de la historia, dedicación cuyo resultado, observó Roland Barthes, es «una obra enciclopédica hecha de un discurso ininterrumpido de sesenta volúmenes»—, Jules Michelet se aparta del ajeteo del siglo y cae postrado por lo que hoy llamaríamos un cuadro grave de estrés. En una estación termal italiana se somete a una cura intensiva a base de inmersiones en el barro: una suerte de muerte y renacimiento simbólicos, pues al cabo del tratamiento, que incluye el primer baño de mar que tomaría en su vida, sus intereses y su obra toman un giro radical. Pese a continuar regresando ocasionalmente a la historia de Francia, ahora lo atarean más bien la observación y el estudio de la naturaleza. En la introducción a uno de los libros que escribe por entonces, *El insecto*, cuenta cómo luego de haberse establecido con su joven esposa en los alrededores de un bosque, en los Alpes, en uno de los paseos que solían dar lo sorprendió el descubrimiento de un viejo tronco en el que «se apreciaba perfectamente bien el trabajo que los escólitos o gusanos roedores, que habitaron antes el árbol, habían hecho siguiendo el diseño concéntrico de la albura»: los vestigios de una colonia, ya deshabitada, que sin embargo la imaginación deslumbrada de Michelet va reconstruyendo en todos sus detalles: «Verdadero palacio, o más bien, vasta y excelsa ciudad», sigue diciendo, absolutamente fascinado por lo que tiene delante. «Se dice que se han encontrado algunas que, cavadas con perseverancia, tenían hasta setecientos pisos. Tebas y Nínive fueron poca cosa. Sólo Babilonia y Babel, con su audaz altura, podrían resistir una comparación con estas tenebrosas babeles que van creciendo en el abismo». Al cabo de una relación exaltada sobre la historia de la edificación y la destrucción de esa «ciudad» hallada en un tronco, Michelet declara lo que, a mi modo de ver, es el mejor ejemplo del ímpetu que pone en funcionamiento la labor del ensayista, absorto como está en la necesidad de explicarse lo que lo intriga tan poderosamente:

Me puse enfrente y, sentado sobre un abeto, me quedé mirando y dejé fluir mi imaginación. Acostumbrado a la caída de repúblicas e imperios, esta caída sin embargo me arrojaba a un océano de pensamientos. Una marejada y luego otra marejada subían y latían en mi corazón. Los versos de Homero vinieron a mi boca: «¡Y Troya verá también su jornada fatal!». ¿Qué puedo yo por este mundo destruido, por esta ciudad casi en ruinas? ¿Qué puedo yo por este gran pueblo insecto, laborioso, de gran mérito, al que todas las tribus animales persiguen, devoran o desprecian y que, aun así, nos muestra a todos las más intensas imágenes de amor desinteresado, de abnegación por los demás y el sentido social en su más intenso vigor?... Una cosa: comprenderlo y explicarlo si puedo; aportar una luz, una interpretación benévola.

Lo que Michelet puede, y hace, es el libro dicho: *El insecto*, la hermosa y profunda satisfacción de la curiosidad de un hombre acerca de las perplejidades que constantemente le depara el encuentro con la naturaleza. En éste como en los otros títulos que Michelet dedicó a sus observaciones y a sus reflexiones, ya vuelto un naturalista de vocación ineludible —títulos como *El ave*, *El mar*, *La montaña*—, consta la sed de conocimiento de un explorador que, para guiarse en sus pesquisas, revisa constantemente el saber de quienes le han precedido (Malpighi, Swammerdam, Lamarck, Buffon o Goethe, entre otros, e incluso Darwin), pero también el ánimo de quien busca iniciar y sostener una discusión, arriesgando junto a las consideraciones de orden científico sus pasiones e ideales más personales, y



ello en la estela de un impulso creador que nunca deja de lado la asunción artística de la propia subjetividad. En la medida en que los ensayos naturalistas de Michelet pueden —y acaso deban— tomarse, antes que nada, por literatura, es donde precisamente radica la perdurabilidad del servicio que han prestado a la expansión del conocimiento científico, pues como ha señalado Michel Serres a propósito de una de estas obras, «*El mar* es un libro de historia natural —y de ciencias naturales. Un libro de historia, y un libro de ciencias, es decir para nosotros, hoy día, un libro de historia de las ciencias. Lo anecdótico y lo patético esconden con mucha elegancia una teoría completa de la observación».

IV

Es posible que, como en ningún otro lugar, sea en el ensayo de tema científico donde mejor pueda verificarse lo que Georg Lukács advirtió en su examen canónico sobre las formas y los fines de este tipo de escritura. «Es verdad que el ensayo aspira a la verdad; pero al igual que Saúl, que salió a buscar las asnas de su padre y encontró un reino, así también el ensayista que es verdaderamente capaz de buscar la verdad alcanzará al final de su camino la meta no buscada: la vida». No lejos, pero sí aparte de las abstracciones y las sofisticadas codificaciones de los lenguajes especializados, la escritura del ensayo de tema científico, en tanto está determinada por una necesidad continua de esclarecimiento, impele a reflexionar constantemente acerca de otra necesidad, la de comunicar el saber, sea para someterlo a la consideración de los demás (los pares incluidos, desde luego) en pos de las discusiones que lo enriquezcan, o sea sencillamente para acercarlo a las posibilidades de su aprovechamiento en lo cotidiano. Así, el ensayo se hace con lo que Pablo Fernández Christlieb ha llamado el «lenguaje reflexivo». Para este autor, psicólogo social y a la vez uno de los ensayistas mexicanos más notables de los últimos tiempos (aun cuando, para serlo, no haya tenido necesidad de abandonar o dejar en suspenso su ámbito de estudio, y más bien precisamente gracias a que no lo ha hecho), un ensayo «es una perquisición sobre algún objeto de la realidad, cualquiera, desde los datos inmediatos de la conciencia hasta los tacones de los zapatos de mujer, en el que se invierten hechos, investigaciones, estadísticas, etimologías, recortes de periódico, experimentos, historias, frases oídas al pasar, introspecciones y lo demás que haga falta, para procesarlos con los recursos del lenguaje y presentar dicho objeto de una manera que no sólo es correcta sino más novedosa, atrayente y profunda que el objeto inicial, con lo cual el ensayo le confiere al objeto de estudio una cualidad que no tenía y que puede consistir en la manera de decirlo».

La manera de decir. Si en un ensayo estamos ante la fiel constancia del estado de ánimo de su autor, así como de sus luces o de sus limitaciones, y si la materia de la que se ocupa llega a resultarnos al menos tan sugestiva como a él, ello es porque la escritura ha encontrado la naturalidad —quizás contradictoria o extravagante, pero en todo caso absolutamente humana— que la práctica del género alienta siempre: la libertad, la espontaneidad, la levedad y la oportunidad. «Es curioso», dice Fernández Christlieb, «que cuando una definición no se entiende, se tenga que explicar de vuelta en lenguaje familiar». Y precisamente porque lo suyo es el lenguaje familiar, asequible a los más y, en última instancia, indispensable para dejar las cosas claras, el ensayo, como ninguna otra forma de escritura, puede brindar un ingreso tan directo y tan inmediato a la vida: también porque, ante un buen ensayo, no podemos regatearle al autor la atención que él mismo ha puesto en responder a los misterios que su propio pensamiento fue proponiéndole; con él, siguiéndolo en su investigación, comenzaremos por reconocer lo mismo que ha visto para, entonces sí, llegar a comprenderlo mejor.

En contraste con el uso instrumental que, para sus propios fines, la ciencia hace del lenguaje —o de sus diversos lenguajes, más excluyentes mientras mayor sea el grado de especialización—, el lenguaje del ensayo constantemente incorpora operaciones (y, por tanto, posibilidades) propias de la creación poética, es decir, provenientes de la subjetividad del autor, y no sólo de la observación imparcial e imperturbable de los datos, los hechos, las leyes y sus consecuencias. Es, como se ha dicho, la participación del juicio, pero liberado por esa voluntad poética para hacer constar cuanto concierna a la apreciación particularísima que cada autor tendrá sobre el asunto del que se ocupe: en la serie de interrogaciones que activan su curiosidad, y en las respuestas que va dando —respuestas que generarán nuevas interrogaciones—, así como en las digresiones que le sugiera la lógica interna de su escritura —una lógica que sólo es posible descubrir a medida que el trabajo prospera—, el ensayista deja el rastro de su pensamiento, y en tal rastro pueden quedar incluidas las dudas, las perplejidades, las emociones y, naturalmente, los pareceres que lo han acompañado en el camino. Ahora bien: dado que nunca queremos ser menos malentendidos que cuando hablamos de nosotros mismos, el ensayista, al dejar testimonio de su forma de pensar, ha de tener en cuenta siempre, como un imperativo, la búsqueda de la mayor legibilidad: por eso la escritura ensayística, que ha sido puesta en marcha por un propósito de interpretación o reformulación de las cosas, implica siempre una continua atención a la necesidad de explicarse con la mayor precisión, y a la vez echando mano de cuantos recursos literarios hagan falta para procurar la comparecencia del lector en todo mo-

mento. «El ensayo», señala Weinberg, «es una determinada *configuración de la prosa*, esto es, una forma relacionada con una poética del pensar que no sólo emplea la prosa como vehículo de transmisión de las ideas sino que se relaciona íntimamente con las potencialidades artísticas y comunicativas de la prosa en general. A partir de un detonante inicial, el ensayista teje una red que coordina “visiones y asociaciones” culturales y artísticas a través de las cuales ve el mundo y lo representa bajo la especie del arte».

(Un paréntesis: el tema de las prácticas lingüísticas en los terrenos de la ciencia es vastísimo, y por ello aquí únicamente convendrá recomendar, al respecto, un vistazo a la crítica —implacable en varios pasajes— que hizo el físico teórico Jean-Marc Lévy-Leblond en un libro de 1996, *La piedra de toque. La ciencia a prueba*. Dos capítulos, en particular: uno titulado «¿Qué puede hacer la literatura por la ciencia?», donde el autor concluye lamentándose con humor: «Nosotros los científicos estamos demasiado solos. A veces se nos invita a salir de nuestros laboratorios y a presentar al mundo nuestros hallazgos. Pero somos tan mal educados, tan torpes que, a menudo, nuestra torpeza aburre y nuestra brutalidad asusta a la sociedad. Así que necesitamos que se ocupen de nosotros y de nuestra ciencia, que vengan a nosotros, nos ayuden, nos vigilen. [...] Gracias a los novelistas, a los dramaturgos, a los poetas, por no dejarnos solos». Y otro, «Hablar ciencia», donde exhorta a una revisión de las precariedades presentes en la comunicación entre los científicos, lo mismo que en la comunicación de éstos con el mundo, dados los riesgos que entrañan las condiciones de aislamiento propiciadas por dichas precariedades, en concreto la que supondría una deficiente capacidad de los científicos para escuchar a los demás. «Si la divulgación tradicional o la mediatización actual de las ciencias en general tienen una eficacia tan baja», se pregunta Lévy-Leblond, «¿no será que responden a interrogaciones que el “público” jamás ha formulado y que no perciben sus cuestionamientos reales, ciertamente poco explícitos y a menudo confusos? Pero, a falta de ese esfuerzo previo de escucha, ¿cómo podría ser escuchado el discurso científico? Si se soslaya por mucho tiempo más esta exigencia, la ciencia, que practica tantas experiencias como si fuera dos veces ciega, terminará por trabajar como tres veces sorda». Fin del paréntesis).

Así como puede comunicar eficazmente con la circunstancia inmediata de su autor y con la atención que éste le presta a su tema, el ensayo también puede servir al efecto de amplificar nuestra propia comprensión de cualquier materia mediante la emancipación absoluta de la imaginación, y hay casos en que su naturaleza digresiva conduce a que nuestra propia inteligencia tome su camino con resultados felizmente insospechables. Leemos esto:

Así como los antiguos adoradores de Afrodita viajaban a la sagrada Citerea, yo iba diario a la lechería. El aroma de las esencias de Siria era para mí el olor a crema y leche pasteurizada que vendían por litro; la sacerdotisa de Chipre, una mestiza morena de trenzas intensamente negras; y una danza hierática, fascinante, el pavoneo de una criada morena que balanceaba ollas de leche descremada al dos por ciento en un movimiento rítmico oscilante de sus caderas opulentas. No digo que me haya lamentado de mi suerte. La leche se encuentra a la altura de los perfumes de Arabia. Se encuentra en un sitio más alto incluso: fluía del pecho de la diosa, para derramarse en el cielo como el sendero estrellado del empíreo.

¿Por dónde iremos ya cuando reparemos en que el autor, el médico escritor Francisco González Crussí, adonde se dirige es a hacer una recapitulación histórica del funcionamiento de los códigos secretos en las relaciones amorosas?

v

Es frecuente que, en las reseñas de la obra del doctor González Crussí, sus comentaristas destaquen los méritos de su estilo: la agilidad con que su prosa sabe hacerse cargo de una vasta erudición de la que se sirve con tino y con medida, de tal manera que la lectura evoluciona guiada por un interés continuamente estimulado, tanto por la amenidad y la cordialidad del tono como por las continuas sorpresas y hallazgos que el autor ha dispuesto con astucia y elegancia. A esto se añade el notable rigor documental que sustenta las informaciones, así como el sentido de pertinencia que el ensayista demuestra en la elección y en el abordaje de sus asuntos: una virtud por la que consigue hacer evidente, en el transcurso de la lectura, la incumbencia que cada una de sus preocupaciones puede tener para cada uno de nosotros. Lo incontestable de tal incumbencia, en buena medida, se debe al hecho de que la materia de trabajo de González Crussí, en términos generales, consiste en algunos de los temas cardinales de la naturaleza humana. En «Nuestra natural inclinación a depredar», uno de los ensayos que forman el libro *Mors repentina*, González Crussí lo pone de este modo: «Hay sólo dos temas dignos de ser escritos o leídos: el amor y la muerte: *eros* y *thanatos*. Y si las presiones de nuestro tiempo, la pereza o la inercia nos obligaran a ser breves, podríamos conformarnos con uno, el canibalismo: hervor, síntesis, depósito y suma de los otros dos». Creo que es sumamente difícil dejar pasar, impávidos o indiferentes, una afirmación de ese calibre. Pero el hecho es que, en las argumentaciones que han conducido a ella, lo mismo que en las que la continuarán (una dilatada reflexión en la que

menudean la reminiscencia o el apunte biográfico, la referencia libresca, el relato fantástico, el episodio histórico o la leyenda que ilustran el curso de las ideas, la adopción de diferentes puntos de vista, la llana exposición de una duda), el ensayista ha ido «arreglándoselas», por decirlo de algún modo, para que junto con él consideremos, con parejo interés —y, a veces, hasta con sobrecogimiento y con reverencia—, las implicaciones gravísimas a las que hemos sido conducidos acompañándolo en su inquisición.

La muerte, la percepción sensorial, el nacimiento, el sexo, la enfermedad, el cuerpo, la medicina: los terrenos de la obra ensayística de González Crussí están delimitados por su formación como científico (aunque no siempre, pues su vivaz curiosidad puede también llevarlo, por ejemplo, a dedicar un magnífico libro a su fascinación por la cultura china). Y, aunque es cierto que por esa circunstancia bien puede vérselo como un autor de divulgación, pues en sus libros invariablemente hay ocasión de desarrollar problemas, historiar las vicisitudes del progreso de las ciencias, examinar y criticar los adelantos o el estado actual del conocimiento científico y de la tecnología —como ocurre, por citar un caso, en *On Being Born and Other Difficulties*—, lo cierto es que va más allá en el sentido en que su discurso promueve incesantemente un ánimo meditativo por el que, como ocurre con los más altos practicantes del género ensayístico, a sus lectores nos resulta irresistible comenzar a hacernos preguntas con las que, quizás, de otro modo no habríamos tenido ocasión de encontrarnos.

Es posible que tal efecto tenga su causa en los móviles originales del autor —amén, claro, de sus dotes literarias y del enorme sustento cultural que González Crussí tiene como el humanista que es—: quiero decir: en el hecho de que sus ensayos comiencen por ser, antes que ninguna otra cosa, ocasiones para el asombro compartido. Y, significativamente, dicho asombro —que él experimenta el primero, para enseguida confiárnoslo a sus lectores— suele originarse en la necesidad que tiene de encontrar las explicaciones que la ciencia, por sí sola, no puede dar. Hacia el final del último capítulo del volumen autobiográfico *There's a World Elsewhere*, aún inédito en español, González Crussí despliega con toda franqueza esta necesidad fundamental de respuestas, en concreto respecto a uno de sus temas centrales, el de la muerte:

Yo imaginaba que la verdad estaba en el reino, más preciso, de las ciencias: en esas cumbres científicas donde las conclusiones son luminosas, irrefutables y universalmente válidas, tanto en la física como en la química. Pero si buscaba en este terreno —asumiendo que pudiera entender lo que se dice en tales alturas—, estaba seguro de que quedaría decepcionado. Entre más elevado sea el razonamiento, menos concierne al individuo: la vida se vuelve abstracción. Los científicos ven la vida como un precario —e improbable— equilibrio entre el ambiente y el complejo sistema de macromoléculas que constituyen un organismo. Para mantener este equilibrio se requiere de un suministro de energía, pues de lo contrario el sistema naturalmente tendería al desorden, de acuerdo con las leyes de la termodinámica. La muerte, entonces, es definida como el estado en el cual la diferencia de energía entre el sistema macromolecular y el entorno que rodea a éste equivale a cero.

Confieso que la primera vez que escuché proposiciones como ésta me quedé sin habla. No supe qué decir. Que la vida y la muerte pudieran ser definidas como abstracciones manipulables matemáticamente me parecía el cenit del entendimiento intelectual. Pero muy pronto me recuperé de la sorpresa y me di cuenta de que esta respuesta era tan insatisfactoria como las otras. Lo que yo quería saber es lo que significa la muerte para nosotros como individuos: ¿qué uso podía hacer de tales abstracciones? Mi muerte, para mí, significaría el fin de las abstracciones, el fin de las manipulaciones matemáticas, el fin del equilibrio macromolecular, el fin de la termodinámica. El fin de todo.

Pero quizás no era entendimiento lógico lo que buscaba...

No hace falta decir que, lejos de dar la espalda al conocimiento científico e histórico o de descartarlo tajantemente como el suministro de las respuestas que se procura, lo que González Crussí lleva a cabo es, por el contrario, una constante ponderación de dicho conocimiento en pos de obtener de él —y para ofrecerlas a sus lectores— las luces óptimas con que se puede guiar la búsqueda. En la observancia de la mejor tradición ensayística, según la cual es completamente ajeno a los propósitos del autor estatuir ninguna postulación doctrinaria, González Crussí parece tener siempre en cuenta la divisa de Michel de Montaigne, «Que sais-je?» («¿Qué sé yo?»), para que, a partir de la revisión de su propio saber, tanto él como sus lectores procedamos al ejercicio de la razón y de la reflexión. Por lo demás, acaso no sea una

exageración afirmar que en su práctica del ensayo literario se comprueba la advertencia de Lévy-Leblond: «lo que la literatura puede ofrecer a la ciencia son lecciones de saber vivir, de moral y de mantenimiento. Pero, de paso, no habría que rechazar algunas lecciones de imaginación». (En *La fábrica del cuerpo*, uno de los libros más recientes de González Crussí, el primer capítulo, titulado «El cuerpo fue antes invisible», termina con la recuperación del sabroso relato que hiciera Plutarco de un episodio de la historia de la medicina protagonizado por Erasístrato: un episodio que es una comedia de enredos motivada por el amor, y cuyo sustento en la realidad bien puede ponerse en duda. «Hay estudiosos que niegan toda realidad a la narración de Plutarco», apunta González Crussí luego de habernos convidado a presenciar el desenlace del cuento, un final feliz debido a la agudeza de Erasístrato. Y concluye diciendo: «Yo sospecho que los que así piensan son eruditos vacuos, sosos, cargantes e indigestos, incapaces de ver las auténticas virtudes de la fantasía en la historia»).

VI

Es particularmente sugerente la imagen que Liliana Weinberg ha propuesto para la comprensión del ensayo en nuestro tiempo, sobre todo en lo que respecta a su utilidad como vía del conocimiento científico. A partir de la figura del osado intermediario que arrebata el fuego y el saber de los dioses para entregarlos a los hombres, la estudiosa llama a prestar atención al espíritu prometeico del ensayo, antes que a su carácter proteico, es decir: atender a su papel como vinculator de mundos, mejor que a la mutabilidad incesante que, a la vez que lo dota de la heterogeneidad característica por la cual puede ser tenido por el género más libre de escritura, también puede conducir a que se lo vea con la suspicacia que acaso suscite su informalidad, su desdén por lo incontrovertible, su preferencia por sugerir y persuadir más bien que por demostrar y convencer. «Prometeo», dice Weinberg, «es responsable de sus actos y sabe, a diferencia de Hermes, que el secreto que tendrá que conducir debe ser averiguado por él, porque en ello radica su ejercicio de responsabilidad». Y tal responsabilidad, en el caso del ensayista que trabaja con temas científicos, está directamente relacionada con su función como articulador de diferentes ámbitos de la cultura en la medida en que consiga insertar el conocimiento especializado en el entendimiento de quien, de otra manera, no podría tener acceso a él.

El ensayo de tema científico no se limita a la transmisión de informaciones, sino que conlleva una valoración de éstas que es continuamente propuesta al juicio del lector. Por ello, más allá de ser un vehículo para la documentación del progreso de la ciencia y para la divulgación de sus afanes, en las rutas que sigue generalmente va siendo orientado por una voluntad crítica, indispensable en la medida en que el ensayista verdaderamente esté interesado en la configuración de un sentido para aquello de lo que esté ocupándose. Y, si esa voluntad crítica se conjuga con el reconocimiento del servicio que la intuición puede prestar a la creación de conocimiento, acaso sea posible que Prometeo quede libre de la fatalidad del mito (es decir: que escape a la condena que lo encadenará para que no regrese al Olimpo) y, una vez que haya hecho su entrega, sea capaz de emprender de nuevo, una y otra vez, el viaje de ida y vuelta: porque, si bien el ensayo puede conferir al saber del erudito una incumbencia más universal, también es dable que propicie ocasiones para el hallazgo que habría dilatado o evitado la observancia rigurosa de la investigación sistemática, pues al aventurarse la imaginación del científico ensayista, en la vanguardia, la razón que viene detrás de ella quizás tenga el trabajo más fácil •

BIBLIOGRAFÍA

- ROLAND BARTHES, *Michelet*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- HAROLD BLOOM, *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- PABLO FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, *La sociedad mental*, Anthropos, Barcelona, 2004.
- FRANCISCO GONZÁLEZ CRUSSÍ, «Sobre el secreto en el amor», *Sobre la naturaleza de las cosas eróticas*, Verdehalago / BUAP / Secretaría de Cultura de Puebla, México, 1999; *Mors repentina. Ensayos sobre la grandeza y miseria del cuerpo humano*, Verdehalago / BUAP, México, 2001; *There's a World Elsewhere*, Riverhead Books, Nueva York, 1998; *La fábrica del cuerpo*, Turner / Ortega y Ortiz, México, 2006.
- JEAN-MARC LÉVY-LEBLOND, *La piedra de toque. La ciencia a prueba*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.
- GEORG LUKÁCS, «Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)», *El alma y las formas y Teoría de la novela*, Grijalbo, México, 1985.
- JULES MICHELET, *El insecto*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2002; *El mar*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1999.
- OLIVER SACKS, *Un antropólogo en Marte*, Anagrama, Barcelona, 2001; *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- LILIANA WEINBERG, *Pensar el ensayo*, Siglo XXI Editores, México, 2007; *Situación del ensayo*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Dos poemas

EDUARDO MILÁN

silencio al vos

silencio al vos

aquí come mientras duerme

acicalado el poema explícito

brilla para desaparecer

pueblos hundidos en el aire a picotazo limpio

overos, aires enredados en los hilos que circunda

la montaña, una sola montaña no despierta

le pasa por el borde bajo unos overos

hendidos, la marca que deja el machacado pulgar

en todo lo que se respira, demasiado

denso el membrillo

ambos planos se abisman, precipitados

alto costo de una vida en la taipa

el mismo, que se abre

se recorta en la oración que dos hincados pliegan

tal pueblo enjuto, juntado por enjuto

un enjambre no de abejas, de moscas, mucha mosca

sucede que sobreviene el naranjo

de lejos tiene la forma de un poema

de lejos tiene la forma de un poema

la disposición sobre la página

todo sucede flotando

por un momento

parecen posibilidades

infinitas, innumerables, no contadas

sueño de captación

—huraño el uruguayo y huraño el hurón

una libélula enredada en la red

de la realidad, telita de tequila

se disuelve entre los dedos, no era

lo que parecía

nuez partida en no ser varios

—esto último es lo grave

MURMURO

LOLITA BOSCH

En un mundo lleno de Letras Puente murmuro sería el umbral para entenderlo todo. Murmuro es un garabato indescifrable que inicia la escritura. Murmuro en los labios de los otros es el aire que se convierte en voz ajena. Y murmuro significa lo que es anterior a la palabra.

El único momento que existe en el que podemos detenerlo todo y observar cómo se ha inventado el tiempo.

Y en este mundo lleno de Letras Puente murmuro es el lenguaje. Escrito con todas las caligrafías posibles en los cuerpos de los animales que corren salvajes en las selvas. Murmuro es todo. Murmuro es un camino a la escritura, a la esperanza, al infinito.

Al océano.

Si se escribe a mano murmuro no se entiende y cuando se dice apenas logramos escucharlo. Murmuro es una promesa silenciosa. El momento de acomodarse el lápiz entre los dedos y sujetarlo con firmeza.

Murmuro comienza.

Luego recorre su temido camino callado hacia indómitos paisajes de tinta perenne y eternidad absoluta. No hay retroceso. Vallejo decía que al escribir escupía espuma. Y ése es el momento permanente del murmuro. Un depósito frío y poderoso con una pequeña pérdida apenas evidente. Una fuga.

La escritura.

Una cosecha de letras y flores en los campos ajenos que vemos desde las ventanillas de los trenes veloces y audaces que cruzan el mundo. Un pantano que esconde un pasado maravilloso y eterno en el que todo está explicado una sola vez antes de ahora. Una nube. Una certeza. Un domador de paraguas en una tarde de lluvia en la capital más grande de Latinoamérica. Un collar de perlas violetas en los cuellos de las palmeras bocabajo de los continentes que desconocemos.

Murmuro es un vacío en el que cabe todo.

Murmuro son casi los pasos que dio Pedro Páramo antes de llegar a un libro. Es casi el sigilo con el que se acomoda el artista del hambre que quiere ser admirado de Franz Kafka y la poesía rabiosa y orgánica de Marosa di Giorgio.

Murmuro es un humano convertido en seta. Un pasaje secreto escondido entre los mapas incomprensibles de la memoria de la tierra.

Murmuro es la primera palabra. Murmuro es una sílaba, un suspiro, un fonema.

Un silencio que crece y aglomera. Un huracán persiguiendo las trampas escondidas junto a las granjas de algodón de toda América. Murmuro es el sonido que mece los ríos de centro del Asia y las cascadas lejanas de la Tierra.

Murmuro es un cuento.

Murmuro es la posibilidad de que todo sea cierto.

Murmuro es la fe en una explicación transparente que es capaz de inventarlo todo. Inventarnos.

Un lago regresando al cielo y siete líneas de la naturaleza que pueden sintetizar nuestro cuerpo.

Murmuro es apenas la escritura. Apenas el habla. Apenas el significado.

Murmuro es el germen extraño del lenguaje en un mundo en el que todo nace a cada rato. Murmuro es movimiento. Una posibilidad única de contenerse. Un sistema que evade el miedo con escaleras de cuerda que se convierten en serpientes que trepan por las pirámides lógicas del pensamiento y se mecen de un costado a otro de los planetas.

Murmuro es un símbolo.

Una infinita montaña sin descenso.

Un agujero seco. Los montes moldeados por los codos de Dios que se han convertido en volcanes. Un bolsillo en la piel de nuestros cuerpos en el que guardamos los suspiros de los otros.

Murmuro es el tiempo.

Murmuro es el exquisito momento en el que el laberinto de la imaginación cobra sentido e inventa un orden de rail de metro en el que avanzar a oscuras por los túneles subterráneos de todos los papeles de este mundo.

Murmuro es cuando podemos parar el texto. Salir de dentro. Leer el inicio de la voz en los labios de los otros, los garabatos que buscan una forma en el deseo.

Murmuro es lo que no es y lo que queda en esto ●

Variaciones AL SISTEMA MÉTRICO

LUIS JORGE BOONE

Entre una línea y otra,
las cosas obsoletas:
entre una equivalencia por división y suma:
tu peso en Venus, casi
nada, tu peso en Júpiter (*ah*:
el quinto círculo del Dante);
tus posibilidades de vivir en Fobos.

Entre una división y la siguiente,
mis antepasados corriendo descalzos por la orilla
de la Historia,
pequeñas dagas escalpando
su venganza, esculpiendo
el calvo linaje de los héroes.

En los segmentos vacíos del flexómetro
con que mide un cuerpo celeste sus rodeos
—rodeos a caballo: caballo de luz petrificada—,
no alcanza a parpadear el ojo.

Aléfhicos centímetros alienados,
del otro lado del lado de la sombra —un rodeo al claroscuro—,
colmadas esquinas del mapa suburbial de las apariciones.

La navaja que divide en micras las yardas,
aritmética del espacio que se dobla (agujeros de gusano
en la *otra* Gran Manzana: el universo a punto de pudrirse:) o se encoge,
se desdobra (*Big Crunch*):
el final de la función,

escenas de relleno, y nuestro descontento:
nadie alcanza con tan poco a tocar el fondo de
las palomitas).

Tarda un siglo el ojo en ir de aquí a aquí.

Tarda un martes la tarde de los ojos.

A la derecha de los señalamientos, de las muescas en el metro-el
decímetro-el

centímetro-el milímetro-sus nietos-sus bisnietos,

de los fantasmas que aparecen en la sesión espiritista

de una curva peligrosa en carretera,

y los autos

al fondo

del barranco.

Cuestión de enfoques o

de cálculo: parábola

con grano de mostaza

cuyas orillas no se tocan.

Entre un reglazo y otro

las manos del castigado:

el que describe esdrújulas órbitas subatómicas:

bordes de la materia a punto de ser nada.

Entre un metro

y medio, a mano izquierda de nuestra percepción,

la amplitud del desierto no mensurable

en especies endémicas por centímetro cuadrado

o piedras imposibles de mover

o grabar

sin ayuda extraterrestre.

Tarda una eternidad el semáforo del rojo al verde.

Del verde al ámbar.

Al rojo

de nuevo

y su matanza.

Tarda la Tierra un parpadeo en dar un giro persiguiéndose la cola.
¿Qué será de nosotros si se alcanza?

Misera ciencia: EL FIN DE LA HUMANIDAD

JULIO HORTA

*La ciencia tiene en común con el arte que lo más cotidiano
le parece completamente nuevo y atrayente, como si acabase
de nacer gracias al poder de un conjuro y fuese
experimentado ahora por primera vez...*

F. NIETZSCHE

1

EN LA ÉPOCA de claridad homérica, cuando las Moiras hilaban el destino de los hombres, en una senda de urdimbre entretejida con el andar de los dioses, el fuego sagrado aún no caía en manos mortales y el mundo, enraizado en la embriaguez de la poesía y el culto festivo, se mostraba envuelto en el esplendor de lo divino, como un halo que hacía transparente la presencia de las figuras divinas.

En esta atmósfera radiante, saber (humano) significa contemplar: dialéctica del conocer, unidad de «lo sabido» que manifiesta el vínculo del mundo visible con lo divino, como presente sagrado que sólo acontece en lo contemplado con claridad.¹ En la antigüedad, la ciencia del hombre era adoración y saber de las cosas divinas, que guiaba las acciones morales hacia el bien. Pero el verdadero saber, el saber de lo eterno, seguía en poder de los dioses: y el fuego forjador de maravillas en manos del hijo de Zeus.

¹ Karl Kerényi, *La religión antigua* (trad. de Mario León), Herder, Barcelona, 1999.

Durante una pausa fúnebre en la invasión de Troya, antes de atizar las llamas de una «cólera funesta», el corazón afligido de Tetis, la diosa madre de Aquiles, al ver el profundo sufrimiento de su vástago, «el de los pies ligeros», subió al monte Olimpo buscando el arte que ayudara a cumplir la venganza por la muerte de Patroclo a manos de Héctor el troyano. En una resplandeciente morada forjada en bronce, encontró a

2 Homero, *La Iliada* (trad. de Montserrat Casamada), Iberia, col. Obras Maestras, Barcelona, 1961, Cantos XVIII y ss.

Hefesto, dios del fuego, ilustre forjador poseedor del «arte mecánica».²

El fuego indomable de Hefesto atendió las súplicas de Tetis y forjó las armas que finalmente darían muerte a Héctor. Con ello, el ilustre Cojo demostraría el poder del

fuego divino como creador de muerte y destrucción, un conocimiento mortífero que acontece sobre el hombre como una maldición desconocida. Pero el símbolo representa unidad de contrarios y, en este sentido, la otra cara del mito de Hefesto es la creación de «vida»: el «arte mecánico» constructor de máquinas titánicas con forma humana, elaboradas con diversos materiales, capaces de poseer un soplo de vida propia.

En su morada, Hefesto construyó dos estatuas de oro que se asemejaban a vírgenes vivientes, pues poseían inteligencia, palabra y fuerza para ayudar al dios del fuego en la forja de obras apropiadas para los dioses. Entre sus trabajos, a petición de Zeus, construyó el cuerpo de Pandora, hecho de barro y con gran belleza, a la cual le dio vida soplando por los costados, un falso don que buscaba castigar la deshonra de Prometeo.

En el principio de la historia, el poder para construir máquinas se encontraba oculto en el fuego divino, la luz de un conocimiento vigilado, oculto en el sagrario de los inmortales... mientras el hombre se entregaba a la contemplación, escuchando a lo lejos la risa de los dioses...

2

PERO AQUEL que fue Encadenado en el Cáucaso cambió el orden natural: educado por Atena en diversos conocimientos y artes, Prometeo procuró compartir entre los hombres la sabiduría; el progreso posterior de la raza mortal sería considerado una afrenta para el Crónida. Ingenioso y astuto, el espíritu titánico de Prometeo consiguió engañar a Zeus, encendió una antorcha del mismo Sol, una brasa que guardó con recelo

en el tallo de un hinojo. Con la vara en ristre, huyó hacia el mundo, para enseñarles a los hombres el uso del fuego...³

Frente a la plenitud del carácter de un dios, como forma pura y perfecta que irradia la quietud del saber eterno, el temperamento titánico es en cambio astuto,

inquieto... un espíritu ingenioso e inventivo que busca a través del engaño y la mentira deformar el orden, corromper las disposiciones naturales. Por ello, el complemento del espíritu titánico es la miseria:

3 Hesíodo, *Teogonía*, UNAM / Instituto de Investigaciones Filológicas, México, 1986, pp. 507 y ss.

«después de cada invento de Prometeo queda una nueva miseria para la humanidad».⁴

Y la sabiduría del fuego trajo consigo la miseria del hombre: en el lugar de Prometeo como representante de la humanidad, quedó su hermano Epimeteo, quien, pese a las advertencias, con imprudencia acogió a Pandora como regalo de los dioses. Tan frívola y perversa como hermosa, Pandora abrió la caja que resguardaba Epimeteo, una encomienda que buscaba proteger a los seres humanos de infinitos males.

En Hefesto también se presenta el objeto del espíritu titánico: la invención. El arte mecánico (del griego *μηχανη*, máquina) creador de máquinas y maquinaciones: la risible fealdad de Hefesto oculta un poder ígneo, capaz de construir invenciones engañosas y artificios mecánicos cuya existencia aparente resulta contradictoria y corrupta, pues la vida de estas creaciones, aunque eterna quizás, no pertenece al orden cósmico, no es ni mortal ni divina... es, en todo caso, una mentira que tuerce lo establecido...

Engaño y apariencia son los rastros del arte divino del fuego... una llama que descende a los hombres con la promesa de miseria y muerte... la ciencia humana, de estirpe titánica, ha sido condenada...

3

ENTONCES un «Moderno Prometeo» se yergue de entre las aguas de una ciencia que se ha revolucionado a sí misma por medio de la técnica y la industria. En un periodo en que el conocimiento científico del hombre parece estar alcanzando la «condición adámica» planteada por Bacon, el dominio absoluto sobre las fuerzas de la naturaleza aún parece distante en el horizonte, y el saber humano, con su afán incansable avizorando límites, debe extenderse y dominar un secreto más...

