Tedium Vitae

Papeles para la supresión de la realidad

AÑO 2005 Núm. 3 $40.00

STEFAN COLLINI
El negocio de la educación superior

STEPHEN DUNN
Historia de mi silencio

ANDREW HACKER
Gays y genes

JORGE MÉNDEZ BLAKE ON *MOBY DICK*

JAVIER RUIZ DE LA PRESA: **Sugerencias para ineptos y otros hombres de empresas** • MARIO LANZAROTTI: **Yann y yo** • BILLY COLLINS: ***Forgetfulness*** **y Marginalia** • MOISÉS MORI: **Imágenes de Susan Sontag** • ALEJANDRO ROZADO: **Octavio Paz: la invasión nocturna** (Dos ensayos sobre *Libertad bajo palabra*) • CARLOS ENRIQUE OROZCO —presentación y edición—: **Divergencias y consonancias** (Diálogo entre un físico y un músico) •

...Porque aquellos se pasman y querrían hacerte creer que arden noche y día. Pero mienten.

Antoine de Saint-Exupéry

No hay nada nuevo en esta entrega de Tedium Vitae. Los mismos temas, las veleidades de siempre —que el lector profesional puede ir ya anticipando—, el disimulado o notorio cliché, los predecibles artefactos del ingenio, su formato, que insiste en remedar a la London Review of Books, su vano propósito que, como querría Borges, aturde pero no dice nada, y hasta el mismo resignado lector que la hojea y merecidamente la arrumba...

La vida intelectual, nadie lo ignora, es una forma extrema de la afectación y la impostura. Si por nosotros fuera debiera proscribirse toda actividad cerebral (y decretar la pena capital a quienes empiezan sus frases con tópicos estilo «asistimos a una coyuntura...»). Nos sorprende muchísimo y conmueve hasta la lástima que seamos nosotros los autores de este esperpento editorial. Nos carcome esta inconsistencia moral y lidiamos con ella cada quien a su manera. Los más ufanos urden en solitario justificaciones circulares a lo Nagarjuna: «ni esto ni aquello, esto y también aquello...». Otros más lúdicos piensan en estos papeles como en una vana gimnasia visual, la reflexión como serie aleatoria de movimientos oculares, las ideas como mera pirotecnia: luces intensas, caprichosas, pero efímeras. Lo cierto es que como a todos los proyectos humanos, a este también lo prestigian la vanidad, la inexplicable ambición, la contradicción. Reciba, pues, de todo corazón estos papeles leopardianos.

Todo ejercicio admiratorio, fatalmente, no cosecha otro fruto que el estrago o la traición. Lo cierto es que queriendo tributar en los prestigiosos altares del Tedium al muy amado Luis González y González, con la reproducción de su ensayo *Apogeo y decadencia de la arrogancia mexicana*, sólo logramos el sarcasmo del lector Jorge Beltrán Medina, que nos atribuyó el mérito de «haber introducido a las teorías del espacio editorial mexicano el Principio de Incertidumbre Ortográfica No Euclidiana». Se refería, por supuesto, a las infinitas erratas cometidas en la intentona apologética. Una disculpa póstuma al autor y contemporánea al Colegio de Michoacán.

Ya metidos en los dominios cristianos de la contrición, aprovechamos para acreditar tardíamente al *chicago-boy* Alfonso Hernández Valdez y al profeta del pasado Gustavo Huerta Ortega, ambos miembros del consejo editorial de Tedium Vitae, como los traductores de la reseña *Los misterios del crecimiento económico*, del nobel de economía Robert M. Solow, aparecida en el número anterior de esta revista.

Lo invitamos a suscribirse a esta revista incierta, y recibirla en lo sucesivo gratuitamente, enviándonos su nombre, ocupación y dirección a nuestra dirección de correo electrónico, a donde también puede hacernos llegar sus comentarios y sarcasmos: **revistatediumvitae@yahoo.com.mx**, también puede pasar por www.**tediumvitae.com**

Sobre esta entrega.

En un período de redefinición de la naturaleza y misión de las universidades, que no hallan si verse a sí mismas como centros de capacitación laboral, institutos de investigación —casi siempre inútil—, generadoras de conocimientos o de utilidades, y ante el cada vez más evidente cariz empresarial con el que se promocionan (en la pasada FIL 2004 en Guadalajara, una universidad se promovió en su stand valiéndose de sus alumnas más atractivas: rubias teñidas, falda corta, uña larga y pintada), creímos oportuno reproducir aquí la reseña que del informe oficial sobre educación del gobierno británico *El futuro de la educación superior*, dedicó el profesor de historia del pensamiento y literatura británica en Cambridge, **Stefan Collini**, titulada **El negocio de la educación superior.** T Incluimos en este número también una breve pieza de amargura de nuestro amigo el filósofo **Javier Ruiz de la Presa**, titulado **Sugerencias para ineptos y otros hombres de empresa**, que nos recuerda cuan redituable es combinar el disimulo, la ignorancia y las artes sofísticas para escalar las jerarquías de la Perla de Occidente. T Del autor chileno residente en París **Mario Lanzarotti** traemos el cuento inédito **Yann y yo**, que nos recordó mucho a otro cuento que hemos olvidado. T Luego presentamos del espléndido escritor español **Moisés Mori**, una parte de su ensayo **Imágenes de Susan Sontag,** en ocasión del fallecimiento de la a veces admirada y otras vilipendiada escritora norteamericana. T A la gracia y desgracia de la desmemoria ha dedicado el galardonado y popular poeta norteamericano **Billy Collins,** el poema ***Forgetfulness*,** cuya traducción entregamos aquí, y de quien además traemos otro poema titulado **Marginalia**, que aborda con su estilo desenfadado y humorístico la manía de hacer anotaciones en los márgenes de página. T A propósito de lo cual el artista visual **Jorge Méndez Blake** (Guadalajara 1974), nos muestra aquí parte de su obra ***Moby Dick***, intervenciones dentro y fuera de los márgenes de una edición de la popular novela de Herman Melville. T La insondable portada de este número de la revista tiene a su vez que ver con esta novela: se trata de una marina crepuscular titulada ***Sea-sample***, del pintor Eduard Resbier (Barcelona 1968). T De otro laureado poeta norteamericano, nos referimos a **Stephen Dunn,** traemos el ensayo autobiográfico **Breve historia de mi silencio**, que forma parte de uno de los libros más indefinibles, deliciosos y recomendables: *Walking Light, Essays on Poetry* (una de cuyas peculiaridades está en ser el único libro en Amazon.com en ocupar el lugar 1,065,287 en ventas). T Del profesor de ciencias políticas en el Queens College, **Andrew Hacker**, traemos aquí su reseña de cuatro libros que abordan la homosexualidad *Reinventando al homosexual masculino* de Robert Alan Brookey, *¿Nacido homosexual?* de John D›Emilio, *Normal* de Amy Bloom, y *Excluido* de Martin Duberman, titulada **Gays y genes**. T Presentamos también, del poeta y sociólogo **Alejandro Rozado,** un ensayo en dos partes sobre el poemario *Libertad bajo palabra* del premio nobel mexicano, titulado **Octavio Paz, la invasión nocturna,** en el que da cuenta de la transformación de su poesía de los veintiuno a los cuarenta y tres años, y que además resulta una magnífica oportunidad de volver a entrever la profunda belleza de la obra paciana. T Esta vez hemos cambiado nuestra habitual entrevista por una conversación convocada, dirigida y puesta en papel por el divulgador de la ciencia **Carlos Enrique Orozco**, entre el compositor y profesor de composición musical en la Eastman School of Music de Rochester, Nueva York, **Carlos Sánchez Gutiérrez** (México 1964), y el doctor en física miembro de la American Physical Society y profesor en la University of Maryland, en College Park, **Luis Adolfo Orozco** (Guadalajara 1958), titulada **Divergencias y consonancias: diálogo entre un físico y un músico.** T Por último encontrará también en estas páginas el acostumbrado y minúsculo divertimento del ironista **Burruchaga**, esta vez catequizando sobre un tema asaz intelectual y sentimental: ***Axis mundi* o de los libros favoritos**. T

El negocio de la educación superior

Por Stefan Collini
Traducción de Manuel Reguillo y Alberto García Ruvalcaba.
Corrección de Isabel Orendain

En esta amplia reflexión a propósito de un documento oficial británico sobre su sistema universitario, Stefan Collini repasa los principios rectores que han animado a la educación superior desde el siglo XIX (del modelo alemán, al inglés, al norteamericano), refiere la conquista del «mercado» universitario, el desdén por las humanidades en favor de la ciencia aplicada y la justificación de la educación gratuita. ¿Puede una autocrítica ser al mismo tiempo un juicio perentorio hacia los no aludidos? Viniendo del interior de un país merecidamente reconocido por su sistema educativo, creemos que sí. Peor.

Libro reseñado:
El futuro de la educación superior. Stationary Office,112 p., £ 17.50

Vemos al sector de la educación superior respondiendo a las necesidades de la economía en términos de gente capacitada, investigación y transferencia de tecnología. Al mismo tiempo, necesita permitir a todos los individuos calificados desarrollar su potencial, tanto personal como intelectual y proveer del bagaje de conocimientos de ciencia y tecnología, así como de artes y humanidades que definen a nuestra cultura y civilización.

No sorprende que las universidades británicas estén sumamente desmoralizadas. Aun esas declaraciones que pretenden ser optimistas terminan haciendo que uno se sienta mal. No es solamente el hecho de que ninguna institución por sí sola puede alcanzar con éxito todas las metas encontradas en este poco adorable párrafo del capítulo introductorio de este Informe Oficial del Gobierno, *El futuro de la educación superior*, publicado a principios de este año [2003]. Es también el reflejo del pensamiento de esa sala de Whitehall, donde estos colegas están reunidos. A medida que se dan a conocer los hallazgos de la última encuesta de los grupos objetivo, un oficial elimina todas aquellas cosas que le valieron una evaluación positiva y los aglutina en una línea sólida. Cuando un número muy respetable de términos se han acumulado de esta forma, él o ella ponen un punto al final y la llama una oración gramatical completa.

Hay dos oraciones en ese párrafo. La primera, que es suficientemente clara, si bien no bella, dice que la principal meta de las universidades es hacer a las ideas y a la gente capaces de hacer dinero. La segunda, que no es ni clara ni bella, dice que hay muchos otros puntos que tradicionalmente se mencionan en este contexto, y que también son buenos, a su manera, y que el corrector a cargo ha tenido un día muy ocupado, que le hemos perdido la pista al sujeto del verbo en la última línea y que va a ser ya tiempo de hacer otro alto total.

Es verdad que no es fácil caracterizar lo que las universidades son y no son y, por tanto, no se puede establecer fácilmente una visión de lo que podrían estar haciendo en el futuro. Esto es así en parte por la dificultad intrínseca de hablar de la actividad intelectual en términos que sean a la vez generales y útiles. En parte también debido a que el «sector de la educación superior» abarca una diversidad de instituciones, cada una de las cuales tiene algo de palimpsesto de sucesivos ideales educativos y sociales; pero, sobre todo, porque el lenguaje populista que predomina mucha de la discusión en las democracias de mercado contemporáneas no está bien adaptado para justificar el gasto público en otros términos que no sean económicos o utilitarios, y es principalmente como una forma de gasto —uno problemático o postergado— que las universidades atraen ahora la atención política y la de los medios.

El resultado es que aún y quizás especialmente dentro de las universidades, la opinión tiende a congregarse alrededor de dos extremos igualmente inatractivos. Por un lado está el idioma plañidero del pesimismo cultural: los «estándares» están cayendo, el «filisteísmo» es rampante, la «autonomía» se ha perdido. Y por el otro se encuentra la jerga ramplona del *brave new worldism* [nuevo y bravo mundo]: «retos» y «oportunidades» abundantes, «alianzas con la industria», «rendición de cuentas» y estamos «invirtiendo en el futuro». Como sucede con las grandes cuestiones de la sociología y el cambio cultural, suele ser difícil escapar al magnetismo de estos extremos, difícil saber las medidas de esos cambios que han estado ocurriendo, sin caer ya sea en el absurdo de sugerir que todo estaría bien si sólo pudiéramos regresar a las universidades de 1953 o la igualmente absurda propuesta de que una mayor reducción de costos y un más agresivo *marketing* pudieran pronto hacer el negocio de la educación del Reino Unido más rentable para sus accionistas.

Se han hecho intentos, especialmente entre los más proclives al primero de estos mencionados extremos, para llegar a una declaración de la «idea» de la universidad, como una versión actualizada de Newman. Sin embargo, a pesar de todos sus méritos, tales planes están condenados al fracaso, debido al hecho de que la «educación superior» abarca actualmente tal diversidad de tipos de institución y cumple tal variedad de funciones, que no pueden caber bajo la sombrilla de una sola idea, aun en el supuesto de que uno creyera en el valor de buscar esos ecos de Coleridge. No es sorprendente que no se haya todavía escrito una prosa inmortal sobre «la idea del sector terciario de la educación». La verdad es que las diferentes justificaciones que se ofrecen a las universidades, aun aquellas torpemente adheridas al documento oficial en cuestión, son etapas tempranas del desarrollo social y educativo. Una y otra vez, como ya apuntó hace algunos años Sheldon Rothblatt, una de las autoridades en la historia de las universidades británicas, nos enfrentamos a la definición del ideal de la educación universitaria «reuniendo principios y valores que en el fondo tienen orígenes históricos diferentes y especialmente diferentes significados y propósitos culturales».

Éste ciertamente es el caso con los numerosos pronunciamientos ahistóricos que uno encuentra acerca de lo que define a una universidad «real» o acerca de lo que una «apropiada» educación universitaria debería ser. En un análisis más cercano, estas definiciones preliminares usualmente resultan descansar en unos pocos y selectivamente recordados detalles sobre la manera en que ciertas universidades británicas funcionaron en los años cincuenta y sesenta, sin considerar las condiciones que las sostuvieron. Igualmente, cuando se toca el tema del financiamiento universitario, y en especial del sustento de los estudiantes, se asume con frecuencia que el sistema que está sufriendo ahora tan radicales reformas, ha estado vigente desde tiempos inmemoriales. De hecho, fue sólo en algún momento en la década posterior a 1945 que el Estado comenzó a financiar las universidades británicas hasta con la mitad de sus ingresos, y esto ocurrió después del reporte del Comité Anderson en 1960, cuando un sistema nacional de fondos obligatorios para estudiantes tuvo lugar. Vale la pena recordar también que cuando la iniciativa del gobierno de Thatcher, llamada *Kulturkampf*, contra las universidades comenzó en 1981, casi la mitad de las universidades acreedoras a estos fondos no existían como universidades dos décadas antes. Desde un punto de vista, las décadas de los ochenta y noventa parecen haber sido dos décadas durante las cuales gobiernos sucesivos intentaron reducir las posiciones históricas de las universidades y desmantelar su estructura tradicional de financiamiento. Pero, tomando otra perspectiva histórica, son los años sesenta y setenta los que parecen excepcionales, la primera y última décadas en las que Gran Bretaña trató de sostener un poderoso, si bien rigurosamente selectivo, sistema de financiamiento totalmente estatal de universidades de excelencia.

Es tentador afirmar, en parte para molestar al pobre de Charles Clarke, que ninguna idea sensata acerca de la educación superior puede formularse sin retroceder a sus orígenes medievales, pero, para propósitos prácticos, la mirada retrospectiva no debería ir más atrás de la segunda mitad del siglo XIX, la era paleolítica de muchas instituciones culturales británicas. Fue a mediados y al final del período victoriano que dos logros tuvieron lugar y que fueron determinantes en el desarrollo de la universidad británica en los siguientes cien años. Primero, los colegios de Oxford y Cambridge (que habían funcionado largamente como una intersección entre las escuelas de refinamiento [*finishing schools*] para la educación de los hijos de terratenientes y seminarios para la formación del clero anglicano) fueron reformados. Tuvo su origen el ideal de la escuela pública:

la formación del carácter; materias «modernas», tales como historia, lenguas y ciencia, fueron introducidas; se desarrolló una nueva autoconciencia sobre la educación de las futuras clases gobernantes y administrativas; y creció el sentido del lugar que ocupa la universidad en la vida cultural del país. Segundo, en las décadas 1870 y 1880 se establecieron nuevas universidades en las ciudades grandes que habían crecido de la mano de la industrialización, como Birmingham, Manchester, Leeds y Liverpool. Inicialmente, estos colegios fueron el resultado de iniciativas locales y buscaban satisfacer necesidades locales: no temieron enseñar materias prácticas como «comercio» junto a la currícula tradicional; muchos de sus estudiantes vivían en casa. Una «idea»diferente de universidad se requirió para tomarlos en cuenta.

Y así, en los principios del siglo XX, había por los menos tres clases de instituciones entre las universidades británicas, aun dejando a un lado las escuelas de medicina, las normalistas y numerosas instituciones eclesiales, voluntarias y profesionales. Existía el modelo Oxbridge: residencial, tutelar y de formación del carácter. Estaba el modelo londinense/escocés: meritocrático, profesional y metropolitano. Y estaba el modelo «cívico»: local, vocacional y práctico.

En este punto el Estado casi no jugó ningún rol en el financiamiento de las universidades, las cuales eran fundaciones autónomas con sus propios recursos o el resultado de la iniciativa y el financiamiento local, o dependientes de las colegiaturas de los estudiantes, o una combinación de éstos. Fue hasta 1919 cuando se estableció un cuerpo colegiado para distribuir las becas y los fondos que los gobiernos empezaron a apoyar a las universidades, con el llamado Comité de Fondos Universitarios, 0principalmente para proteger la autonomía de las universidades, formado por un pequeño grupo, mayoritariamente de académicos, que actuaban como organismo asesor del gobierno sobre las necesidades de las universidades y la distribución de ese presupuesto. En los años treinta el presupuesto ascendía a 2 millones de libras; esta cantidad se incrementó después de la guerra a 67 millones de libras. En 1956 el presupuesto asignado a las universidades por medio del Consejo de Financiamiento Universitario [UGC: University Grants Committee] para proyectos de capital (no a gasto corriente) era de sólo de 3.8 millones de libras; en 1963 se había elevado a 30 millones.

Aunque existen diferentes sistemas nacionales de educación superior, y que cada uno tiene sus propias características, las actividades académicas y la ciencia son empresas inherentemente internacionales, por lo que ningún sistema puede ser comprendido aisladamente. Durante el siglo XIX las universidades alemanas marcaron la pauta; tuvieron una influencia considerable en los Estados Unidos, intelectual y organizacionalmente, y constituyeron una fuente de rivalidad intelectual en Francia, especialmente después de la derrota de 1871, pero tuvieron también un impacto considerable en Gran Bretaña, en lo que los alemanes llaman «investigaci ón» [*wissenschaftlich*], que vino a ser un injerto de la tradición local de enseñanza y academia. En las primeras dos terceras partes del siglo XX, las universidades británicas proveyeron un modelo frecuentemente emulado en otras partes del mundo, debido parcialmente a razones imperiales y a su éxito al combinar la actividad social y la intelectual. Pero es claro que de un tiempo a la fecha el verdadero dínamo está en los Estados Unidos, especialmente en los magníficos centros de posgrado, y muchas de las propuestas (y algunas de las políticas) de los años recientes están orientadas a hacer más parecidas las universidades británicas a las norteamericanas, o al menos a una versión de ellas.

Pero desde los primeros años del siglo XX prevaleció una dialéctica en el Reino Unido que llegaría a convertirse en una de las fuerzas dominantes del desarrollo de la educación superior, una dialéctica que estaba impulsada en alguna medida por el esnobismo: los tipos de institución novedosos y diferentes perdieron lo que los hacía distintos y cada vez más se adecuaron al modelo cultural dominante. Y así, las universidades perdieron progresivamente su carácter local y pragmático: construyeron más y más residencias para estudiantes foráneos; la jerarquía tradicional de materias se reafirmó; los campos de juego llegaron a ser considerados como esenciales para el proceso educativo, una asociación histórica curiosa que todavía se ve excéntricamente aglosajona desde el punto de vista de Berlín o París. Éste ha sido un patrón que desde entonces se ha repetido en otras instituciones de más reciente formación, tales como, entre los años cuarenta y cincuenta, los colegios locales que otorgaban títulos en Londres; o en los sesenta y setenta con los Colegios de Tecnología Avanzada, y otra vez en los ochenta y noventa con los politécnicos. La meta ha sido ser más una institución nacional que local, ofreciendo un gran espectro de materias, grados y posgrados; apoyando la investigación tanto como la enseñanza y pretendiendo tener la autonomía y el prestigio asociados con las viejas universidades.

Aún así, las universidades se expandieron lentamente en las primeras décadas del siglo XX; en las vísperas de la segunda guerra mundial, menos del dos por ciento de la población pasó por ellas, y muchas de las recientemente fundadas instituciones privadas eran muy pequeñas y de algún modo frágiles. Desde 1945, sin embargo, el cambio ha sido dramático, debido a tres grandes fuerzas, no sólo en Gran Bretaña, si bien el proceso ha tomado una forma peculiar aquí. La primera es el explosivo aumento en el número de estudiantes; la segunda, la vasta expansión de la investigación científica; y la tercera, la ideología política.

Las estadísticas que muestran este crecimiento son suficientemente elocuentes. En 1939 había 50,000 estudiantes en las 21 universidades británicas (todas estas cifras se pueda discutir; aun ahora la cuestión de definición obstaculiza los intentos de producir estadísticas consensadas). La expansión de la posguerra duplicó esta cifra a 113,000 en 1963. Desde entonces el crecimiento se aceleró considerablemente. Mucha gente, incluyendo aquella que está por el progreso de las universidades, todavía cree que las relucientes universidades de los sesenta fueron producto del Reporte Robbins, pero la simple cronología indica que esto no es verdad. Fue a finales de los años cincuenta cuando el Consejo de Financiamiento Universitario tomó la decisión de fundar las que se convertirían en las siete «nuevas» universidades, y la primera de ellas, Sussex, abrió sus puertas en 1961. Dos años después, Anthony Crossland, secretario de educación, se pronunció por lo que se ha conocido como el «principio binario», de acuerdo con el cual dos tipos diferentes pero paralelos de educación superior serían desarrollados: el tradicional en las universidades y uno más orientado vocacionalmente, sensible a las necesidades de la comunidad, en los politécnicos. Para 1980 había unos 300,000 estudiantes en 44 universidades, con cada vez más altos objetivos anuales de ingreso; pero la reclasificación de los politécnicos a universidades casi duplicó el número de los catalogados como «estudiantes universitarios». Y desde entonces una presión financiera implacable para admitir más estudiantes ha elevado su número a un total de 1,750,000 en unas 115 universidades. Estos totales ocultan particularmente el significativo aumento del número de los estudiantes de posgrado y los estudiantes de tiempo no-completo. En las últimas tres décadas el número de posgraduados ha crecido de alrededor de 60,000 a casi 380,000; mientras que los estudiantes de tiempo no-completo, raros a niveles universitarios en el pasado, ahora se cuentan en 600,000 en total. (Esto también oculta el gigantesco número de mujeres matriculadas en el curso de los últimos cincuenta años: las mujeres estudiantes superan ligeramente en número a los varones.) Lógicamente, la relación *staff*-alumno y los costos unitarios por estudiante se han incrementado considerablemente.

Durante el mismo período, las universidades han sido transformadas hasta el punto de que hoy son principalmente centros de investigación científica y tecnológica y, cada vez más, de entrenamiento vocacional y profesional. En los años treinta la mitad de los estudiantes en universidades británicas estaban inscritos en las facultades de humanidades. Más sorprendente aún, en Oxford y Cambridge la proporción de estudiantes de humanidades era de 80 y 70% respectivamente. Ahora, aquellos que estudian sólo materias de «humanidades» (problema de clasificación otra vez) suman sólo el 18% en licenciaturas y 12% en posgrado en las universidades británicas. Pero el cambio realmente significativo se refiere a los gastos, especialmente en investigación más que en enseñanza. El gran crecimiento del costo de la «gran ciencia» y la extraordinaria expansión de los objetivos de las ciencias biológicas significa que el presupuesto para la ciencia se ha disparado a los cientos de millones, empequeñeciendo el de las humanidades y las ciencias sociales. Inevitablemente, los sistemas de financiamiento serán diseñados para ajustarse a las actividades que involucren más presupuesto. El financiamiento público de la educación superior está concen-

trado en el apoyo de la ciencia, la medicina y la tecnología, y estos departamentos representan una abrumadora desproporción del presupuesto operativo de cualquier universidad. No sorprende que muchas características del sistema de financiamiento bajo el cual operan las universidades, desde la búsqueda de grandes donativos de patronatos comerciales o caritativos, hasta los Ejercicios de Evaluación de Investigación, reflejen la influencia económica de las ciencias.

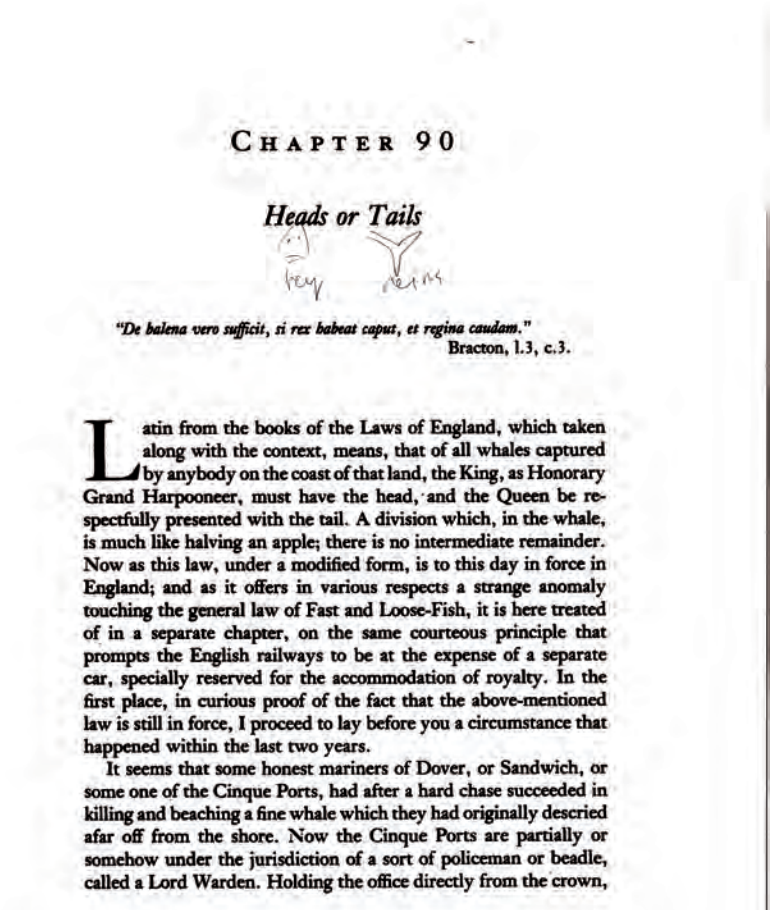
Estos primeros dos cambios han sido acumulativos, sólo parcialmente deliberados y apenas advertidos cuando tuvieron lugar. Pero el impacto de la ideología política, visto desde dentro de las universidades, ha sido dramático, programático y controversial. Hasta finales de los años setenta, las universidades se expandieron bajo la tutela de lo que podría llamarse el modelo del Estado Paternalista y su modelo de difusión cultural. Como con las artes, las formas tradicionales de los bienes culturales se expandieron a cada vez más gente a través del apoyo estatal. La «cultura» fue vista como un antídoto o refugio de las penalidades de la vida cotidiana, y era de esperarse que las universidades se convirtieran en faros de la cultura. Este modelo tenía su lado paternalista —los mandarines conocían lo que valía la pena tener, lo supiera o no el pueblo— y también subsidios ocultos a la clase media, que fue con mucho la beneficiaria de estos bienes culturales pagados por un sector de la población que no se beneficiaba directamente de ellos. Pero también tenía raíces profundas en las actitudes sociales británicas, pues a pesar de los golpes recibidos por la economía británica a finales de los años sesenta y setenta, que llevaron a recortes en el financiamiento a las universidades, el modelo se sostuvo.

A partir de entonces cuatro fechas marcaron etapas sucesivas de un asalto perpetrado por los gobiernos *Tory* [clase política conservadora del Reino Unido, N.T.] a instituciones que percibían como caras, abstraídas, arrogantes y liberales. En 1981 el financiamiento universitario fue reducido drásticamente en un movimiento que pareció casi deliberado para socavar la planeación racional y dañar la moral. La reducción fue de 11%; en algunos lugares la reducción fue mucho mayor: muchas universidades, incluyendo una o dos de las más admiradas y respetadas, sufrieron recortes repentinos en su presupuesto de cerca de 20%, y la universidad de Salford se encontró con que su presupuesto fue recortado alrededor del 40%. La segunda fecha clave fue 1986, año en que tuvo lugar el primer Ejercicio de Evaluación de Investigación, hijo intelectual de sir Peter Swinnerton-Dyer, entonces presidente del Consejo de Financiamiento Universitario. Un intento para medir la calidad de la investigación en diferentes departamentos para determinar la cantidad del elemento «investigativo» en el presupuesto asignado a una universidad, el RAE [Ejercicio de Evaluación de Investigación por sus siglas en inglés. N.T.], marcó el principio de la voraz cultura de auditorías que ha contribuido desde entonces a que las universidades sean lugares cada vez menos propicios para pensar y enseñar. La tercera fecha fue 1988, año de la «Ley de la Gran Educación» que, entre otras cosas, cambió el estatus legal de los cargos académicos y abolió el Consejo de Financiamiento Universitario, poniendo en su lugar a cuerpos colegiados encargados de poner en práctica políticas gubernamentales que condicionaban la entrega de fondos a la obtención de metas o reformas específicas. Y la cuarta fue 1992, cuando la legislación fue reformada para permitir a los antiguos politécnicos convertirse en universidades y, por lo tanto, se duplicó su número de la noche a la mañana y se les privó de cualquier estatus o referencia histórica. En general, las universidades opusieron poca resistencia a estos cambios, doblando las rodillas cuando sus amos pasaban.

Desde entonces las presiones políticas han sido incesantes. En años recientes, la suma total destinada por el gobierno a las universidades se ha incrementado en algún grado, aun cuando sea con propósitos propagandísticos y sujetos a «reformas» continuas, pero la dirección del cambio ha permanecido constante. Las dos metas más frecuentemente mencionadas en relación con las políticas oficiales son, primero, hacer a las universidades más sensibles a las necesidades de la economía y más parecidas a compañías comerciales (a pesar de que en el mundo de los negocios los modelos verticales de jefes ejecutivos han sido cada vez más cuestionados); y segundo, expandir números y lograr una «*inclusividad* verdaderamente democrática». Y así, en la larga marcha que ha visto la función de las universidades como seminarios, escuelas de refinamiento, colegios para la instrucción de futuros cuadros políticos, depositarias de la cultura, pabellones de ciudadanía y centros de investigación científica, el siguiente paso parece ser convertirlas en sociedades anónimas.

Dadas estas tendencias de desarrollo, no tiene sentido sólo decir que las universidades son autónomas y que lo que sucede dentro de ellas no es de la incumbencia del Estado. Esta idea podría haber parecido bastante extraña en la historia de las universidades, ya sea en la Inglaterra del renacimiento o en la Alemania del siglo XVIII, o, si se quiere, en la Francia contemporánea. Es verdad que Inglaterra tiene una larga tradición en dejar varias funciones a las iniciativas independientes de organizaciones locales y voluntarias, que entonces se vuelven refractarias o resistentes a la intervención del Estado. Pero aún los colegios de Oxford y Cambridge, prototipos de este estilo de corporaciones legalmente autónomas, fueron investigados y eventualmente reformados por Comisiones Reales a mediados y finales del siglo XIX; fueron forzados a hacer un uso adecuado de los fondos a ellos asignados y a dirigir la educación que ofrecían hacia lo que era percibido en ese momento como las necesidades nacionales (especialmente para el entrenamiento de una clase administrativa). Y siempre que el Estado se ha convertido en el flautista, ha llevado la voz cantante. El Consejo de Financiamiento Universitario fue un sagaz mecanismo del gobierno que postergó las consecuencias de esta lógica hasta las últimas décadas del siglo XX, pero parece demostrado desde hace mucho que las universidades no pueden tomar ambos rumbos: si quieren tener el apoyo financiero del gobierno, tienen que aceptar ser llamados a cuentas y tolerar su concepción de lo que el electorado respaldará.

Pero las universidades son un problema para los gobiernos, y un problema muy especial para los gobiernos populistas con democracias de mercado. Las únicas dos formas de justificación que tales gobiernos pueden asumir y que serán aceptadas por sus electores son, primero, los beneficios de la «investigación», especialmente los beneficios médicos, tecnológicos y económicos; y segundo, la planeación de la fuerza de trabajo, el entrenamiento de futuros empleados en una economía particular. Una tercera función, la preservación, el cultivo y la transmisión de una tradición cultural, alcanza algún espacio si se la acepta confinada a un pequeño número de instituciones sobresalientes, algo así como



CHAPTER 90

Heads or Tails

"De balena vero sufficit, si rex habeat caput, et regina caudam."
Bracton, l.3, c.3.

Latin from the books of the Laws of England, which taken along with the context, means, that of all whales captured by anybody on the coast of that land, the King, as Honorary Grand Harpooneer, must have the head, and the Queen be respectfully presented with the tail. A division which, in the whale, is much like halving an apple; there is no intermediate remainder. Now as this law, under a modified form, is to this day in force in England; and as it offers in various respects a strange anomaly touching the general law of Fast and Loose-Fish, it is here treated of in a separate chapter, on the same courteous principle that prompts the English railways to be at the expense of a separate car, specially reserved for the accommodation of royalty. In the first place, in curious proof of the fact that the above-mentioned law is still in force, I proceed to lay before you a circumstance that happened within the last two years.

It seems that some honest mariners of Dover, or Sandwich, or some one of the Cinque Ports, had after a hard chase succeeded in killing and beaching a fine whale which they had originally descried afar off from the shore. Now the Cinque Ports are partially or somehow under the jurisdiction of a sort of policeman or beadle, called a Lord Warden. Holding the office directly from the crown,

en el caso de las galerías y museos. Una cuarta justificación, que ha sido muy bien comprada en los Estados Unidos, y en un contexto idiomático diferente en Francia, concierne a la educación cívica; pero no ha tenido mucho éxito en Gran Bretaña, donde la naturaleza implícita de los ideales sociales y políticos que gobiernan nuestras vidas no han necesitado una formulación e inculcación explícitas. Esta vista complaciente ha sido sacudida en años recientes y el reconocimiento oficial de las necesidades de una población cada vez más heterogénea, sugiere que esta justificación será más prominente en el futuro.

Estas justificaciones pueden, desde luego, contradecirse. A partir del siglo XIX, el ideal de la investigación ha estado en conflicto con el de la formación de carácter: la estrechez de miras del primero impide la amplitud y diversidad que conducen al segundo. Igualmente, el énfasis actualmente de moda, de buscar que la gente desarrolle su potencial, se encuentra en conflicto con el énfasis, igualmente de moda, de promover la competitividad económica: ¿y si resulta que el potencial de las personas las lleva a convertirse en poetas esotéricas invendibles? Es todavía común oírlo, especialmente de aquéllos que se ven a sí mismos como resistentes a los cambios que han tenido lugar en las universidades británicas en las dos últimas décadas, que la idea que anima a una universidad es la incansable búsqueda de la verdad. Éste puede ser un mejor credo que muchos otros, pero no parece abarcar, por ejemplo, el entrenamiento profesional y la certificación de enfermeras, encuestadores, ingenieros civiles, etcétera, y menos aún la ávida explotación de la «transferencia de tecnología».

A través de de su larga historia las universidades han sido instituciones selectivas: en tiempos diferentes, selectivas por motivos religiosos, vocacionales o criterios políticos, casi siempre selectivas en términos de clase social y, en el transcurso del siglo XX, crecientemente selectivas por aptitudes intelectuales. El igualitarismo superficial de las democracias de mercado no se halla cómodo con los postulados acerca de las capacidades diferenciales de los individuos, y menos aún con ideas acerca de las diferencias del valor intrínseco entre diversas actividades. La ideología de la libre elección del consumidor dice que todos los deseos son en principio iguales: el único indicador aceptable del valor es la demanda en el consumo. Todo lo demás es «elitismo», el intento paternalista de algunos de dictar a otros lo que deben desear. La idea de que algunas cosas son intrínsecamente más valiosas que otras y que pueden ser cultivadas de una manera seria solamente por aquellos con aptitudes relevantes, sencillamente no va.

Éste es particularmente el caso cuando existe la sospecha de que la selección en cuestión ha estado influenciada por formas tradicionales de privilegio. Considere, en contraste, la casi completa ausencia de preocupación acerca de elitismo cuando se trata de deportes. Hay un consenso popular acerca del principio, absolutamente despiadado, de seleccionar a los más talentosos, tanto a nivel de las academias deportivas, equipos juveniles y escuadras que compiten internacionalmente, así como una aceptación tácita de que aquéllos que triunfan a esos niveles deben tener las mejores instalaciones y respaldo que el dinero pueda comprar, incluido, en algunos casos, dinero de los contribuyentes. Una obvia precondición de este apoyo público es la percepción de que ni la clase social ni el origen étnico constituyen barrera alguna para triunfar en el deporte. Cuando ha habido dudas de que esto es así, especialmente en el rugby y el cricket, se han dirigido reclamos de elitismo rápidamente. Es también esencial que los deportes tengan gran aceptación popular y que sean, al menos en parte, financiados por el público, que a su vez espera altos niveles de desempeño de sus deportistas. Los individuos con pasados comunes que logran un nivel de excelencia en actividades que apasionan a la gente no son automáticamente sospechosos de ser «superiores». Las universidades no gozan de estas ventajas.

Así, el acertijo fundamental al que se enfrentan estos intentos de justificar el apoyo público a las universidades es éste: mucho de lo que les sucede será visto muy probablemente como inútil y elitista; esto es, difícil de justificar en términos ya sea de su contribución directa a la prosperidad económica o de su contribución directa a la «inclusividad social». Pero en vez de vanagloriarse tratando de aparentar que éstos son de hecho los principales propósitos de las universidades, sus defensores harían mejor en reconocer la naturaleza no-utilitaria de mucha de la investigación intelectual y, al mismo tiempo, dirigir su atención a las falacias comunes y categorías equivocadas que obstaculizan la discusión del tema. Para comenzar, uno insistiría, primero, en que la actividad intelectual puede ser juzgada pero no medida; segundo, que aunque el número de «habilidades» puede ser un subproducto de la educación universitaria, no es el propósito que la define; y tercero, las universidades guardan un parecido superficial, y en gran medida equívoco, con las compañías comerciales. Si tales medidas de higiene mental se combinaran con un atisbo de conocimiento de la historia y de la diversidad de educación superior en este país, se encontraría un mejor punto de inicio del debate que la actual mezcla de estereotipos mediáticos, analogías comerciales y política tendenciosa.

Ciertamente, éste puede ser un momento particularmente importante para tratar de hacerlo. El Parlamento está por debatir las propuestas del Informe Oficial, y ya es obvio que la legislación que se apruebe tendrá grandes consecuencias. Por esto es que el pensamiento oscuro y la prosa descuidada y prefabricada de este informe oficial resulta tan depresiva y alarmante. Uno debe, por supuesto, ser realista acerca del género al cual el *Futuro de la educación superior* pertenece. Es un documento funcional, sin duda la labor de muchas manos; no es una meditación filosófica sobre el tema ni aspira a la distinción literaria. Sin embargo, en el pasado, algunos informes oficiales han constituido importantes pronunciamientos sobre alguna parte de nuestra vida común, y uno esperaría que, al menos, el fraseo de tan importante documento reflejara el hecho de que ha sido trabajado por las mejores mentes políticas, servidores públicos, asesores, etcétera. Lo que realmente alarma es que tal vez sí refleja ese proceso. A ese respecto, el documento entero no es más que un indicativo de las dificultades del lenguaje público de una democracia de mercado contemporánea con los bienes sociales que ni pueden ser cuantificados ni satisfactoriamente distribuidos por medio de los mecanismos de mercado.

Es difícil saber dónde empezar. El asunto donde el gobierno tiene un mayor lío es en el del «ingreso», y no es una sorpresa que haya un capítulo entero en el informe oficial totalmente dedicado a «ingreso justo». Cada año la mayor parte de la cobertura de los medios a los asuntos universitarios está relacionada con este tema, también con historias acerca del alumno de extracción trabajadora que ha sido rechazado por las altivas Oxford y Cambridge a pesar de sus calificaciones sobresalientes. La conclusión general de estas historias es que, en un país que en otros campos es muy abierto y justo, en esto de la educación superior sigue favoreciendo a los hijos de las clases tradicionalmente privilegiadas.

Para devolver un poco de salud mental a este tema, empecemos con el siguiente hecho. En Gran Bretaña, la entrada a la universidad es casi el único bien social que no puede ser abiertamente comprado. El dinero te puede ayudar a adquirir una mejor casa que la de tu vecino o un mejor seguro médico; el dinero también te ayuda a comprar una mejor educación para tus hijos. Nuestra sociedad no parece avergonzarse de esto: en los anuncios de los medios de comunicación nacionales resaltan abiertamente las ventajas que tu hijo tendrá, incluyendo mejores resultados en los exámenes, si puedes pagar las cuotas de educación secundaria. Pero el dinero no puede comprar un mejor lugar en la universidad para tu hijo o siquiera un lugar (aparte, claro está, de la universidad privada de Buckingham, cuyos patrones de admisión confirman que no es la primera elección de la mayoría de los estudiantes británicos). Desde luego, en cualquier sociedad fuertemente dividida en clases sociales, lprivilegios se auto-perpetúan: estadísticamente, los hijos de los ricos tienen más altas probabilidades de tener una educación universitaria que los hijos de los pobres (los hijos de las personas instruidas tienen mejores probabilidades aún). Pero los hechos son el reverso de la moneda de los trillados encabezados de periódico de cada época de admisión: el dinero te puede comprar casi todo, excepto amor e ingreso a la universidad.

El problema del ingreso, por tanto, necesita empezar desde otro lugar. Es absurdo pensar que las universidades pueden corregir unilateralmente los efectos de una sociedad dividida en clases. Desde luego, las cifras que muestran cuán mayores son las probabilidades de los hijos de la clase profesional para entrar a la universidad, respecto a los de la clase trabajadora, revelan una situación escandalosa. Pero el escándalo no está en la admisión universitaria, está en el efecto determinante de la clase social en las oportunidades de la

vida; las cifras correspondientes de, por ejemplo, la mortalidad, son aún más escandalosas.

Como sucede en muchos otros tópicos en el debate público contemporáneo, la reflexión seria sobre las clases sociales ha sido desplazada por lugares comunes superficiales alrededor del elitismo. Cualquier cosa que sugiera al contingente de aditamentos de la clase dominante en un período anterior es «pasada de moda», «arcaico», «elitista». El escándalo se centra en si a una chica de la clase trabajadora de, digamos, Essex o Tyneside, se le está faltando al respeto; en si las élites de clases altas se clonan a sí mismas admitiendo a sus «iguales», y cosas por el estilo. Desde luego, no se ignora la falibilidad de los encargados de la admisión universitaria, pero como recuento de la sistemática parcialidad de este tipo de juicios, estas fantasías no resisten el menor escrutinio. ¿Y si los columnistas que escriben estas historias se dignaran en conocer alguna vez a un encargado de admisiones, o consideraran su con frecuencia extracción humilde o siquiera notaran que muchos de ellos no son varones? ¿Y cuáles serían los motivos académicos para seleccionar maestros no tan capaces para los próximos tres años? La mayoría de los profesores universitarios están más interesados en el «potencial» intelectual de aquellos a quienes enseñarán, que en las facundas hordas de periodistas y políticos tan proclives a detectar escándalos. La mayoría de estas historias están basadas en la equivocada premisa de que las calificaciones de 10 garantizan la entrada a la universidad elegida por el estudiante, cuando de hecho las mejores universidades podrían llenar su matrícula muchas veces con alumnos de esas calificaciones, por lo que otros factores, como valoraciones acerca de la autonomía intelectual e idoneidad para el curso, legítimamente se integran al proceso. El afán de los miembros del gobierno de pronunciarse vigorosamente en contra del afrentoso elitismo que según ellos ha debido contaminar los procesos de admisión, sólo muestra cuán ansiosos están en atacar lo que piensan serán blancos fáciles al amparo del impacto populista. Esta es la otra cara de la «modernización»: necesitamos eliminar cualquier rastro de «privilegio» oculto en las estratagemas del estatus, pero permitimos que el mercado se atrinchere en las diferencias de clase más profundamente que nunca.

En estas circunstancias se requeriría un excepcionalmente lúcido y valeroso documento oficial sobre la educación superior, para no sucumbir a la tentación de hacer pronunciamientos baratos y sin fundamento sobre el ingreso, y resulta claro que el presentado está lejos de tener dichas cualidades. Algunas de las cosas que dice sobre la «oportunidad», el «potencial», etcétera, son suficientes, y hay que reconocerle el crédito de que la historia comience mucho antes, con la familia como fondo y la educación temprana. Pero no parece captar completamente el significado de estos reconocimientos ni comprende tampoco de qué manera; en consecuencia, las tasas de participación para diferentes grupos sociales son afectados sólo marginalmente por variaciones en las prácticas de admisión de las universidades. Esta obtusidad se hace particularmente evidente cuando el Documento Oficial observa, casi como de paso: «vale la pena notar que los estudiantes de grupos socioeconómicos bajos que obtienen calificaciones sobresalientes tienen las mismas oportunidades de ir a la universidad que aquéllos provenientes de clases elevadas». La oración no es lo suficientemente precisa en su fraseo como para cumplir lo que promete: ¿los jóvenes de clases privilegiadas tienen los mismos resultados?, ¿van a las mismas universidades?, pero deja muy claro que el problema no tiene que ver con los sistemas de admisión a la universidad. Sin embargo, el Documento Oficial presiona de la única manera que sabe hacerlo, estableciendo «estándares» para cada institución para lograr el reclutamiento de «grupos de baja participación», y luego establecer «metas para un progreso anual». Y, ¿qué sucede si los encargados de la admisión se dan cuenta de que no hay suficientes alumnos con «potencial» que provengan de la clase correcta? Simple, no alcanzarán sus «metas», y sus fondos institucionales sufrirán en consecuencia. Es posible que las etapas tempranas de la consulta hayan llevado al gobierno a modificar o a abandonar su propia idea de un Regulador de Ingreso que verificaría que las universidades estuviesen cumpliendo con el «contrato» de ingreso y negarles el derecho a subir colegiaturas si no cumplieran. Pero la confusión continúa.

Una confusión todavía más profunda tiene que ver con la improvisación de la planeación de los recursos humanos que informa el documento. Su premisa, como hemos visto, es que la educación superior necesita «permitir que todo aquel individuo calificado desarrolle su potencial». Pero, ¿de cuánta gente estamos hablando? ¿Y cómo podemos saberlo? Tal vez sea imposible responder estas preguntas. Pero el gobierno lo sabe. O por lo menos parece saber que para el 2010, 50% del grupo en edad tendrá el potencial para desarrollarse intelectualmente y personalmente a través de la educación superior. El matrimonio absurdo entre altos principios y este estimado al azar se hace más refulgente algunas páginas después cuando se nos dice que:

> Nuestra visión es un sector que:
> • Ofrece la oportunidad de educación superior a todo aquel que tiene el potencial para beneficiarse de ello.
> • Se está expandiendo hacia el 50% de participación para los jóvenes de 18-30 años de edad de todos los extractos.

Es obvio que «50% en educación superior» fue una declaración oportunista del gobierno, una cifra con impacto electoral, no el resultado de un análisis profundo sobre el potencial intelectual de la población, menos aún de una comprensión de la naturaleza de la educación universitaria. Gran parte de esa expansión, podemos esperar razonablemente de cualquier forma, no tendrá lugar en la universidad tradicional. Será llevada a cabo a través de las diversas formas de entrenamiento por vocación y/o capacitación laboral, y algunas podrían tener lugar dentro del programa de grado de dos años que se propone. Esto es necesario que sea provisto por el Estado, pero no hay una forma racional de determinar cuánta gente se beneficiaría de ello.

Una incoherencia similar es evidente en el capítulo titulado «Enseñanza y aprendizaje —Ofreciendo excelencia», que habla del derecho de «todos» los estudiantes a elegir los «mejores» lugares. «Todos los estudiantes tienen derecho a una enseñanza de alta calidad» y a la información que les permitirá escoger dónde estudiar. La publicación de información sobre la calidad de la enseñanza, en una sociedad de consumo, «se orientará hacia la calidad». Los estudiantes necesitan esta información para, como lo pone el Documento Oficial, «ser clientes inteligentes en una cada vez más diversificada oferta». Pero si la enseñanza es mejor en unos lugares que en otros, entonces no «todos» los estudiantes pueden tener acceso a ella. ¿Qué entienden, además, por «altos estándares y continuamente mejorados»? Esto es jerga publicitaria: la enseñanza no es jabón en polvo. ¿Qué clase de «derecho» a elegir los mejores lugares se ejerce, si de acuerdo con el Documento, todas las partes son la «mejor»? ¿Y permitiremos, de la misma forma que en la televisión o en los ferrocarriles, que la elección del consumidor «oriente los estándares de calidad»?

Irónicamente, el Documento ilustra por sí mismo el problema cuando se refiere a la «medición del desempeño del estudiante»: se preocupa del «creciente número de grados de primera y segunda clase» [estudiantes que no lograron el grado honorífico o de excelencia que buscaron. N.T.] y busca métodos alternativos de medir el desempeño estudiantil. Pero éste es precisamente el problema inherente en todos los intentos de combinar medición (en vez de valoración) con metas, estándares, cuadros comparativos y toda la parafernalia de la simulación de mercados. Se planea algún sistema que supuestamente mide los logros en términos cuantitativos y se distribuyen las recompensas y reconocimientos con base en estos logros; entonces se decreta que más de estos participantes (universidades, escuelas, individuos) tienen que superar estas metas; y entonces, cuando inevitablemente lo logran, se advierte que la moneda se ha devaluado y se tiene que empezar otra vez de algún otro lado.

El premio, previsiblemente, para el Documento Oficial va en el sentido de su comentario sobre el Ejercicio de Evaluación de Investigación (EEI) [*Research Assessment Exercise*], que se ha llevado a cabo cada cinco años desde su introducción en 1986. Proclama que «los Ejercicios de Evaluación de Investigación ... han, sin lugar a duda, conducido a un incremento en la calidad en los últimos 15 años». Raramente puede haber sido mejor ilustrada la Falacia del Autocumplimiento del Sistema de Medición. Más departamentos reciben mejores calificaciones ahora que en 1986: *ergo*, la calidad se ha elevado. Esto corresponde al período evaluado por los Ejercicios de Evaluación de Investigación: luego, la mera existencia de los EEI ha «impulsado» de algún modo este «incremento de calidad». En realidad, es difícil ver cómo alguien puede saber si ha habido algún incremento en la calidad en la in-

vestigación y en la vida académica de las universidades británicas en este período. Lo que sí se puede decir es que el EEI es una forma cruda de medición usada para distribuir fondos a las universidades: su efecto indiscutible ha sido el de estimular a los académicos a publicar más y más rápidamente. No es obvio, sin embargo, que esto haya conducido a un «incremento en la calidad».

Hay momentos —tiene que decirse— en los que uno empieza a preguntarse si los funcionarios del Departamento de Educación no se están regodeando en su propia broma. Por ejemplo, como parte de la política de estímulos a la excelencia educativa (¿es que puede haber una política que no refuerce esto?), algunos cuantos departamentos universitarios serán reconocidos como Centros de Excelencia Educativa y se les concederán todo tipo de beneficios. Entonces (no se rían), para poder reconocer a aquellos departamentos que se acercan a este estándar de excelencia, pero no lo suficiente, el Consejo de Financiamiento de la Educación Superior [HEFCE *Higher Education Funding Council*] «también ofrecerá un status de ‹mérito›». Esto «logrará que los estudiantes aspirantes tengan claro que pueden esperar recibir un particularmente alto estándar de calidad en la enseñanza de sus cursos». Con esto entramos a la guía de hoteles y restaurantes: algunos departamentos tendrán anuncios en la entrada que digan «recomendado por el HEFCE», mientras que los aspirantes decidirán si se contentan con «enseñanza sencilla regional» (una toga) o si prefieren «alta calidad en su educación» (dos togas) o tal vez incluso se estiren hasta una «educación de clase mundial» (tres togas). Los suicidios entre los jefes de departamentos a quienes se les arrebate una toga no podrán evitarse.

Uno de los más predecibles lugares en donde los sinsentidos de pseudomercado surgen es en las «recompensas» para los académicos (como si acabaran de encontrar un tesoro perdido o un delincuente fugitivo). La HEFCE ya ha insistido en el pasado acerca de que ciertos elementos de la subvención universitaria están ligados a instituciones que tienen bien establecidas sus «estrategias de recursos humanos», que en un último análisis «recompensan el buen desempeño»: «Este proceso ha motivado exitosamente el comienzo de la modernización de la administración de los recursos humanos en la educación superior». «Modernización» es, desde luego, una marca registrada del Nuevo-Lenguaje-Laboral y se combina en este caso con los departamentos de personal de compañías comerciales. Lo que sustancialmente significa es que, dado un número de personas haciendo el mismo trabajo, hay que encontrar la forma de pagarles menos a unas que a otras. De otra forma, dados los supuestos de la democracia de mercado, nadie tendría suficiente motivación para dar su mejor esfuerzo: solamente lo harán si pueden ver que esto puede suponer un mayor ingreso que el de sus colegas. «Moderno» aquí significa usar el modelo de mercado. Resultado: procesos interminables que comprenden engañosos intentos de medir los esfuerzos o la efectividad, que tienen el efecto de ser desmoralizantes y desgastantes. En este punto vale la pena recordar la confianza moral del Reporte Robbins: «Creemos que cualquier disparidad de ingresos entre las personas que hacen el mismo trabajo en las universidades que reciben fondos públicos, es injusta; y consideramos que sus efectos son dañinos».

Qué remoto parece esto del lenguaje de la consultoría de administración en el cual se discuten estos temas hoy en día. «Comparando los salarios de académicos entre los Estados Unidos y el Reino Unido, es sorprendente que la diferencia en los salarios promedio es mucho menor que la existente entre los mejores investigadores. Esto hace cuestionarse sobre si nuestras instituciones están usando los salarios del modo más efectivo posible al reclutar y retener a los investigadores de excelencia». ¿Lo hace? ¿O sugiere que el Síndrome del Gato Gordo [*Fat Cat Syndrome*] no está aún fuera de control en las universidades británicas como lo está en las americanas? Otra de las suposiciones de mercado fuera de lugar en nuestra época es que dando mucho dinero a los directivos de una institución es lo que mejor contribuye al mejor desempeño de esa institución. De hecho, en muchas actividades, la moral, el compromiso, la cooperación y un sentido de solidaridad son mucho más valiosos y tienden a ser promovidos por un sistema que usa sólo modestamente escalas diferenciadas de pago.

De una manera más general, el lenguaje del Documento Oficial revela repetidamente que los únicos términos con los que el Gobierno cree que el electorado puede ser convencido para dar apoyo financiero a las universidades son los de la ganancia económica. La locura que sigue a esta creencia es más evidente, otra vez, en la discusión de las «tasas de participación». Vale la pena observar que, como los historiadores de la educación han demostrado una y otra vez, toda medida de participación en educación superior es controvertible y se basa en definiciones disputables; de ahí el error garrafal de sacar conclusiones de información que no es totalmente comparable. Por ejemplo, de acuerdo con la Organización para la Cooperación Económica y el Desarrollo (OCED), Polonia tiene una tasa de ingreso para el primer grado escolar de 62%, mientras que Alemania tiene sólo el 30%, lo que sin duda es una consecuencia de la imaginaria superioridad en el desempeño económico de Polonia respecto a Alemania. Pero aceptemos por el momento que en Gran Bretaña la tasa ha subido de 6-8% del grupo de edad primaria en los años sesenta a un 43-44% hoy en día. El Documento Oficial parece ansioso por desarmar las críticas a este argumento y sostiene: «A pesar del incremento de los participantes en la educación superior, el bono salarial promedio no ha disminuido y es el más alto de la OCED». De manera que «más no significa peor». Así que lo que Kingsley Amis y los críticos del Documento realmente querían decir es lo siguiente: dejar entrar a la chusma puede poner en riesgo las ganancias diferenciales. La tosquedad del argumento apenas necesita comentario: está bien que entres a la universidad, siempre y cuando esto te lleve a ganar más que otra clase de personas.

Pero hay que notar también la clase de sociedad implícita en este amargo argumento. Cuando solamente 6% del grupo estadístico iba a la universidad, ganaba en promedio el doble de los miembros del restante 94%. Ahora 43% que va a la universidad también gana el doble del restante 57%. Lo que esto indica es una marcada, si bien aún limitada, expansión de la prosperidad y un cambio social radical en su estructura ocupacional. Así que es posible, dados los cambios económicos y sociales de los últimos cincuenta años, que el mismo 43% estaría ganando el doble que sus desafortunados hermanos incluso si no existieran las universidades. Y, sin embargo, hay aquí un atisbo de un posible criterio que el Gobierno podría estar maquinando para decidir a qué topar su «participación» en la educación superior: debe haber suficiente gente a la cual mirar de soslayo para hacer que todo el negocio de graduarse en la universidad valga la pena.

La cuestión de si estos altos salarios son realmente el resultado de que quien los recibe ha tenido una educación universitaria también expone la fatuidad de la retórica del «potencial» y la «equidad». Reparemos con honestidad, antes que nada, sobre el hecho de quiénes consiguen una mejor educación. Son, abrumadoramente, los hijos de los profesionistas y las clases medias, que provienen de hogares en los que se les provee de ventajas culturales y lingüísticas desde una edad temprana, que les ayuda a su vez a tener éxito en la escuela, los que perseveran en su educación y en sus aspiraciones profesionales. En términos formales, aquéllos que van a la universidad son, mayoritariamente, quienes, por esta clase de razones, obtienen los mejores resultados en el sistema de examen de fin de cursos. Supongamos ahora que no existieran tales instituciones como las universidades y que todo mundo entrara directamente a trabajar a los 18 ó 19 años. ¿Quién sería probablemente el que ganaría el doble que sus colegas? Exactamente la misma gente que ahora lo hace. Acusar a las universidades de elitismo por su incapacidad para desmontar esta estructura de iniquidad sistemática es un claro indicio del grado hasta el cual el Gobierno ha suscrito la versión norteamericana que combina el individualismo de mercado, la retórica del «respeto igualitario» y la precaución contra las demandas legales.

De todas formas, también, el mundo, tal como lo imagina nuestro Documento Oficial, es un mundo de enseñanza darwiniana. La educación superior, en este país, está empeñada en un combate mortal con sus «competidores» de cualquier lugar; solamente los más «fuertes» departamentos merecen fondos suficientes para la investigación; las universidades «compiten» por los «mejores investigadores»; las instituciones que equivocan al «fijar el precio» a sus cursos para su «mercado» serán eliminadas y así sucesivamente. El documento nos urge a darnos cuenta de estas realidades: «Nuestros competidores están buscando vender educación superior en ultramar, en los mercados que tradicionalmente hemos visto como nuestros». Esto, sin duda, puede reflejar la práctica de algunas universidades; pero ¿no po-

dría haber diferencia entre «atraer buenos estudiantes de ultramar» y «vender educación superior» en esos «mercados»? ¿Y no podría esa diferencia depender del grado en el que se profundicen los vínculos internacionales en una investigación intelectual transnacional, por un lado, y las ganancias, por el otro?

De hecho, ¿en qué sentido relevante son otros países «nuestros competidores» cuando hay actividades intelectuales involucradas? Este lenguaje de mercado se ha convertido en algo tan omnipresente que casi no nos damos cuenta de que existe. Lo que le subyace es una presuposición sobre quién se aprovecha de los beneficios de la ciencia aplicada. Pero no está claro que esto sea un juego de ganar o perder: los beneficios que ha traído el uso extensivo de cualquier forma de tecnología en una gran variedad de sociedades sobrepasa, por mucho, cualquier beneficio teórico para el país en el que cierta etapa o aplicación de la ciencia relevante haya sido desarrollada por vez primera. Y de cualquier forma, la tecnología aplicada no es la mayor parte de lo que hacen las universidades, por lo menos no todavía. Puede haber rivalidad entre diferentes grupos nacionales de académicos, como entre individuos, pero en sentido estricto no se trata de competencia. Los arqueólogos británicos se enriquecen, no se empobrecen, si uno de sus colegas de otro país da en el clavo con alguna pista de una civilización antigua.

Pero la investigación de esta clase, la investigación de las humanidades que puede ser llevada a cabo por individuos pero que descansa y contribuye a la acumulación de conocimiento, que trasciende las fronteras entre las naciones y entre las generaciones y que no tiene beneficio económico directo, no aparece en el Documento Oficial, tan preocupado en la ciencia vista como una fuente de aplicaciones tecnológicas; en la tercera parte del capítulo sobre «Excelencia en la investigación – Construyendo sobre nuestras fortalezas», hay un párrafo que consiste solamente de una oración corta, sencilla, sobrecogedora: «2.10: Algunos de estos puntos son igualmente válidos para las artes y las humanidades y para la ciencia y la tecnología».

En términos políticos, las dos papas calientes entre las propuestas del gobierno se refieren a las colegiaturas y al pago de ellas por los estudiantes. El plan es, primeramente, permitir a las universidades tomar la decisión de si introducen o no «colegiaturas tope», hasta un límite actualmente fijado en 3,000 libras [aproximadamente $64,000 pesos]. El supuesto parece ser que las universidades líderes, confiadas en que aún atraerán a los mejores estudiantes, decidirían una carga adicional de otros conceptos en las colegiaturas, mientras que instituciones menos prestigiadas optarían por «competir por precio» no haciéndolo. El segundo elemento en la propuesta es cobrar estos conceptos a los estudiantes involucrados como anticipo de los impuestos que pagarían después. Pedir a los estudiantes que contribuyan individualmente al costo de su educación universitaria no presupone la noción inadecuada y divisiva de «topes de colegiatura»: podría ser combinado con la supresión total de «cobros», que son en parte simbólicos para un contrato que celebran el Gobierno y las universidades, y que lo reemplazan con un simple incremento en el fondeo público. Bajo el propuesto Esquema de Contribución para Graduados, que es claramente preferible al régimen actual, el Estado podría recuperar este gasto sin introducir un «mercado» distorsionado entre las universidades.

De acuerdo con el esquema propuesto, una vez que los graduados comienzan a ganar más allá de cierto límite (se sugieren 15,000 libras para el primer año del esquema [aproximadamente $300,000 pesos]), se deduciría una pequeña cantidad de sus ganancias a través del sistema de impuestos, hasta un punto en el cual se considere que ha retribuido lo suficiente a la sociedad que lo formó. Si bien la justificación de esta medida se basa en dos principios diferentes: que los estudiantes paguen «el costo de sus cursos» y que los estudiantes paguen en alguna proporción de sus posteriores ganancias. Aunque en algunos casos (por ejemplo, medicina) estos dos principios podría apuntar en la misma dirección, en general no ocurriría esto, y debería estar claro que la segunda es una base más aceptable que la primera. Los estudiantes no deberían pagar individualmente por su educación: es un bien público cuyos costos son transmitidos de una generación a la otra. Pero en la medida en que la promesa de más altos ingresos es lo mismo un motivo para emprender estudios universitarios, que una consecuencia de ellos, existe entonces el argumento de que los estudiantes deberían contribuir en proporción al beneficio obtenido (si bien la propuesta actual es por una tasa única de impuestos, no una tarifa progresiva). La idea de estudiantes pagando el «costo de sus cursos» es uno de los lugares en los que todo el lenguaje comercial de los estudiantes, como consumidores haciendo compras por precios, es más equívoco.

Cualquier cálculo del «costo» de un «curso universitario» es altamente especulativo de cualquier forma. Esto es aplicable a cualquier universidad como a un curso en particular: es prácticamente imposible calcular el «costo» real gastado en cada estudiante (como ocurriría en algunos porcentajes arbitrarios de los presupuestos departamentales existentes). De cualquier forma, el principio fundamental del «costo del curso» tiene potencialmente consecuencias perniciosas: nadie con vocación educativa debería ser frenado de estudiar medicina porque las colegiaturas son altas, de la misma manera que nadie debería inscribirse en una carrera de filosofía porque es barata. Desde la enmienda de Blunkett en 1998, cuando el entonces secretario de educación, a pesar de que fue aconsejado por expertos para que se abstuviera, optó por introducir cuotas pagaderas por los estudiantes por adelantado y eliminar las becas de sostenimiento, el Gobierno ha estado peleando, y fracasando, para combinar las metas de ampliar el ingreso a la universidad, forzando a los estudiantes a contribuir al costo de su educación y, al mismo tiempo, proveer a la universidad con fondos suficientes y políticamente aceptables. Una forma de más largo plazo del Esquema de Contribuciones sería menos dañina para el sistema educativo total.

Aunque el Documento Oficial contiene algunas propuestas que pueden ser bienvenidas, es difícil no advertir su lenguaje de falso entusiasmo aterrado, que no hace más que desmoralizar a las universidades. Esto no quiere decir que debiéramos volver a los tiempos pasados, al statu quo. Pero sería un buen comienzo el reconocer que las diversas actividades que ahora se llevan a cabo en esas instituciones llamadas «universidades» puede requerir ser justificadas de formas distintas. En principio, se debería hacer de forma que deje claro que «diferente» no significa «inferior», pero en la práctica las actitudes culturales están muy enraizadas. Así como un tipo de esnobismo ayudó a fracasar la idea de los politécnicos, así también el esnobismo, y las ansiedades que éste expresa, pueden ser el más grande obstáculo para tratar otra vez de diferenciar los tipos de institución en función de sus respectivas funciones. También ayudaría el reconocimiento adecuado del hecho de que los patrones sociales que se leen en las estadísticas acerca de quién va a la universidad, son determinadas en su mayor parte por fuerzas más allá de las prácticas de admisión de la misma universidad. Bien podría ser que las anacrónicas percepciones sobre las universidades que alimentan la sospecha sobre las admisiones,pudiera disminuir si nos acercamos al punto en el que la mitad de la población adulta haya asistido a la universidad (si bien esa experiencia podría fomentar otros resentimientos). En ese caso, suponiendo que se tenga un adecuado sistema de fondos públicos, entonces será posible —si bien siempre habrá individuos que piensen haber sido rechazados injustamente de la universidad de su elección— que haya menos ventajas políticas qué obtener de los casos de «ingreso a la universidad».

Lo que despierta mayores dudas es si el gobierno tendrá las agallas políticas para declarar la educación universitaria como un bien social, el costo del cual cada generación ayuda a la siguiente a financiar. Esto significaría reconocer los límites de las justificaciones basadas exclusivamente en términos del incremento de la prosperidad económica. Y, quizás más difícil aún, sería aceptar que hay ciertas clases de investigaciones intelectuales que son bienes en sí mismas y que deben ser perseguidas a su más alto nivel, las cuales seguramente continuarán requiriendo apoyo público. Esto puede hoy formar una parte relativamente más pequeña de las actividades que llevan a cabo las universidades, y es más fácil, usando argumentos económicos y utilitarios, justificar otras actividades; pero siguen siendo indispensables. Entre las incertidumbres que actualmente afrontan las universidades, lo único cierto es que estos problemas se exacerbarán más y no se resolverán, colocándolos en el regazo del mercado. T

Stefan Collini *es profesor de historia del pensamiento y literatura británica en Cambridge;* English Pasts in History and Culture *apareció en 1999.*

Sugerencias para ineptos y otros hombres de empresa

(De Guadalajara al Primer Mundo)

Por Javier Ruiz de la Presa

Esta serena loa a la Perla de Occidente y a la rectitud y laboriosidad de sus habitantes, forma parte del cuaderno promocional Guadalajara Capital Cultural y de Negocios 2005 —finamente impreso en papel cuché premium A3—, coeditado por las Secretarías de Promoción Económica del Ayuntamiento de Guadalajara y del estado de Jalisco, y que pasa actualmente por las manos más ilustres de las capitales americanas y europeas. Es motivo de orgullo para Tedium vitae *poder reproducirla aquí con la venia de su autor, el ínclito filósofo tapatío Javier Ruiz de la Presa, a quien enviamos desde aquí todos nuestros parabienes y dos frascos de* mélox.

«Atención inversionistas: Guadalajara no es una ciudad ordinaria. Es un gran mercado donde todo está en venta. Es tierra para inversionistas, hombres de visión y ganas de progresar. ¿Qué se le ofrece? ¿Conseguir mujer bien posicionada? No se preocupe: vino a la ciudad indicada. Es luenga tradición criar a nuestras hijas para sacarlas al mercado público a los 15 o 16 años. No importa que sean o no profesionistas: eso es sólo un detalle que embellece el conjunto. ¡Y no tema: nuestras hijas no son reflexivas! Sabemos que eso, con razón, ahuyenta a cualquier hombre de buena fe. Un entendimiento práctico, como el suyo, señor inversionista, no busca exquisiteces intelectuales. Anímese y venga a conocer a su futura esposa cuando la fruta no está aún madura, para que tome nota de nuestra calidad.

Guadalajara, señor empresario, es un lugar único. Es común, aquí, ver a una adolescente que pone todo su corazón en provocar una mirada furtiva. Para eso precisamente ha sido educada durante 16 años. Y es enternecedora la mirada de sus padres, cuando esta mirada furtiva y admiradora viene de un chico de dinero. Aquí cristaliza un sueño, aquí se cuaja un mundo (y un gran negocio para el hombre que ha invertido dieciséis años en adornar a su hija con todo tipo de atractivos inútiles). La imagen primera es de lo más importante como lo sabe cualquier principiante de mercadotecnia. A fin de encarecer el producto se recurre a distintas técnicas cuya eficacia ha sido probada por el tiempo: la mujer debe simular que el mundo está muy por debajo de su refinamiento (y su derecho no escrito a un trono —aunque al final pudiera ser sólo un sillón viejo de una casa hipotecada—). Ayuda a tal fin que se ejercite con constancia en el leve gesto de hartura para que luego sea como un rictus espontáneo, casi natural y permanente. También conviene que se dé a desear (todo negocio implica un regateo) del modo más conveniente. Se sugiere en esto casos ciertas descortesías brutales que avivan el interés del cliente, siempre deseoso de poseer un bien de difícil acceso o de alto precio.

Pero, como ciudad próspera de la rancia provincia, Guadalajara es famosa también por sus negocios públicos: las alcaldías, las secretarías, la exención de impuestos, la excepcionalidad de las reglas, y los privilegios injustificados se pueden igualmente negociar. Todo es cuestión de ser un hombre de empresa con un alto grado de visión.

Para ese fin es preciso aprender el código de los hombres de negocios. Es bastante simple pero requiere de práctica para ejercerse con la discreción que la delicadeza de cada situación exige: los sobornos deben hacerse de forma amigable, como si se tratase de un trámite con un viejo conocido. La risa o la broma deben preceder a la solicitud de un privilegio, misma que debe ir acompañada de un jugoso regalo: acaso un cheque en blanco cuyo valor exacto puede ser estipulado con dos copas de brandy.

Siempre se debe adular al jefe, al hombre de negocios, al político potencial, según aquél dicho del Lazarillo: «el mozo del ciego un punto ha de saber más que el diablo». Hay que adular o elogiar a todo lo que dé señales de vida, porque uno no sabe cómo ha de operar el azar en el futuro.

A los amigos como a los enemigos se les debe de tratar con delicadeza, y a mayor inquina mayor delicadeza: eso crea una atmósfera de confianza adecuada a los negocios del hombre de empresa.

Toda pregunta concreta sobre la profesión o la vida privada debe ser respondida con la elegancia del gran hombre que juega a ser un simple pobre. Hay que consumar el arte de que lo oscuro parezca claro y lo claro oscuro. Sin él el empresario nunca podrá aspirar a un puesto político.

Asimismo, nunca se deben desdeñar las invitaciones a eventos públicos, pero conviene tener especial cuidado en que uno sea visto en compañía de hombres que gozan del beneficio de la opinión pública. A los que no pintan nada se los puede tratar en secreto por mero afán de entretenimiento.

Todo lo que uno haga o diga contribuye a su imagen pública, por lo que se recomienda ser un actor de tiempo completo. Tal y como es lícito y necesario ser un actor en casa para evitar el inconveniente de la infidelidad descubierta.

Conviene también prodigar promesas y elogios vanos. Hacer que la gente sienta que se le tiene en alto aprecio: esa es la mejor forma de ganar su apoyo: el lenguaje bien aderezado tiene una fuerza inmensa.

Si eres rico procura que los demás sientan, de modo sutil, que estás en la cúspide del mundo; de preferencia que eres su dueño: así crecerá la envidia, pero también la admiración y la servilidad.

Si eres pobre no hay motivo razonable de preocupación: muéstrate fiel hasta la esclavitud con el poderoso. Como éste está y se siente solo sabrá premiar tu amistad (o lo que juzga equivocadamente como tal). Así es, por ejemplo, como ha funcionado la honorable institución presidencial durante 70 años (antes de las elecciones). Ahora es casi lo mismo, pero después de las elecciones.

Es conveniente usar de las personas en la medida que éstas se muestran dispuestas a ser usadas. Sólo es cuestión de que ellas confíen en que algún día les será devuelto el favor o los favores. Para eso basta con que mantengas viva la aureola de tu fama. Es la fama una mujer ambigua que somete hasta a las voluntades más independientes.

Forma círculos de poder: no tomes elecciones solitarias. De lo contrario, si algo sale mal, no tendrás una cabeza menor a quien echar mano para «deslindar responsabilidades».

Mientras te sea posible, si eres político, aprovéchate de tus privilegios, de modo que tus dispendios aparezcan como gastos inevitables del cargo. Concédete con frecuencia gratificaciones, concesiones o estímulos financieros. La excusa no importa gran cosa. Siempre es criticada pero siempre, también, es aceptada.

A quienes consideres contrarios a tu filosofía de la vida hazles sentir que son importantes, de modo que mientras ellos te respeten, tú podrás despreciarlos sin consecuencias.

Duplica o triplica el presupuesto para una obra pública o el de una inversión financiera. Eso aumenta considerablemente tu margen de ganancia.

Recuerda la regla de oro: en esta ciudad no se triunfa sin la doble contabilidad, la economía subterránea, y los arreglos (¡De a cómo no, compadrito. Si usted quiere, se puede! Usted es el *conse*.) Estos últimos consisten en acuerdos privados entre una élite de inversionistas, que nunca deben ser conocidos extramuros, ya que suelen perjudicar a las mayorías.

Por estas y otras razones Guadalajara es una ciudad extraordinariamente apta para el comercio organizado, la inversión y el ingreso en la política local. Una vez aprendido el funcionamiento complejo de cada uno de estos rubros, estarás listo para ir a la capital…

Por otra parte, puede que tú no seas tapatío sino oaxaqueño, chihuahueño o villavicioso. Tu procedencia no es importante. Pero se recomienda ya no como característica exclusiva de la Perla sino de todo ciudadano de la aldea global, cierta dosis de ineptitud: sus ventajas adaptativas han sido probadas por la moderna ciencia cognitiva y la sociología del trabajo. La ineptitud reduce el *stress*, el esfuerzo y las demandas ingobernables de una vida interesante. Pero para practicarla con eficacia hay que conocerla a detalle:

a) Los ineptos nunca se preguntan si podrían hacer las cosas de otro modo o mejor.

b) Admiran su propio modo de ser y no reconocen límites ni se avergüenzan por sus errores.

c) Su trabajo (aún en altos puestos) es intrascendente. No obstante, los sistemas se sostienen sobre una multitud de acciones ínfimas, torpes o inútiles. Es un prodigio el hecho simple de que

sobrevivan los estados.
d) El inepto suele llegar muy lejos. No depende de sus habilidades sino de su estupidez para sobrevivir. Homero Simpson no me podrá desmentir.
e) La gente los prefiere estúpidos. Los inteligentes pueden ser peligrosos.
f) El inepto no tiene una filosofía, ni unos principios ni un método. No tiene nada salvo lo que en ese momento preciso se trae entre manos.
g) Suele ser un hombre de ambiciones y tiene la ventaja de poder exigir cualquier cosa: un hombre no consciente de su pequeñez se siente digno de grandes obras y honores.
h) Goza de su molicie pero pone todo su arte en odiar el trabajo.
i) Como consecuencia también odia un tanto a la gente, si le impide perder el tiempo. Esto tiene la ventaja de incentivar la ideología del descanso: «ya llegaron estos a molestar: ¿*pos* quién se creen?»
j) Concibe el paraíso como un punto medio entre la inacción y la exaltación.
k) Es servil y adulador.
l) Carece de escrúpulos. Pero al no exigirse ningún esfuerzo arduo a sí mismo busca sus víctimas (las más ideales son los aptos: tienen lo que él no tiene).
m) Crean sociedades, estados, transnacionales muy prósperas. La prosperidad suele ser la consecuencia del trabajo de la gente apta que, generalmente, posee medios limitados y se pone al servicio de los ineptos.

Te rogamos encarecidamente que no descuides ninguno de estos puntos si de veras quieres ser un inepto funcional, orgulloso de ser lo que tienes que ser.

Por último, si usted es decir tú —después de tres largos párrafos ya te puedo volver a tutear. Si tú, decía, eres ciudadano del Tercer Mundo es conveniente que tengas esto en cuenta:

Uno puede adoptar la actitud de Diderot y reconocer que no sabe nada de nada, pero que esa pizca de nada que sabe, a la gente le gusta y le consuela. Con la ventaja de que se convierte en modus vivendi. Hasta los médicos pueden sacar provecho de un discursillo sobado. Y entonces, con el aire de un Alonso Quijano, este o aquél se torna un «intelectual a la violeta»: sabe muy poco pero de muchas cosas. Y tiene el acierto de orquestarlas con razonable amenidad. La vida impone sus condiciones en el Tercer Mundo: o eres un todólogo o no eres nada. La especialización es un lujo de valor incierto: tiene su grandeza y su inutilidad casi total.

Pero las cosas pueden suceder con muy otro tenor: uno puede hacerse especialista al vapor en cualquier cosa. Y otros, con un poco menos de vergüenza (¿o es desfachatez?) hacen un diplomado de filosofía, sociología, política o bioética y ya está: son sociólogos, políticos, filósofos y bioeticistas. Las majaderías del Tercer mundo, no tienen límites. ¡Imagina todas las ventajas que esto tiene para gente medianamente lista!

Hay una característica reconocible en estos sabios improvisados que hace patente su condición de impostores: el uso continuo de adjetivos calificativos (genéricos e indeterminados) para responder a preguntas concretas: «Sí, pero no tanto», «Sí pero un poco menos»; «Bastante»; «muy semejante» y brutalidades parecidas. De modo que úsalas con prudencia: no se vayan a tornar en contra tuya. Pero mira bien: también te pueden descubrir si eres demasiado pasional al venerar tu propia opinión. No siempre es una desventaja, pero en cualquier caso es un peligro. Los hay que practican un dogmatismo recalcitrante, de esos que parecen una enorme piedra que cae sobre nuestros tímpanos, de esos que producen una repulsión instantánea en los espíritus libres. Hay gente a la que esto le encanta: los dogmáticos practican el canto de las sirenas y casi siempre con éxito. En Guadalajara, por lo menos, funciona de mil amores.

En efecto: estas formas de impostura pueden tener un éxito avasallador, acaso porque en tierra de ciegos el tuerto es rey. O bien porque la gente hace una ecuación misteriosa e instantánea entre lo caro y lo bueno. ¿Retorno al tiempo de los sofistas? La sofística no ha cambiado de aspecto en los últimos 2500 años. Uno puede imaginar a Protágoras hablando de las propiedades terapéuticas del ácido idílico o presentándose en programas televisivos para promover la terapia magnética o la lectura astral: su aire doctoral se encargaría del resto, producir el efecto buscado: la persuasión de un público ingenuo, es decir, de patética indefensión intelectual. Descubre el secreto máximo del sofista: siempre es poca la gente que puede desenmascararlo y además, nadie le hace caso. El desenmascarador no tiene ninguna fantasía nueva que ofrecer a cambio de la desilusión.

Una buena noticia: ahora es más fácil ser sofista que en tiempo de los griegos. Pero hoy, como entonces, la sofística es el paraíso de los inversionistas. Pues verás: si uno enciende su televisor puede comprobar que ya no es necesaria, siquiera, el arte retórica para persuadir a los incautos. Los más lamentables iletrados, con poca lengua que tengan, pueden hacer carrera de prestidigitadores, respondiendo, por ejemplo a preguntas como ésta: «¿Por qué las ánimas prefieren la noche para materializarse?» Respuesta: «Es que la noche es más propicia para las energías» …¿por qué debo comprar el calcio de coral? Porque el calcio de coral podría ser la clave para prevenir enfermedades como el cáncer o el Alzheimer. Con un «podría» puedes vender cualquier mentira: no te compromete a nada decir: ud. podría curar…

Mira por donde, tenemos ahora los recursos necesarios para un espléndido negocio. Así, con estas pocas notas, y teniendo en cuenta la parodia involuntaria de la estupidez, se pueden crear las instrucciones para triunfar en el Tercer Mundo, hacerte un hombre de éxito:

a) Todo lo que digas debe tener el «aire» de una certeza absoluta.
b) Para tener certezas absolutas es recomendable leer un solo libro, así se evita conocer diversos puntos de vista, de ellos nacen las contradicciones y las dudas.
c) La voz debe estar acompañada de una pedantería discreta. También ayudan ciertos ademanes que crean la impresión de que estás celebrando una liturgia.
d) Es conveniente repartir maldiciones. Es el modo más imbécil de rebatir otras opiniones, pero no importa. La gente sólo se fija en la fuerza expresiva, en tu contundencia.
e) No aceptes responder preguntas cuya respuesta desconoces. Mucho menos te atrevas a decir que no la sabes. Más bien regresa la pregunta como si fuera un objeto inservible. Di que no tiene sentido, esto surte más efecto si ridiculizas al pobre hombre que se atrevió a dudar de tus palabras.
f) Rodea de misterio tus simplezas para que parezcan profundas.
g) Declárate enemigo de todas las sectas, como si tú no fueras sectario y embustero.
h) Expón con fervor cualquier cosa, creas o no en élla.
i) Menciona títulos y autores; cuantos más, mejor, no importa que no los hayas leído.
j) Muestra reverencia hacia la ortodoxia. Y da la impresión de que tú eres su más cercano divulgador, date cierto aire de iluminado.
k) Cuando hables con la gente no te pongas a su «altura». No te quites la máscara del iniciado. El otro debe sentirse, junto a ti, un simple mortal. Debe nacerle el deseo de quitarse las sandalias: está pisando un espacio santo.
l) Humilla a tus opositores. Siempre hay algún alma que no es dócil.
m) Cuando alguien te contradiga abiertamente desgarra tus vestiduras (simbólicamente) muestra tu escándalo y tu incredulidad. Eso puede sembrar en él la cochina duda. Lo demás es cuestión de tiempo. Admitirá el error que nunca cometió.
n) Infórmate de quiénes son las vacas sagradas del lugar y no dejes de lanzar elogios haciendo notar que la vaca sagrada coincide contigo.
o) Prohíbe, como sospechosa, toda lectura libre, todo libro que no hayas recomendado, no sea que te pesquen en un lapsus brutus.
p) Con tus colegas procura cierta distancia: no pueden llevarse al tú por tú con un iluminado.
q) Recurre a los autoelogios de la forma: «cuando yo di unas lecciones de… en la ciudad de…». «Cuando fui director de…»
r) Debes ser un inquisidor hora tras hora y día tras día. Para eso necesitas autores a los que puedas ridiculizar. Es una tarea sencilla cuando nadie los conoce. Basta con que repitas dos o tres opiniones en contra que hallas tomado de un manual; exponlas como si fueran la flor más pura de tu meditación.
s) Júntate con otros dogmáticos: la complicidad fortalece —sobre todo si se reconocen iguales.
t) Presume tus pequeñas virtudes, eso crea la sensación de que eres un hombre extraordinario.
u) Antes de descalificar una opinión procura apoyarte en alguna autoridad (a la gente le gusta creer que hay ciertos nombres que por arte de magia son certeros o inapelables).
v) Sé servil una y otra vez con tu superior. Sé déspota una y otra vez con tu inferior.
w) No vacile. No confíes en nadie. No te des a conocer como eres en realidad, ni siquiera te permitas a ti mismo saber o sospechar que eres un pobre hombre, ¡nunca!
x) Actúa siempre como político, busca la ventaja en todo, pero no muestres tu avidez y finge sorpresa y gratitud.
y) Cobra tan caro como te sea posible y finge siempre estar de prisa por tus múltiples ocupaciones.
z) No atiendas a los que te necesitan sin un pago a cambio. Lo contrario te puede crear mala fama. ¿Qué valor puede tener un servicio que se paga a precio razonable? No te hundas inútilmente.» T

Javier Ruiz de la Presa (Guadalajara, 1963), compositor y doctor en filosofía. Autor del libro *Telicles o de la sensatez*.

Yann y yo

por Mario Lanzarotti

Ya deberías olvidarla, dijo Yann. No estábamos hablando de ella. Ni siquiera estábamos hablando. Hacía tiempo que casi no hablábamos. Pero no me sorprendió que lo dijera. En ese momento yo también pensaba en ella.

Cruzábamos casualmente la parte baja de la *rue* Pradier, allí donde yo había vivido. Volteé sin querer la cabeza. Vi ese décrepito edificio donde ni siquiera tuve teléfono. Igual de encogido, igual de torcido. Sentí nostalgia aunque, eso lo sabía muy bien, no había por qué. Fue entonces que Yann habló. Pensé que tenía razón.

—A ver si te explicas un poco, —le respondí.

—A ver si dejas de hacerte el idiota, —dijo él.

Las piernas largas y rubias de Yann apenas cabían en el Fiat 127 que yo manejaba en esos días. La *rue* Pradier ya estaba detrás. Seguí avanzando por la sinuosa Simon Bólivar sin romper el silencio. Con Yann sabíamos callar. Nos conocimos en la cola del restorante universitario, acabando de llegar a París, tanto él como yo, años atrás. Él, a París, ya se lo había caminado de punta a cabo. Quería conocer, según me dijo, el París de Cortázar. Esa mera ficción. Ingenuidad nórdica quizás, pero debo confesarle que por entonces yo no conocía ni a París, ni a Cortázar.

Yann era un sueco bohemio. Se había inscrito vagamente en alguna universidad pero su ambición era más bien artística. Cuando digo más bien debiera decir exclusivamente. Yann era un sueco bohemio, no pobre. Yo, pobre y no sueco. El recibía un estipendio del benefactor estado nórdico. Pero igual se ganaba su lanita tocando saxo en Saint Germain des Près. Se ponía frente a la iglesia, a un costado del *Deux Magots*. Pronto descubrió que las baladas de John Coltrane tenían público asegurado ¡Cuántas veces no se las oí! Lo mismo su versión de *She was too good for me*: a mí algo me pasaba con esa música. Ocurría que se quedara tocando hasta medianoche, cuando llegaba a echarlo la policía. Y el pequeño grupo de casuales auditores no dejaba de manifestar su descontento. Después Yann se iba a algún café, junto a otros colegas y se las arreglaban para seguir tocando, a menudo, demasiado a menudo, un jazz descaradamente free. Ocurría también que los clientes mostraran su descontento.

Lo cierto es que a Yann comenzó a irle bastante bien en la calle, yo lo acompañaba pasando el sombrero y vendiendo unos casetes que no sé dónde había logrado grabar. Decía que así le facilitaba las cosas. Yo sabía que no, pero aceptaba gustoso el diez por ciento que me cedía. Con el tiempo llegó a ser una suma nada despreciable. En esa época Yann fue mi propio estado benefactor. Claro, la biología marina no es algo que uno pueda vender por las calles, ni menos el sistema digestivo de la *vacuola*, un animalillo que sólo se encuentra en el Mar del Norte, sobre el cual yo estaba especializándome. No seas idiota me decía Yann —la expresión la había adquirido de frecuentarme a mí y a otros latinos, en sus labios sonaba tierna— no seas idiota, especialízate en los mares tropicales, al norte no hay futuro, sé de lo que te hablo.

La primera vez que la vi... bueno. usted no puede entenderlo, nunca la vió. Fue en el puerto de Malmö. Yo andaba en campaña a bordo de un barco laboratorio. Yann vino a buscarme un día en el yate de su padre, con su padre. Un lindo yate, lleno de madera barnizada, un lindo viejo lleno de barba blanca tallada con humo. Un viejo bastante excéntrico que llevaba varios matrimonios y que, barrunté, tenía varios más por delante. De alguno de ellos era Yann. Hijo único pero con cuatro medio hermanos y, créamelo, ocho hermanastros.

Ulla era algo mayor que él. Fue aporte de una mujer de quien el viejo enviudó apenas casado. Con Yann habían crecido juntos. Ahora creo que las frecuentes visitas de Yann a Malmö se debían sobre todo a ella. Entonces me parecían más difusamente familiares. En París me la había mencionado varias veces, siempre al pasar.

Claro que se parecían, como se parecen muchos nórdicos. Yann es bello, sin duda. Lo que a uno le ocurre con Ulla, sin embargo, no tiene mucho que ver con la belleza. Verla es querer poseerla ipso facto. Aún hoy me es difícil evitar las erecciones cuando conversamos, cualquiera que sea el tema. Mucho he pensado en este fenómeno sin jamás lograr entenderlo. Creo que no hay explicación precisa. Tiene relación con lo más innaccesible que hay en uno. Bien digo en uno, porque Ulla es ajena a todo esto. El asunto está en cómo la vemos. Con el tiempo me hizo pensar en Marcela, ese personaje de Cervantes que se retira de la sociedad humana para evitar el implacable acoso masculino. La juzgarán cruel, egoísta, culpable por indiferencia de algún suicidio. Ulla no tenía esa indiferencia. Ella siempre supo elegir.

Ese día lo pasamos en la residencia del familión, junto al mar. Yann y Ulla se quedaron largos instantes junto a la barbacoa, donde se estaban torturando unos medallones de salmón. El viejo bucanero me había servido un wiski y trataba de conversar conmigo.

—Por qué no me escucha, —preguntó en un momento.

La razón ya la habrá adivinado. Sólo me interesaba Ulla. Balbuceé que estaba cansado del trabajo nocturno, en altamar. Es cierto que las *vacuolas* salen a medianoche y es cuando hay que ir a bucearlas. Son lo contrario de Cenicienta, dije. El viejo y la esposa de turno me escuchaban con interés. Pude pasar con honor del balbuceo al buceo. Ese número lo tenía yo bien rodado. El aparato digestivo de las vacuolas tiene la propiedad de reciclar sin fin los deshechos que produce, hasta asimilarlos completamente. Entender ese proceso y aplicarlo tendría consecuencias inimaginables. Bajarían los requerimientos alimenticios, desaparecerían la desnutrición y las enfermedades, los excusados, las alcantarillas, la contaminación de aguas, la sobre-explotación de la tierra; disminuiría el consumo de energías fósiles, se detendría el calentamiento climático. En suma, el futuro de la humanidad dependía de mis investigaciones. El príncipe encantado, ése era yo. Ulla alcanzó a oír buena parte del cuento. Me invitó al día siguiente a bucear con ella. No fuí, mi barco estaba por zarpar.

Ya de vuelta a París y ya de vuelta el invierno, estuve bastante ocupado redactando los últimos capítulos de mi tesis doctoral. A Yann lo veía mucho menos. Tuvo que prescindir de mis servicios callejeros y yo de mi diez por ciento. El perjuicio fue sin duda mayor para mí. Sostuve mi tesis cuando empezaban a florecer las glicinas del cementerio de Montparnasse. Yann llegó al cóctel con su grupo. Dieron un pequeño concierto que deleitó a los eminentes científicos presentes, entre ellos, de ahí en adelante, yo.

Por esos días pensé en irme de la *rue* Pradier. El departamento que ocupaba era incómodo, ajeno. Las pocas veces en que me tocó llegar acompañado, creí entrar a un hotel parejero. De la ausencia de teléfono me había consolado diciéndome que me procuraba tranquilidad. Me inquietaba además no haber recibido allí factura alguna : ni de agua, ni de luz, ni de gas. Los montos adeudados eran considerables. Más valía desaparecer. Si Yann me había becado con su diez por ciento, también podían hacerlo, a su manera, los servicios públicos parisinos. Aclaro para no incriminarme que no sirvió de nada. Igual me cogieron, ya instalado en Vincennes.

Seguí trabajando en el mismo laboratorio. Fui de nuevo en campaña hacia el norte. Volvimos a recalar en Malmö. No volví a encontrar el encanto de aquel verano. Yann estaba haciendo una linda carrera con su grupo, en París. A veces pensaba en Ulla y sentía como un eco lejano del estremecimiento que me había provocado. Una vez soñé que la salvaba de las aguas en tenida de buzo. Ella no me lo agradecía : me decía, por fin te encontré, y yo, locuela, era mucho más fácil que esto. Toda una mañana ese sentimiento me dejó pleno pecho. Pero la verdad es que el eco de Ulla se fué acallando poco a poco.

Con Yann nunca hablábamos de ella. De él, no es tan fácil comprenderlo. A menos que fuera por delicadeza. No estoy tan seguro. Llegué a pensar que Ulla ya se habría casado, quizás con un enorme sueco, un atleta sueco, que un día tendría de él hijos igualmente atletas y suecos. Había pasado tiempo. Yann cosechaba éxitos. Más de una vez me tocó ser poste de alumbrado mientras él firmaba autógrafos en la calle. Pero, la verdad, era él quien me iluminaba, a veces, con su música.

Yo dudaba. Dudaba mucho. Me pasaba buena parte del día dudando. Por lo menos es seguro que existo, me decía a veces. Uno se consuela como puede. No entendía el interés de Yann en mí ¿Se habría tragado el cuento del príncipe encantado con las *vacuolas*, tal como se había tragado los cuentos de Cortázar en París?

—Te acuerdas de Ulla, —me preguntó, por fin, un día.

—¿No tenías una hermanastra que se llamaba así?

—Deja de hacerte el idiota.

Allí tendría que haberle dicho, tu también. El viejo bucanero había arrendado una casa quinta en Albufeira, gracias a su empleada portuguesa, pero una grave crisis matrimonial, otra más, lo obligaba a renunciar al viaje. Ulla había propuesto a Yann que aprovecharan para pasar las vacaciones juntos.

—Y me pidió que te invitara, —concluyó Yann. —Como ves, ella sí se acuerda de ti.

Llegué a una casa de estilo javanés. De ésas de madera crujiente. Hecha de vigas y ventanas, casi sin muros. Llena de vegetación. Las pieles rubias de Ulla y Yann ya estaban de color damasco. Sus cuerpos vigorosos y desvestidos parecían dioses de los estadios. La primera vez que me presenté a ellos en bañador tuve vergüenza de mis piernas flacas y arqueadas, de mi color aceitunado. Biólogo marino, latino, buzo, buen partido y quizás más (quiéralo alguien), igual me sentí irremisiblemente inferior. En sus azules miradas creí ver, no burla, conmiseración.

Aunque Ulla y Yann fueron muy gentiles conmigo, desde el primer día me pregunté qué diantres estaba yo haciendo allí. El punto es que... cómo le dijera. El punto es que me observaban. Un día me encontraba distraído clasificando conchitas al borde del mar y sorprendí sus miradas. Nada especial, cierto. Apenas un instante de interrupción de flujo, como un corto circuito. Todos incómodos. Lo mismo una tarde en que resolvía yo un enigma que ellos habían encontrado en una revista portuguesa. O cuando quise explicarle a unos pescadores la mejor manera de echar las redes: si me escucharon, fue con indiferencia; los pescadores. Ulla y Yann, tuve la impresión de que bebían mis palabras.

Yo también los observaba. Una vez, Yann iba conduciendo, Ulla a su lado, yo detrás. Habíamos remontado hacia el norte a la búsqueda de antigüedades. Allí fue que compré mi estatuilla de la mujer con enormes senos. Rodábamos hacía horas por una ruta polvorienta y calurosa. Ibamos en silencio, amodorrados. De pronto la mano de Ulla fue a posarse sobre el muslo de Yann. No hubo reacción por parte de Yann. Ví que sus pieles eran iguales. Bien pudo haber sido la mano de Yann sobre su propio muslo. O sobre el muslo de ella.

Una mañana se separaron bruscamente al entrar yo a la cocina. Me miraron riendo de buena gana, como chiquilines. Estaban a contraluz. Al desayuno en todo caso no sabíamos de qué hablar. Me puse a contar historias de *vacuolas,* que para eso sí soy bueno. Ese es mi terreno, allí me siento en agua firme. Me escucharon muy gentilmente, aun más, creo que Ulla se divirtió.

Yo a Ulla no me atrevía a mirarla mucho. Tenía la impresión que Yann atisbaba esas miradas. Además toda mirada sostenida, abandonada, conllevaba riesgo de erección. Eso no era fácil de acomodar, sobre todo en la playa. A veces me tendía al sol y cerraba los ojos. Era peor. Me asaltaban imágenes insoportables del cuerpo de Ulla, de su cuerpo mezclado al mío. Los ojos, no podía ni abrirlos ni cerrarlos. Tendido de espaldas me imaginaba que ella venía a acostarse sobre mí, como en una película Nani Moretti sobre una bella bañista dormida. A Nani le tocó bofetada. Yo no haría escándalo. La dejaría expandirse sobre mí, como una mancha de aceite, como una gelatina que me envolvería entero, apretándome y calentándome, quedándose así para siempre, pegada a mí, para que yo la portara, la llevara conmigo bajo la ropa, todos los días, por todos lados, siempre frotándose a mi, siempre rozándome.

Yann debía partir en gira por el Algarve y Andalucía. Nos quedamos sólos. Esos fueron mis días con Ulla. Por momentos creí enloquecer. La miraba a veces caminar por el borde de la piscina, con el slip adentrándosele, dejando un glúteo improbable al alcance de mi mano, dolorosamente cercano y lejano a la vez. Llegué a pensar que se me ponía así de adrede. Ulla estaba allí para mí, Ulla se mostraba a mí, Ulla sabía que sólo yo estaba allí, Ulla me tocaba, Ulla sonreía sólo para mí. Ulla me pertenecía. Y no me pertenecía. Una vez vino a mostrarme una conchita, quería precisiones ¿era lo que quería? Yo hice una docta exposición con ella a mi lado, tan cerca de sus senos como de la felicidad. Mi brazo estaba paralizado. Prolongar ese instante, nada más que ese instante. Hablar y hablar, por unos segundos más contar la historia de la humanidad, la evolución entera. Hablé y hablé, ya no sé de qué, pero el tiempo se detuvo en su seno rozándome, en su punto de leche, granito de cacao endurecido.

Dormía en la playa sumido otra vez en fantasías que ya no sé si eran sueños o pesadillas. Me desperté azorado, aceitoso. Ven me dijo. De la mano me llevó a las dunas. Lo cogió entre sus dedos y se quedó mirándolo, lo palpó, lo examinó, atentamente, suavemente, una enfermera. Yo que reventaba. Después, después se volteó y se me ofreció a lo perrita. Fue tan violento que no recuerdo sino eso, la violencia. Diques cediendo, torrentes de aguas liberadas. Me quedé agotado, aferrado a su espalda sin saber qué decir, ni hacer. Ulla reía. Se deshizo suavemente de mi abrazo y me llevó al mar, como a un mozuelo.

Cuando Yann volvió, todo volvió. Me preguntó si Ulla se había portado bien conmigo. ¿Qué responderle? Ulla había cambiado tanto. Quizás para proteger nuestro secreto. En todo caso, ya no volvió a enternecerse con mi priapismo. Ya no más el tronco nudoso y enchido de ramificaciones entre sus dedos, ya no más *ah, mon pauvre, viens par ici que j'arrange ça*. Y ya nunca más Ulla.