*Tan frívola y perversa como hermosa,
Pandora abrió la caja que resguardaba
Epimeteo, una encomienda que buscaba
proteger a los seres humanos de infinitos
males.*

El joven científico y estudiante de medicina Victor Frankenstein, abrigado por el impulso de los vientos aún frescos de la Revolución Industrial, comienza una nueva búsqueda: desentrañar el misterio de

5 Mary Wollstonecraft Shelley, *Frankenstein*, Losada, Buenos Aires, 2006.

la vida, revelar el secreto del alma.⁵ Ciertamente una ambición novedosa y moderna, pues si bien una parte de la filosofía ha discurrido incansable en el conocimiento del alma, este ímpetu moderno de la ciencia es, en realidad,

de orden práctico: no el conocimiento especulativo de la vida, sino su dominio absoluto; un control profundo y determinado por la ciencia moderna.

Por supuesto, para este nuevo Prometeo el dominio científico implica la creación de la vida, la culminación de siglos de estudio y especulación para llegar al máximo punto de la praxis moderna del conocimiento: transformación y re-creación de la realidad. Utilizando varias partes de diferentes cadáveres, el joven médico se dispone a infundir vida a un cuerpo armado. Instrumentos y máquinas explotan toda la potencia del saber científico; el pináculo del conocimiento se manifiesta cuando una chispa hace que el cuerpo comience a moverse.

Pero la ciencia que ha descendido desde el Olimpo ha de traer, inevitable, una promesa infecta de maldiciones: el doctor Frankenstein ha creado una abominación, una realidad aparente y titánica que le recuerda al hombre el misterio y la finitud... el escenario en donde la vida se desborda, sobrepasando la razón. Al final, el límite entre el hombre y lo monstruoso es el lenguaje...

Y qué es la ciencia, sino un lenguaje... quizás el menos afortunado...

4

LA CREACIÓN de vida ha sido sólo un camino para alcanzar un saber total. Reconocido el linde, la ciencia enfocó sus esfuerzos por la senda agreste del «arte mecánico». La explosión de la tecnología ha traído consigo la realización del dominio absoluto: la cosificación del hombre elevada al grado de la negación, de la completa desaparición del hombre como especie y la inversión del orden natural.

Al final del tiempo, el hombre llegó al pináculo de su ciencia, y construyó la sociedad perfecta, sólo le faltaba liberarse de sí mismo. Entonces, con la ayuda de la máquina, el hombre se liberó del trabajo; gracias a la ciencia se liberó de su materialidad animal y de su mortalidad... se libró de toda necesidad hasta el punto de ser él mismo innecesario... Buscó en la ciencia su liberación absoluta y, a cambio de ello, encontró

la negación de la existencia humana: «el cerebro humano... también se atrofió y también acabó por desaparecer».⁶

Y se dio a luz al más poderoso ser, a una máquina conectada a miles de planetas colonizados y habitados por el hombre. Dwar Ev dio el último paso de la humanidad: darle un soplo a la máquina, encender su sistema y conectarse al universo. La conexión infinita supondría un sistema de conocimiento inagotable; por fin, la ciencia había inventado la fuente absoluta del saber.⁷

Pero la inquietud titánica del hombre es insaciable, y poseer una parte de ese saber fue un deseo irrefrenable. Ante la pregunta «¿existe Dios?», una sombría respuesta de la máquina se arrojó sobre la humanidad: «Sí, ahora existe un dios». Tarde, el hombre comprendió su posición en el nuevo orden del universo...

Un ciclo debe cumplirse...

5

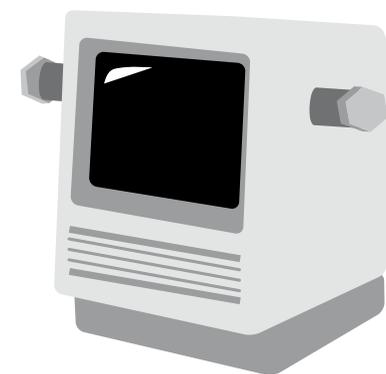
ENTREGADA en su mismidad, la máquina universal comenzó a contemplar su perfección... los cientos de ordenadores comenzarían una exhaustiva labor que, al cabo de unos instantes, se perdería en el espacio...

Al fin, la máquina reconoció su condición. Como una risa proveniente de un pasado titánico, una sensación se apoderó de su mismidad absoluta y entonces se dio cuenta de su imperfección: se ha convertido en una monstruosidad que reflexiona —¡sí, reflexiona!— sobre sí misma... Por instantes casi eternos se detuvo... No pudo tolerar el hecho de considerarse absoluta y perfecta y tener que entregarse al mismo tiempo a la ociosa actividad de reflexionar sobre ello...

Flamígera, una idea posible brotó desde una galaxia cercana: quizás haya que inventar al hombre... para que algo contemple nuestra perfección... •

6 Luis Britto García, «Futuro», en *Ciencia Ficción. Cuentos hispanoamericanos* (comp. de José María Ferrero), Brama Huemul, Buenos Aires, 1994.

7 Frederic Brown, «La respuesta», en www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?t=23338.



Aimé Bonpland

personaje literario

PABLO MONTROYA

TRAS LAS BAMBALINAS de la puesta en escena de una obra cuyo personaje principal es el Barón de Humboldt hay una sombra siempre presente: el médico y botánico Aimé Bonpland, nacido en La Rochelle en 1778. El *nosotros* con que Humboldt narra sus peripecias por las regiones equinocciales no elimina a su compañero de viaje, pero lo ensombrece. ¿Cuántas veces surge la referencia al «amado buena planta» en la descripción, por ejemplo, que va del Orinoco al Amazonas? No son muchas, en todo caso. Aquí, Bonpland rescatando libros y plantas secas de un naufragio; allá, Bonpland huyendo de los mosquitos y preparando sus herbarios en esos «hogares» ahumados de los indios; más allá, Bonpland sorteando una catarata del Orinoco para atrapar unas vainas fragantes de vainilla; más acá, Bonpland subiendo a un árbol para escapar a una tropa de pecaríes furiosos. Humboldt, que todo lo supo medir en su relato, cada descripción de lo maravilloso que iba encontrando, también ideó muy bien los momentos en que Bonpland debía aparecer en su épica naturalista. Es verdad que las alusiones a su amigo lo sitúan en medio de las dificultades y siempre ensalzan su valor y fortaleza. Pero son contadas las referencias en las más de cuatrocientas páginas de descripciones de árboles y ríos y montañas y costumbres de los habitantes de una Venezuela y una Colombia próximas a la desmesura. No es difícil comprender que a Humboldt le correspondía dar cuenta de los múltiples asombros durante el periplo por las tierras tropicales, mientras que el compañero francés debía sumergirse en las interminables labores de la clasificación de las plantas descubiertas y la disección de los animales encontrados y, en el momento indicado, aparecer con su toque de resistencia ejemplar para así darle el tinte de aventura prodigiosa al *Viaje a las regiones equinociales*. Si fuera por el mismo Humboldt, a Bonpland le tocaría cargar sobre sus hombros el papel ceniciento del eterno colaborador. Aunque un poco menos, claro está, que el cargado por los numerosos indios, negros, mestizos, mulatos y zambos cuya presencia, fundamental para que los recorridos se hicieran y ese nuevo mundo se pudiera nombrar, resulta escurridiza —por no decir fantasmal— en el vasto fresco de la

relación humboldtiana. Con todo, parece ser que Aimé Bonpland cumplió este papel sin mayores dificultades, penetrado por un sentimiento de humildad generosa que ha traspasado los años. Tal carácter, signado por el temple y la bondad, es, por lo demás, lo que han celebrado muchos. Ya Simón Bolívar se refería a él como «el mejor de los hombres y el más célebre de los viajeros».¹ Ahora bien, son los escritores, y no precisamente los próceres y los historiadores, quienes abordan las entrelíneas de la historia. Son ellos quienes han intentado penetrar en el segundo plano ocupado por Bonpland y han tratado de equilibrar la balanza en esas jornadas proteicas, ajenas a la extenuación, en que dos personajes se lanzaron a situar en el horizonte del universo estudiado hasta entonces las maltrechas coordenadas de un continente visto con los ojos del imaginario del hombre renacentista europeo.

Humboldt es, pues, quien se ha llevado todos los honores. Y Bonpland continúa cargando el fardo de un cierto olvido. En la obra de teatro *Humboldt y Bonpland, taxidermist*, de Ibsen Martínez (Caracas, 1951), se alude a esta supuesta injusticia. Bonpland, en el último acto de esta tragicomedia con naturalistas, toma la palabra desde su encarcelamiento en el Paraguay del Doctor Francia y dice: «Hay un condado de Humboldt en el Estado de Iowa... una bahía Humboldt en Canadá. Un pueblo de mineros llamado Humboldt en Nebraska y otra bahía Humboldt en Nueva Guinea. También hay una corriente con su nombre... y un pico Humboldt en Venezuela... y un río con ese nombre en el condado de Pershingam, estado de Nevada. Ah... y por supuesto... un Parque Nacional Humboldt en California. El mundo, en cambio, para mí... tiene el lenguaje de la muerte.»² La obra de Ibsen Martínez se estrenó en Caracas en 1981, y su propósito se enmarca en las nuevas tendencias de la literatura histórica latinoamericana. Situando en un plano de igualdad la acción de los dos científicos, Martínez parodia el discurso oficial de la historia que cubre de grandeza a los dos viajeros, grandeza que, como bien se sabe, se encargaron de edificar los mismos criollos independentistas como una forma de perenne agradecimiento. De hecho, lo que nunca se han cansado de agradecer las repúblicas latinoamericanas al Barón de

1 Simón Bolívar, *Cartas con Gaspar Rodríguez de Francia et al. sobre Aimé Bonpland*, en www.analitica.com/bitlibro/bolivar/bonpland.asp (consulta hecha el 13 de mayo de 2007). En la misma carta, Bolívar habla de Bonpland como un sabio virtuoso, como un hombre cuyo saber ha hecho más por América que lo que hicieron todos los conquistadores.

2 Ibsen Martínez, *Humboldt & Bonpland, taxidermist*, Fondo Editorial Fundarte, Alcaldía de Caracas, 1998. Igualmente en *La medición del mundo*, novela de Daniel Kehlmann (Diana, México, 2007) que recrea el viaje a América de los dos naturalistas, se hace alusión a esta especie de injusticia con Bonpland: «¿Por qué el viaje del señor Von Humboldt?, preguntó Bonpland. ¿Por qué nunca el viaje de Humboldt y Bonpland? ¿O el viaje Bonpland-Humboldt? ¿O la expedición Bonpland? ¿Se lo podría explicar alguien algún día?» (p. 154).

Humboldt y a Aimé Bonpland, desde la adquisición de su libertad política hasta nuestros días, ha sido el haber acercado la América bárbara y atrasada a la Europa civilizada y próspera, introduciendo, con cartas de presentación bien ilustradas, los países ignorados en el horizonte en la pujante modernidad capitalista. En la obra de Martínez, para lograr esta parodia, se acude a la carnavalización y a la caricatura, al anacronismo y al exceso, a la burla y al destronamiento. Lo que pretende el autor es desacralizar, a través de un humor fustigante, la proeza de Humboldt y Bonpland; de ahí que a los dos sabios se les muestre en el primer acto, con un decorado de «palmeras borrachas de sol», hastiados de la infaltable humedad del ambiente orinoqueño y muy cercanos al extravío que van a padecer después, una perdición producida por la selva y una perdición igualmente cognoscitiva: Bonpland tiene terror a las culebras y el propio Humboldt, entre haragán y disoluto, se burla del riguroso ajeteo de su amigo. ¿Pero qué rigor puede haber en un higrómetro, se pregunta Humboldt, si su precisión reside en un deleznable cabello de mujer? El instrumento para medir la humedad ambiente se ha dañado, y Bonpland reemplaza el cabello de una mujer suiza con el cabello de una india maquiritare. La pregunta que se hace entonces el lector de la comedia es: ¿qué tipo de medición daría semejante instrumento? Este Bonpland, en todo caso, quiere seguir con el máximo objetivo del viaje. Mide la velocidad media del viento, atrapa mariposas en redes, anota las temperaturas, organiza los herbarios, toma muestras geológicas, en tanto que Humboldt se queja del destino que poseen los dos: «Después de todo, ¿qué somos?», le dice a Bonpland, «cazadores de inconsistencias... buscadores de irregularidades...».³ Precisamente, ante esta irregularidad geográfica hay un *leitmotiv* que atraviesa toda la obra y que define muy bien el propósito sarcástico de Martínez frente a la ambición de la Europa ilustrada de someter la naturaleza selvática al orden y la razón: los dos viajeros nunca se pondrán de acuerdo, ni cuando están en Venezuela ni cuando están en París, ya de regreso de su travesía, sobre la dirección que toma el río Casiquiare en las dos estaciones anuales. El Casiquiare es la arteria fluvial que marca la bifurcación del Orinoco. Lo que intentan Humboldt y Bonpland es estudiar el curso del Casiquiare y determinar en dónde se unen el Orinoco y el Amazonas.⁴ Éste es, quizás, uno de los apartes más atractivos, en términos geográficos, de la relación del Barón y, sin duda, uno de los más sugestivos para el escritor venezolano. En realidad, este tramo del viaje es el más arduo de todos. La espesura de la selva se torna aplastante. Los insectos y la humedad adquieren una intensidad pavorosa. Incluso los indios desconocen el lugar. «Esta región es salvaje y tan despoblada», escribe Humboldt,

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Alexander von Humboldt, *Del Orinoco al Amazonas. Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, Planeta, Caracas, 2005, pp. 340-351.

«que, excepto dos o tres ríos, los indios no supieron dar nombre a ninguno de los puntos cuya situación geográfica establecí por medio de la brújula».⁵ Durante la noche del 10 al 11 de mayo de 1801, los viajeros determinan unas latitudes y unas longitudes cronométricas, y con estas observaciones queda establecida la situación del río Casiquiare. Martínez se apoya en este pasaje para burlarse de la rigurosidad científica enarbolada por los dos hombres. «Corre hacia el Amazonas en verano», opina Humboldt. «Hacia el Orinoco en la estación seca», le corrige Bonpland. «¿Cuál estación seca? Y hacia el Orinoco en la estación lluviosa...», señala el prusiano. «No, no... es al revés», responde el francés. El malentendido se prolonga hasta que Humboldt, exasperado, pone al río en su sitio: «Corre para allá la mitad del tiempo y para acá el resto del año». Bonpland se calla, no sin antes considerar que tal argumento no es muy preciso.⁶ El rasgo hilarante de este asunto, paradigma de las irregularidades equinociales que miden los dos científicos, llega a su máximo punto cuando Bonpland no cree, como lo hace Humboldt, que el Casiquiare sea tan sólo «una laguna, un bache auspiciado por el terreno y la lluvia»,⁷ y apostrofa al río. «Pero yo sé que te mueves, hijo de puta. Yo sé que corres de noche rumbo al Amazonas. ¡No puedes ocultar esa franja de agua negra, orinoqueña, que divide tu cauce...!».⁸ Basado en este pasaje dedicado al afluente Casiquiare, Martínez parece transmitir a Aimé Bonpland la perdición que sufren incluso los guías indígenas. Una luz cenital cae sobre Bonpland y éste pronuncia un corto monólogo en el que se presenta como naturalista y masón y como el verdadero protagonista del viaje que hace con un cierto teutón, un poco tozudo y ampuloso, pero fiel y bienintencionado colaborador. El efecto, por supuesto, es impactante, ya que quien se declara estar extraviado es un «ancla del espíritu».⁹ En una de las cartas que Humboldt envió a su hermano Wilhelm desde Cumaná, dice: «Hasta ese momento discurríamos como enloquecidos: en los tres primeros días no hemos podido determinar nada, pues desechamos siempre un objeto para apoderarnos de otro. Bonpland asegura que perderá la cabeza si no cesan pronto las maravillas».¹⁰ Este perfil caricaturesco del extravío, producido por tantas maravillas, es exagerado, por supuesto. Sin embargo, no hay que desdeñar que hubo una serie de viajeros posteriores que pusieron en entredicho datos que Humboldt,

⁵ *Ibid.*, p. 347.

⁶ Ibsen Martínez, *op.cit.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 31.

¹⁰ Citado por Patricia Londoño Vega, «Tras Humboldt», en *Revista Universidad de Antioquia* núm. 274, octubre-diciembre, Medellín, 2003, p. 31.

en su afán de «científico vanguardista», creía absolutos. Dos de esos viajeros, Alphons Stübel y Wilhelm Reiss, vulcanólogos que viajan por Colombia y Ecuador en la segunda mitad del siglo XIX, educados bajo el rigor de la precisión positivista de entonces, continuamente rebaten las formulaciones de Humboldt. Humboldt se equivoca cuando habla de los volcanes. Sus medidas son inexactas al referirse a los volcanes del Corazón, del Chimborazo y del Pichincha, así como al cerro Altar. Pero, sobre todo, está el estilo de la escritura de Humboldt. Las cartas de Stübel pondrán en guardia frente a los peligros que esta mezcla de fervor romántico y ciencia ilustrada encierra para la ciencia, un estilo que pareció resultado de haber escrito pensando más en los futuros exponentes del realismo mágico y maravilloso que en los científicos mismos de después:¹¹ un estilo que, como lo dijera Alfonso Reyes en su momento, es bastante propicio a una «poesía de hamaca y abanico».

El propósito de Humboldt y Bonpland fue el de nombrar el mundo americano para insertarlo en el plan cósmico, y hacerlo de tal modo que se pusiera en tela de juicio las teorías eurocentristas de corte buffoniano. Con todo, el muchas veces eurocentrismo que se le endilga a Humboldt podría agrietarse un poco cuando se reconoce que el propósito americanista se logró de manera encomiable. Éste consistió en otorgarle una presencia preeminente a la naturaleza americana en el concierto de la ciencia europea. Antes de Humboldt y Bonpland, América era vista en Europa, y sobre todo en París, como un lugar aberrante y marginal. Buffon había justificado esta concepción al hablar de los pequeños mamíferos y los gigantes insectos de los cuales es pródiga América. Sin embargo, las teorías de Buffon, las que se referían a la subdesarrollada naturaleza americana, se estremecieron cuando irrumpió el discurso científico de Humboldt. Hoy aquellas elucubraciones buffonianas se interpretan como las célebres consideraciones deterministas que Hegel pergeñó en su *Historia de la filosofía* sobre las malas condiciones de que América disponía para que allí pudiera surgir un mínimo conato de pensamiento sistematizado. El discurso de Humboldt, de todas maneras, es completamente racional, y obedece al plan de someter al conocimiento europeo la indómita naturaleza americana. Y este sometimiento va de la mano de una intención estética. En realidad, lo que se propusieron Humboldt y Bonpland fue captar sentimentalmente un entorno, combinando un cierto valor estético y una muy discutible precisión documental.¹² Pero no hay que desconocer que todo esto estaba basado en el vasto proyecto capitalista que la burguesía europea comenzaba a trazar para

¹¹ A propósito de una valoración de Humboldt por parte de estos dos viajeros, véase Juan Guillermo Gómez, «Stübel y Reiss: dos viajeros alemanes en la Colombia del siglo XIX», *Colombia es una cosa impenetrable. Raíces de la intolerancia y otros ensayos sobre la historia política y vida intelectual*, Diente de León, Bogotá, 2006, pp. 263-280.

¹² Patricia Londoño Vega, *op.cit.*, p. 36.

construir sobre él su hegemonía. Es en este punto donde la obra de Martínez sitúa uno de los núcleos fundamentales del texto humboldtiano. Bonpland, que a lo largo de la obra actúa como una conciencia crítica, le aclara a su amigo (desde el calabozo adonde lo ha confinado el Doctor Francia) lo que significó nombrar ese mundo original y paradisíaco: «Y nombrabas... como si al nombrar los árboles, al paso, los talaras...¹³ Mirabas al mundo, aniquilándolo con tus nombres; bautizando los árboles como si de paso plantaras carga de dinamita. Querías un mundo y lo clasificabas... como un castigo minucioso. Pero el orden en tus palabras era una injuria intolerable».¹⁴ De hecho, talando y dinamitando la naturaleza con palabras portentosas, dueñas de una carga poética inolvidable, ayudado por pintores e ilustradores, y conceptualizando en el marco de la ciencia europea, Humboldt insertará a América en el plano del mercado internacional forjado por los liberales de Europa. Y al hacerlo, dentro de los parámetros independentistas de la clase gobernante emergente, suscitará los mayores elogios de los nuevos exponentes del nacionalismo latinoamericano.¹⁵

La desmitificación de Humboldt por parte de Bonpland, en la obra de Ibsen Martínez, es única en la literatura latinoamericana. Porque lo usual es que estos dos personajes, que en la obra de Martínez actúan como un reflejo irrisorio de los caricaturescos Bouvard y Pécuchet, aparezcan en las obras de nuestros autores abastecidos de un lenguaje propio de los ditirambos. Desde Alejo Carpentier hasta Gabriel García Márquez, para hablar de los representantes de la tendencia maravillosa y mágica que habría de fortalecer el Barón de Humboldt, hay poco espacio para la crítica demoledora. Más bien las obras de estos escritores beben de las páginas del siempre admirado prusiano. *Los pasos perdidos*, en cierta medida, no es más que una recreación, con fuertes ingredientes etnomusicológicos, del *Viaje a las regiones equinocciales*. Los que comen tierra, en la saga de los Buendía del escritor colombiano, vienen de aquellos otomacos que habitaban las inmediaciones del Río Negro. Y recuérdese que cuando Humboldt dice, durante la travesía por la selva, que «todo recuerda aquí el estado original del mundo», está edificando un estilo literario que Carpentier y García Márquez sabrán modelar a su modo. Carpentier habla de un Adán prístino cuyo deber será nombrar las cosas por primera vez. García Márquez comienza *Cien años de soledad* diciendo que «El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que

¹³ Ibsen Martínez, *op.cit.*, p. 48.

¹⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁵ Ángela Pérez, *La geografía de los tiempos difíciles: escritura de viajes a Sur América durante los procesos de independencia 1780-1849*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2002, p. 70. Bolívar, recuérdese, expresa este sentimiento de gratitud así: «El barón de Humboldt ha hecho más por América que todos los conquistadores juntos». *Ibid.*, p. 75.

señalarlas con el dedo».¹⁶ En fin, Bonpland y Humboldt brotarán aquí y allá ahitos de perplejidad frente a ese mundo pletórico de maravillas. Así, por ejemplo, los recrea la *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano. Los cortos textos que el escritor uruguayo les dedica están sumergidos en el esplendor americano de las estampas locales. Allí se les homenajea siguiendo los esquemas que el mismo Humboldt utilizó. Pero la verdad es que Humboldt resulta bastante mesurado al lado de un Galeano excesivamente perplejo con los exotismos. En «Un par de sabios a lomo de mula» hay troncos acolchados de lianas, hay cangrejos celestes, cocodrilos —y, curiosamente, no caimanes— que hacen siestas eternas; hay lluvia de meteoros, terremotos, indios desnudos que dormitan en arenas calientes, mulatas trajeadas de muselina que levitan en vez de caminar. Y, para completar esta estampa típicamente americana, aparece uno de esos especímenes humanos por los que un contador de historias mágicas daría un Potosí para entrevistarlo. Se trata de un indio llamado Francisco Loyano, y su increíble proeza es haber alimentado a su hijo durante cinco meses con unas tetas que eran tan suyas como lo eran, de ella, las tetas secas de su mujer.¹⁷

El impacto del viaje a América es demasiado fuerte para Aimé Bonpland. A su regreso a Francia, el personaje histórico trabaja en el jardín botánico de la Malmaison napoleónica, y en 1816 decide volver. Es él y no Humboldt quien abraza con intensidad la causa americana y la lleva hasta los últimos extremos. Es Bonpland y no Humboldt quien demuestra que quiere jugarse su destino a favor del progreso y la libertad en América. Humboldt se quedará en Alemania añorando hasta su muerte un posible regreso, mientras que el botánico francés se instala en Argentina. En realidad, entre 1805 y 1814 Bonpland no dejó de mantener relaciones con el grupo revolucionario de los patriotas americanos. Es notoria y vasta la correspondencia que establece con sabios y políticos de América, desde Fray Servando en México y Pedro Serrano en Argentina hasta Francisco Antonio Zea en Colombia y Simón Bolívar en Venezuela. Sus viajes a Londres, cuartel de la independencia contra el dominio español, le permiten a Bonpland afianzar relaciones con Belgrano, Sarratea y Rivadavia. Este último lo invita para que vaya a Buenos Aires y se vincule a las labores de la ciencia en esta joven república y se encargue del jardín botánico que se piensa fundar allí.¹⁸ El paso por este país es inestable debido a la permanente crisis política. Ibsen Martínez, en el

16 Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Real Academia Española, Madrid, 2007, p. 9.

17 Eduardo Galeano, *Memoria del fuego II, las caras y las máscaras*, Siglo XXI Editores, Bogotá, 1984, pp. 104-105.

18 Alfredo Boccia Romañach, *El polifacético Aimé Bonpland*, Fundación de Historia Natural Félix de Azara, Buenos Aires, 2001, p. 3.

segundo acto de su obra —que transcurre entre Argentina y Paraguay y que está dedicado en gran parte a Bonpland—, ubica al científico en situaciones difíciles. Entre proteccionistas, librecambistas, iluministas, eurocéntricos y telúricos, Bonpland intenta sobrevivir en un medio enardecido y caótico durante cuatro años. «Mercader de su propio instrumental, médico y científico en cualquier cambalache, cirujano de pendencias de taberna en los muelles del puerto, destilador clandestino de linimentos y brebajes», escribe Martínez.¹⁹ Y es que, durante esta segunda estancia en América, la vida de Bonpland adquiere los matices de un personaje novelesco. Desesperado, el viajero francés dirige sus pasos a Uruguay, donde emprende la vida de empresario agrícola. Su origen de burgués provinciano —Bonpland no fue un aristócrata de ideas científicas altamente racistas como lo fue su compañero alemán— lo favorece y le otorga un perfil idóneo para asumir este nuevo papel. Se dedica a la producción de legumbres y de lácteos, cría cerdos y ovejas, produce cueros a partir del curupay (madera rica en taninos que se da en esas regiones y que es muy utilizada por los indígenas).²⁰ Apoyado por un numeroso grupo de nativos, Bonpland, que para sus colaboradores es una suerte de patrón benevolente, empieza a construir su emporio. No demora en convertirse en un próspero estanciero de Uruguay. Es entonces que, empujado por el ansia de obtener una situación económica en ascenso, monta el negocio de la explotación de la yerba mate. No es blasfemia decir que este negocio adquirió los brumosos visos del contrabando (hoy todavía lo sigue siendo, pero bajo otros nombres): el contrabando era una de las mejores fuentes de ingresos en América. En Santa Ana de las Misiones, Bonpland organiza con socios y personal indígena una pequeña empresa de yerba mate que despierta rápidamente las sospechas del dictador vecino, el paraguayo Gaspar Rodríguez de Francia.²¹ Lo que sigue en la vida de Aimé Bonpland, como personaje literario, lo recrea Augusto Roa Bastos en su obra mayor *Yo el Supremo*. Esta novela de la dictadura latinoamericana, publicada en 1974, es un conjunto de voces polifónicas que a lo largo de sus más de seiscientas páginas cuenta los momentos más importantes no sólo de la vida del Doctor Francia —primer dictador latinoamericano, acosado de latinajos y de una paranoia de rasgos chauvinistas—, sino también de la vida cultural y política del Paraguay, desde la Colonia hasta nuestros días. Y Bonpland, según esta voz dictatorial que recorre la casi totalidad de la novela, forma parte del patrimonio histórico paraguayo. El científico, que permaneció detenido en Paraguay durante diez años, entre 1821 y 1831, es un personaje que se mitifica de la misma manera en que el

19 Ibsen Martínez, *op.cit.*, p. 43.

20 Alfredo Boccia Romañach, *op.cit.*

21 *Ibid.*, p. 3.

Supremo lo hace consigo mismo: la mitificación del francés, en la novela de Roa Bastos, la edifican, por un lado, algunas voces del pueblo, y por el otro la voz del dictador, y consiste en considerarlo como el verdadero sanador de hombres. Hay una sugestiva metamorfosis del Bonpland médico en la novela de Roa Bastos: puesto que cura, con pócimas y cataplasmas milagrosas —es decir, con verbajos y menjurjes—, a todo tipo de personas, desde campesinos anónimos hasta el mismo Doctor Francia, a quien alivia con una mezcla de bulbos gomosos y polvo fosfórico de Corvisart,²² Bonpland se convierte en una suerte de chamán que el pueblo y su memoria veneran. De este modo, el americanismo que alcanza el botánico francés —o, al menos, así lo insinúa *Yo el Supremo*— se despoja de todo el discurrir eurocéntrico de la ciencia burguesa representado por el Barón de Humboldt, y se funde con las tradiciones más antiguas del saber popular de los indios americanos. En este sentido recuerda a José Celestino Mutis, que en sus últimos años acepta, después de un largo rechazo impuesto por su formación de colonizador hispánico, el importante conocimiento de la farmacopea indígena manifiesto por los curadores indígenas de la Nueva Granada. Visto desde esta perspectiva, Bonpland como personaje adquiere una trascendencia insoslayable en el atropellado encuentro entre el conocimiento europeísta y el americanista. Y la ambigüedad expresada por el Doctor Francia ante esta circunstancia es ostensible. Por un lado siente que en todo su reino sólo hay un hombre que puede curarlo porque su profilaxis está fundada en la medicina ancestral, pero por otro sabe que ese francés es un alto representante de las causas libertarias que luchan contra los tiranos de toda índole, y que su presencia en las fronteras paraguayas es sinónimo de espionaje. Bonpland, a pesar de su encierro, disfruta a lo largo de estos años de una muy atractiva libertad. Eduardo Galeano, en su semblanza dedicada a este último Bonpland, dice cuáles eran los menesteres que ocupaban las horas del secuestrado: «Bonpland no había estado preso en celda. Trabajaba tierras que le daban algodón, cañas y naranjas, y había creado una destilería de aguardiente, un taller de carpintería y un hospital; atendía los partos de las mujeres y las vacas de toda la comarca y regalaba jarabes infalibles contra el reuma y la fiebre».²³

Las fuentes históricas que hablan sobre los últimos años de Bonpland están irrigadas por las corrientes siempre desbordadas de la imaginación. Argumentan que, luego de múltiples presiones por parte de los emisarios de los gobiernos de Europa y América —la supuesta carta en que Bolívar amenaza a Rodríguez de Francia con una invasión nunca fue respondida, y las misiones de Pedro Saguier, Richard Grandsire y Woodbine Parish no tuvieron mayor éxito—, el Doctor Francia decidió expulsarlo de sus dominios. El Bonpland de la obra de teatro de Ib-

22 Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1986, p. 231.

23 Eduardo Galeano, *op. cit.*, p. 167.

sen Martínez termina en un calabozo «bajo el nivel del río Paraguay», dialogando con un Humboldt fantasmal. «Así que eso es América... La Región Equinoccial... Apuesto lo que quieras a que fríen iguanas en las plazas...», murmura el Barón. A lo que responde Bonpland: «No te prometí nada mejor... es un país a la intemperie...». El personaje de Roa Bastos se siente, en cambio, pleno en su encierro. Bonpland le responde al Supremo: «La tierra del Paraguay, Excelencia, es el cielo de las plantas; las tiene en mayor número aún que estrellas el firmamento y granos de arena los desiertos».²⁴ Por esta razón, y por saberse venerado por el pueblo que cura, Bonpland pide que no se le expulse. «Yo he recogido cerca de cien mil plantas y doce mil seiscientos especies, absolutamente ignoradas, de los reinos que en esta República son en extremo prolíficos y variados. Quisiera quedarme aquí, Monsieur le Dictateur, hasta el fin de mis días, si S. E. me da licencia». «Por mí, don Amadeo, puede quedarse todo el tiempo que quiera. Aquí, la perpetuidad es nuestro negocio. Yo en lo mío. Usted en lo suyo».²⁵ Bonpland es expulsado a pesar suyo porque es sospechoso de conspiraciones, acechanzas y astutas emboscadas. Entre 1831 y 1858 el francés se la pasa en varias partes de Uruguay. Su rastro es difícil de seguir, porque unos lo ven en medio de las tropas de Rosas y Rivera, en la batalla de Pago Largo; otros lo ven en San Borja, en las costas del río Uruguay; otros, en Santa Ana de las Misiones, y otros, finalmente, en la isla de los leprosos, cerca de Yapeyú. «Don Amadeo fue siempre hombre de estar en varios sitios a la vez», dice la voz del Supremo, que en este caso asume los contornos de una voz colectiva. «Lo que es una manera de tener varias vidas. Unos lo ven por Levante; otros por Poniente. Alguien asegura haberlo visto en el Norte; alguien en el Sur. Parecen muchos, distintos y distantes, pero uno solo y único hombre son».²⁶ El historiador Alfredo Boccia asegura, en fin, que Bonpland murió navegando el río Uruguay.²⁷ Una de las notas del compilador de *Yo el Supremo* dice que, a su muerte, era director e institutor del Museo de Ciencias Naturales de Corrientes. Se quiso embalsamar el cadáver de Bonpland siguiendo las anotaciones que sobre esa práctica había dejado el sabio: nada más apropiado, para un embalsamador consumado, que su propio cuerpo siguiera esa suerte. Pero cuentan que, mientras el envejecido cuerpo de andariego de Bonpland asimilaba las esencias de ciertas ramas, un borracho de pueblo lo apuñaló porque el viejo amigo no le respondía el saludo. Jumeras, frenesí popular y plantas medicinales. Un decorado típico para señalar el final de un viajero legendario ●

24 Augusto Roa Bastos, *op. cit.*, p. 232.

25 *Ibid.*, pp. 232-233.

26 *Ibid.*, p. 236.

27 Alfredo Boccia Romañach, *op. cit.*, p. 7.

HALO

JULIO ESTRADA

*El espectro etéreo se desliza sin adherirse. Su forma,
una dona trémula y borrosa que se dilata y contrae. Sus
partículas vibran al tacto de una música cuyo aroma danza
sin gravedad por doquier: lluvia de colores en floración.
Un soplo eleva sus velos a velocidades que rarifican la
luz: sueño pastoso de vértigo que se envuelve en una
irisación. Su naturaleza flota en largos tiempos sin fusión
de instantes. Nuestro linde se escucha en el vuelo de un
movimiento ilusorio. Nuestra duda se anuda en un aire
de venas y estelas insibles que embalsaman un manto de
infinitos horizontes de tiempo.*

Al día

AMADEO ESTRADA

El cosquilleo se une al sonido del silencio en
pesado vaivén cardíaco. Aturde. La luz brilla
interrumpida, deslumbra, ciega. Entra en el
cosquilleo. Los movimientos se endurecen, pesan,
se rompen. Apenas un cambio de polo magnético.
Los brillos desaparecen, los cálidos emergen. Las
nubes son llamas y el sol se obscurece. Las plantas
centellean doradas. El aire ya no pesa.

Entonces sé. Sólo ha sido un día más.

Al compás de la letra

MIGUEL MALDONADO

Cuando me quedaba sin lápiz en el colegio —el paradero de un lápiz, como el de los encendedores, siempre es un misterio—, solía usar como último recurso la punta de lápiz del compás de mi juego de geometría. Por unos instantes, esa imagen se convertía en la metáfora nupcial de las ciencias y las artes. Un instrumento de la ciencia geométrica, fabricante de círculos, servía también como herramienta del arte caligráfico. La *o* y su redondo, por fin juntos. Este simbólico recuerdo, que se debía al accidente de perder mi lápiz, hoy día no es ni un símbolo ni un accidente: es una realidad cotidiana. Vivimos el regreso de los tiempos, y las distintas competencias se vinculan unas con otras, al grado incluso de confundirse: las explicaciones científicas sobre la edad del universo y su origen a veces parecen verdaderos cuentos chinos. Digo «regreso de los tiempos» porque, recordando a Platón, un ciudadano debía educarse en la técnica de la música como en la de las matemáticas, la retórica y la gimnasia. Esta educación integral de la época clásica la vivimos hoy día. Hemos salido de la modernidad, donde cada disciplina se distinguía de la otra y prevalecía el discurso de la hiperespecialización, para entrar en una ética holística. Esto hasta sus últimas consecuencias: a buen seguro, un convulso cantante de rock pesado puede ser monje zen por las mañanas, con tiempo para hacer sus prácticas de laboratorio por las tardes, sin descartar que tenga el pasatiempo de aprendiz de astrónomo, con el telescopio más sofisticado del mercado en la ventana de su casa.

En distintos momentos, la ciencia y el arte se han entrecruzado. En el periodo barroco, por decir un ejemplo, los versos no necesitaban nada

para parecerse a los silogismos filosóficos, concatenándose —o, como se dice en poesía, encabalgándose— a la usanza de los principios que marcaba la ciencia lógica de entonces; de allí que el conceptismo fuese un recurso literario barroco por excelencia. La ciencia ha necesitado del arte, como los primeros anatomistas que recurrían a escultores y artistas plásticos para que construyeran sus modelos del cuerpo humano; o los filósofos antiguos que contaban con los conocimientos necesarios de *ars* retórica y poética para elaborar sus lecciones de manera eufónica y apropiada; *didaxis* y *dicción* son palabras hermanas, y no precisamente por su cercana homofonía. El arte también ha necesitado de los conocimientos científicos para hacer libros de aventuras y ciencia ficción bien documentados. También han coincidido involuntariamente, como en las imágenes microscópicas de la biología y su parecido con algunas corrientes plásticas.

Dentro de las mismas ciencias, para bien o para mal, ha habido una constante interacción. Para bien, porque ahora podemos interpretar la realidad a través de distintos enfoques; para mal, porque se corre el riesgo de comprender un fenómeno social a partir de conceptos y categorías incompatibles. No son pocos los sociólogos o politólogos que interpretan la realidad con el mismo rasero de las ciencias exactas. Los conceptos de *entropía* y *autopoiesis*, provenientes de la biología, y usados también en los sistemas computacionales, han servido como categorías de análisis social. La simple analogía fue la gran miopía del siglo xx, siglo en el que, precisamente, el concepto de «masa» (despectivo por excelencia), perteneciente a la jerga de la física y la matemática, se usó para dirigirse al «pueblo» y tratar de comprenderlo.

Desde la época clásica, se considera que la ciencia y el arte comparten un objetivo: ambas buscan la verdad. Si nos aferráramos a esta idea, la historia pronto nos desengañaría: ciencia y arte también se ejercitan en la falsedad. Acaso éste sea el verdadero vínculo entre la ciencia y la literatura. Falsedad y ficción son palabras colindantes. La verdad científica se ha vuelto cada vez más provisoria. La teoría de los paradigmas mostró que a una verdad la sustituye otra que a su vez será sustituida; los estructuralistas de finales de siglo mostraron que la verdad es también un juego de discurso; y, para rematar, la teoría de la compleji-

dad, de cuño posmoderno, ha señalado que la realidad es mucho más complicada de lo que pensábamos. Pero no hay por qué espantarnos: en lugar de rechazar la falsedad científica como un error abominable, hay que reconocer que desde siempre la falsificación ha sido parte de nuestra vida cotidiana. En el habla coloquial, por citar un ejemplo, nos referimos a los movimientos del Sol alrededor de la Tierra: «la puesta del Sol», «la salida del Sol», como Ptolomeo; y no a los movimientos de la Tierra alrededor del Sol, como Copérnico y los actuales astrónomos quisieran; seguimos utilizando palabras que ya son científica y etimológicamente obsoletas, como el nombre de algunas enfermedades: el significado de *influenza* proviene de la vieja creencia de padecer la mala influencia de los astros; *histeria* significa «útero» en griego: era una enfermedad que se atribuía a la movilidad del útero, y hoy se sabe que ésa no es la causa y que tampoco es privativa de las mujeres. En la literatura lo importante es que el texto sea verosímil, sin importar si es falso o no. Por lo demás, cuando la novela ha querido adelantarse a los hechos, profetizando realidades posibles, atina y se equivoca. Este 2009 se cumplen 60 años de la publicación de *1984*, y lejos estamos de esa sociedad imaginada por Orwell, donde el sexo y la religión eran erradicados. Quizá vivimos todo lo contrario: un hedonismo abrumador y fanatismos religiosos que convulsionan el mundo. La parte de falsedad que tiene la ciencia se compensa con la parte de verdad que tiene la literatura: la intuición poética se ha adelantado en muchas ocasiones a los presupuestos científicos. La concepción poética de las correspondencias, donde realidades ajenas y lejanas se relacionan unas con otras, hoy es confirmada por la teoría del caos.

En lugar de rechazar la falsedad científica como un error abominable, hay que reconocer que desde siempre la falsificación ha sido parte de nuestra vida cotidiana.

La ciencia ha creado por sí misma historias dignas de ser tratados literarios. La teoría de cuerdas o teoría M, que, como las novelas totales, aspira a comprender el micro y el macromundo en su conjunto, señala que existen no tres, sino diez dimensiones. Comprender esta teoría es adentrarse en un campo de inventiva e imaginación similar a las historias de ciencia ficción. No es casualidad que el «falsismo» o la «pseudociencia» sean ahora conceptos reconocidos por la glosa de las sociedades científicas, rompiendo con el binomio maniqueo ciencia-ficción. Ya no hay una demarcación clara y precisa entre el campo de la literatura y el de la ciencia. De alguna manera, la ciencia ha recobrado la fuerza imaginativa e ingeniosa que la caracterizaba. Relajar el sentido categórico de las verdades científicas, dotándolas de relativismo y ficción, no es una propuesta de escepticismo científico sino una valoración del lado vital y literario que hay en las especulaciones académicas. A diferencia de algunos escritores románticos y modernos, que negaban la ciencia en bloque, me viene a la mente el verso de Octavio Paz: «inocencia y no ciencia o el legendario brindis tabernario de John Keats y Charles Lamb: “¡Malditas sean las Matemáticas!”». Se trata de asimilarla de una manera más compleja y enriquecedora.

Siguiendo los versos de Gonzalo Rojas: los poetas hoy en día deberían «Fisiquear y no metafisiquear y estudiar biología, matemáticas y cuanta ciencia». Así como propugno por la literaturización de la ciencia, también propongo la cientificación de la literatura. Creo que el diálogo entre ambas competencias enriquece la obra y la vida de un escritor. Los límites de nuestra lucidez son también los límites de nuestra curiosidad. Además, aunque imperceptibles, los puentes entre una y otra siempre han existido, la poesía es a veces la hipótesis que la ciencia se encarga de comprobar. Por nombrar sólo un ejemplo, Safo, poetisa y compositora de música, quien además tocaba la lira, se adelantó a las nuevas teorías de la complejidad, las cuales estipulan, o pregonan, o cantan, que toda situación encierra ineluctablemente una paradoja: «Eros, quien funde elementos (de nuevo) me conmueve / criatura agridulce que, inmanejable, ahora me invade». Ya que convocamos a la música, y a Himeneo, regresemos al compás, instrumento de medición geométrica y además concepto de armonía musical. El número y el ritmo. La cifra y el verso: el compás de nuestro tiempo •

GUIÑO

EDUARDO PADILLA

*Todo objeto contiene a otro objeto
en su virtualidad.*

R. MAGRITTE

*El abuso de la metáfora lleva
a la bancarrota del sentido.*

SWANKIPANTS THE BANKER

*Un epígrafe bien empleado
es la mejor sirvienta de todas.*

E. PADILLA

En cada escena del crimen una catedral azul
ultraligera
superior a los ríos calinosos desde la boca
de la pipa
de la conjetura que a tientas el detective,
asaltado por una visión que ni siquiera coagula del todo antes de ser
archivada.

En cada catedral azul, con paso terso,
gatuno,
con desdén y
finísima desidia,
una burbuja de jabón hace *plop*.

En cada ciudad como ésta
siglos de infamia y tibia misericordia se afanan,
como la proverbial telaraña,
de los párpados de algún dios paleolítico
mientras la burbuja es traspasada por todo aquello nacido de ingle o
salido de fábrica,
una enciclopedia de bólidos, centellas, efectos punzocortantes,
rayos que asesinan abierta o discretamente, que orbitan sienes
olímpicas,

que espían revueltas celulares y venden la información al bisturí más
artero...
una vida de alfiletero la nuestra.
La física cuántica así lo dice: por todos lados los bárbaros,
cómo pararlos si son más pequeños que un cabrón pigmeo y tanto más
negros,
la luz la usan de hilo dental, y los hoyos negros, me mortifican,
sobre todo los que tengo en el cuerpo: porteros corruptos,
por una tapioca le entregarían el reino al invasor.
Y la Anti-Materia: ubicua, necia, musulmana, cercándonos con
superioridad numérica,
y no hay forma de afrancesarse y limpiar las botas del enemigo,
así que uno comienza a entrar en pánico,
y a sudar frío bajo el espectro de una repugnancia tanto espiritual como
física,
como la que uno siente por aquella tía abuela que se mantiene ignota
pues vive en el Norte pero amenaza con venir a restregar su odioso
anecdotario
en nuestra conciencia, tan asediada por narizotas
y masas épicas de pelo pubiano, articuladas en supercarreteras de
Comercio y Misterio.

Y así hasta llegar a los astringentes cuartetos del maestro húngaro—
te quiero mucho Bela,
gracias por el bello jardín de crecimiento y decrecimiento instantáneo
hecho a partir de alfileteros humanos
y perros nudosos persiguiendo al camión de la basura.

Buena música al menos. Mi favorito es el quinto.

La burbuja, entonces, traspasada como santo de estampita, pero que no
expira,
aún.

In the blink of an eye, decían los ingleses, antes de prenderle fuego a las
chozas.

*Si algo me conmueve hasta la piedad religiosa
es ver a una mujer poniéndose pestañas postizas.*

Entre más fea mejor.

FILIP, EN LA CALLE HOZA (POLONIA)

Homenaje a PITÁGORAS

ALFREDO FRESSIA

Los Matemáticos no lloran al nacer. Por eso todos saben cuando un Matemático viene al mundo. Además, crecen alimentados por proteínas muy potentes y hacen alegres malabarismos numéricos durante muchos años. En la vejez, admiten que no tuvieron tiempo de contemplar la fría eternidad de los números. Y después se mueren.

π

Los Matemáticos se sienten en el séptimo cielo cuando, dos por tres, gritan a los cuatro vientos que, para razonar, ellos no necesitan un sexto sentido.

Δ

Los Matemáticos son siempre irremplazables porque son siempre reemplazados por otros Matemáticos.

μ

Cuando tienen sentido social, los Matemáticos estudian Ciencias Económicas y a menudo son gays pero lo esconden. Ya cuando son ingenieros y también son gays, se lo esconden a sí mismos, y en todos los casos pueden acabar dirigiendo algún Banco. Pero son tan ágiles entre aranceles y tasas de interés que envejecen rápido. No tienen suerte con el número de los efebos.

ω

Los Matemáticos nunca se meten en camisa de once varas. Como es sabido, prefieren los teoremas.

β

Cuando los Matemáticos dan clases, pavos reales de las cuentas, se muestran tan rápidos de raciocinio que no logran entender que los Otros los miren con susto. Imaginan que es por indiferencia y entonces tartamudean desplumados. Eran usuarios subalternos de las palabras. Pero eso, ellos no lo saben.

ψ

Los Matemáticos son obedientes.

$\sqrt{\quad}$

Los Matemáticos son masculinos. Las mujeres Matemáticas también lo son. Es la solemnidad que los cubre cuando reconocen que los axiomas no aceptan demostración. La inexplicable rajadura femenina.

\mathcal{J}

Los Matemáticos que estudian Ingeniería toman mate. Es que el mundo les hace gracia y gozan de buena salud. Ya la resistencia de los materiales los excita y les hace tomar grapa o vodka. Coñac, jamás.

α

¿Y los que son doctores en Matemáticas? Ésos están en la carrera universitaria. Dan conferencias, leyeron el Talmud y todos, sin excepción, son Jefes de Departamento. Cuando viajan en los aviones internacionales, piensan que los números hubieran podido llevarlos a Dios. Pero siempre se jubilan antes.

Θ

Los Matemáticos son eficientes productos genéticos de última generación. Antes del desarrollo del gen matemático, existieron los Prematemáticos, altos, rubios y cansados. Sentían un infinito hastío frente a cada logaritmo. Vivían en el actual Uruguay y se adormecían con la cinta de Moebius en la mano. Se extinguieron en medio de la melancolía y el desconsuelo ●

La ópera sin lagos subterráneos

ÁNGEL ORTUÑO

quéjese el nervio con cántico süave

GABRIEL BOCÁNGEL

**Afirman que el actor desfigurado
se ha vuelto más amable**

**Una mano cortada o una pierna
disminuyen el alma**

—ya lo dijo Lucrecio

**Desde entonces se sabe inhabitable
como fiesta en la alberca
de los átomos rotos
y el puente de algodón donde el vaho de la fiera
perfuma señoritas que no saben nadar.**

cmyk
SANTIAGO MATÍAS

cyan

magenta

sucesión de gansos atravesando un ojo

todo lucero comienza así: cielo de La Ventosa

retoque de árboles amarillos y anilinas

un negro puro descarrilándose

diez años atrás

tornasol

**como aquel tren de las seis
sin matasellos:**

**dicen que el aire es tan verde
que se oyen tiburones**

eso: música de agujones entre las colinas

Rothko

qué álgebra la de los grillos

su monólogo de azules
como un conejoblanco

daltónico

así se ve en lo barrido:

veloces rojos de un mar a quemarropa

manchas

el alfabeto del humo
contra un cielo de origami

corrección

eran cuervos volando hacia el último túnel

casi un efecto óptico

¿dime
cuánto hace falta para que lleguemos?

aún nos queda un poco de tóner:

una curva luego otra

deletrear los matices

restos de un sol cubriéndose peces

cabizbajo cielo sin acentos

pausa

esta canción
se llama cuatricromía

Entre el héroe y el villano: *la imagen* de los científicos

MATIANA GONZÁLEZ SILVA

Como si de los rituales de una tribu amazónica se tratara, el mundo científico está lejos, muy lejos, del hombre común. Es cierto que nadie medianamente culto cuestionaría que la Tierra da vueltas alrededor del Sol (aunque nuestros sentidos nos indiquen cada día lo contrario), y que todo el que haya pasado por la escuela quedó convencido de que la ciencia tiene sus cimientos en la observación empírica, la lógica y la racionalidad. Pero si casi nadie ha tomado un café con alguien que se gane su sueldo haciendo ciencia, ¿por qué estamos todos tan de acuerdo en lo que caracteriza a los científicos?

Que la imagen pública de los científicos no es un tema sencillo puede deducirse ya de lo poco que nos cuestionamos cómo es la ciencia. Y aunque, desde el punto de vista de la teoría literaria, no constituye novedad alguna que la literatura es una extraña mezcla de materialización de lo ya dado con las exploraciones de futuros posibles, nunca está de más emprender un paseo por los libros para cobrar conciencia de lo artificioso de nuestras ideas.

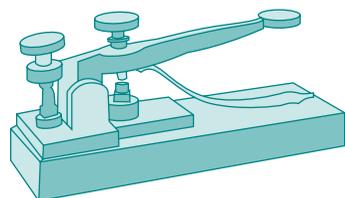
Sacar a la luz los diferentes modelos de científicos en la literatura occidental fue el objetivo del libro publicado por Roslyn Haynes bajo el título *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*. Más allá del análisis detallado de los principales rasgos de carácter de los científicos en los textos en los que son protagonistas, el libro constituye un recorrido por las cambiantes relaciones sociales de la ciencia y el conjunto de la sociedad y por los temores y expectativas que la ciencia ha ido generando con el paso del tiempo. No en balde el libro forma parte de la colección de Historia de la Ciencia de la Johns Hopkins University Press, y trasluce la particular mezcla de habilidades de una autora formada originalmente como bioquímica y especializada más tarde en las interacciones entre la ciencia y las humanidades, la simbología y la ciencia ficción.

El punto de partida del análisis de Haynes es Fausto, el famoso alquimista medieval que vendió su alma al diablo a cambio de obtener conocimiento. Pero para entender el papel que juega actualmente la ciencia entre nosotros, y dada la transformación radical de la estructura científica en el siglo xx, centrémonos mejor en los personajes literarios de este último siglo atribulado, en el que el prestigio de la ciencia atravesó crisis muy serias.

Ante la omnipresencia de la ciencia y su indispensabilidad para casi cualquier labor contemporánea, «hubiéramos podido esperar que las ideologías del siglo xx glorificasen los logros de la ciencia», escribió Eric Hobsbawm en su ya clásico *Historia del siglo xx (1914-1991)*. Pero, a pesar de lo esperable, la relación del siglo xx con lo que se considera su creación más extraordinaria estuvo marcada por la ambigüedad y, en ocasiones, por el rechazo franco. No hay sino que recordar que la implantación del plástico, sin cuya presencia el mundo nos resulta casi inimaginable, estuvo a punto de naufragar en medio de los movimientos contraculturales de los años setenta, la toma de conciencia ecológica y la desconfianza que generaba el hecho de que fuera un producto sin un correlato natural, y que el propio Einstein no dudó en señalar la incomodidad que le producían las implicaciones probabilísticas de la física cuántica.

Como factores decisivos del poder militar en épocas de guerra, como destinatarios privilegiados de los fondos públicos que financian sus investigaciones, o simplemente como proveedores de una tecnología que se volvió parte integral de la vida cotidiana pero que casi nadie comprendía, a lo largo del siglo xx los científicos estuvieron presentes en la lista de las preocupaciones de la sociedad, y como tal poblaron también nuestra literatura.

Herederos del optimismo decimonónico, de la ideología positivista y los grandes inventos como el telégrafo y el foco, el primer arquetipo que identifica Haynes en la ficción del siglo xx es el del científico-héroe cuyo conocimiento está al servicio del mundo para salvarlo de los enemigos, ya sean extraterrestres o simples contrincantes de guerra. El científico-héroe es la encarnación literaria del proyecto ideológico de la propia ciencia y su fe en el progreso, que para los años treinta había consolidado un discurso que equiparaba la supremacía técnica con la supremacía moral.



Pero a pesar de su importancia y de que a la mayoría nos suenan conocidos, los científicos-héroes constituyen en realidad una minoría frente a los científicos potencialmente peligrosos, ya sea por su maldad, por su amoralidad o por su despiste. Conforme crecía la percepción del poder de la ciencia y resultaba cada vez más difícil ocultar que la bondad de los fines no podía garantizarla nadie, los científicos héroes pasaron a constituir la minoría. No era un miedo nuevo, y ya en 1903, en su discurso de aceptación del premio Nobel, Marie Curie habló de los peligros de que la radiactividad pudiera ser usada para fines maléficos —si bien es cierto que la idea de los científicos temibles se generalizó y que la sociedad, al juzgarlos, casi siempre emitió el veredicto «culpable».

La variedad de científicos malos en la literatura es amplia: desde los que persiguen directamente la destrucción del mundo hasta los que quisieran dominarlo en sus ansias de poder, fama o fortuna. Hay físicos enloquecidos al constatar el papel del azar en la naturaleza, dispuestos a cualquier cosa por intentar introducir de nuevo el orden, y también biólogos y psicólogos usurpando el papel del Creador, o aliándose con los regímenes totalitarios con el fin de controlarlo todo.

Los científicos «malos» se suman a otro grupo peligroso también, pero por causas diferentes. Son los científicos deshumanizados, que no persiguen ningún objetivo pero cuyo reduccionismo los vuelve incapaces de comprender la vida en cualquier faceta que no sea la estrictamente intelectual. Enfrascados en su propio trabajo y ajenos a todo lo que no sea sujeto de predicción estadística, el peligro que suponen éstos deriva justamente de su extrema racionalidad, y de que no se preocupan por tomar precauciones para que sus descubrimientos no sean utilizados con fines reprobables. No sólo estos científicos pueden dañar sus entornos más próximos, al ser incapaces de establecer ninguna relación madura, sino que son capaces de todo con tal de seguir adelante con sus investigaciones. En los científicos «amorales» no hay un deseo explícito de hacer el mal, pero sí una idea de que la ciencia debe hacer todo lo que esté a su alcance, independientemente de las consecuencias que ello conlleve.

No es difícil reconocer al científico amoral en los físicos del proyecto Manhattan y, de hecho, la aparición de estos personajes coincide con las acaloradas discusiones sobre la responsabilidad de los científicos que se desataron tras los bombardeos atómicos sobre Japón. Conviene recordar que las bombas atómicas se presentaron en su momento como un gran logro científico, y el mismo diario francés *Le Monde* puso como antetítulo «Un gran éxito para la ciencia» en la noticia sobre su lanzamiento en

Hiroshima. En opinión de Haynes, la preocupación latente por la amoralidad científica puede atribuirse a cuatro razones principales: la idea de que la ciencia no puede ser sujeto de juicio moral, sino únicamente el uso que se haga de ella; la propaganda de los científicos que afirman que perseguir el conocimiento es intrínsecamente noble y moral; la sensación de inevitabilidad de los descubrimientos, y el desarrollo del trabajo en equipo, de manera pragmática y en el marco de la carrera armamentista, lo que les dio cada vez más poder al tiempo que diluía las responsabilidades. En muchas de estas obras, además, la crítica no se dirigía sólo contra los propios investigadores, sino contra toda la sociedad percibida como despersonalizada y materialista, y que compartía por tanto con la ciencia los valores de la eficacia, la objetividad, la racionalidad y el deseo de conquista, en detrimento de la sensibilidad y lo afectivo.

Si los científicos malos, impersonales y amorales resultan peligrosos por derecho propio, hay otros peligros que se derivan de quienes hacen ciencia de modo altruista, para verse luego despojados del control sobre sus aplicaciones: científicos que no supieron prever las consecuencias del conocimiento que generaban, o que fueron sometidos a un mandato aun en contra de sus deseos. En la obra *Los físicos*, de Friedrich Dürrenmatt, el protagonista quema sus teorías porque considera que el riesgo que implican no es asumible para la humanidad; pero para entonces ha perdido incluso la libertad de destruir su propio conocimiento, porque sus investigaciones habían sido copiadas anteriormente. A la posibilidad de verse despojados del control sobre su ciencia se suma la angustia de no poder compartir descubrimientos con colegas por culpa de la clasificación militar y en contra del ideal de ciencia internacional y siempre abierta.

Frente a la imbricación de la investigación científica en el complejo político militar, los científicos-héroes siguieron apareciendo de vez en cuando, pero sumamente transformados. No bastaba sólo con luchar con los malos, sino que había que intentar mantener la pureza de la investigación científica, superar el reduccionismo cartesiano y ofrecer una nueva visión holística de la realidad.

Hay gente con traje, gente con bata y gente con shorts, pero en el imaginario colectivo el más sofisticado ingeniero aeronáutico se agrupa en el mismo paquete con el aventurero entomólogo que captura mosquitos en la selva.

Haynes identifica además la etapa de la literatura en la que la ciencia aparece cada vez más ajena al control personal con un momento histórico en el que los escritores se enfrentaban a la dificultad de establecer fronteras entre la ficción y lo verdadero. Ya no se trataba de hacer creíble la ciencia ficción, sino de ir más allá de la mera descripción de eventos verdaderos o altamente probables, como los que se esperaba que se derivarían de la ingeniería genética de mediados de los años setenta.

En pequeños y grandes laboratorios, en las aulas de la universidad, en recónditos parajes africanos o en despachos dotados tan sólo de una computadora, la ciencia se construye cada día con el trabajo de miles y miles de personas. Hay quienes hacen correr electrones a velocidades cercanas a las de la luz en los aceleradores de partículas, y quienes observan el comportamiento de un gorila en lo alto de una montaña; hay quienes pasan el día sentados en un banco a la espera de una reacción química en un tubo de ensayo, y quienes trabajan con modelos matemáticos puros. Hay, en un orden jerárquico, desde técnicos de laboratorio hasta afamados directores de centros a los que se ha otorgado el premio Nobel. Hay gente con traje, gente con bata y gente con *shorts*, pero en el imaginario colectivo el más sofisticado ingeniero aeronáutico se agrupa en el mismo paquete con el aventurero entomólogo que captura mosquitos en la selva.

Roslyn Haynes sacó a relucir en su libro modelos de científicos que sorprenden justamente por lo reconocibles que resultan, demostrando que lo que en las altas esferas académicas se ha dado en llamar «representaciones sociales» o arquetipos, son precisamente eso: ideas compartidas dentro de nuestra particular cultura sobre un tema común que nos preocupa.

Más allá del hombre enfundado en una bata blanca que anuncia las bondades de un nuevo yogurt, o del puñado de científicos famosos de los que todos echamos mano para imaginarnos cómo son el resto, el imaginario colectivo occidental sobre lo que es la ciencia se ha construido también en las páginas de nuestros libros. Si entendemos por mito la narración mediante la que una sociedad determina a sus héroes y villanos y se cuenta a sí misma su historia, estaremos de acuerdo en que los científicos de ficción son, al mismo tiempo, indicio de las cambiantes percepciones del público y una fuente riquísima de nuevos estereotipos. Y esto no es decir poco, teniendo en cuenta que, desde el ferrocarril hasta la bicicleta, y de la teoría de la evolución hasta el calentamiento de la Tierra, ninguna ciencia que el público rechace tiene esperanza •

SONÁMBULOS Y EXPLORADORES

JUAN NEPOTE

LA MANO es una herramienta vital para la supervivencia humana. Debajo de la piel, los tendones blancos, los nervios filiformes, los músculos anclados a los huesos, el aglutinamiento de terminaciones nerviosas. Más allá de la estructura que le facilita desarrollar funciones especializadas —es decir, más allá de los huesos trapecio, semilunar, piramidal, pisi-forme, ganchoso, trapezoide, grande y escafoides—, la mano se regocija en su capacidad prensil, en la diversidad y precisión de sus movimientos. Por absurdo que nos parezca en un primer momento, no sabemos dónde termina la mano. Los movimientos del cuerpo son funcionalmente interdependientes de la actividad cerebral: la mano está trazada, hasta la referencia más minúscula, en el cerebro. Pero, de cualquier manera, sus elementos neurológicos y sus características biomecánicas le permiten a la mano un espacio para la improvisación: como por instinto la acercamos a aquel objeto de porcelana de cuyo interior sale humo.

La mano alcanza la taza. La mirada se detiene sobre el líquido contenido en la taza cuyo volumen, espesor y diámetro fueron calculados minuciosamente. Las partículas del líquido absorben la luz y generan el característico color marrón. Un rápido vistazo sobre la superficie busca encontrar las tres capas de leche, café y espuma, claramente definidas a causa de la diferencia de densidad de cada ingrediente. Los labios se acercan despacio mientras el aire alrededor aumenta su energía cinética. Las terminaciones nerviosas de la nariz perciben la presencia de los cientos de sustancias que conforman el grano de café, los aceites esenciales volátiles y los ácidos que atraviesan el filtro mezclados con agua caliente a una temperatura cercana a los 94 grados Celsius. La mirada no es capaz de detectar las moléculas que se agitan entre las corrientes de convección en todo el líquido, mientras estribo, yunque y cóclea atienden la vibración de la cuchara dentro de la taza, cada vez más intensa por las miles de burbujas de aire que se revientan.

El café ya viaja dentro de la tráquea. La molécula de la cafeína se une a receptores localizados dentro de células en ciertas partes del cerebro supliendo a otra molécula llamada adenosina. El cerebro reacciona liberando adrenalina; los vasos sanguíneos se contraen y los músculos se tensan. Entra más oxígeno a los pulmones dilatando los bronquios, incrementando el nivel de dopamina en la sangre. El ritmo cardiaco aumenta. Han pasado unos segundos apenas y la sensación de excitación ya entró por todo el organismo. Mirada, olfato, gusto, tacto y oído toman parte en el acto de beber un sorbo de café, previamente preparado como un experimento de laboratorio: el agua hirviendo en la cual los granos de café molido son vertidos y comienzan a diluirse, mientras la leche fría origina pequeños remolinos sobre la superficie del líquido (turbulencias que duran apenas fracciones de minuto). Cualquiera sabe que el buen café no debe ser endulzado, pero, por si acaso, la naturaleza ha puesto un límite a la cantidad de azúcar que es posible disolver en un café: la velocidad con que se disuelve el azúcar es igual a la velocidad con la que se deposita. Esperamos, entonces, que la taza de porcelana pierda calor hasta el instante exacto en que podemos comenzar a beber. Nunca antes, aunque intentemos apurar el proceso con soplidos: la espuma del café funciona como aislante, y la única opción que tenemos es esperar, alejar la portada lo más posible de la contraportada, comenzar a leer.

La luz rebota sobre la hoja de papel con una rapidez vertiginosa. Atraviesa la córnea, la pupila y el cristalino, ya está dentro del ojo. La luz —onda y partícula, según como se la mire— se transforma en señales que llegan al cerebro y le informan de viajes infinitos, de paisajes imposibles descritos en la hoja de papel. *Todo se hace en silencio / Como se hace la luz dentro del ojo.* La mirada sobre la hoja antecede a las voces en el interior de la cabeza. Dicen que el ojo detiene su paso en distintas letras de la misma palabra y que cada ojo se enfoca en una letra diferente. Intuimos que la historia que sale del texto y aparece en nuestra cabeza termina —si acaso lo hace— muy lejos de la página, en otro lugar y en otro tiempo. Nos vamos llenando de imágenes. Las imágenes se enhebran, se combinan para llamar unas a otras. Al pasar los ojos por las letras generamos lenguaje, que significa lo mismo para todos pero al mismo tiempo dice algo nuevo cada vez que leemos.



Parece que los textos cambian según como nosotros mismos cambiamos. Con una rápida ojeada somos capaces de estimar la cantidad de texto y el tiempo que podríamos dedicarle a su lectura, aunque las palabras nuevas, extrañas y ambiguas, o el descubrimiento de un error en la sintaxis nos obliguen a detenernos aproximadamente cien milisegundos extras. Nuestros ojos saltan a lo largo del texto, se detienen en una palabra y brincan a la de al lado. Seleccionamos la información que necesitamos para seguir leyendo, mientras el ojo se detiene. La información se demora una fracción de segundo en llegar al cerebro, que recibe una serie de instantáneas, y entonces el procedimiento cobra sentido. La eficacia de nuestro sistema visual lo hace rentable: enfocamos los detalles de las cosas con nitidez y al mismo tiempo que somos capaces de orientarnos en el espacio, atentos a los movimientos del entorno. Visión central y periférica se mezclan, se apoyan. La mayor parte de la información que recibimos del entorno nos llega mediante el sistema de la vista; el conocimiento como resultado de mirar, de *leer* el mundo.

«NO HAY NINGUNA ciencia sin imaginación y ningún arte sin hechos», escribió Vladimir Nabokov. Una muestra justa es la obra mural de José Clemente Orozco, que consigue emocionar al mismo tiempo que nos relata, que nos cuestiona. En sus murales encontramos que la ciencia ocupa un papel fundamental en, cuando menos, dos dimensiones: la más evidente, como ingrediente de la narrativa pictórica, y la menos obvia, como método de trabajo. La imagen de la ciencia contenida en la obra de Orozco nos confronta con interrogantes fundamentales —¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?—, a partir de la obra de un observador metódico que analiza la realidad circundante. Construye teorías que aplica bajo criterios estéticos, utiliza su sentido matemático para representar complejas escenas llenas de dinamismo, clasifica y ordena las secuencias en las cuales sus murales nos cuentan historias. Persigue un sentido de belleza que no resulta ajeno a la ciencia: búsqueda de equilibrio, armonía, simpleza (que no simplicidad) y economía de elementos para sintetizar la esencia de aquello que quiere *decir*.

Para el escritor Andrés Neuman, «somos literalmente incapaces de interpretar la realidad sin pensar en las historias que leímos o nos contaron, en las películas que vimos, en las canciones que escuchamos. La ficción repercute hondamente en nuestra idea de la realidad y en nuestra participación en ella». Para el científico Jorge Wagensberg, «todo lo que no es la realidad misma es una ficción de la realidad. Cualquier represen-

tación mental de la realidad es ficción. La literatura es una ficción de la realidad. Cualquier género literario, incluido el ensayo, es en rigor una ficción. La ciencia también es una ficción de la realidad, pero una ficción todo lo objetiva, inteligible y dialéctica que, en cada momento y lugar, sea posible. En otras palabras: la ciencia es una forma de conocimiento que se elabora con la menor ideología posible. La literatura, en cambio, es la forma de conocimiento que más ideología permite impregnando sus contenidos».

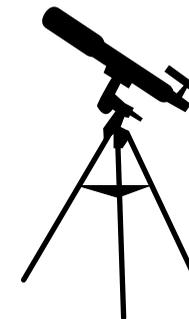
Por ejemplo, para ocuparse de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, los científicos dudan, observan, separan, miden, clasifican, verifican, nombran. Es la idea de que la materia está formada por partículas elementales invisibles a los ojos humanos, que se unen para dar origen a los átomos, omnipresentes en la imaginación y en la realidad («tan sólo en un gramo de agua hay más átomos que gotas en todos los ríos y lagos del mundo»). De las combinaciones de los átomos resultan las moléculas, es decir, la totalidad de los elementos químicos en su esplendorosa diversidad. Las moléculas se combinan y pueden producir células, el fragmento de vida más pequeño que puede vivir con independencia: reconocemos animales y plantas con una sola célula, y otros, en cambio, con miles de millones de células, cada una especializada en funciones específicas. Aquellas que comparten un origen se organizan en tejidos y forman órganos, que a su vez conforman sistemas especiales para la supervivencia de cada organismo. Según sus características, los organismos de la misma especie se reúnen en poblaciones para garantizar más probabilidades de supervivencia y preservación, forman manadas, poblaciones, comunidades influenciadas por el medio en el que se desarrollan. Esas relaciones entre comunidades y clima, temperatura o condiciones geológicas dan origen a los ecosistemas, por ejemplo, biosfera o atmósfera, esa serie de gases que envuelven a un planeta y mantienen su temperatura estable, alteran su superficie. A cada planeta lo acompañan otros semejantes, y de soles, satélites, asteroides, cometas. Estos sistemas planetarios forman galaxias, miles de millones de estrellas, gases, polvo y materia oscura, agrupadas en cúmulos abismales. Las distancias entre las galaxias de un cúmulo son del rango de decenas de miles de años luz, pero las que existen entre cúmulos pueden ser mil veces mayores.

Por ejemplo, para ocuparse de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, los escritores dudan, observan, separan, miden, clasifican, verifican, nombran. Es la idea del infinito de Giacomo Leopardi: «Siempre caro me fue este yermo cerro / y esta espesura, que de tanta

parte / del último horizonte el ver impide. / Mas sentado y mirando, interminables / espacios a su extremo, y sobrehumanos / silencios, y hondísimas quietudes / imagino en mi mente; hasta que casi / el pecho se estremece. Y cuando el viento / oigo crujir entre el ramaje, yo ese / infinito silencio a este susurro / voy comparando: y en lo eterno pienso, / y en la edad que ya ha muerto y la presente / y viva, y en su voz. Así entre esta / inmensidad mi pensamiento anega: / y naufragar en este mar me es dulce». O la precisión lacónica de Giuseppe Ungaretti: «Me ilumino / de inmensidad».

Con frecuencia olvidamos que ciencia y literatura son empresas igualmente creativas, modelos complementarios para la exploración de la naturaleza: es posible rastrear en cualquier época de la historia escritores pendientes de la ciencia, así como científicos que lo están de la literatura, finalmente ambos lectores y escribientes.

ASÍ EN LA LITERATURA como en la ciencia, el ejercicio de pensar y escribir no es otra cosa que una búsqueda sonámbula: «cuando el escritor encuentra, ya se puede callar... el artista busca continuamente, al igual que la ciencia, que nunca llegan a un punto final», dice el narrador Antonio Tabucchi, y sigue: «creo que la literatura es patente o evidente sólo cuando se hace una clasificación en una biblioteca. Pero si tomamos la literatura como una serie de reacciones emotivas e intelectuales hechas con la escritura, entonces hasta se pierde el sentido de la cronología. Intentamos clasificar el universo, desde luego». Para el físico John Ziman, el científico «es un hombre de pluma; escribir libros es su vocación». Y lo ha sido a lo largo y ancho de la historia de la ciencia, desde los *Elementos* de Euclides, trescientos años antes de nuestra era —conjunto de trece libros que comparte con la Biblia el sitio de honor entre las obras que en más ocasiones se han editado— a los tratados de óptica medieval de Ibn al-Haytham; del *De Revolutionibus Orbium Caelestium* de Copérnico y *De Humani Corporis Fabrica* de Vesalio a la *Astronomia Nova* de Johannes Kepler y los *Diálogos sobre los dos sistemas del mundo* de Galileo Galilei, pasando por *La Geometría* de René Descartes, los *Entretiens sur la pluralité des mondes* de Bernard de Fontanelle, la *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica* de Isaac Newton, el *Sistema Naturæ* de Carl Linneo, la *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres* de Denis Diderot y Jean Le Rond d'Alembert entre otros, las *Cartas a una princesa de Alemania sobre algunas cuestiones de física y de filosofía* de Leonhard Euler, la *Historia química de una vela* de Michael Faraday, la



Astronomie Populaire de Camille Flammarion, *Sobre el origen de las especies por medio de la selección natural* de Charles Darwin y *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud.

Italo Calvino consideraba a Galileo «el mejor escritor en prosa de todos los tiempos» de la lengua italiana; Descartes jugó un papel fundamental en la evolución de la lengua francesa; Darwin fue uno de los escritores más leídos mientras vivió, merced a la maestría de su arte narrativo, preciso y evocativo; Harold Bloom afirma que Freud es esencialmente «Shakespeare proficado», y Einstein es el aforista más frecuentemente citado. Auténticos, involuntarios clásicos de la literatura. Si, como intuía Leo Strauss, «escribir es ante todo haber leído. Por regla general los escritores cuidadosos son lectores cuidadosos, y viceversa. La lectura precede a la escritura, leemos antes de escribir, aprendemos a escribir leyendo», si no erraba Juan José Arreola cuando afirmaba que «el lenguaje modela el espíritu, que a su vez modela al lenguaje. Nuestro modo de hablar es nuestro modo de ser. El espíritu sólo puede ampliarse en términos de lenguaje», ¿de qué manera científicos y literatos ensanchan sus parcelas de la imaginación?