Partí antes que ellos aunque hicieron todo por impedirlo. Con sinceridad, con gentileza. De eso no dudo ni dudé. El punto es que ya no podía soportar ese jueguillo de miradas, secretos y escondidas. De vuelta a París Yann estuvo ocupadísimo. Le preguntaba por Ulla y él, evasivo. Supe que estaba en Malmö. No respondió a ninguna de mis llamadas, a ninguna de mis cartas. La llamé mil veces, le escribí otras tantas. Pasé por Malmö y toqué a su puerta, permaneció cerrada. Yo insistía ante Yann. Quería saber, que me rindieran cuentas, que me explicaran.

—No tengo la intención de olvidarla, —dije por fin.

Ya habíamos entrado en la *rue des* Pyrennés, dejado atrás la *Place* Gambetta y el cementerio del *Père* Lachaise. Desembocábamos en el *Cours* de Vincennes. Se lo conté todo. Mi obsesión por Ulla, por su sexo rosado, húmedo, caramelizado *(innerfitterött* había dicho ella). También mi deseo inextinguible por poseerla, por poseerla permanentemente y para siempre. Ulla pegada a mí. No había otra compañía posible. Había en mi vida un antes de Ulla, mis días con Ulla y mis días sin Ulla.

Yann seguía doblado en cuatro. Iba incómodo. No por eso. La palabra era quizás tristeza. Como si estuviera triste por mí, como si por fin hubiera comprendido.

—Vuelve a verla a Malmö.

La empleada portuguesa abre por fin la puerta. En el salón me reciben dos percherones suecos ¡*Hej, god dag*! Hermanos, medio hermanos, hermanastros, poco importa. Ulla no quiere verme a solas. Debo reconocer que igual fue gentil conmigo, cariñosa incluso. Más quizás de lo que hubiera querido. Porque temía que yo malinterpretara. Ya me conocía. No sé bien lo que le dije. Nada de lo que había pensado en todo caso. Estaba tan lejana. Llegué a dudar que alguna vez hubiera habido algo entre nosotros. Comprendí, por fin, que para Ulla nada había habido entre nosotros. Sólo un poco de curiosidad, sol, mar y gentileza. Mucha gentileza. De su parte. Nada más. Aún la veo en el salón rodeada por sus hermanos. Un pequeño Olimpo sueco. Yo, en tierra. Recordé esa canción mexicana que decía, *la distancia entre los dos es cada día más grande, de tu amor y de mi amor no va quedando nada*... No venía al caso. Pensé que tendría que inventarme mi propio bolero. Pensé que el cuento ni siquiera daba para un buen bolero.

He vuelto a la *rue* Pradier. Por eso de la nostalgia que no tenía razón de ser. Ya sé que tener teléfono es inútil. No cambia nada. Viajo mucho, lo más que puedo. Hago campaña tras campaña. Tengo miles de muestras, estanterías llenas de *vacuolas* disecadas, clasificadas y reclasificadas. He contratado a un estudiante promisorio, un extranjero, que me asiste con entusiasmo. Ve en mí un ejemplo. Para qué desmentirlo. Cómo explicarle. El patrón del laboratorio alaba mi trabajo encarnizado. Vivo en altamar. A la *rue* Pradier no voy más que a dormir. Ya nunca llego acompañado.

A Yann lo veo a menudo. No en persona. En televisión. También ocurre que escuche sus discos. Yann explotó. Yo no puedo quejarme tampoco. Quizás dentro de poco empiecen a suprimirse algunos excusados y alcantarillas. A Yann también lo veo en persona, pero menos. De vez en cuando nos juntamos en algún café de Montparnasse, él, ella y yo. Ella es Ulla. Ya vive en París, con Yann. Son muy gentiles conmigo. Como siempre. He aceptado que mis día con Ulla hayan sido sólo un engaño. Entiéndame bien, un engañito. El diez por ciento con que Yann siempre me ha gratificado ¡*Tack*, Yann! T

Mario Lanzarotti, *escritor chileno, residente en París.*

Imágenes de Susan Sontag

Por Moisés Mori

¿Hizo Susan Sontag de sí misma un personaje? ¿Se le puede desdeñar por haber hecho alarde profesional de su indignación, por haberse instalado en la comodidad contestataria, en el pathos *de la autenticidad o bondad heridas? ¿O fue una mujer visionaria, lúcida, valerosa y ética, que se ganó un lugar en la hagiografía de la izquierda norteamericana y mundial? En este texto aséptico, intrigante, sin línea narrativa ni crítica, hecho de retazos, notas retrospectivas, citas, observaciones empíricas, el escritor español Moisés Mori nos presenta imágenes instantáneas de esta controversial figura que cruzó el siglo XX a contracorriente.*

Ahora es Sarajevo. Las ruinas, las calles en tregua, muros caídos, niños sueltos, el silencio desolado: «welcome to hell!». La escritora Susan Sontag, ante una de las paredes del Teatro de la Juventud de Sarajevo, donde se ha representado «Esperando a Godot» (Paul Lowe). Susan Sontag, ante un puesto de legumbres en la calle Mariscal Tito (Gervasio Sánchez). O —siempre ante— con un fondo de escombros al que se añaden transeúntes distraídos («rostros de la ciudad») que contemplan en la cámara un espectáculo más, también gratuito como la guerra. O en el interior del Teatro, dirigiendo en la penumbra uno de los ensayos a la luz de las velas (las gafas para leer, el texto en inglés, el paquete de cigarrillos, una linterna). Primera réplica:

Estragon-Izo Bajrovic: No hay nada que hacer.[...]

En *Sobre la fotografía* (1977) Susan Sontag había mostrado cómo la fotografía distorsiona siempre lo real, cómo inevitablemente ensalza el objeto y produce belleza. «En verdad —decía entonces— el triunfo más perdurable de la fotografía ha sido su aptitud para descubrir belleza en lo humilde, lo inane, lo decrépito. En el peor de los casos, lo real tiene un *pathos*. Y ese *pathos* es la belleza. (La belleza de lo pobre, por ejemplo).»

Ahora en Sarajevo, con ropa y calzado deportivos, siempre seria, con más canas, la camisa suelta sobre el suéter, el rostro y el cuerpo deben posar. Parece extranjera (rusa, polaca, china), con un reloj barato comprado en Nueva York. Es la figura anacrónica de un paisaje empobrecido y roto: el personaje en el decorado. Representa una imagen asumida. Exhibe con pudor y gravedad el valor simbólico de un acto. Desempeña un papel intelectual y político. Posa, en efecto, ante las cámaras de los enviados especiales. Precisamente ella, que ha analizado agudamente el poder banalizador de la reproducción fotográfica, de su fuerza disociadora, de su capacidad para enaltecer falsamente el dolor.

Fotografías, souvenirs , películas, postales, imágenes de Bosnia:

«Oswiccim, Polonia. Casi 30 años después del cierre del campo de concentración de Auschwitz, el horror que impregna el lugar parece disminuido por los puestos de souvenirs, los letreros de Pepsi Cola y la atmósfera turística.»

«Pese a la fría lluvia otoñal, miles de polacos y algunos extranjeros visitan Auschwitz todos los días. [...] Recorren las antiguas barracas de prisioneros, cámaras de gas y crematorios mirando con interés muestras tan horrendas como un exhibidor lleno del cabello humano que los S.S. usaban para fabricar géneros. [...] Los visitantes pueden comprar una selección de broches de solapa en polaco y alemán, o postales de cámaras de gas y crematorios, o incluso bolígrafos que vistos al trasluz revelan imágenes similares.» (Extracto de un artículo de The New York Times (3-11-1974), recogido en la antología de citas de *Sobre la fotografía*.)

Todo irreal. El pasado y el presente. Bello. Las postales, los vídeos y la televisión. Todo visto y entendido como fotografía, como película, como ciencia ficción o, a lo sumo, una experiencia desdoblada, un conocimiento sentimental, la cima obtusa de lo interesante. El horror y el kitsch.

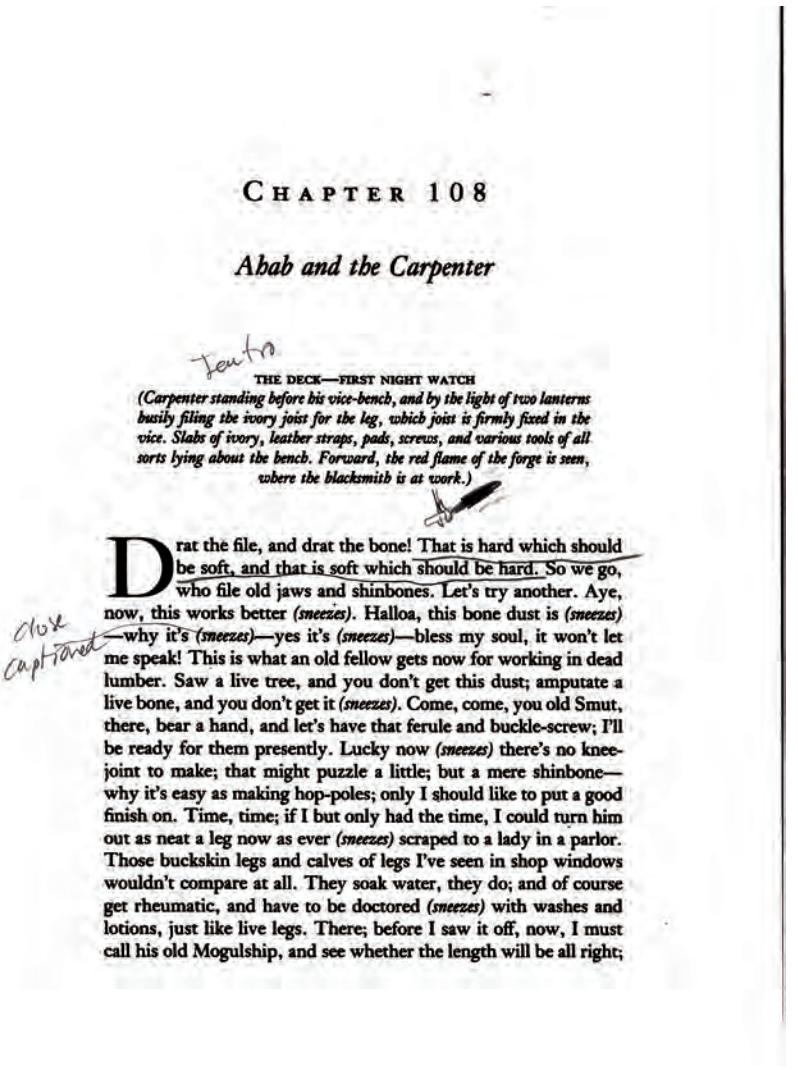
Para Sontag, la fotografía duplica interminablemente la realidad, la controla, la desfigura; suministra una experiencia engañosa, ennoblecedora. Se trata de un registro tecnológico que emana un halo de fascinación, una cierta magia: así el rechazo de los pueblos primitivos a ser fotografiados o —en la propia sociedad industrial— el desasosiego que produce romper el retrato de un ser querido (principalmente si éste ha muerto).

Pero el «primitivismo» de la fotografía no radica tanto en el hecho de contemplar las imágenes como algo real, sino en la interpretación de la realidad sobre la pauta o el modelo que muestran las imágenes. Ya es común que la gente explique su experiencia de un hecho o un acontecimiento —en particular si es violento: un accidente, un atraco, etc.— afirmando que lo ocurrido parecía una película. «Esto — explica en *Sobre la fotografía*— se dice para dar a entender hasta qué punto fue real, porque otras explicaciones parecen insuficientes para comunicar la realidad del hecho.»

Experiencia de los límites: «A veces la misma gente de Sarajevo dice que su guerra les parece irreal [...]. ‹¿Cómo ha podido pasar una cosa así? Es imposible pensar que algo así esté pasando›, dicen. [...] ‹Vivimos como en la Edad Media›, me dijo un amigo. Y otro añadió: ‹Parece *ciencia-ficción*›». (S. Sontag, *Beckett en Bosnia*). La presencia de Sontag en Sarajevo pertenece al ámbito de lo real. La representación de Godot, Acto I puede entenderse como un espectáculo simbólico en la oscuridad. Las fotografías ante el infierno ahondan, expanden y hasta contradicen la teoría.

Contra la interpretación (l966), edición española de Seix Barral (1969), en la cubierta: una chica americana, una estudiante o joven profesora, «nació en 1933 en Nueva York», la melena negra, apoyada suavemente en el árbol (el jardín público, el campus), seria, sin angustia, casi estándar, guapa. O la foto de Carlos Freire en la solapa de *Yo, etcétera*, reproducida igualmente en *Estilos radicales* (edición de Mario Muchnik, impulsor apasionado de varias de sus obras): los años pasan suaves, la cazadora de cuero, unas gafas de sol entre las manos, el mismo pelo, la misma mirada, el cuerpo, un leve peso melancólico entre los signos de la modernidad.

En *Bajo el signo de la melancolía* observará justamente Sontag a Walter Benjamin. El ensayo dedicado al filósofo alemán da título a la colección de *Bajo el signo de Saturno* (1980) y comienza así: «En la mayor parte de sus retratos tiene la mirada baja, la mano derecha en el rostro. El más antiguo que conozco lo muestra en 1927 —tiene treinta y cinco años— con cabello oscuro ondulado sobre una frente alta y un bigote sobre el grueso labio inferior: juvenil, casi guapo». Y sigue luego el resto del álbum antes de entrar en el análisis o desciframiento de un melancólico (judío, marxista, suicida),



CHAPTER 108

Ahab and the Carpenter

THE DECK—FIRST NIGHT WATCH

(Carpenter standing before his vice-bench, and by the light of two lanterns busily filing the ivory joist for the leg, which joist is firmly fixed in the vice. Slabs of ivory, leather straps, pads, screws, and various tools of all sorts lying about the bench. Forward, the red flame of the forge is seen, where the blacksmith is at work.)

Drat the file, and drat the bone! That is hard which should be soft, and that is soft which should be hard. So we go, who file old jaws and shinbones. Let's try another. Aye, now, this works better *(sneezes)*. Halloa, this bone dust is *(sneezes)* —why it's *(sneezes)*—yes it's *(sneezes)*—bless my soul, it won't let me speak! This is what an old fellow gets now for working in dead lumber. Saw a live tree, and you don't get this dust; amputate a live bone, and you don't get it *(sneezes)*. Come, come, you old Smut, there, bear a hand, and let's have that ferule and buckle-screw; I'll be ready for them presently. Lucky now *(sneezes)* there's no knee-joint to make; that might puzzle a little; but a mere shinbone—why it's easy as making hop-poles; only I should like to put a good finish on. Time, time; if I but only had the time, I could turn him out as neat a leg now as ever *(sneezes)* scraped to a lady in a parlor. Those buckskin legs and calves of legs I've seen in shop windows wouldn't compare at all. They soak water, they do; and of course get rheumatic, and have to be doctored *(sneezes)* with washes and lotions, just like live legs. There; before I saw it off, now, I must call his old Mogulship, and see whether the length will be all right;

de un autor empeñado «contra la interpretación habitual, contra la interpretación donde sea obvia, destructor de la introspección superficial, de la idea consoladora de lo universalmente humano».

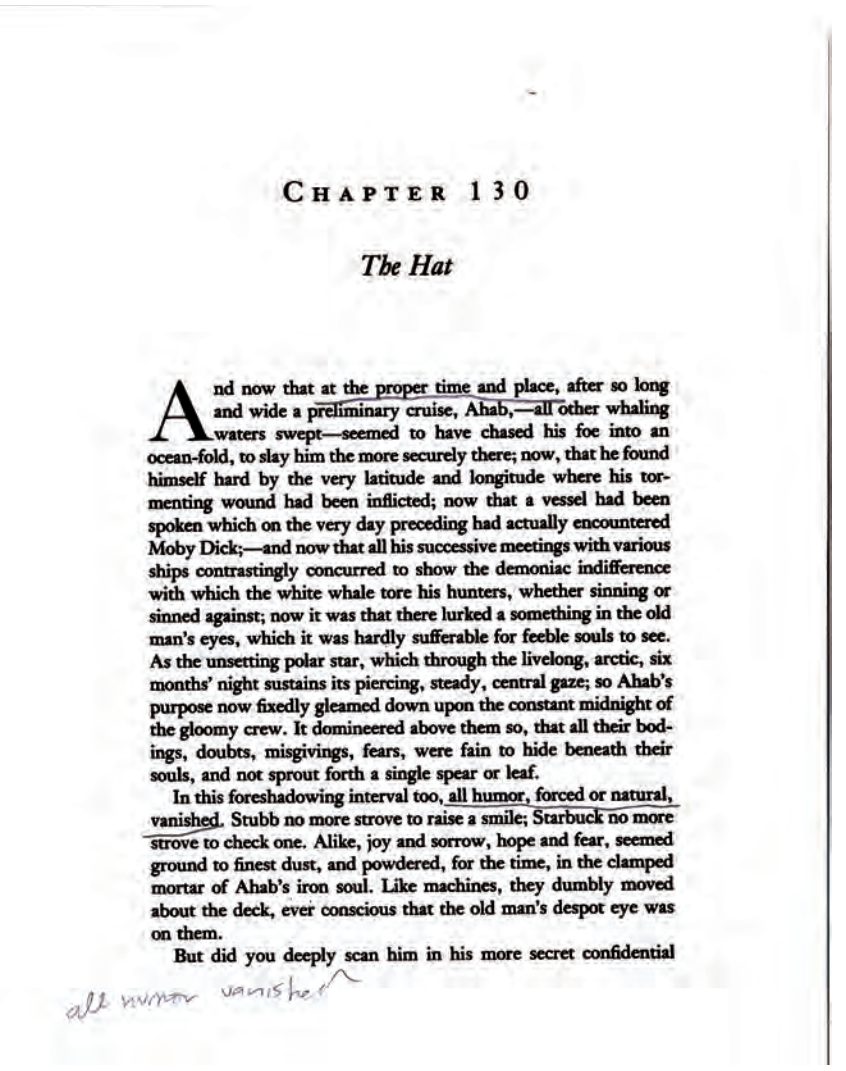
Benjamin ofrece a Sontag no sólo un modelo ético, sino algunas de sus bases teóricas, por ejemplo, para el análisis sobre la fotografía. El escritor berlinés ya había afirmado en 1931 (*Pequeña historia de la fotografía*) que la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos, que la diferencia entre técnica y magia es ciertamente «una variable histórica», que lo creativo en fotografía es la sumisión a la moda: «El mundo es hermoso —esta es precisamente su divisa».

Sontag rinde homenaje a Benjamin y a su gusto —tan surrealista— por las citas con la «Breve antología de citas» que cierra *Sobre la fotografía*; allí también el recopilador citado: «La necesidad de ‹acercar› las cosas espacial y humanamente es casi una obsesión hoy día, al igual que la tendencia a negar el carácter singular o efímero de un acontecimiento mediante la reproducción fotográfica».

Antes fue Hanoi. En mayo del 68, Susan Sontag —treinta y cinco años— viajó a Vietnam del Norte invitada como observadora por un gobierno que estaba en guerra con los Estados Unidos de América. El «Viaje a Hanoi» (1968, recogido en *Estilos radicales*) da cuenta de la estancia de la escritora en la guerra, por primera vez en Asia.

Hasta entonces, desde una posición política radical Sontag rechazaba vivamente las acciones imperialistas de su gobierno en un país asiático del que personalmente ya poseía «un archivo de imágenes heterogéneas», reunido con los materiales que ofrecían los medios de comunicación: «cadáveres abrasados por el napalm, ciudadanos vivos pedaleando en bicicleta, las aldeas de chozas rematadas por techos de paja, las ciudades arrasadas como Nam Dinh y Fu Ly, los refugios antiaéreos [...] a lo largo de las aceras de Hanoi, los grandes sombreros de paja amarilla [...] para protegerse de las bombas de fragmentación. (Horrores indelebles visuales y estadísticos, suministrados por cortesía de la televisión y The New York Times y Life ...)».

Pero la llegada a Vietnam del Norte no responde a las expectativas de la mirada y la conciencia («el encuentro con los originales de estas imágenes no resultó ser una experiencia sencilla»). Sontag compara irónicamente su primera impresión de Hanoi al encuentro



CHAPTER 130

The Hat

And now that at the proper time and place, after so long and wide a preliminary cruise, Ahab,—all other whaling waters swept—seemed to have chased his foe into an ocean-fold, to slay him the more securely there; now, that he found himself hard by the very latitude and longitude where his tormenting wound had been inflicted; now that a vessel had been spoken which on the very day preceding had actually encountered Moby Dick;—and now that all his successive meetings with various ships contrastingly concurred to show the demoniac indifference with which the white whale tore his hunters, whether sinning or sinned against; now it was that there lurked a something in the old man's eyes, which it was hardly sufferable for feeble souls to see. As the unsetting polar star, which through the livelong, arctic, six months' night sustains its piercing, steady, central gaze; so Ahab's purpose now fixedly gleamed down upon the constant midnight of the gloomy crew. It domineered above them so, that all their boddings, doubts, misgivings, fears, were fain to hide beneath their souls, and not sprout forth a single spear or leaf.

In this foreshadowing interval too, all humor, forced or natural, vanished. Stubb no more strove to raise a smile; Starbuck no more strove to check one. Alike, joy and sorrow, hope and fear, seemed ground to finest dust, and powdered, for the time, in the clamped mortar of Ahab's iron soul. Like machines, they dumbly moved about the deck, ever conscious that the old man's despot eye was on them.

But did you deeply scan him in his more secret confidential

con un artista de cine que haya desempeñado durante mucho tiempo un papel importante en la propia fantasía y que al conocerlo resulta en realidad una persona mucho más baja, menos cargada de erotismo, menos interesante, «y sobre todo diferente».

Las primeras horas en Hanoi, no obstante, se sienten también como «un vasto fotomontaje, con ampliaciones y reducciones excepcionalmente vívidas de tiempo escala y movimiento», esto es, como la película de un reportaje televisivo. Pero Sontag sufrirá durante su estancia en Vietnam una transformación de su conciencia, de su apreciación de los hechos, de sus formas de visión, hasta establecer cabalmente un vínculo intelectual, afectivo y político con el Vietnam verdadero.

En un primer momento no puede comprender a los vietnamitas, sus costumbres, su moral, su sentido de las cosas («son más nobles, más heroicos, más generosos que yo», anota en el diario, «pero tengo más que ellos en la cabeza... tal vez precisamente aquello que impide que sea jamás tan virtuosa»). Y eso que estas gentes de Asia parecen tener una atención especial hacia aquellos aspectos de la vida norteamericana que les conciernen: por ejemplo, hablan con admiración ferviente de Norman Morrison, quien se quemó vivo ante el Pentágono como protesta contra la guerra de Vietnam siguiendo así, por cierto, una forma de autoexterminio de raigambre oriental, la inmolación «a lo bonzo».

No obstante, aunque los vietnamitas se sientan cercanos a Norman Morrison, aunque lo consideren como un héroe y lo llamen siempre «el benefactor», Susan Sontag —supuestamente aliada de ese mártir— no puede acogerse a ese espíritu, como tampoco puede sentirse verdaderamente unida a sus hospitalarios amigos.

Identificarse con ellos supondría renunciar a una identidad personal («una parte importante de mi ser»), a todo eso que está en la cabeza de una mujer joven, culta, norteamericana, inteligente y radical para quien la revolución representa la justicia política y económica, pero también la liberación de energías personales y sociales, incluidas las eróticas.

El desasosiego es, pues, grande. El fracaso, evidente. Ella misma se recuerda la antigua regla de oro: «si no puedes poner tu vida donde está tu cabeza (corazón), entonces lo que piensas (sientes) es un fraude».

Pero a partir del descubrimiento efectivo del otro, la conciencia se transforma y el corazón y la cabeza llegan a reunirse. Sontag va comprendiendo poco a poco la mentalidad de los vietnamitas, su percepción de las cosas, el planteamiento de la guerra y la revolución. El Vietnam de las imágenes a fin de cuentas resulta «desprovisto de realidad». El viaje a Hanoi se convierte así en un viaje interior; no se trata meramente de un acercamiento cultural, sino del descubrimiento de una «geografía e historia psíquicas», del ensanchamiento del sentir y la conciencia.

A la distancia cultural y el filtro de las imágenes, Sontag había añadido en su interpretación primera de Vietnam el obstáculo del estereotipo judío como modelo de pueblo «mártir», como arquetipo de una comunidad que padece desgracias y esfuerzos continuados. («Quizá lo que inconscientemente había esperado encontrar cuando llegué al Vietnam era algo semejante al estilo judío —y también ‹occidental›— de sufrimiento patente y expresivo».)

El cliché de las fotografías y el tópico de la historia asumida trazan, por tanto, las líneas de arranque y estímulo, pero, en definitiva, deben ser superados. «El mundo —dirá al fin— me parece hoy mucho más grande que antes.»

En un «Postfacio» (1985) para la edición española de *Estilos radicales* , Sontag a la vista de acontecimientos posteriores marca distancias con lo escrito casi veinte años antes en «*Trip to Hanoi*», pero se reafirma en lo que llama una estética de la resistencia contra las políticas dominantes y contra «el conformismo de nuestras imaginaciones y nuestras vidas»; renueva la voluntad de proseguir en esa apertura moral y psíquica contra el dominio de lo establecido.

Estética de la resistencia, pues, contra el orden social y la claudicación personal; una acción liberadora y necesaria. Estética de resistencia y moral de resistencia.

Y en el mismo Hanoi, Sontag está obligada a considerar las distancias entre la «conciencia estética», que formula juicios complejos y tal vez contradictorios e irresolubles, y la «conciencia moral», que por su propia naturaleza es recta, simplificadora, bruta.

«Proyecto para un viaje a China: de Hanoi a Pekín.» Un ejemplo de moral simplista: «Contemplo la fotografía de Tsui Wen Shi, sentada en posición erguida sobre una mesa cubierta con un lienzo blanco, sonriente, sosteniendo con la mano su rodilla izquierda doblada». (Pausa.) «Su pie derecho es muy grande.»

Tsui Wen Shi tenía 29 años en la época en que Sontag preparaba un viaje a China a principios de los

años setenta. Tsui Wen Shi no es un personaje inventado en «Proyecto para un viaje a China» (*Yo, etcétera*,1978); se trata, desgraciadamente, de una mujer real: el tren le llevó la pierna derecha y el pie izquierdo; una operación le injertó («sonriente... el pie derecho es muy grande») el pie derecho en la pierna izquierda. El artículo del *Diario del Pueblo* explica que los huesos del pie izquierdo estaban triturados mientras el pie derecho había quedado intacto; y resalta el periódico oficial cómo avanzadas técnicas quirúrgicas se ajustaron aquí a la «línea proletaria del presidente Mao en cuestiones de salud».

Pero el juicio de la conciencia estética tiene otras cosas en la cabeza, en el cuerpo, en el pie y el corazón. Y sobre la conciencia moral en bruto se superponen otras imágenes, inscritas con otro movimiento, y que Sontag también contempla («Persona de Bergman», *Estilos radicales*).

Más allá de las técnicas del distanciamiento brechtiano, Bergman —un coetáneo de la campesina china— avisaba en sus propias películas contra la identificación estética; proclamaba así la complejidad de lo que se puede representar, la naturaleza de la reproducción artística.

En *Persona*, Elizabeth (enferma, deprimida, sin habla) ve en las noticias de la televisión a un bonzo que se autoinmola en Saigón, mira luego la «famosa» foto del niño del *ghetto* de Varsovia al que conducen al exterminio... Para Sontag estas imágenes no son motivos que Bergman ofrezca «para ampliar pensamientos políticos o morales justos», constituyen testimonios de lo inabarcable, de lo indigerible, la verdad de la crueldad absoluta, lo que está más allá de toda máscara, la destrucción silenciosa de Elizabeth.

Complejidad de la conciencia y de sus representaciones... Pero la naturaleza de la fotografía siempre impone su condición: el engaño de lo fascinante, el tiempo congelado, la posesión vicaria del modelo..., toda fotografía se vuelve finalmente bella: «También lo es el niño judío fotografiado en 1943 durante una redada en el *ghetto* de Varsovia, los brazos en alto, aterrado, solemne —la imagen que la protagonista muda de *Persona* de Bergman se lleva a la clínica psiquiátrica como objeto de meditación, una postal de la esencia de la tragedia». (*Sobre la fotografía*).

La primera novela publicada por Susan Sontag fue *El benefactor* (*The Benefactor*), en 1963. Entonces la escritora cumplía treinta años de edad. El benefactor presenta a un protagonista masculino, un francés de nombre Hyppolite, quien narra desde sus sesenta años de edad la época nerviosa de treinta años antes.

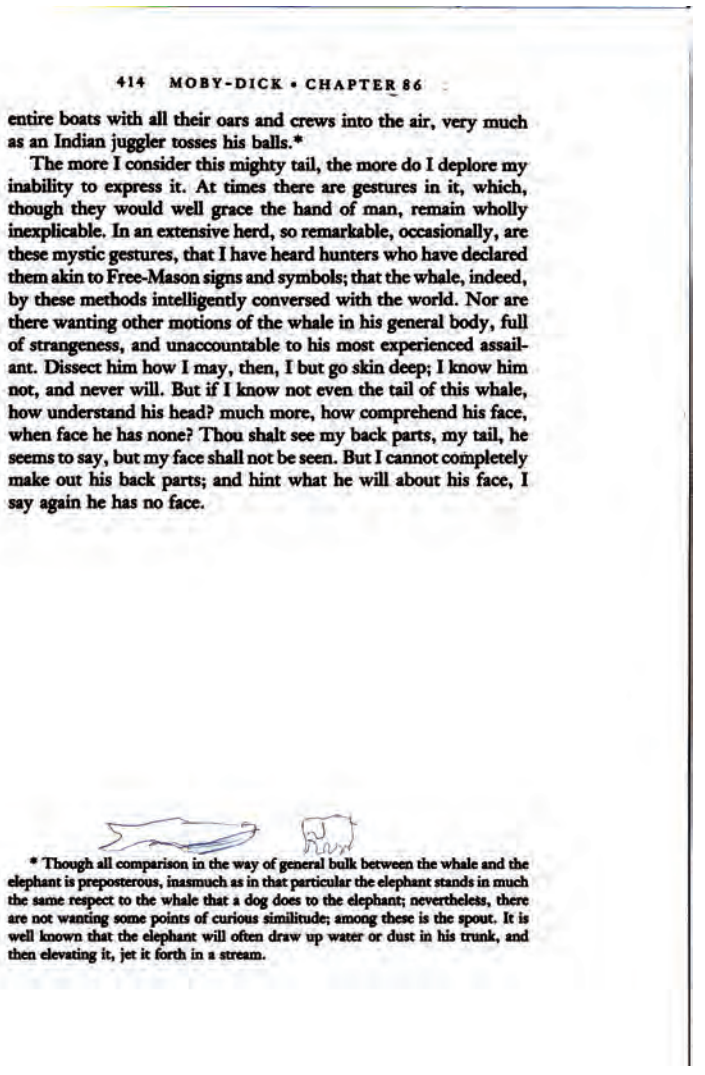
El nudo narrativo de *El benefactor*, su planteamiento teórico, se desarrolla en torno al propósito decidido de Hyppolite por llevar adelante la fusión entre sueño y realidad, es decir, por llevar a la vida real aquellos deseos y fantasías que habitan en el sueño. El joven francés que presenta Sontag quiere traspasar a una acción positiva esa energía interior que late en sí mismo y que en el estado de vigilia tiende a evaporarse, a reducirse a nada.

El propósito de Sontag es ofrecer un personaje narrativo como un modo artístico para indagar en el problema del ser y su representación. Para Hyppolite no se trata de interpretar los sueños, sino de tomarlos en sí, directamente, de vivirlos. La novelista muestra de esta manera su preocupación por una naturaleza humana escindida entre deseo y realidad, entre estética y moral, entre el objeto y su reproducción técnica. Sontag avanza aquí , aunque sin nombrarlas directamente, sus reticencias y precauciones ante la fotografía y proclama ya , en suma, su consigna «contra la interpretación».

Sin embargo, las cosas no son sencillas y esa ambición de Hyppolite provocará consecuencias malignas sobre otras personas, de modo que el yo al tratar de reforzarse a sí mismo con las fantasías del ensueño se convierte en verdugo de los otros. La víctima principal de Hyppolite será Frau Anders, una mujer de origen judío, que sufrirá verdaderamente la pesadilla de su degradación física y moral, al punto que el propio Hyppolite deberá constituirse luego en su extraño e improvisado benefactor para procurar cicatrizar todo el mal por él generado.

El benefactor es una novela compleja, con sentidos entrecruzados (véase, sin ir más lejos, el recuerdo de *Fedra* de Racine en los nombres propios citados), pero las consideraciones de su protagonista, ya en el final de la obra cuando ha renunciado a unificar el ser en toda su dimensión, colocan el relato directamente en la perspectiva de una reflexión moral: «Ahora estoy en una posición que me permite otra vez ayudar a los demás, aunque de una forma completamente diferente a la anterior, pues ya no estoy interesado en la parte interior del hombre, sino, únicamente, en el hombre externo».

En 1963, Susan Sontag aún no había viajado a Hanoi (ni a China, ni a Sarajevo); en esa fecha, Norman Morrison aún no era para los vietnamitas «el benefactor».



414 MOBY-DICK • CHAPTER 86

entire boats with all their oars and crews into the air, very much as an Indian juggler tosses his balls.*

The more I consider this mighty tail, the more do I deplore my inability to express it. At times there are gestures in it, which, though they would well grace the hand of man, remain wholly inexplicable. In an extensive herd, so remarkable, occasionally, are these mystic gestures, that I have heard hunters who have declared them akin to Free-Mason signs and symbols; that the whale, indeed, by these methods intelligently conversed with the world. Nor are there wanting other motions of the whale in his general body, full of strangeness, and unaccountable to his most experienced assailant. Dissect him how I may, then, I but go skin deep; I know him not, and never will. But if I know not even the tail of this whale, how understand his head? much more, how comprehend his face, when face he has none? Thou shalt see my back parts, my tail, he seems to say, but my face shall not be seen. But I cannot completely make out his back parts; and hint what he will about his face, I say again he has no face.

* Though all comparison in the way of general bulk between the whale and the elephant is preposterous, inasmuch as in that particular the elephant stands in much the same respect to the whale that a dog does to the elephant; nevertheless, there are not wanting some points of curious similitude; among these is the spout. It is well known that the elephant will often draw up water or dust in his trunk, and then elevating it, jet it forth in a stream.

Constitución de una geografía psíquica: Varsovia, Hanoi, Sarajevo, Pekín... Imágenes de Susan Sontag ante Sarajevo en todos los periódicos, entrevistas, artículos, reportajes en televisión, congresos de escritores, parlamentos literarios, polémicas, exposiciones fotográficas, disputas con medios de comunicación, cuadernos, libros... En una entrevista: «Se trata del tercer gran genocidio de Europa en nuestro siglo: en 1915, los armenios; a finales de los años treinta y principios de los cuarenta, los judíos y los gitanos, y ahora los bosnios musulmanes».

Sarajevo es para Sontag una «ciudad mártir» que sufre un genocidio como antes los armenios, o los judíos y los gitanos bajo el nazismo. Las alusiones al genocidio de Armenia en la época de la Primera Guerra Mundial indican el intento de superar como exclusiva la referencia judía (hasta disuelta aquí en lo gitano). Precisamente Sarajevo representa para Susan Sontag «el ideal secular antitribal», «el ideal del pluralismo».

La identificación de las víctimas de Sarajevo como una comunidad de confesión definida («los bosnios musulmanes») es parte también de ese intento por rebajar la exclusividad del pueblo hebreo como pueblo mártir. De hecho, Sontag se encarga de señalar las diferentes etnias de los actores que representan con ella *Esperando a Godot*; pero no para destacar la importancia tribal del origen o de la religión, sino para mostrar la realidad de una comunidad mestiza, antitribal, en la que confesión y raza importan menos que en Estados Unidos: «que un musulmán se casara con una serbia o una croata era como si un neoyorquino se casara con una mujer de Massachusetts o de California».

Sontag procura, en efecto, rebajar la importancia de lo étnico y lo religioso. La foto del niño judío en el *ghetto* de Varsovia es un símbolo del horror político y el mal para muchos ciudadanos occidentales de la segunda mitad del siglo XX, tal vez sumidos en el desconcierto y el silencio como Elizabeth, el desenmascarado personaje de Bergman. De hecho, en las crónicas sobre Sarajevo, los periodistas buscan siempre la afinidad o comparación con el holocausto judío, aunque quizá también como un modo de magnificar el reportaje y dar relieve al espectáculo.

«Pregunta: ¿Cree que la historia todavía puede enseñarnos

algo, o el mundo ha olvidado Auschwitz?.» Pero Sontag no pretende levantar un mito ni alimentar otro, sabe que lo indigerible, lo inexplicable está en todas partes, en Auschwitz, en Hanoi («los vietnamitas parecen sufrir aún más que los judíos») en Pekín... «Respuesta: Creo que la historia nos enseña continuamente...»

Indudablemente, el holocausto judío ha representado para muchas personas el punto máximo del horror posible, y los crímenes del nazismo suponen, sin duda, un punto límite para el pensamiento y la sensibilidad del siglo xx, este siglo que Sontag considera termina ahora en la extinta Yugoslavia.

La barbarie del siglo xx, como dice por ejemplo George Steiner, ha conformado la conciencia y la reflexión de buen número de intelectuales: «Mi propia conciencia —declara el autor de *Lenguaje y silencio*— está dominada por la erupción de la barbarie en la Europa moderna; por el asesinato masivo de los judíos y por la destrucción, con el nazismo y el estalinismo de [...] el genio portador del ‹humanismo centroeuropeo›. No exijo ningún privilegio especial para esta abominación; pero esta crisis de la esperanza racional, humana, es la que ha moldeado mi vida y la que más me afecta».

Susan Sontag pretende haber moldeado su geografía psíquica en sus viajes interiores, con las imágenes del niño del *ghetto* y con las de Tsu Wen Shi; en todo caso, también señala el desasosiego por la quiebra del humanismo centroeuropeo tal como la plantea Steiner.

Se dice en *Lenguaje y silencio*: «Sabemos que un hombre puede leer a Goethe o a Rilke por la noche, que puede tocar a Bach o a Schubert, e ir por la mañana a su trabajo en Auschwitz». Steiner anota con asombro y tristeza el hecho de que la cultura humanista haya podido resultar compatible con el exterminio planificado y la matanza inmisericorde. Sontag en la misma fecha (1966) arremetía contra «la raza blanca» a la que sus magnos logros culturales no redimen de sus horrores, su imperialismo y su abyección: «Lo cierto es que Mozart, Pascal, el álgebra de Boole, Shakespeare, el gobierno parlamentario, las iglesias barrocas, Newton, la emancipación de las mujeres, Kant, Marx, y los ballets de Balanchine no nos redimen de todo aquello que nuestra civilización ha cometido contra el mundo. La raza blanca es el cáncer de la historia humana».

La posición de Sontag no está lejos de la de Steiner (seguramente aquí un modelo efectivo), aunque esta reflexión del artículo «Qué sucede en los Estados Unidos» (*Estilos radicales*) viene claramente marcada por la indignación ante la actitud del gobierno norteamericano en la guerra de Vietnam. Para la autora del posterior «Viaje a Hanoi», la raza blanca está representada tanto por los trabajadores de Auschwitz como por los imperialistas de Washington o de los Balcanes. Pero el párrafo citado de ese artículo de los años sesenta concluye con esa metáfora fuerte que ella misma recordará posteriormente: «la raza blanca es el cáncer de la historia humana».

Susan Sontag, 1988: «Yo misma tuve cáncer hace 12 años». El miedo, la hospitalización, el sufrimiento, los otros enfermos, los médicos, dos años y medio de quimioterapia en hospitales de Estados Unidos y Francia, la curación... Pero «la confesión no es nada, el conocimiento es todo» (Hermann Broch).

Estas declaraciones íntimas no corresponden al libro que Sontag dedicó a la enfermedad del cáncer; son posteriores. *La enfermedad y sus metáforas* se publicó en 1978 y Sontag compuso ese libro justamente cuando estaba enferma, lo escribió muy rápidamente, «con la angustia de pensar si me quedaba mucho tiempo para vivir o siquiera para escribir».

El ensayo de Susan Sontag no es en modo alguno un relato de su enfermedad, es decir, la historia de cómo se enteró de que tenía cáncer, de cómo lloró o salió adelante, etc. «Una narración —dice— me parecía menos útil que una idea». *La enfermedad y sus metáforas* expresa, pues, una idea: que el cáncer es una mera enfermedad, —grave, pero una enfermedad—, «no una maldición, ni un castigo, ni un motivo de vergüenza», una enfermedad sin significado.

Sontag escribió ese libro para «aliviar el sufrimiento innecesario», para que los enfermos dispusieran de información y pudieran buscar así el tratamiento adecuado; esto es, para desmontar las mixtificaciones y los discursos ideológicos, para combatir las «trampas metafóricas», para «ampliar esta vez esa estrategia quijotesca, altamente polémica, ‹contra la interpretación› al mundo real».

La enfermedad y sus metáforas analiza, pues, las metáforas del cáncer con la intención de desenmascararlas: expone, por tanto, toda la imaginería y desinformaciones que se mueven en torno a la enfermedad —misterio, vergüenza, contagio, fatalismo— con la intención de deshacer opiniones y juicios sociales sobre el cáncer y los cancerosos (palabra ésta que aún resuena). Pero, ante todo, Sontag procura evitar que el peso de la culpa recaiga en el enfermo: el cáncer no es una enfermedad caracterial, no responde a una insuficiencia de pasión o a un déficit de energía vital, no es una enfermedad psicológica.

Remitir la responsabilidad de la enfermedad al yo, a la expresión de la interioridad emocional del sujeto, resulta aún más punitivo que atribuir el origen del mal a un castigo divino; con esos presupuestos, a fin de cuentas se enferma porque eso es lo que se quiere y, por consiguiente, la curación también depende de la voluntad personal. En resumen, doble culpa.

La enfermedad, al menos desde el Romanticismo, se ha constituido en metáfora de lo que se considera moral o socialmente malo. Sontag analiza el desarrollo del concepto de enfermedad en cuanto que éste se transforma en metáfora del mal; la significación de la tuberculosis le sirve como contraste y antecedente para la metáfora central que le ocupa, la del cáncer.

En la medida en que debe ser combatido, el cáncer asume todo un repertorio de términos militares (invasión, defensa, quimioterapia como guerra química...) aplicados, por otra parte, a lo que Sontag llama «un guión de ciencia ficción», esto es, de fantasía científica imaginaria, irreal: células extranjeras, mutantes, colonizadoras..., metástasis, cruces de rayos malignos y radiaciones benignas, misteriosos productos cancerígenos —demostradamente cancerígenos, sea la sacarina, las grasas o el horno microondas—, en fin, toda una ecosfera contaminada que se rebela, el signo de la contradicción de la sociedad industrial.

La «lucha contra el cáncer» deviene, por tanto, a su vez metáfora de la lucha necesaria contra el mal, contra un enemigo máximo, terrible, etéreo, conjurado así con una simplificación absoluta. Con simplismo moral neocapitalista.

La metáfora del cáncer relega a los enfermos a un espacio perdido, abandonado, como residuos molestos del mal social incontrolable, al tiempo que el lenguaje figurado señala también aquello que, por maligno, merece castigo («se comparaba insistentemente la judería europea con la sífilis, o con un cáncer que había que extirpar»). Sontag resalta cómo el cáncer se constituyó durante los años treinta en metáfora privilegiada del «problema judío», un problema que había que extirpar, el tejido enfermo que exigía un tratamiento de raíz... («cuando se trata de cáncer se podría sostener que en sus metáforas va implícito todo un genocidio»). No obstante, los ejemplos son diversos (stalinismo, maoísmo, nazismo): «y yo misma escribí en la enardecida desesperación por la guerra americana contra el Vietnam que ‹la raza blanca es el cáncer de la historia humana›».

Sontag trataba con este ensayo de aliviar el sufrimiento innecesario, un sufrimiento compartido, en el que ella se veía envuelta y para el que ofrecía como lenitivo una idea útil: contra toda interpretación.

Ahora es Sarajevo. Susan Sontag dirigió en Bosnia el primer acto de la obra de Beckett en agosto de 1993: «quería ir a Sarajevo a poner en escena una obra de teatro y así hacerme útil en lo único que sé hacer, como si fuera un médico o un ingeniero de la cultura».

Un periodista comenta en Sarajevo a la directora teatral que Dostoyevski decía que es necesario conocer el dolor para conocer el mundo. Ella responde: «En Nueva York, donde vivo, hay también mucho sufrimiento, aunque no sea el mismo que en Sarajevo. No hay que ir a buscar el sufrimiento: está ahí [...], está en todas partes. Esta es una situación extrema, pero hay gente débil y pobre en todas partes. Y creo que mi deber es hacer algo en cualquier sitio que pueda en nombre de los débiles [...]. Pero la respuesta directa a su pregunta es sí; estoy de acuerdo con Dostoyevski. Pero Dostoyevski nunca estuvo en una guerra. El sufrimiento no es exactamente la guerra o un asedio».

Foto de Paul Lowe: Susan Sontag da instrucciones a los actores, todo en penumbra. Sola en el estrado, el escenario vacío, alza el brazo para marcar un gesto, no lleva anillos, todo oscuro, sólo el blanco intenso de las zapatillas de deporte, no mira a la cámara, tiene los pies muy grandes. T

Moisés Mori *(Cangas de Onís, 1950), es profesor de literatura. Colaborador en revistas culturales y literarias como* Los Cuadernos del Norte*,* El signo del gorrión*,* El urogallo*,* La balsa de la Medusa*,* Ínsula*,* Solaria*. Es autor de* Lo inmortal y otros ensayos de literatura *(Los Infolios, Valladolid, 1991);* Estampas rusas, un álbum de Iván Turguénev *(KRK ediciones, Oviedo, 1995). Preparó la edición de* Rebañaduras*, de Rosa Chacel (Salamanca, 1986).*

Forgetfulness

The name of the autor is the first to go
followed obediently by the title, the plot,
the heartbreaking conclusion, the entire novel
which suddenly becomes one you have never read,
never even heard of,

as if, one by one, the memories you used to harbor
decided to retire to the southern hemisphere of the brain,
to a little fishing village where there are no phones.

Long ago you kissed the names of the nine Muses goodbye
and watched the quadratic equation pack its bag,
and even now as you memorize the order of the planets,

something else is slipping away, a state flower perhaps,
the address of an uncle, the capital of Paraguay.

Whatever it is you are struggling to remember,
it is not poised on the tip of your tongue,
not even lurking in some obscure corner of your spleen.

It has floated away down a dark mythological river
whose name begins with an L as far as you can recall,
well on your own way to oblivion where you will join those
who have even forgotten how to swim and how to ride a bicycle.

No wonder you rise in the middle of the night
to look up the date of a famous battle in a book on war.
No wonder the moon in the window seems to have drifted
out of a love poem that you used to know by heart.

Olvido

Lo primero que se te escapa es el nombre del autor...
después el título, enseguida el argumento,
al final; la novela completa.
Sucede de pronto, que nunca la habías leído
que ni siquiera habías oído hablar de ella,

como si uno a uno tus recuerdos
se hubieran retirado a un rincón lejano nuy al sur de tu cerebro,
aldea de pescadores sin teléfono.

Hace mucho te tuteabas con las musas
y recitabas de memoria las mas complejas ecuaciones matemáticas,
pero ahora, mientras repasas el nombre de los planetas,

algo se desvanece para siempre: el escudo de un estado,
la dirección de un pariente quizás, la capital de Uruguay.

Sea lo que sea lo que trates de recordar
no lo tienes en la punta de la lengua
ni siquiera en el lugar mas oscuro de tu anatomía.

Se fue flotando, por aquel río
de la historia cuyo nombre inicia con L, (si mal no recuerdo)
muy adentro de tu propio sendero al olvido donde encuentras
a esos que ya no se acuerdan de cómo nadar o andar en bicicleta.

De nada sirve que te levantes a media noche
a buscar en la enciclopedia la fecha de tal combate.
Ni que la luna en la ventana parezca salida de aquel
poema de amor que alguna vez supiste de memoria.

Billy Collins

Traducción libre de Salvador Mayorga

La poesía norteamericana pasa por un buen momento y esto obedece tanto a la reputación de poetas consolidados de reconocimiento internacional tales como John Ashbery, Charles Simic, W. S. Merwin y muchos otros más, como también al trabajo de poetas que se podrían insertar en una tradición distinta, la que parte del aprecio por lo cotidiano, por las cosas mundanas y cercanas a nosotros; algo similar a lo que sucede en España con los denominados «poetas de la experiencia». Es esta nueva tradición la que ha provocado que el público norteamericano se vuelque a la poesía en gran número y que se hable incluso de poetas *best-sellers*, algo impensable en otros tiempos. Poetas como Stephen Dunn (Premio Pulitzer 2001), Lawrence Raab y Billy Collins pertenecen a esta nueva tradición y de ellos es Billy Collins quien harecibido mayor reconocimiento popular y quien se ha convertido en una especie de fenómeno americano, algo que no ocurría desde Robert Frost, que se ganó tanto la aceptación y el gusto de la crítica especializada como del público en general.

En una entrevista de 2001, Billy Collins comenta: «Me valgo de los más sencillos detalles —un perro dormido en el suelo, un pájaro que sale por una ventana— para rebelarme contra la tradición literaria más grandilocuente. O sea, Milton ya se murió, pero el perro sigue respirando a mi lado». Son los poemas de Billy Collins piezas inteligentes que sorprenden una y otra vez al lector con sus giros inesperados y con finales siempre emocionantes y emotivos. Las imágenes que Collins evoca en su poesía son poderosas y exactas, reflejo de una idea de la vida donde el escepticismo, el amor, la ironía y el sentido del humor («a door into the serious») coexisten pacíficamente.

Collins (1938) es autor de varios libros de poesía, entre los que sobresalen *Picnic*, *Lightning*; *The Art of Drowning*; *Questions about Angels*;*Sailing Alone Around the Room* y *Nine Horses*. Actualmente es profesor universitario en el Lehman College de la Universidad de la ciudad de Nueva York y fue nombrado Poeta laureado de los Estados Unidos y de Nueva York por dos años consecutivos.

Incluimos en esta entrega dos poemas de Billy Collins: «Olvido» («*Forgetfulness*») y «Marginalia». Sobre el primero, el mismo Collins comenta que el poema trata de esa especie de «amnesia literaria» que ocurre «cuando te das cuenta de que has olvidado todo aquello que has leído... cuando la mente se asemeja a un pequeño departamento no amueblado». «Olvido» —según Collins— «es un poema que tendrá una resonancia inmediata para las personas en sus treinta, y un impacto mucho mas intenso para aquellos en sus cuarenta o cincuenta.» El segundo poema «Marginalia» trata acerca de aquello que los lectores escriben en los márgenes de los libros de poemas. Ambos poemas forman parte del CD *The Best Cigarrete* de 1997.

Sergio Ortiz

Marginalia

Billy Collins

Traducción de Alberto García Ruvalcaba

Sometimes the notes are ferocious,
skirmishes against the author
raging along the borders of every page in tiny black script.
If I could just get my hands on you,
Kierkegaard, or Conor Cruise O›Brien, they seem to say,
I would bolt the door and beat some logic into your head.

Other comments are more offhand, dismissive
«Nonsense.» «Please!» «HA!!» that kind of thing.
I remember once looking up from my reading,
my thumb as a bookmark,
trying to imagine what the person must look like
why wrote «Don›t be a ninny»
alongside a paragraph in The Life of Emily Dickinson.

Students are more modest
needing to leave only their splayed footprints along the shore of the page.
One scrawls «Metaphor» next to a stanza of Eliot›s.
Another notes the presence of «Irony»
fifty times outside the paragraphs of A Modest Proposal.

Or they are fans who cheer from the empty bleachers,
Hands cupped around their mouths.
«Absolutely,» they shout to Duns Scotus and James Baldwin.
«Yes.» «Bull›s-eye.» My man!»
Check marks, asterisks, and exclamation points
rain down along the sidelines.

And if you have manage to graduate from college
without ever having written «Man vs. Nature»
in a margin, perhaps now
is the time to take one step forward.

We have all seized the white perimeter as our own
and reached for a pen if only to show
we did not just laze in an armchair turning pages;
we pressed a thought into the wayside,
planted an impression along the verge.

Even Irish monks in their cold scriptoria
jotted along the borders of the Gospels
brief asides about the pains of copying,
a bird signing near their window,
or the sunlight that illuminated their page–
anonymous men catching a ride into the future
on a vessel more lasting than themselves.

And you have not read Joshua Reynolds,
they say, until you have read him
enwreathed with Blake›s furious scribbling.

Yet the one I think of most often,
the one that dangles from me like a locket,
was written in the copy of Catcher in the Rye
I borrowed from the local library one slow, hot summer.
I was just beginning high school then,
reading books on a davenport in my parents› living room,
and I cannot tell you
how vastly my loneliness was deepened,
how poignant and amplified the world before me seemed,
when I found on one page
A few greasy looking smears
and next to them, written in soft pencil-
by a beautiful girl, I could tell,
whom I would never meet-
«Pardon the egg salad stains, but I›m in love.»

Algunas veces las notas son feroces, escaramuzas contra el autor
escritas rabiosamente en los bordes de cada página
con letras negras y pequeñas.
Si tan solo pudiera ponerte las manos encima,
Kierkegaard, o Conor Cruise O'Brien,parecen decir,
te sujetaría hasta meterte un poco de lógica a la cabeza.

Otros comentarios son más improvisados, despectivos
«Absurdo», «¡Por favor!», «¡Bah!» ese tipo de cosas.
Me recuerdo una vez quitando la vista de un libro,
mi pulgar como separador,
tratando de imaginar cómo sería la persona
que escribió «No seas ñoño»
al lado de un párrafo de *La vida de Emily Dickinson*.

Los estudiantes son más modestos,
solo necesitan dejar su huella en las orillas de la página.
Uno garabatea «Metáfora» junto a una *stanza* de Eliot.
Otro advierte la presencia de «ironía»
cincuenta veces junto a los párrafos de *Una modesta propuesta* de Swift.

O algunos son fans que festejan desde las graderías vacías
con las manos entornadas alrededor de la boca.
«Por supuesto», exclaman a Duns Scotus y James Baldwin.
«Claro» «Justo en el blanco» «¡My man!»
Palomeos, asteriscos, y signos de exclamación
llueven a lo largo de los márgenes.

Y si tú te las has arreglado para graduarte de la universidad
sin haber tenido que escribir «Hombre *versus* Naturaleza»
en un margen, quizás ahora
sea el momento de dar un paso adelante.

Todos, alguna vez, nos hemos apropiado de ese blanco perímetro
y levantado por una pluma, así sea solamente para demostrar
que no sólo holgazaneamos en un sillón pasando páginas;
imprimimos un pensamiento en los costados,
dejamos una impresión en los bordes.

Hasta los monjes irlandeses en sus frías *scriptoria*
apuntaron en los márgenes de los Evangelios
concisas digresiones sobre las penas del copista,
el canto de un pájaro junto a la ventana,
o los rayos de sol que iluminaban sus páginas–
hombres anónimos montados, hacia el futuro,
en veleros más perdurables que ellos mismos.

Y tú no has leído a Joshua Reynolds,
sostienen, hasta que lo hayas leído
coronado con la implacable apostilla de Blake.

Pero la que con más frecuencia recuerdo,
y de mí se suspende como un medallón,
estaba escrita en una copia de *Guardián entre el centeno*
que saqué de la biblioteca local un verano lento, caluroso.
Empezaba apenas la preparatoria entonces,
y leía libros en el sofá de la sala de mis padres,
y apenas puedo decirte
cuan vastamente mi soledad se ahondó,
cuan pleno e inmenso el mundo me pareció,
cuando encontré en una página
lo que parecía eran manchas de grasa
y a su lado, escrito suavemente a lápiz
—por una bella chica, lo puedo asegurar,
a quien jamás conocería—
«Disculpa las manchas de ensalada, pero es que estoy enamorada.»

Historia de mi silencio

Por Stephen Dunn

Traducción de Alberto García Ruvalcaba

En este ensayo autobiográfico, el poeta norteamericano Stephen Dunn (Nueva York, 1939), revisa su tímido pasado y descubre en los pliegues de su reserva insospechados matices de silencio. El que recela y aleja, el que protege, el que nutre y libera… Tan inmaterial como puede serlo un retraído congénito, es la prosa de este ensayo, llena de agudas e inesperadas observaciones poéticas. Si se nos permite la estupefacción: las aventuras de un vegetariano en la carnicería.

Del libro *Walking Light, Memoirs and Essays on Poetry*. Reimpreso con el permiso de Boa Editions Ltd.

Había un muchacho en mi clase que sobrellevaba el doble peso de ser tartamudo y tener imaginación. No sólo hablaba con dificultad, sino que su poesía demostraba que tenía un don para intuir lo que los otros podían estar sintiendo y pensando de él. Matthew hablaba a pesar de todo. Esa era su entereza. Pero había otra cosa más todavía: Matthew cantaba en el coro de la escuela. Cuando lo hacía todo era viento en popa; su tartamudeo desaparecía. Ahí estaba su magia y su gozo.

Aprendí a esperar, sin importar cuánto tiempo llevara, a que Matthew acabara sus frases. Era un guiño para mí mismo —para el muchacho mudo que hay en mí— tan importante y egoísta como una terapia. Cada frase que Matthew acababa era una victoria para ambos. Nunca se lo dije. Cuán satisfactorio debió haber sido para él que al escribir, una palabra siguiera a la otra sin dificultad.

Ni como niño ni más tarde como joven tuve la determinación de Matthew frente a mi menor problema: timidez. Si un profesor me hacía una pregunta, yo contestaba «no sé» en vez de dar la respuesta que con frecuencia sabía. Cuando me tocaba hablar frente a la clase, me quedaba ahí de pie en silencio, sonrojado. Con el tiempo los profesores se daban por vencidos y renunciaban a seguir llamándome. Yo se los agradecía. Mis calificaciones estaban llenas de Ces, excepto en primero de secundaria en que el señor Zenner me dio una A en todas las materias. En la junta de padres de familia explicó a mi atónito padre, «Stephen es uno de los mejores tercera base que he visto a su edad».El señor Zenner creía que había elocuencia en los deportes. Debió haber pensado que mi coordinación ojo-mano era una especie de buen desempeño general, quizás una forma diferente de discurso.

Las cosas empeoraron, o, quizás alguien pudiera pensar, mejoraron. En casa, mi madre me felicitaba por lo listo que era. «Mira qué bien le va en la escuela», le decía a mi abuela luego de ver en mis calificaciones cinco o seis Ces. Y lo decía en serio. La escuela no había sido el fuerte de mi familia. Yo sabía, sin embargo, qué significaba ser bueno en la escuela. Sabía lo que mis amigos Alan y Judy podían hacer, sin mencionar a Martin Propper, el mejor estudiante en la preparatoria, con ese paradigmático nombre. Mi reserva tenía que ver con lo que reconocía era Martin Propper. «Sólo sé tú mismo», mi padre me aconsejaba. Mal consejo cuando tu «tú mismo» es una criatura indefinida entre una salamandra y un tigre. Yo reservaría para mí, mi «mí mismo».

En 1953, a los catorce años, entré a la preparatoria y empecé a leer libros más serios que *Chip Hilton: Sports Hero* [género literario de ficción deportiva para niños de entre ocho y trece años que necesitan de un héroe modelo. N.T.]. Mi vida interior empezó a reunir sus propios camaradas. No había libros en nuestra casa, mucho menos una biblioteca. Pero mi abuelo materno (que de hecho era el dueño de la casa y vivía con nosotros) sacaba regularmente una novela de la pequeña biblioteca de la farmacia. Tenía artritis y cada noche, con una botella de ginebra al lado de su sillón, leía y tomaba hasta quedar dormido. Él era el abuelo que me contaba historias luego de la cena cuando era niño. Como navegante de la marina mercante, un marinero *judío* (uno de mis oximorones favoritos), había conocido gran parte del mundo. Había trabajado en Nueva York, también, como agente teatral. Mi madre se refería a él como un autodidacto. Fue este abuelo el que me habló de los libros.

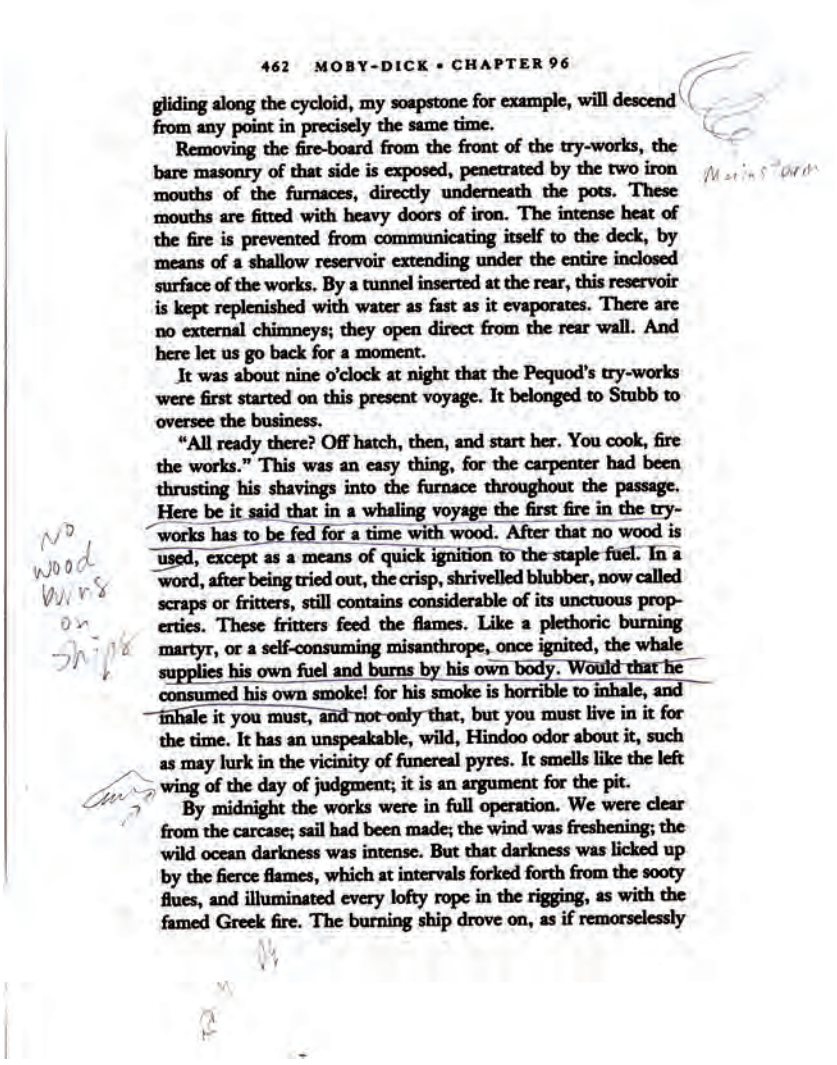
Qué placer era leer: el mundo recibido en silencio, a mi propio paso. Amaba ese diálogo unilateral, el escritor dirigiéndose a alguien como yo que no podía hacer otra cosa que recibirlo. Soñé y me afligí y gocé. Leí todos los libros de Maugham y amé especialmente *Of Human Bondage* [Servidumbre humana: novela autobiográfica. N.T.]. ¡Ah!, ese pie equino, esa discapacidad. Y en *Crimen y castigo,* Dostoyevsky —que se convertiría en mi escritor favorito— delineando un hombre marginal que vivía dentro de su cabeza con sus ideas, resolviéndose a convertirse en un hombre de acción superior a las convenciones de la sociedad. Este era un mundo ilusorio que encontraba atractivo. ¡Los libros trataban sobre nuestra vida secreta! Cuanto más leía más se bifurcaba mi mundo. Estaba el mundo de *Ozzie & Harriet* [serie de televisión que representaba a la familia feliz. N.T.], en el cual pensé debía estar viviendo, en donde todo lo que uno pensaba debía decirse en *voz alta*. Y estaba el otro mundo de sombras, obscuro y a veces absurdo de los inmencionables, del cual hablaban los libros, y al cual el monologuista Jean Shepherd se refería cinco noches a la semana en *10 pm on WOR*, un programa de radio que nunca me perdía. Shepherd hablaba de insignificancias familiares, incursiones en otro vecindario, las cosas que los chicos hacen es sus escondites, los misterios comunes de su infancia en Indiana. Le daba a la infancia una voz, un drama; al escucharlo era posible creer que yo no era extraño, o, si lo era, tenía buena compañía. Pero ninguno de mis amigos oía a Shepherd. Mi padre llamaba «basura» a su programa.

La bifurcación se exacerbó por el hecho de que vivíamos en la sección judía de Forest Hills, Nueva York, y yo estaba siendo educado como católico en un hogar conformado por un judío (abuelo), una protestante (abuela), un católico (padre), y una híbrida (madre). Yo tenía un amigo gentil, Alan Arcuri. Así era como se referían a nosotros: los gentiles, cuyo solo sonido ya sugiere una especie inferior. Todos los demás que conocía eran judíos. Iba a bailes a la sinagoga, pero nunca saqué a nadie a bailar. Jugaba béisbol en el Centro Judío. No salí con ninguna no-judía hasta que tuve veintidós años. Yo era un católico de domingo, casi todos los domingos.

No había ambivalencias o dudas en nuestra familia. Simplemente nos faltaba convicción. Mi madre se convirtió al catolicismo once años después de que lo había prometido en su matrimonio. A pesar de que se esforzaba por parecerlo, siempre parecía tener los dedos cruzados cuando me amonestaba sobre mis deberes católicos. Y yo necesitaba ser amonestado. Faltaba a misa los domingos. He sido conocido por tomar el nombre de Dios en vano. Fui confirmado, al tiempo que anhelaba la suntuosidad de un *Bar Mitzvah*, los regalos y la diversión. Mi padre iba a misa todos los domingos, pero había algo dado-por-hecho en la forma en que recitaba las oraciones cuando me sentaba junto a él en la banca. Estaba pensando en otra cosa.

Supongo que no era extraño que nunca creyera enteramente lo que me enseñaron en el catecismo, o que no me diera miedo el infierno. Las cosas católicas… bueno, no eran suficientemente judías. La confesión me dio una temprana oportunidad de entrenarme en la ficción. Si me había portado demasiado bien, inventaba algunas malas acciones para beneplácito del padre. Si había cometido algunos pecados veniales o mortales, omitía algunos para evitar penas severas. Parecía un juego. Envidiaba a mis amigos judíos su claro sentido de victimización histórica, su diferente sentido del pecado. Pero no hablé de esto con ninguno de ellos. Esos sentimientos heréticos parecían no tener ningún fin apropiado; pasaron a ser una capa más de mi silencio. A los diecisiete años, cuando le dije a mi padre que iba a dejar de ir a la iglesia, soltó una reprimenda que duró, con intermitencia, dos semanas. Después de eso, no volvió a ir a la iglesia otra vez. Yo había liberado a los dos.

Mi padre era un vendedor de aspiradoras, un irlandés afable e iletrado. Mi madre una ama de casa, mitad judía, mitad escocesa, bella y cálida y sencilla, cuya vida y apariencia menguaron debido a un problema del corazón que le fue detectado cuando tenía treinta y ocho años. Durante mis años de preparatoria mis padres vivieron apartados. Era común que conforme se aproximaba la hora



462 MOBY-DICK • CHAPTER 96

gliding along the cycloid, my soapstone for example, will descend from any point in precisely the same time.

Removing the fire-board from the front of the try-works, the bare masonry of that side is exposed, penetrated by the two iron mouths of the furnaces, directly underneath the pots. These mouths are fitted with heavy doors of iron. The intense heat of the fire is prevented from communicating itself to the deck, by means of a shallow reservoir extending under the entire inclosed surface of the works. By a tunnel inserted at the rear, this reservoir is kept replenished with water as fast as it evaporates. There are no external chimneys; they open direct from the rear wall. And here let us go back for a moment.

It was about nine o'clock at night that the Pequod's try-works were first started on this present voyage. It belonged to Stubb to oversee the business.

"All ready there? Off hatch, then, and start her. You cook, fire the works." This was an easy thing, for the carpenter had been thrusting his shavings into the furnace throughout the passage. Here be it said that in a whaling voyage the first fire in the try-works has to be fed for a time with wood. After that no wood is used, except as a means of quick ignition to the staple fuel. In a word, after being tried out, the crisp, shrivelled blubber, now called scraps or fritters, still contains considerable of its unctuous properties. These fritters feed the flames. Like a plethoric burning martyr, or a self-consuming misanthrope, once ignited, the whale supplies his own fuel and burns by his own body. Would that he consumed his own smoke! for his smoke is horrible to inhale, and inhale it you must, and not only that, but you must live in it for the time. It has an unspeakable, wild, Hindoo odor about it, such as may lurk in the vicinity of funereal pyres. It smells like the left wing of the day of judgment; it is an argument for the pit.

By midnight the works were in full operation. We were clear from the carcase; sail had been made; the wind was freshening; the wild ocean darkness was intense. But that darkness was licked up by the fierce flames, which at intervals forked forth from the sooty flues, and illuminated every lofty rope in the rigging, as with the famed Greek fire. The burning ship drove on, as if remorselessly

de la cena y mi padre no aparecía, mi madre llamara a *The Fleet Street Inn* para preguntar si Charlie estaba ahí. El cantinero decía que no y diez minutos después mi padre llegaba a casa, o, si no lo hacía, me enviaban en la bicicleta por él. Como siempre le daba gusto verme, me compraba una coca y me presentaba a sus amigos (aún si ya lo hubiera hecho antes). Así pude ver que su vida afectiva y significativa estaba ahí. Era difícil hacerlo salir. Para cuando llegábamos a casa mi madre estaba doblemente molesta, pero servía la cena para él de cualquier manera, como si la comida —no importa en qué tono— fuera un vínculo con la civilidad que ella necesitaba preservar. Como yo conocía el secreto de mi padre, que era en realidad el secreto de mi abuelo, y sabía de qué modo estaba profundamente relacionado con su nobleza, nunca pude enojarme con él. Había entregado todos los ahorros familiares a mi abuelo para ayudarlo a pagar la cuenta del hospital de su amante, y, cuando lo confrontaron, dijo que había perdido el dinero en el camino. Estaba siendo compasivo con ella y consigo mismo. Nunca dijo la verdad, excepto a mí. Yo sabía demasiado. Cuando él y mi madre discutían, yo simplemente me iba a mi cuarto.

Lo que pasaba en casa parecía corroborar lo que yo vivía en los libros: la gente tiene secretos y vidas furtivas. Algunas circunstancias de nuestras vidas van más allá de nuestro control. Conclusión: aprende a estar tranquilo. Muchos años después, en una elegía para mi padre, escribí:

> Algunas noches llegaba a casa bebido
> mi madre le preparaba la comida
> y todo ocurría en silencio.
> Así, por años, yo creí
> que las discusiones eran silenciosas
> y por eso es que el silencio es
> aquello con lo que voy armado
> y el silencio es lo que odio…
> Llevo al silencio conmigo
> del modo en que otros llevan fotos
> de sus seres queridos. Lo ofrezco
> y espero una respuesta…

Lo que es destacable durante aquellos años es que yo me sentí amado por mis padres. El suyo había sido un buen matrimonio hasta el principio de sus cuarenta, y quizás habían desarrollado para entonces el hábito de quererme, lo que ayudó a que lo siguieran haciendo. No obstante, cuan difícil debe haberles sido —irritados uno con el otro cuando mi padre bebía, lo cual ocurría cada vez más a menudo— expresar tal cariño por mí. Ellos estaban orgullosos de que yo fuera un atleta. Y me decían que sería bueno en cualquier cosa que yo quisiera, a pesar de que existían muchas pruebas que indicaban lo contrario. Todo mundo debería ser beneficiario de esas mentiras benignas que hacen posible lo posible. Las dudas que albergaba sobre mí mismo, mis dientes de conejo y los *braquets*, mi propia reserva, todo era recibido con esa benévola calidez. El amor parecía más fácil de conseguir que el habla.

Hasta hoy, uso mi cara de póquer. Tengo ya historia en eso de dejarte saber sólo aquello que me conviene que sepas. Pena, aflicción —sería odioso decir que la persona tímida y autoconsciente que hay en mí se congratula por estas cosas, pero otra parte agradece siempre ser sacado de mí mismo hacia más amplios sentimientos, o ser transportado a la genuina e inmoderada desenvoltura. O, en la más inusual experiencia del éxtasis, ser transportado al auténtico silencio.

El señor Zenner estaba en lo correcto. Yo era un buen atleta. Pero era mejor basquetbolista que tercera base, si bien ningún otro profesor creyó que merecía una *A* por esa elocuencia. Esto se volvió muy claro en la preparatoria, en donde apenas pasé mis asignaturas. Me integré al equipo principal de basquetbol en mi primer año y aprendí que en algunos círculos la acción puede reemplazar satisfactoriamente al habla. (Habría de aprender más tarde —luego del basquetbol— que era *corto* en la forma en que los buenos atletas lo son con frecuencia; tenía pocas habilidades sociales, no sabía cómo iniciar amistades). Si bien me sorprendió, realmente, cuan incompetente era en la guasa en que mis compañeros parecían tan naturalmente dotados. En respuesta a sus bienintencionadas bromas y burlas, yo meramente sonreía. De sus conversaciones de vestidor yo me daba la vuelta cohibido. El adjetivo que públicamente usaban para mí era «callado». Realmente significaba «raro».

Recuerdo haberme sentido especialmente impotente. Otras personas —maestros, padres, ciertamente mis colegas más fuertes— controlaban los términos y condiciones de mi vida. No había filosofía detrás de mi silencio, ni rigor gandhiano. ¿Qué recursos tienen los que no tienen voz? ¿La rabieta? ¿El resentimiento? ¿La consabida sonrisa? ¿La afectación? No era siquiera bueno en eso. Principalmente, mi silencio era vergüenza e impotencia. Con el tiempo he visto la furia (esa forma superior del berrinche) en otros, y parece ser el destino de aquellos que se han dado cuenta de que su silencio era sistémico, consecuencia de una gran opresión, de una sofocación social, y no simplemente una forma de estar callado. Yo no calificaba para la furia.

Estoy escribiendo esto, en un sentido relativo, desde la ventaja del poderoso. Tengo ahora un módico control sobre las superficialidades diarias, y sé que esto no es poca cosa. Ahora, cuando estoy callado, parece con frecuencia que el prestigio de lo elegido se encuentra detrás. En otro sentido, esa mudez tiene a Norteamérica detrás, la entera historia del silencio masculino americano, que sólo hasta hace poco ha sido objeto de análisis. El tipo de portentoso silencio, el aventurero, el hombre de frontera, esos Gary Coopers de nuestro pasado mítico, ofrecen a los hombres blancos americanos el permiso de estar callados. En la medida en que el hombre sea convencionalmente fuerte, la cultura valida su silencio.

Reconozco esto y me considero entre los cuestionables privilegiados. Ahora sabemos que la noción del hombre americano mítico lastima a sus aspirantes tanto como los puede ayudar. Los protege de la turbulencia de los apegos emocionales, lanzándolos a la acción y a la conquista de metas. Su dios es el progreso, el dios que encandila y empuja. Pero entonces yo era un atleta. También un tímido. El hombre Marlboro —severo, intrépido— me estaba llamando. De manera que fui algo o alguien más bien indefinido. Experimenté la ambivalencia de caer en cuenta de que mi héroe tenía un problema de sociabilidad. ¿De qué modo se convierte uno en alguien como mi estudiante Matthew y prospera a pesar de su hipersensibilidad? Yo vi las imágenes en los espectaculares y en las películas. Mientras tanto, durante los últimos dos años de la preparatoria, leí libros que me llevaron a un complicado *otro lugar.* Todo Hesse. *El ángel que nos mira* y *No puedes volver a casa* [de Thomas Wolfe, N.T.]. *Jude el obscuro* [de Thomas Hardy, N.T.]. Y pronto llegó el Jake de Hemingway, un héroe masculino que yo entendía, atractivo y fracturado.

En la universidad —todavía no hablaba en clase— tomé un curso de Escritura de ficción en el que, por cierto, Francis Ford Coppola era el mejor estudiante. Él no era nada callado. Yo tenía

alguna facilidad, y recibí pequeños encomios, pero no era muy bueno inventando historias. No obstante, sentí el amor por las palabras, luego de haber guardado tantas por tanto tiempo, y gozaba usándolas. A veces las amaba demasiado, como cuando usé «alacridad» —una palabra que acababa de aprender— tres veces en un cuento muy breve. Al margen de la tercera «alacridad»el profesor anotó: «ya sé que conoces esta palabra». Me habían pillado, y sentí ese aguijón de bochorno que ahora juzgo un signo auspicioso. Hay esperanza para alguien que puede abochornarse por elegir pobremente una palabra.

A pesar de que estaba interesado en mis cursos, yo había ido a la universidad a jugar basquetbol. Dos incidentes, ambos ocurridos en sendas giras de basquetbol, fueron pivotes cruciales en la historia de mi silencio.

La primera tuvo lugar en un hotel en Scranton, Pensilvania con otros jugadores *Hostra*, Sam Toperoff y Dick Pulaski. Ambos eran mayores que el típico estudiante, por cuatro o cinco años. Habían pertenecido a la armada, eran agudos y crudamente inteligentes, y los mejores conversadores del equipo. Sam era graduado en inglés, Dick se estaba graduando en filosofía. Era 1959. Yo estaba en mi primer año, un mero encestador, y no recuerdo por qué estaba en ese cuarto. ¿Me invitaron? ¿Sólo pasé por ahí? Estaban hablando de *Moby Dick*, del gusto por él, del bien y en mayor medida del mal, de la blancura de la ballena. No era como cualquier otra conversación que hubiera escuchado antes en clase. Era acerca de ellos mismos, acerca de la obsesión, la dificultad de ser un buen hombre, y era ocasionalmente divertida. ¡Era posible divertirse con cosas serias! Yo estaba sentado en el piso, escuchando. Ellos no esperaban que participara. La conversación duró casi dos horas, y supe que era la mejor charla que jamás hubiera oído, supe que ni en sueños llegaría a saber tanto y a hablar de ese modo.

Era posible que parte de la razón por la que sostuvieran durante tanto tiempo la conversación fuera yo. Después de todo los dos terminaron siendo profesores, y esa pudo haber sido una primera práctica. Sam Toperoff se convirtió en escritor además de maestro, y en uno de mis más fieles amigos. Por años traté de igualar su lógica articulada, su excéntrica fortaleza mental, su habilidad para hacer suya una habitación llena de gente.

El otro incidente tuvo lugar dos años más tarde. Yo estaba en mi cuarto año en la universidad. Sam y Dick se habían graduado. El equipo estaba en Gettysburg para jugar contra el equipo local. Los doce habíamos ido al cine a ver *Vidas rebeldes* de Arthur Miller. Yo era un sólido miembro del equipo, y compartía con mis compañeros un vocabulario común de *dribles* cruzados, amagues de tiro, pases botados. Había cierto refinamiento en ese lenguaje, por más limitado que fuera. Yo me quedaba corto todavía en la charla o guasa de vestidor, todavía turbado cuando gente desnuda se daba toallazos. Estaba tomando un curso de historiografía y estaba asombrado de que la historia fuera postural, filosófica, y que la verdad histórica fuera debatible. Estaba pasmado por no haber sabido eso antes. Mi vida intelectual había empezado y yo estaba sentado en un cine con otros once jugadores viendo una película fascinante. Después salimos a la luz del día. Ted, nuestro centro, el hombre al que acudíamos en los momentos cruciales del juego, me pidió que le explicara la película. Los otros diez jugadores secundaron su petición. Hasta entonces no tenía idea de que me creyeran algo más que Radar, el chico callado, el buen tirador de salto. Les expliqué la película. Abrí la boca y las palabras salieron.

En 1965, a cuatro años de egresado de la universidad, trabajando como creativo publicitario en Nueva York y viviendo en Greenwich Village, Sam Toperoff me invitó a participar en los juegos de basquetbol dominicales de Artistas & Escritores. Yo trataba entonces de escribir ficción en las tardes, más por respeto a mí mismo que por verdadera inspiración, pero fui invitado porque sabía jugar. Aquélla era como ninguna otra cancha de basquetbol en la que hubiera estado antes: competitiva, hasta amable, excesivamente honrada. Los jugadores confesaban cuando pisaban fuera de las líneas como si hubieran pasado la noche anterior leyendo filosofía moral, se disculpaban cuando te cometían una falta, te sostenían si estabas en peligro de caer. Nada parecido a la fiereza de las canchas de Nueva York a las que estaba acostumbrado.

Calvin Trillin era uno de lo jugadores, Gerald Jonas otro. Ambos eran jóvenes escritores del *The New Yorker*. Chistopher Lehmann-Haupt recién había comenzado a hacer reseñas de libros para el *Times*; él estaba ahí también. Toperoff había ganado recientemente el primer premio de cuento en *The Atlantic Monthly*, y su primera novela había sido ya aceptada. Todos, incluso aquellos cuyos nombres no son ahora conocidos, eran en su complejidad atrayentes e interesantes.

Luego de los juegos, comprábamos refrescos *Seven-Up* y *Mission Orange* e íbamos al departamento de Trillin en el vecindario a relajarnos, pero más bien a hablar. Trillin, como lo ha ya demostrado ampliamente, era un gran narrador. También Toperoff. Era demasiado ingenio para hombres en tenis, el Algonquin revisitado, sólo que un poco más sudoroso y más al oeste. La conversación era variada —libros y gente y basquetbol— y, de lo que no sabía se podía hablar, de la conversación misma.

Al final del primer año de los juegos dominicales, rentamos un cuarto arriba de un restaurante griego en el *West Forties*, y organizamos una parodia de ceremonia de premiación, esposas y novias incluídas. «El jugador judío más adelantado» era uno de los premios. Otro ganó «El hombre blanco más saltarín». Yo recibí el premio «El cachirul» para el jugador inscrito con credenciales falsas. Cuando tomé el micrófono para aceptarlo, no pude pensar en una sola cosa ingeniosa qué decir. Sólo salió un «Gracias» Era inexcusable. Todos los demás habían rendido homenaje a sus abnegadas madres, dado crédito a la bandera o a la bebida que los había mantenido saludables.

Los juegos dominicales de Artistas & Escritores continuaron por los siguientes dos años, igual que las conversaciones en el departamento de Trillin. Yo no pronuncié más que unas pocas palabras en todo ese tiempo. Era consciente de estar escuchando, almacenando información, y estaba agradecido de pertenecer a ese grupo. Fue mi *Black Mountain College* [escuela liberal que transformó a mediados del siglo xx las artes y las ciencias en los Estados Unidos. N.T.]. Por las noches le platicaba a mi esposa todo lo que podía recordar —las mejores frases, las anécdotas más vívidas. Descubrí que tenía habilidad para recordar, para aislar los detalles representativos. Debe haberme venido de todos aquellos años escuchando a Jean Sheperd.

La historia de mi silencio sería incompleta si no admitiera que fui capaz de hablar a las mujeres antes de poder dirigirme a un grupo. La conversación cara a cara, que suele surgir luego del sexo, *sotto voce*, es allanada por la comodidad del cuerpo, esa tácita declaración de estimación transmitida piel con piel, que conduce a cada vez más grandes permisos verbales. Es el permiso que el amor (más que sólo el sexo) otorga, el dulce lenguaje acerca de nada en especial, *el juego;* y supongo que nunca está uno tan alejado de la autoconciencia como cuando está jugando. Es ése el lenguaje, el del regocijo, en el que más confortable me he sentido siempre. La cama como campo de juego. Los senos como una especie de sofá post-coito en donde nada es demasiado tonto o demasiado íntimo para ser dicho. Si un hombre puede hablar íntimamente, puede bajarse de su caballo blanco por unos momentos (quizás incluso le llegue a gustar estar abajo) la mayoría de las mujeres le ofrecerán todas las latitudes del habla que podría necesitar. Si además puede *él* escuchar, es probable –si todo lo demás se mantiene sin cambio– que entre en el reino de lo que las mujeres inteligentes consideran realmente sexy.

Pero aquí es donde el problema para los hombres comienza. Cuando la intimidad inicia también lo hace el ocultamiento. Una parte del corazón se cierra al tiempo que otra se abre. ¿Es esto cierto sólo para los hombres? Lo dudo. Uno piensa en algo en lo que no debería estar pensando y se lo reserva. Puede ser tan simple como un no me gusta la forma en que se ríe al final de las frases. ¡Aunque sus frases sean exquisitas! O, la amo, pero me siento atraído por X. En el corazón de esos ocultamientos está el silencio. Si uno tiene una larga historia de silencio, la reserva puede pasar inadvertida, por lo menos durante algún tiempo. Si uno es un novato, es probable que se deje vencer por la culpa y confiese aquello en lo que debió ser reticente, y lo eche todo a perder, como ocurre normalmente a los sinceros congénitos. En cualquier grado, las mujeres han sido para mí las causantes de mi mayor verbosidad y mi mayor silencio. Yo les digo todo. Cuando llego a conocerlas íntimamente les digo menos.

Si la musa es femenina y el hombre visitado por su musa ha aprendido a aprovechar los recursos de su silencio, buscará y querrá decir más. Todo está bajo su control (si bien éste puede ser el último autoengaño). Es claro, otra

vez, que estoy hablando sobre las posibilidades del silencio poderoso. He conocido esas posibilidades en pocas ocasiones: impetuosas, seductoras; violáceo vino verbal. Pero mi silencio poderoso, controlado, cuando mucho, me ha dado recompensas efímeras. Finalmente nadie lo quiere. Es un retenedor, un escudo protector. El verdadero amor lo quiere dar todo. Por esto es que nadie debería esperar de un escritor verdadero amor. El escritor, apenas después del gran amor, lo utiliza. Creo que esto sería también aplicable al escritor atrapado en su circunspección, si bien entonces su uso sería quizás más perdonable.

Alguien podría decir que, puesto que mi madre fue siempre tan alentadora, he buscado alimentar a mujeres como ella. Esto es particularmente cierto de la mujer que elegí para casarme. Generosidad emocional: me gusta más de lo que la merezco. Las cosas crecen desde ahí, incluido el pene. Esto no es una broma. Cuando uno pasa de cierta edad, llega a entender cuan importante es esa generosidad. La preocupación por el desempeño sexual es una de las cosas respecto a las cuales los hombres son más reservados. El silencio de los corderos, nosotros que fuimos educados para ser lobos.

La mayoría de las mujeres están preparadas para comprender las variedades del silencio masculino, siempre y cuando ese silencio no sea agresivo o remoto. Quizás las mujeres realmente adaptadas al hombre, están siempre tratando de saber si hay alguna vulnerabilidad en nuestro silencio. Las mejores mujeres quieren saber si hay alguna cualidad en él.

Mi esposa no cree en mi timidez, o en los años de desagradable silencio de los que he hablado. Desde el principio, su cariño por mí y su creencia de que era listo, me dieron el permiso para hablar. Y hablé. Fui incluso osado. Ella me dio el permiso para que pareciera que yo sabía lo que estaba haciendo y diciendo.

Pero la historia de cualquier matrimonio encierra silencios acumulados. Reticencias. Cuando algunas reservas se hacen intolerables provocan discusiones, peleas. O, si uno es de algún modo poeta, poemas. O todo lo anterior. Contrario a lo que afirma la psicología trivial actual, un matrimonio funcional permite ciertos silencios. El silencio es un aspecto de la libertad. ¿O no son con frecuencia los habitantes de países despóticos forzados a hablar? Quizás el mejor regalo de mi esposa, dado que no cree en mi historia de silencio, ha sido que reconoce y acepta tácitamente que me reserve algunas cosas. Trato de corresponderle. Es siempre, no obstante, cuestión de equilibrio. Los momentos dulces rara vez necesitan ser articulados en palabras. Cuando las cosas no están bien entre nosotros, los dos queremos que sea el otro el que ponga en palabras el problema. No puedo pensar en una situación más delicada: decir lo suficiente para no mentir, pero lo mínimo para no herir. Es en esas ocasiones en que he tomado conciencia de los límites del lenguaje y de mi valentía. Hay cosas que nos deben ser dichas, y una vez develadas las comprendemos. Con suerte y experiencia, esas cosas encuentran sus pares, escudos contra el sufrimiento. Y hay otras cosas que no se nos deberían decir nunca. Rogamos por oírlas también.

Porque uno es siempre una persona privada y pública, la política del silencio es efectiva. Sabemos que el silencio en ciertas situaciones puede ser inmoral. Czeslaw Milosz y Carolyn Forché, para citar dos ejemplos contemporáneos, hablan acerca de la poesía de testigo o de testimonio. Sabemos a qué se refieren. Pero toda buena poesía es poesía de testimonio, si bien no siempre de los «grandes» eventos de nuestro tiempo. Sin duda hay momentos en los que es esencial hacerse oír, y sabemos también cuántas veces muchos de nosotros hemos fallado a otros, sin mencionar a nosotros mismos, en este sentido. Los libros de historia están llenos de santos, mártires, y otros tipos de radicales. En comparación a ellos, ¿no es cualquier otra historia una historia de complacencia y vergüenza? (No estoy tratando de glorificar la inacción, meramente sugiero que para muchos de nosotros la poesía proviene tanto de la atención a lo inadvertido, a lo inefable, como a lo conspicuo).

Desde el punto de vista filosófico, el silencio puede ser objeto de reflexiones más profundas que estas. «Amarrarse la lengua» puede ser moral, inmoral o irrelevante, dependiendo del contexto. En cuanto al silencio se refiere, yo he cometido todos sus errores.

En 1967 mi esposa y yo dejamos nuestros bien remunerados trabajos y nos mudamos a España. Yo había estado reuniendo material; quería ver si podía escribir una novela. Tenía 28 años. Teníamos 2,200 dólares y logramos estirarlos once meses, durante los cuales escribí parte de una pobre novela, y empecé a escribir poesía. Me pareció que era lo que tenía que haber estado escribiendo. Toperoff nos visitó con su nueva esposa. Les gustó lo que estaba haciendo y me recomendaron algunos programas de escritura para graduados. Yo no había oído nunca de ellos. Además, mis notas de la universidad no eran suficientemente buenas, protesté. ¿De veras —pensaba— no hace falta *hablar* en la escuela de graduados, quizás hasta enseñar? Me dijeron que mi poesía me haría un lugar ahí, y hasta pidieron las formas de ingreso para mí.

Di clases en la escuela de graduados de Syracuse, llevando camisas negras para que los estudiantes no vieran las manchas de sudor de mis sobacos, y redescubrí que los recién ingresados eran aún más inseguros que yo. Fue una agradable sorpresa advertir que tenía cosas qué decirles. Me llevó considerablemente más tiempo hablar en mis clases, pero un día en el taller de poesía de Philip Booth me asombró estar diciendo cosas con más sentido que el ostentoso compañero brillante pero rebuscado, escucharme decir cosas razonablemente coherentes. Desde entonces ofrezco mi granito de arena. Tenía treinta años.

Es interesante que en la parte central de Pensilvania en donde mi esposa creció, la gente de campo use la palabra «retardado» [«backward», también "en reversa" N.T.] como sinónimo de tímido. No es un insulto. Si yo hubiera crecido ahí me habrían llamado retardado. Y habrían estado en lo correcto en ambos sentidos. Yo era tímido *y* no sabía mucho que digamos. Aún hoy, cuando me siento *retardado*, guardo silencio.

Por otro lado, como lo sugieren los secretos familiares de que he hablado, mis otros silencios tienen que ver con el conocimiento, de saber más de lo que me atrevo a decir.

De las dos clases de silencio, la que se origina de la ignorancia es la más corregible. La otra es transformable, y probablemente vaya al corazón oculto, si no del arte, de la poesía. Si algo, la poesía me ha dado el valor de hablar. Primero en la página, y después —como si el control de las palabras en un territorio conllevara la útil ilusión de control en otro— en voz alta, en el salón de clases en donde puedo arreglármelas para ocultar las vetas subterráneas de mi ignorancia. A pesar de lo cual, prefiero un lugar apartado en la esquina de un oscuro bar, y una persona escogida enfrente.

«El silencio tiene un clima rudo, loco» escribió un niño cuando visité la Escuela Katzenbach para Sordos. Sólo puedo imaginar cómo sería el clima del silencio perpetuo. Pero rudo y loco entendí, y no dejé de percibir la ironía de mi posición: enseñar a los silentes que tienen muchas cosas qué decir.

La educación de mi silencio continúa, y espero esté aún abierta a revisión. He usado el silencio cruelmente como una forma de desaprobación o castigo, a menudo he balbuceado para evitarlo en situaciones embarazosas, y me gustaría pensar que ha habido ocasiones en que lo he usado noblemente. Ser capaz de echar mano de la palabra «usar» en relación a mi silencio es tanto un logro como una incriminación. Alguna vez mi silencio me poseyó. Ahora que lo poseo, me gustaría aprender a dejarlo ser, dejarlo encontrar las palabras que necesita.

En el camino me he dado cuenta de que el silencio puede ser una especie de depósito, un lugar para guardar las cosas del mundo hasta el momento en que somos capaces de manejarlas, de hacerlas nuestras. Si no nos derrota nuestra timidez, nuestra debilitante mudez, podríamos descubrir que podemos cultivarla y una y otra vez hacer que nos sea útil. «El silencio oportuno es más elocuente que el discurso», dijo alguna vez Martin Tupper. Aunque La Rochefoucauld escribió, «el silencio es la mejor táctica para aquel que desconfía de sí mismo». Yo he desconfiado de mí más tiempo del que he confiado. El silencio era mi táctica, mi maldición. Todavía lo es a veces. Cualquiera que sea la cualidad presente en mi silencio, ha surgido en parte del miedo, en parte de la necesidad de llenar ese depósito de cosas que no he podido todavía manejar ni hacer mías. Con frecuencia está cerrado. Yo sigo buscando la llave extraviada. T

Stephen Dunn, *poeta norteamericano nacido en Queens en 1939. Obtuvo el premio Pulitzer de poesía en el 2001. Actualmente es profesor de escritura creativa en el Richard Stockton College de New Jersey, Estados Unidos. Entre sus publicaciones se encuentran:* Walking Lights, Riffs & Reciprocities, Different Hours *y* Local Visitations.

Gays y genes

Por Andrew Hacker

Traducción de Madú Díaz Muñoz.
Reimpreso con el permiso de The New York Review of Books.
Copyright ©2003 NYREV, Inc.

Ésta es una reseña que provocará más de un escozor. Controversial, atrevido, liberal. Todos los temas del espectro sexual humano: identidad y preferencia sexual, bisexualidad, polimorfismo, vestidos, ambisexualidad, transgéneros, gen sexual… son abordados aquí con claridad y desenfado por Andrew Hacker al reseñar los libros de Alan Brookey, John D'Emilio, Amy Bloom y Martin Duberman. Parafraseando a Borges: leerlo no da sueño.

Libros reseñados:
Por Robert Alan Brookey, Indiana University Press, 167 pp., $27.95
Por John D'Emilio, Duke University Press, 264 pp., $18.95 (paper)
Por Amy Bloom, Random House, 140 pp., $23.95
Por Martin Duberman, South End Press, 504 pp., $22.00 (paper)

1.

Parece que a veces se le da igual atención a las causas de la homosexualidad como a cualquiera de las causas de cualquier otro aspecto de la variación humana. Los heterosexuales están fascinados por esta minoría en su medio y los homosexuales parecen estar igualmente curiosos acerca de ellos mismos. De hecho casi todos se toman la libertad de dar opiniones sobre la homosexualidad, muchas de las cuales figuran en el libro de Robert Alan Brookey, un certero estudio llamado *Reinventando al homosexual masculino*. Así, una teoría dice que la homosexualidad es un «comportamiento altruista en el cual un hermano consanguíneo renuncia a la reproducción para mejorar las probabilidades de supervivencia de los retoños de los otros hermanos consanguíneos». Otra teoría expone que los hombres que se identifican a sí mismos como homosexuales han «fallado en la competición masculina de conseguir parejas femeninas, y deben soportar la frustración de no haber tenido relaciones sexuales heterosexuales». Estas especulaciones, como muchas otras, están basadas en la premisa de que la heterosexualidad es la norma de la naturaleza, con el corolario implícito de que la homosexualidad es una desviación.

Pero no todas las investigaciones se hacen sobre las rodillas. En 1991 y en 1993, los resultados de dos estudios de laboratorio fueron publicados en *Science*, una revista rigurosa y reputada.[1] La primera estaba basada en las autopsias hechas a diecinueve hombres homosexuales, dieciséis hombres heterosexuales, y seis mujeres heterosexuales en siete hospitales de Nueva York y California. En las disecciones de su hipotálamo anterior se encontró que las glándulas tanto de mujeres como de hombres homosexuales eran de la mitad del tamaño que las de los hombres heterosexuales. «Este hallazgo», concluyó el autor, «sugiere que la orientación sexual tiene un sustrato biológico». El segundo estudio examinó a cuarenta familias con dos hijos homosexuales. Se encontró que en treinta y tres de esos pares, sus otros parientes gays —tíos y primos— venían principalmente del lado materno, señalando una «correlación entre la orientación homosexual y la herencia de marcadores polimórficos en el cromosoma X», el cual reciben los hombres homosexuales de sus madres.

Desde entonces se ha estado debatiendo sobre si hay o no un «gen gay». Parte de ese debate se ha centrado en las miras y la confiabilidad de los estudios empíricos, debido a que algunos científicos han expresado dudas acerca de sus métodos y presuposiciones. La revista *Science* publicó desde entonces el resultado de un intento de réplica de estos estudios, el cual reportó no haber encontrado «un gen determinante que influyera en la orientación sexual».[2] Brookey aún parece creer que con el tiempo se hará ese descubrimiento, y esa perspectiva lo preocupa. Él está particularmente preocupado por los hallazgos que dicen que el hipotálamo de un hombre homosexual está cercano al tamaño de uno de mujer, y que el supuesto marcador gay es transmitido a través de las madres. Estos hallazgos, cree él, promoverán no sólo «la creencia de que los hombres homosexuales son afeminados», sino que también «son físicamente afeminados».

Como participantes de una democracia, sus miembros se creen en la libertad de formar opinión, aunque no tengan conocimientos científicos. No sólo eso, sino que se les piden sus puntos de vista en encuestas y éstos son publicados por los medios de comunicación. En este tema, como en otros, la ideología interfiere en forma determinante. Las respuestas de la encuesta Gallup en la **Tabla A** muestran que mientras que dos tercios de los demócratas toman el punto de vista innato, casi todos los republicanos toman el del medio ambiente. La última tendencia parece surgir del deseo conservador de que la homosexualidad no existe, acompañada por la creencia de que es posible su eliminación. De ahí el punto de vista de los conservadores de que identificarse uno mismo como homosexual es una decisión tomada libremente o el resultado de los eventos e influencias durante la propia formación, que pudieron o debieron haberse evitado.

El «gen gay» también figura en la política. Brookey cita la controversia en la enmienda que se hizo a la constitución de Colorado en 1992, que fue aprobada por una amplia mayoría en todo el estado. Se refería a las «orientaciones, conductas, prácticas o relaciones homosexuales, lesbianas o bisexuales». Decía que ninguna de éstas daba el derecho a persona alguna a tener o exigir estatus de minoría, cuota preferencial, estatus protegido o reclamar discriminación.

Quienes propusieron la enmienda decían que los estados tienen el derecho de desfavorecer o hasta prohibir ciertas tendencias o prácticas. Un caso citado frecuentemente es la poligamia, la cual es prohibida por las constituciones de numerosos estados.