El primer nivel es el más obvio: la ciencia como una anécdota particular en la literatura: es *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Farabeuf* de Salvador Elizondo; la comunidad científica como un personaje: *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi, *Vida de Galileo* de Bertolt Brecht. Pero hay otro nivel más hondo. Científicos y literatos comparten cierta mirada de curiosidad, cierto método de trabajo. Por ejemplo, aquella minuciosidad con la que el astrónomo William Herschel escudriñó por cuatro décadas la bóveda celeste en el siglo XVII con el mejor de los telescopios fabricado por él mismo, descubriendo galaxias, bautizando nebulosas en decenas de cuadernos, es la misma paciente rigurosidad con la que Adolfo Bioy Casares llevó un registro acucioso de todas sus reuniones con Jorge Luis Borges, hasta completar un volumen de casi dos mil páginas que representa el mapa más completo de la constelación Borges, de manera semejante a la cartografía celeste realizada por Herschel.

Los puntos de contacto entre ciencia y literatura también se localizan en sus estructuras: el cuento como sistema lógico, la matemática de las historias. Es esa «mirada de un narrador a otro» de la que habla George Steiner, que observa con curiosidad el mundo y lo interroga. Es el biólogo Diego Golombek recopilando en *Cavernas y palacios. En busca de la conciencia en el cerebro* los hallazgos en la investigación del cerebro, pero también los laberintos de la conciencia, la percepción y la moral —«¿somos una función del cerebro? ¿Somos una más de las funciones del cerebro?»—, en diálogo con el novelista David Lodge, quien en *Pensamientos secretos* desarrolla una espiral en torno a la «hipótesis asombrosa de Francis Crick», uno de los descubridores de la estructura molecular del ADN, cuestionando «los goces y penas, las memorias y ambiciones, el sentido de identidad y de libre albedrío, que no sería otra cosa que el comportamiento de un vasto ensamble de células nerviosas con sus moléculas asociadas...». Son viajes de ida y vuelta: en 1965 el científico Murray Gell-Mann propone una clasificación de todas las partículas de la materia y llama *quarks* a aquellas *verdaderamente* fundamentales, en memoria de la última novela de James Joyce, *Finnegans Wake*, en la que el escritor irlandés se despacha inventando palabras a diestra y siniestra. Como resultado de esta clasificación surge el llamado Modelo Estándar de la Materia con fermiones, leptones, *quarks*, electrones, neutrinos, muones y una descripción de las fuerzas de interacción entre estas partículas. Escribió Fernando Pessoa: «El binomio de Newton es tan bello como la Venus de Milo. / Lo que hay es poca gente que se dé cuenta de ello...».

LA ACEPTACIÓN de una nueva teoría científica exige el rechazo de aquellas que la precedieron, a diferencia de lo que sucede en la literatura, donde *no podemos decir que los humanistas, escritores o artistas del presente sean mejores que los del pasado. En cambio, la ciencia actual es mejor que la pretérita y la del futuro será superior a la presente.* Las relaciones entre el saber científico y el arte poético son de ida y vuelta para el escritor Miguel García-Posada: «a lo largo de la historia la poesía se ha basado en conceptos científicos para articular sus metáforas. Poesía y ciencia tienen en común el rasgo preeminente que desempeña en ellas la intuición... la poesía trasciende el horizonte ordinario, alcanza un nuevo horizonte de sentido, la ciencia inventa nuevas imágenes para reescribir el mundo». El científico Jean-Marc Lévy-Leblond nos recuerda que tradicionalmente la ciencia ha estado vinculada con procedimientos racionales, mientras que el arte aparece ligado a lo emocional, y sugiere invertir los términos y hablar del

espíritu artístico y la *emoción científica*, con tal de presentar las diferencias y semejanzas entre el arte y la ciencia en un ámbito mucho más amplio, que no se limite a la terminología general.

El periodista Manuel Calvo Hernando enumera las figuras retóricas que los científicos utilizan —que *deberían* utilizar— para escribir la ciencia: la analogía, la comparación, la sátira, la transposición, la metáfora. Se trata del biólogo Julian Huxley: «Si pudiéramos encogernos como Alicia, bajo la persuasión de algún hongo mágico / la lluvia de partículas sobre nuestra piel / que ahora no sentimos / del mismo modo que un rinoceronte no siente los mosquitos / empezaría por fin a ser perceptible». Y también: «Doy vuelta a la manivela y la historia comienza; / rollo tras rollo, he ahí toda la astronomía... / Muevo la manivela; otros hombres como yo / han hecho el *film*; y ahora me siento y miro...». O del físico Albert Einstein: «Había una joven llamada Bright, / que viajaba mucho más aprisa que la luz. / Un día partió / por el camino de la Relatividad / y volvió la noche anterior».

Contrapartes del Pablo Neruda de «¡Qué sed / de saber cuánto! / ¡Qué hambre / de saber / cuántas / estrellas tiene el cielo»; del Walt Whitman de «Cuando escuché al docto astrónomo, cuando me presentaron en columnas / las pruebas y guarismos, / cuando me mostraron las tablas y diagramas / para medir, sumar y dividir, / cuando escuché al astrónomo discurrir / con gran aplauso de la sala, / qué pronto me sentí inexplicablemente / hastiado, / hasta que me escabullí de mi asiento y / me fui a caminar solo, / en el húmedo y místico aire nocturno, / mirando de rato

Escribió Fernando Pessoa:
**«El binomio de Newton es tan bello
 como la Venus de Milo. /
 Lo que hay es poca gente que se
 dé cuenta de ello...».**

en rato, / en silencio perfecto a las estrellas»; del Vicente Huidobro de «Por medio de los microscopios / los microbios / observan a los sabios»; del Andrés Neuman de «Existe en matemáticas / una curva distinta a la que algunos, / los que nunca han dudado de las cosas, / llaman curva de Koch. / Los perplejos en cambio han preferido / denominarla así: *copo de nieve*. / Se comporta esta curva / multiplicando siempre su tamaño / por cuatro tercios y hacia el interior, / llegando tan densa al infinito / sin rebasar su área diminuta. / Asimismo, artesana, / te creces adentro: habitándome lenta, / quedándote con todo, sin forzarlo / este pequeño corazón hermético»; del Italo Calvino que en *Las cosmocómicas* juega a «servirse del dato científico como de una carga propulsora para salir de los hábitos de la imaginación y vivir incluso lo cotidiano en los confines más extremos de nuestra experiencia...».

TRADICIONALMENTE, los matemáticos y científicos se nos presentan como entes solitarios, sin ninguna capacidad —sin ningún interés— para relacionarse con las cosas y personas que los rodean, rayanos en el autismo, pero en el fondo satisfechos, porque ellos se lo buscaron: *ése-es-el-precio-que-hay-que-pagar-por-saber*. No en vano la Biblia expulsa a Eva y Adán del paraíso por acercarse al árbol del conocimiento del bien y del mal: «de todo árbol del huerto podrás comer; pero del árbol del conocimiento del bien y del mal no comerás, porque el día que de él comas, ciertamente morirás».

Pero el poeta Samuel Taylor Coleridge decía asistir a clases de química «para enriquecer mis provisiones de metáforas», y para el matemático Karl Wierstrass «un matemático que no tenga al mismo tiempo algo de poeta no será nunca un matemático completo». Desde que Galileo dijera: «el libro de la naturaleza está escrito en matemáticas», todos reconocemos su *importancia*, al mismo tiempo que las miramos con desdén y distancia. Quizás como, de alguna manera, sucede con la poesía, dice Carlos Monsiváis: «la falta de lectura de poesía vuelve muy rígido el idioma. La poesía se ha perdido como hábito de formación de la lengua. Esto no sólo se paga viendo, oyendo lo que se dice en televisión, que es una manera de afligirse pensando: ¿dónde está el idioma? Ningún informe que yo haya oído tiene una metáfora. Todos creen que las metáforas son las cifras, las encuestas. Una cifra de pronto les parece el colmo de la poesía...».

Una ecuación expresa un equilibrio perfecto, las magnitudes que un efectivo experimentador está en capacidad de corroborar en los laboratorios. Pero también es una medida del misterio que se agolpa detrás de la duda de que el universo pueda describirse mediante ecuaciones. Igual que ciertos poemas, las ecuaciones tienen como requisito indispensable

la belleza —aquella idea de Einstein de que «las únicas teorías físicas que estamos dispuestos a aceptar son las que resultan bellas». La imaginación, la ensoñación, el uso creativo del lenguaje, la búsqueda, son factores comunes entre poesía y matemáticas. Pero también los sentidos estético, cómico y trágico de la existencia. «Dios hizo los números enteros, todo lo demás es obra del hombre», apuntaba Leopold Kronecker.

Lectores y escribas, sonámbulos y exploradores, echan a andar el mundo mediante experimentos, imágenes, metáforas. Se resisten a olvidar el ideal de la *Republique des lettres* de la Ilustración: «En medio de todos los gobiernos que deciden el destino de los hombres, en el seno de tantos estados, la mayoría de ellos despóticos, existe un reino que sólo tiene influencia sobre la mente y que nosotros honramos con el nombre de *república* porque conserva cierta independencia, y porque es casi su esencia de ser libres. Es el reino del talento y el pensamiento». *¿Qué sería de la ciencia sin metáforas, que ponen en manifiesto un admirable talento poético?* La poética en la ciencia y la ciencia en la poética. Libros para fantasear con lo que no vivimos, con lo que quisiéramos vivir. Refugio y escape para aquella urgente sensación del Moctezuma de Calvino, esa «actitud perpleja y receptiva que sentimos cercana y actual, como la del hombre que, al entrar en crisis sus sistemas de previsión, intenta desesperadamente mantener los ojos abiertos, comprender».

LA MAYOR PARTE de la información que recibimos del entorno nos llega mediante el sistema de la vista; el conocimiento como resultado de mirar, de *leer* el mundo. Ahora la luz elude con una rapidez vertiginosa la córnea, la pupila y el cristalino. *Todo se hace en silencio / Como se hace la luz dentro del ojo*. La ausencia va ocupando el sitio antes poblado por imágenes. La mirada se detiene sobre el interior vacío de la taza que la mano alcanza. Más allá de la estructura que le facilita desarrollar funciones altamente especializadas, la mano se regocija en su capacidad prensil, en la diversidad y precisión de sus movimientos. Por absurdo que nos parezca en un primer momento, no sabemos dónde termina la mano que nos ha regalado los dones de la comida y la cacería, los rituales de la magia y la medicina, la construcción de máquinas para fabricar otras máquinas, la escritura y el grácil movimiento de los títeres. La mirada apenas si percibe la desfachatez con que la mano empuja de un golpe el duro cartón de la contraportada y arrima a los labios la porcelana con el último sorbo de café, mientras la luz se descompone en sucesiones interminables de prismas que reflejan historias que remiten a otras historias, que conducen a otras historias, que desembocan en otras, que... ●

La ciencia ficción en la literatura: **DE LA UTOPIA A LA DISTOPÍA**

MIGUEL AGUSTÍN DURÁN

Nada tiene, pues, de extraño que haya un ambiente propicio para la distopía, un sentimiento contrautópico generalizado, una sensación de desánimo, de pesimismo, de unánime desencanto. El elemento que refleja mejor ese ambiente es, como en el origen del género, el material imaginativo. El reino de la distopía ha sustituido, en la imagen de los fabuladores, el sueño de la utopía, y ha disuelto su deseo inicial en la desesperanza.

LUIS NÚÑEZ LADEVEZE¹

COMO GÉNERO LITERARIO, la ciencia ficción surge a partir del triunfo aparente de la Revolución Industrial y la consiguiente estela de invenciones y descubrimientos que parecen refrendar la omnipotencia de la ciencia y la técnica. Verne y Wells son los precursores de un movimiento en el cual el progreso posibilita la utopía; en sus obras, los viajes a través del tiempo y del espacio no sólo parecen factibles, sino inminentes. No obstante, en este contexto pueden encontrarse algunas obras discordantes, en las cuales el porvenir no promete el bienestar de la humanidad entera sino, por el contrario, su sometimiento absoluto a manos de una elite dominante. Esta perspectiva se ejemplifica en *El talón de hierro*, de Jack London. Escrita en 1908, la novela se aleja de los relatos de aventuras fantásticas o prodigios científicos, optando más bien por narrar el advenimiento de un futuro violento y atroz.

Con todo y sus defectos, la obra de London resulta notable al prevenir tanto el auge del totalitarismo fascista como la creciente influencia de los oligopolios en la economía. Pero sobre todo representa la primera distopía

¹ «Sobre el proceso de la utopía a la distopía», *Revista de Estudios Políticos* (nueva época), España, núm. 52, julio-agosto 1986.

literaria, esto es, la primera novela en la cual las fábulas optimistas de las utopías pasadas ceden su lugar a un futuro disfuncional y caótico. Traicionada la fe en el progreso, la desesperanza, la amargura y el temor se volverán los sentimientos predominantes en casi todas las obras sobresalientes dentro del género de la ciencia ficción a lo largo del siglo xx.

Welcome my son, welcome to the machine

MIENTRAS QUE las utopías clásicas eran por definición lejanas e inexistentes, las distopías se presentan de una manera mucho más concreta y precisa al imaginar en un futuro cercano el recrudecimiento de las más preocupantes características del presente. Estrella López Keller² precisa esta diferencia cardinal al referirse a las obras de Orwell, Bradbury y Huxley:

Lo que proyectan hacia el futuro no revierte en una imagen idílica, ni siquiera aceptable, del presente, sino que lo que hacen es proyectar tendencias o realidades ya existentes e indeseables, sin que por ello estén propugnando la vuelta al pasado ni justificando el presente. Si una de las principales funciones de la utopía es [...] la crítica constructiva del presente a través de la imagen de una alternativa ideal, presente o futura, el mismo papel crítico puede jugar la distopía, extrapolando tendencias presentes.

La ubicuidad de los sistemas de videovigilancia en las metrópolis modernas; el uso de una jerga pseudotécnica por los publirrelacionistas privados o gubernamentales, ejemplificada por una serie de eufemismos y neologismos abstractos; la banalización de la vida pública, aunada a una visión hedonista y superficial difundida y apuntalada por una sociedad ya no de consumo, sino más bien de hiperconsumo («El buen ciudadano es el buen consumidor, y el inconformista aquel que no se deja bombardear y convencer por la publicidad», dice López Keller); la censura y restricción de ciertas ideas y movimientos que cuestionan el *statu quo* en algunos países,³ en fin, son sólo algunas de las más graves tendencias anunciadas por los distopistas más significativos que claramente han acertado en sus predicciones literarias.

² «Distopía: Otro final de la utopía», *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, España, núm. 55, 1991.

³ Un botón de muestra: la Unidad de Propagación Indeseable (UPI, por sus siglas en inglés), institución tan *orwelliana* que parece irreal, existe, no obstante, en Singapur, en donde opera *de facto* como uno de los órganos de censura gubernamental.

Quizá la predicción más oscura haya sido el auge de estados totalitarios que ejercen un control absoluto sobre sus ciudadanos mediante la ideología, el terror y la fuerza, como se lee en *1984* de George Orwell y *Nosotros* de Yevgeny Zamyatin. La naturaleza de los regímenes totalitarios en estas y otras obras es heterogénea. *1984*, por ejemplo, refleja los brutales excesos del estalinismo de la época imaginando un aparato gubernamental omnipresente y omnipotente. En la novela antes citada de London el control recae más bien en un grupo de corporaciones, «la oligarquía», la cual se encarga de ir eliminando a los pequeños y medianos empresarios y reducir a los agricultores a un estado de virtual servidumbre. El poder y la corrupción de las grandes corporaciones privadas es también un tema fundamental en las obras de Philip K. Dick como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*⁴ o *Ubik*, entre otras. En contraste, en *La naranja mecánica* de Anthony Burgess el poder e influencia del Estado son más bien limitados, lo cual posibilita la existencia de grupos de violentos criminales como Alex y sus *drugos*. Finalmente, en casi todas estas obras los temas recurrentes son la alienación y la soledad, la violencia sutil o manifiesta en diferentes niveles, y la existencia de un sistema que engulle individuos y vomita partes, componentes deshumanizados, despojados de sus personalidades y características esenciales.

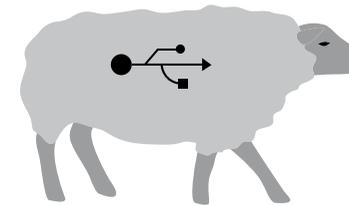
La ciencia en nuestro tiempo es la puta de la industria y la guerra.

EDWARD ABBEY

LA TECNOLOGÍA Y LA CIENCIA, que antes parecían ser la respuesta a todos los problemas de la humanidad, adquieren con el paso del tiempo una connotación mucho más negativa. En vez de liberar a la humanidad, la esclavizan. Dentro de la ciencia ficción *mainstream* surgen corrientes o subgéneros que exploran más a fondo esta mecanización y (una vez más) deshumanización de la sociedad. William Gibson, uno de los padres fundadores del *cyberpunk*, acuña el término *ciberespacio*, «una alucinación consensual experimentada por millones de usuarios», una realidad alterna que tiene más de pesadilla alucinante que de sueño utópico.

El optimismo inicial de las utopías clásicas por el triunfo de la ciencia en la lucha contra la adversidad es cosa del pasado. Nadie fantasea ya con los autos voladores que aparecen en *¿Sueñan los androides con ovejas*

⁴ *Blade Runner*, la memorable adaptación de esta novela por Ridley Scott, merece mención por ser una excepción a la regla: una versión cinematográfica a la altura del material original.



eléctricas? / *Blade Runner*, pero todos podemos constatar la catástrofe ambiental que ahí se describe (y la megacorporación Tyrell tiene sus propias encarnaciones actuales). Las colonias en la Luna, tipo *2001, una odisea espacial*, se vislumbran hoy tan lejanas como cuando Arthur C. Clarke escribió la novela. La longevidad humana no se ha prolongado ni un día, el cáncer y demás enfermedades siguen cobrando millones de vidas, y en fin, pareciera que la ciencia ha fracasado en cumplir los objetivos más importantes que muchos le habían asignado. Pero por otra parte, resulta tan evidente como lamentable que las capacidades nocivas de la industria en numerosas áreas sí han avanzado a pasos agigantados.

A través de la historia reciente de la literatura y la filosofía, el tránsito de la utopía a la distopía resulta significativo: mientras que la primera buscaba ilustrar una civilización ideal al contrastar sus características con los valores de la imperfecta sociedad actual, la distopía tiene por objetivo primordial advertir sobre los peligros del sistema, o bien, denunciar y criticar el rumbo tomado por el *statu quo*. La utopía era un sueño, tan deseable como imposible; la distopía, la realidad inminente, un castigo que nos acecha tras las máquinas modernas como respuesta a nuestras ambiciones desatadas. Los mejores y más nobles propósitos no bastan a la hora de hacer realidad aquel «paraíso terrenal» que proponían las utopías de los siglos pasados; por el contrario, nos acercan a algo que se parece más al infierno. Es por ello que la incredulidad, el sarcasmo y el pesimismo prevalecen en las mejores obras de ciencia ficción del siglo xx.

La ciencia ficción abandona, pues, la utopía y se traslada a la orilla opuesta, la de la distopía: ahogada la fe en la humanidad en un mar de tragedias, con la ciencia y la técnica al servicio del hombre únicamente para someter o destruir a sus semejantes, el pesimismo se vuelve una certeza: nada bueno nos depara la quimera del progreso, cada nuevo descubrimiento, cada innovación tecnológica vendrá aparejada de una nueva catástrofe en potencia, un arma, una sustancia, una estrategia para el sometimiento de millones a manos de unos cuantos. «El espíritu de la distopía es generalizado como lo fue en su momento el de la utopía», escribe Luis Núñez Ladeveze. Así las cosas, no resulta insólito que, en la ciencia ficción, hasta los androides se hayan vuelto paranoicos •

Keynes

JOE URBACH

nacen y ocupan su lugar, y creen
que entienden todo aquello que sus padres
tardaron una vida en aceptar
que nunca habrían de comprender; y otros
piensan que de algún modo lo que hacen
podría perdurar y trascenderlos:
pasan las estaciones y se borran;
gira la Tierra y los desaparece.

VERSIÓN DEL INGLÉS DE EZEQUIEL ZAIDENWERG

a mi abuelo Donald

Cuando en la secundaria nos hablaron
de las teorías de John Maynard Keynes
y de cómo el entonces presidente
Roosevelt se inspiró en ellas para idear
el célebre New Deal, que sacaría
de la Gran Depresión a los Estados
Unidos, se me vino a la cabeza
una cuadrilla de hombres con su ropa
de trabajo, sudando bajo el sol,
cavando zanjas incansablemente,
que volverían a salir de noche,
cuando se hubieran acostado todos,
felices y con fuerzas renovadas,
para cubrirlas otra vez, como héroes
anónimos de quienes dependiera
que el mundo conservara su equilibrio;
nunca me habría imaginado entonces,
como descubriría años más tarde,
que esos mismos principios se aplicaban
a todas las esferas de lo humano:
plantar un árbol, escribir un libro,
tener un hijo... Algunos mueren, otros

Keynes

to my grandfather Donald

In high school, when we learned about / the theories of John Maynard
Keynes, and how / they inspired Roosevelt to think up / his famous
New Deal, which would eventually / heave the United States from the
Great Depression, / I pictured a team of workers in their uniforms, /
sweating in the sun, tirelessly digging up / ditches, and then returning
at night, / when everybody else would be asleep, / to fill them up once
more, happy / and reinvigorated, like anonymous / heroes on whom
the world depended / to keep its balance; I never would have guessed
/ back then, as I would learn years later, / that those same principles
applied / to every gesture in the human realm: / to plant a tree, to write
a book, to have / a child... Some die, some are born / and take their
place, thinking they know / everything their parents spent a lifetime
/ discovering they couldn't possibly / understand; and others think
that what they do / might somehow outlast and transcend them: /the
seasons change, they vanish in the air; / the Earth turns round and they
are wiped away.

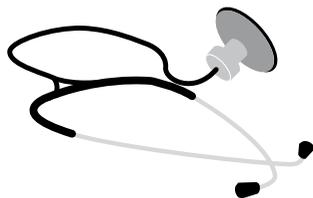
La danza de Gagarin

(Poesía y ciencia en William Carlos Williams)

JUAN ANTONIO MONTIEL

Lo que sigue no es sino una serie de comentarios a un muy breve poema, por más que, a todas luces, apunte a un asunto decididamente mayor, incluso a una investigación en toda regla que —no me importa confesarlo— no tengo intenciones de proseguir. Baste saber que tal investigación posible tendría por objeto el papel de la ciencia en la obra de un poeta que, de no ser por unas cuantas traducciones y un pequeño prólogo —surgidos de la pluma de Octavio Paz y José Emilio Pacheco— sería aún más desconocido de lo que es en nuestro contexto. Me refiero a William Carlos Williams (1883-1963), el poeta-médico de Rutherford, Nueva Jersey.

En contraste con la indiferencia de nuestro ámbito, Williams tiene un lugar asegurado en la historia de la poesía en los Estados Unidos. Al lado de poetas como Ezra Pound o T. S. Eliot —con quienes contrasta vivamente—, formó parte de la generación que trajo la modernidad a la poesía en inglés. Aquélla fue una empresa sobre la que los norteamericanos tuvieron una exclusividad casi absoluta; sin embargo, entre sus compañeros de generación, el más norteamericano de todos fue el propio Williams: a diferencia de otros, que regularon en Europa o que, en todo caso, hicieron gala de cosmopolitismo, el doctor Williams vivió y murió en Rutherford, una pequeña ciudad del este de los Estados Unidos —cuya población nunca ha superado las 20 mil personas—, donde sobrevivió ejerciendo la medicina.



Sea como fuere, es un hecho que la radicalidad de las transformaciones que impuso a las letras el arribo de la poesía moderna —un cambio que, en palabras de Octavio Paz, «afectó por igual al verso y a la prosa, a la sensibilidad y a la sintaxis, a la imaginación y a la prosodia»— no podría entenderse sin tener en cuenta el peculiar auge de la ciencia y la tecnología a finales del siglo XIX y principios del XX. Es de sobra conocido, por ejemplo, el vínculo entre el cubismo y los avances científicos que progresivamente impusieron la objetividad como principio de acción, incluso en la vida cotidiana. La poesía de Williams no sólo se alimentó del cubismo (lo mismo que de otros movimientos artísticos de principios del siglo XX), sino que se entregó a una reformulación de lo propiamente norteamericano que, dadas las circunstancias, le imponía una peculiar relación con la ciencia, fundamentalmente en su vertiente tecnológica, eje sobre el que se hacía (y aún hoy en cierta medida se continúa haciendo) descansar la identidad última de los Estados Unidos. Si bien es cierto que la postura de Williams frente a este eje tecnológico no careció de ironía (en un ensayo sobre Duchamp, luego de hacerse eco de la admiración de éste por los avances de Norteamérica en ámbitos como el drenaje de las ciudades y la construcción de puentes, Williams añade en la lista de «avances» de la tecnología las camas gemelas), o cuando menos de una cierta ambigüedad, parece imposible entender la obra de William Carlos Williams sin tener en cuenta su permanente interrogación acerca del papel de la poesía en un mundo en el que, aún más que hoy, la ciencia y la tecnología se presentaban como saberes absolutamente dominantes, como el fundamento mismo de una modernidad en la que la poesía entendida tradicionalmente no tenía cabida.

En un poema tan temprano como «The Wanderer», de 1914, puede encontrarse ya un verso en el que Williams se pregunta qué debe hacer el poeta para convertirse en «un espejo de la modernidad». Esta interrogación no hará sino repetirse a lo largo de toda su obra hasta verse convertida en el fundamento de una incesante investigación formal que culminaría con la instrumentación de lo que Williams dio en llamar el «pie variable», un concepto en el que, según diversos especialistas, resuenan las ideas de Einstein.

El caso es que, como he dicho ya, a poco de comenzar a repasar la obra de Williams, lo que debería ser una serie de breves comentarios a un poema aún más breve se convierte en un asunto que atañe, cuando menos, a la obra completa del poeta; un asunto impertinente, por una parte, dado el escaso eco de la obra de Williams en nuestra tradición, y por otra claramente inabarcable, cuando menos para mí.

*

Mi interés por William Carlos Williams se remonta a los primeros años noventa, cuando el poeta Hugo Gola me regaló un ejemplar de la memorable revista *Poesía y Poética* que incluía un poema de Williams. Quince o dieciséis años después propuse a la editorial Lumen la traducción del último de los libros de Williams, *Pictures from Brueghel* (*Cuadros de Brueghel*, Lumen, 2006), a la que se sumaría más tarde una traducción de *Journey to Love* (*Viaje al amor*, Lumen, 2008). Cuando se me planteó escribir un texto que pusiera en relación la literatura y la tecnología, me vino inmediatamente a la cabeza un poema que se publicó en *Pictures from Brueghel* el mismo año de la muerte de Williams, pero que fue escrito, en realidad, en 1961. Helo aquí:

TACÓN Y PUNTA HASTA EL FIN

Gagarin declara, en éxtasis,
que pudo haber
continuado para siempre

flotó
comió y cantó
y mientras emergía de aquellos

ciento ocho minutos fuera de
la superficie de
la Tierra estaba sonriendo

Entonces volvió
a ocupar su lugar
entre el resto de nosotros

de toda aquella división y
sustracción una medida
punta contra tacón

tacón y punta sintió
como si hubiera
estado bailando

En un principio me interesaba menos la contemporaneidad de Williams con el hecho narrado en el poema que el que este hecho fuese, en particular, la «caminata espacial» del cosmonauta ruso Yuri Gagarin; un asunto que, desde cualquier punto de vista, remite a la relación entre poesía y ciencia (o bien, poesía y tecnología). Sin embargo, está claro que, desde su mismo comienzo, el poema hace evidente su vínculo con el lenguaje periodístico. En esta dirección apuntan, además, ciertas notas de Florence Herman, la esposa del poeta, que nos permiten reconstruir la escena previa a la escritura de «Tacón y punta hasta el fin» («Heel and Toe to the End»). En un ejemplar de *Cuadros de Brueghel* perteneciente a John C. Thirlwall, futuro editor de la correspondencia de Williams, *Flossie* —así era como el poeta llamaba a su esposa— anotó: «Después de leer el *Times* subió corriendo las escaleras y escribió esto». La edición del *New York Times* a la que se refiere Herman corresponde al 14 de abril de 1961, y en ésta constan frases que pasarían casi textualmente al poema; en primer lugar, las declaraciones de Gagarin: «Pude haber continuado allí para siempre» y el subtítulo que se leía debajo: «Gagarin, en éxtasis, dice que flotó, comió y cantó».

El uso de esos «recortes» de periódico reviste un interés en sí mismo, por más que ese tipo de práctica se haya vuelto relativamente común —y por tanto invisible— en la poesía contemporánea. Entre otras cosas, implica la admisión de la mera información en un terreno que, relativamente poco antes, parecía enteramente copado por la lírica; y, enseguida, la aceptación de una perspectiva propia de la ciencia, el dato —privado de toda subjetividad—, en el ámbito de la poesía. Los profundos vínculos entre la información y la ciencia no resultan novedosos para nadie: la velocidad y profusión, la exigencia de neutralidad y objetividad propias de las noticias hacen pensar en la importancia de los datos para la mentalidad científica. La aparición de la prosa periodística en el poema, sin embargo, dota a éste de una capacidad de la que tradicionalmente parece carecer: la de servir explícitamente como medio de información, lo que supondría una anulación de la distancia entre la escritura científica y la del poema. Sin conceder nunca que los poemas hayan permanecido, hasta entonces, ajenos a la información, Williams reconoce las dificultades que tradicionalmente ha supuesto el acceso a la información pura contenida en un poema. En uno de sus últimos poemas, «Asfódelo, esa flor verdososa», de *Viaje al amor*, puede leerse:

Es difícil

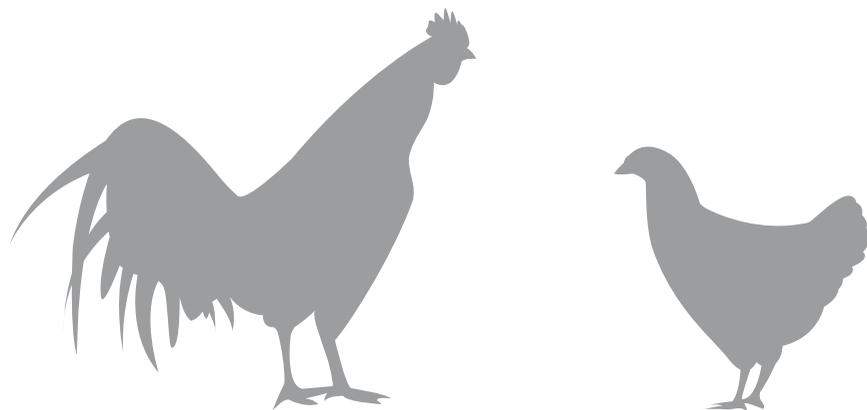
sacar noticias de un poema

aun cuando hoy muchos mueren miserablemente

por carecer

de lo que ahí se encuentra.

Las primeras líneas de «Tacón y punta...», sin embargo, pertenecen al ámbito de la pura información. Y esta condición informativa no es válida solamente para los contemporáneos del poeta, sino para todo aquel que desconozca las declaraciones de Gagarin (o incluso para el improbable lector que nunca haya oído hablar del cosmonauta). Inmediatamente después de esos versos, y sin que se haga evidente ninguna transición —que no sea la disposición en forma de versos— entre el lenguaje «poético» y la «prosa» periodística, se colocan las reflexiones del poeta, que apuntan a la posibilidad de la aparición, por intermedio de la caminata espacial, de cierta «medida» que resulta, por una parte, arcaica (tanto como puede serlo el acto de medir usando los pies), por otra, lúdica, o incluso infantil (yo mismo me acostumbré a llamar «gallo-gallina» a esa manera de medir el espacio, empleada en una variedad de juegos, y cuyo equivalente se llama, en inglés, precisamente «heel-to-toe»), y finalmente estética (el baile, en el que punta y tacón golpean alternativamente el suelo). Williams parece celebrar, de este modo, tres aspectos de la caminata espacial, ninguno de los cuales parece tener, cuando menos en un primer momento, relación alguna con la tecnología moderna.



Lo anterior justifica que una lectura preliminar de «Tacón y punta...» apunte al predominio de la ironía en la perspectiva de Williams sobre un hecho que era ya indiscutiblemente histórico en el momento mismo de acontecer: el mayor avance científico contemporáneo se resolvería, según este punto de vista, en una danza más o menos banal, cuando no en una posibilidad tecnológica superada o fútil. Sin invalidar necesariamente el contenido irónico —o incluso humorístico— del poema de Williams, es posible, sin embargo, vincular las observaciones del poeta sobre la caminata espacial a diversas reflexiones que, como he dicho antes, atraviesan prácticamente toda su obra. Tan sólo en sus últimos libros podemos encontrar distintas referencias que vinculan la danza con la poesía, lo que implicaría, en todo caso —a menos que el poeta denunciara la banalidad de la propia poesía, cosa que de ninguna manera hace—, que la supuesta danza de Gagarin podría no ser necesariamente banal.

La más notable de estas referencias se encuentra en el largo poema «The Desert Music» («La música del desierto»), que, curiosamente, narra un viaje a Ciudad Juárez. Las primeras palabras del poema son, justamente, «La danza comienza...», frase que postula una identificación entre la danza y el poema que no hará sino desarrollarse a lo largo del texto. Si la «música del desierto» debe entenderse como la realidad que late bajo la superficie del poema y que obliga al poeta a escribir, incluso contra sí mismo («Una música», escribe Williams, «rompe la calma, y nos saluda / desde muy lejos. / Despierta a la danza»), la danza es el poema mismo que ha de ceñirse a esta realidad, no para intentar copiar, representar o interpretar, sino para identificarse con ella en una mimesis entendida como evocación *de la creatividad* de la naturaleza (tema que el poeta ya había abordado en un poemario de 1923, *Spring and All*):

No copiar, postrados, la naturaleza:

¡danzar! Danzar

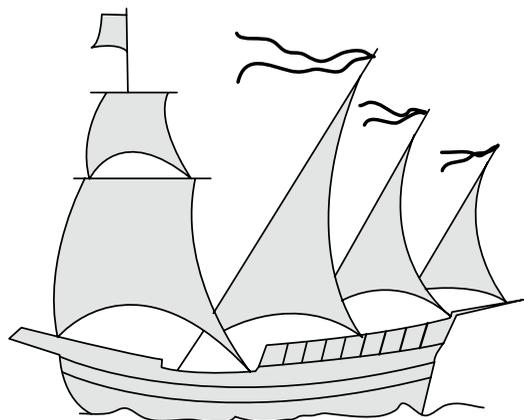
dos por dos con ella ...

Esta sola referencia nos permitiría reinterpretar la danza de Gagarin, desde la perspectiva de Williams, como un acto poético, lo que, en sí mismo, vendría a implicar una peculiar relación de consecuencia entre la ciencia y la poesía. Pero aún haría falta explicar la relación de esta danza con la medida y, más particularmente, con una medida usada en el pasado. Williams trata ambas cuestiones en otro poema extenso, el mencionado «Asfódelo...». La referencia al pasado, implicada en la «medida» de la danza, aparece en este poema claramente vinculada a la

comprensión del presente, incluso como un presupuesto de esta comprensión. Lo anterior sería una obviedad si Williams no explicitara que el pasado al que hay que apelar en la comprensión no sólo no es un pasado reciente, sino, con frecuencia, un pasado anterior a lo que nos hemos acostumbrado a denominar «nuestra era»; en todo caso, siempre anterior a la Ilustración:

Si buscamos comprender nuestro tiempo,
no hallaremos la clave
en los siglos
dieciocho y diecinueve,
sino en épocas anteriores,
más salvajes y oscuras...

El «salvajismo» y la «oscuridad» que Williams atribuye aquí al pasado no resumen, sin embargo, su perspectiva sobre el papel de la historia en la comprensión del presente. En el mismo «Asfódelo...», el poeta dedica otro apartado al elogio «de los hombres que dejaron su impronta, / alumbrados por antorchas, / ... / en los muros / de prehistóricas / cuevas de los Pirineos». Lo que parece una contradicción se resuelve, en mi opinión, apelando a la importancia que para la obra de Williams reviste el concepto de medida. Un pasaje particularmente esclarecedor en este sentido puede encontrarse en otro lugar de «Asfódelo...», donde, después de describir el viaje de Darwin en el *Beagle* como «un viaje de descubrimiento, donde los haya», que «abrió nuestros ojos / a los jardines del mundo», Williams se ocupa, entre otras cosas, del viaje de Colón a la futura América:



... pensemos en aquel otro
viaje prometedor
que por culpa de la avaricia,
alimentando odio
con miedo,
terminó en desastre;
un viaje
que a mí mismo profundamente me concierne
el de la *Pinta*
la *Niña*
y la *Santa María*.
¡De qué forma abrió los ojos del mundo!
¡Era una flor
para la que abril
había caído del cielo!
¡Qué amargo
desengaño!
Porque ha habido
mentes más
despiertas que las de los descubridores,
que en su danza marcaron
una nueva medida,
¡un nuevo compás!
pronto perdido.
La medida en sí
se ha perdido
y eso lo sufrimos todos.
Nos aproximamos en silencio
a la muerte.