Dean Hamer, el biólogo que condujo el estudio del hipotálamo, compareció como perito cuando se impugnó la enmienda ante la Corte. No es de sorprender que haya citado su investigación para argumentar que ser homosexual no es una preferencia como la poligamia, sino un elemento inherente a la constitución personal. Como luego pasó, la Suprema Corte le dio la vuelta el asunto genético al revocar la enmienda. El ministro Anthony Kennedy, que redactó la resolución aprobada por una mayoría 7-2, afirmó, «que [la enmienda] identifica a las personas por una sola característica… lo que las hace desiguales a las demás».[3] O como Brooks añadió, «Le niega a los homosexuales el mismo recurso legal y acceso a la participación política que está disponible a todos los demás ciudadanos». Un corolario es que si los estados buscan prohibir ciertas prácticas sexuales, como en las leyes contra la sodomía, la prohibición debe aplicarse a todas las parejas destinatarias.

Como se puede ver hay otra asimetría en la **Tabla A**. A pesar de que la brecha entre hombres y mujeres generalmente no es tan amplia como la que separa a republicanos de demócratas, aún así llama la atención. (El porcentaje de hombres que favorecen la explicación basada en la crianza o el medio ambiente probablemente hubiera sido más alto si los hombres homosexuales hubieran sido excluidos del cálculo.) ¿Por qué los hombres, especialmente aquellos que se ven a sí mismos como heterosexuales, prefieren ver la homosexualidad como el resultado de la decisión personal o de los elementos del medio ambiente? Tal vez deberíamos de plantearnos la pregunta al revés, y preguntarnos por qué la mayoría de los hombres rechazan la explicación genética. Quizás porque piensan que si el ser gay es innato, probablemente ellos mismos sean portadores del gen homosexual. Aunque el gen se encuentre actualmente inactivo, puede salir a la superficie en cualquier momento, como ha sucedido ocasionalmente entre hombres casados. Ante la vista de tales posibilidades, los hombres heterosexuales pueden considerar reconfortante inclinarse por las teorías de la elección o de las circunstancias personales. Esto les permite afirmar que ésa sería una elección que ellos nunca harían, y que han podido sortear las influencias que hacen a otras personas gay.

2.

En su ensayo «¿Nacido Homosexual?», John D´Emilio dice que a él no le importa realmente saber si fue así en su caso. Luego cita numerosas razones por las cuales cree es mejor no proseguir con esa cuestión. Comienza describiendo los cambios en la terminología, «desde preferencia sexual», con su deducción de decisión, hasta llegar a algo más fijo como «orienta-

ción sexual». Pero hasta eso denota una dirección en la cual alguien ha cambiado su actitud, dejando abierto lo que indujo el viraje. He aquí el cambio reciente de «identidad sexual», de quien abandonó la ambigüedad, y «ha ido al verdadero núcleo de lo que era». Pero D´Emilio y los otros que se dicen homosexuales no están completamente seguros de quién o qué son. En esta línea, alude a «la fluidez, a la suerte, de —sí— la elección personal que llegó al grado de crear nuestro yo sexual». Sin utilizar la palabra «bisexual», él señala a los esposos que tienen sexo satisfactorio en casa, pero que ocasionalmente tienen relaciones con otro hombre.

Sin descontar el poder de los conservadores, D´Emilio está intranquilo por «la facilidad con que muchos americanos liberales han aceptado la teoría del nacido-gay». El decir que ser gay es genético, él cree, les permite «echar de lado los remilgos acerca de lo que hacemos». Tampoco se está librando de los puntos de vista dentro de la misma comunidad gay. A su juicio, la premisa de que la gente puede nacer gay «nos permite evadir nuestra homofobia interna». Argumenta con razón que la explicación genética hace demasiado fácil rodear «el incómodo —e inexpresado– sentimiento de que, si nosotros tuviéramos la posibilidad de decisión, escogeríamos diferente». Pero no está claro por qué clasifica este tema como uno de auto aborrecimiento. Meditar acerca de llevar una vida diferente no lleva implícito la antipatía con la que uno ya tiene.

A pesar de que los homosexuales y lesbianas conforman sólo una relativamente pequeña porción de la población de los Estados Unidos —mi propia estimación sería del 6% de todos los hombres y entre 2 y 3% de las mujeres—, mantienen muchos lazos inextricables con otras partes de la población. Aparte de sus padres deben tener hermanos heterosexuales. Un número considerable estuvo casado alguna vez y tiene niños, mientras que otros están concibiendo o adoptando hijos. En otro ensayo, «Reclamando familia», D´Emilio contempla «la aceptación de las familias lesbianas y gays como parte integral de la familia norteamericana». Él llama a ésto la «búsqueda del reconocimiento de familia», la cual incluye a los matrimonios del mismo sexo, derechos totales para la adopción y custodia de niños, así como otorgar la legitimidad a varios acuerdos domésticos. Algunos pasos hacia tal legitimidad ya se están llevando a cabo. En Vermont se permite a las parejas del mismo sexo registrarse como «uniones civiles», y Hawaii tiene una poderosa ley «de sociedades domésticas». Algunas compañías y localidades ofrecen cobertura a los compañeros de sus empleados, y cada vez más hospitales están viendo a estos compañeros como «los más cercanos» en situaciones de visitas restringidas.

D´Emilio dice que una cuarta parte de los gays, lesbianas y adultos bisexuales tienen a niños viviendo con ellos. Estas cifras probablemente sean ciertas para las mujeres, pues muchas de ellas se encuentran criando niños de matrimonios anteriores. Pero no he encontrado evidencia convincente de que uno de cada cuatro gays tenga a un niño en casa.[4] Cuales fueren las cifras, los hijos de padres homosexuales merecen ser tratados como cualquier otro en sus escuelas y en cualquier otro lugar, como lo son aquéllos de padres en unión libre o madres solteras. Pero aún un sentimiento tan benigno puede causar controversia.

Piense en una clase de niños de seis años donde uno de los alumnos está siendo criado por padres del mismo sexo. Si el niño es molestado, el maestro tendrá propensión a tomar el evento como una ocasión para educar. Y como sucede, existen libros que están dirigidos para niños de este nivel escolar. Entre los más conocidos están *Heather tiene dos mamás*[5] y *El compañero de cuarto de papá.* En el primero, la niña vive con dos mujeres. En el segundo, el niño vive con su mamá pero pasa un considerable tiempo con dos hombres. El propósito de estos libros no es sólo hacer sentir mejor a los niños con papás homosexuales sino también convencer a sus compañeros de que sus hogares tienen un estilo de vida aceptable. Está por demás decir que ninguna escuela utiliza actualmente estos textos. Su miedo es que algunos alumnos lleguen a concluir que el ser homosexual o lesbiana tiene el mismo estatus que la heterosexualidad. De hecho, ellos ven esto como otro ejemplo de «medio ambiente» que puede atraer a los jóvenes a la homosexualidad.

3.

Una preocupación relacionada con esto —entre aquellos que levantan la voz— ha sido el crecimiento de lo que se puede llamar la presencia gay en los Estados Unidos y en otros lugares. Un compañero gay resulta básico en la trama de la serie de máxima audiencia *Will y Grace* (Sony Entertainment), al igual que personajes homosexuales son recurrentes en los programas de las cadenas televisivas y en los complejos de cine. Aquí la pregunta que surge es si el número de homosexuales y lesbianas está realmente creciendo en relación al total de la población. A juzgar por los indicadores aparentes, más americanos que nunca están deseosos de decir que ellos son homosexuales o lesbianas, o de permitir que otros lo interpreten así. El gran cambio se ha dado entre la gente joven que llega a la edad sexual, muchos más de ellos son capaces de reconocerse homosexuales y de admitir ese hecho frente al mundo.

Si la población gay parece estar en aumento, la explicación más sencilla es que más personas están *saliendo del clóset*. Veamos, por ejemplo las cifras del censo del 2000 de los hombres de cuarenta a cuarenta y cuatro años de edad, que llegaban a la edad adulta en una época en que admitir ser homosexual estaba ganando aceptación. Como se ve en la **Tabla B**, la proporción de hombres que aún no se habían casado para el 2000 era de más del doble desde 1970, con un aumento del 7.5 al 15.8%. La última cifra es digna de destacarse, aún reconociendo que la gente se está casando a una edad más avanzada actualmente. Por supuesto muchos de estos solteros se identifican como heterosexuales. De hecho casi todos los hombres heterosexuales se han casado por lo menos una vez antes de alcanzar los cuarenta, y los datos más recientes nos muestran que menos del 2%de los hombres que se casan por primera vez tienen más de cuarenta.

Pero los hombres que permanecen solteros sólo conforman una parte del panorama. La **Tabla B** muestra también que de entre los hombres de cuarenta a cuarenta y cuatro, la proporción de los que eran divorciados y no se habían vuelto a casar saltaba del 3.8% en 1970 al 13.2% en el 2000, casi triplicándose. Como sucede, los heterosexuales divorciados casi siempre se vuelven a casar, normalmente muy pronto, con frecuencia porque se sienten aislados sin un hogar. Esto parece especialmente cierto entre aquellos que se divorcian en sus cuarenta, para los cuales quizás sea un poco tarde para dominar las tareas domésticas. Pero el crecimiento del grupo de divorciados-no-vueltos-a-casar sugiere que contiene un número de homosexuales que se casaron alguna vez y no lo volverán a hacer. (O no pueden hasta que muchas leyes cambien). En 1970 muchos de los hombres homosexuales que estaban casados, permanecían casados, pues revelarlo era mucho más aventurado de lo que es hoy.

Pero ¿por qué tantos como el 15.8 % de los hombres en los inicios de sus cuarentas decidieron no casarse, adicionalmente al 13.2% que se divorció y no se volvió a casar? En conjunto, totalizan casi uno de cada tres hombres a esa edad. La proporción más alta en la historia de los Estados Unidos. En contraste con 1970, cuando los solteros y hombres divorciados que no se habían vuelto a casar sólo constituían el 11.3% de esta categoría.

La explicación más razonable es que este pronunciado aumento se debe a que más hombres están descubriendo que son homosexuales, ya sea pronto o después de años de haber pretendido ser heterosexuales. ¿Puedo esto significar que la homosexualidad masculina es más dominante que en el pasado, en vez de que más hombres están saliendo del clóset? Esta pregunta no puede ser respondida con facilidad, pues es imposible tomar datos del pasado. Lo que está claro es que más hombres están reconociendo sus inclinaciones homosexuales, si bien no tantos como para afectar el crecimiento de la población en el corto plazo. La próxima generación saldrá de padres heterosexuales como siempre ha sido. Probablemente algún día, la población homosexual se reproducirá donando esperma a mujeres amigas.

La **Tabla B** muestra también información distributiva de las mujeres. Entre 1970 y 2000, aquellas en los inicios de sus cuarentas que eran solteras o que estuvieron casadas pero se habían separado, divorciado o enviudado se elevó del 19.6 al 33.8%. Números como éstos sugieren que habrá menos matrimonios entre las mujeres heterosexuales, en parte por la creciente proporción de hombres interesados en otros hombres. La suposición de que hay un hombre en algún lugar del mundo para cada mujer simplemente ya no se sostiene.

4.

En *Normal*, Amy Bloom, una psicóloga que ha dado clases en la escuela de Medicina de Yale, lleva la pregunta de la identidad sexual mucho más lejos. Los tres grupos que ella toma en consideración son tan pequeños, que podrían

ser descartados como anomalías. Ellos son los transexuales que se han sometido a cirugía para cambiar de sexo; los hombres heterosexuales a quienes gusta vestir ropa femenina; y los adultos que nacieron con genitales ambiguos pero que ahora se identifican con un sexo. Bloom aborda a varias docenas de hombres y mujeres y lo más impresionante de todo es lo «normales» que todos ellos parecen, lo que es la razón del título de su libro. (Un hombre nos muestra su colección de pelucas de mujer. ¿Pero es acaso este hombre más raro que un vecino que nos presume su colección de pistolas?).

En la población adulta, Bloom estima que aproximadamente una persona de cada 50,000 es un transexual que se ha sometido a cirugía; y de éstos, el 80% son hombres que se quieren hacer mujeres. Christine Jorgensen, Renee Richards y Jan Morris han sido ejemplos destacados. Sin embargo, *Normal* se enfoca en el pequeño grupo de mujeres que se han hecho hombres, y su transición ha sido más complicada anatómicamente. (Este capítulo puede contener más de lo que uno quiere saber acerca de la «faloplastía» y de la «metoidioplastía».) La mayoría de los nuevos hombres de los cuales ella habla, están actualmente viviendo con mujeres, quienes obviamente saben de sus pasados. Muchas de las mujeres-ahora-hombres han sido lesbianas y han visto cómo sus antiguos círculos de amistades los evitan en sus nuevas encarnaciones. Por otro lado, una mujer se hizo el cambio para poder ser un hombre homosexual. Se le ha preguntado la razón por la que no permaneció siendo mujer, luego de que como tal podía haber tenido hombres. Y ha respondido que ese no es el punto: su identidad esencial es ser hombre homosexual y no mujer heterosexual. Todos los transexuales sienten que sus cuerpos físicos no estaban de acuerdo con sus caracteres. Después de todo, no todas las constituciones vienen a este mundo de forma congruente o completa. Muchos niños sobreviven ahora o prosperan bajo un régimen de medicamentos. Bloom siente que los adultos que buscan su salvación a través de la cirugía no están desafiando a la naturaleza sino aliviando sus desperfectos.

El siguiente grupo consiste en hombres heterosexuales que se sienten atraídos a ponerse ropas femeninas. Aquí se debe diferenciarlos de los gays *drag queens* o travestis. Casi todos los hombres heterosexuales se han probado furtivamente la ropa interior o los vestidos de su mujer cuando han estado solos en casa. A menudo las esposas no lo saben o siquiera lo sospechan. (Bloom estima que más del 5% de todos los hombres se prueban la ropa de su mujer, aunque da por sentado que no hay manera de comprobar esta cifra). Aunque los hombres en *Normal* lo hacen de forma muy abierta. O por lo menos lo hacen cuando se van de crucero o de convención a donde llevan sus vestidos con rellenos y maquillaje y pueden sacar su yo modisto. Los participantes típicos son los «Contadores Presbiterianos de *Cedar Rapids* y los Ingenieros Luteranos de Omaha», conjuntamente con por lo menos un ministro bautista y un agente de bienes raíces. Nosotros creemos que ellos logran alguna satisfacción emocional al realizar esta fantasía pero Bloom casi no dice nada al respecto.

Mientras que algunas esposas muestran su empatía y apoyo, Bloom dice que casi todas a las que ella conoció se hacían las fuertes, pero que deseaban patentemente que las inclinaciones de sus maridos fueran otras. Lo que sí es evidente es que muchos de los hombres que se «visten» difícilmente tratan de ser «femeninas». De hecho muchos tienen cuerpos que no les ayudan a parecerse a una mujer y ellos no suavizan su porte cuando llevan estas ropas. Para concluir, son muy hombres en todo, menos en sus preferencias en cuanto a la ropa.

En aproximadamente uno de cada 2,000 nacimientos, los padres oyen al doctor decirles algo como «de alguna manera los genitales de su bebé no acabaron de desarrollarse, así que por el momento no sabemos exactamente qué sexo tiene». (Actualmente muchos padres pueden enterarse de esta situación mucho antes del parto.) Aquí, también, los cirujanos están listos para entrar a escena. Pero primero se llevan a cabo exámenes hormonales para ver hacia qué sexo se inclina el infante, aunque sea sólo marginalmente. Aunque en la práctica, la mayoría de los doctores declaran niñas a los bebés hermafroditas, pues en las palabras de un especialista, «es más fácil hacer un agujero que una columna». Ellos también sostienen que si el bebé es tratado como niña, en eso se convertirá.

A diferencia de los transexuales y los que se visten con ropas femeninas, que mayoritariamente toman estas decisiones como adultos, Bloom no pudo encontrar personas a quienes entrevistar que hubieran nacido como niños «intersex» como se les llama ahora. Un caso que refiere John Colapinto, fue el del niño convertido en Joana apenas hubo nacido y decidió en su adolescencia que él era realmente un niño. Bloom localizó a un hombre que ha tenido siempre un pene muy pequeño, pero cuyos padres se resistieron cuando los doctores sugirieron su remoción. Por esto, él dice, «estaré agradecido por el resto de mi vida», y no sólo por el hecho de que él y su esposa tienen relaciones sexuales muy placenteras.

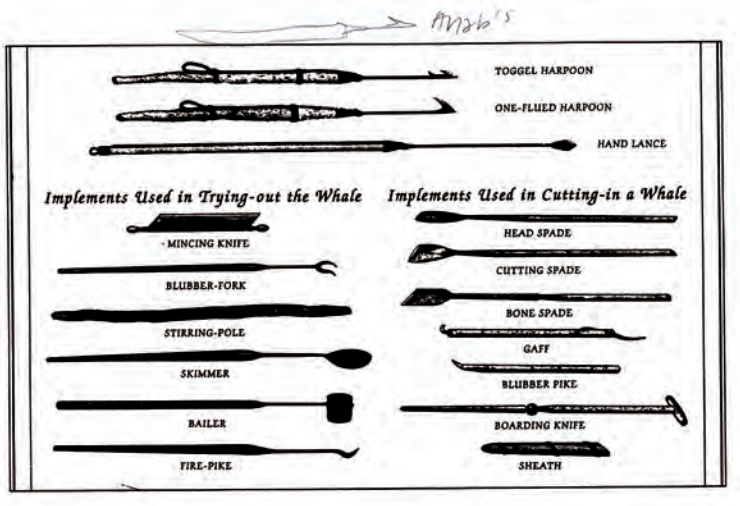
5.

En *Reinventando al homosexual masculino* apenas se dice algo acerca de las mujeres, lo cual no debe tomarse como crítica, ya que el tema que Brookey eligió fueron los hombres. Aún así vale la pena mencionar que han habido pocas referencias a un «gen lésbico». Sabemos que relativamente menos mujeres —de un tercio a la mitad a lo más— se hacen llamar lesbianas, comparadas con los hombres que se identifican como homosexuales. La razón principal es que las mujeres que han tenido experiencias íntimas con una compañera del mismo sexo son menos aptas para redefinirse. Pueden andar con hombres y después regresar con sus compañeras, sin que vean que esto les afecte a su identidad sexual elemental. Esto no quiere decir que las mujeres sean más «bisexuales» sino que son más flexibles y variables en lo referente al amor, atracción y sus expresiones físicas. Lo que se puede añadir, es que los hombres ya sean homosexuales o heterosexuales tienden a ser más «monosexuales». No sólo se sienten incómodos con la ambigüedad sexual, sino que además hombres de ambos grupos se mantienen firmes en que no hay probabilidad de cambiar lo que ellos son ahora.

En su ensayo *Left Out* [*Excluido*] Martin Duberman cubre muchos temas, desde las discusiones de Cuba y Vietnam, la política académica y racial, junto con los artículos sobre Paul Robeson, William Styron y Anita Bryant. Sin embargo, su principal énfasis es la vida homosexual, y hace alusiones recurrentes a lo que él llama «la conocida afirmación de Freud de que todos los seres humanos son potencialmente receptivos a la estimulación bisexual». Freud afirmaba que todos somos inherente o sexualmente polimorfos. Y seguramente sabía lo que hacía al utilizar el prefijo «poli»en lugar de «bi». Las permutaciones del comportamiento sexual humano rayan en lo infinito, incluyendo «tríos», «cuartetos», orientados a la brutalidad o al sometimiento, en público o mediante pago, sin mencionar la fascinación por los menores, que atrapa a tantos adultos y mantiene a sociedades enteras en vilo.

Duberman cita a Donald Webster Cory, que llamaba a la homosexualidad y heterosexualidad «más bien insignificantes sobresimplificaciones», así como a Albert Ellis , que escribió que la «heterosexualidad exclusiva puede ser tan fetichista como la homosexualidad exclusiva». Y añade que Masters y Johnson utilizaron el término «ambisexualidad» para personas que muestran «una neutralidad completa cuando eligen compañero».

Si la gran mayoría de hombres y mujeres se ven a sí mismos ya sea como heterosexuales u homosexuales, esto aún deja un gran número de personas que se resisten a cualquier designación y que fre-



cuentemente se identifican como bisexuales. De hecho, en muchos campus universitarios, organizaciones homosexuales y lésbicas incluyen a tales estudiantes entre sus representados. Aún así, la gente que se refiere a sí misma como bisexual es un grupo muy pequeño. En las Encuestas de Kinsey —que no usa el término— sólo 1.9% de los hombres y 0.7% de las mujeres dijeron que eran «igualmente heterosexuales y homosexuales».[6] A pesar de que la segunda mitad del siglo ciertamente ha visto inmensos cambios en la esfera sexual, no hay muchas razones para creer que las cifras serían muy diferentes a las de hoy.

Más relevante que el hecho de cómo se definen las personas a sí mismas, es lo que hacen o han hecho. El estudio más confiable realizado recientemente, realizado por la Universidad de Chicago y financiado por siete fundaciones, encontró que casi todas las lesbianas y muchos hombres homosexuales han tenido sexo heterosexual en el pasado.[7] Pero si esto significa ser bisexual, ellos no son los únicos con esa experiencia.

Sabemos que el experimentar con el mismo sexo es muy común en los años de la adolescencia. Sin embargo, estos episodios son muy juveniles y tentativos para ser archivados como homosexuales o bisexuales. De este modo, el estudio de Chicago probó más allá, y encontró que entre los adultos que actualmente se veían a sí mismos como heterosexuales, otra vez casi la mitad de mujeres respecto a los hombres reconocieron haber tenido una o más relaciones con el mismo sexo después de los dieciocho años de edad. Si bien los números reales pueden ser mayores, los que tenemos son una buena referencia de la incidencia del comportamiento bisexual.

En general, la bisexualidad tiende a expresarse de dos formas. La primera encontrada principalmente en las mujeres que han tenido tanto compañeros masculinos como femeninos. Anne Heche y Sinead O´Connor son ejemplos recientes; anteriormente, Marlene Dietrich, Greta Garbo, Virginia Woolf vienen a la mente, cada una en su propio estilo. (Éste fue un tema de la novela de Alison Lurie *The Last Resort.)* Empezando más jóvenes algunas alumnas hablan ya de «ser gays hasta la graduación», dando entender que por el momento están profundamente enamoradas de su novia pero que están abiertas a otra opción más tarde.

Con los hombres, un patrón más usual es el del marido que se da cuenta de que es gay, o que lo sospechaba antes, pero está casado de cualquier modo. En el pasado la mayoría de estos hombres se quedaba con sus esposas, y muchos lo hacen todavía. Sin embargo, de cuando en cuando, buscan tener encuentros con hombres, algunas veces en bares gays. Pero la verdad es que casi todos estos maridos saben que son homosexuales, y muchos sienten que el sexo con sus mujeres no expresa su identidad esencial. Así que puede ser un término equivocado llamar a estos hombres bisexuales. (Una pregunta muy diferente es ¿cómo muchas de sus esposas lo saben pero deciden permanecer calladas?).

Bien pudiera ser que nadie es de manera innata homosexual o heterosexual; ni probablemente bisexual o ambisexual innato. Más bien podemos ser atraídos por un espectro de nuestros compañeros humanos; el que tengan cromosomas XX o XY puede no determinar su preferencia sexual. Tal vez sea un triunfo de nuestra especie el que no haya un límite claro a la creatividad de nuestra inventiva o de las permutaciones para el placer sexual. Mucho de lo que estoy sugiriendo fue captado por un invitado de una boda —sexo no especificado— al que se le oyó por casualidad decir sobre el novio y la novia: «Son una pareja encantadora. Me he acostado con los dos». T

[1] Simon Levay, «A Difference in Hypothalamic Structure Between Heterosexual and Homosexual Men» *Science*, Vol. 253, No. 5023 (agosto 30, 1991), pp. 1034–1037; Dean Hamer et al., *Science*, Vol. 261 (1993), pp. 321–327. También ver Dean Hamer y Peter Copeland, *The Science of Desire: The Search for the Gay Gene and the Biology of Behavior* (Simon and Schuster, 1994).

[2] George Rice et al., «Male Homosexuality: Absence of Linkage to Microsatellite Markers at Xq28» *Science*, Vol. 284, No. 5414 (April 23, 1999), pp. 665–667.

[3] *Romer* vs. *Evans*, 517 US 620 (1996).

[4] D'Emilio cita una encuesta de salida conducida por el *Voter Research Service* durante las elecciones de 1992. Sin embargo, Lee Badgett de la Universidad de Massachusetts en Amherst me dice que su muestra de 13,729 tenía sólo 263 hombres que admitieron ser gays, y 186 mujeres que se identificaron como lesbianas. Este subgrupo formado por 61 hombres y 70 mujeres que dijeron que ellos tenían niños en sus hogares, una cifra no suficientemente significativa para poder generalizar. Kenneth Sherrill del Hunter College tambien me condujo a la encuesta de Harris que se hizo por internet en el 2000, donde 13 por ciento de los hombres gay y 46 por ciento de las mujeres lesbianas dijeron que estaban criando niños. Ver www.harrisinteractive.com, Noviembre–Diciembre 2000.

[5] Lesléa Newman, *Heather Has Two Mommies* (Alyson, 1989); Michael Willhoite, *Daddy's Roommate* (Alyson, 1990).

[6] Alfred Kinsey et al., *Sexual Behavior in the Human Male* (W.B. Saunders, 1948), p. 652; *Sexual Behavior in the Human Female* (W.B. Saunders, 1953), p. 499.

[7] Edward O. Laumann, et al., *The Social Organization of Sexuality: Sexual Practices in the United States* (University of Chicago Press, 1994), p. 305.

Andrew Hacker, *es profesor de ciencias políticas en el Queens College, de Nueva York. Autor de, entre otros, los libros* Dos naciones: blancos y negros, separados, hostiles, desiguales *y* La brecha creciente entre hombres y mujeres.

Tabla A
OPINIONES DEL PÚBLICO

« En su opinión, ¿la homosexualidad es algo con lo que la persona nace o se da debido a otros factores como la crianza y el medio ambiente?»

	Nacidos con ello o innatos	*Crianza o medio ambiente*
Republicanos	39%	61%
Democratas	66%	34%
Hombres	45%	55%
Mujeres	58%	42%

Porcentajes basados en las personas que expresaron su opinión.

Fuente: Copyright © 2002 por la organización Gallup.
Todos los derechos reservados

Tabla B
CASADOS U OTROS

1970	*Hombres de edades entre 40-44*	*2000*
84.2%	Actualmente casados	66.3%
3.7%	Separados	4.2%
3.8%	Divorciados	13.2%
0.8%	Viudos	0.5%
7.5%	Nunca casados	15.8%
100.0%		100.0%
1970	*Mujeres de edades entre 40-44*	*2000*
80.4%	Actualmente casadas	66.4%
4.9%	Separadas	5.5%
5.6%	Divorciadas	15.0%
3.7%	Viudas	1.5%
5.4%	Nunca casadas	11.8%
100.0%		100.0

Fuente: Oficina de Censos

Octavio Paz: la invasión nocturna

(Dos ensayos sobre *Libertad bajo palabra*)

por Alejandro Rozado

¿Por qué Octavio Paz? ¿Qué legado dejó su obra? Poeta, ensayista, filósofo de la historia, crítico de arte, periodista, fue antetodo un enemigo de las ideas del progreso. Socialista, anarquista, comunitarista premoderno, demócrata o liberal, consagró su obra en pensar sobre el ocaso de la modernidad. En esta entrega, Alejandro Rozado —autor del libro de reciente publicación: Los gallos no existen y otros poemas*— aprovecha el conocimiento que le brindó la amistad con el premio nobel de literatura para ofrecernos dos ensayos consecutivos sobre un libro medular de la poesía mexicana:* Libertad bajo palabra. *Convencido de que vivimos sublimes tiempos de decadencia histórica, nuestro colaborador —además, sociólogo y psicoterapeuta— ha encontrado en la obra del maestro claves éticas y estéticas para, como dijera Max Weber, poder «soportar la dura gravedad de nuestra nefasta época».*

Me es difícil escribir sobre poesía. No soy especialista ni conocedor profundo. Pero mi relación con Octavio Paz —personal e intelectual— me hizo un minucioso seguidor de su obra, además de asiduo lector de otros poetas —sobre todo modernos. Incluso, alentado por él mismo, he escrito una treintena de poemas, no más. Leyendo a Paz, y platicando con él, tuve el privilegio de asomarme al mundo poético por una de sus ventanas principales. Fui descubriendo, bajo una conversión profunda, que la poesía dejaba de ser una mera estética externa para ser una fuente de moral íntima, un modo interno de vida y alternativo al de la religión y la política. Ante mí, el poeta pasó a ocupar un lugar central en la sociedad y en la historia.

Las siguientes líneas ensayan y opinan acerca de la obra poética del joven Paz hasta «Piedra de sol», su pieza culminante escrita a los 43 años. Dicha obra fue recopilada por el autor bajo el título de *Libertad bajo palabra;* nunca pretendió ser una antología sino la reunión de su poesía escrita desde 1935 hasta 1957. Pero como cosa notable, se trata de un libro sometido a continuas metamorfosis a lo largo de casi medio siglo (por lo menos desde la edición de 1960 hasta la aparecida en sus *Obras completas* de 1997). En efecto, Octavio Paz se encargó de ofrecer hasta seis ediciones diferentes (aunque semejantes) que se corrigen entre sí; especialmente centró su atención en revisar sus poemas de los años treinta y cuarenta, algunos de los cuales nunca terminaron de satisfacerlo. Se preocupó, quizá demasiado, por retratar con la mayor fidelidad las diferentes etapas de su desarrollo poético; me temo, sin embargo, que sólo pudo dar cuenta del estado espiritual del poeta maduro al momento de revisar al poeta joven.

Aquí recojo como base de mi lectura la edición de 1968 (aunque ésta no sea la versión definitiva de *Libertad bajo palabra)* por una razón muy personal y arbitraria: fue el libro a partir del cual tuve fructíferas conversaciones con el autor. Con ello no creo transgredir el rigor metodológico del especialista que, en mi lugar, analizaría y cotejaría las distintas versiones para interpretar con objetividad los textos. Lo mío no es la investigación literaria. Busco los fundamentos de un pensamiento poético en tiempos en que la modernidad ha hecho crisis.

Me ha tomado varios años releer, pensar y destilar el contenido del libro. Mi propia necesidad espiritual ha estructurado estas reflexiones en dos ensayos, el último de los cuales se refiere a *La estación violenta,* poemario magistral que en mi opinión merece una atención distinguida. En el primer escrito, sigo el rastro que dejan los poemas del autor a lo largo del tiempo; en el segundo, en cambio, me encuentro con un poeta que se opone al propio transcurrir, eleva su poesía por encima de la historia y la interroga: se interroga. Poema y pensamiento son, entonces, iguales.

El libro agrupa esta vasta producción en cinco grandes secciones: *Bajo tu clara sombra, Calamidades y milagros, Semillas para un himno, ¿Águila o sol?* y *La estación violenta,* ya mencionada. Cada una de estas secciones contiene poemarios de época. Hay, por lo mismo, cierto orden cronológico que nos permite rastrear una columna vertebral en evolución, el crecimiento troncal de un poeta arbóreo; pero éste no es el único criterio de la edición, pues también influye en su configuración el follaje de temas, estilos, magnitudes, calidades, trinos y texturas.

Primer ensayo: Las huellas del tiempo

Repaso aquí en forma panorámica el continente poético recorrido por Octavio Paz, el territorio explorado con pluma insomne antes de llegar al valle personal: su primera obra madura. Procuro un esfuerzo aguileño (amplitud de perspectiva, agudeza visual) y, así, ser capaz de detenerme en poemas específicos que representen las huellas del itinerario de un poeta mayor que cuestiona al último de los siglos vividos.

La primera sección, *Bajo tu clara sombra,* reúne poemas del Paz veinteañero -de 1935 a 1944- agrupados en seis poemarios: *Primer día* (1935), *Bajo tu clara sombra* (1935-38), *Raíz del hombre* (1935-36), *Noche de resurrecciones* (1939), *Asueto* (1939-44) y *Condición de nube* (1944). La iniciación del futuro premio nobel de literatura nos lanza a los ojos la luz de la pasión y el mar, mientras navega y vuela por las eras del verano fogoso —recorridas ya por uno de sus primeros maestros y amigos: Carlos Pellicer—, con aletazos hechos de sílabas y palabras que son frutas o cuerpos tendidos sobre sonetos:

> Bajo del cielo fiel Junio corría
> arrastrando en sus aguas dulces
> fechas,
> ardientes horas en la luz deshechas,
> frutos y labios que mi sed asía.
>
> Sobre mi juventud Junio corría:
> golpeaban mi ser sus aguas flechas,
> despeñadas y oscuras en las brechas
> que su avidez en ráfagas abría.
>
> (de «Sonetos», *Primer día,* 1935)

El verso joven se asolea sobre las olas y nubes de un mundo erótico sostenido por la incontenible energía poética. Vivimos la gran explosión de la palabra que se desnuda —sensual— ante el hombre, la palabra-mujer, tangible, sanguínea, corporal, la poesía como entidad femenina: «Deja que una vez más te nombre, tierra, / y que mi lengua sepa a tu sustancia.» (de *Bajo tu clara sombra).* El poema erógeno es tan primigenio en la obra de Paz como la imitación que hizo de los juegos verbales vanguardistas. *Raíz del hombre* —poema extenso en su versión original— constituye el testimonio fundador de la estética del «cuerpo a cuerpo» de la poesía paciana:

> […] bajo el gran árbol de mi sangre,
> tú reposas. Yo estoy desnudo
> y en mis venas golpea la fuerza,
> hija de la inmovilidad.
>
> Éste es el cielo más inmóvil,
> Y ésta la más pura desnudez.
> Tú, muerta, bajo el gran árbol de mi
> sangre.

La condición anterior al choque apasionado de los cuerpos desnudos es la quietud mortal de los amantes. El origen del cosmos poético. El atisbo de la presencia sin más: «No hay vida o muerte, / tan sólo tu presencia, / inundando los tiempos, / destruyendo mi ser y su memoria.» Y el acoplamiento de la atracción física es un acto verbal: «Dos cuerpos frente a frente / son a veces raíces / en la noche enlazadas. / Dos cuerpos frente a frente / son a veces navajas / y la noche relámpago» (de «Dos cuerpos», *Condición de nube*).

Instrumento privilegiado para bautizar las cosas y darles vida, la palabra exhibe su poder benéfico y creador. El sujeto vive aún su propia inocencia de concebirse previo al poema y se asombra del encanto jabonoso del poema *reificado*: «Entre conversaciones o silencios, / lenguas de trapo y de ceniza / entre las reverencias, dilaciones, /.../ naces, poesía, delicia, / y danzas, invisible, frente al hombre» (de «Delicia», en *Asueto).* El poema es un ser con vida pulsátil, flama desprendida que se agita delante de nuestra mirada atónita, vehículo precioso para respirar la existencia y cantarla. De esta primerísima etapa, hay señales, sin embargo, de otra percepción: «Oh mundo, todo es noche / y la vida es relámpago». Pero en general, el poeta-artesano usa la palabra como herramienta para hacer maravillas con el sol; la blande como espada de luz que atraviesa los objetos inertes por voluntad del autor; éste es, sin duda, el protagonista que fabrica objetos verbales desde el centro del universo que descubre extasiado. El poeta

adánico que emerge del vanguardismo.

Destaca mi atención un bello poema: «Nuevo rostro», y que dice así:

> Tu cabellera, sol que se retira,
> se pierde en nubes negras y suaves.
> La noche borra noches en tu rostro,
> derrama aceites en tus secos párpados
> quema en tu frente el pensamiento
> y atrás del pensamiento la memoria.
>
> Entre las sombras que te anegan
> otro rostro amanece.
> Y siento que a mi lado
> no eres tú la que duerme,
> sino la niña aquella que fuiste
> y que esperaba sólo que durmieras
> para volver y conocerme.
>
> (de *Condición de nube,* 1944)

Aquí el poeta desciende al fondo de su amada, mirándola con ojos de búho, constatando la regresión nocturna y la metamorfosis de la mujer con quien duerme, a través del trance poético —forma privilegiada de conocimiento que comienza ya a emplear—, verdadero acto de amor que ejerce su derecho a no dormir, a habitar el sueño de ella, mientras ambos se internan en otros mares («Aguas de lentos hombros nos empujan»). Quizá sea ésta la primera ocasión en que el poema es, al mismo tiempo, la inducción al trance poético. El poema es su propio método. Los primeros seis versos son claramente inductivos, pues evocan fenómenos de «afuera hacia adentro», por decirlo así; mientras que la segunda parte es la ejecución, propiamente dicha, del trance: el golpe mágico que revela una realidad, aunque cotidiana, profunda.

Finalizo los comentarios de la primera sección citando este sugerente «Apunte del insomnio»:

> Roe el reloj
> mi corazón,
> buitre no, sino ratón.
>
> (de *Condición de nube*)

La segunda sección, *Calamidades y milagros* (1937-1948), consta de dos poemarios escritos en la curva de los treinta años de edad del poeta mexicano. En ambos casos, el canto se apaga. El optimismo se ausenta. Los pájaros emprenden la huida. Una sombra diferente opaca ahora las imágenes cada vez más portentosas: no la «clara sombra» de los primeros textos, sino el sol negro que William Blake alguna vez describiría en *Las bodas del cielo y el infierno*. Por los títulos de esta serie de poemas, podemos tener idea de la nueva tonalidad que ya no abandonará a Octavio Paz: «Nocturno», «Otoño», «Insomnio», «Espejo», «La caída», «Crepúsculos de la ciudad», «El muro», «La sombra» y otros más que pertenecen al primer poemario: *La puerta condenada,* la puerta maldita que conduce al mundo demonizado de Baudelaire, en donde las palabras ya no son deliciosas maneras del canto, sino diablas odiosas que el poeta mancilla: «Dales la vuelta, / cógelas del rabo (chillen putas), / azótalas, / dales azúcar en la boca a las rejegas, / ínflalas, globos, pínchalas / sórbeles sangre y tuétanos, / sécalas, / cápalas, / písalas, gallo galante, / tuérceles el gaznate, cocinero, / desplúmalas, / destrípalas, toro, / buey, arrástralas, / hazlas, poeta, / haz que se traguen todas sus palabras» (de «Las palabras»).

Algo ya no le funciona al joven talento, las palabras dejan de ser dóciles amigas; ahora se vuelven rabiosas contra el escritor, lo muerden y traicionan. El sujeto queda perturbado; la desilusión pende sobre su cabeza. La poesía ya no es la noble herramienta de luz sino una puerta horrorosa, la que conduce a la vida desdichada, a la calle solitaria:

> La calle
> Es una calle larga y silenciosa.
> Ando en tinieblas y tropiezo y caigo
> y me levanto y piso con pies ciegos
> las piedras mudas y las hojas secas
> y alguien detrás de mí también las pisa:
> si me detengo, se detiene;
> si corro, corre. Vuelvo el rostro:
> nadie.
> Todo está oscuro y sin salida,
> y doy vueltas y vueltas en esquinas
> que dan siempre a la calle
> donde nadie me espera ni me sigue,
> donde yo sigo a un hombre que tropieza
> y se levanta y dice al verme: nadie.

Nadie es el punto de llegada del hombre en la búsqueda de sí mismo. El orden se vacía de sentido, pero el poeta camina su prolongada calle, sigue el eco de sus pasos, el ritmo de su respiración tras el vaho mortecino, y entonces concibe el abandono: «No nos espera Dios al fin de la semana. / Duerme, no lo despiertan nuestros gritos. / Sólo el silencio lo despierta. / Cuando se calle todo y ya no canten / la sangre, los relojes, las estrellas, / Dios abrirá los ojos / y al reino de su nada volveremos» (de «Cuarto de hotel»).

Para abrir esa puerta de la condena e incursionar en la galería penumbrosa y subterránea, abierta por los siglos del progreso, Octavio Paz encuentra en el verso endecasílabo la medida perfecta de su pulso poético; dicho ritmo deja suelto al surtidor de imágenes y permite al poeta escuchar sus monólogos justos y sentir la fuerza de la composición. Y aunque dicha métrica ha construido ya vibrantes sonetos y la tersura de varias *silvas*, el verso blanco de once sílabas, alternado en momentos precisos de apoyo con versos hepta y nonasílabos, es el habitat de Paz. Ahí se instala y tiene lugar su poesía más introspectiva, amnésica de rima y, en ocasiones, del escritor mismo. El dominio magistral de este formato desata un desfile de visiones formidables, la marcha fúnebre vestida de gala que arroja flores blancas a su paso, mientras una corte de azules cuervos negros contemplan silenciosos el sepelio vergonzoso de una época asesinada en las cámaras de gas:

> Elegía interrumpida
> Hoy recuerdo a los muertos de mi casa.
> Al primer muerto nunca lo olvidamos,
> aunque muera de rayo, tan aprisa
> que no alcance la cama ni los óleos.
> Oigo el bastón que duda en un peldaño,
> el cuerpo que se afianza en un suspiro,
> la puerta que se abre, el muerto que entra.
> De una puerta a morir hay poco espacio
> y apenas queda tiempo de sentarse,
> alzar la cara, ver la hora
> y enterarse: las ocho y cuarto.

El segundo poemario, titulado igual que esta segunda sección que comento *(Calamidades y milagros),* es a mi entender el trabajo más romántico de la obra paciana. Reúne poemas más extensos y liberados de métrica –aunque utilice discrecionalmente la eficacia de sus ya probados endecasílabos. El formato libre corresponde aquí con dos temas medulares: por un lado, el compromiso y la crítica sociales que abordan la solidaridad con los pobres del campo y los exiliados españoles de la década de los treinta; y por otro, la invasión nocturna. En ambos, el poeta necesita expresarse a sus anchas, sin otro límite que el de la protesta interior. Aparece el largo y conocidísimo poema compuesto durante su experiencia socialista en Yucatán en 1937, «Entre la piedra y la flor», y varias veces reelaborado por Paz a causa de su crónica insatisfacción con el mismo («Dame, llama invisible, espada fría, / tu persistente cólera, / para acabar con todo, / oh mundo seco, / oh mundo desangrado, / para acabar con todo.»). Inmediatamente después de su hechura, el joven poeta es invitado a participar en el Congreso Internacional de Escritores celebrado en Valencia, en apoyo al bando de los republicanos españoles en plena guerra civil; de aquella experiencia podemos leer ahora «Los viejos», sentido homenaje al exilio español que, por razones personales, me conmueve e íntimamente le agradezco a Octavio Paz su composición. Cito el fragmento final:

> Bebe del agua de la muerte,
> bebe del agua sin memoria, deja tu nombre,
> olvídate de ti, bebe del agua,
> el agua de los muertos ya sin nombre,
> el agua de los pobres.
> En esas aguas sin facciones
> también está tu rostro.
> Allí te reconoces y recobras,
> allí pierdes tu nombre,
> allí ganas tu nombre
> y el poder de nombrarlos con su nombre más cierto.

Verdadera premonición de largo alcance que vislumbra ya el programa de rupturas y encuentros con la poesía fundacional que Octavio Paz escribirá hasta los años cincuenta: Beber la sinmemoria, olvidarse de su nombre para toparse con su verdadero nombre: el nombre.

También aparecen en este poemario *Calamidades y milagros* otras composiciones dedicadas al poeta exiliado español Luis Cernuda, al pintor jalisciense Juan Soriano y a nuestro Xavier Villaurrutia, todos los cuales figuran como los últimos escritos antes de su larga ausencia de México. Ya para 1944, Paz escribe en Berkeley un poema nodal: «Soliloquio de medianoche», para mi gusto el más romántico de toda su obra y quizá el más puramente germano de la literatura mexicana. Desde el monólogo del insomne deprimido, narra el dolor de la orfandad frente a una historia sin clemencia, frente a los sueños desvanecidos a punta de bayoneta en todo el orbe: «Subieron por mis venas los años caídos, / fechas de sangre que alguna vez brillaron como labios, / labios en cuyos pliegues… / creí que al fin la tierra me daba su secreto, / pechos de viento para los desesperados, / elocuentes vejigas ya sin nada: / Dios, Cielo, Amistad, Revolución o Patria». Repasa, más atrás aún, su infancia, «fruto comido por los años, / barca de papel abandonada en el

légamo una tarde de lluvia». Todo el canto despide con hondo duelo los colores de la esperanza socialista y las ilusiones de un mejor porvenir; son los años bélicos de los cuarenta y la resaca es oscura y abismal:

> oh corazón, noria de sangre, para
> regar
> ¿qué yermos?,
> para saciar ¿qué labios secos, infinitos?
> ¿Acaso son los labios de un dios,
> de Dios que tiene sed, sed de nosotros,
> sima que nada llena, Nada que sólo
> tiene sed?
> Intenté salir a la noche
> y al alba comulgar con los que sufren,
> mas como el rayo al caminante solitario
> sobrecogió a mi espíritu una lívida
> certidumbre:
> había muerto el sol y una eterna
> noche amanecía,
> más negra y más oscura que la otra,
> y el mundo, los árboles, los hombres,
> todo, yo mismo,
> sólo éramos los fantasmas de mi
> sueño,
> un sueño eterno, ya sin día ni
> despertar posible,
> un sueño al que ya no mojaría la
> callada espuma del alba
> un sueño para el que nunca sonarían
> las trompetas del
> Juicio Final.
> Porque nada, ni siquiera la muerte,
> acabará con este sueño.

Cierre tremendo de un poema emparentado en descendencia directa con el «Sueño» del romántico alemán Jean Paul Richter. Con él, a sus treinta años, Octavio Paz es invadido por la noche horrorosa e irreversible. No hay vuelta atrás en la banda de Moebius, en ese sueño interminable donde no existe muerte ni vida, tan sólo el alba ennegrecida del espíritu alemán que ya había engendrado gloriosas sinfonías y ahora innombrables holocaustos. El poema es un túnel sin luz al final y cuya entrada quedó cancelada por el derrumbe del tiempo. Y esto es lo que toca vivir. No lo deseable sino lo pertinente. Toma de conciencia: para que la poesía sea verdaderamente moderna debe olvidarse del florilegio modernista, las divertidas pero banales provocaciones vanguardistas, la solemnidad ideológica del compromiso social, y reconsiderar las aguas estancadas pero mágicas del romanticismo, beber a sorbos el misterio de su droga, y traspasar la «puerta condenada» después de la cual el mundo se revela ajeno y espantoso, sí, pero al alcance de cualquier hombre con una mínima conciencia de nuestra debacle histórica.

La tercera sección de *Libertad bajo palabra* se llama *Semillas para un himno,* y es de corte minimalista; reúne pequeños poemas —semillas—, agrupados en tres poemarios: *El girasol* (1943-1948), *Semillas para un himno* (1950-1954) y *Piedras sueltas* (1955). Parece que lo peor en la vida del poeta ha pasado, y el cielo de su existencia comienza a escampar a manera de instantáneas anotaciones amorosas, oníricas y aforísticas —incluso refranes. La *imagen* es el trabajo relevante de Paz en este minigénero: disparos de luz que ofrecen descanso y el descubrimiento de que lo pequeño es hermoso:

> Niño y trompo
> Cada vez que lo lanza
> cae, justo,
> en el centro del mundo.

El *haiku*, las lecciones de cosas, la historia espiral del pleito entre cónyuges (en «Llorabas y reías…»), una fábula, piedras sueltas, breves visiones, van poblando los huecos dejados por la lírica mayor del poeta. Hay una imagen certera de la neurosis femenina que me deslumbra: «Todas las noches baja al pozo / y a la mañana reaparece / con un nuevo reptil entre los brazos».Pero no dejan de ser estos escritos figuras excepcionales dentro del largo período de la obra de Paz que aquí reviso; quizá una gimnasia visual que le da condición poética para lo que es realmente suyo: el alto vuelo; quizá también un merecido reposo agraciado por nuevas y mejores circunstancias. Pero me queda claro que él es definitivamente un ave baudeleriana, como el albatros cuyas enormes alas están hechas para grandes altitudes, no para tierra firme. Sin embargo, no puedo dejar de ilustrar la calidad del paisaje paciano, tocado por la ternura y el singular combinado de gozo y malestar:

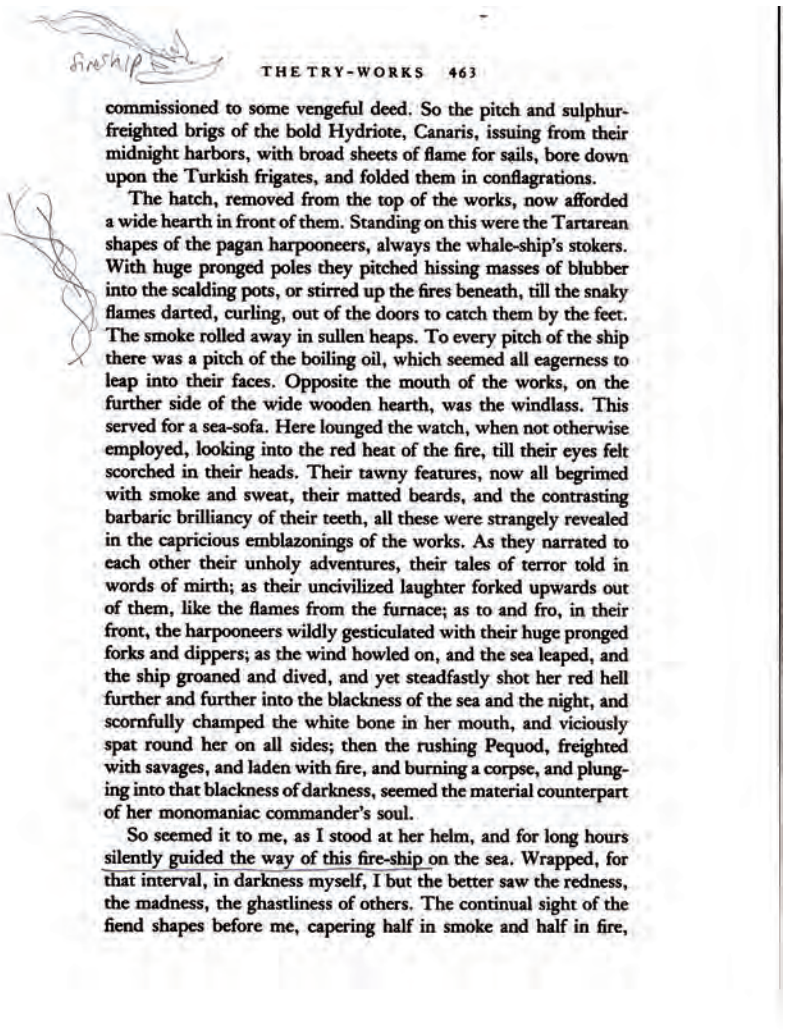
> Los insectos atareados,
> los caballos color de sol,
> los burros color de nube,
> las nubes, rocas enormes que no
> pesan,
> los montes como cielos desplomados,
> la manada de árboles bebiendo en el
> arroyo,
> todos están ahí, dichosos en su estar,
> frente a nosotros que no estamos,
> comidos por la rabia, el odio,
> por el amor comidos, por la muerte.