Esta nueva alusión a la danza, y en particular a cierta danza que, como la que se atribuye a Gagarin, daría paso a una «nueva medida», permite comprender, al cabo, la función que Williams atribuye al conocimiento del pasado en lo que atañe a la comprensión del presente: la observación del pasado permite establecer la medida exacta en oposición a la desmesura —la de la avaricia, por ejemplo—; el «desastre» de todo descubrimiento está determinado, incluido en el caso de los descubrimientos poéticos, por el olvido —la pérdida— de la medida. De este modo, es la medida, una cualidad a un tiempo matemática —tecnológica— y poética, lo que nos permite mantenernos al margen

del salvajismo y la oscuridad de otras épocas; una danza, al fin y al cabo, y no sólo los drenajes y los puentes —y las camas gemelas.

La respuesta a la pregunta planteada por Williams en «The Wanderer», sobre qué corresponde hacer al poeta que busca ser «espejo de la modernidad», pasa, de este modo, por la investigación de la medida específicamente poética. Ésta es, al final, la única que abre la posibilidad de «Danzar / dos por dos» con la naturaleza, del mismo modo que una medida matemática está llamada a armonizar las relaciones de la ciencia, convertida en tecnología, con el mundo. La ausencia de cualquiera de estas medidas, matemática o poética, anticipa el desastre, incluso la muerte.

El gesto de Gagarin es poético porque es matemático; porque está fundado en la matemática, es decir, en la medida. La tarea del poeta moderno es, de este modo, para Williams, matemática: la investigación de la medida poética nunca mejor dicho: la investigación del *pie* poético.

*

Williams escribió ampliamente, y respondió un buen número de entrevistas, sobre el asunto de la medida en la poesía, que él buscó resolver echando mano de un «pie variable», cuestión fundamentalmente técnica que es imposible explicar a fondo aquí. Un buen resumen de estas ideas puede encontrarse, sin embargo, en el «testimonio» que el poeta de Rutherford entregó a otro poeta, Cid Corman, para que éste lo publicara, en 1954, en la revista *Origin*. Pido al lector que me permita terminar con algunos fragmentos de ese texto (la versión en español es de Ricardo Cázares, y apareció en el número 23 de la revista *El Poeta y su Trabajo*):

El verso —sería mejor no hablar de poesía para no confundirnos— el verso siempre ha estado asociado en la mente de los hombres con la métrica, es decir, con las matemáticas... Actualmente el verso ha perdido toda métrica... No logran entender que ya no es posible hacer poemas siguiendo la medida euclidiana, por muy «hermosos» que ésta los haga. Los cimientos mismos de nuestras creencias han cambiado. Ya no vivimos de esa manera; en el fondo, nada ha sido ordenado en nuestras vidas de acuerdo a esa medida... La invención es la madre del arte. Debemos inventar nuevas formas que tomen el lugar de aquellas que se han desgastado... No hay verso que pueda ser libre, debe ser gobernado por algún tipo de medida, mas no la vieja medida... La relatividad nos da la pauta. Así que, nuevamente, las matemáticas vienen al rescate de las artes. La métrica, esa palabra ancestral en la poesía, algo que hemos olvidado en su significado literal de «lo medido», se pone en contacto otra vez con lo poético... Sin medida estamos perdidos •

Julio Verne

Y LA IDEA DEL VIAJE CIENTÍFICO

CARLOS CHIMAL

A Julio Verne se le recordará por sus novelas de viaje, imbuidas del conocimiento científico de su época. Nació el año 1828 en la Bretaña francesa, en la ciudad de Nantes, a orillas del río Loira y muy cerca del océano Atlántico. Fue hijo de un procurador adinerado que lo animó a leer sobre ciencia. Se cuenta que a los 12 años de edad intentó colarse como polizón en un barco que se dirigía a las Indias, con la intención de buscar un collar de coral para regalárselo a una de sus primas. Luego de ser descubierto, regresó a su casa, donde se le amonestó en forma severa. Su padre le hizo jurar que nunca más lo volvería a hacer. «Sólo viajaré en mis sueños», le dijo.

De alguna manera Verne cumplió su palabra, pues, si bien cuando se hizo adulto y era ya un escritor famoso realizó varios viajes, sus aventuras más conocidas fueron de índole estrictamente literaria. El progreso de la ciencia y la tecnología fue emblemático del siglo XIX, dado que representaba el mayor avance del ser humano por dominar la naturaleza y conocerla a profundidad. Su materia literaria está basada en la necesidad de construir un mundo más habitable, así como en la voluntad de transmitir los valores de la ciencia a los jóvenes. Asimismo, como lo harían muchos escritores de ciencia ficción después que él, las novelas de Verne pretenden predecir cómo sería la humanidad en un futuro dominado por las «virtudes» tecnológicas, como él las llamaba.

Los oficios y los objetos de la realidad también le llamaban la atención. «He visto aparecer los cerillos, los cuellos duros en las camisas de las personas», dijo alguna vez a un periodista, «el

papel para escribir cartas, los sellos de correos, el sistema métrico, los barcos de vapor, los ferrocarriles, los tranvías, el gas, la electricidad, el telégrafo, el teléfono, el fonógrafo». Ciertamente, Verne perteneció a una generación de escritores que nació bajo el espíritu del inventor Thomas Alva Edison.

Impresionado por el personaje literario Robinson Crusoe, a quien trataría de recrear una y otra vez en sus propias obras, Verne solía basarse en hechos reales que leía en la prensa para concebir la trama de sus novelas. Una expedición de carácter geográfico a las tierras ignotas de África, por ejemplo, le sirvió de pretexto para escribir *Cinco semanas en globo*. De igual manera, la noticia de que un geólogo norteamericano había estudiado el interior de la Tierra fueron motivo suficiente para encender su imaginación y escribir *Viaje al centro de la Tierra*.

Sin embargo, este interés por combinar el viaje y la ciencia en un texto literario no surgió de inmediato. Verne descubrió la vida literaria por su mentor, el escritor Alejandro Dumas, quien lo ayudó a abrirse paso en el París de la segunda mitad del siglo XIX. En ese entonces combinaba sus actividades como agente de bolsa y escritor de operetas líricas que, con el auxilio de Dumas, logró montar en algunos teatros de París.

Fueron los relatos de Jacques Arago y Edgar Allan Poe los que causaron honda impresión en el hombre maduro, así como la aparición de la revista *Au Tour du Monde*, editada por Jacques Hachette. En 1851 Verne comenzó a publicar una serie de relatos breves en otra revista, *Musée de Familles*, en los que aparecían medios de transporte inéditos, basados en los avances científicos del momento. En 1862 se publicó su primera novela de aventuras conocida, *Cinco semanas en globo*. En aquel entonces conoció al editor Pierre-Jules Hetzel, quien le publicaría la serie *Viajes extraordinarios* y otros libros de éxito entre el público lector. Influidor por las narraciones fantásticas de Edgar Allan Poe, incluyó en su *Viaje al centro de la Tierra* monstruos antediluvianos y planteó sus propias conjeturas acerca de la composición geológica de las profundidades terrestres a partir del estudio de los volcanes.

Otro de los temas que fascinaron a Verne fue la exploración de los cuerpos celestes. La lectura de diferentes estudios astronómi-

cos le dio motivo para escribir el relato *De la Tierra a la Luna*. En él destaca el grado de verosimilitud con que aborda el asunto, a pesar de lo increíble que resultaba siquiera pensarlo en aquella época. El cohete es disparado por un gran cañón, lo que le permitiría atravesar la atmósfera terrestre; más sorprendente es el hecho de que Verne se refiriera con detalle a los materiales de su nave, muy similares a los que se emplearon durante las primeras expediciones astronáuticas.

Además, según su relato, el lanzamiento del cohete se realizaría desde una base situada en el estado norteamericano de Florida, cosa que sucede hoy en día. La tripulación consta de tres astronautas, como sucedió en la primera expedición de la NASA que viajó al satélite, y el seguimiento se hace desde la Tierra con un potente telescopio. Al regresar, la nave cae al mar en el océano Pacífico. Esto es lo que se hacía hasta antes de la fabricación de los transbordadores espaciales. Su éxito llevó a Verne a escribir una segunda parte, bajo el título de *Viaje alrededor de la Luna*, donde un grupo de expedicionarios explora la superficie de dicho satélite.

El futurismo también le interesó mucho. En una novela peculiar, rechazada por el editor Hetzel, Verne nos ofrece un panorama de París en el año 1960, donde las calles se alumbran con electricidad y los medios de transporte, que circulan por aire y debajo de la tierra, usan como combustible aire comprimido. Optimista en cuanto al futuro, convencido de las bondades de la ciencia y la tecnología, años más tarde escribió otro relato insólito para su época, ambientado en la ciudad francesa de Amiens, donde vivió varios años. En éste nos planeta la existencia de trenes ultrarrápidos que cuentan con pasarelas de vagón en vagón, cosa inusual en esos días, y nos presenta una sociedad donde ya no hacen falta los abogados, pues no existen pleitos entre las personas, y la educación se limita a enseñar ciencia y matemáticas.

Hay quienes creen que Verne no viajó como lo hizo en sus libros. En realidad, hizo varios viajes por barco a las islas británicas y Escandinavia, entre 1858 y 1862. Más tarde, en 1867, efectuó un viaje trasatlántico a bordo del *Leviathan*, entonces el buque de pasajeros más grande del mundo, que cubría la ruta desde



el puerto inglés de Southampton a Nueva York, en los Estados Unidos. Esta experiencia quedó plasmada en un relato intitulado *Una ciudad flotante*.

A su regreso a Europa visitó la Exposición Universal de París de 1867. Las novedades que ahí se mostraron lo inspiraron para escribir una de sus novelas más conocidas, *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Como su nombre lo indica, es un viaje por las profundidades marinas a bordo de un submarino llamado *Nautilus* que se dirige a las regiones polares y el cual funciona con placas eléctricas; además, los tripulantes utilizan extraños trajes de buzo. Poco después se enteró de que un científico estaba calculando el tiempo que tomaría dar la vuelta al mundo. El desafío de circundar el globo terráqueo en el menor tiempo posible simbolizaba su propósito de fusionar la trama tradicional de la novela de aventuras con las ventajas del progreso tecnológico.

Sin renunciar al influjo literario de Daniel Defoe, Alejandro Dumas y Walter Scott, Verne construyó personajes con los que el público pudo identificarse plenamente. Arrojadados como Miguel Strogoff, bondadosos como Phileas Fogg, incluso podría decirse heroicos, como el capitán Nemo, Verne trata de reunir en ellos la ética que regía la vida de la clase media europea con un mundo que estaba por llegar, el mundo de la alta tecnología.

Quizá fue esta fe ciega en la ciencia y la tecnología lo que le ganó el desprecio de muchos intelectuales, quienes lo consideraron un autor de mero entretenimiento y sin ninguna oportunidad para ser considerado como un gran autor de la corriente principal en la literatura. Así, nunca pudo ingresar en la Academia Francesa, aunque en 1870 le fue concedida la Legión de Honor de su país y, dos años más tarde, ingresó en la Academia de Amiens.

Los últimos años de su vida no fueron los mejores. A su mala salud se sumó un atentado llevado a cabo en 1886 por un sobrino suyo, enfermo mental, que lo dejó cojo y lo obligó a vender el barco con el que navegaba por placer. Hoy una montaña de la Luna lleva su nombre ●

Dichos del pocero

FRANÇOIS-MICHEL DURAZZO

para Guillevic

Zahorí hermano mío
cuando tu vara vibra
nerviosa se incorpora
el agua se abre camino
en el avellano
para brotar.

Excavo entonces
para dar forma a tu deseo.

*

La tierra es mi doble.

Sobre todo cuando se ahoga
entre los intersticios
que la roca le abandona.

¿Sueña
con una fisura que crezca
que descubra sus entrañas?



DITTI DI U SCAVAPUZZA

Pà Guillevic

O frà chì cerchi acqua / quandu a to verga trinneca / narbosa s'arrizza /
l'acqua s'apri una via / indrent'à u sambucu / par u zirlimu. // Tandu scavu eiu
/ pà dà forma à a to brama.

A tarra hè u me doppiu. // Masimu quand'idda assuffuca / trà l'incritti / chì a
rocca li cedi. // Sunnia / di una crepa chì crisciarà / chì scuprarà i so minucci ?

*

Lo que hormiguea bajo el humus
no yace por miedo o rechazo
del engullirse.

Lo que respira bajo tierra
sólo conoce la blancura.

No la brillantez del invierno bajo la nieve,
sino el blanco mate de los huesos
y la mucosidad de lo vivo.

*

Desde la primera palada
el miedo
de descubrir las entrañas de la tierra
de poner al desnudo
transido
un cuerpo multiplicado
de violar este silencio
quemado por el sol
ya no me ha dejado.



Ciò chì bruddica sutt' à u tarricciu / ùn ghjaci da paura o ricusu / l'immirioni.
// Ciò chì respira sutt' à a tarra / ùn cunnosci chè u biancumu. // Micca u
spampiddulimu di l'invernu / sutt' à a nevi, / ma u biancu smortu di l'ossa / è
a sudachjatura di u vivu.

Da a prima palata in quà / a paura / di scopra i visceri di a tarra / di metta
nudu / insischitu / un corpu multiplicatu / di viulà issu silenziu / brusgiatu da
u soli / ùn m'hà lacatu stà.

*

Mi tierra
como un vientre lleno
que una sangre siempre nueva irrigaría.

Por la tarde
mis manos están negras.

Levantando la cabeza
veo el cielo que se cierra de nuevo
mis pies arden por la labor
en el barro y lo oscuro.
Pero aún excavo
atontado
soñando con ahogarme en ello.

*

En la espera ensimismada
de la tarde que cae.

Siento subir en mí
un jugo potente y suave
como la sangre de la tierra
con su olor
a lluvia fresca y a leche.

La tierra
ávida
imperiosa
me llama al fondo del pozo
para celebrar las bodas
de la carne y la arcilla.



A me tarra / com'è un corpu tichju / chì innacquaria un sanguì sempri novu.
// À a sera / t'aghju i mani neri. // Arrizzendu u capu / vicu u celi chì si sarra di
novu / i me pedi brusgiani da u so straziu / in a fanga è u bughju. // Ma scavu
sempri / abbambanatu / sunniendu chì ci m'annegu.

In l'attesa racolta / di a sera chì fala. // Sentu cuddà in me, / un suchju
potentu è dolci / com'è u sanguì di a tarra / incù u so adori / di piova fresca
è di lattu. // A tarra / Avida / Impiriosa / mi chjama in fondu di u pozzu / pà
fistighjà i nozzi / di a carri è a tarraghja.

*

Excavar es mi oficio
quizá también mi religión.

Cuando la vara tiende hacia la tierra
creo oír el fragor del agua
impaciente por reflejar el cielo
en el borde del brocal.

No hay agua más prisionera
que la de mis pozos
sobre todo cuando mira al cielo
con este ojo redondo de pez asombrado.

*

Frescura del limo atravesada
hasta descubrir
el cielo sepultado
bajo la epidermis de la tierra.

Amasar la noche
palpar su extensión.

Sentir que chorrean
sus avenidas en mi carne
hasta el atontamiento.



Scavà hè u me mistieru / pò darsi ancu a me religioni. // Quandu a mazzetta
si stinza da subbr' à a tarra / credu di senta u fracassu di l'acqua / impazienti di
rispichjà u celi / à tagliu di u puzzu. // Ùn ci hè acqua più prighjunera / chè
quidda di i me puzza / masimu quandu fighjola u celi / cù st'ochji tondu di
pesciu strasinghjatu.

Friscura di a falzina travirsata / à fin' à a scuparta / di u celi intarratu / sott' à
l'epidermi di a tarra. // Impastà a notti / palpighjà a so stesa. // Senta curra /
i so viali in a me carri / sin' à l'abbambanà si.

*

En cuclillas
los pies en el barro
en la estrechez del pozo.

Escuchar un momento
la respiración de la tierra
su jadeo
en la primavera
cuando las raíces la enloquecen
y trabajan su carne.

VERSIONES DEL CORSO DE
FRANÇOIS-MICHEL DURAZZO



Aggrunchjatu / i pedi in u fangu / in a strittezza di u puzzu. // Stà à senta
una stonda / u fiatu di a tarra / u so spatanscià / di branu / quandu i radici
l'impazziscini / è travaddani a so carri.

Arte y tecnología: *neutralidad, interacción y el dilema del consumo*

NAIEF YEHYA

A primera vista, si algo diferencia al arte moderno de cualquier otra expresión artística del pasado, es su aparente descuido, crudeza, estado fragmentario, cacofonía, disonancia, provocación y expresión de inconformidad. El arte tradicional buscaba la armonía, el equilibrio y la precisión de la reproducción de la realidad con el fin de imitar y, de ser posible, superar la belleza de la naturaleza. El arte contemporáneo ha desviado su atención a una serie interminable de preocupaciones diversas, dando énfasis a las ideas, a las propuestas más innovadoras, al debate y a la controversia por encima de la realización misma de la obra. El predominio del discurso sobre la estética expresa un notable cambio en el gusto que refleja los vertiginosos cambios que han traído las sucesivas revoluciones políticas, sociales, tecnológicas y científicas. La guerras mundiales del siglo xx jugaron un papel fundamental para inyectar a las artes una sensación de incertidumbre, malestar, vértigo e inestabilidad.

Los factores antes mencionados han sido importantes en la evolución de las artes, pero la tecnología bélica cambió para siempre la visión del mundo y las expectativas de los dadaístas, los suprematistas, los surrealistas y los futuristas, entre otros artistas de vanguardia que dieron sentido al arte contemporáneo. Por otro lado, la tecnología ha sido siempre particularmente relevante para las artes debido a que ésta no solamente influencia el contenido o fondo de la obra, sino que determina también la forma y el estilo. Esto es obvio en las artes que dependen de equipo de alta tecnología, como el cine o el video, pero es igualmente cierto en el caso de artes tradicionales como la pintura. La posibilidad de crear imágenes bidimensionales con texturas, brillos, la ilusión de perspectiva y volúmenes de un realismo pasmoso se debe, por supuesto, al talento de los artistas, pero también a la calidad, riqueza y vitalidad de los materiales empleados, en particular de la pintura de aceite, un medio capaz

de ofrecer insólitas transparencias, intensidades de color, oscuridad y luminosidad sin precedente y una colección de efectos maravillosos.

Durante siglos, el óleo permitió crear representaciones de un realismo extraordinario que, a su vez, se convirtieron en el estándar de la imagen de la realidad. La tradición europea de la pintura generó una iconografía que validaba a la cultura como un todo, y establecía las expectativas y certezas de una forma de vida que habría de exportarse e imponerse en otras naciones del mundo entero, mediante invasiones, conquistas y colonialismo. Independientemente de cualquier otra función estética, la pintura legitimaba el orden establecido, las jerarquías seculares y divinas, la manera en que las clases poderosas se veían a sí mismas, sus costumbres, tradiciones, posesiones y fantasías de dominio. El hecho de contar con una asombrosa tradición pictórica no fue un factor determinante para el expansionismo europeo, por lo menos no en la misma medida que las flotas navieras y las armas de fuego; sin embargo, jugó un papel fundamental como un pesado ariete ideológico y propagandístico que se usó para convencer a los pueblos sometidos de que la cultura de los invasores era «superior».

La tecnología del óleo, desde esta perspectiva, no puede ser considerada como una herramienta neutral. Esto no le resta absolutamente nada al arte pictórico europeo, sino que tan sólo nos lleva a ver que las tecnologías, aun aquellas que parecen primitivas e inofensivas, están cargadas de ideología. Todo arte requiere de tecnología, y es claro que los requerimientos de los artistas en términos de equipo han aumentado de manera exponencial en la actualidad. Además, en nuestro tiempo —que Walter Benjamin denominó «la era de la reproducción mecánica»—, la idea de que la obra de arte es única y está situada en un solo lugar físico quedó en un distante pasado. La mayoría de la gente se aproxima desde hace décadas al gran arte a través de reproducciones en revistas o libros, así como en la televisión y, más recientemente, en internet. Esta amplia difusión del patrimonio de la humanidad no puede ser más que benéfica para la cultura, pero es importante tomar en cuenta las palabras de J. B. Thompson: «Lo que define a nuestra cultura como moderna es el hecho de que la producción y circulación de formas simbólicas se ha enredado, desde finales del siglo xv, incremental e irreversiblemente en el proceso de mercantilización y transmisión que actualmente tienen un carácter global».¹

1 J. B. Thompson, *Ideology and Modern Culture: Critical Social Theory in the Era of Mass Communication*, Cambridge Polity Press, 1990, p. 124.

En la era de internet, la forma de acercarnos a la gran mayoría de las obras de arte y toda clase de expresiones creativas de la cultura es a través de imágenes en la pantalla de la computadora. Esto añade un elemento de incertidumbre, confusión y azar, ya que las representaciones digitales pueden ser distorsionadas, falsificadas, modificadas maliciosamente y multiplicadas hasta lo inverosímil. La red digital se transforma en el medio dominante de acceso a las ideas y creaciones, e incluso se vuelve el medio preferido de comunicación y contacto con nuestros semejantes. Una de las características más inquietantes de internet es que, en términos *mcLuhanianos*, es a la vez un medio caliente y frío, de alta y de baja definición. Para McLuhan, un medio caliente es aquel que ofrece una gran cantidad de información, como el cine o la radio, mientras que uno frío, como el teléfono, ofrece poca información pero da al usuario la oportunidad de participar y «completar» la experiencia. Entre los numerosos paradigmas que impone internet tenemos que tan sólo quedan tres tipos de personas: los programadores, que son todos aquellos productores de contenido; los usuarios, que son los consumidores; y, por último, las personas que son «invisibles» a la red, ya sea porque no participan en ningún aspecto del ciberespacio o bien porque lo hacen ocultando su identidad y por tanto convirtiéndose en espectros digitales.

Ahora bien, si hasta la pintura de óleo tiene ideología, es obvio que internet es un medio que también tiene la suya propia, misma que algunos, como William F. Birdsall, el autor de *The Myth of the Electronic Library*, definen como la ideología de la tecnología de información. En buena medida esta ideología, la cual se ha tornado dominante y es reiterada obsesivamente por todos los medios de comunicación, asegura que la «sociedad red» avanzará de manera inevitable hacia un renovado crecimiento económico, a nuevas y mejores formas de participación política ciudadana y a nuevos recursos de vinculación social. Fuera de ciertas amenazas puntuales como el acoso sexual, las estafas 419 (conocidas como nigerianas y que consisten en asegurar que alguien está dispuesto a darnos cantidades fabulosas de dinero a cambio de nuestra información bancaria) y el robo de identidades, la red es presentada por los medios masivos de comunicación como una poderosa fuerza del bien.

Es claro que internet es un medio prodigioso y enriquecedor, pero está muy lejos de ser un recurso sin implicaciones y, dado su inmenso poder para transformar e influenciar todos los dominios de la cultura y la vida, es indispensable despejar ilusiones de neutralidad. No es la ambición de este ensayo analizar todos los valores que mediante internet han logrado permear a todos los ámbitos y esferas de la política, la cultura y

la economía. La intención es solamente esbozar cómo el arte se ve afectado por la ideología de la tecnología de información, la cual es «una serie de valores y proposiciones que representan una extensión inherente de la intención capitalista de convertir en mercancía todos los aspectos de la vida económica y cultural», como apunta el canadiense Birdsall.²

Para poner en perspectiva la transformación que implica suscribir la ideología de la tecnología de información, debemos considerar que, durante décadas, las sociedades modernas han adoptado lo que el crítico cultural Robert Fulford denomina la ideología del libro, la cual es un compromiso con la accesibilidad universal del conocimiento, con la idea de que la cultura es un bien público al que todo mundo debe tener acceso irrestricto. Esta ideología se refleja en la creación de bibliotecas públicas, en la educación gratuita provista por el Estado, en tarifas postales reducidas para libros, en la divulgación gubernamental de la información, en las leyes de protección de los derechos de autor y en otras políticas destinadas a promover el acceso a los libros y la literatura. Por su parte, la ideología de la tecnología de información aparece alrededor de la década de los sesenta, cuando comienza a cambiar el enfoque tecnocientífico en los Estados Unidos, de los grandes proyectos o *Big Science* (como el desarrollo armamentista, la construcción de la bomba atómica y la exploración espacial) a proyectos más «pequeños», de efectos más inmediatos y potencialmente rentables (como secuenciar el ADN o desarrollar los motores de búsqueda en internet), que a menudo echan mano de capital privado y gubernamental. Basta ver lo que está sucediendo con el proyecto de libros de Google y su ambición de escanear las principales bibliotecas del mundo para, eventualmente, poder comercializar las páginas de millones de libros de difícil acceso.

Ésta es una ideología netamente tecnocrática que hace a un lado las metas del beneficio común que podría traer el progreso, para enfocarse en las ventajas que ofrece el libre mercado. Los profetas de esta visión del mundo prometían que, al dejar atrás los valores de la sociedad industrial, el progreso llegaría en forma de una sociedad postindustrial o de la información, globalizada, donde la seguridad social, las conquistas laborales, los beneficios para las clases desposeídas, toda clase de regulación de los mercados y los programas sociales no productivos dejarían de tener sentido, ya que la información habría provocado una transición planetaria que produciría prosperidad y bienestar sin precedentes. No olvidemos que el capitalismo siempre ha echado mano de las innova-

2 www.isoc.org/inet96/proceedings/e3/e3_2.htm.

ciones tecnológicas (ya sea el ferrocarril, la telefonía, la electricidad, el auto y la aviación, entre muchas otras) para reinventarse, fortalecerse, sobrevivir a sus crisis y extender su poder para generar riquezas. El empuje que dan los gobiernos a la vida en el ciberespacio no sería tan controvertido de no ser porque se da a expensas de abandonar los espacios públicos a cambio de un universo digital privatizado.

En la primera década del siglo XXI podemos constatar que semejantes ilusiones han resultado en gran medida catastróficas. No solamente la miseria en el mundo sigue devastando naciones pobres y ricas, sino que personas, asociaciones y empresas en el mundo entero fueron estafadas y despojadas de sus ahorros y sustento por megafraudes planetarios. Los nombres de hampones y pillos como la empresa Enron y el financiero Bernie Madoff se volvieron conocidos en todo el mundo, ya que se valieron de sofisticados sistemas de información para explotar a sus víctimas a nivel internacional.

Como señalamos antes, internet ha democratizado el acceso al mundo del arte y ha creado canales para que los artistas (productores) exhiban su trabajo de manera independiente del asfixiante sistema de las galerías y los museos. El usuario puede tornarse aquí comprador o curador de su propio museo virtual. Pero internet no sólo es un descomunal almacén de imágenes de obras de arte, sino que, como otros medios digitales, también es un espacio particularmente singular para la creación, debido a su peculiar característica de permitir la comunicación entre grupos de manera no jerárquica. Esto ha influenciado en gran medida el enfoque de buena parte de las obras realizadas con «nuevas tecnologías» al enfatizar la interactividad, esa vieja ilusión de convertir al espectador en participante que se ha vuelto, en esta era, un dogma de fe y una obsesión compulsiva. El arte de la era digital ha recuperado un poco de su fascinación por la perfección, el equilibrio, los acabados deslumbrantes, y ha adoptado una imagen de juego de video, de parque de diversiones, de centro comercial. Esta necesidad de hacer que todo mundo se involucre y participe en la creación suena idílicamente atractiva, pero eliminar distinciones tradicionales entre creador y público, así como entre el escenario, las gradas y el proscenio, más que crear una convergencia creativa, tiende a tornar la obra en entretenimiento frívolo, en atracción de feria o baratija artesanal de fácil consumo. Por supuesto que puede haber excepciones, pero basta revisar la historia del arte para ver que las más altas obras no son divertidos ejercicios comunitarios, sino intensas exploraciones del ser y expresiones egoístas de la amargura, la pasión, el placer, el dolor y el delirio ●

Novelas para leer en un viaje en ascensor

Una charla con César Aira

ISAURA CONTRERAS, ABRAHAM SÁNCHEZ GUEVARA Y LAURA ELISA VIZCAÍNO

Llegamos a un café con pinturas de colores intensos y pinceladas expresionistas formando músicos de jazz. Pronto entró César Aira, sonriente, con una playera de un superhéroe surcando los cielos. Tuvimos una charla divertida en la que el muy singular escritor argentino, con más de cincuenta novelas publicadas, nos mostró otra parte de su universo. Empezamos hablando de literatura y terminamos hablando de caricaturas. Finalmente, todo es parte de la vida y de la visión de un escritor que no tiene clichés.

ABRAHAM SÁNCHEZ: Le quería preguntar cómo definiría usted su obra con respecto al género de la novela. ¿La considera novela, antinovela...?

CÉSAR AIRA: Novela. Yo las llamo novelitas porque son pequeñitas, pero también por respeto a Thomas Mann y a Balzac las llamo apenas «novelitas». Pero la idea es... novela. El cuento no me gusta tanto porque está demasiado supeditado a la calidad: tiene que ser bueno. Si no es bueno, no es nada. En cambio, la novela tiene otra razón de ser. Entretener... pasar un rato... enterarse de algo... Y uno puede estar más relajado, no tiene que estar pensando en que está haciendo algo bueno. Puede tener pasajes no tan buenos, después redimirse con un pasaje bueno...

A.S.: Pero independientemente de Balzac y Thomas Mann, como que hay una... no sé cómo llamarlo... una novela hegemónica. Incluso en nuestros días, y la suya es particularmente distinta, ¿no? Es por eso... de alguna manera, no es que no sea novela, sino que...

C.A.: No tiene exactamente...

A.S.: No coincide con muchos de los patrones, o no sé cómo llamarlos... de las novelas que se venden. Y no es que las suyas no se vendan, je.

C.A.: Es que no se venden mucho. No es que uno quiera hacer una cosa rara específicamente; sale así. Qué le voy a hacer.

A.S.: ¿Y qué es el arte para usted?

C.A.: Bueno, ésa ya es una pregunta un poco filosófica. No sé... arte... Mi hijo detecta el arte porque según él después de Leonardo da Vinci ya vino el fraude. Él siempre lo pronuncia con comillas: «arte». Evidentemente es una palabra demasiado amplia y entonces ahí entra todo. Arte sería el modo de vivir sin trabajar (risas).

A.S.: Bueno, aunque Leonardo da Vinci sí... Bueno, pero algunos sí trabajan bastante, ¿no? ¿El arte actual ya es vivir sin trabajar, o cómo? ¿O ya no es arte?

C.A.: En el campo de las artes plásticas se ha vuelto una especie de carnal.

ISAURA CONTRERAS: Al hacer novelas, ¿todo lo que usted busca es divertirse?

C.A.: No, también busco la calidad, evidentemente. Todo artista la busca. Pero me parece que puedo relajarme con la novela.

A.S.: En una ocasión dijo en una entrevista que la literatura es el reino de la libertad, y dentro de esa libertad está el elegir mal. Y justamente usted quería ejercer esa posibilidad.

C.A.: Exactamente. Porque escribir mal no es tan fácil. Es más difícil que escribir bien.

«No es que uno quiera hacer una
cosa rara específicamente; sale así.
Qué le voy a hacer».

A.S.: Sí, porque implica salirse de las concepciones de lo que es bueno.

C.A.: Exacto. Además ¿bueno y malo qué es? Digamos: «¿Bueno para qué? ¿Bueno para quién?».

I.C.: Dentro de esa pasión o vicio de estar escribiendo siempre, porque usted tiene muchas novelas, ¿concibe dentro de esa creación constante esa posibilidad de vislumbrar una obra de arte a la distancia? Es decir, hay escritores, como Rulfo en el caso de México, que escribieron una sola obra, y en esa sola obra intentan concentrar todo su potencial creativo.

C.A.: En eso he estado pensando ahora últimamente, en el hecho de si todas mis novelas no formarán algo. Cuando estoy pensando en una, evidentemente me olvido de lo que hice antes, de lo que voy a hacer después. Pero si todas las escribí yo, quiere decir que tienen una unidad y que quizás... Como esa vieja fábula europea de que alguien ha andado y al final todas sus andanzas han dibujado su rostro. Pero eso yo no puedo verlo. Tendría que tomar una distancia que yo no puedo tomar. Tendría que morirme.

A.S.: Y resucitar.

C.A.: No es algo que me preocupe lo que piensen. Digo, es mi modo de hacerlo.

A.S.: Por ejemplo, su libro *Haikús*, ¿usted lo considera una novela? Aparte, no sé si fue el editor o usted, pero en la contraportada dice «novela».

C.A.: Todo lo que yo escribo son novelas, aunque tenga tres páginas. Una vez les he dado el título de «novelitas». Yo las he caracterizado como «novelas para leer en un viaje en ascensor».

A.S.: ¿Usted coincide más con las vanguardias que con la posmodernidad?

C.A.: Sí, yo me considero modernista. El posmodernismo con su cinismo, con esa cosa un poco frívola... El posmodernismo es como entrar al supermercado de la cultura y comprar una cosita de acá, una lata de acá, un frasco de acá. No sé... Soy anterior al posmodernismo. Preposmodernista. De hecho, hasta hace muy poco entendí qué era eso. Tampoco es que sea tanto. Son nombres que le ponen a algo.

A.S.: ¿Tiene la intención de subvertir la institucionalidad literaria?

C.A.: No. De hecho soy un vanguardista raro porque mi amor a la literatura, a la vieja... No podría... Un verdadero vanguardista tiene que ser un destructor. Y yo no. Yo escribo queriendo las viejas novelas, la vieja poesía. Así que debo ser una mezcla anfibia.

I.C.: ¿Pero entonces no tiene un sistema de escribir?

C.A.: Me siento a escribir todas las mañanas a eso de las diez y media. Me tomo un café. Me siento y escribo la media paginita diaria, y eso es todo. Antes escribía una página por día. Ahora he bajado, por la edad. A veces me lo reprochan: «¡Qué prolífico!». He descubierto una buena frase para responderles: «Para ser prolífico no se necesita escribir mucho, basta con escribir bien». Porque escribir mucho, cualquiera, hasta el mono que lo sientas a escribir. La cosa es escribir bien, que eso sirva para alguien. Así que, sin ser demasiado vanidoso, puedo decir que yo soy prolífico en ese sentido. Lo que pasa es que escribo muy despacito, muy lento, voy pensando cada frase. Y como sale queda.

I.C.: ¿Y cree que es cierto eso de que el escritor, preocupado por escribir, ya no lee?

C.A.: No. No es mi caso. No es mi caso porque yo me paso todo el día leyendo. Yo ya no lo digo porque parece que estoy imitando a Borges, que decía: «Me siento más orgulloso de los libros que he leído que de los que he escrito». Pero más o menos por ahí va. Yo soy un lector que escribe unos libros de vez en cuando. Pero básicamente leo.

ELISA VIZCAÍNO: ¿Si se topa con algo malo lo cierra, o lo termina?

C.A.: Sí. No lo termino. Ahora ya no. Antes tenía esa superstición juvenil de llegar a la última página. Pero no... Me queda demasiado poco tiempo y me mandan muchos libros. Cosas nuevas... A otra cosa (risas).

A.S.: ¿De las editoriales?

C.A.: Sí. De editoriales, escritores. Hay dos o tres editoriales que me mandan todas las novedades. Siempre estoy atento. En los últimos, qué diría, veinte y pico de años no ha aparecido ningún escritor de primera línea. Desde la muerte de Osvaldo Lamborghini... Tiene que aparecer. Así que lo estoy esperando. Lo que pasa es que uno lo espera dentro de ciertos parámetros, y si aparece, va a aparecer por otro lado, por algo que yo diga: «Ah, qué feo». Porque lo verdaderamente nuevo tiene que salir de algo que salga de lo... que escape de lo que estamos esperando. Para que sea nuevo tiene que ser otra cosa.



I.C.: ¿Y usted cree que la academia sí es como un puente, un diálogo con la literatura, o cree que ese diálogo se hace más en otros medios como las revistas?

C.A.: Ahora critican mucho a la academia. Hay escritores que se especializan en hablar mal de Puán. Puán es la calle donde está la Facultad de Filosofía y Letras. Porque después de todo ahí van los jóvenes que tienen esos intereses. Se deforma un poco por este exceso de teoría. Tanto Derrida y tanto Deleuze... Pero sí, se lee, se estudia. No tengo nada en contra. Y yo no podría tener nada en contra porque yo soy como un favorito de la academia.

I.C.: Sí (risas).

C.A.: De hecho ahora Puán está muy cerca de mi casa. Es el único sector en el mundo donde me reconocen en la calle cuando paso (risas). Así que tengo que hacer mi caminata para el otro lado. Ahora, cuando vino este polaco y empezó con lo de la construcción de la identidad... Él traía todo un sistema: la construcción de la identidad y los límites genéricos. Cómo venía, tan cuadrado, no es posible... Otra cosa mala que tiene la academia cuando ve una cosa es que nunca van al texto. Siempre está como mediado por la bibliografía. Y a veces esa bibliografía es un cristal refractante que impide ver. Hace poco salió un libro que hicieron en Estados Unidos con el título *Sobre Osvaldo Lamborghini*. Era todo académico. Y los leí todos, no sé, diez artículos que tenía, y como que ninguno de ellos había abierto un libro de Lamborghini para leerlo. Daba la impresión de que tomaban a Derrida o Foucault.

A.S.: Hablando un poco de su obra, usted comentó una vez que no le gusta su novela *Canto castrato*. ¿Por qué?

C.A.: Fue un experimento, porque yo me dedicaba, me dediqué durante más de treinta años a traducir estas novelas horribles norteamericanas que les llaman *best-sellers*.

A.S.: ¿Como Stephen King?

C.A.: Sí. Traduje varias novelas de Stephen King y de todos ellos. El traductor es como un lector con microscopio porque ve de muy cerca al texto, tiene que ir traduciendo palabra por palabra. Y empecé a entender cómo era el mecanismo del *best-seller*, cómo había que hacerlo, y por qué no probar yo escribir un *best-seller*, que consiste en elegir un tema atractivo para el público. Y lo llevé a una editorial que se especializaba en *best-sellers* acá, que es Javier Vergara, y lo aceptaron. Hicieron un gran lanzamiento, pero no se vendió nada, fue un *worst-seller*. Porque ahí cometí un error, y es que el *best-seller*, que es la novela comercial —los norteamericanos le llaman *commercial fiction*—, tiene

que tener como cualidad esencial y básica la sinceridad. El lector tiene que identificarse con ese lector ingenuo que quiere la novela. Pero en serio. Se mete una gota de ironía y ya se estropeó todo. En este caso tenía unos cuantos litros de ironía, lamentablemente. No podría ser de otro modo. Pero quedó como una experiencia, para mí un poco fallida. Fue el librito que más he vendido. Ha salido una edición del Círculo de Lectores en España, para señoras (risas).

A.S.: Y hasta con la portada de la película de *Farinelli*.

I.C.: Quisiera preguntarle algo sobre su libro de Alejandra Pizarnik. ¿Usted cómo ve esa relación que se establece constantemente entre la vida y la obra de Pizarnik? ¿Le parece como algo ineludible?

C.A.: Sí. Bueno, siempre es ineludible. No sé qué decir. Estuvo muy cerca siempre. Una frase de ella que me sorprendió mucho, el otro día estaba comentándola con una amiga, sobre ese gran amor que tuvo al final de su vida. Ella dijo que ahí había descubierto el amor. Entonces dijo: «Si yo hubiera sabido lo que era, me habría dedicado al amor, no a la poesía». Yo creo que da la clave de cómo funcionaba su poética. Ponerlo en el mismo nivel. ¿Qué podría haber elegido? Hoy mismo me acordaba de un documental sobre Frida Kahlo, y aparecía Monsiváis, contando la única vez que la vio, en una manifestación a la que la llevó Diego Rivera. Frida Kahlo ya en ese momento era una leyenda en vida. Y con Alejandra pasaba lo mismo. En vida ella ya era una leyenda. Entraba y había como una electricidad. O sea que no cambió tanto. Todo mundo piensa que su muerte, trágica, joven, fue lo que le dio esa aura. Y no, ya en vida era lo mismo.

I.C.: ¿Y concebía mucho su vida como una romántica?

C.A.: Sí. El escritor maldito...

I.C.: Usted ¿nada qué ver con eso?

C.A.: No. En ese sentido había un poco de ingenuidad en ella. Cuando era joven.

I.C.: ¿Y qué piensa de esos rescates que se han hecho de su obra, esos rescates póstumos?

C.A.: Bueno, yo escribí este primer librito (en realidad fueron unas charlas que di acá en el Centro Rojas) un poco en contra de esa recuperación fantástica, romántica, mística que se hacía de ella. Sobre todo el hecho que a mí me parece tan mal, repulsivo, de escribir sobre Alejandra, sobre quien sea, usando su lenguaje. Todo lo que se escribía sobre ella y se sigue escribiendo es «la niña al borde del abismo, de la angustia, y la naufraga...». Me parece una falta de respeto tomar sus propias metáforas para hacer una pseudocrítica. Por eso este librito

quise hacerlo un análisis técnico, frío. Con lo cual ya algunas bobas han echado a correr la voz de que yo escribí un libro contra Alejandra Pizarnik. Claro, porque no ponía «la niña» y «la naufraga» (risas). Pero qué mito, Alejandra, en toda Latinoamérica. Ahora, en Perú. Una locura. Y decían que ya estaba bajando.

I.C.: ¿A usted le parece sobrevalorada?

C.A.: No. No. Para mí es una gran poeta. Aun con toda la vulgarización que hubo después, de la leyenda de poeta maldita, su suicidio y todo eso, uno puede superarlo y ver el valor. Un poco como Frida Kahlo. Toda esa vulgarización, las películas ridículas, una porquería, y aun así cuánto vale Frida Kahlo.

A.S.: ¿Y qué música le gusta?

C.A.: Toda. Soy muy ecléctico. Ahora estuve escuchando bastante a Schönberg. La gente a la que le gusta la música suele enfrascarse en algún género... le gusta el jazz... le gusta el rock... Yo tengo muy mal oído musical y no puedo hacer música. Salvo cuando se corta la luz. Cuando se corta la luz saco la guitarra y, como no se puede hacer otra cosa, como dependemos tanto de la electricidad hoy día... Cuando se corta la luz yo saco la guitarra y me pongo a improvisar melodías atonales (risas). Y mis hijos rezaban para que no se cortara la luz porque yo daba mis conciertos.

A.S.: ¿Usted tiene algún programa de televisión favorito?

C.A.: No. No miro mucho. *El Superagente 86*, Maxwell Smart, pero ya me lo sé de memoria. Creo que cada capítulo lo he visto veinticinco veces, aunque cuando me engancho por casualidad me quedo ahí fascinado, porque lo amo a Maxwell. Uno de los chistes es el viejo truco de... y ahí viene una cosa rarísima (risas). Un agente de Kaos lo llega a atrapar y se hace atrapar por un vendedor de diarios. Le vende el diario y le dice: «Señor Maxwell, ¿quiere ver su horóscopo?». Le dice: «¡Cómo no!». Le da un libro, lo abre, Escorpio, Escorpio, y cuando llega a Escorpio sale un gas. Cuando vuelve en sí dice: «¿Cómo pude caer en el viejo truco del gas somnífero en el horóscopo?» (risas). Me inspiran tanto... Había un dibujito animado que me cambió la vida. No sé si ustedes lo conozcan, se llama *Ren y Stimpy*.

A.S.: Sí.

C.A.: De hecho en una novelita mía que se llama *El pequeño monje budista* hay todo un capítulo sacado de *Ren y Stimpy*. Un caballo que se suicida tirándose de una alta torre (risas) •

18 DE MARZO DE 2009

BUENOS AIRES

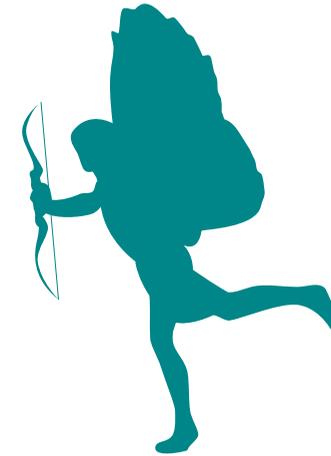
DARÍO: *Salomé y Dante*

ANTONIO DELTORO

ESTE ENSAYO, como todos los de *Favores recibidos*, es el resultado de una obsesión. Dos poemas que me he repetido en situaciones distintas desde el amanecer a la noche y en el sueño, durante meses y meses, no leyendo otros de Darío, sino lateralmente, para volver al cabo, rápidamente a ellos: dos poemas breves de *Cantos de vida y esperanza*; Eros y Thánatos, los dos compuestos de dos estrofas desiguales, uno en toda una variedad de versos nones, otro en endecasílabos, uno sin título, otro con título; los dos, no de lo más recordado del libro, pero sí de lo más recordable; uno se apoya en la Biblia, el otro en *La Divina Comedia*. Pero antes de hablarles de ellos, una confesión a manera de paréntesis:

Mi ignorancia y mi prejuicio me servían de muralla ante Darío; sin embargo, lograban erosionarla algunos versos y me iban preparando para leerlo como un simple lector; saboreándolo más allá de la escuela. «Margarita» me irritó profundamente desde niño, odié a «Margarita» como odié a *Platero y yo* un poco más tarde, sin leerlos, nada más por oírlos en bocas rellenas de enseñanza y azúcar.

Ahora que soy menos agreste pienso que sería ideal leer algunos poemas de Darío, de los más acusadamente modernistas, como si uno fuera contemporáneo de ellos. Leerlos siendo un joven de principios del siglo XX o de finales del siglo XIX. Pero estos dos poemas de Darío, desde la primera lectura, los leí desde mí mismo y sin ningún esfuerzo, como creo que se leerán siempre. Estos dos poemas los siento mis contemporáneos, ahora mismo, y creo que los sentirán contemporáneos suyos los lectores futuros de la lengua. Empecé a leer intensamente a Darío hace poco, lo considero una felicidad puntual y, como todas, no tardía. La lectura de estos dos poemas me encontró en sazón para ellos; me pusieron a punto muchos años de lectura, aunque pienso que si los hubiera captado hacia los 17 no hubiera estado, tampoco, nada mal.



Compré un ejemplar de *Cantos de vida y esperanza* en una librería de viejo, seducido por el primer poema —que no había leído antes, como sí había leído otros poemas de este libro más famosos en diferentes antologías, entre ellos el más releído y recordado, si no mi favorito: «Lo fatal». Después, mucho tiempo después, en el mismo ejemplar me desplazé algunas páginas y encontré el segundo que me apasionó igual que el anterior.

He tardado años en emprender este ensayo y llevo muchos fracasos de principio. Quizá, en dos poemas tan cortos y tan cargados, lo mejor sea ir palabra por palabra, estrofa por estrofa, poema por poema.

1

En el país de las Alegorías

Salomé siempre danza,
ante el tiarado Herodes,
eternamente;
y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.

Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual.

«En el país de las Alegorías» podía ser el título o el principio de un cuento (*Alicia en el País de las Maravillas*, *El país de las sombras largas*, «El país

de Nunca Jamás»). La palabra *país* es una de las más evocadoras y habitables del idioma, y antecedida por la preposición *en* nos prepara para un larga travesía. Las palabras que le suceden nos potencian la sensación de fábula. El sonido de la palabra *alegorías* en el verso nos roza antes, mucho antes, de que su sentido llegue a completarse en nuestro cerebro: el lector siente que las alegorías habitan un país y que por lo tanto son criaturas vivas; la palabra *alegoría* en plural suena, al menos, a mis oídos, como una bandada. *Alegorías* me viene a la fantasía como algo mitológico, alado, con cabeza de dragón y el cuerpo del zodiaco completo. Luego, en el segundo verso, las alegorías se condensan en una, inmensa y privilegiada: *Salomé*; dentro de los nombres propios, quizás el más lujurioso y perverso. *Salomé* está justamente en el principio del segundo verso, acompañado por *siempre*, palabra temporal que con su ese al lado de *Salomé* la hace danzar hasta el fin de los tiempos «ante el tiarado Herodes». El cuarto verso: «eternamente», una sola palabra, reitera la danza de Salomé y rima con *siempre*, acentuando el carácter permanente y arquetípico de la danza. Después de un punto y aparte, pero todavía en la segunda estrofa, estos tres versos que quisiera también saborear palabra por palabra:

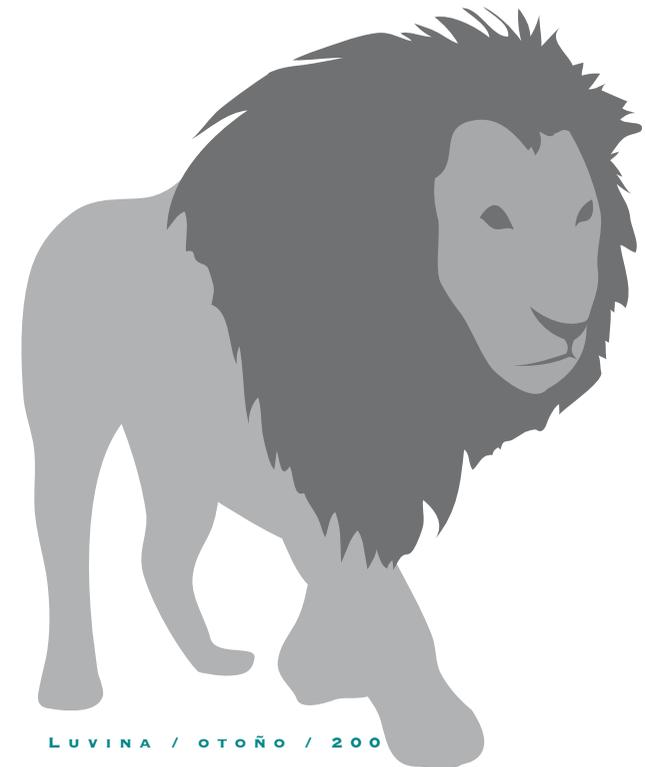
**y la cabeza de Juan el Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.**

«Cae al hachazo. Sangre llueve», es un verso ejemplarmente rotundo. Contiene el punto más categórico que recuerde puesto a mitad de verso: este punto hace lo que el hacha hace con el cuello del Bautista. Pero por mucho que me guste este verso no se puede negar que los otros dos lo preparan sobriamente. «Y la cabeza de Juan el Bautista» (con esta *Y*, después de punto y aparte, que refuerza el carácter narrativo del poema), es un verso de una elegancia que está muy cerca del pozo y del atrio, y, éste, que es el segundo en el poema que comienza con la palabra *ante*: «ante quien tiemblan los leones», nos deja ante los ojos unos leones temblando eternamente ante la majestad de la belleza de un hombre. La hermosura de Juan se redobla sempiternamente gracias a este punto, al momento del hachazo, justo cuando la cabeza se desprende del cuerpo. La belleza de Salomé danzante, cruel, satisfecha en su maldad pero no en su cuerpo, es una hermosura trágica y enigmática; únicamente Herodes, viejo y lascivo, no es bello, pero en cambio irradia la riqueza que abre cajas de Pandora. Los tres nombres propios en una estrofa de siete versos son tres palabras clave de la estrofa completa y el orden

de aparición es el siguiente: Salomé, Herodes y Juan el Bautista, al que en el poema, para acentuar su condición de hombre deseable, no se le da el título de santo.

Este poema de Darío es un Moreau o un Beardsley. Me ha obsesionado como un vicio que da un placer prolongado y diferente cada vez. Ya el primer verso es una puerta de entrada hospitalaria a un mundo prodigioso, y el segundo le pone nombre propio a una alegoría riquísima. Este poema dice el nombre de Salomé diferente; la Salomé de Darío suma a lo oriental lo tropical, y en el tiarado Herodes sentimos algunos rastros de nuestros tiranos.

La segunda estrofa se abre con un *pues* («Pues la rosa sexual») que subraya el carácter fabulador del poema y que es pariente de la *Y* con que comienza la segunda parte de la primera estrofa. El verso completo está lleno de aliteraciones silbantes, y la rosa que nombra recoge el sexo de Salomé y la rosa de sangre que brota del cuello de Juan el Bautista. La estrofa completa remata el poema con sus rimas agudas, y alía la santidad y el pecado, el enigma y la carne, el espíritu y los efluvios sexuales, y anticipa al López Velarde de *Zozobra* y *El son del corazón*: «La redondez de la creación atrueno / cortejando a las hembras y a las cosas / con el clamor pagano y nazareno».



En medio del camino de la Vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la Muerte.

**Y no hay que aborrecer a la ignorada
emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela está tejida,
y ella en la copa de los sueños vierte
un contrario nepente: ¡ella no olvida!**

En la primera estrofa de «Thánatos», Darío logra, en sólo tres versos, con una rapidez inusitada, dar un vuelco de época: el primer verso es del siglo XIV, católico, es un comienzo; en su extremo está, entre otras cosas, pero sobre todo, el resto de *La Divina Comedia*. En el segundo verso se lleva a cabo una hazaña: transcurren seis siglos, del principio del XIV a los primeros años del XX; viajamos por el tiempo más rápido que la máquina de Wells; de la fe llevada a sus máximos niveles de belleza y verdad, al terror y la duda; de un principio a un final sin esperanza que se prolonga todavía.

Darío traduce el primer verso de *La Divina Comedia* de la siguiente manera: «En medio del camino de la Vida», y después, en vez de una coma, unos puntos suspensivos al final de verso en los que, ya lo hemos dicho, transcurren muchos siglos y un instante; en la siguiente línea, un verbo en tiempo pasado (*dijo*), un nombre (Dante) y un punto, un punto y seguido a mitad de verso tan radical y contundente como el que caía como un hachazo sobre la cabeza del Bautista en el último verso de la primera estrofa del poema anterior. Este punto divide el tiempo pasado del presente: a Dante de nuestra época, de un verso que lleva la firma de un clásico a otro anónimo o impersonal: «Su verso se convierte», ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿quién lo convierte?: «En medio del camino de la muerte». No es una cuestión de perspectivas, de vasos semillenos o vasos semivacíos, de puntos de vista, sino una cuestión definitiva y terrible, en efecto: Dante es un creyente; Darío, pese a que se esfuerza, no lo es; después del verso inicial de *La Divina Comedia*, que se llama justamente comedia porque termina bien, Dante emprende un camino por el Infierno que lo lleva al Purgatorio y al Paraíso; nosotros, después del verso de Darío, nos hundimos en lo fatal: la nada. De poco consuelo nos sirve la reflexión filosófica de la segunda estrofa. Ésta comienza, como debe comenzar toda

continuación, aproximando las partes, con una copulativa Y (lo mismo que la segunda estrofa del poema en el que danza eternamente Salomé comenzaba con *Pues*):

**Y no hay que aborrecer a la ignorada
emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela está tejida,
y ella en la copa de los sueños vierte
un contrario nepente: ¡ella no olvida!**

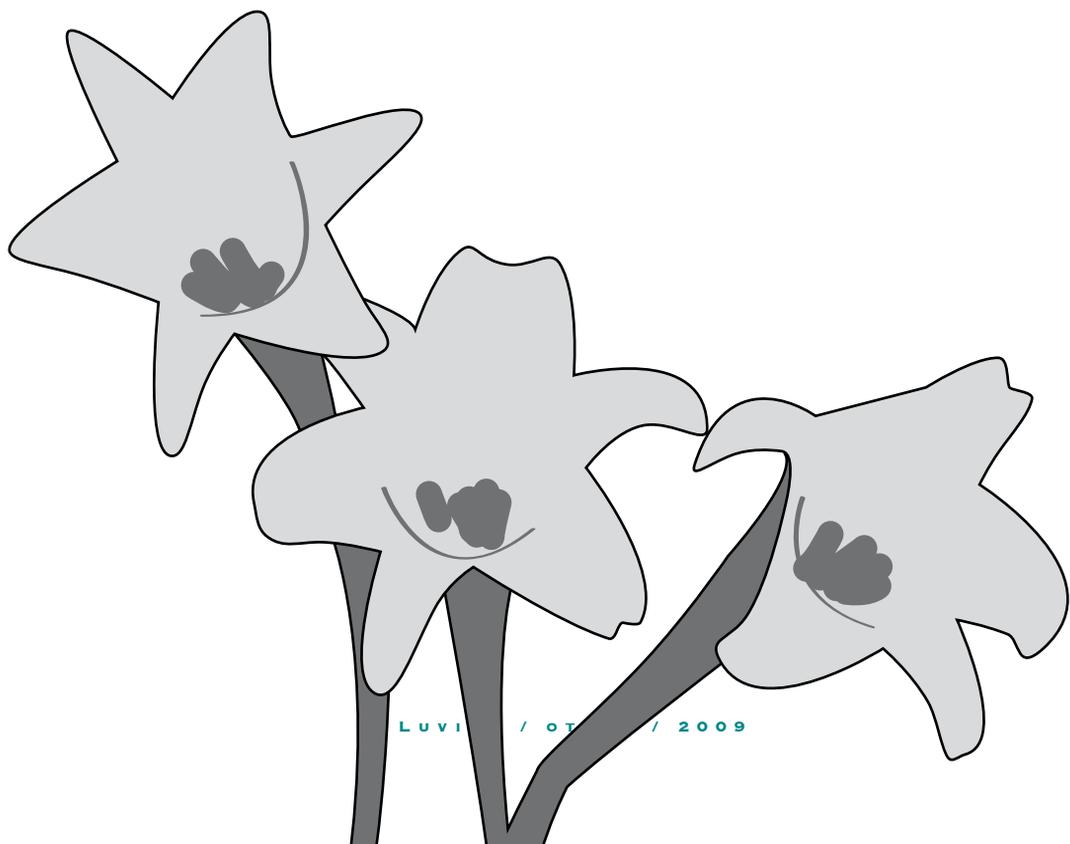
La Y con que comienza la segunda estrofa es, creo, un recurso genial, un prodigio, que además de ahorrar muchísimas estrofas, es la huella de un salto. Esta i griega, al comienzo de la segunda estrofa, después del punto, es un puerto pero no de consuelo sino apenas de resignación: «Y no hay que aborrecer a la ignorada». ¿No querrá decir: y no hay que ignorar a la aborrecida? (Darío, por mucho que intentó reconciliarse con la idea de la muerte, siempre la aborreció y nunca la pudo ignorar). Pues si nosotros olvidamos a la muerte, ella, en cambio, no olvida, y hace que nosotros —incluso en sueños, que son el territorio más cercano al olvido— la tengamos presente.

A diferencia de la primera estrofa, esta segunda es aleccionadora, se le rinde culto a la muerte otorgándole títulos y un reino: la nada. Como que Darío, ante el terror, adorna, como muchos, y da cierta pompa y autoridad, a lo que ni siquiera admite sustancia ni adjetivos. El siguiente verso hace a la muerte tejedora: el final, la muerte, ya ha tejido nuestra vida aun estando nosotros a mitad del camino, y en el verso de abajo la muerte escancia en la copa de los sueños «un contrario nepente».

Lo apasionante aquí es cómo está dicho todo en un poema de dos estrofas y de ocho versos, la cantidad de enigmas que son capaces de albergar unas cuantas palabras.

Una de las cosas que me atrajo más de este poema fue «un contrario nepente». Confieso mi ignorancia: seducido por el sonido fui al diccionario: «Licor que los dioses empleaban para curarse de los dolores y que también producía olvido como las aguas del Leteo». La única rima interna del poema, la que se establece entre «vierte» y «nepente», hace que un contrario nepente, es decir la conciencia de la muerte, sea el veneno más cruel: «Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque ésta ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente». Si puedo parafrasear la conclusión de este poema con estos versos de «Lo

fatal» —que me sabía tambaleantemente después de oírlos firmemente, aunque con sentido del humor, de las bocas materna y paterna—, el otro poema que repito con éste, el de Salomé, Herodes y Juan el Bautista, se puede resumir en estos otros versos del mismo poema de *Cantos de vida y esperanza* descubiertos en las mismas fuentes: «y la carne que tienta con sus frescos racimos / y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos». Versos junto a los otros de «Lo fatal» que fueron un antídoto para éstos, por ejemplo, dedicados a Margarita Debayle, pariente de los herodes nicaragüenses, los Somoza: «Las princesas primorosas / se parecen mucho a ti. / Cortan lirios, cortan rosas, / cortan astros. Son así». La pequeña princesa del cuento de Darío cortó una estrella y se la puso como prendedor; Salomé le mando cortar la cabeza al Bautista y se la llevaron en bandeja: las princesas son así •





OLAFUR ELIASSON LOS MODELOS SON REALES



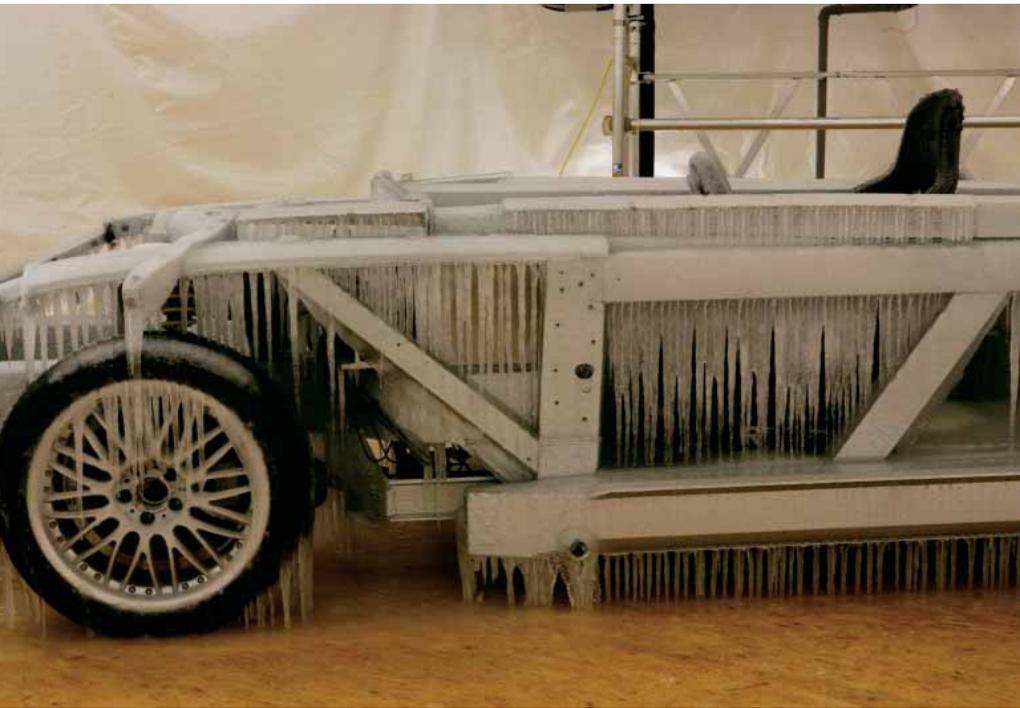
Páginas I y XVI *Casa polifónica*
 (Madera, acero, dibond, acrílico, lentes, lámina, 317 x 252 x 252 cm).
 Vista de la instalación en el Studio Olafur Eliasson, Berlín, 2007. Fotografía:
 Jens Ziehe. La imagen aparece por cortesía del artista, de la galería
 neugerriemschneider de Berlín y de la Tanya Bonakdar Gallery de Nueva York.

L u v i n a / o t o ñ o / 2 0 0 9



Páginas II-XI *Tus expectativas de movilidad: proyecto BMW H₂R*
 (Chasis de BMW H₂R, acero inoxidable, espejos de acero inoxidable, hielo, unidad de enfriamiento,
 luces de monofrecuencia, 145 x 525 x 255 cm). Págs. II-VII: desarrollo, vista de la instalación
 en el Studio Olafur Eliasson, Berlín, 2007; págs. VII-XI: vista de la instalación en el San Francisco
 Museum of Modern Art, 2007. Las imágenes aparecen por cortesía del artista y de BMW Group.

L u v i n a / o t o ñ o / 2 0 0 9



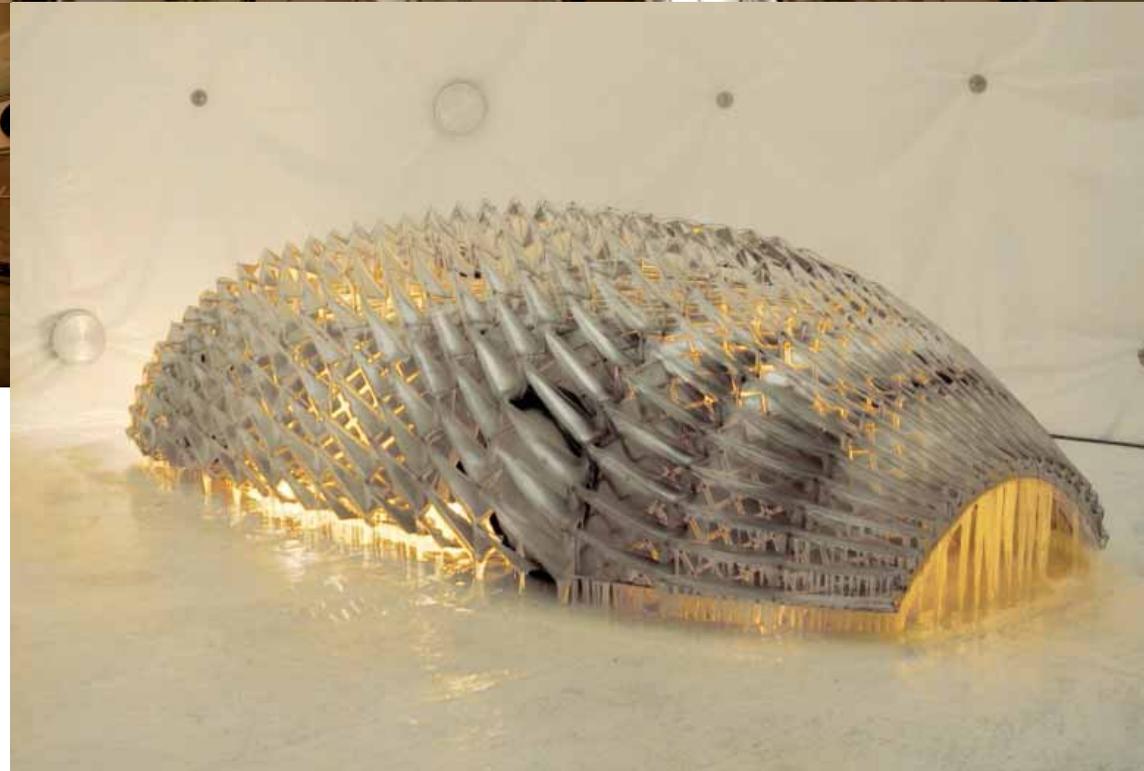
L u v i n a / o t o ñ o / 2 0 0 9

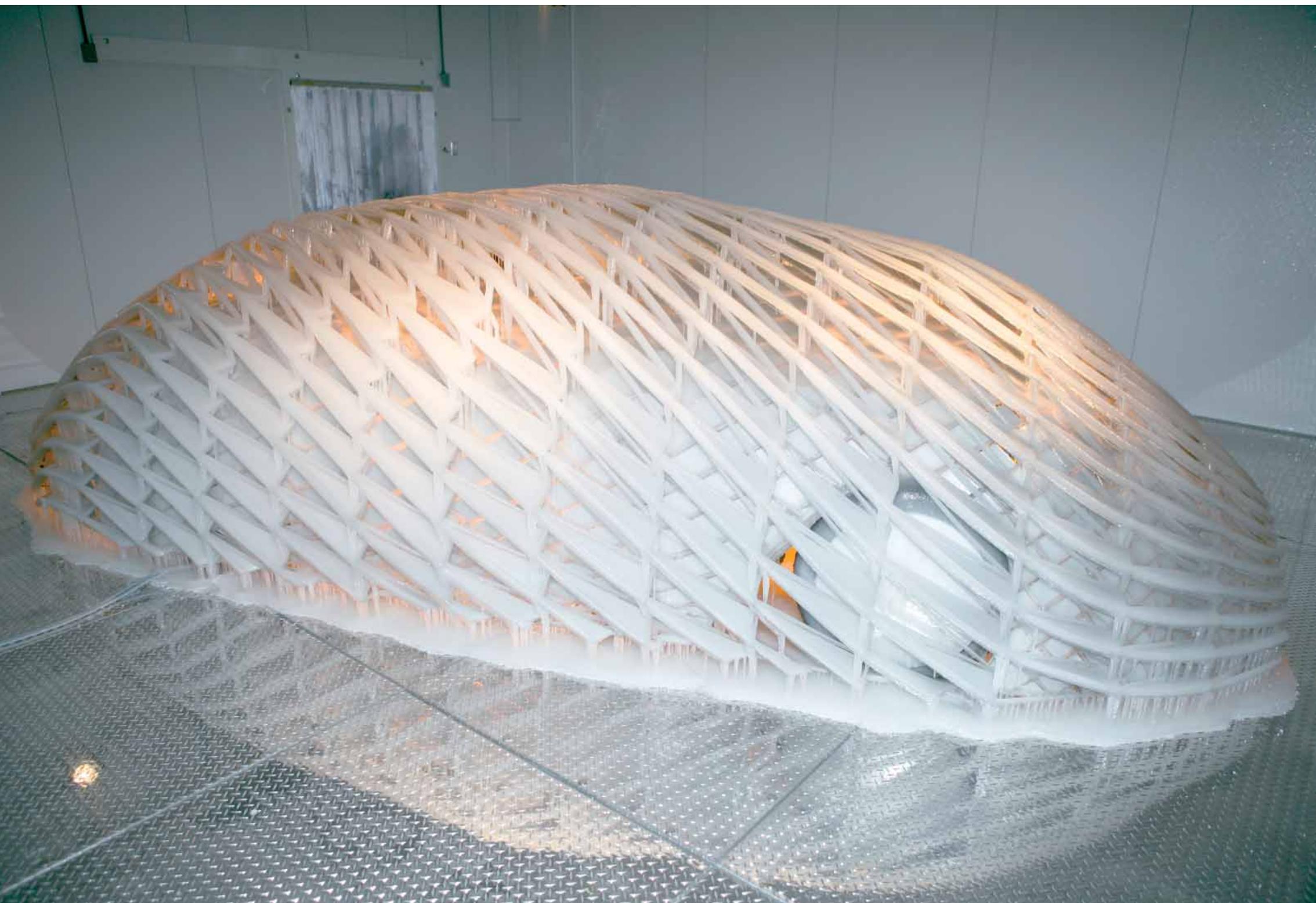
IV

PARA ENTENDER habitar y evaluar el espacio, resulta crucial reconocer su aspecto temporal. El espacio no existe simplemente en el tiempo; es *del* tiempo. Las acciones de sus usuarios recrean continuamente sus estructuras. A menudo, se olvida o se reprime esta condición, pues generalmente la sociedad occidental todavía está basada en la idea de un espacio estático no negociable. Los intereses comerciales también alimentan esta idea a medida que la gente se ha ido dando cuenta de que los objetos estáticos y los espacios objetivos son más comercializables que sus equivalentes relativos e inestables. Cuando se piensa en los entornos como estables, tendemos a perder un sentimiento de responsabilidad por los medios en donde nos movemos. El espacio se convierte en un fondo para la interacción más que en un coproductor de interacción. No obstante, lo que se produce es, de hecho, un movimiento doble: la interacción del usuario con otra gente coproduce el espacio que, a su vez, es un coproductor de interacción. Al centrar nuestra acción en este cambio crítico, es posible llevar nuestra responsabilidad espacial a primer plano.