O la vida es una calamidad en donde el hombre moderno no ha perdido aún su capacidad de goce o es una espléndida ocasión de dicha que el hombre desperdicia sin cesar. Como se podrá ver a continuación, Paz atravesará esa disyuntiva por medios estrictamente poéticos.

¿Águila o sol? —uno de los libros más leídos del autor— reúne su prosa poética en los difíciles tiempos en que el poeta escribe también *El laberinto de la soledad,* en París, allá por 1950. No sólo es la época en que Octavio Paz ajusta cuentas con México desde una visión crítica, moral e histórica que le dotó su autoexilio, sino también el momento en que el poeta descubre su relación más acabada con la poesía. De ecos surrealistas, la declaración que da inicio a esta cuarta sección de *Libertad bajo palabra* es una bella meditación que lo instala de lleno en los umbrales de su propia madurez poética. Dice Paz: «Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez sobre cualquier hoja disponible: un trozo de cielo, un muro […], un prado, otro cuerpo. Todo me servía: la escritura del viento, la de los pájaros, el agua, la piedra. ¡Adolescencia, tierra arada por una idea fija…! […] Hoy lucho a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol?»

Cambio de perspectiva: antes, el poeta-sujeto empleaba sus «plenos poderes» para escribir, y «todo (le) servía», había abundancia de imágenes, generosidad, fluidez, incluso chapoteo poético. Ahora, el poeta de treinta y cinco años sabe que todo ello fueron arranques de una juventud literaria, y que comenzar a peinar canas en este terreno de la vida pasa por modificar sustancialmente la relación con el poema; éste ya no es instrumento, tampoco sujeto alienado y fascinante que dialoga o discute con el autor en cierto plano de igualdad; ahora, el poema forma parte de una realidad *mayor* para el hombre. Los poemas no pertenecen al escritor o al lector; somos nosotros los que pertenecemos a ellos. Subjetividad sobredimensionada, la poesía es la voz que encuentra y adopta al hombre. Por eso, Octavio Paz extiende su afirmación: «La que me pertenece, a la que pertenezco». ¿Cómo saberlo? ¿Águila o sol? El dilema casi pugilístico entre dos fuerzas (sujeto y objeto) se ve superado por la percepción más aguda de una realidad con más tamaño y estatura: una poética con vida y «leyes» propias:

[…] Alcé la cara: arriba también habían establecido campamento las estrellas. Pensé que el universo era un vasto sistema de señales, una conversación entre seres inmensos. Mis actos, el se-



THE TRY-WORKS 463

commissioned to some vengeful deed. So the pitch and sulphur-freighted brigs of the bold Hydriote, Canaris, issuing from their midnight harbors, with broad sheets of flame for sails, bore down upon the Turkish frigates, and folded them in conflagrations.

The hatch, removed from the top of the works, now afforded a wide hearth in front of them. Standing on this were the Tartarean shapes of the pagan harpooneers, always the whale-ship's stokers. With huge pronged poles they pitched hissing masses of blubber into the scalding pots, or stirred up the fires beneath, till the snaky flames darted, curling, out of the doors to catch them by the feet. The smoke rolled away in sullen heaps. To every pitch of the ship there was a pitch of the boiling oil, which seemed all eagerness to leap into their faces. Opposite the mouth of the works, on the further side of the wide wooden hearth, was the windlass. This served for a sea-sofa. Here lounged the watch, when not otherwise employed, looking into the red heat of the fire, till their eyes felt scorched in their heads. Their tawny features, now all begrimed with smoke and sweat, their matted beards, and the contrasting barbaric brilliancy of their teeth, all these were strangely revealed in the capricious emblazonings of the works. As they narrated to each other their unholy adventures, their tales of terror told in words of mirth; as their uncivilized laughter forked upwards out of them, like the flames from the furnace; as to and fro, in their front, the harpooneers wildly gesticulated with their huge pronged forks and dippers; as the wind howled on, and the sea leaped, and the ship groaned and dived, and yet steadfastly shot her red hell further and further into the blackness of the sea and the night, and scornfully champed the white bone in her mouth, and viciously spat round her on all sides; then the rushing Pequod, freighted with savages, and laden with fire, and burning a corpse, and plunging into that blackness of darkness, seemed the material counterpart of her monomaniac commander's soul.

So seemed it to me, as I stood at her helm, and for long hours silently guided the way of this fire-ship on the sea. Wrapped, for that interval, in darkness myself, I but the better saw the redness, the madness, the ghastliness of others. The continual sight of the fiend shapes before me, capering half in smoke and half in fire,

rrucho del grillo, el parpadeo de la estrella, no eran sino pausas y sílabas, frases dispersas de aquel diálogo. ¿Cuál sería esa palabra de la cual yo era una sílaba? ¿Quién dice esa palabra y a quién se la dice? (De «El ramo azul»)

Un argot taurino dice que el hombre propone, Dios dispone y el toro todo lo descompone… En efecto, la relación de la poesía con el hombre parece ser aquí una estructura de planos distintos (mayor-menor), pero donde al final participa también un golpe de dados (tipo Mallarmé), una embestida de toro, un factor indeterminado dentro de su propia determinación —si se me permite decirlo así. Los *Trabajos del poeta,* primer poemario de esta cuarta sección, es la relatoría del parto de esa palabra —la Palabra, con mayúscula— con una prosa de discretos toques surrealistas. Y digo discretos, porque Paz estuvo más convencido del espíritu de dicho movimiento vanguardista que de sus resultados literarios; el poeta mexicano jamás se animó a ejercer con vigor la escritura surrealista, pero encontró en aquella sensibilidad de sus amigos Bretón, Péret y muchos más, la percepción de esa realidad mayor a la que me he referido. De hecho, a Octavio Paz le debemos las mejores páginas ensayísticas acerca de esta generosa legión de talentos. Como quiera que sea, desde los textos que aquí comentamos es posible atender la presencia de una praxis surrealista que niega la subjetividad del poeta. Así, el acto creativo es algo que«tiene lugar», es un acontecimiento derivado no tanto de una búsqueda como de un encuentro: «Recorrí dos calles más, tiritando, cuando de pronto sentí —no, no sentí— pasó, rauda, la Palabra». El toro que todo lo descompone.

Y el lugar de encuentro de la Palabra puede ser la recámara del insomne o aquel minuto extendido poblado de sonidos: «Y el tamtam continúa cada vez más fuerte: es un ruido de cascos de caballo galopando en un campo de piedra; […] es una prensa de imprenta imprimiendo un solo verso inmenso, hecho nada más de una sílaba, que rima con el golpe de mi corazón; […] es el mar…que cae y se levanta […]; son las grandes paletadas del silencio cayendo en el silencio».

Paz, cansado de ser búsqueda, vaciado de la imagen estorbosa de su yo, no es más que una desesperanzada espera, una sequía del espíritu. Hasta que «una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado. El pájaro es feroz y acaso te sacará los ojos. Acaso, más tarde, vendrán otros…»

Arenas movedizas son relatos reunidos a continuación, nada relevantes para mi gusto —quizá los menos relevantes de su obra. Cierto que el gran renovador de la prosa en México es Octavio Paz, pero lo es gracias a su ensayística maestra. En cambio, sus trabajos de narrativa son escasos, poco ágiles y escuetos. El autor-albatros no vuela, ni planea. Camina sin gracia.

En cambio, el tercer y último poemario que lleva el mismo título de la sección —*¿Águila o sol?*—, incorpora poesía en prosa excelsa, compuesta durante el bienio de 1949-50, a la par de su ensayo sobre lo mexicano —como ya he apuntado. Desde estos momentos históricos para las letras nacionales, Octavio Paz deja de ser «joven poeta»; a sus treinta y seis años, este hombre culto y sensible ha reunido tal bagaje de vida y obra que se eleva sobre el panorama hispanoamericano como poeta-intelectual con propia voz que —como veremos— no es tan propia, pues se trata más bien del resultado de la experiencia para convocar, invocar y evocar su *otra* voz. El Paz que traspone los límites de la madurez parece definir nuevos procedimientos poéticos: la apertura de un espacio interior libre para que la otredad se asome y despliegue sus signos; trabajar con esmero de orfebre los motivos a través de los cuales se accede a dicha convocatoria (es decir: afinar el mecanismo de inspiración por la vía del insomnio, el aletargamiento soporífero, el vacío existencial, la meditación, la divagación de la memoria o cualquier otro estado alterado de la conciencia); montarse en el caballo del ritmo poético, y dar «el salto a la otra orilla», como él mismo lo llamará en *El arco y la lira*, el campo de batalla del inconsciente colectivo donde luchan a ciegas las creencias entre sí, el lugar de la concordia y la discordia entre los dioses del miedo, la pasión y la inteligencia, y en donde el ser humano es mera encarnación de dichas fuerzas históricas:

(La memoria no es lo que recordamos, sino lo que nos recuerda. La memoria es un presente que nunca acaba de pasar. Acecha, nos coge de improviso entre sus manos de humo que no sueltan, se desliza en nuestra sangre: el que fuimos se instala en nosotros y nos echa afuera. Hace mil años, una tarde, al salir de la escuela, escupí sobre mi alma; y ahora mi alma es el hogar infame, la plazuela, los fresnos, el muro ocre, la tarde interminable en que escupo sobre mi alma. Nos vive un presente inextinguible e irreparable…)

(De «Execración»)

La memoria *nos* recuerda. El presente *nos* vive —no al revés. En esta otra dimensión de la realidad poética, el poeta es cosa pequeña, un punto (aunque concentrado) de energía que dialoga ininteligiblemente con lo otro inmenso que no tiene rostro. El resultado es «una contemplación en la que el que contempla es contemplado por lo que contempla y ambos por la Contemplación, hasta que los tres son uno».

Otro poema memorable es «La higuera», referido al árbol de la casona de Mixcoac donde transcurrió la infancia del poeta: «¡Leer mi destino en las líneas de la palma de una hoja de higuera!». Aquí, como en tantos otros sitios, las rebanadas de absoluto son repartidas a lo largo de un fraseo musical que tiene la cualidad de transportar la conciencia a través de un trance hipnótico —trance poético *regresivo—;* la enumeración lírica de la realidad inmediata embelesa los sentidos y confunde a la razón, la estructura del ego se licúa y emerge entonces desde el fondo de la mente la vívida y eterna infancia del tiempo subjetivo: «Arriba, en la espesura de las ramas, entre los claros del cielo y las encrucijadas de los verdes, la tarde se bate con espadas transparentes. Piso la tierra recién llovida, los olores ásperos, las yerbas vivas. El silencio se yergue y me interroga. Pero yo avanzo y me planto en el centro de mi memoria«. (De «Jardín con niño»)

La vuelta al pasado no es una regresión necesariamente personal o protagónica, ni importa tanto para sanar traumas inconscientes sino para brincar al diálogo con el sujeto impersonal que no es el subconsciente ni el extra-consciente, sino las creencias y dudas de las que hablaba Ortega y Gasset. «No hay nadie arriba, ni abajo; no hay nadie detrás de la puerta, ni en el cuarto vecino, ni fuera de la casa. No hay nadie, nunca ha habido nadie. No hay yo. Y el otro, el que me piensa, no me piensa esta noche. Piensa otro, se piensa.» (De «Execración»)

Como se podrá adivinar, el manantial de imágenes que documentan esta contemplación es inagotable («La vida fluye en línea recta, escoltada por dos riberas de ojos»). El ritmo es versátil. Cada frase es un verso; cada coma separa un hemistiquio. Paz escribe en automático. No es la escritura mecánica del surrealismo. Es la poesía que se escribe a sí misma… A mí me estremece «El sitiado», antepenúltimo trabajo de este poemario. Es un poema eminente que sirve de antesala a *La estación violenta,* su obra cumbre. Después de la descripción, ya usual —ya única—, del derredor poético («A mi izquierda, el verano despliega sus verdes libertades… Canta el mar de hojas. Zumba el sol»), Paz encara un dilema creativo: lo extenso o lo intenso, la sensualidad desbordada o la inteligencia crítica, hedonismo o estoicismo, el ser o el yo, hacer de la vida poesía o de la poesía, vida:

«[…] Inclinado sobre mí mismo, me defiendo: aún no acabo conmigo. Pero insisten a mi izquierda: ¡ser yerba para un cuerpo, ser un cuerpo, ser orilla que se desmorona, embestida dulce de un río que avanza entre meandros! Sí, extenderse, ser cada vez más. De mi ojo nace un pájaro, se enreda la vid en mi tobillo, hay una colmena en mi oreja derecha;… Cruzan ejércitos de alas el espacio. No, no cedo. Aún no acabo conmigo.

A mi derecha no hay nada. El silencio y la soledad extienden sus llanuras. ¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco!... ¡cuántas blancuras que esperan erguirse, cuántos nombres dormidos, prestos a ser alas del poema! […] La yerba despierta, se echa a andar y cubre de viviente verdor las tierras áridas; el musgo sube hasta las rocas; se abren las nubes. Todo canta, todo da frutos, todo se dispone a ser. Pero yo me defiendo. Aún no acabo conmigo.»

Entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la Palabra y la Palabra, hay una pausa, un centelleo que divide y desgarra: yo. Aún no acabo conmigo.

Ese yo es un ser observado (contemplado) y el poema es una meta-contemplación del ser que está acabando con uno mismo sin acabar del todo nunca. Ese yo es una partícula en el cosmos paciano, partícula con voluntad diferencial, que no se disuelve místicamente en el absoluto y sus corrientes, sino que se preserva consciente de su reducido margen de opción. La libertad no es la hegeliana conciencia de la necesidad, sino el radio de acción que el hombre se da para decir sí o no a la necesidad. Estamos ya en el umbral de la obra mayor de Octavio Paz.

Segundo ensayo:
La irrupción de la presencia

La estación violenta: libro de libros de la literatura universal. Esta breve obra es el mejor regalo que pueda uno dar (o recibir) con motivo de un cumpleaños, la siembra idónea en la conciencia poética de cualquier mortal sensible. Reúne sólo nueve poemas, en su mayoría concebidos, escritos y corregidos en el extranjero durante la década de los años cincuenta. Si algo tuvo de bueno esa gris época ruizcortinista para la modernidad mexicana, ese algo fue —aparte del cine de Luis Buñuel y la obra rulfiana— la producción literaria de Octavio Paz. Su poética se concentra y reduce, el autor ronda los cuarenta años y, por fin, ha definido las coordenadas personales de su espacio poético.

Con este pequeño libro maestro, Paz logra plasmar en versos aquellas ideas-sensibles acerca de la poesía que elabora a la par en su ensayo *El arco y la lira* (México, Fondo de Cultura Económica, 1956). Ambas obras son inseparables y no se pueden entender a una sin la otra. Si *El arco y la lira* —reflexión superior acerca de lo poético— fue escrito con la mano derecha, *La estación violenta* lo fue con la izquierda. La filosofía convertida en acto poético, y el poema elevado a la estatura fundadora del único programa de vida posible ante las ruinas de la modernidad: preguntar, mirar y comprender. El hombre, antes que un animal político o un espíritu religioso, antes que un prodigio tecnológico o un silogismo cartesiano, es un ser poético; si no descubre este ámbito de su naturaleza, se pierde en la ajenidad de sí mismo. Si éste, al escuchar el canto de un ave, del viento o de otro ser humano, tiene la fortuna de hallar su propio ritmo verbal, le sobreviene un profundo sentimiento de identidad, de haberse topado con su patria emocional, de haber llegado a casa.

Este prodigio de la poesía se presenta, algunas veces, como un llamado sibilino e inevitable que nos conduce a un estado primordial del tiempo subjetivo: la tentación metafísica del comienzo (poético) del ser, donde todo parece posible, todo se halla en estado potencial hacia cualquier dirección, incluso el vacío. Otras veces, en cambio, la poesía responde a un papel histórico concreto. Octavio Paz oscilará entre ambas. De cualquier forma, el hombre, así magnetizado, guiado por su propia rítmica, puede volver a nombrar las cosas del mundo: «Hombre, árbol de imágenes, / palabras que son flores que son frutos que son actos».

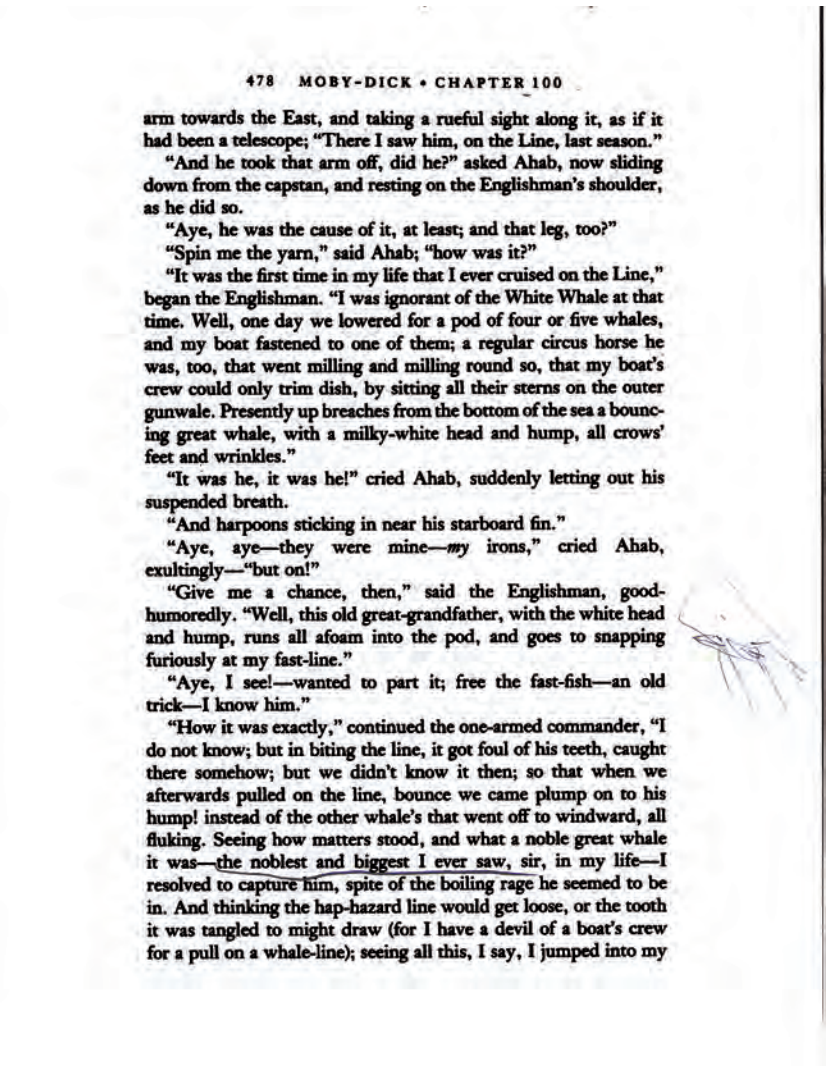
El quehacer artístico del futuro premio nobel cobra, a esas alturas de su vida, un elevadísimo sentido: se propone, no sin cierta ingenuidad, refundar la poesía; es decir, devolverle a la praxis poética su fundamento original en el ser del hombre. Despoblada la modernidad de los dioses, reducida la cosmogonía a una ecuación matemática, o a una mera operación de las leyes del mercado, Paz sabe que la poética es el único renglón de la mente humana que se mantiene habitable; allí encuentran morada los duendes neuróticos, los monstruos y demonios del Hades, así como los enamorados inseparables o el más gris de los mortales; su geografía interior es abismal, contrastante, lúgubre y frondosa, desértica y musical. Cuando el romántico o el maldito, el nihilista o el posmoderno lamentan que ya «no hay nada», puede ser que estén en lo cierto, pues se refieren al presentimiento de una caída estrepitosa e indudable de la civilización que nos vio nacer; pero al mismo tiempo, estos poetas —desde Nerval hasta Paul Celan, desde Rimbaud a Bukowski—lo dicen de tal modo que están haciendo con sus medios de expresión algo más: poesía. Porque ésta, la poesía, constituye una realidad humana de rango superior —como he dicho—, aunque nada etérea por cierto, sino incluso capaz de rozar los niveles más ruines de la historia. La poesía no habita en una capa de suprarrealidad metafísica, sino más bien es un orden de percepción de los fenómenos reales parecido más al inconsciente colectivo o a las creencias orteguianas, y mucho menos cercano a la Idea absoluta de inspiración hegeliana. Se trata, al mismo tiempo, de un nivel sensible de conciencia desde el cual se re-concibe el mundo. Por eso, el autor ha insistido en señalar a la poesía como *una manera de vivir y de morir…* Pero del mismo modo en que Cristóbal Colón murió creyendo que sus descubrimientos trasatlánticos lo habían llevado al Lejano Oriente, Octavio Paz creyó durante muchos años que estaba refundando a la poesía, cuando en realidad —como veremos— tuvo un hallazgo más modesto aunque no menos trascendental: ofrecer, por vías poéticas, una *nueva* mirada para una *nueva* etapa —la última— de nuestra civilización.

Ahora bien, para tener acceso a esa dimensión superior de la existencia que he mencionado, no se necesita ser ningún iluminado, pues «todos hemos sido niños» o, alguna vez, todos hemos estado enamorados. Sin embargo, Paz desarrolla técnicas literarias propias, aquellas que requiere su obra en aquel momento biográfico y que ya había aplicado con éxito en algunos trabajos de *¿Águila o sol?*; para ello se vale aquí de algunos tópicos preferidos por la poesía moderna, no como fines en sí mismos, sino como objetos psicotrópicos que han de *alterar* sus percepciones y lanzarlo hacia donde él intuye poderosamente su destino. Dichos tópicos, esto es, formas peculiares de hacer contacto con la verdadera realidad poética, son a mi parecer seis: 1) el misterio nocturno; 2) su contrario, el sopor del mediodía; 3) el desgastante insomnio obsesivo; 4) el *spleen* y sus condenados vicios; 5) el encantamiento, en ocasiones avasallador, del mundo, y 6) la incursión erótica.

Si antes, descubrir estos tópicos deslumbró al autor —como a la mayoría de los jóvenes artistas—, ahora éste comprende su función capilar: servir como privilegiadas puertas y pasadizos que lo conduzcan a los nuevos espacios de lo sagrado, que aquí Paz se contenta con denominar como *la presencia.* Hechos, signos, enigmas, revelaciones que antes formaban un código ininteligible, ahora se enfilan cargados de sentido hacia una desembocadura inquietante; los versos son ya claras inducciones verbales que provocan severos estados confusos del entendimiento, un caos perceptual dirigido, literalmente, a la *conversión* del hombre… A su regreso de semejante experiencia, el poeta ya no será el de antes. Habrá visto algo que lo conmoverá irreversiblemente: se verá a sí mismo.

> La ciudad desvelada circula por mi
> sangre como una abeja.
> Y el avión que traza un gemido en
> forma de S larga, los tranvías que se
> derrumban en esquinas remotas,
> ese árbol cargado de injurias que
> alguien sacude a medianoche en la
> plaza,
> los ruidos que ascienden y estallan y
> los que se deslizan y cuchichean en la
> oreja un secreto que repta
> abren lo oscuro, precipicios de aes
> y oes, túneles de vocales taciturnas
> […]
> y la ciudad va y viene y su cuerpo de
> piedra se hace añicos al llegar a mi
> sien, […]
>
> (de «El río»)

Pero, ¿qué ocurre en cualquiera de



478 MOBY-DICK • CHAPTER 100

arm towards the East, and taking a rueful sight along it, as if it had been a telescope; "There I saw him, on the Line, last season."

"And he took that arm off, did he?" asked Ahab, now sliding down from the capstan, and resting on the Englishman's shoulder, as he did so.

"Aye, he was the cause of it, at least; and that leg, too?"

"Spin me the yarn," said Ahab; "how was it?"

"It was the first time in my life that I ever cruised on the Line," began the Englishman. "I was ignorant of the White Whale at that time. Well, one day we lowered for a pod of four or five whales, and my boat fastened to one of them; a regular circus horse he was, too, that went milling and milling round so, that my boat's crew could only trim dish, by sitting all their sterns on the outer gunwale. Presently up breaches from the bottom of the sea a bouncing great whale, with a milky-white head and hump, all crows' feet and wrinkles."

"It was he, it was he!" cried Ahab, suddenly letting out his suspended breath.

"And harpoons sticking in near his starboard fin."

"Aye, aye—they were mine—*my* irons," cried Ahab, exultingly—"but on!"

"Give me a chance, then," said the Englishman, good-humoredly. "Well, this old great-grandfather, with the white head and hump, runs all afoam into the pod, and goes to snapping furiously at my fast-line."

"Aye, I see!—wanted to part it; free the fast-fish—an old trick—I know him."

"How it was exactly," continued the one-armed commander, "I do not know; but in biting the line, it got foul of his teeth, caught there somehow; but we didn't know it then; so that when we afterwards pulled on the line, bounce we came plump on to his hump! instead of the other whale's that went off to windward, all fluking. Seeing how matters stood, and what a noble great whale it was—the noblest and biggest I ever saw, sir, in my life—I resolved to capture him, spite of the boiling rage he seemed to be in. And thinking the hap-hazard line would get loose, or the tooth it was tangled to might draw (for I have a devil of a boat's crew for a pull on a whale-line); seeing all this, I say, I jumped into my

los espacios poéticos a los que se llega por vía de esa técnica poética? Si la realidad trastocada queda convertida en una serie de imprecisiones en movimiento, la vida entonces se encuentra cerca de ser redimensionada (reconcebida) por el poeta. Si percibir es un acto de la inteligencia, concebir es obra de la imaginación. En los poemas de *La estación violenta,* cualquier lector puede verificar el tránsito de la percepción a la concepción de otro orden; no una metafísica —insisto— que dé cuenta del más allá, sino una densidad sensible y abrumadora que registra y ordena (o desordena, para mejor decir) un nuevo y preciso aquí y ahora. En dicho nivel oceánico del estar, el mundo se ve sometido a mutaciones caleidoscópicas, vertiginosas, de la abundancia al horror, de la generosidad lírica a la sequía espinosa del fastidio o a la mirada incógnita de algún rostro anónimo: exposiciones al autor (y a sus lectores) de la naturaleza *otra* del ser.

Distingo algunas variantes de las transmutaciones que revela el espacio poético de Octavio Paz; las enlisto aquí con fines meramente didácticos, pues ya montados en el ritmo del poema concreto, esas facetas se intercambian entre sí:

En primer lugar la detención del tiempo lineal o *instante eterno,* que es la otra manera del transcurrir, a semejanza de un manantial en el cual presente, pasado y futuro se fusionan y, por lo mismo, se confunden;

La *Contemplación* —con mayúsculas—: el punto de vista antes privilegiado de algunos dioses —no todos— y de algunos poetas —no todos—, y que en la actualidad es una perspectiva a la cual tendríamos acceso el común de los mortales, aunque efímeramente.

El vaivén que pasa de la plenitud al vacío, de la vida regida por la *analogía universal* al hueco de la nada creado por la *visión irónica.*

La extrañeza que causa el encuentro con la *otredad* del ser.

El estado de *inspiración* verdadera que exige al espíritu poético la previa sequía absoluta de imágenes.

Y, el *retorno* al origen real, que no es otra cosa sino el origen recreado, es decir, un genuino estado imaginario donde lo sagrado y lo profano, lo poético y lo prosaico, lo verdadero y lo falso, se intercambian continuamente.

Que enuncie seis versiones del interior poético paciano no significa que se correspondan con los seis tópicos arriba mencionados. Ambos campos son autónomos y cumplen funciones poéticas diferentes. Aquéllos forman arterias convergentes que se precipitan sobre estas seis maneras de nombrar lo mismo: el fenómeno de la *presencia* poética, como veremos a continuación.

***

Ya desde el primer poema, «Himno entre ruinas», puede apreciarse la característica de vaivén que sacude a *La estación violenta*: la vocación pendular de su orografía. Un ir y venir sistemático entre el mediodía del hoy y la noche de las culturas muertas, entre la plenitud y lo vacío. Un mecerse hipnótico y progresivo hacia dios sabe dónde. A este método Octavio Paz lo ha llamado en varias ocasiones: *simultaneísmo.* Veamos: Primero, la costa de Nápoles somete los sentidos del autor:

> Coronado de sí el día extiende sus plumas, […]
> Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea.
> El mar trepa la costa,
> se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;
> la herida cárdena del monte resplandece;
> un puñado de cabras es un rebaño de piedras;
> el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.
> Todo es dios.

Los sentidos revientan. Todo está encantado: «¡oh, mediodía, espiga henchida de minutos, / copa de eternidad!» La letra está impresa en tipos redondos que denotan claridad y, para no dejar lugar a dudas, Paz subraya a continuación los versos sombríos con letras cursivas: *«Cae la noche sobre Teotihuacán».* El pensamiento mexicano apaga los soles: *«En lo alto de la pirámide los muchachos fuman marihuana, / suenan guitarras roncas / … / el canto mexicano estalla en un carajo, / estrella de colores que se apaga, …»* El contraste funesto al éxtasis de la luz es una larga noche urbana y universal roída siempre por *«su tropel de ratas»* y en donde las ideas *«se bifurcan, serpean, se enredan, / recomienzan, / y al fin se inmovilizan, ríos que no desembocan, / delta de sangre bajo un sol sin crepúsculo».* Y la angustia se pregunta: *«¿Y todo ha de parar en este chapoteo de aguas muertas?…»* Con esta interrogación el poeta expone y actualiza el problema del arte crepuscular en tiempos de exterminio y barbarie civilizatoria: ¿qué le corresponde hacer a los poetas inmersos entre los escombros modernos que conviven ya con los prehispánicos?

La primera —y todavía provisional— respuesta de Paz en *La estación violenta* es un híbrido casi lógico pero insatisfactorio: la fusión de luz con tinieblas, síntesis apasionada de la sensibilidad convertida en acción concreta. Como el título del poema lo indica, el autor compone un canto, una entonación, un regreso nostálgico al hombre anterior a la conciencia lineal:

> La inteligencia al fin encarna,
> se reconcilian las dos mitades enemigas
> y la conciencia-espejo se licúa,
> vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:
> Hombre, árbol de imágenes,
> palabras que son flores que son frutos
> que son actos.
>
> (de «Himno entre ruinas»)

La inspiración como sistema de vasos comunicantes: esto nos lleva a aquello, eso es parecido a estotro. El mundo es analógico —nos sugiere Paz—; no es idéntico a sí mismo, pero sí semejante. El hilo de la congruencia entre las cosas está tejido por la araña laboriosa del insomnio que engendra delirios; la rigidez del pensamiento y sus edificios rectangulares se disuelven con el advenimiento de otra percepción. El multicitado «desarreglo de los sentidos» de Rimbaud se abre paso entre lo poco que queda de los filtros sensoriales domesticados y los patrones de entendimiento derrumbados por la historia. Al final, la realidad se revela sencillamente como *otra,* en donde mundo y poesía se corresponden. Esto ocurre en forma particularmente inefable en el poema «Fuente», cuyo título invoca la imagen ya central de la obra madura de Octavio Paz: un ser que fluye, símil del tiempo poético.

Al igual que en el anterior, la arquitectura de este gran poema obedece al mismo vaivén y está hecha de tres partes. La primera es también pletórica. El punto de partida es la abundancia del ser, con la consiguiente alteración sensorial del poeta. La plaza de Aviñón, en Francia, es el escenario del gran trastorno: la plenitud del presente inunda a la ciudad con tanta luz que los objetos, los monumentos, los edificios, «las torres que al caer la tarde inclinan la frente», todo, parece perder gravitación, «rompe amarras», flota y se eleva. Ese lugar mediterráneo se transforma en «un pueblo de ballenas y delfines que retozan en pleno cielo». La realidad se ve afectada por la irrupción de una figura sin rostro: la *presencia* que, así revelada, aviva hasta las piedras y arrasa tanto con la objetividad como con la subjetividad:

> Todo es presencia, todos los siglos son este Presente.
> ¡Ojo feliz que ya no mira porque todo es presencia y su propia visión fuera de sí lo mira!
> ¡Hunde la mano, coge el fulgor, el pez solar, la llama entre lo azul…!
> Y la gran ola vuelve y me derriba, echa a volar la mesa y los papeles y en lo alto de su cresta me suspende, música detenida en su más, luz que no pestañea, ni cede, ni avanza.
> Todo es presente, espejo sin revés: no hay sombra, no hay lado opaco, todo es ojo […]

A esta súbita plenitud solar que fascina poderosamente al autor y lo baja del pedestal de su yo, le sucede sin embargo un segundo momento que rápidamente ejecuta el doloroso viaje que desciende desde el viejo vacío romántico hasta la abrupta extrañeza del ser en el mundo:

> Toco la piedra y no contesta, cojo la llama y no me quema, ¿qué esconde esta presencia?
> No hay nada atrás, las raíces están quemadas, podridos los cimientos, basta un manotazo para echar abajo esta grandeza. […]
> Penetro en mi oquedad:
> yo no respondo, no me doy la cara,
> perdí el rostro después de haber perdido cuerpo y alma.
> Y mi vida desfila ante mis ojos
> sin que uno solo de mis actos lo reconozca mío: […]
> Yo no daría la vida por mi vida:
> es otra mi verdadera historia.

Si en el primer momento todo era *presencia* sin sombra y perdía su propio peso, en este segundo instante ya nada es igual, pues ha entrado a escena un factor disolvente y cruel: la ironía. *Yo no daría la vida por mi vida: es otra mi verdadera historia:* verso paradigmático que, al fin, es pronunciado sin posibilidad de retorno. Estamos ante un acontecimiento histórico de nuestra literatura, reducido a trece palabras. Nuestra vida no es más la imagen de nosotros mismos. El espejo de Narciso se resquebraja. Ahora la *presencia* se vacía de todo contenido. Nada soy, salvo este raro instante en que soy y que

siempre he sido. Otro he de ser, cierto, pero ¿quién? Al menos sé que nada tengo que cargar. Puedo volver en mí: volver a mí… ¿Un retorno al origen? Lo dudo. Yo más bien percibo aquí una travesía al otro lado. Creo que Octavio Paz ha cruzado la frontera de su obra. El curso de sus palabras lo ha conducido afuera, a un bosque de signos que rezuma horrorosas incertidumbres, pero donde es preciso seguir viviendo… El tercer momento de «Fuente» recupera lo apacible del día:

> La ciudad sigue en pie.
> Tiembla en la luz, hermosa.
> Se posa el sol en su diestra pacífica.
> Son más altos, más blancos,
> los chorros de las fuentes.
> Todo se pone en pie para caer mejor.
> Y el caído bajo el hacha de su propio delirio se levanta.
> Malherido, de su frente hendida
> brota un último pájaro.
> Es el doble de sí mismo,
> el joven que cada cien años vuelve a decir unas palabras,
> siempre las mismas, […]

El viaje terrible termina: asistimos a cierta nivelación poética del mundo. El ser maldito regresa, pasmado y maltrecho, a pronunciar las palabras primigenias. Culmina Paz diciendo: «En el centro de la plaza la rota cabeza del poeta es una fuente. / La fuente canta para todos». Detrás de la vuelta del poema al hombre poético originario, hay empero una nueva verdad, un nuevo criterio ético y estético que subyace a esta aparente restauración del mundo. Por lo pronto, apunto que se trata no sólo de un intento de *refundación* de la poesía sino también, y en conflicto con esto, de una mirada *agónica* absolutamente pertinente con la historia.

A diferencia de las otras secciones de *Libertad bajo palabra,* los poemas de *La estación violenta* presentan bloques de vastas extensiones. Pero el análisis de una estructura dividida en tres partes sucesivas, a la manera de la lucha de contrarios que se resuelve en una síntesis dialéctica, es derivado de una lectura aún superficial del libro; en realidad, cada poema —en su vaivén— despliega tres dimensiones (la *inducción al trance poético*, el *caos perceptual* y la *irrupción de la presencia*) que describen la exploración y conquista de un territorio destinado a ofrecer horizonte moral a la poesía contemporánea. Los siguientes poemas, después de «Fuente», testimonian esta aventura del escritor.

En «Máscaras del alba», el poeta noctámbulo sorprende a la ciudad de Venecia dormida y desaliñada: «Fulgor de agua estancada donde flotan / pequeñas alegrías ya verdosas, / la manzana podrida de un deseo, / un rostro recomido por la luna…» El escenario crudo de esa madrugada invita a la incursión formidable: «El prisionero de sus pensamientos / teje y desteje su tejido a ciegas, / escarba sus heridas, deletrea / las letras de su nombre, las dispersa, / y ellas insisten en el mismo estrago». El flujo analógico de su mente, estancado primero por «la cejijunta / voracidad de un pensamiento fijo», toma la pendiente inclinada de la imaginación que arrastra en su cauce un material líquido y espeso a la vez —las aguas venecianas del pasado olvidado:

> … el enterrado en vida con su pena;
> la joven muerta que se prostituye
> y regresa a su tumba al primer gallo;
> la victoria que busca a su asesino;
> el que perdió su cuerpo, el que su sombra,
> el que huye de sí y el que se busca
> y se persigue y no se encuentra […]

Mejor visto, el último momento de la estructura de nuestros poemas no es el regreso restaurador, ni el despertar reconfortante después de una pesadilla. La lectura de «Máscaras del alba» muestra, con mayor nitidez, que las terceras partes aluden, más bien, a un cambio de visión. Como ya vimos al referirnos a *¿Águila o sol?,* en el trance paciano, el atisbo de la *presencia* opera una redefinición del sujeto, una rotación de la constelación poética: «Soñolienta / en su lecho de fango, abre los ojos / Venecia y se recuerda». No es el poeta solitario quien imagina y vive, sino la histórica ciudad la que se sueña a sí misma en la mente del visitante.

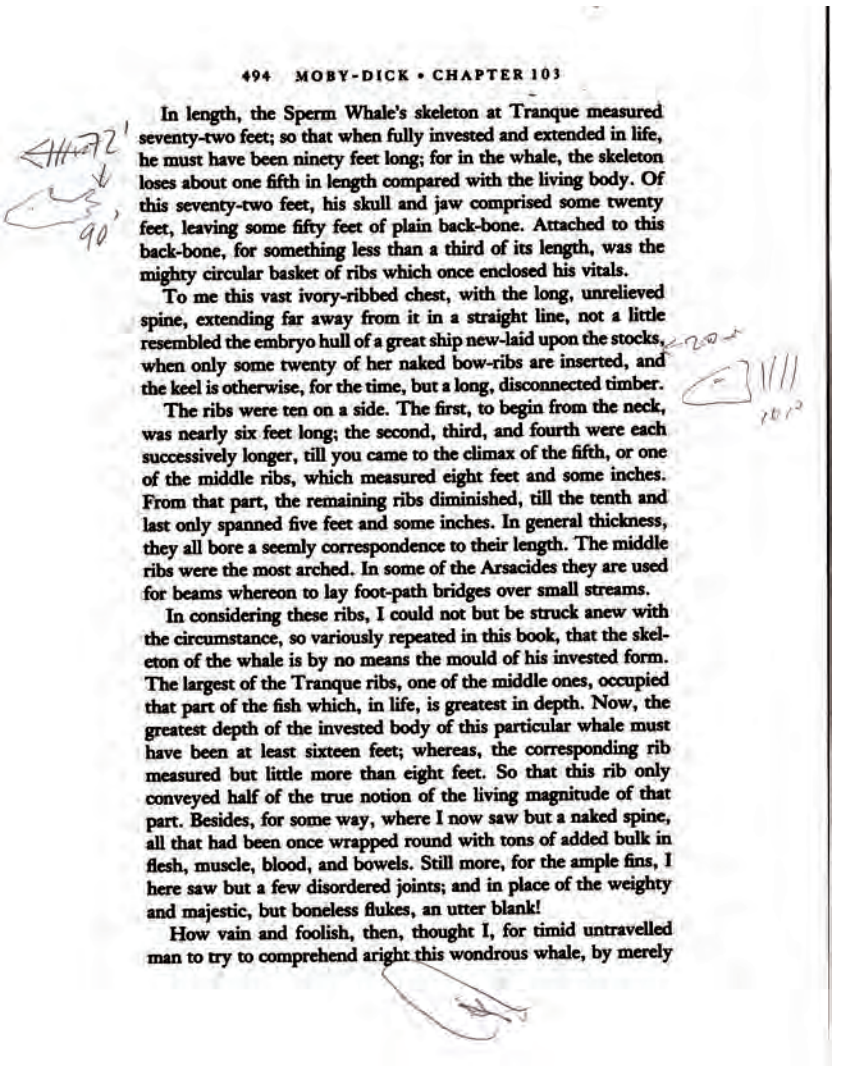
En el poema «Repaso nocturno», Octavio Paz relata el transcurrir de la vigilia a través una de las noches parisinas en los tiempos de *El laberinto de la soledad.* El itinerario del poema traza el mismo procedimiento inductivo del trance, ahora en batalla con las altas horas:

> Primero fue el extenderse en lo oscuro,
> hacerse inmenso en lo inmenso, […]
> Río arriba, donde lo no formado empieza,
> el agua se desplomaba con los ojos cerrados.
> Volvía el tiempo a su origen, manándose.

Después el poeta, centinela de las sombras, vive el asedio de los signos: desprendimientos de señales, inscripciones que van cayendo a la conciencia, «de rostro en rostro / de año en año, / hasta el primer vagido: / humus de vida». Pero el sueño no llega. Sólo permanece el aguijón de las preguntas: «¿Saldrá mañana el sol […]? / ¿Cómo decir buenos días a la vida?» Nada que decir, nada que callar. Ni palabras ni silencio. Sólo el instante. Percibido, pensado, tocado: un fragmento de vida convertido en cristal. Al final, «el sol (toca) la frente del insomne». Éste no despierta jamás, pues su naturaleza es no dormir; el poema abre un espacio severo en donde el ser no está «ni vivo ni muerto».

Los escenarios pueden variar radicalmente, pero la preocupación artística de Paz, no. El poeta ha dejado atrás su lucha —librada en *¿Águila o sol?*— por la palabra. Ahora trata de contestar a la historia la ineludible cuestión: ¿qué puede hacer un poeta bajo los estragos de la decadencia de Occidente? Durante su primera estancia en la India y Japón —en 1952, como parte de una misión diplomática del gobierno mexicano en Oriente—, el escritor compone otros dos poemas que integran *La estación violenta.* Uno de ellos, «Mutra» (nombre de la antigua ciudad hindú ubicada al norte del subcontinente), está fechado en Delhi, a principios de aquel año. Aquí la descomposición de los sentidos es suscitada por el sopor del verano interminable —la verdadera estación violenta—; el calor es de otra sustancia, «como una madre terrible que ahoga […] y su imperio es un hipo solemne», nada se salva de su voracidad: «¡Verano, boca inmensa, vocal hecha de vaho y jadeo […]!». Bajo su aplastante dominio se detiene el aire, la vida y el tiempo. Entonces, la existencia comienza a rodar sobre sí misma:

> Este día herido de muerte que se
> arrastra a lo largo del tiempo sin acabar de morir, […]
> este día y las presencias que alza o
> derriba el sol con un simple aletazo:
> la muchacha que aparece en la plaza
> y es un chorro de frescura pausada,
> el mendigo que se levanta como una
> flaca plegaria, montón de basura y cánticos gangosos,
> las bugambilias rojas negras a fuerza
> de encarnadas, moradas de tanto azul acumulado,
> las mujeres albañiles que llevan una
> piedra en la cabeza como si llevasen un sol apagado, […]
> las mariposas, los buitres, las serpientes, los monos, las vacas, los insectos parecidos al delirio,
> todo este largo día con su terrible



494 MOBY-DICK • CHAPTER 103

In length, the Sperm Whale's skeleton at Tranque measured seventy-two feet; so that when fully invested and extended in life, he must have been ninety feet long; for in the whale, the skeleton loses about one fifth in length compared with the living body. Of this seventy-two feet, his skull and jaw comprised some twenty feet, leaving some fifty feet of plain back-bone. Attached to this back-bone, for something less than a third of its length, was the mighty circular basket of ribs which once enclosed his vitals.

To me this vast ivory-ribbed chest, with the long, unrelieved spine, extending far away from it in a straight line, not a little resembled the embryo hull of a great ship new-laid upon the stocks, when only some twenty of her naked bow-ribs are inserted, and the keel is otherwise, for the time, but a long, disconnected timber.

The ribs were ten on a side. The first, to begin from the neck, was nearly six feet long; the second, third, and fourth were each successively longer, till you came to the climax of the fifth, or one of the middle ribs, which measured eight feet and some inches. From that part, the remaining ribs diminished, till the tenth and last only spanned five feet and some inches. In general thickness, they all bore a seemly correspondence to their length. The middle ribs were the most arched. In some of the Arsacides they are used for beams whereon to lay foot-path bridges over small streams.

In considering these ribs, I could not but be struck anew with the circumstance, so variously repeated in this book, that the skeleton of the whale is by no means the mould of his invested form. The largest of the Tranque ribs, one of the middle ones, occupied that part of the fish which, in life, is greatest in depth. Now, the greatest depth of the invested body of this particular whale must have been at least sixteen feet; whereas, the corresponding rib measured but little more than eight feet. So that this rib only conveyed half of the true notion of the living magnitude of that part. Besides, for some way, where I now saw but a naked spine, all that had been once wrapped round with tons of added bulk in flesh, muscle, blood, and bowels. Still more, for the ample fins, I here saw but a few disordered joints; and in place of the weighty and majestic, but boneless flukes, an utter blank!

How vain and foolish, then, thought I, for timid untravelled man to try to comprehend aright this wondrous whale, by merely

cargamento de seres y cosas, encalla
lentamente en el tiempo pasado.

Interrupción del tiempo y despeñadero de la existencia, grandes y pequeños acontecimientos convocados por el flujo poético conviven bajo el mismo techo, las prioridades acostumbradas por un orden dejan de gobernar la vida: el caos perceptual hace emerger a las analogías...

La otra composición data de Tokio en el mismo año del 52. Se trata del soberbio «¿No hay salida?», quizá el mejor trabajo de este libro maestro —lo digo con todo respeto para quienes hayan hecho de «Piedra de sol» un emblema de su cultura literaria. Aquí, Octavio Paz se ha olvidado ya del cuidado lírico; prolonga sus formas verbales, pues sus versos endecasílabos le son ya insuficientes para delatar el extremo en que se encuentra. Porque, por esos tiempos, Paz está asomándose a los linderos de su existencia: «… hoy todo es hoy, salió de pronto de sí mismo y me mira, […] hoy no es muerte ni vida, / no tiene cuerpo, ni nombre, ni rostro, hoy está aquí, / echado a mis pies, mirándome».

En tal estado fronterizo de la poesía hispanoamericana, el poeta de 38 años vuelve a incursionar más allá de la línea. Un más allá que es, paradójicamente, un más acá. El famoso «salto a la otra orilla» que propone en *El arco y la lira:* un acto acrobático que conquista otro mundo, o más bien, lo crea con la palabra:

Yo estoy de pie, quieto en el centro
del círculo que hago al ir cayendo
desde mis pensamientos,
estoy de pie y no tengo adónde volver
los ojos, no queda ni una brizna del
pasado,
toda la infancia se la tragó este instante y todo el porvenir son estos
muebles clavados en su sitio, […]

Los versos desbordan sus propios diques, se extienden como fiordos de ideas e imágenes que retornan y circulan sobre sí mismas. Rebasarse es concentrarse aún más. Mientras más amplios son los fraseos, menos salidas hay: «todo se ha cerrado sobre sí mismo», excepto lo externo: «Allá, del otro lado, se extienden las playas inmensas como una mirada de amor».

La pregunta del título del poema (reformulación mejorada de las hechas en «Himno entre ruinas» y «Fuente») es contestada ahora con un *no* rotundo. Lo único real en este universo poético es el callejón:

[…] hay un muro, un ojo que es un
pozo, todo tira hacia abajo, pesa el
cuerpo,
pesan los pensamientos, todos los
años son este minuto desplomándose
interminablemente,
aquel cuarto de hotel en San Francisco
me salió al paso en Bangkok, hoy es
ayer, mañana es ayer,
la realidad es una escalera que no
sube ni baja, no nos movemos, hoy es
hoy, siempre es hoy,
siempre el ruido de los trenes que
despedazan cada noche a la noche,
el recurrir a las palabras melladas,
la perforación del muro, las idas y
venidas, la realidad cerrando puertas,
poniendo comas, la puntuación del
tiempo, todo está lejos, los muros son
enormes,
está a millas de distancia el vaso de
agua, tardaré mil años en recorrer mi
cuarto,
qué sonido tan remoto tiene la palabra vida, no estoy aquí, no hay aquí,
este cuarto está en otra parte,
aquí es ninguna parte, poco a poco
me he ido cerrando y no encuentro
salida que no dé a este instante,
este instante soy yo, salí de pronto
de mí mismo, no tengo nombre ni
rostro,
yo está aquí, echado a mis pies,
mirándome mirándose mirarme
mirado.