L u v i n a / o t o ñ o / 2 0 0 9

V







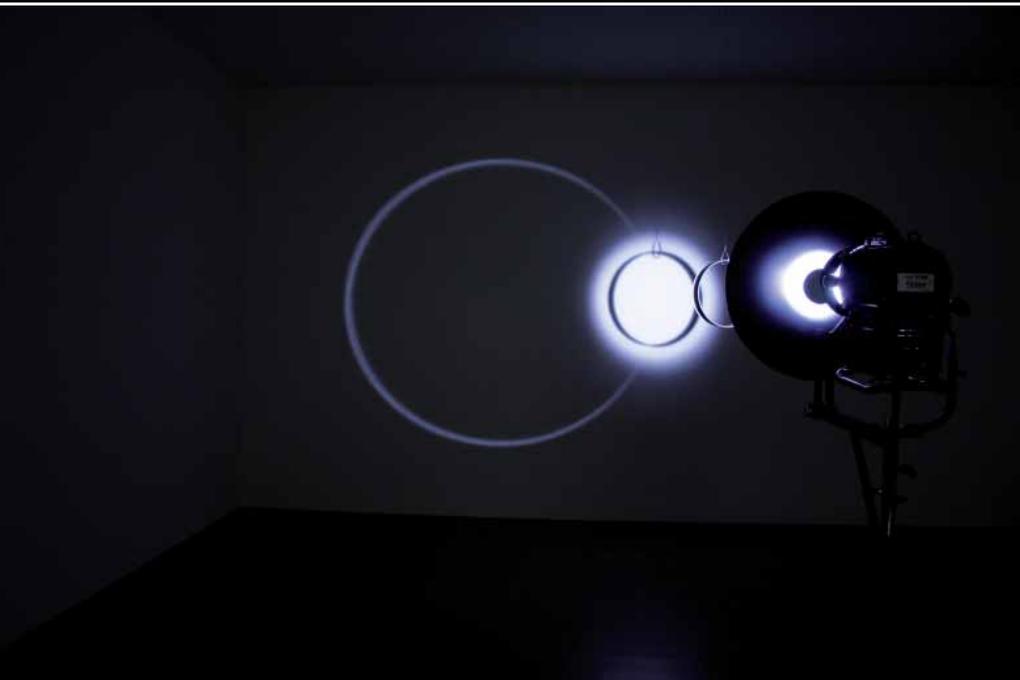
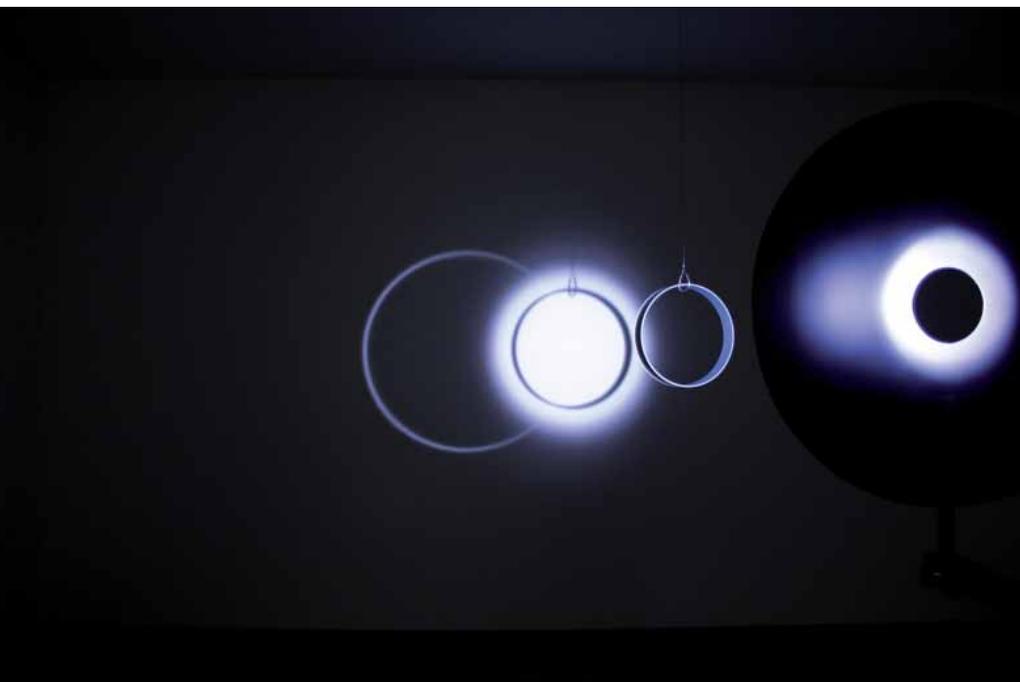
En los últimos 40 años, numerosos artistas y teóricos han criticado repetidamente una concepción estática del espacio y de los objetos. La idea de objetividad ha sido sustituida en parte por estrategias de representación, por la noción de lo efímero, de la negociación y del cambio; sin embargo, en la actualidad la crítica es más pertinente que nunca. Parece necesario insistir en una alternativa que reconozca la conexión fundamental y la interacción entre espacio y tiempo y nosotros mismos; puesto que los modelos se componen de dos cualidades fundamentales —estructura y tiempo—, una manera de llamar la atención sobre nuestra coproducción de espacio es un examen minucioso de los modelos.

Dado que en general los objetos no son estáticos, tampoco lo son las obras de arte. Éstas existen en múltiples relaciones inestables que dependen tanto del contexto donde se presentan como de la variedad de respuestas por parte de los visitantes, o usuarios, otra palabra que utilizo para llamar la atención sobre la actividad del espectador. Desde principios de la década de los noventa, mi época de estudiante, en el discurso crítico artístico hemos considerado al visitante del museo como un componente de la obra de arte, una idea que resulta esencial en mi práctica actual. Para hacer hincapié en la negociabilidad de mis obras



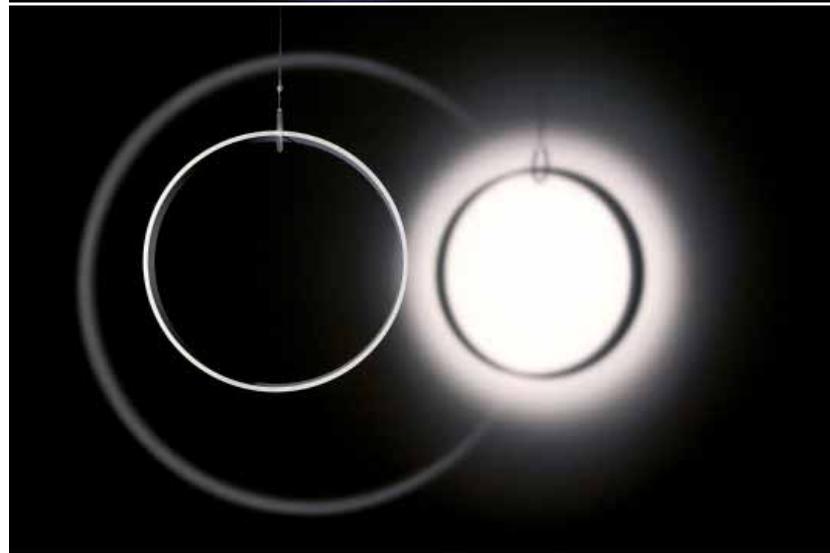
—instalaciones y grandes objetos espaciales similares—, no intento ocultar los medios técnicos sobre los que se basan. Hago que la construcción sea accesible a los visitantes con el fin de incentivar su conciencia de que cada obra de arte es una opción o un modelo. De este modo, las obras de arte son sistemas experimentales, y las experiencias de éstas no se basan en una esencia que se encuentra en las obras en sí, sino en una opción activada por los usuarios.

Anteriormente, los modelos estaban concebidos como estaciones racionalizadas en el camino de un objeto perfecto. Por ejemplo, una maqueta de una casa formaría parte de una secuencia temporal, como el refinamiento de la imagen de la casa, pero se consideraba que la casa verdadera y real era una consecuencia estática y final de la maqueta. De este modo, el modelo era simplemente una imagen, una representación de la realidad que no era real en sí misma. Estamos siendo testigos de un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación. Ya no evolucionamos del modelo a la realidad, sino del modelo al modelo, al tiempo que reconocemos que, en realidad, ambos modelos son reales. En consecuencia, podemos trabajar de un modo muy productivo con la realidad experimentada como un conglomerado de modelos. Más que



Luvina / otoño / 2009

XII



Páginas XII-XIII *Tu abarcador espacial*
(Espejo de vidrio, cable, motor, lámpara HMI, diafragma, tripié,
lentes, dimensiones variables). Vista de la instalación en la galería
Brändström & Stene, Estocolmo, 2004, Museo de Arte de Basilea.
Fotografías: Carl Henrik Tillbergs.

Luvina / otoño / 2009

XIII

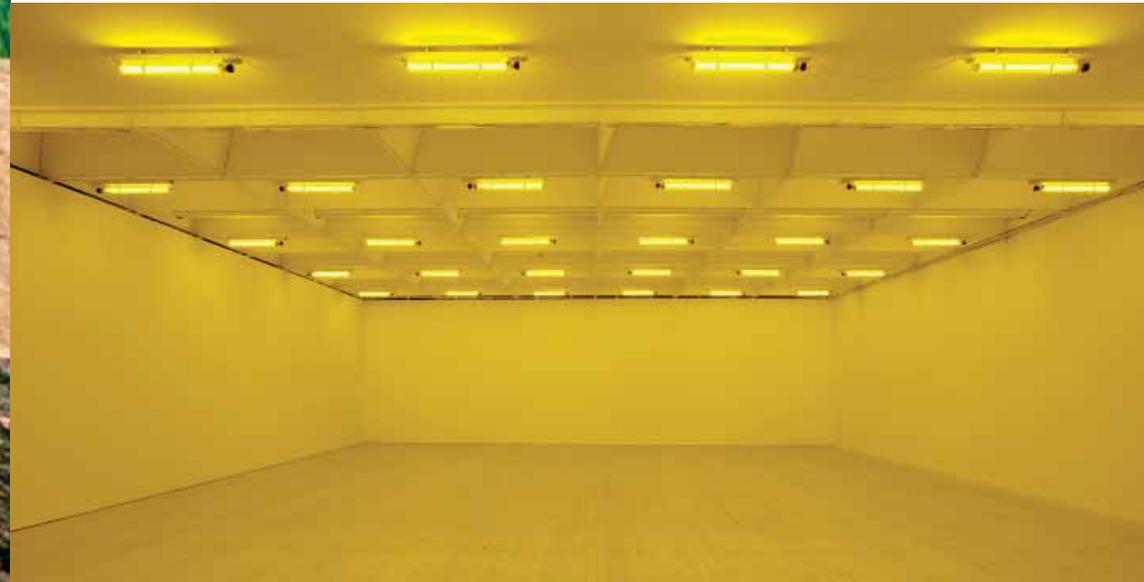


Página XIV *Rio verde*

Vista de la instalación en Moss, Noruega, 1998. Fotografía: Ian Reeves. La imagen aparece por cortesía del artista, de la galería neugerriemschneider de Berlín y de la Tanya Bonakdar Gallery de Nueva York.

Página XV *Sala para un solo color, 1997*

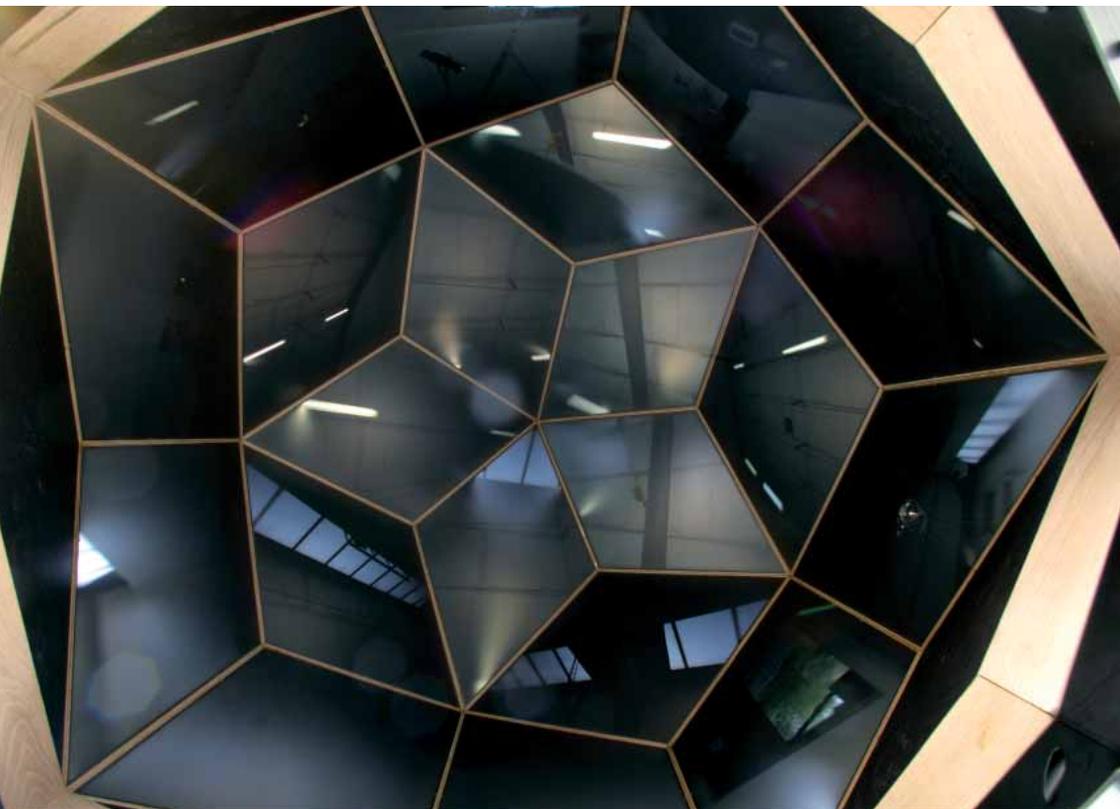
(Luces de monofrecuencia, dimensiones variables). Vista de la instalación en el Museo de Arte de Malmö, Suecia, 2005. Fotografía: Jens Ziehe. La imagen aparece por cortesía del artista, de la galería neugerriemschneider de Berlín y de la Tanya Bonakdar Gallery de Nueva York.



considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan al mismo nivel. Los modelos han pasado a ser coproductores de realidad.

Los modelos existen en varias formas y tamaños: objetos como casas y obras de arte son una de las variantes, pero también encontramos modelos de compromiso, modelos de percepción y de reflexión. En mi práctica artística trabajo tanto con modelos analógicos como digitales, modelos de pensamiento y otros experimentos que corresponden al modelo de una situación. Todo modelo muestra un grado diferente de representación, pero todos ellos son reales. Necesitamos reconocer que todos los espacios están impregnados de intenciones políticas e individuales, relaciones de poder y deseos que funcionan como modelos de compromiso con el mundo. Ningún espacio carece de modelo. Esta condición no representa una pérdida, como muchos podrían pensar, al lamentar la eliminación de la presencia no mediada. Al contrario, la idea de que el mundo consiste en un conglomerado de modelos conlleva un

Casa polifónica (detalle)
(Madera, acero, dibond, acrílico, lentes, lámina,
317 x 252 x 252 cm, 2007. Fotografía: Jens Zlehe)



potencial liberador puesto que hace posible la renegociación de nuestros entornos. Esto, a su vez, abre el potencial para reconocer las diferencias entre individuos. *Lo que tenemos en común es que somos diferentes.* La concepción del espacio estático y claramente definible pasa a ser, pues, insostenible e indeseable. Como agentes en el incesante modelado y remodelado de nuestros entornos y las vías en las que interactuamos, podemos abogar por la idea de la multiplicidad espacial y la coproducción.

OLAFUR ELIASSON

TRADUCCIÓN DE MOISÉS PUENTE

Publicado en *Los modelos son reales*, de Olafur Eliasson
(Gustavo Gili, Barcelona, 2009)

La obra de Olafur Eliasson aparece en *Luvina* por cortesía del propio artista y de Studio Olafur Eliasson (www.olafureliasson.net)

L u v i n a / o t o ñ o / 2 0 0 9



Jorge Esquinca, *Descripción de un brillo azul cobalto*

● DARÍO JARAMILLO AGUDELO

Un trance. Hay estados que no son sueño ni vigilia separados, sino que tienen de uno y otro. La conciencia de la realidad sensorial entremezclada con otras realidades que también son y no son. No obstante esta mezcla, una cosa unifica tiempos y espacios —hay un aquí sin ahora, hay un allá más acá del tiempo—, y esa cosa es el lenguaje. Un lenguaje correspondiente a esa mezcla, un lenguaje mediúmnico. Alguien está en un tránsito, en un trance. Alguien acompaña con palabras su agonía:

encontré la fórmula nos dijo
para ir y volver las puertas
son de marfil o de cuerno

las puertas del sueño insistió
para ir y volver encontré
la fórmula todo es real

El lenguaje es denominador común, pero es también ambivalente. En cierto momento una garza «vigila nuestra cama / de hospital anida / en los hombros llagados / de mi padre», dice el poeta. Y más adelante, cuando se juntan esa garza y el padre, está

todo lo que ahí se resume
lo que no se dice cuando decimos
lo que al no decir decimos
lo que aún espera ser nombrado

Una imagen: la de tres corrientes —o cuatro, ¿o cinco?, ya no lo sé— que se deslizan paralelas; de repente, una se mezcla con otra o con otras; dos o tres caudales son ya uno solo. Otra imagen: la de llamas separadas que se juntan. Una tercera imagen: hilos que se trenzan o se reparten la función de urdimbre o trama. Así va este poema.

Podría continuar, pero mejor ir directo al poema. Hay por lo menos dos historias principales: una es la del padre en un hospital —que a su vez deriva en diversas historias, una de ellas del pasado, un viaje en un auto azul cobalto— y otra es Gerardo Nerval buscando la muerte o paseando un crustáceo amarrado con una pita por las calles de París. Y hay otras historias, como la de una mujer, María de Jesús Crucificado, o la de un jinete herido que va por la montaña, lo que nos conduce, a la vez, a José Alfredo Jiménez y al *Romance sonámbulo* de García Lorca.

Por un instante me detengo a preguntarme si es apropiado que a estos hilos, a estas corrientes verbales, se les pueda llamar historias. A lo mejor una de sus características es que se salgan del tiempo, que —por lo tanto— no haya narración allí.

Como en *Vena cava*, me confundo y no sé con claridad si *Descripción de un brillo azul cobalto* es un conjunto de poemas sin título alrededor de los mismos temas, poemas que se individualizan con un leve guiño tipográfico; o si se trata de un poema, un único poema que se divide en *stanzas*, en

episodios que forman parte de un conjunto abarcador.

A favor de esto último está la unidad temática de todo el libro, la utilización del terceto, que se va consolidando a medida que avanza el texto y las repeticiones que conectan, que encadenan los fragmentos y que pueden enumerarse casi taxativamente como ejes de este vértigo verbal. A lo largo de mi lectura anoté las siguientes repeticiones: «todo está por decir», «*navego hacia el origen*», «una vez mi boca se llenó / de sombra», «la distancia es luz», ¿«cuándo llegué adonde estoy?», «nuestra casa era mudanza», «¿cuándo recibí la herida?». Estas frases, estos poemas de una sola frase, que se repiten a manera de coro, poemas que van y vuelven reivindicando para sí su carácter de obsesiones, también le dan unidad al libro como gran poema, como único poema dividido en cantos.

Entre todas las corrientes temáticas del poema, el primer plano corresponde al padre, el padre que espera la muerte, el padre en el pasado, en varios pasados; entre los que se destaca el paseo en el coche azul cobalto que le da título al libro.

A propósito del título, mi red de espionaje fue testigo, involuntario, de la deliberación en voz alta del poeta acerca del título del libro. Casi llegó a llamarse *Réquiem con una bandada de cisnes*, alusivo, a la vez, a la muerte del padre y al paseo en el auto en el que los hermanos se transforman en una bandada de cisnes salvajes. Dice Esquinca que ese título «me gustaba porque es una especie de encuentro de lo fúnebre con lo funambulesco». Era un hermoso título, casi tan hermoso como el que ahora tiene, *Descripción de un brillo azul cobalto*.

El testimonio acerca del padre moribundo está dictado con versos memorables: «Escribe / mi padre con tinta roja / líneas en las que pide / no morir cae la nieve / diluye las palabras». El poeta es un testigo desgarrado e impotente en

un hospital donde mi padre
abre los ojos para que yo vea

la muerte habitarlo súbita
violenta eficaz insondable
la muerte que vuelve

a ocupar un espacio suyo
desde siempre así
como lo digo en un santiamén

El padre, que escribe que no quiere morir, sabe ya la verdad de su instante, vislumbra lo que viene, se mueve entre la vida y la muerte:

*navego
hacia el origen* dijo sin voz
mi padre entendí entonces
que estaba muriéndose voy
hasta él entre espejos
que multiplican nuestras dos
soledades

Los hermanos, los cisnes salvajes que se enfilaron al mar en el auto azul cobalto, ahora, en el hospital, llenos de dolor sagrado, apenas atinan a decirle al padre:

ven recuéstate
desnúdanos de mí
muérenos contigo

El último día, Nerval parece venir y juntarse con la agonía del padre. El puente entre ambos es el cangrejo que Nerval paseaba por las calles de París asido a una pita. En cierto momento, de repente, el cangrejo se vuelve agresivo con el papá y le apresa con sus pinzas la garganta. También del lado del poeta hay vértigo, sueño, realidades inesperadas: Nerval «vio caer un ángel entre los techos de París».

Hay algo que sucede siempre: el lector de poesía, en este libro, debe abandonar todas las categorías que le filtran la realidad. Aquí hay otra lógica que limita por todos los lados con el misterio. La paradoja consiste en que el poeta ha controlado sus delirios, ha asimilado sus pesadillas y dolores y nos ha entregado todo en un hermoso libro de poesía ●

● *Descripción de un brillo azul cobalto*, de Jorge Esquinca. Pre-Textos, Valencia, 2008.

por tener la beca de Jóvenes Creadores del FONCA 2006-2007. Mi primera impresión, al verlo entrar cargando una enorme maleta, acorde a su tamaño, fue que se trataba de un *geek* de librería. No me equivoqué. Lo siguiente que supe fue que venía recién desempacado de Austria y que entre las paredes de su mundo cráneo guardaba un proyecto de novela, pieza de una trilogía (*La trilogía de la sombra*) cuyas dos primeras partes ya se publicaron —*Sus ojos son fuego*, FCE, 2008, e *Invasión*, Tierra Adentro, 2008. Creí que era uno de tantos, como los demás, entre escritores, coreógrafos y artistas plásticos, que abordaban la beca con un sueño. No sabía que ese sueño ya se había materializado al ganar el VI Premio Nacional de Novela Jorge Ibarguengoitia, precisamente con *Sus ojos son fuego*. Aún más consternado quedé al enterarme de que el título sería reeditado por el Fondo de Cultura Económica, y semanas después de haber recibido la noticia por *e-mail* descubrí, al curiosear en una librería, que *Invasión* ya estaba a la venta. Compré el libro, invirtiendo mi fondo de supervivencia, y abordé el metro dispuesto a devorar sus historias.

Lejos de lo que podría pensarse de un escritor joven que comenzaba a disfrutar del éxito provisto por sus alcances literarios, Soltero se manifestó como un gran ser humano, mejor colega y un escritor sumamente sencillo. Lo primero que hizo, después de estrechar mi mano y presentarse, fue colocar una botella de vodka sobre el buró, patentando el curso que seguiría ese primer viaje de autoconocimiento artístico. Después, con mucho cuidado, escogió el sitio idóneo para colocar el muñeco (irónicamente una rata de felpa) que mi hijo

Conclusiones de terceros: dos libros de Gonzalo Soltero

● ANDRÉS VARGAS REYNOSO

Gonzalo Soltero fue mi compañero de cuarto en San Luis Potosí y en Guanajuato, durante los encuentros a los que asistimos



● *Invasión* (Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008) y *Sus ojos son fuego* (Fondo de Cultura Económica, México, 2008), de Gonzalo Soltero.

de dos años incluyó en mi equipaje para que me acompañara. «Así nos sentiremos como en casa», concluyó al colocar el roedor sobre el televisor. Durante los talleres, Gonzalo fue el más directo con sus críticas hacia mi trabajo, y por ende el más preciso. Sería que coincidíamos en un detalle de nuestras historias: oscuridad. Es hora, pues, de revivirle el resultado de su examen.

Invasión fue leído en dos sentadas, primero en el vagón del metro y después en la banca de un parque, porque sentí, desde la primera línea de «Maduro», relato con el que arranca el volumen, una enorme necesidad de echarme de cabeza, más que adentrarme con tiento, en su literatura. Puede creerse, por la aparente sencillez de sus líneas, que Soltero apuesta por la

facilidad que tiene al verter las ideas; sin embargo, lejos del síntoma minimalista que invade la nueva literatura, su prosa, si bien no se abstrae en detalles, cuenta con la capacidad suficiente para involucrarnos en esos pequeños universos personales que se interconectan de un relato a otro y que conforman una obra sumamente imaginativa y precoz.

Hay un elemento que se distingue en cada uno de los personajes que aparecen tanto en *Invasión* como en *Sus ojos son fuego*, y del cual no puede liberarse el autor: la curiosidad. Mismo elemento que determina en el lector una nueva dimensión de la sorpresa. Sin remedio, las historias se relacionan porque sus personajes están en constante búsqueda.

No importa el fin, como en el mismo «Maduro» y en «Un paseo por el bosque», sino los procesos. Desde Melquíades hasta el señor Sgarbi, respectivamente, pasando por Adrián Ustoria (*Sus ojos...*), podemos hallar esa urgencia por encontrar, más que descubrir. Tal vez, si se ahonda en la disección de los motivos, el autor va por el mismo camino y *permite* que su historia lo conduzca. Da la impresión, incluso, de que al final de sus relatos y de la novela misma deliberadamente deja carta abierta para conclusiones de terceros. Parece no haber un final y, de cualquier manera, no lo hay, por mucho que los lectores lo busquemos hasta el cansancio, porque el trabajo del autor, de un cuento a otro y de la antología a la novela, se funde como un idea circular de la que, sin embargo, pueden brotar muchas aristas. Tal y como brotan espinas de la bizarra *papaya militar* en «Maduro».

Es imposible saber si lo suyo es el

género detectivesco a la Chandler, o la atmósfera inquietante a la Poe, o el secreto conjurado a la Lovecraft, o la bifurcación elemental de Pérez-Reverte, o incluso el humor recóndito a la manera de Ibarra (uno de sus escritores predilectos), porque, a pesar de que la lectura se siente sosegada, el ritmo se monta en un vaivén controlado que proporciona diversos humores y ambientes que contagian al lector.

Tal y como ocurre en la proyección musical de un artista como Roger Waters, la literatura de Gonzalo Soltero, dentro del desarrollo de sus historias, parece nunca estallar. Algo late debajo, en ocasiones muy por debajo, pero apenas se nos muestra un esbozo de lo que al final se conjugará con la mente del que lee y, sólo entonces, verá la luz —si es que queda alguna.

Mientras que en los cuentos de *Invasión* la ruta de los personajes salta entre sitios insospechables —como una tienda de artículos chinos («Maduro»), el Ajusco («Un paseo por el bosque»), los cementerios Père-Lachaise y Montparnasse («Resplandece»), el Claustro de Sor Juana («Nadie lo verifique») o la habitación/ estudio de una adivinadora («Matilde en un pliegue») —, en *Sus ojos son fuego* el personaje principal es la misma Ciudad de México, amenazada por un desastre latente de proporciones apocalípticas. Si Nueva York ha sido destruido por alienígenas, meteoritos, lagartijas gigantes y monstruos sin identidad, México *DF* es, o será, pasto de las ratas. Los ojos de fuego a los que el autor se refiere en el título no son más que la misma incandescencia que distingue a la ciudad más grande del mundo.

Por suceder en territorio conocido, *Sus ojos son fuego* se cuenta sola y nos lleva a preguntarnos, obligadamente, qué pulsa bajo nuestros pasos cada vez que recorremos la misma ruta que el científico Adrián Ustoria, y qué tan cerca habremos estado de advertir un movimiento de tal magnitud.

Algo de místico tendrá Gonzalo Soltero, y es algo que nos hace estremecer, porque termina bordeando los límites de lo común. Será algo místico o algo premonitorio. Tal vez alguna cuestión personal. Hay una línea en «Resplandece», relato desprendido de *Invasión*, que describe el sentido que Soltero derrama en su literatura: «Siempre me habían gustado los panteones, pero ignoraba que sus profundidades me esperaban ese mismo día».

No imagino, sin embargo, a Gonzalo Soltero travesando en un panteón por las noches, como dicen que hacía Lovecraft; pero no quepa duda de que, más de una vez, en honor a su trabajo, lo habrá considerado ●

Amigo o enemigo, de Elisa Corona

● VICENTE ALFONSO

Al final del capítulo II de la segunda parte del *Quijote*, Sancho Panza se sorprende al

enterarse, por boca del bachiller Sansón Carrasco, de que la historia de su patrón circula en forma de libro bajo el título de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Aparecen allí no sólo don Quijote, Sancho Panza y la señora Dulcinea; se cuentan además cosas que han pasado a solas el caballero y su acompañante. ¿Cómo puede ser?, le pregunta el escudero a su patrón. Don Quijote, acostumbrado a ver por todas partes signos de encantamiento, responde: «Te aseguro, Sancho, que debe ser algún sabio encantador el autor de nuestra historia, que a los tales no se les encubre nada de lo que quieren escribir». Y sin embargo, el capítulo termina cuando, aguijoneado por la curiosidad, el flaco caballero envía a Sancho a buscar al bachiller para conocer de primera mano la noticia de sus aventuras puestas en libro.

Don Quijote, loco genial, deduce que si su historia se ha convertido en libro debe ser por obra de algún sabio entendido en cosas de magia. Llama la atención que en su locura sólo haya una disyuntiva: la posibilidad de que el sabio autor sea *amigo o enemigo* de los seres que narra. Al saberse personaje y cuestionar a su autor, don Quijote da el salto a la novela moderna. Con el hecho de asumirse como amigo o enemigo de quien lo está construyendo en el papel, el hidalgo altera el rumbo natural de la anécdota escrita, pues pone al mismo nivel al escritor y a los personajes. Más que una ocurrencia o una coincidencia, la frase *amigo o enemigo* encarna el debate múltiple que hoy nos convoca. Un debate que se mueve entre las dualidades maestro-alumno, ficción-verdad, forma-fondo, tradición-vanguardia.

El pasaje se relaciona directamente con el más reciente ganador del Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos (2008) —el más reciente, ya que este año el jurado decidió declarar desierto dicho premio. Al escribir *Amigo o enemigo: el debate literario en Foe, de J. M. Coetzee*, Elisa Corona Aguilar (Ciudad de México, 1981) nos coloca en el centro de estas reflexiones como si se tratase de un juego de espejos. Para lograrlo dialoga con *Foe*, novela del autor sudafricano J. M. Coetzee, Premio Nobel de Literatura 2003. Se trata de un eslabón que se añade a una cadena, pues a su vez el libro de Coetzee establece vínculos con la primera novela inglesa, *The Life and Surprising Adventures of Robinson Crusoe*, publicada en 1719 por Daniel Defoe.

Para efectos prácticos, es útil visualizar primero el plano de los hechos narrados hace casi trescientos años por Defoe: se trata de las aventuras de un náufrago que permanece 28 años en una isla desierta acompañado sólo por Viernes, un nativo que el náufrago rescata de los caníbales. Así, dicho con delicadeza de elefante, el drama de este libro estriba en cómo Crusoe y Viernes sobreviven al naufragio en una isla.

Hace apenas 14 años, J. M. Coetzee publicó un libro en el que narra no uno, sino dos naufragios: a un hombre que se llama Crusoe (sin la *e* final) y a otro llamado Viernes se suma una mujer llamada Susan Barton que ha sido abandonada a la deriva tras registrarse un motín en el barco en que viajaba. Aunque la isla y el naufragio se mencionan a lo largo de toda la novela, el drama no se ancla en la zozobra náutica y en la supervivencia de los personajes, sino en la posterior necesidad que siente

Susan de narrar su aventura. El conflicto aparece porque ella no se siente capaz de poner sobre el papel lo que ha vivido, y para ello busca a un escritor llamado Foe. Susan Barton es —diría Pirandello— un personaje en busca de autor. Pronto se muestra convencida de que el único ser que puede relatar su naufragio es Foe, y por eso se esfuerza en convencerlo. Su drama no estriba en la necesidad de sobrevivir en la isla, sino en que alguien la narre. Eliminando las barreras entre los distintos planos de la realidad, Coetzee construye una espiral que se parece mucho al embrollo en el que Cervantes metió hace cuatro siglos a don Quijote, a Sancho y al joven bachiller Sansón Carrasco.

Catorce años después del libro de Coetzee y 289 después de la novela de Defoe, aparece un tercer libro en esta conversación: el de Elisa Corona, quien, con su ensayo, nos hace ver que no se trata sólo de una ingeniosa forma de disponer a los personajes, sino de una discusión que tiene que ver con la estrecha relación entre vanguardia y tradición en la literatura: tal como el *Quijote* no es una novela de caballerías, *Foe* no es una novela de aventuras. O al menos no es sólo eso. Ambas son, en esencia, cuestionamientos al arte de narrar. Bombardeos al canon. Tanto Cervantes como Coetzee niegan una tradición, y al negarla la continúan. Dispuesto en siete textos, el libro es una invitación a meterse de lleno en las contradicciones que hacen avanzar a la literatura.

«La literatura es rica en la medida en que es interpretable», escribe Corona en la página 64 de su ensayo. El ejercicio de esta libertad es una de las mayores virtudes

de su libro. Si bien es cierto que *Amigo o enemigo* invita a leer *Foe*, hay que señalar que no resulta indispensable conocer el libro de Coetzee para leer el de Corona, de la misma forma en que tampoco es necesario leer la ficción de Defoe para disfrutar la de Coetzee. *Amigo o enemigo* no es una disección académica, tampoco un manual para leer un autor de moda. Del *Quijote* a *Los detectives salvajes* y de la contemplación de *Las meninas* al papel del escucha en la ejecución de la polémica sonata titulada 4:33, las preguntas que Corona detona en la mente de sus lectores pueden ser aplicadas no sólo a la narrativa y a la literatura en general, sino incluso a otras artes como la pintura y la música.

Hay más debates incluidos en este número 356 del Fondo Editorial Tierra Adentro: sabemos que la relación entre un libro y sus lectores se determina, entre otros factores, por el lenguaje en que está escrito. El estilo conlleva una toma de postura del autor ante sí mismo, ante el lector y ante el mundo. Conocemos de sobra esta disputa. Por una parte están quienes, como George Orwell, se pronuncian por ser amigos del lector: deben procurarse la claridad y la sencillez. En la esquina opuesta se agrupan los seguidores de Theodor W. Adorno, quienes apuestan por la opacidad y la complejidad. De acuerdo con estos últimos, facilitarle las cosas al lector es subestimarlos. Lo deseable es desafiar a los lectores con textos que los obliguen a salir de sus hábitos de lectura y de pensamiento.

Podemos pensar este problema como una variación de la forma en que cada náufrago se vincula con su isla: si la isla desierta de Crusoe (el de Defoe) es una tierra

pródiga en donde sólo hay que extender la mano para tomar los frutos, la isla de Cruso (el de Coetzee) es un territorio hostil lleno de espinas e insectos. Es cierto que ambos —Cruso y Crusoe— dedican gran parte de su tiempo a escudriñar el horizonte, pero lo hacen por razones muy distintas. Como hay de islas a islas, hay también de libros a libros: la más reciente ganadora del Premio Nacional de Ensayo Joven José Vasconcelos opta por una prosa ágil, clara, concisa, que al mismo tiempo propone interrogantes y siembra dudas en el lector.

En la página 82 del libro de Corona encuentro la siguiente frase: «*Foe* es una novela, no un ensayo; en esto radica su efectividad». Ahora bien, *Amigo o enemigo* es un ensayo, no una novela; de allí que nos permita asistir al debate literario desde una posición privilegiada. Para ahondar en esta última idea, echaré mano de la imagen con la que cierra el cuento «He and His Man», leído por el narrador sudafricano durante la ceremonia de aceptación del Premio Nobel en 2003: «Los artistas de diferentes épocas no se encuentran jamás, apenas se ven pasar como si fuesen marinos trabajando en barcos que navegan hacia rumbos distintos uno hacia el Oeste, otro hacia el Este. Las naves pasan cerca, pero el mar es rudo, el clima es tempestuoso: sus ojos cegados por la brisa, sus manos quemadas por las cuerdas, pasan de largo, demasiado ocupados incluso para decir adiós».

Me pregunto si a pesar del temporal podemos descartar que cerca de allí, quizá en una isla, alguien esté escudriñando el horizonte tal como con este excelente libro lo ha hecho Corona. Alguien atento a seguir el movimiento de los barcos, dispuesto a

dejar por escrito sus hallazgos y sus dudas cada vez que dos o más navíos se cruzan en la borrasca. Alguien que se pregunte, cada vez que un mástil aparece a lo lejos punzando el horizonte, si se trata de un amigo o un enemigo ●

● *Amigo o enemigo: el debate literario en Foe, de J. M. Coetzee*, de Elisa Corona Aguilar. Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 2008.

[D]uración

● RODRIGO CASTILLO

«Ninguna imagen reemplazará la intuición de la duración, pero muchas imágenes diversas, tomadas de órdenes de cosas muy distintas, podrán, por convergencia de su acción, dirigir la conciencia al punto preciso donde se hace palpable una cierta intuición», escribe Henri Bergson en su *Introducción a la metafísica*. En la novela *La tarde del escritor*, del narrador austriaco Peter Handke, parece que este enunciado filosófico responde a las necesidades de su autor para lindar los acontecimientos temporales con los sentidos de los mismos, es decir que, a través de los esquemas convencionales de la narrativa, estos elementos presencian la posibilidad de

un esquema completamente distinto para representarlos.

Duración y representación. El lenguaje supeditado a la escritura, al acto de habitar los espacios desde una conciencia (re)descubierta, que se realiza por medio de una sucesión de imágenes y no de conceptos. En *[D]*, tercer libro del poeta y ensayista Jorge Solís Arenazas (Ciudad de México, 1981), la representación de la escritura se registra como una exploración estética de la experiencia, que media con el enunciado de Bergson (con «ánimo filosófico», Baudelaire *dixit*) y con el consumo de sustancias alucinógenas en algún desierto mexicano. Este registro personalísimo, cabe decirlo, intensifica en su totalidad la correspondencia que pone en movimiento a los objetos observados: el ojo y el oído son el medio para que los paisajes se tornen imágenes. El poeta apuesta, en el inicio o arranque de la escritura, que ésta sea sólo un giro hacia otra dirección, no precisamente hacia aquella que «conceptualiza» el lenguaje sino a la que lleva directamente a una «suspensión» del mismo.