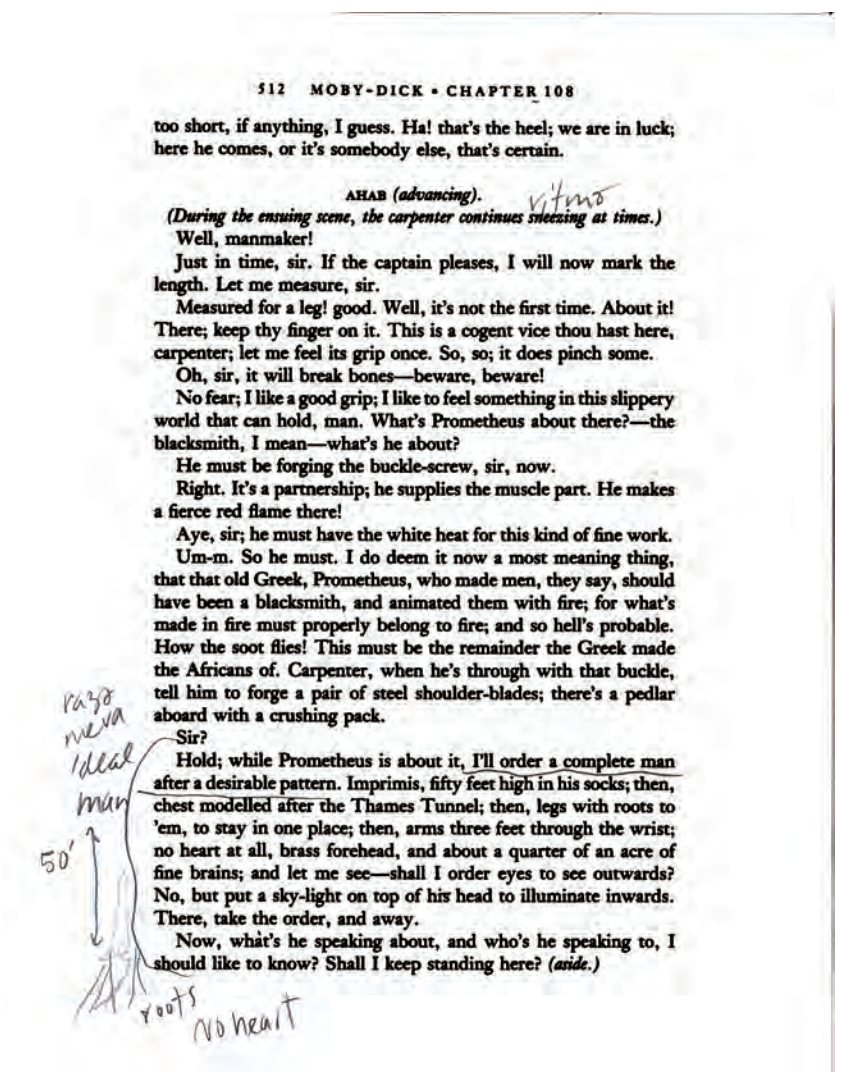
La extensión de la cita se justifica por sí misma. No, no hay salida, porque el tiempo es un canal de aguas negras y la civilización, una trampa de la historia. Paz ya no propone el regreso, porque tampoco es posible; lo único que sabe es que hay que «torcerle el cuello» al Yo y al mundo edificado a su alrededor. El poema va cayendo a velocidad creciente, en espiral, hasta el desgajamiento de la conciencia del yo y su fusión con el presente. Proclamar que lo único que soy es «este instante» constituye una proclama íntima del poeta moderno, una confesión y, al mismo tiempo, un extraordinario hallazgo humano. Por la vía abierta por Novalis dos siglos atrás (el camino es hacia el interior; así se conoce el mundo), se desemboca en la verdad orteguiana de que el hombre es él y su circunstancia, inseparablemente. Cierto: por un lado, el poeta ignora a la historia, sólo le importa la vibración de la *presencia*; pero por otro, el principal mérito de dicha presencia es ayudarnos a mirar desde otros ángulos y con otros ojos nuestra existencia histórica. A una pregunta que Anthony Stanton le hizo a Octavio Paz, a propósito de si en *La estación violenta* había cierta nostalgia del Absoluto, el premio nobel contestó: «Una momentánea vislumbre de la Presencia… ¿de qué o de quién? En mí era (y es) muy viva la conciencia del desvanecimiento de las antiguas presencias y certidumbres. Creo que esto es algo compartido por todos nosotros, los hombres modernos. ¿Nostalgia? Sin duda, *pero también la decisión de vivir con entereza nuestra situación».* No, no hay salida. Lo único que hay es esa valiente e íntima decisión.

En el siguiente poema de *La estación violenta*: «El río» —escrito en Ginebra en 1953—, el poeta expone su método de composición. La sucesión de los tres grandes bloques de versos se despliegan, nuevamente, frente al lector. El trance, una vez más, adopta la forma de gran caudal de imágenes —como un río—; es *la invasión nocturna,* el espíritu de una época recitando su dolor: «[…] toda la noche la ciudad habla dormida por mi boca / y es un discurso incomprensible y jadeante […]».El segundo bloque de versos es un paréntesis excepcional, digno de la mayor atención de los estudiosos de la poesía, pues en él aparece una confesión del escritor respecto al poema mismo como procedimiento; en vez de dar paso a la mirada irónica que todo niega, Octavio Paz interrumpe de algún modo la corriente hipnótica y se dirige al lector como a través de un pie de página aclaratorio; el autor se desdobla, identifica en su escritura un derrotero fatal, vigente en todos los trabajos del poemario. Y dice justamente:

A mitad del poema me sobrecoge
siempre un gran desamparo, todo me
abandona,
no hay nadie a mi lado, ni siquiera
esos ojos que desde atrás contemplan
lo que escribo,
[…] es una explanada desierta el
poema, lo dicho no está dicho, lo no
dicho es indecible,
torres, terrazas devastadas, babilonias,
un mar de sal negra, un reino ciego,
[…]

Las imágenes reanudan en el tercer bloque el flujo de tinta y sangre que corre por la frente del poeta. Él sólo puede sentarse a la orilla de ese oscuro rumor urbano, «como Buda a la orilla de sí mismo», e inhalar su inaccesible misterio. El gran desamparo del autor, el naufragio del yo occidental, es admitido como método para autorebasarse y contemplar desde otro plano al propio sujeto: «Y digo mi rostro inclinado sobre el papel y alguien a mi lado escribe mientras la sangre va y viene…»

Finalmente, diré que el último poema por comentar aquí, «El cántaro roto», es un trabajo


512 MOBY-DICK • CHAPTER 108

too short, if anything, I guess. Ha! that's the heel; we are in luck; here he comes, or it's somebody else, that's certain.

AHAB *(advancing).*

(During the ensuing scene, the carpenter continues sneezing at times.)

Well, manmaker!

Just in time, sir. If the captain pleases, I will now mark the length. Let me measure, sir.

Measured for a leg! good. Well, it's not the first time. About it! There; keep thy finger on it. This is a cogent vice thou hast here, carpenter; let me feel its grip once. So, so; it does pinch some.

Oh, sir, it will break bones—beware, beware!

No fear; I like a good grip; I like to feel something in this slippery world that can hold, man. What's Prometheus about there?—the blacksmith, I mean—what's he about?

He must be forging the buckle-screw, sir, now.

Right. It's a partnership; he supplies the muscle part. He makes a fierce red flame there!

Aye, sir; he must have the white heat for this kind of fine work.

Um-m. So he must. I do deem it now a most meaning thing, that that old Greek, Prometheus, who made men, they say, should have been a blacksmith, and animated them with fire; for what's made in fire must properly belong to fire; and so hell's probable. How the soot flies! This must be the remainder the Greek made the Africans of. Carpenter, when he's through with that buckle, tell him to forge a pair of steel shoulder-blades; there's a pedlar aboard with a crushing pack.

Sir?

Hold; while Prometheus is about it, I'll order a complete man after a desirable pattern. Imprimis, fifty feet high in his socks; then, chest modelled after the Thames Tunnel; then, legs with roots to 'em, to stay in one place; then, arms three feet through the wrist; no heart at all, brass forehead, and about a quarter of an acre of fine brains; and let me see—shall I order eyes to see outwards? No, but put a sky-light on top of his head to illuminate inwards. There, take the order, and away.

Now, what's he speaking about, and who's he speaking to, I should like to know? Shall I keep standing here? *(aside.)*

que fuerza y retuerce a sus propias letras. Escrito en México por el año 1955, después de un viaje por el altiplano, parece más bien una obligada respuesta al diálogo rulfiano que se abrió en aquella década.

De nuevo, la estructura tripartita. Tras un concierto de estrellas en medio de cierta noche rescatada del modernismo, y después —incluso—de rematar su entusiasmo lírico al más puro y vetusto estilo gondolero (¡¡«Harpas, jardines de harpas»!!), Octavio Paz cae en un llano en llamas y en un páramo azotado por el símbolo del poder regional consuetudinario. Entre la plenitud modernista y la vacuidad de las vanguardias, está «Sólo el llano: cactus, huizaches, piedras enormes que estallan bajo el sol». Quizá la imagen que representa mejor la metamorfosis del paisaje poético sea ésta: «¡y el pirú en medio del llano como un surtidor petrificado […]!». La fuente emblemática y alegre de un Darío exhuberante es convertida por Paz en un espinoso árbol seco que retrata con cruda elocuencia la derrota de la reforma agraria. Pero sin duda el pasaje inolvidable de «El cántaro roto» es aquel que ubica al futuro premio Nobel con los pies bien puestos en su país:

> Dime, sequía, dime, tierra quemada,
> tierra de huesos remolidos, dime luna agónica,
> ¿no hay agua,
> hay sólo sangre, sólo hay polvo, sólo pisadas de pies desnudos sobre la espina […]?
> El dios-maíz, el dios-flor, el dios-agua, el dios-sangre, la Virgen,
> ¿todos se han muerto, se han ido,
> cántaros rotos al borde de la fuente cegada?
> ¿Sólo está vivo el sapo,
> sólo reluce y brilla en la noche de México ese sapo verduzco,
> sólo el cacique gordo de Cempoala es inmortal?

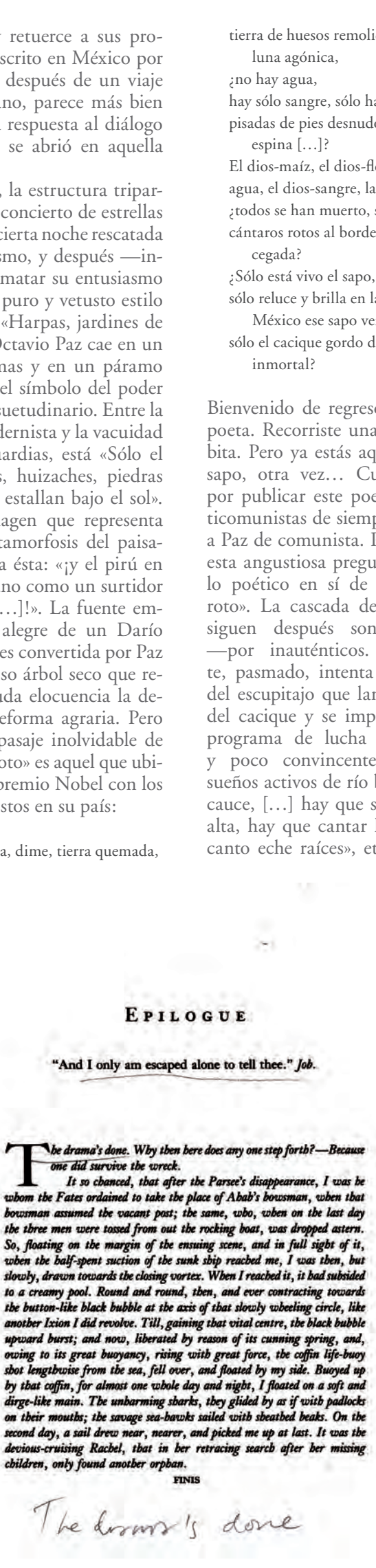
Bienvenido de regreso a México, poeta. Recorriste una extensa órbita. Pero ya estás aquí: frente al sapo, otra vez… Curiosamente, por publicar este poema, los anticomunistas de siempre acusaron a Paz de comunista. Para mí, con esta angustiosa pregunta termina lo poético en sí de «El cántaro roto». La cascada de versos que siguen después son olvidables —por inauténticos. El viajante, pasmado, intenta recuperarse del escupitajo que lanza el poder del cacique y se impone casi un programa de lucha voluntarista y poco convincente: «soñemos sueños activos de río buscando su cauce, […] hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto eche raíces», etc. Como es bien sabido, Paz nunca tuvo el don de organizar la protesta, pero sí el de la lucidez crítica.

De cualquier modo, el autor de *El arco y la lira* ya estaba listo para escribir «Piedra de sol», poema que es a nuestra literatura lo que *El laberinto de la soledad* es a la reflexión sobre México: respuestas históricamente necesarias al monólogo del mundo moderno. Ejercicios magistrales, tanto en poesía como en prosa, del pensamiento analógico acerca de las formas históricas que asumen culturas como la nuestra de cara a la modernidad occidental. «Piedra de sol», cresta de una obra enorme, poema virtuoso que asombra a lo lejos por estar compuesto de 584 endecasílabos en verso blanco —de los cuales las primeras decenas fueron escritos de corrido—, pero que no sorprende a quien haya abrevado en las aguas minerales de *¿Águila o sol?,* o se haya sumergido en las pozas volcánicas de *La estación violenta.*

Después de las anteriores notas, puedo redondear la importancia de este último poemario con que cierra *Libertad bajo palabra.* Considero que se trata de una obra nodal en el desarrollo generoso del espíritu decadentista de nuestro tiempo, aquel que se rehúsa a comprar más la idea del progreso del mundo. En otras palabras, *La estación violenta* fundamenta una poética de la decadencia occidental. En sus páginas, la aquí llamada *irrupción de la presencia* constituye todo un acontecimiento para el pensamiento crítico contemporáneo, ya que a través del ejercicio riguroso de la poesía se pone en duda la difundida creencia de que el único conocimiento importante es el científico y que el único razonamiento válido es de origen cartesiano. Por medio del *trance poético,* Octavio Paz logra convocar un ritmo capaz de engendrar huracanes verbales que barren con nuestros sistemas perceptivos y de referencias establecidos, sólo para concebir una realidad *otra,* que al principio parecería un *caos* de signos y estímulos igualados bajo un solo rango, un solo rasero. Aquí interviene una *analogía* que se presenta ante el lector como incontrolable, lírica y profundamente intuitiva. El desorden así adquirido pretendería, bajo la pluma de Paz, volver al *origen:* un estado primordial que prometa un nuevo comienzo del hombre. Este empeño corre el riesgo, sin embargo, de reciclar una «nueva» búsqueda de Absolutos, a lo que Paz siempre se opuso. Si bien esta ambigüedad persiste en su poesía, en *La estación violenta* el poeta da un salto definitivo, que consiste en cultivar sobre su valle personal así descubierto el punto de partida de un nuevo pensamiento crítico, que elabore conceptos comparativos a partir del método analógico que el propio Paz se encargaría de desarrollar en sus ensayos sobre *crítica histórica.* Es decir, que la analogía interviene como método de conocimiento en distintos planos: en un plano, digamos, inmediato, la analogía es ritmo, vaivén y contraste perceptual que desemboca en poemas; en otro plano mediato, la analogía desarrolla un discurso con *otra racionalidad* que no excluye la formulación de conceptos. La disciplina que más ha lucido la extraordinaria riqueza de este método ha sido la historia comparativa, aquella que identifica el auge, la madurez y la decadencia de las diferentes culturas y civilizaciones. Los grandes ensayos historicistas de Octavio Paz, como *El laberinto de la soledad, El ogro filantrópico, Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe, Tiempo nublado* y *Vislumbres de la India,* están cargados de esta poética.

Queda pendiente un repaso de «Piedra de sol». Pero sería innecesario aquí, pues este poema ha sido merecedor de talentosos comentarios de la crítica mundial. Por mi parte, me contento con degustar su lectura en voz alta, alternando entre amigos con un buen brandy en la mano y a la luz proyectada por *Libertad bajo palabra.* Salud. T

Alejandro Rozado (D.F., 1954) *es sociólogo, crítico de cine y psicoterapeuta. Desde 1988 radica en Guadalajara.*



EPILOGUE

"And I only am escaped alone to tell thee." *Job.*

The drama's done. Why then here does any one step forth?—Because one did survive the wreck.

It so chanced, that after the Parsee's disappearance, I was he whom the Fates ordained to take the place of Ahab's bowsman, when that bowsman assumed the vacant post; the same, who, when on the last day the three men were tossed from out the rocking boat, was dropped astern. So, floating on the margin of the ensuing scene, and in full sight of it, when the half-spent suction of the sunk ship reached me, I was then, but slowly, drawn towards the closing vortex. When I reached it, it had subsided to a creamy pool. Round and round, then, and ever contracting towards the button-like black bubble at the axis of that slowly wheeling circle, like another Ixion I did revolve. Till, gaining that vital centre, the black bubble upward burst; and now, liberated by reason of its cunning spring, and, owing to its great buoyancy, rising with great force, the coffin life-buoy shot lengthwise from the sea, fell over, and floated by my side. Buoyed up by that coffin, for almost one whole day and night, I floated on a soft and dirge-like main. The unharming sharks, they glided by as if with padlocks on their mouths; the savage sea-hawks sailed with sheathed beaks. On the second day, a sail drew near, nearer, and picked me up at last. It was the devious-cruising Rachel, that in her retracing search after her missing children, only found another orphan.

FINIS

The drama's done

Convergencias y disonancias

(diálogo entre un físico y un músico)

Presentación y edición Carlos Enrique Orozco

En 1959, desde su púlpito en Cambridge, C.P. Snow pontificó la separación entre las dos culturas: la humanista en una esquina y la científica en la otra: a tres caídas y sin límite de tiempo. Muchos le han seguido el juego y promueven la guerra entre las dos subculturas, pero otros —como Luis Orozco y Carlos Sánchez Gutiérrez— se alejan de las ortodoxias y se empeñan en establecer vasos comunicantes entre las ecuaciones y los pentagramas. El físico y el músico conversan en voz alta y nos comparten sus convergencias y disonancias.

La luz y el sonido. Como objetos, como sujetos; la luz como medio y como mensaje; el sonido como mensaje y como medio. La experiencia sensorial humana de la luz y del sonido nos acompaña desde el nacimiento. Es una relación cotidiana que puede avanzar con enseñanzas, observaciones y luego estudios y trabajo.

La omnipresencia de la luz y el sonido no ha hecho de todos los seres humanos estudiosos de la luz o del sonido. Pocos los utilizan como instrumento de trabajo, medio de investigación u objeto de estudio. Dedicarse a estudiar los sonidos, a trabajar los sonidos, a moldear los sonidos, a comunicar con los sonidos requiere de mucho tiempo y hace a Carlos Sánchez Gutiérrez un compositor musical en serio, de tiempo completo. Utilizar la luz para interrogar la naturaleza, medir la luz, volverla menos aleatoria, trabajar con ella para conocer mejor el mundo microscópico ha llevado a Luis Adolfo Orozco a dedicarse a la física no solo como profesión, sino como pasión y vocación.

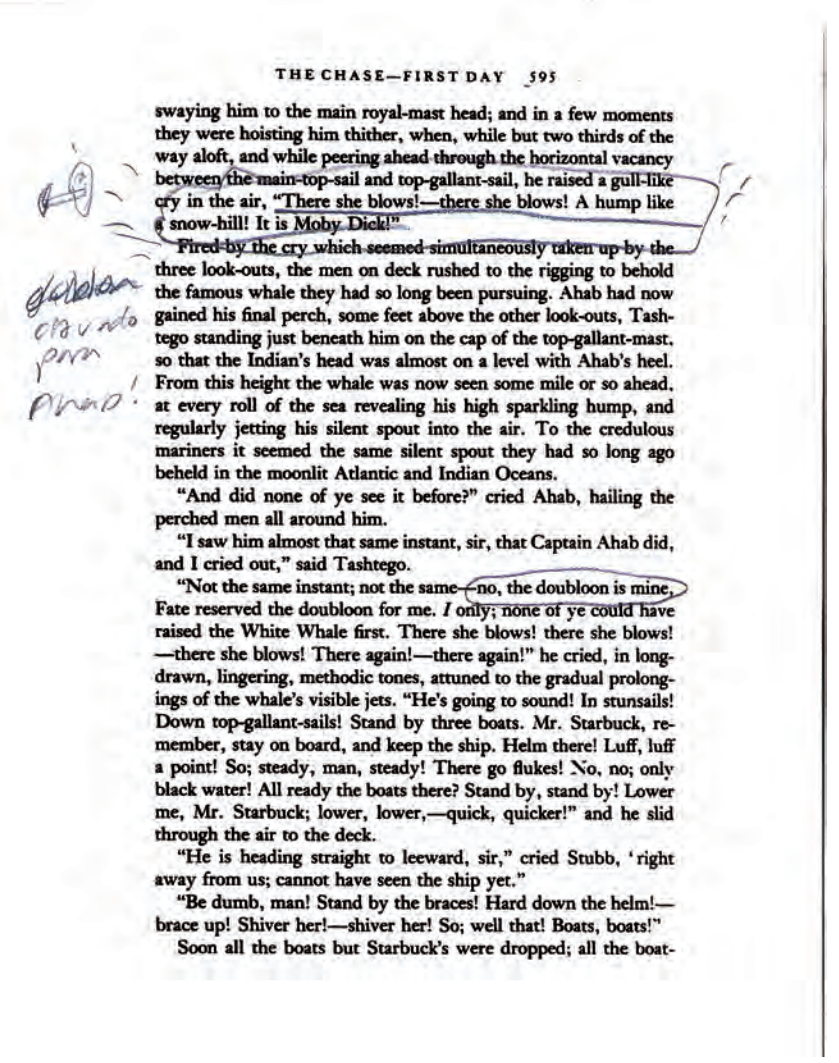
Nuestra cercanía a la luz y al sonido no nos predispone a dedicarnos a su estudio y a su práctica. No es fácil, se requieren muchos años de formación, pero sobre todo disciplina y dedicación constante. No se puede ser investigador científico o compositor musical dedicando sólo tiempo parcial o ratos libres. Uno de los principales aspectos en común de la formación y trayectoria de Carlos Sánchez Gutiérrez y Luis Adolfo Orozco es la dedicación completa y absoluta a su trabajo. Quiero imaginar que estos conversadores se interesaron en los aspectos más rudimentarios y sencillos de la luz y el sonido desde niños, aunque su vocación por el estudio de la materia, la energía, los sonidos y los silencios no maduró hasta su juventud. Sus estudios profesionales los hicieron en Guadalajara y buscando ampliar y perfeccionar su formación, emigraron a Estados Unidos.

Carlos Sánchez Gutiérrez: la nostalgia por los sonidos

Los títulos de sus composiciones suenan a México: *Calacas y Palomas*, *La Petenera*, *Jarocho locochón*, pero los músicos que interpretan su música tienen nombres como Makoto Nakura, Chanticleer, o Ensemble Klangkonzepte. Si escuchamos sus múltiples obras se pueden reconocer influencias de la música mexicana tradicional —como los sones jarochos—, pero también de sus maestros de composición Henri Dutilleux, Jacob Druckman o Martin Bresnick.

Carlos Sánchez Gutiérrez es maestro de composición musical en la Eastman School of Music de Rochester, Nueva York. Sus primeros estudios musicales los realizó en la Universidad de Guadalajara; después cursó maestrías de composición en el Peabody Conservatory y la Universidad de Yale. Posteriormente obtuvo un doctorado en música por la Universidad de Princenton. Ha recibido reconocimientos como el Premio-Beca Medalla Mozart, la Comisión Fullbright; el Tanglewood Music Center, la Fundación Rockefeller, el American Music Center. En el año 2000, recibió el Charles Ives Fellowship, uno de los reconocimientos con mayor prestigio para los músicos formales en Estados Unidos.

Entre sus obras recientes se encuentran *Piezas para orquesta*; *Twittering Machines* para flauta y piano; *Just Look*, una ópera de cámara por encargo para el Festival A/Devantgarde de Munich; *Llama el océano*, obra escénica basada en textos de Neruda y producido por la NHK japonesa; *Luciérnagas*, compuesta por encargo del Carnegie Hall para el ensamble Eight Blackbird y *El Mozote*, escrita en colaboración con el coreógrafo francés Pascual Rioult, la directora de teatro argentina Susana Tubert y el ensamble estadounidense Core Ensemble. Esta obra se estrenó en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1999.



THE CHASE—FIRST DAY 595

swaying him to the main royal-mast head; and in a few moments they were hoisting him thither, when, while but two thirds of the way aloft, and while peering ahead through the horizontal vacancy between the main-top-sail and top-gallant-sail, he raised a gull-like cry in the air, "There she blows!—there she blows! A hump like a snow-hill! It is Moby Dick!"

Fired by the cry which seemed simultaneously taken up by the three look-outs, the men on deck rushed to the rigging to behold the famous whale they had so long been pursuing. Ahab had now gained his final perch, some feet above the other look-outs, Tashtego standing just beneath him on the cap of the top-gallant-mast, so that the Indian's head was almost on a level with Ahab's heel. From this height the whale was now seen some mile or so ahead, at every roll of the sea revealing his high sparkling hump, and regularly jetting his silent spout into the air. To the credulous mariners it seemed the same silent spout they had so long ago beheld in the moonlit Atlantic and Indian Oceans.

"And did none of ye see it before?" cried Ahab, hailing the perched men all around him.

"I saw him almost that same instant, sir, that Captain Ahab did, and I cried out," said Tashtego.

"Not the same instant; not the same—no, the doubloon is mine, Fate reserved the doubloon for me. *I* only; none of ye could have raised the White Whale first. There she blows! there she blows! —there she blows! There again!—there again!" he cried, in long-drawn, lingering, methodic tones, attuned to the gradual prolongings of the whale's visible jets. "He's going to sound! In stunsails! Down top-gallant-sails! Stand by three boats. Mr. Starbuck, remember, stay on board, and keep the ship. Helm there! Luff, luff a point! So; steady, man, steady! There go flukes! No, no; only black water! All ready the boats there? Stand by, stand by! Lower me, Mr. Starbuck; lower, lower,—quick, quicker!" and he slid through the air to the deck.

"He is heading straight to leeward, sir," cried Stubb, 'right away from us; cannot have seen the ship yet."

"Be dumb, man! Stand by the braces! Hard down the helm!—brace up! Shiver her!—shiver her! So; well that! Boats, boats!"

Soon all the boats but Starbuck's were dropped; all the boat-

Luis Orozco: un tapatío en la óptica cuántica

Sus trabajos hablan del campo eléctrico de un fotón; del atrapamiento magnetoeléctrico del francio o de electrodinámica cuántica de cavidades. Se formó en los laboratorios de Jeff Kimble y de Jerry Gabrielse. Con el primero se adentró en la óptica cuántica y con el segundo se interesó en las simetrías fundamentales de la naturaleza.

Después de terminar sus estudios en el ITESO, Luis Orozco cursó un doctorado en física en la Universidad de Texas en Austin. Trabajó en el Laboratorio Europeo de Física de Partículas (CERN) midiendo la masa del antiprotón de 1987 a 1990. Fue luego profesor en la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook y en 2003 se cambió a la Universidad de Maryland en College Park para iniciar el grupo de física atómica, molecular y óptica. Sus trabajos dirigidos a entender mejor la luz los llevaron a su grupo y a sus colaboradores de la Univesidad de Oregon a medir el campo eléctrico de un fotón con un método que simultáneamente permite estudiar los aspectos de onda y de partícula de la luz. Utilizando luz desarrollaron una trampa para atrapar unos pocos átomos de francio, uno de los elementos más raros del planeta, cuya estructura atómica tiene el potencial de revelar información sobre la fuerza débil, la responsable del inicio del ciclo solar; la que convierte a los protones en neutrones. Sus experimentos han sido seleccionados por el American Institute of Physics entre los mejores de los años 1996, 2000 y 2002 y fueron reportados en las revistas *Science*, *Nature*, *Scientific American*, *Discover* y *Science News*.

Luis Orozco está interesado en la óptica cuántica, las simetrías fundamentales de la materia y las mediciones precisas. Ha publicado más de cincuenta artículos arbitrados en las principales revistas de física en el mundo y es miembro de número de la American Physical Society, el Institute of Physics de Gran Bretaña y de la Optical Society of America.

Carlos y Luis han sido becarios de la Fundación Guggenheim. Comparten amplios intereses y formación universal. Se conocen desde hace tiempo, son buenos amigos y platican con frecuencia sobre mil y un temas. En agosto de 2001 tuvieron una conversación pública sobre física y música, moderada por el autor de esta presentación en la casa ITESO-Clavigero en Guadalajara[1], y en enero del 2003 continuaron la charla en Stony Brook, Nueva York.[2] De estas conversaciones entre dos creadores: un científico y un artista, surgió este texto.

La «gramática» de la música y la física

CEO: Para empezar esta charla, quiero pedirles a ambos que hagan una breve presentación del proceso creativo en la música y en la física.

CSG: Antes de empezar a platicarles sobre mi proceso creativo, me gustaría comentarles algunas ideas previas. La composición musical en la actualidad es muy diferente a lo que era en el siglo XIX o principios del XX. En parte y de manera central porque ahora los compositores no compartimos una práctica común. Desde el siglo XVII hasta principios del siglo XX, los compositores usaron predominantemente el modelo conocido como sistema tonal. La misma «gramática», las mismas reglas y convenciones —que además eran fácilmente comprendidas por cualquiera que tuviera una formación musical elemental eran empleadas por todo el mundo occidental. Esta «gramática» musical orientaba no sólo la estructura formal sino también las expectativas y los gustos de la gente. También generaba ciertos criterios para juzgar la calidad de la música. De acuerdo a las reglas del sistema tonal y, más aún, el significado de la música de calidad podrían ser definidos sin muchas complicaciones. Este sistema orientó la composición musical de una u otra manera durante por lo menos cinco siglos. Ahora bien, la «gramática» que norma este tipo de composiciones está basada en lo que considero son tres estados básicos: la estabilidad, la inestabilidad y el regreso a la estabilidad. Cuando escuchas música, siempre percibes un reposo inicial que se mueve hacia un estado inestable y luego retorna en alguna forma al estado de estabilidad inicial. Esto es lo que creo que fundamentaba la «dramaturgia» interna de toda pieza musical hasta que se desarrolló una cosa llamada música atonal, y que generó una forma distinta de apreciar esta «dramaturgia». Esto significa que en vez de usar una «gramática» que todo mundo puede entender de inmediato, y cuyas premisas se pueden usar para juzgar la calidad de cualquier pieza musical, los compositores en la actualidad tenemos la enorme responsabilidad de crear nuestra propia alternativa «gramatical», lo cual creo que es casi imposible en nuestros días, o un sentido lógico distinto que haga que cada pieza musical se pueda apreciar en el contexto de su propio lenguaje «inventado». Como compositor, tengo pues que crear mi propio «lenguaje». Tengo que inventar mi estilo particular y tengo que crear una serie de reglas con base en las cuales, el espacio de mi composición tiene sentido y desarrolla un sentido lógico, cierta simetría y coherencia. Claro que los supuestos anteriores no garantizan que la pieza sea comprendida por quien la escucha. ¿De acuerdo? También tenemos que considerar el hecho indudable de que la mayoría fuimos formados para escuchar música tonal. Por tanto, la responsabilidad de crear un «lenguaje» musical que sea coherente, lógico y además comprensible es aún más complicada. La pregunta central es: ¿cómo componer una obra de arte que sea coherente, comprensible, que tenga sentido lógico y que cree un «lenguaje» que sea personal y que también incida en la sensibilidad de quienes la escuchan?

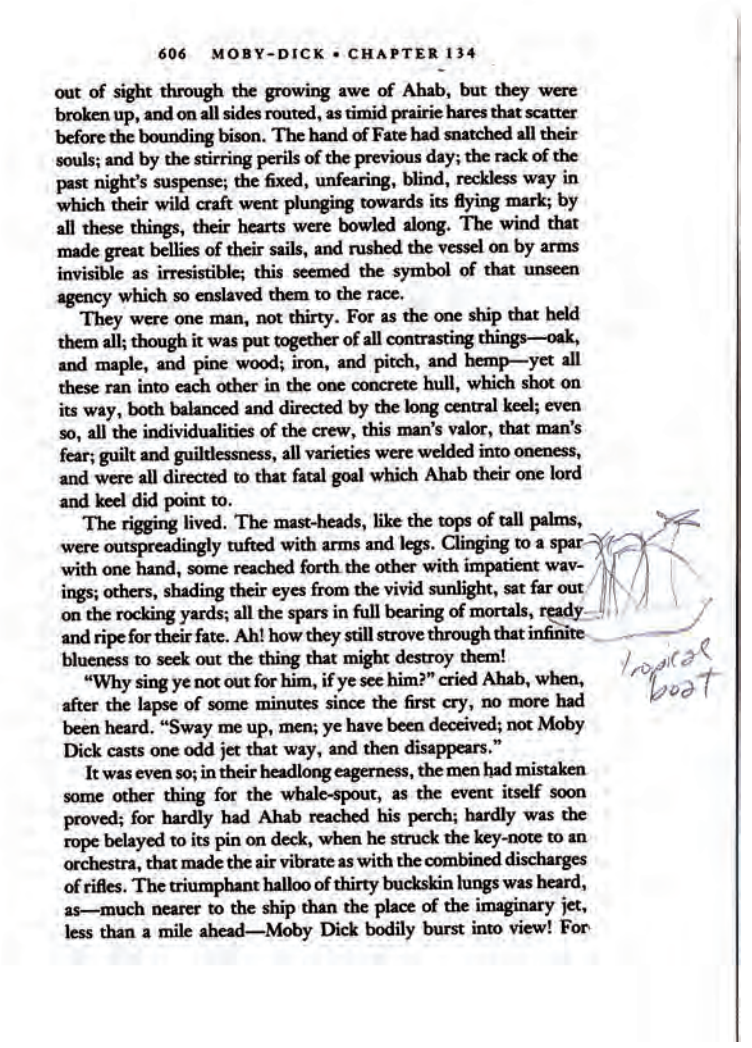
LO: La física también cambió drásticamente durante el siglo XX. A mí me gusta hablar de tres grandes descubrimientos: la mecánica cuántica, la relatividad y el cosmos; este último está más en la frontera entre la física y la astronomía. A finales del siglo XIX los físicos teníamos, gracias a los trabajos de Newton, una estructura matemática (una «gramática») con la cual entendíamos muy bien los movimientos de la materia. Era posible predecir la trayectoria de planetas, balas o barcos con gran exactitud y teníamos la manera de medir para comparar las predicciones con las mediciones. A esta «gramática» la llamamos mecánica clásica y sigue siendo muy importante. A nosotros nos interesa el comportamiento de la materia y la energía y este entendimiento tiene dos partes muy importantes: la medición (experimento) y la predicción (teoría). La manera en que predecimos el comportamiento es con matemáticas; ellas son el «lenguage» menos contradictorio y más universal que conocemos, lo cual nos facilita comunicarnos con otros físicos. A fines del siglo XIX las mediciones de la energía empezaban a mostrar irregularidades con respecto a las teorías clásicas. En un verdadero golpe de genialidad, Max Planck inició la mecánica cuántica, cambiando la «gramática». Continuamos utilizando matemáticas, pero tienen una estructura diferente, una «gramática» más variada para describir la energía. Einstein, con la relatividad, hizo lo suyo también estudiando la energía eléctrica proponiendo una «grámatica» diferente para la materia y la energía de la que habían utilizado los físicos desde Newton. Desde entonces, ha sido un constante esfuerzo por encontrar la «grámatica» de la naturaleza con base en experimentos cada vez más precisos y sofisticados, y a teorías (formulaciones matemáticas) más complejas y generales. A lo largo de este proceso, los físicos tenemos siempre a la naturaleza: la materia y la energía, como nuestro objeto de estudio y nuestro juez, pues con cierta estructura matemática se pueden hacer predicciones sobre cómo se debe comportar la naturaleza y si ésta no lo hace, la estructura está equivocada. A diferencia de la música, nosotros no podemos inventar cualquier «grámatica», buscamos la «grámatica» de la naturaleza. Nuestro proceso creador consiste en encontrar la concordancia entre una «gramática» (teoría matemática) y la naturaleza con base en experimentos o bien una vez entendida una «gramática» hacer que la naturaleza se comporte de una manera que no se había dado espontáneamente en el pasado.

El proceso creativo de un compositor y un investigador científico

CEO: Quiero proponerles un segundo tema para continuar esta conversación entre un físico y un músico. Dice la voz popular que las musas inspiran a los artistas y el trabajo riguroso a los científicos, sin embargo Einstein decía que un físico necesitaba también un poco de inspiración y algunos compositores han creado sus mejores obras después de muchos meses de riguroso trabajo diario. ¿Cuál es la combinación más feliz entre el trabajo diario y la inspiración creativa?, desde sus respectivas disciplinas y en su propia experiencia.

CSG: Me cuesta trabajo responder a la pregunta sobre la relación entre inspiración y trabajo riguroso porque es algo que justamente a través del trabajo y de los años hemos tratado de aclarar tanto científicos y artistas, sin lograrlo enteramente. Sin duda el trabajo riguroso contribuye al éxito, pero también es obvio que la inspiración y el talento existen y que sin ellos poco importa de que manera trabajemos. Ahora bien, creo que sí existen aplicaciones muy claras y parangones muy evidentes entre la forma de operar de un físico y un artista. Quizás la diferencia más clara sería el hecho de que un artista no busca resultados objetivos, aunque estoy seguro de que Luis me va a contradecir al respecto, porque es obvio que la ciencia tampoco busca única y exclusivamente el «bien común» o una aplicación práctica, sino que se convierte, en muy buena medida y cada vez más en una experiencia subjetiva. El tipo de retos que enfrenta un científico en este momento, me parece que son muy similares a los retos que se plantea un artista antes de iniciar una obra, es decir, ¿qué puedo hacer yo con los materiales que he elegido y qué clase de proceso puedo yo idear para que, de manera orgánica, lleven a estos materiales a obtener un resultado artístico, si bien subjetivo? En mi caso particular, el resultado no es ni siquiera predecible, porque me interesa el material que genere procesos, de cierta manera, abiertos y que se gobiernen a sí mismos. No soy un tipo de compositor que a priori elija el camino que van a seguir sus materiales.

Yo elijo mis materiales, los observo y, en función de esto último es que voy generando una obra completa. Y observo no únicamente la naturaleza de los materiales, sino la interacción que ellos mismos generan una vez que son colocados unos junto a los otros. A mí me gusta pensar en términos literarios y creer que lo que estoy haciendo es una especie de Frankenstein. Estoy construyendo un monstruo con basura y tornillos colocados en donde no van y, observo qué pasa cuando le doy el chispazo de energía a ese Frankenstein y cobra vida y se va a estrangular niñas por ahí. Así trabajo, creo un monstruo y no me importa si se va por un camino distinto al que yo, en al-


606 MOBY-DICK • CHAPTER 134

out of sight through the growing awe of Ahab, but they were broken up, and on all sides routed, as timid prairie hares that scatter before the bounding bison. The hand of Fate had snatched all their souls; and by the stirring perils of the previous day; the rack of the past night's suspense; the fixed, unfearing, blind, reckless way in which their wild craft went plunging towards its flying mark; by all these things, their hearts were bowled along. The wind that made great bellies of their sails, and rushed the vessel on by arms invisible as irresistible; this seemed the symbol of that unseen agency which so enslaved them to the race.

They were one man, not thirty. For as the one ship that held them all; though it was put together of all contrasting things—oak, and maple, and pine wood; iron, and pitch, and hemp—yet all these ran into each other in the one concrete hull, which shot on its way, both balanced and directed by the long central keel; even so, all the individualities of the crew, this man's valor, that man's fear; guilt and guiltlessness, all varieties were welded into oneness, and were all directed to that fatal goal which Ahab their one lord and keel did point to.

The rigging lived. The mast-heads, like the tops of tall palms, were outspreadingly tufted with arms and legs. Clinging to a spar with one hand, some reached forth the other with impatient wavings; others, shading their eyes from the vivid sunlight, sat far out on the rocking yards; all the spars in full bearing of mortals, ready and ripe for their fate. Ah! how they still strove through that infinite blueness to seek out the thing that might destroy them!

"Why sing ye not out for him, if ye see him?" cried Ahab, when, after the lapse of some minutes since the first cry, no more had been heard. "Sway me up, men; ye have been deceived; not Moby Dick casts one odd jet that way, and then disappears."

It was even so; in their headlong eagerness, the men had mistaken some other thing for the whale-spout, as the event itself soon proved; for hardly had Ahab reached his perch; hardly was the rope belayed to its pin on deck, when he struck the key-note to an orchestra, that made the air vibrate as with the combined discharges of rifles. The triumphant halloo of thirty buckskin lungs was heard, as—much nearer to the ship than the place of the imaginary jet, less than a mile ahead—Moby Dick bodily burst into view! For

gún momento, quise seguir. ¿Por qué?, porque esto es precisamente lo que me mantiene a mí interesado. De cierta manera, el resultado final de una obra me interesa menos que el acto mismo de generarlo. Creo que uno genera una obra nueva para resolver los problemas que la obra anterior no fue capaz de resolver, entonces de esa manera yo me mantengo ocupado y me mantengo fiel a mi profesión.

LO: Quiero continuar con el punto que Carlos ha establecido de qué es la inspiración o cómo trabaja. En lo personal, la parte más difícil de la creación científica es pensar en un problema; es plantearse un problema. El problema tiene que ser interesante; tiene que ser algo para lo que yo tenga los recursos intelectuales, humanos, económicos, materiales, para resolverlo y, también tiene que satisfacer mi curiosidad interna; algo que me mantenga, que haga fluir la adrenalina, a final de cuentas eso es lo que lo mantiene a uno interesado y realmente es muy difícil y yo veo que un buen número de personas que practican la ciencia, nunca se llegan a hacer esa pregunta: ¿qué problema quiero resolver? ¿Por qué no lo hacen? Puede ser porque trabajan en una institución que está dedicada a resolver problemas específicos; —de la industria eléctrica, química o del petróleo—; pero cuando uno tiene el privilegio de estar en una institución que te dice: bueno, tú eres libre, completamente libre de hacer lo que tu quieras, entonces ¿cuál es la manera más honesta de hacerlo?, bueno, pues haciéndose la pregunta de ¿qué es interesante?; no sólo para mí, sino que sea relevante para otros, pero uno no se da cuenta de que la pregunta va a ser relevante para otras gentes. Por ejemplo, entre las últimas ideas que he estado desarrollando, trato de recordar el momento en que se me juntaron las dos neuronas e hicieron arco para decir: «probablemente es posible hacer una medición del campo eléctrico de un fotón», idea que después de mucho trabajo ha sido muy importante. No les puedo decir el momento exacto; qué fue lo que echó a andar ese proyecto; pero sí les puedo decir que me hacía constantemente la pregunta de ¿qué puede ser interesante?. Es algo que no conocemos, pero que podemos conocer. Está en la frontera y que no se repite; porque en el trabajo científico como en el artístico, uno puede hacer talacha y las obras salen. Sin embargo, uno encuentra a veces un trabajo científico y al leer las dos o tres primeras líneas uno dice: «oye, qué bárbaro, esto sí abre brechas» y me pregunto hasta qué punto uno está haciendo un juicio estético al decir: esto sí abre brechas; esto sí está bonito —esto sí está interesante. Creo que, cuando menos en el campo de la física, en el campo en donde yo he estado trabajando, la parte más difícil del trabajo, es formular problemas y ahí es donde entra la inspiración y cómo funciona… no lo sé.

Los «jueces» del trabajo científico y musical

CEO: La física y la composición musical se transformaron radicalmente en la primer mitad del siglo xx. Ya nos platicó Carlos sobre los nuevos y exigentes retos que implica para los compositores el desarrollo de la música atonal. En el caso de la física, la teoría de la relatividad y la física cuántica movieron para siempre los fundamentos de la física que hoy llamamos clásica. Ahora que el sistema tonal dejó de ser la única «gramática» para los compositores y la física cuántica explica lo que nuestros sentidos nos ocultan, parece que todo se vale. El sistema atonal puede engendrar obras absolutamente vacías —incoherentes, sin contenido, ni sentido—, y en el nombre de la teoría de la relatividad se intenta justificar cualquier cosa (hay que recordar la célebre tomadura de pelo de Sokal). En estos tiempos de río revuelto, cosecha de improvisados; ¿cómo podemos juzgar la calidad del trabajo científico y artístico cuando los parámetros y hasta la propia gramática han cambiado?

LO: Ciertamente, nosotros no tenemos el privilegio de construir una «gramática» sin tener un juez. A diferencia de los artistas, nosotros tenemos un juez objetivo, que se llama la naturaleza, yo puedo inventar lo que a mí se me antoje y decir la naturaleza se comporta de esta manera según mi teoría, pero al final tengo siempre un juez y yo sé que el juez está en lo cierto, siempre. Y eso es una diferencia enorme con la creación artística, en la que el juez es la satisfacción personal del individuo. En la ciencia no; yo puedo crear la teoría más hermosa que dice que cuando yo suelto un cuerpo sube y cuando hago el experimento y suelto un cuerpo éste cae; el comportamiento del cuerpo es independiente de mi teoría pese a cualquier calidad que ésta tenga. Esta necesidad de concordancia entre la teoría y el experimento hasta cierto punto hace más fácil la vida de un científico, porque siempre tenemos al juez de la naturaleza. Admito que en ocasiones no es fácil entender la sentencia del juez, pero siempre esta ahí.

¿Y el artista? como decía Carlos: yo no me animo a saber qué va a ser el final, porque si yo me animara, no la escribiría. Él tiene que ser el juez más crítico de sí mismo y nosotros, los físicos, lo tenemos afuera. Ésta es una diferencia muy sutil, pero muy, muy importante. Cuando dicen que los artistas y científicos están hablando de lo mismo; su proceso creador es el mismo: sí, pero nosotros tenemos un juez. Los físicos podemos saber —puesto que es una ciencia empírica— si lo que hicimos está bien o no está bien; pero por otro lado, también eso limita todo lo que uno pudiera hacer, a uno de veras que se le antojaría tener una teoría que dijera: «va a subir un cuerpo cuando lo suelte en la tierra», pero no sucede; entonces, nuestra actitud ante la naturaleza es de humildad. Esto no quiere decir que no podamos moldear a la naturaleza para que haga cosas que no existen espontáneamente, pero que son consistentes con la «gramática», ahí esta el ejemplo del transistor . Yo estoy convencido de que la creación —llámese artística, científica o tecnológica— tiene mucho menos del 1% de inspiración y mucho más del 99.999% de trabajo. Esto en lo personal lo he aprendido más en Estados Unidos: la disciplina del trabajo. La gente está acostumbrada a trabajar, con la seriedad, paciencia y el método hasta llegar al final. Y también creo que nosotros tenemos más fácil el proceso creador que los artistas porque tenemos a la naturaleza como juez.

CSG: Y un objetivo además. El objetivo es justamente coincidir con la opinión del juez. Demostrar que el juez está en lo correcto y en el caso de un artista no es así; la decisión es totalmente del artista, y creo que muchos artistas decidimos serlo cuando nos damos cuenta de que no nos da el cerebro para generar una ley que venza a la naturaleza. Sin embargo, nos damos de topes una vez que hacemos la transición y reconocemos la responsabilidad que implica ser artistas. Una responsabilidad puramente personal y que, obviamente, genera una angustia espantosa.

CEO: Por lo que acaban de discutir me gustaría preguntarte a tí Carlos ¿cómo juzgas una obra artística? ¿cuáles son los parámetros

o los valores que buscas y comparas para determinar si una obra te interesa o le puede interesar al público?

CSG: Creo que la clave en el análisis artístico es la palabra integridad. Una obra «redonda» es aquella que refleja integridad en el sentido de que los elementos que la conforman sean orgánicos, tengan una relación lógica entre sí y presenten una imagen que tiene que ver con el origen y aspectos fundamentales del material. Este análisis tiene lugar al margen del valor «social» que confiramos a la música. Hay principios universales de proporción, o de reflexión y coherencia con la naturaleza que se aplican a todo arte. Ahora yo creo que de cualquier manera la decisión en términos de calidad en el arte es una decisión totalmente subjetiva y personal, por lo tanto si el que 100 millones de personas estén de acuerdo en que Mozart es un gran compositor, en mi opinión no tiene ninguna relevancia. A mí lo que me interesa es hablar con cada una de esas 100 millones de personas y enterarme de por qué la obra de Mozart les parece lo que ellos dicen que es. Siento yo que en ese sentido no puede haber consenso. Sin embargo, como sea, quiero pensar que como artista me tiene sin cuidado el que la reacción de un público que además ni conozco sea de una forma o de otra. Un ejemplo muy claro es la famosa *World Music*, la música étnica que ahora se escucha por todos lados. Podemos escuchar en Guadalajara, Jalisco, música para *gamelán*, escrita con una función ceremonial muy clara y con un espiritualismo que no tiene absolutamente nada que ver con la experiencia tapatía, y que sin embargo nosotros apreciamos de una manera muy distinta a la de los músicos y público balineses. Quienes realizan esa música lo hacen a partir de un impulso que no tiene absolutamente nada que ver con lo que nosotros experimentamos. Este desfasamiento, producto de la disponibilidad de los medios modernos de comunicación, es un claro ejemplo de que hay garantía de que la finalidad con la que se crea el arte sea entendida por un público. La experiencia de apreciación del arte es una experiencia pura y exclusivamente personal y en buena medida opera en función del bagaje que trae uno consigo en el momento de apreciar la obra. Los estadounidenses tienen un dicho que dice algo así como: «la verdad está en el ojo de quien la observa», y siento yo que eso se aplica perfectamente a la experiencia de apreciación del arte.

Para continuar con el tema de juzgar la calidad en música actual, obviamente hay cuestiones de oficio que uno puede detectar en el trabajo y que es a fin de cuentas lo que yo critico. Uno puede observar una obra de arte que está mal hecha porque la técnica está aplicada de manera incorrecta. En resumen: la integridad de elementos, la aplicación de una técnica rigurosa y pertinente y una perfecta conciencia del medio instrumental para el cual se está creando son lo que le da integridad a la obra; y es lo que en mi opinión, como espectador, provoca pensar que una obra es buena o mala.

La teoría del caos: ¿de la ciencia al arte?

CEO: ¿Piensan ustedes que se puedan aplicar los conocimientos científicos en el arte? Dicho en otros términos: ¿cuál ha sido el balance de la aplicación en el arte de conceptos que surgieron en la ciencia?, por ejemplo, la teoría del caos popularizada en los años ochenta, o el uso de ciertos conceptos científicos como punto de partida para algunas experiencias artísticas y musicales en particular. ¿Cómo evalúan desde la física y desde la música estas experiencias?