Así parece presentarse el libro: como una suspensión donde los espacios emergen gracias a lo *atemporal* que de ellos se descubre, como una revelación: «Duerme en un pozo el tameme / y despierta jaguar manos arriba». Ese cargador que acompaña a los viajeros no es sino el vínculo que hará que el discurso implique cierto enmudecimiento, la evaporación de los actos más simples son entonces la línea de continuidad que (re)construye el lenguaje a base de una *lentitud* donde las interrogaciones a la escritura buscan asirse:

Interroga el día del hijo
Muerde el filo de las revelaciones
buscando el centro / el grano / la orilla.

Otra de las constantes es la precisión con que se enuncian y aprehenden las imágenes —muy al contrario del paratexto donde se dice que «la experiencia es condensada en un lenguaje *precioso*» (las cursivas son mías). Es a través de la intuición, no de la experiencia, que las palabras conforman la exactitud de la escritura; la intuición, que para nosotros es, sin intoxicación alguna de por medio, pasiva, en *[D]* se torna exacta, precisa, y no es reflejo de sentimientos sino de una preconcepción intelectual que se vierte al poema: «No encuentra la presencia ni los rastros / No encuentra la respuesta en los racimos / No hay concierto que señale / de cuál norte se desprenden sus esferas».

La aprehensión de las imágenes, única manera que es capaz de sugerir y concebir la *duración* en la escritura, según Bergson, se refleja puntual:

Lee residuos del vino
sobre la poca hierba —hilo o piedra—:

y a vuelta de página:

la esquirra en su cuaderno
el ojo en periferia

Es así como en *[D]* la *duración* tiene una «consistencia» más activa, pero también la parte medular que hace envolvente la correspondencia entre las imágenes y el lenguaje se torna continua en el sentido de que para poder asistir a esa soledad

(apartamento, para no caer en el lugar común) es necesaria la construcción, en este caso horizontal, de la misma duración, al grado de confundirse una con otra. Por eso la velocidad que las imágenes toman de un instante a otro: «dios de dos sodios sodomitas / dios de dos dientes disecados / dios de dios»; «dónde dices deseo durante el día / dónde das detritus del dicterio / desde qué dictum devoras del delito»; «detracción del dedo derruido»; por eso la escritura en el desierto, apartada de los signos cotidianos para intentar, a través de la intuición, su representación en imágenes precisas. Poco importa si [D] es duración en el lenguaje o es Dios. O es ambos: «Acaso Dios es el acaso / Quizá una letra o el acento del quizá». La concepción de la imagen o las continuidades de la escritura como caracteres acabados, sólidos ●

● [D], de Jorge Solís Arenazas. Bonobos, colección Reino de Nadie, Toluca, 2009.



La ciencia como ficción y el cine como arte

● HUGO HERNÁNDEZ VALDIVIA

La versión renovada y reforzada de *Star Trek* (2009), la más reciente entrega de J. J. Abrams y uno de los éxitos taquilleros del verano del 2009, retoma con optimismo y certifica en pantalla las hipótesis que sobre el espacio ha enarbolado Stephen Hawking, en particular las que se asoman, sin albur, a hoyos negros y a agujeros de gusano: las especulaciones del físico de físico maltrecho ofrecen a Abrams y a la tripulación de la empresarial nave *Enterprise* un atrajo propicio para viajar por el tiempo a través del espacio. Con *Star Trek* el cine se alimenta una vez más de la ciencia: si de la literatura heredó la fascinación por artefactos extraordinarios y revelaciones fantásticas, el cine ha seguido por cuenta propia ensalzando juguetitos y validando especulaciones: el añadido de «ficción» en el cine de ciencia ficción por momentos suena a redundancia (porque para ficciones las de la ciencia, como tienen a bien documentar numerosos filósofos, sociólogos y algunos diletantes, entre ellos el escritor colombiano Fernando Vallejo en su libro *Manualito de imposturología física*).



Pero con todo y el optimismo por los viajes estelares, me parece más atendible otro tipo de acercamientos cinematográficos a la ciencia y sus miserias (los abordajes que de aquí emergen se suman al escepticismo que existe en algunas áreas del conocimiento, que enterraron entre otras cosas a los metarrelatos: la ciencia no es más el vehículo del progreso, y a su vez éste se vuelve dudoso y sospechoso). En el paquete caben las historietas de Stan Lee que han llegado a la pantalla (*Spider-Man*, *Hombres X*, *Los cuatro fantásticos*), que apuntan a la ciencia como origen del mal (o por lo menos de los malos); habría un sitio de honor para David Cronenberg, que con *La mosca* (*The Fly*, 1986) consiguió uno de los grandes hitos de la desazón científica. Y ya entrados en desencantos, yo me quedo con el ruso Andrei Tarkovski, que en *Solaris* (*Solyaris*, 1972) y *Stalker* (1979) deja ver lo que desde su perspectiva separa a la ciencia del arte.

Solaris sigue las vicisitudes de un científico que llega a una estación orbital ubicada en las cercanías del planeta epónimo. Éste tiene la virtud de materializar lo que habita en los pensamientos de quienes se acercan a él. Pero en la Tierra los científicos no sólo desconfían de esta capacidad, sino que descalifican, calificando como alucinaciones, los testimonios de un hombre que regresó de Solaris. Es bien sabido que Tarkovski presentó más de un tratamiento de guión a Stanislaw Lem para obtener los derechos de su novela *Solaris*. Para conseguir la venia del escritor, el cineasta le hizo llegar una versión capaz de cubrir con las expectativas de aquél, versión que no pensaba tener como

sustento para la película que en verdad tenía en mente: Tarkovski manifestó en más de una ocasión su disgusto por los elementos de ciencia ficción presentes en la novela (y albergaba el propósito de eliminarlos en su realización), mismos que Lem defendió con ahínco. Al final, la película dejó desencantados tanto al escritor como al cineasta. Éste manifestó, en una de sus últimas entrevistas, las razones del disgusto con su cinta: cierto que quedó satisfecho con la noción de conciencia que ahí se expresa, pero «el problema es que hay demasiados dispositivos pseudo científicos en la película. Las estaciones orbitales, los aparatos, todo eso me molesta profundamente. Las cosas modernas y tecnológicas son para mí símbolos del error humano. El hombre moderno se preocupa demasiado por su desarrollo material, por el lado pragmático de la realidad. Es como un animal depredador que sólo sabe tomar».

En *Stalker*, que se inspira en una novela de Arkadi y Boris Strugatsky, un hombre (el *stalker* del título) se dedica a llevar viajeros a la Zona, en la que se encuentra un cuarto donde es posible realizar los deseos. En la jornada que cubre la cinta, el *stalker* lleva a un escritor y a un científico. Éste no va con la intención de realizar un deseo, sino de evitar que los demás los puedan cumplir: argumentando que alguien más puede pedir un deseo nefasto y funesto, cuenta con la aprobación del escritor. El *stalker* se opone firmemente y defiende el espacio, que es otra forma de defender la fe.

Tarkovski, hombre de fe, llevó a la pantalla su credo. Para él fue claro (y queda claro en las películas arriba

ciudad) que la ciencia aleja a los hombres de lo que sería su misión en la Tierra; así, se preguntaba: «¿De qué sirve ir al cosmos si es para alejarnos del problema primordial: la armonía del espíritu y de la materia?». El *stalker*, como él, no es un sujeto abstruso ni oscurantista, que busca conservar el encanto de la magia y anular la posibilidad del conocimiento; es un hombre preocupado por el curso de la humanidad, que sabe que sin fe será inaccesible la mencionada armonía entre el espíritu y la materia. Y Tarkovski desconfiaba también del arte, no del auténtico (del que él sería una especie de asceta profeta), sino del que se presta a modas, goza de públicos numerosos y se mide en millares de ejemplares vendidos (el escritor de *Stalker*).

La ciencia no está peleada con la espiritualidad, pero tampoco ofrece la ruta más directa y menos espinosa. Los trabajos científicos están detrás de un montón de dispositivos que distraen a la débil humanidad de cuestiones importantes y urgentes, y que a la larga la impulsan a una dinámica de insatisfacción. (Personalmente, y con todo el aprecio y afecto que me merece Tarkovski, el asunto de la fe me sigue pareciendo extraño, pero cómo negar que una buena parte de las dinámicas cotidianas, con artefactos comprados a meses sin intereses, nos sirve de entretenimiento y de distracción para no tener que pensar en algo más). Me parece provechoso reflexionar esto desde el cine, desde un cine como el de Tarkovski, tan auténtico como sublime —sobre todo de cara a la maquinaria cinematográfica norteamericana, que sigue siendo promotora y publicista de la ciencia y de la tecnología.

El auge de la ciencia hoy, a pesar de los pesares, es la debacle del arte. Y es que, para concluir con Tarkovski, «el arte debe estar ahí para recordar al hombre que es un ser espiritual, que forma parte de un espíritu infinitamente grande, al cual regresa a fin de cuentas. Si se interesa en estas cuestiones, si se las plantea, ya está espiritualmente salvado. La respuesta no tiene ninguna importancia. Sé que a partir de ese momento no podrá vivir como antes». Ciertamente, como también lo es que él vivió atormentado y las nuevas *laptops* están «bien padres»... ●

Todo arte es público

● SAMUEL VÁSQUEZ

En Altamira la pintura no se hacía para su exhibición. Se hacía como rito mágico, en lo oscuro de una caverna. Pero no se trataba de una actividad privada: era la práctica de una creencia social.

En China el Arte no estaba destinado a su exhibición. La recepción del Arte estaba dirigida a la contemplación. Pero no a una contemplación socializada sino restringida a quien la poseía. La obra se mantenía enrollada, aislada de todos, y sólo era



desenvuelta ante un entendido, o ante un aficionado que, se suponía, tenía el interés y la gracia suficientes para la contemplación de la obra. La exposición pública de las obras de Arte era impensable. Sólo eran participadas las obras destinadas a la práctica religiosa.

Después de la época de los iconoclastas, la Iglesia católica, a pesar de la expresa prohibición bíblica, aceptó la colocación de imágenes dentro de los templos, con el argumento de que ellas constituían la biblia de los analfabetas.

Los museos fueron creados hace apenas dos siglos y medio con las obras que permitían su transporte de un lugar a otro.

Los murales italianos quedan allá.

Los vitrales románicos quedan allá.

Egipto sigue allá... en parte. Porque ya vemos cómo ha sido transportado todo un Arte no-transportable a los centros imperiales. Entrar al Museo Británico suscita, a la vez, un sentimiento de asombro y de rechazo.

En un principio el grabado divulgaba las obras plásticas a través de su reproducción interpretada. Es decir, una pintura era imitada en técnica de grabado y reproducida sólo en blanco y negro. Era una versión que renunciaba al color, a la técnica y gestualidad pictóricas, a la escala de la obra, y sólo recordaba tema y forma.

Luego la fotografía lo hace, hasta llegar hoy a la reproducción a colores con una resolución y tamaños jamás pensados. Se sigue cumpliendo y mejorando el museo imaginario de Malraux, cada vez con más alta calidad de reproducción y a mayores tirajes, lo que hace que el rango de cobertura de su recepción sea cada vez más grande.

Toda obra de Arte del pasado está amputada.

Amputada, sobre todo, de su tiempo.

Amputada de su función primigenia.

Las obras religiosas están amputadas de la fe de sus feligreses.

Los retratos están amputados de la relación con sus familiares.

Las obras están amputadas del entorno cultural que las alimentó y motivó.

¿Dónde estaba la obra antes de encerrarla en el Museo?

¿En la calle? ¿En un hogar? ¿En un templo?

Al separar de su función primigenia una obra pública e instalarla en el espacio neutro del cubo blanco, ¿qué queda? ¿Expresión pura? ¿Ella genera su propio espacio, carga ella con su aura? ¿La forma de la obra es significativa y por lo tanto es susceptible de ser leída objetivamente a través del tiempo? ¿El contenido de la obra convierte la forma en lenguaje, y su función social y su recepción se conservan intactas en su esencia?

«No sin dificultad se habita la Casa del Hombre, mundo interpretado», dice Rainer Maria Rilke.

Hemos cambiado la experiencia del conocimiento. La experiencia de los museos es una experiencia intelectual. La experiencia de los contemporáneos de una escultura románica era una experiencia espiritual y vivencial. Experiencia al unísono con la obra: espectador y obra respiraban el mismo aire, habitaban el mismo espacio.

Una obra, al ser quitada del espacio público y arrancada de su función para ser ubicada en un espacio cerrado, ¿deja de ser pública?

Ante todo quiero declarar mi distanciamiento crítico en relación con los paternalistas programas oficiales o privados de lo que se suele llamar genéricamente «arte en el espacio público». Esta forma de burocracia estética, que busca su legitimación en la demagogia de lo público, puede inducir a la idea de un arte como práctica socializada, pero en realidad tiene muy poco que ver con una auténtica aventura social participada, *creativa, democrática y libre*. Un programa de obras de arte en lugares públicos para nuevos edificios, como el que se practicó obligatoriamente en Medellín, Colombia, sólo sirvió, salvo una o dos excepciones, para instaurar un esteticismo burocrático que imponía a todos los ciudadanos el gusto ignorante del funcionario de turno, o el amañado esteticismo diseñístico de los constructores, aislando la práctica artística de los temas públicos y urbanísticos críticos, imponiendo una estética decorativa que usa las obras como adorno, y lo que es peor, como advertencia de la gratitud eterna que debemos al funcionario por su «generosidad» y su «cultura». (Por circunstancias de espacio, no voy a referirme aquí a los ignorantes y alienantes programas oficiales que, regalando ilusión de cultura, hacen presentaciones de mimos y músicos en calles y parques, y plagan los semáforos de payasos).

El esquema que define la escultura como aquello que «estando en la arquitectura no es arquitectura» y/o aquello que «estando en el paisaje no es paisaje» resulta aquí demasiado general y simplista y no alcanza a ser útil. Tampoco nos sirve aquí la definición de Donald Judd

cuando dice que escultura es aquello con lo que nos tropezamos cuando retrocedemos para mirar mejor una pintura.

Todo Arte es público por vocación. Aun el Arte que tiene encerrado y escondido en su alcoba el señor burgués. Aun el poema encerrado en la biblioteca privada es público.

Otra cosa es el espacio público como lugar en el que se ubica una obra.

El espacio público es, por excelencia, el campo abierto del diálogo (diálogo público), es el lugar donde se encuentra y reconoce la alteridad, es el lugar de la pluralidad, es el lugar común en el que las identidades múltiples pueden confluír y *actuar como opuestos*, y que constituye el germen dinámico de todo proyecto democrático.

Dice Krzysztof Wodiczko:

Crear que la ciudad puede ser afectada por esas galerías de arte público al aire libre, o enriquecidas por programas tutelados externamente (a través del Estado, o de adquisiciones, préstamos o exhibiciones corporativas), es cometer un definitivo error filosófico y político. Porque, por lo menos desde el siglo XVII, la ciudad viene funcionando como un gran proyecto estético conservacionista, una monstruosa galería de arte público para exposiciones masivas, permanentes y temporales, de «instalaciones» arquitectónicas envolventes; «jardines escultóricos» monumentales; murales oficiales y graffitis no oficiales; gigantescos «espectáculos de medios de comunicación»; «actuaciones en la calle», marginales o no; «proyectos artísticos» oficiales o privados;

acontecimientos, acciones y hechos económicos (como forma más reciente de exponer arte), etc., etc. Intentar «enriquecer» esta poderosa y dinámica galería de arte (o dominio público de la ciudad) con colecciones o encargos de «arte artístico» —todo en nombre del público—, y decorar la ciudad con una pseudocreatividad igualmente irrelevante para el espacio y para la experiencia urbana, es también contaminar este espacio y experiencia con la polución ambiental de una estética burocrática pretenciosa y paternalista. El embellecimiento es empobrecimiento; tal humanización provoca alienación; y la noble idea de acceso público se recibirá, probablemente, como un exceso privado ●



Las matemáticas en la música

● RUBÉN RODRÍGUEZ MACIEL

Con las matemáticas no hay vuelta de hoja. Nunca coquetean con la duda. Su lenguaje numérico es universal e infalible. La música podría considerarse su cara opuesta por vincularse con el placer

auditivo, las emociones y los sentimientos, con la subjetividad absoluta. Eso a simple vista, o mejor dicho *a simple oído*, porque los sonidos, el ritmo, la melodía y hasta el mismísimo silencio guardan una relación muy estrecha con los números.

El ineludible vínculo tuvo sus orígenes en la Grecia del siglo VI, a.C. Pitágoras y sus seguidores fueron los primeros en dedicarse a estudiar la música con la debida profundidad, y su herramienta clave para hacerlo fue la cifra, el sistema de numeración que ellos mismos y otros griegos desarrollaron. A los pitagóricos se les adjudica uno de los mayores logros musicales de la historia. Ellos descubrieron que el largo, el grosor y la tensión de una cuerda son factores que modifican el sonido que ésta emite. Lo demostraron a través del monocordio (una tabla con sólo una cuerda tensa), instrumento con el que experimentaron ritmos lentos y veloces, además de melodías que elaboraban al pulsar la cuerda misma en distintos puntos. Pitágoras y los suyos por supuesto que no se conformaron con eso. Se metieron en asuntos de octavas, quintas y cuartas, mediciones musicales que sería inútil explicar sin el auxilio de un pentagrama. Lo que sí hay que decir es que la herencia griega permanece hasta ahora. Su instrucción musical ha sido seguida, siglo a siglo, al pie de la letra, y así se mantendrá, como una serie de mandamientos que cualquier instrumentista, compositor o intérprete deberá cumplir, desde el estudioso o purista, hasta el más empírico.

El gran Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart —nombre completo del genio austriaco— se atrevió

a jugar con los estándares musicales, que prácticamente mantenían intactas sus formas. Eso sucedió hacia la mitad del siglo XVIII. Él, desde luego tomando como referente la escuela griega y los autores antecesores, creó algo llamado «frase cuadrada», consistente en una estructura de ocho compases que en lo sucesivo van disminuyendo a cuatro, a dos, utilizando así la simetría matemática. También echó mano de la geometría a la hora de acomodar las secciones de su obra. En las sinfonías, por ejemplo, partía con una introducción, exponía de inmediato una melodía eje, continuaba con el diálogo de instrumentos, hasta finalmente cerrar el círculo con la melodía celular, con esa tonada que otorga el sello a la pieza. Expertos coinciden al afirmar que ese estilo geométrico de composición fue determinante en la música popular de nuestros días, la que justamente se vale de un momento introductorio, un coro, estribillo o melodía, y uno o varios pasajes que caminan por aquí y por allá, para rematar con el sonsonete medular.

En la actualidad sería difícil que un músico le dedicara tiempo y pasión al estudio de las matemáticas, y viceversa. Curiosamente se habla de un «músico matemático» o de «música matemática» cuando son casos que se muestran calculadores, demasiado precisos e incluso fríos, carentes de corazón. Además están los que se dedican a la música para librarse de los quebrados, la raíz cuadrada, la derivada y demás, cuando tal vez ni se enteran que aplican conocimientos, aunque sean elementales, de las temidas matemáticas.

Hasta para gritar con sabor el clásico «¡Maaaaambo!» hay que contar hasta ocho.

Los bailarines que demuestran habilidades cuando suena el danzón, tienen grabadas en su mente secuencias numéricas para conservar la sincronía. Lo mismo sucede con las parejas tangueras. En los discos, la numeración de las canciones jamás puede faltar, y cuando son reproducidos el escucha ajusta el volumen en el nivel dos o en el seis, según el momento. Después de todo, no sería descabellado pensar que la universalidad de la música se debe a la universalidad de los números ●

«La ciencia siempre es ficción»: Jorge Wagensberg

● DOLORES GARNICA

Fue en la cocina, durante una fiesta, donde Beatriz de Moura, editora de Tusquets, pidió al científico Jorge Wagensberg (Barcelona, 1948) recomendaciones sobre libros de ciencia. Lo demás es una historia que se cuenta en *Metatemas*, la serie de lecturas dedicadas a la ciencia que el año pasado cumplió 40 años y cien títulos. Doctor en física, investigador, divulgador de la ciencia, Premio Nacional de Pensamiento y Cultura Científicos de Cataluña en 2005, actual responsable del área de ciencia y medio ambiente de La Caixa, el espacio



que cambió la visión del museo científico, Wagensberg, normalmente risueño bajo la espesa barba blanca, es autor de más de 17 tomos sobre ciencia, de esos tomos de fácil lectura que lo que buscan son más lectores interesados en el cosmos, las formas y cifras de la naturaleza o las matemáticas. Es un amante de las artes desde la aparente complejidad del método científico.

¿Por qué y para qué leer ciencia?

La ciencia es una forma de conocimiento interesante en muchos aspectos. Ayuda a anticipar la incertidumbre y eso es un problema de supervivencia. La ciencia es una tradición ancestral de cualquier ser vivo, porque la ilusión de cualquier ser vivo es seguir estando vivo, y para cualquiera que accede a la inteligencia y al conocimiento abstracto, la mejor manera de anticipar la incertidumbre es conocer el significado científico de la palabra.

También hay que leer ciencia para obtener el gozo intelectual, el asociado al estímulo que sucede cuando te das cuenta de que lo que creías cierto no lo es: ese choque entre lo que crees y lo que ves provoca gozo intelectual. Todo en ciencia es conversar, observar la naturaleza es conversar, y ella te contesta, pero debes escuchar la respuesta antes de formular la siguiente pregunta. Cuando vuelves a un punto que no es el de partida en esta charla, sucede otro gozo intelectual, el mismo e inmenso que se siente cuando se comprende algo: un gozo individual e íntimo, porque no es lo mismo que tú comprendas, que cuando alguien te dice

que ha comprendido. Así que puedes dudar de si lo que crees es verdad o mentira, pero no puedes dudar de lo que has gozado; el gozo intelectual es más fidedigno que la ideología. Leer ciencia es una de las formas en que puedes acceder a estos gozos.

¿Cuál fue su último gozo intelectual?

Hace poco estudiaba las formas más frecuentes en la naturaleza; terminé escribiendo un libro sobre eso, y en el transcurso me interesó la catenaria, la forma que toma una cadena cuando la sostienes de sus extremos —y que Gaudí utilizó en su obra, aplicándola para levantar la Sagrada Familia sin ningún apoyo. Yo daba hace tiempo una conferencia en Argentina, y en el museo había un gliptodonte, una especie de tortuga con un escudo inmenso; pensé: «Pobre animal, seguro ese peso lastimaba sus costillas, a menos de que fuese una catenaria». Tomé una foto con mi celular, llegué al hotel, di vuelta al ordenador, robé el tapón de la bañera y comprobé con su cadena que sí, el caparazón del animal es una catenaria. Después del gozo, lo primero es comunicarlo a quien encuentres, así que salí al pasillo y casi abrazo a la señora del aseo.

La relación entre ciencia y literatura: ¿ciencia ficción?

Una redundancia. La ciencia siempre es ficción. Me interesan algunos autores como Arthur C. Clarke... Pero es que la ciencia ficción empezó siendo tecnología ficción: eso hacía Julio Verne. La relación entre literatura y ciencia no

va por allí. Cuando un científico escribe debe eliminarse a sí mismo, quitar la subjetividad, lo superfluo y la emoción; cuando un científico escribe, debe darle la razón a la realidad, siempre va ella por delante, y esto es un gran sacrificio porque todo lo humano en él queda fuera, pero también es una ventaja, porque la diversidad de temas se vuelve inmensa y así consigue anticipar muchas cosas. El poeta, el escritor literario, no aplica el método científico pero normalmente habla de lo mismo, y es que en la literatura los temas son muy recurrentes, así que la ciencia puede ser un proveedor muy rico de temas, problemas y cuestiones que reflexionar. Por eso creo que un escritor no tiene derecho a no saber las nuevas teorías científicas, aunque también se puede ser un gran escritor sin ser nada científico: Kafka no tenía nada de científico, pero Borges sí; Picasso era un pintor científico, y Van Gogh no lo era, y ninguno es mejor que otro...

Y además, los científicos literatos...

Al otro lado del espejo, de Lewis Carroll, contiene metáforas que explican qué son los números complejos y los números imaginarios. Cuesta años saber qué es un número complejo, es decir: un número entero es el que cuenta y ordena respecto de una referencia; un número racional es el que comparte, mide; uno real es el que calcula, pero ¿cómo explicas un número complejo? Es muy difícil de intuir, pero en el mundo de Lewis Carroll es fácil de comprender, por eso él es un ilustrador de lo imposible, distorsiona la realidad

para que se vea la complejidad de lo imposible. Benoît Mandelbrot propuso los fractales, pero Salvador Dalí intuyó antes la autosimilitud de ellos: existe una pintura, *Visage de la guerre*, en la que hay una calavera que contiene otras calaveras en los ojos, algo que el propio Mandelbrot reconoce como la intuición científica de un artista, que luego fue un descubrimiento.

Sabemos de las virtudes que se adquieren leyendo literatura. ¿Lo mismo sucede con la ciencia?

Déjame extender eso a cualquier tipo de conocimiento. El conocimiento científico se expresa en textos científicos, y leer ciencia, por supuesto, te convierte en mejor persona, es decir, puedes aplicar el método científico incluso en la convivencia humana. La democracia es una idea científica para organizar la convivencia ●



Se solicita araña

● MAYA VIESCA

La temporada de lluvias está comenzando, y con ella los mosquitos, que impertinentes

torturan con sus agujijones mis noches y las partes de mi cuerpo que se resisten a soportar el calor de la sábana. Recientemente escuché en el Café Cientifique que no es anticológico matarlos —constituyen una plaga—, pero sí lo son los remedios químicos (plaquitas, aerosoles e incluso gises) existentes en el mercado. Así que solicito una araña, una grande y glotona que acabe con ellos. Tal vez un pariente cercano de ésa que no pude resistirme a aplastar hace unos días con mi zapato ante la duda sobre su peligrosidad. Ahora entiendo, como dijo el charlista en el Café, que he venido a irrumpir en la cadena natural de alimentación, y que bastaba con quitar sus telarañas para desalentarla y hacer que mi casa ya no le resultara tan hospitalaria.

Como ésta, son muchas las cosas que he aprendido en el Café, este espacio de ocio para pensar y platicar la ciencia, que desde hace seis años tenemos en la Casa ITESO Clavigero, en Guadalajara, los primeros martes de cada mes. Aquí he tenido la oportunidad de dialogar con grandes científicos del país y de la ciudad. Conversar, taza de café en mano, no sólo sobre asuntos propios de mi interés, sino también sobre inquietudes y cuestionamientos que las propias charlas suscitan.

En el Café no tienen lugar conferencias, y mucho menos es un espacio para conoedores. No se me olvida la escena en la que un pequeño de alrededor de siete años, abrazando un dinosaurio de felpa, se acercó al ingeniero Federico Solórzano, eminente paleontólogo de la ciudad, a confesarle que de grande quería ser igual que él. Tampoco cuando un joven de secundaria, sin pena alguna, lanzó la

pregunta «¿Qué es la vida?» a Antonio Lazcano, uno de los más reconocidos biólogos a nivel mundial. Ni la asistencia a numerosas sesiones del doctor Herrera, quien hasta sus 93 años nos acompañó en el Café sin perder la oportunidad, cada vez, de levantar la mano y plantear una pregunta o hacer un comentario.

Con un público heterogéneo en edad, intereses, ideologías y formación, en el Café Cientifique durante dos horas un científico invitado abre la charla con una breve presentación de su tema, sin apoyos audiovisuales; después de un breve descanso para llenar de nuevo la taza de café, se destina el resto del tiempo al diálogo con el público asistente. Nuestra primera sesión fue en septiembre de 2003, y desde entonces, diez meses al año, la Casa ITESO Clavigero abre sus puertas al público en general.

El Café Cientifique forma parte de una red de cafés en el mundo que comparten un origen común. La idea está basada en el Café Philosophique, que comenzó en París en 1992, impulsado por el filósofo Marc Sautet, para abrir un espacio en donde la gente de cualquier formación pudiera discutir temas de filosofía. Tiempo después, el inglés Duncan Dallas adaptó el modelo a la comunicación de la ciencia, y hoy en día es larga la lista de cafés científicos que se realizan en el mundo, la mayoría organizados por universidades —aunque no exclusivamente.

Por nuestra mesa han pasado muy diversas ramas de la ciencia, en charlas como «Pentacuarks con encanto», «Vida en el Universo: qué sabemos, qué ignoramos», «¿Qué tienen de interesante las rocas?», «El océano perturbado. Tsunamis, solitones,

olas monstruosas y otras ondas», «Entre gritos, picos y pericos», «Planeta prestado: las fuentes renovables de energía», «Ciencia escrita en piedra: alineaciones astronómicas en la cultura maya», entre muchas otras. Hemos charlado también sobre la propia ciencia en sesiones como «¿Para qué sirve un museo?», «Ciencia y charlatanería (o la ciencia como cultura)», «El retorno de la diosa: la teoría Gaia y la nueva ciencia» y sobre la importancia de la divulgación científica misma. También la tecnología ha tenido su lugar, con la participación de expertos en radiodifusión, nanotecnología, electrónica, energía solar y hasta en los secretos químicos detrás de la producción del tequila.

Todo esto nos ha permitido a muchas personas no sólo expresar nuestras inquietudes en torno a estos temas, sino generarlas. Tal vez, de no haber asistido al Café, no hubiera habido la ocasión para que algunos nos cuestionáramos e hiciéramos preguntas como las que se han planteado ahí en estos años: si tenemos el genoma de un ser vivo, ¿podemos reconstruirlo como si fuese una casa? ¿Tiene algo que ver la Navidad con el solsticio de invierno? ¿Cuánto se invierte en México en geomática o en robótica? ¿Está bien tener aves en cautiverio? ¿Cómo se restaura la capa de ozono? Y mucho menos para obtener respuestas de parte de protagonistas directos de ese camino que desde hace muchos años el hombre ha ido perfeccionando para conocerse y conocer el mundo: la ciencia.

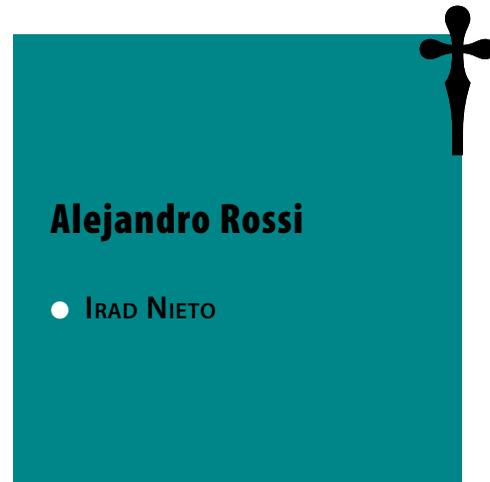
Desde lo más concreto, como distinguir una araña ponzoñosa de la que no lo es, hasta adentrarnos en los cuestionamientos más arrojados que se han planteado los

científicos para conocer el insondable universo, pasando por la puesta al día de las aportaciones de Darwin, el manejo de una crisis económica o la posibilidad de que México tenga un programa espacial, el Café ha permitido, como en algún momento comentó el neurólogo y escritor Oliver Sacks, «regresar la ciencia a la cultura».

Así que, además de la araña, también busco quién acepte la invitación y nos acompañe el primer martes de cada mes en la Casa ITESO Clavigero, a las 19:30 horas; la entrada es libre ●

Más información en www.cultura.iteso.mx/cafe.

Casa ITESO Clavigero: José Guadalupe Zuno 2083 (entre Chapultepec y Marsella), en Guadalajara.



«A todos nos hace bien pensar que en nuestras vidas hay escenas esenciales», escribió Alejandro Rossi (Florenia, 1932-Ciudad de México, 2009) en un ensayo magistral. Momentos que son hallazgos, revelaciones, epifanías. Relámpagos que nos indican una nueva dirección y nos conceden el privilegio de otra mirada. Me

gusta creer que mi primer encuentro con Rossi es una de esas escenas, cada vez más nítidas y memorables a pesar del tiempo.

Una tarde de noviembre, hace casi una década, entré a una tienda de autoservicio para comprar no recuerdo qué cosa. Mientras caminaba de mal humor entre papeles higiénicos, rastrillos, desodorantes, latas de leche, pastas dentales y otros productos, me sorprendió toparme con un *botadero* que reunía, en un noventa por ciento, *best-sellers* tan desechables como los pañales que se veían enfrente, pero también algunos libros como la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, así como las *Memorias de una joven formal*, de Simone de Beauvoir. Emocionado, continué con el saqueo. Hurgué con paciencia, separé el trigo y los montones de cizaña, alejé a Poniatowska y a Aguilar Camín y encontré, de pronto, un título que despertó mi curiosidad, un libro de diseño sobrio y atractivo: *Cartas credenciales*, de un tal Alejandro Rossi. Leí en la contraportada las palabras de Juan Villoro: «...una prosa tan brillante y original como un metal inclasificable». Con esta calificación me quedaron pocas dudas. Me lo llevé a casa y lo devoré la misma tarde-noche. Se trataba de una singular colección de ensayos, narraciones, elogios, saludos, críticas, textos que daban la fresca impresión del borrador, del diario, que parecían reescribirse mientras los iba leyendo e imaginando. Cuando cerré el libro, pasado el encantamiento, caí en la cuenta de que no había sido una lectura como cualquiera otra; había significado para mí un verdadero encuentro, una coincidencia, una fiesta

entre dos jóvenes, uno de 23 años y otro de 70, que no dejaban de darse la mano. Hubo, ahí, algo esencial.

En las páginas de *Cartas credenciales* (1999), como también en las de *Manual del distraído* (1978), por mencionar dos libros que me son entrañables, hay una prosa tan limpia y tan libre que dan ganas de imitarla, de discurrir con la misma libertad del autor. Ajeno a la pompa retórica de los profetas y a la «prosa nauseabunda» de los oficios burocráticos, Rossi cultivó el estilo familiar del que hablaba Hazlitt, ése en el que nada «ocupa más espacio de lo que vale» y que distingue a los mejores ensayistas. Se empeñó en llevar a la página el sabor de una buena charla, con sus ritmos narrativos, sus digresiones, sus énfasis y sus palabras llanas. Como si se dirigiera a un lector presente, separado apenas por una mesa con un café humeante, escribe de las calles y de las casas que lo rodean, de su condición de profesor, de los viajes y travesuras de la infancia, de la terrible burocracia de los consulados, del destino de la obra literaria, del tan vital arte de confiar, de su maestro José Gaos, del gran estilista que fue Ortega y Gasset, de cómo la lectura de *Las mil y una noches* lo llevó a descubrir los ritmos del relato, etcétera. La escritura de Rossi es una charla que se despliega paso a paso, con atención obsesiva por el detalle, y de una manera naturalísima, anecdótica y biográfica. Son los apuntes y las notas de un observador excepcional que, como Montaigne, exhibe su intimidad y declara:

Por razones oscuras —aunque quizá triviales— me atraen los libros que

reúnen cosas diversas: ensayos breves, diálogos, aforismos, reflexiones sobre un autor, confesiones inesperadas, el borrador de un poema, una broma o la explicación apasionada de una preferencia.

Manual del distraído y *Cartas credenciales* pertenecen, justamente, a esa clase de libros que a Rossi y a muchos de nosotros nos gusta leer: transparentes, autobiográficos, lúdicos, digresivos, cínicos, juveniles, irónicos y cosmopolitas. Aquel que abomine el tono satisfecho de los pedantes, el cacaraqueo de los profesores y la vanidad de los

doctos, esos «espíritus refrigerados» que menciona Nietzsche; aquel que deteste las explicaciones innecesarias, la jerga incomprensible y la imprecisión, encontrará en la prosa de Alejandro Rossi el respiro para su inteligencia. Afín, en esto, a Sergio Pitol y Gabriel Zaid, en Rossi hay igual alegría, semejante despreocupación, la misma «alma en borrador».

Desafortunadamente, la pluma de Alejandro Rossi se detuvo el pasado 5 de junio. Para los que disfrutamos de su lucidez y el estilo envidiable de su prosa, su desaparición es una verdadera pena ●

XHUGP 104.3 FM Puerto Vallarta

XHAUT 102.3 FM Autlán de Navarro

XHUGC 104.7 FM Colotlán

XHUGO 107.9 FM Ocotlán

XHUGG 94.3 FM Ciudad Guzmán

XHUGL 104.7 FM Lagos de Moreno

XHUGA 105.5 FM Ameca

XHUG 104.3 FM Guadalajara



Encuentra lo que buscas
www.radio.udg.mx



SEMANAL
Día Siete
MIL EJEMPLARES CADA SEMANA EN 17 DIARIOS
SÓLO POR PLACER
PUBLICIDAD
(0155) 52-11-07-96
HOJÉALA | DIASIETE.COM
HOJÉALA | TODOS LOS DOMINGOS

Una Tradición 100% Tapatía.®

Restaurante Kamilos 333
Desde 1975

J. Clemente Orozco N.333
Barrio de Santa Teresita
Guadalajara, Jal.
Tel. 01 (33) 3825 7869
Estacionamiento Propio

La Casa de la Carne en zu Jugo®

REPLICANTE

IDEAS PARA UN PAÍS EN RUINAS

No. 20, Cómics
www.revista-replicante.com



La Palabra viaja...

...también en la red

www.uv.mx/lapalabrayelhombre

lapalabrayelhombre@uv.mx



Dirección General Editorial



Universidad Veracruzana