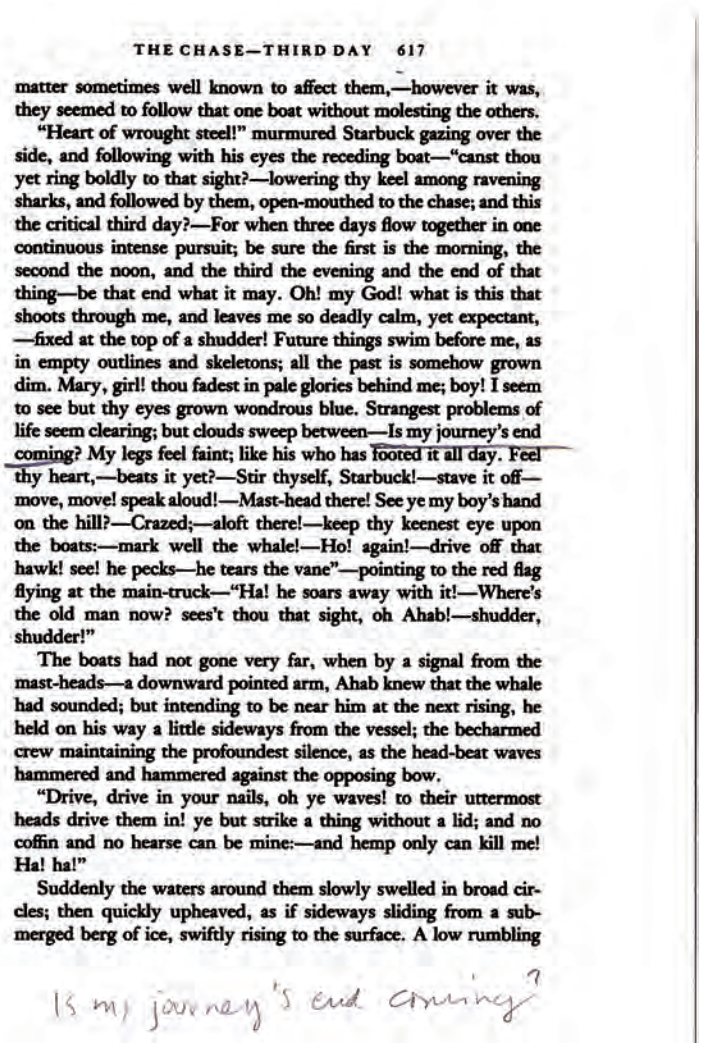
CSG: Hay un caso muy conocido en el ambiente musical: el compositor estadounidense Milton Babbitt, precursor, entre otros, del serialismo integral. Estamos hablando de un sistema que pretende aplicar los principios del dodecafonismo de Schöenberg de manera global a los distintos parámetros de la música, partiendo siempre del ámbito de la altura, y empleando además procedimientos matemáticos de organización y control. La técnica serialista es, en mi opinión, esencialmente contradictoria ya que pretende aplicar los mismos principios de jerarquización a fenómenos cuya naturaleza es fundamentalmente distinta. El órden jerárquico intrínseco en las alturas y el ritmo, por ejemplo, es apreciado por el escucha de manera distinta. Ritmo, es decir, la articulación «horizontal» del sonido y altura —la articulación «vertical»— , son fenómenos musicales distintos. Sin embargo, el serialismo integral aplica procesos de organización uniformes a todos los parámetros —rítmicos, de altura, de registro, de timbre— de manera indistinta, absoluta y generalizada, lo cual puede tener un justificativo en función del proceso especulativo empleado, mas no siempre en función del resultado acústico. Creo que es un intento algo fallido de aplicar un principio «científico», y funciona solamente en el campo de la retórica. A mí me interesa más y me parece más factible, la aplicación metafórica de un principio científico en un contexto artístico, tal y como lo hace Ligeti con la teoría del caos.

LO: Si, yo no estoy tan convencido de que Babbitt sea tan malo, pero bueno, no es la primera vez que…

CSG: No es que sea malo, es que está equivocado.

LO: No, no, porque diciéndolo como lo puso Carlos, puede ser un gusto adquirido. Nosotros evolucionamos para escuchar fundamentales con armónicas y lo demás, pero la parte que en lo personal me parece débil, es el tratar, —y en eso estoy completamente de acuerdo con Carlos— de justificar esa manera de escribir contra natura con una estructura matemática que realmente no tiene que ver con la creación musical. Pero el que ciertas combinaciones de sonidos no existan espontáneamente en la naturaleza, se me hace muy, muy interesante, pues son los músicos y compositores quienes justamente logran producirlos y nos presentan creaciones que de otra manera no existirían.

A final de cuentas yo me pregunto cuando escucho una obra: ¿me gusta o no me gusta? No si su estructura le da valor; ¿qué dice la super estructura? A mí me gusta mucho la música contemporánea y he asistido a muchos conciertos, pero creo que una de las cosas que me atrae y creo que la reconoces, es que ustedes los artistas sí pueden mostrarnos cosas, objetos, obras de música que no están espontáneamente en la música de la naturaleza, mientras que los físicos no podemos pues estamos limitados a las posibilidades de la naturaleza, a su gramática; eso no quiere decir que no podamos crear objetos como un transistor o un láser que no existen espontáneamente, pero que se rigen por las leyes de la física; por esa gramática que ahora incluye la relatividad y la mecánica cuántica. El valor de una obra de arte, de una composición musical no nace de su estructura matemática, pero el lograr sacar sonidos o combinaciones musicales que no se presentan en la naturaleza, me parece muy interesante y en buena medida es el quehacer de los compositores desde siempre.


THE CHASE—THIRD DAY 617

matter sometimes well known to affect them,—however it was, they seemed to follow that one boat without molesting the others.

"Heart of wrought steel!" murmured Starbuck gazing over the side, and following with his eyes the receding boat—"canst thou yet ring boldly to that sight?—lowering thy keel among ravening sharks, and followed by them, open-mouthed to the chase; and this the critical third day?—For when three days flow together in one continuous intense pursuit; be sure the first is the morning, the second the noon, and the third the evening and the end of that thing—be that end what it may. Oh! my God! what is this that shoots through me, and leaves me so deadly calm, yet expectant, —fixed at the top of a shudder! Future things swim before me, as in empty outlines and skeletons; all the past is somehow grown dim. Mary, girl! thou fadest in pale glories behind me; boy! I seem to see but thy eyes grown wondrous blue. Strangest problems of life seem clearing; but clouds sweep between—Is my journey's end coming? My legs feel faint; like his who has footed it all day. Feel thy heart,—beats it yet?—Stir thyself, Starbuck!—stave it off—move, move! speak aloud!—Mast-head there! See ye my boy's hand on the hill?—Crazed;—aloft there!—keep thy keenest eye upon the boats:—mark well the whale!—Ho! again!—drive off that hawk! see! he pecks—he tears the vane"—pointing to the red flag flying at the main-truck—"Ha! he soars away with it!—Where's the old man now? sees't thou that sight, oh Ahab!—shudder, shudder!"

The boats had not gone very far, when by a signal from the mast-heads—a downward pointed arm, Ahab knew that the whale had sounded; but intending to be near him at the next rising, he held on his way a little sideways from the vessel; the becharmed crew maintaining the profoundest silence, as the head-beat waves hammered and hammered against the opposing bow.

"Drive, drive in your nails, oh ye waves! to their uttermost heads drive them in! ye but strike a thing without a lid; and no coffin and no hearse can be mine:—and hemp only can kill me! Ha! ha!"

Suddenly the waters around them slowly swelled in broad circles; then quickly upheaved, as if sideways sliding from a submerged berg of ice, swiftly rising to the surface. A low rumbling

Is my journey's end coming?

CSG: Por ello precisamente es que siento que el serialismo integral, empleado como dogma absoluto, no funciona: la jerarquización que impone es a menudo demasiado especulativa y arbitraria por lo que, a fin de cuentas, y a pesar de la carga intelectual que pretende inyectar, resulta en un producto demasiado uniforme e impersonal. Las novedosas combinaciones sonoras y estructurales funcionan sólo cuando surgen del material mismo, no cuando son gobernadas por un «agente» extraño.

CEO: Ya que han tocado el tema de la aplicación de ciertos principios científicos en el arte; creo que valdría la pena invertir la interrogante; es decir la aplicación de parámetros artísticos en el trabajo científico…

LO: La pregunta es muy interesante por varias razones. Les decía hace un momento: la parte más difícil de la creación científica es plantearse un problema interesante y la pregunta es: bueno, ya una vez que tienes dos alternativas, ¿por cuál te vas? y muy a menudo, la justificación interna, ya de gente iniciada en un área, la palabra que van a utilizar es: este problema es más bonito, lo cual es un juicio estético. Sin embargo, yo no estoy tan seguro; nos sale muy natural decir esto es muy bonito, tiene satisfactores, pero, hasta qué punto al decir «esto es muy bonito» lo que estamos diciendo «es esto es económico». El juicio que estamos haciendo, al decir que está bonito es que satisface necesidades y yo tengo los medios suficientes y todos los requerimientos para cumplirlo y por lo tanto es económico. Es muy difícil decirle, incluso a otro físico, que no está en la misma área: mira que bonito es esto, pero creo que es lo mismo que sucede si ahorita empezamos a escuchar música de Babbitt, no creo que nadie vaya a exclamar ¡qué bonito!, pero si les preguntamos a los alumnos de composición musical de Carlos, alguno puede responder: Babbitt es una maravilla. La respuesta proviene de alguien dentro de un grupo de iniciados; pero, en la ciencia, una teoría puede ser muy bonita, pero puede estar equivocada y hay teorías muy feas que están en lo correcto. Uno las estudia y como decía uno de los grandes físicos del siglo pasado, Bohr: el contenido de verdad de una teoría está inversamente relacionado con la claridad de esa teoría y como a nosotros nos interesa la verdad, pues ni modo, no es transparente. Sin embargo, sí estoy de acuerdo en que dentro de un grupo de iniciados, es decir un grupo de personas que están merodeando la misma área, sí hay lo que se puede decir un juicio estético y uno sí desarrolla ese sentimiento de decir: oye mira este problema está bonito, porque toca de dos o tres cosas que no había encontrado una manera de relacionar; como tu decías, lo que uno quiere hacer es crear las relaciones, pero a la vez nosotros tenemos un juez que es la naturaleza y muchas teorías, pero muchas teorías se han ido a la basura por esto. No hace mucho, leía como Crick, uno de los descubridores de la estructura del ADN, descubrió una manera de codificar la información genética de una forma mucho más económica y eficiente que el de la naturaleza, pero la naturaleza no lo utiliza; Crick lo desechó. Yo lo he dicho muchas veces: esta teoría está muy bonita o este experimento va a salir muy bonito pero es un comentario entre iniciados. Mucha gente, sobre todo fuera de la física, cuando escuchan qué bonito aparato o qué bonito acelerador y ven que todo es un revoltijo de imanes, tubos y cables por todos lados nos dicen: ¿cómo puedes decir que esto es bonito? Pero, el juicio estético en la ciencia lleva más un contenido económico, esto es en el sentido más puro de las necesidades, de los recursos.

CSG: Quizás en el arte tenemos la ventaja de vivir en el mejor de los dos mundos posibles; es decir, tanto la economía como el rollo se aprecian de igual manera. Hay compositores o artistas a quienes apreciamos por su economía. Rothko, por ejemplo; la fortaleza de los expresionistas abstractos creada con un mínimo de elementos. Pero por otro lado tenemos a Breugel que es todo lo contrario. Lo apreciamos precisamente por la riqueza de elementos, la complejidad y las yuxtaposiciones, el contraste y los conflictos que todo eso genera. En la música, a Bach se le aprecia tanto por la economía de recursos como por la enorme riqueza y complejidad y el número de ventanas que abre a las múltiples lecturas. Entonces, en cierta medida, el artista está en un mundo más amable que el de la ciencia. En el arte, el medio es el mensaje mucho más de lo que puede serlo en la ciencia. Nadie está interesado en la premisa del expresionismo abstracto tanto como en la obra misma. Yo creo que vamos a ver a Pollock por lo que la obra de Pollock nos dice, no necesariamente como un enunciado sociopolítico y ahí también hay una diferencia muy clara: el proceso del arte cuenta más que la premisa bajo la cual fue creado. En ese sentido la economía importa menos que la riqueza con la cual se expresa el «mensaje».

Los públicos para la ciencia y el arte contemporáneo

CEO: Una siguiente pregunta temática sería la siguiente: la física y la música de concierto requieren de un público formal. No es fácil entender la teoría de la relatividad, la mecánica cuántica o apreciar la belleza en algunas obras de compositores contemporáneos como Ligeti, Berio o Glass. En este sentido, ¿cómo evalúan las relaciones de sus disciplinas con el público no especializado? Y ¿qué podría hacerse, desde su punto de vista, para mejorar estas relaciones?

CSG: Me vienen a la cabeza dos anécdotas que tienen mucho que ver con esto de lo que estamos hablando, relacionadas con la obra de Györgi Ligeti, el compositor transilvano, tristemente conocido internacionalmente, como suele suceder, por las causas equivocadas: su música fue empleada en la película *2001: Odisea en el espacio*, sin su consentimiento. Me vino a la mente un artículo que leí hace poco, como resultado de un concierto que se llevó a cabo en Nueva York hace unos meses. En ese concierto, un médico neurocirujano alemán interpretó la colección completa de los *Estudios para piano* de Ligeti, una obra capital de la «literatura» musical del siglo XX. Ligeti se pronunció totalmente a favor de la interpretación de este médico y dijo que la razón por la cual este señor que ni siquiera es músico de tiempo completo había interpretado por fin su obra con toda fidelidad es porque se acercó a ella desde una perspectiva científica. Ligeti, en una entrevista para la revista inglesa *The Economist,* se autodenominó como un científico más que un artista, lo cual a mí me llamó enormemente la atención, porque su música, si bien es muy rigurosa y está escrita con formalidad, es una manifestación ante todo de una profunda e inconfundible sensibilidad artística. Ligeti describe su labor como compositor de manera muy similar a como la describiría un científico: él se encierra, genera un problema y trabaja en encontrar los mecanismos para su solución. Curiosamente, ésto lo dice Ligeti a una revista de economía, porque el entrevistador de *The Economist* estaba particularmente interesado en el hecho de que Ligeti entabló una querella contra Sony, quienes están editando la obra completa de Ligeti, un proyecto prácticamente único tratándose de un compositor vivo. El caso es que en uno de estos discos, dedicado a su importante obra para orquesta sinfónica, Sony realizó grabaciones que no le gustaron a Ligeti quien exigió que se retiraran de la colección. A los ejecutivos de Sony les pareció extrañísimo esto: ¿cómo es posible que no quieras?; la fama que esto te va a generar, el dinero que vas a ganar; ¿cómo lo estás echando a la basura simplemente porque no te gusta como suena tu música? Y la respuesta de Ligeti fue: «yo soy un científico, a mí no me interesa si la fama me sigue o no, yo prefiero caminar a subirme al tranvía».

El caso es que a mí me interesó todo esto porque Ligeti es un compositor que habla a menudo de la aplicación de, por ejemplo, la teoría del caos en la música. Ligeti se dice fiel seguidor de Mandelbrot. Ahora bien, me doy cuenta de que por mucho que Ligeti hable de esto, en realidad no está aplicando los principios teóricos o científicos de la teoría del caos, sino la «dramaturgia» que esto genera, y este es el punto clave, en mi opinión. Ligeti piensa en la «dramaturgia» inherente a un fenómeno como lo puede ser el generado por la entropía *versus* la sublimación. Eso es lo que Ligeti transfiere a su música. Existe, por ejemplo, lo que podemos llamar una «dramaturgia» interior de conceptos como el de la repetición discontinua, que, si bien genera patrones, éstos no son predecibles o computables fácilmente, o por lo menos a simple vista identificables. Esta dramaturgia, que además implica un constante crecimiento hasta un punto de ebullición es, creo yo, lo que le interesó a Ligeti y lo que él aplicó y por lo cual él ahora se autodenomina un compositor científico. *Desorden,* el primer estudio para piano de Ligeti es un ejemplo pertinente. Además del uso metafórico de un concepto caótico, esta obra parte igualmente del interés del compositor por la *heterofonía* africana, particularmente la música de las tribus Banda Linda de la República Centroafricana, en la cual patrones similares son yuxtapuestos, creando precisamente una especie de *heterofonía* caótica. En el caso de Ligeti, él genera dos patrones: uno en las

notas «negras» del piano y otro en las notas «blancas»; los coloca uno sobre del otro y después agrega gradualmente y por separado una nota a cada uno de estos dos patrones superimpuestos, creando un subsecuente desfasamiento. En términos musicales, esto es una *heterofonía* y en términos «científicos»… caos, simple y sencillamente. Es música que ebulle, que inicia como con una serie de patrones escencialmente bartokianos perfectamente identificables, y predecibles, los cuales poco a poco se desfasan hasta llegar a un punto «de ebullición» en el registro; en este punto ya no es físicamente posible continuar en la superficie del piano, y el proceso rítmico tampoco puede continuar en el marco de lo «interpretable», tras lo cual se termina la entropía totalmente y se genera un nuevo proceso, que marca una nueva etapa en la dramaturgia de la obra.

LO: Me ha tocado escuchar varios estrenos de obras de Carlos, en una de esas ocasiones en Tanglewood Massachussetts allá por … ¿97? Acababan de inaugurar la sala Osawa en medio del bosque y la orquesta presentó primero *Lontano*, una obra de Ligeti, antes de *Girando Danzando*, la obra de Carlos; honestamente la obra de Carlos estaba a la par y no le pedía absolutamente nada a la obra de Ligeti y vaya que yo soy fan de Ligeti . Carlos entiende la orquesta y la utiliza para mostrarnos y sorprendernos nuevos sonidos con energía y humor.

CSG: ¿Notaron por aquí que hace ratito baje la mano y le pasé un billete a Luis por debajo de la mesa?

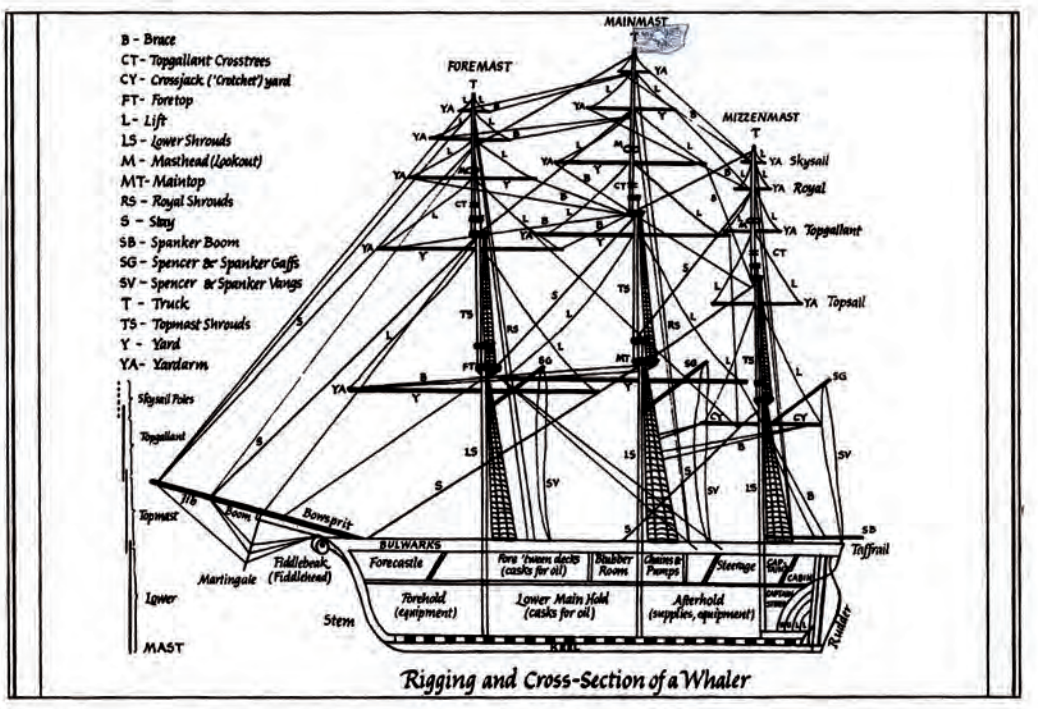
LO: No, de verdad que esa noche en Tanglewood fue algo verdaderamente maravilloso, porque uno ve a uno de los grandes de la música. Una de los compositores que más he admirado y lo que más me llama en Ligeti es su sentido del humor, algo excepcional en la música y se transmite inmediatamente a lo largo de toda su obra. Creo que Carlos le ha atinado muy bien en que en muchas ocasiones cuando los artistas dicen que van a utilizar conceptos, o que van a utilizar ciencia como punto de partida, utilizan la dramaturgia asociada a la ciencia o a los científicos. Vernos a nosotros los científicos, discutir de caos, genera temas de creación en ellos. Discutir la mecánica cuántica, la relatividad, el caos o la bioquímica, aun sin entender la gramática que las rige, genera ideas creativas. Pero si ustedes vieran a dos científicos discutir, puede ser una representación social muy interesante, pero lo que ustedes van a percibir les va a dejar muy lejos de comprender qué tiene que ver la discusión con la capacidad predictiva de la ciencia. Creo que para comunicar una idea con absoluta claridad, uno la escribe con matemáticas y se la pasa a otro científico: mira esto es lo que yo digo al respecto de tal fenómeno de la naturaleza. Y en ese sentido Ligeti no percibe lo que es la formulación matemática del caos.

CSG: Está en concepto, más no en aplicación.

LO: Sí, pero la ciencia no son los conceptos; la ciencia a final de cuentas es la predictibilidad y la concordancia con la naturaleza. Es la capacidad de decir: esto va a pasar. Los conceptos en la ciencia, evolucionan, cambian. La estructura matemática de la mecánica de Newton — la mecánica clásica— lleva intrínsecamente la existencia del caos; Poincare lo entendió y lo utilizó en sus estudios de mecánica celeste. Newton nunca sospechó la existencia de tal fenómeno, pero está en la «gramática» que el inventó. Conforme vamos entendiendo mejor la estructura de esa «gramática» avanzamos tambien en nuestro conocimiento de la naturaleza. El concepto evoluciona, la dramaturgia asociada a un concepto también evoluciona; pero entender la gramática va más allá del concepto. Por ejemplo al hablar hoy en día de caos utilizamos palabras como «bifurcación», «atractor extraño», palabras interesantes que alguien fuera de el campo puede encontrar atractivas aunque no las comprenda, pues les asocia una «dramaturgia» especial. Sin embargo, un atractor extraño es una entidad topológica que tiene ciertas propiedades asociadas con el espacio de fase y la evolución temporal de un flujo. Los no formados en esta rama de la física pueden utilizar esas palabras, pueden incluso asociar conceptos diferentes a los de los físicos; sin embargo para nosotros todo eso tiene una fundamentación matemática; es parte de una «gramática», pero más importante, tiene una relación con la realidad. Una relación con la naturaleza. Que nos ayuda a explicar, a modificar y nos ayuda a aumentar nuestra capacidad de predictibilidad.

CSG: Tengo aquí una cita por ejemplo de Mandelbrot, justificando precisamente la teoría del caos en la que dice que «la nubes no son esferas, las montañas no son conos, las costas no son círculos, la corteza de un árbol no es suave y un rayo tampoco es una línea recta». Es casi como un *haiku*, una especie de línea poética con la cual está justificando básicamente una teoría meramente científica. Por eso, a los artistas nos atrae tanto la teoría del caos, porque le da justificación a un concepto no lineal de la vida, de la naturaleza. La gran frustración del músico es el hecho de que nos enfrentamos con un vehículo lineal, efímero por lo tanto. Escuchamos un evento musical y en el momento en que llegamos al que sigue, el anterior ya pasó. Ese es el reto tanto del escucha como del creador musical: el hecho de que se trata de un medio cuya trayectoria opera exclusivamente en términos de tiempo. Y ante esa frustración algo como la teoría del caos, que nos dice: «el mundo no es lineal, sino constantemente cambiante, además de impredecible y no computable con facilidad»; resulta ser un estimulante muy poderoso. Yo creo que también influye el hecho de que la teoría en sí ha sido formulada en términos muy poéticos y muy lingüísticos; muy sabrosos.

LO: Estoy completamente de acuerdo con la «dramaturgia» asociada con la teoría del caos, pero los trabajos de Mandelbrot sobre caos y fractales describen fenómenos naturales que existen dentro de la mecánica clásica. Con el tiempo los conceptos han ido cambiando; Poincare no acuñó el término de



atractor extraño, pero ciertamente se dio cuenta de una estructura topológica muy especial. El estudio más detallado nos llevó a introducir diferencias y a hablar de otras cosas como la dimensión de Hausdorff de un atractor extraño, que viene siendo una medida de su complejidad. Una vez que visité a Mandelbrot me estuvo hablando de sus estudios de las dimensiones de Hausdorff en la música de diferentes compositores y cómo había encontrado que los serialistas eran mucho más interesantes, desde el punto de vista cuantitativo de la dimensión de Hausdorff, que Bach o que Mozart.

CSG: Todo mundo tiene defectos.

LO: Pero desde un punto de vista simple y sencillamente de analizar una serie temporal de eventos; por ejemplo notas en una composición musical o las orbitas de los asteroides, se puede utilizar la recurrencia de ciertos eventos y sus correlaciones para calcular un número que es la dimensión de Hausdorff. Es un proceso complicado calcularla pero al final uno tiene un número que cuantifica la complejidad de esa serie temporal. No es una cosa que se inspira uno y dice la dimensión de Haussdorf de esta pieza musical es siete, no. Los artistas plásticos les ha dado por utilizar mucho las teorías fractales, mejor dicho lo que ellos entienden por un fractal; pero a mí en lo personal no me convencen.

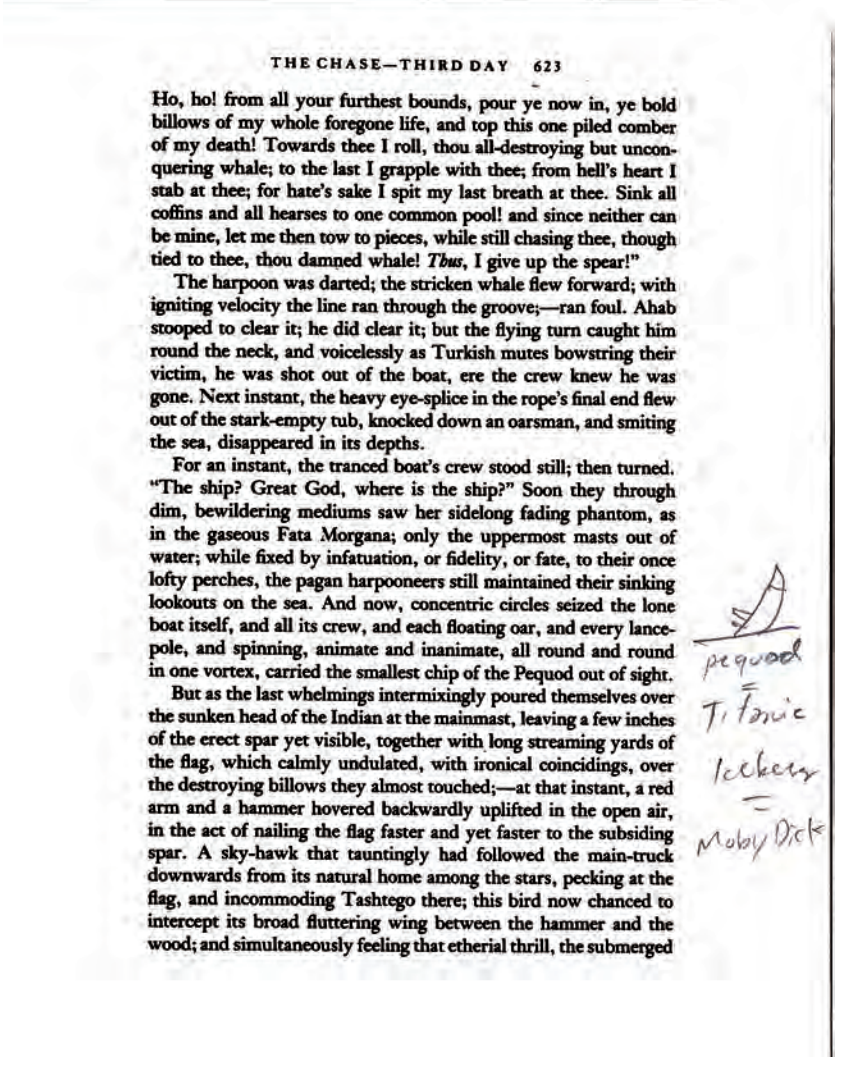
CSG: Sí, lo curioso es que mucho de lo que está haciendo esa gente ya lo había hecho, por ejemplo, Escher, si bien de manera intuitiva y sin saber nada respecto a la teoría del caos. Buena parte de las ilustraciones de Escher pueden interpretarse como fractales, aunque él no conociera el concepto. Es muy curioso, hace poco me encontré una cita sobre aquellos artistas plásticos que se dedicaron a tomar fractales, pintarlos de colores muy vivos y presentarnos estos fractales bellísimos, con lo cual demostraron que Dios era un hippie, porque básicamente se ven como si volviésemos al mundo del submarino amarillo, en una especie de psicodelia…

LO: Para que vean que tan fácil concluyen los artistas.

CSG: Exactamente.

Las dos culturas: una lectura actual desde la física y la música

CEO*:* C.P. Snow dictó hace más de 40 años una conferencia sobre la división entre las «dos culturas». En esa charla, Snow planteaba que la educación formal y su organización en disciplinas rígidas había generado una división entre la cultura científica y la cultura humanísta o literaria. ¿Cómo ven a la distancia esta separación? ¿Sigue vigente? ¿Se ha ensanchado? También quiero preguntarles sobre la relación de la ciencia y el arte con la sociedad. ¿Cuál es la responsabilidad —si es que consideran que la tiene— del artista o el científico con su sociedad ?


THE CHASE—THIRD DAY 623

Ho, ho! from all your furthest bounds, pour ye now in, ye bold billows of my whole foregone life, and top this one piled comber of my death! Towards thee I roll, thou all-destroying but unconquering whale; to the last I grapple with thee; from hell's heart I stab at thee; for hate's sake I spit my last breath at thee. Sink all coffins and all hearses to one common pool! and since neither can be mine, let me then tow to pieces, while still chasing thee, though tied to thee, thou damned whale! *Thus*, I give up the spear!"

The harpoon was darted; the stricken whale flew forward; with igniting velocity the line ran through the groove;—ran foul. Ahab stooped to clear it; he did clear it; but the flying turn caught him round the neck, and voicelessly as Turkish mutes bowstring their victim, he was shot out of the boat, ere the crew knew he was gone. Next instant, the heavy eye-splice in the rope's final end flew out of the stark-empty tub, knocked down an oarsman, and smiting the sea, disappeared in its depths.

For an instant, the tranced boat's crew stood still; then turned. "The ship? Great God, where is the ship?" Soon they through dim, bewildering mediums saw her sidelong fading phantom, as in the gaseous Fata Morgana; only the uppermost masts out of water; while fixed by infatuation, or fidelity, or fate, to their once lofty perches, the pagan harpooneers still maintained their sinking lookouts on the sea. And now, concentric circles seized the lone boat itself, and all its crew, and each floating oar, and every lance-pole, and spinning, animate and inanimate, all round and round in one vortex, carried the smallest chip of the Pequod out of sight.

But as the last whelmings intermixingly poured themselves over the sunken head of the Indian at the mainmast, leaving a few inches of the erect spar yet visible, together with long streaming yards of the flag, which calmly undulated, with ironical coincidings, over the destroying billows they almost touched;—at that instant, a red arm and a hammer hovered backwardly uplifted in the open air, in the act of nailing the flag faster and yet faster to the subsiding spar. A sky-hawk that tauntingly had followed the main-truck downwards from its natural home among the stars, pecking at the flag, and incommoding Tashtego there; this bird now chanced to intercept its broad fluttering wing between the hammer and the wood; and simultaneously feeling that etherial thrill, the submerged

LO: Yo no creo que el diálogo entre la ciencia y el arte sea una cosa muy sencilla. Nuestros objetos de trabajo y nuestros objetos de estudio pueden ser similares: la luz y el sonido en nuestro caso, pero por ejemplo alguien que estudia acústica también trabaja con los sonidos. La aproximación a ellos puede ser similar a la de un compositor, pero el producto final es completamente diferente. Yo creo que podemos dialogar quienes trabajamos en la ciencia con quienes trabajan en el arte porque ambas son actividades humanas, y las dos son parte de la cultura, aunque en muchos lados, la ciencia no sea cultura. Cuando nos imaginamos una persona culta, jamás pensamos que esa persona cuando menos debe de saber las bases de la bioquímica moderna, las bases de la física moderna, las bases de la química moderna. En nuestro medio, conocer la última novela de Carlos Fuentes. Poca gente ve la necesidad cultural de conocer lo fundamental de la ciencia. Hay una necesidad de mantener el diálogo y sobre todo de mantener una presencia en la que se nota que los científicos también somos seres humanos que trabajamos. Quizá al final de cuentas eso sea lo que justifica tanto al artista como al científico.

Si me preguntan que la ciencia tiene que contribuir a la sociedad yo respondo con otras preguntas: ¿Para qué tengo que contribuir a la sociedad? ¿Por qué tengo que contribuir? Un artista tiene que satisfacerse a sí mismo. El valor no se lo da la sociedad. Y una obra científica tiene que ser consistente con la naturaleza, no con la sociedad. Ejemplos como el de Galileo abundan en nuestra historia. Hay un reconocimiento de la sociedad hacia el trabajo del científico y del artista, pero el valor intrínseco no es resultado del consenso social.

CSG: Sí, en cierta manera estoy de acuerdo con Luis. Creo que ni los científicos, ni los artistas trabajan expresamente para el bien de la sociedad. En términos generales, no es nuestra finalidad mejorar las condiciones de vida del ser humano. Lo que pasa es que obviamente hay resultados colaterales y ramificaciones de nuestro trabajo que devienen en un bienestar social. Pero siento que el estímulo primordial tanto del artista como del científico —y en esto creo que estamos definitivamente de acuerdo— es puramente personal. Es exclusivamente un reto personal ante los materiales con los cuales nos estamos enfrentando. Hay quien espera que el artista contribuya de manera inmediata al mejoramiento de la sociedad, es decir que el artista se involucre y vaya a los barrios bajos a iluminar con su obra a los niños del Bronx. Siento que esa no es mi función. Mi función es, simplemente —como decía Ligeti— trabajar. Si yo me dedico a difundir mi obra, obviamente no voy a tener tiempo para trabajar. Entonces creo que uno como artista tiene que partir de esa premisa un tanto ególatra, o totalmente ególatra, pero que es perfectamente justificable, porque mal que bien del arte va a devenir algún beneficio para todos los que están alrededor nuestro, la función del artista es crear arte. El uso que se le dé a la obra posteriormente es parte de un proceso distinto. Por lo tanto sería ridículo culpar a Wagner de haber sido un precursor del nazismo. A la par de eso, también hay beneficios inmediatos de la música. Se habla ahora del efecto Mozart, de cómo su música hace más inteligentes a los niños que la escuchan. Mozart obviamente jamás se planteó semejante fin. El componía porque le daba para comer en ese momento, y también porque le presentaba a él un reto personal que estaba en posibilidades de enfrentar. Entonces esto es algo muy difícil de expresar porque es muy fácil caer en un argumento políticamente incorrecto. Sin embargo creo yo que la esencia del asunto, yace en el hecho de que somos artistas y somos científicos porque nos gusta. Y en buena medida y esto suena muy duro, si la sociedad lo aprecia o no, es totalmente secundario. El juez, el único juez del científico como Luis ya lo dijo, es la naturaleza; y el único juez del artista es el artista mismo.

LO: Hay un matiz importante: los recursos que un artista demanda de la sociedad comparado con los recursos que demando como

científico de la sociedad son muy diferentes. Yo sí creo que tenemos los científicos obligación de rendir cuentas. Tengo una obligación con la sociedad que es mantenerla informada lo mejor posible de lo que estoy haciendo. Pero hay una diferencia muy grande de recursos; yo recibo muchos dólares al año para mi trabajo. Y puedo decir que no me ajusta pues siempre hay algo más que quisiera hacer. Los recursos que recibo provienen de quienes pagan impuestos en Estados Unidos, entonces tengo una obligación muy seria y muy clara de rendir cuentas; utilizar bien ese dinero, y sobre todo mostrarle al público en general que es el que paga, qué es lo que estoy haciendo. En el caso del artista es muy diferente.

CSG: Bueno está ahí otra diferencia clara entre el arte y la ciencia.

LO: Pero la justificación de la *National Science Foundation* para darme recursos no es una justificación de para qué va a servir; ¿cómo va a mejorar la calidad de vida de los contribuyentes por mi trabajo?. La ciencia no es tecnología; con lo que estoy haciendo no vamos a curar el cáncer. Pero pudiera tener beneficios, porque tenemos que empujar la tecnología hasta sus límites. Mi función no es hacer tecnología, mi función es entender procesos fundamentales y para eso me dan dinero. Pero también me gusta decirle a la gente lo que hago y por eso publico en *El País* artículos sobre mi trabajo; también hago muchas otras cosas. Tratando de que la gente vea que uno está utilizando los recursos que le están dando. Pero es difícil. La divulgación científica es difícil.

CEO: El diálogo entre las dos culturas es posible y esta conversación entre Luis Orozco y Carlos Sánchez Gutiérrez es un buen ejemplo de ello. Sin embargo, no es fácil, porque quienes se apasionan tratando de develar las incógnitas de la luz o arrancando nuevos sonidos al silencio creativo, su trabajo les ocupa todo el tiempo disponible y cada vez se adentran más en las profundidades de sus formulaciones mentales ya sea con símbolos matemáticos o en el pentagrama. El esfuerzo de este diálogo abierto entre un físico y un músico es quizás lo más importante para tratar de responder a las interrogantes de C. P. Snow. No vamos a crear vínculos entre los mundos del arte y de la ciencia si no tratamos de establecerlos con base a la conversación continua que es la base de toda amistad duradera y que pasa, por fortuna para todos, del acuerdo al desacuerdo y del consenso al disenso.

En este diálogo, el humor asoma mucho más que la tragedia; pero es el trabajo, la relación del ser humano con el objeto —luz o sonido—; esa pasión por transformarlo, por hacerlo entendible y maleable lo que puede vincular a los artistas con los científicos. Ambos tienen gusto por lo que hacen y aunque es cierto que los separan diferencias en la forma; tanto la física de la luz como los sonidos de la música forman parte de la naturaleza humana en sociedad. Muchas gracias a Carlos y a Luis por permitir asomarnos a sus mundos, a sus trabajos, a sus pasiones y sobre todo a su amistad.

[1] Organizada por la maestría en comunicación con especialidad en difusión de la ciencia y la cultura del ITESO y moderada por Carlos Enrique Orozco

[2] «The Nature of the Creative Process, Where do Ideas Come From and How do We Know We Are Glad That They Came» Auspiciada por la Vicepresidencia para la Investigación de la Universidad del Estado de Nueva York en Stony Brook y organizada por Sara Lutterbie y Pam Burris y moderada por el Prof. Sandy Petrey. T

Carlos Enrique Orozco, *es profesor del Departamento de Estudios socioculturales y responsable de la maestría en comunicación en el ITESO, con especialidad en difusión de la ciencia y la cultura.*

Jorge Méndez Blake

Artista visual. Guadalajara, 1974.

A la manera de los métodos empleados por los artistas reseñados en las *Crónicas de Bustos Domecq*, del ironista *Byorges,* el lápiz de Méndez-Blake «acribilla de interrogaciones, marginalias y notas» una indefensa edición de la novela de Herman Melville, *Moby Dick*. Presentamos aquí algunas de las 651 páginas de ese políptico.

El trabajo de Jorge Méndez Blake está muy ligado a la literatura (críticas, la teoría del discurso, o escritores), la cual utiliza como herramienta conceptual. Su obra se destaca por desaparecer las fronteras entre la arquitectura, las artes visuales y la literatura, así como por simbolizar momentos —o casi historias— que se articulan entre sí para crear un lenguaje que oscila entre la escritura y la plástica. Por lo general, el aspecto literario del trabajo de Méndez Blake se relaciona con obras y escritores conocidos, cuyos argumentos pueden ser reconocidos fácilmente. Sin embargo, las obras del artista no son inspiraciones literarias traducidas a imágenes, ni narraciones, ni aluden a las experiencias literarias del artista. De la misma manera, la solución formal de su trabajo no recurre al argumento retórico del que surge. Por el contrario, las obras del artista, a través de estas referencias literarias, invitan al espectador a completar el texto por medio de la imaginación, el cual añade a este proceso sus propias vivencias. El artista, mediante su obra, «reflexiona sobre la relación entre literatura, arte, y cultura, para después crear mundos únicos y cuerdos, inteligentes y visionarios». De la misma manera, la noción de teatralidad (en diferentes niveles) está siempre presente en la obra de este artista. «Quizás el trabajo de Méndez Blake no plantea la reinvención y sí la revisión de los esquemas y creaciones culturales que han marcado y alterado nuestro pensamiento.»

Entre sus exposiciones individuales destacan *Los personajes interfieren con la literatura*, Casa Encendida, Madrid (2005); *Casi historias (Variaciones para construir un texto o quizás las historias completas)*, Galería OMR, México DF (2004); *Artists can write*, INTAR Gallery y *Viaje al centro de la tierra*, Arena México Arte Contemporáneo, Guadalajara (2002). De sus exposiciones colectivas destacan *23 zonas*, Instituto Cultural Cabañas, Guadalajara; *Solo los personajes cambian*, MARCO, Monterrey; *Piezas pequeñas. Espacios grandes*, Galerie Occurrence, Montreal, Canada; *Multitasquin*, Galería OMR, México DF; *VIII Bienal Internacional de Pintura de Cuenca*, Cuenca, Ecuador; *La relatividad del tiempo y los distintos sistemas de referencia*, OPA, Guadalajara, México; *Tekhne*, The Buena Vista Building, Miami, FL.,USA, *Piel fría*, Museo de Arte Carrillo Gil, Mexico DF, Centro de la Artes, Monterrey, e Instituto de México en París, Francia (2004); *Within Temporary Crossroads*, Central de Arte en WTC, Guadalajara, México; *Mexico Illuminated*, Freedman Gallery and various locations, Reading, PA, USA; *Pasajes*, Ciclo de video, Museo Rufino Tamayo, México DF; *Arena México, 3 artists from Guadalajara*, Ramis Barquet Gallery, New York City, USA (2003); *Item*, Centro Cultural de España en México; *7 dilemas*, Museo de Arte Moderno, México DF; *Mexartfest*, Osaka Sky Building, Osaka, Japón; *Winter Show*, Jack Tilton Gallery, New York City, USA; *Teoría del ocio*, La Colección JUMEX, Grupo Jumex, Edo. de México (2002); *Braziers Internacional Artist Workshop, Open Day*, Braziers Park, Oxfordshire, Inglaterra y *Confulgente hado (o de reinventar principios). Colectiva de nuevo talento en el arte visual mexicano,* Ex Teresa Arte Actual-Fundación Cultural Bancomer, México, (2001), entre otras.

Ha sido Becario por el Fondo Estatal para la Cultura y las Artes (FECA) en el programa Jóvenes Creadores 2003-2004 en el área Artes Plásticas-Vídeo-arte y por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) en el programa Jóvenes Creadores 2001-2002 en el área de Artes visuales-Medios alternativos. Su obra ha sido seleccionada para la *Segunda Bienal de Artes Visuales* de Yucatan en 2004, para *Vidarte 2002, Festival Internacional de Video y Artes Electrónicas,* México DF y para el *XXIII Encuentro Nacional de Arte Joven* en el Museo de Arte Contemporáneo de Aguascalientes, México. Así mismo, realizó la curaduría de la exposición *Dicen que finjo o miento. La ficción revisada*, en Central de arte, WTC, Guadalajara, en 2004.

Axis mundi o de los libros favoritos

Por Burruchaga.

Hace algunos meses, el hospitalario y casi metafísico Avelino Sordo Vilchis publicó un pequeño libro. Los breves textos que lo conformaban tenían como leit motiv *el extraño fenómeno de tener un libro favorito. El ex abrupto de Burruchaga que reproducimos a continuación formó parte de esa colección.*

Hace un par de años visité la biblioteca Miguel Cané en Buenos Aires para conocer el lugar en el que trabajó desdichadamente el autor de varios de mis libros favoritos. El octagenario a cargo me preguntó con malicia si en mi país era más popular ese escritor o un jugador de futbol cuyo nombre pronunció con fruición. Fingí desconocer al futbolista, en inofensiva venganza. Luego terminé de recorrer la biblioteca como quien recorre descalzo Tierra santa pensando en Maradona.

Al día siguiente di, sin proponérmelo, con una librería de viejo. Su propietario me mostró la última fotografía tomada a mi autor favorito en su país, días antes de que partiera a morir a Europa. Aprovechó mi embeleso para venderme una primera edición de uno de mis libros favoritos (Historia universal de la infamia), que guardo desde entonces en un librero de mi casa y de vez en cuando hojeo con incredulidad.

Aunque no soy un coleccionista de Borges, cada vez que me preguntan mi religión pienso con timidez si puede él ser reverenciado como profeta. El Lúcido, El Manso, y luego toda la dialéctica de lo sagrado: lo que se oculta al hacerse manifiesto... El borgianismo acogería, además, lo que el resto de las religiones repudian: el humor, el escepticismo, la duda, y por encima de todo, la sospecha del yo. Y creo que no hay mejor religión que la que nos libra, siquiera temporalmente, del peso de ser alguien. Me temo, sin embargo, que pocas personas son dignas de Borges y que yo no me cuento entre ellas. A algunos autores hay que merecerlos.

Todas las cosas se organizan en torno a un centro, decía Mircea Eliade, y nuestra existencia no es la excepción. Un libro favorito nos conduce secretamente a él. Mi primero fue *Shibumi*, del autor anónimo Trevanian, y todavía recuerdo uno de sus párrafos:

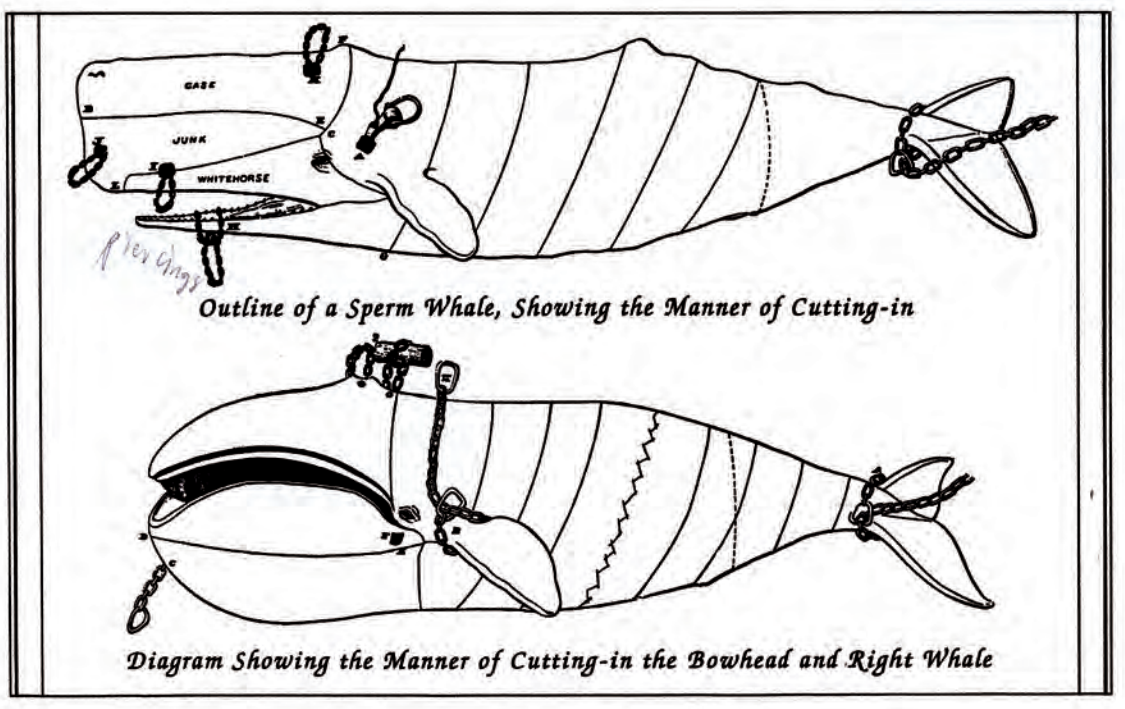
«*Shibumi* tiene que ver con un gran refinamiento bajo una apariencia común y corriente. Es una afirmación tan mesurada que no requiere ser valerosa, tan intensa que no necesita ser bella, tan verdadera que no tiene que ser real. *Shibumi* es entendimiento más que conocimiento. Silencio elocuente...»

Entonces tenía 16 años y —como todavía ahora— me encontraba en plena crisis de adolescencia: sufría la batalla que libran en nuestro interior los demonios de la acción y los de la contemplación. No pude nunca, ni fugazmente, alcanzar el estado de *shibumi*, aunque más de una vez me rindió frutos recitar ese párrafo al oído de alguna incauta. Durante algunos años creí que la «retórica de la sabiduría» era un recurso feliz en el arte de la seducción. Demasiado tarde comprendí que está más cerca de ser un anestésico. A veces los libros son malos consejeros.

Memorizar párrafos de un libro es un signo patente de que merece ya un lugar en nuestro estante principal. Pero no es el único. Hace ya también muchos años me ocurrió lo más extraño y quizás bochornoso que le puede ocurrir a un lector: fui conmovido hasta las lágrimas por un libro de filosofía. A partir de entonces empecé a guardar en un estante especial los libros no-narrativos que me aflojaban la nariz, hasta que un amigo psicoanalista interpretó esta propensión sentimental como un caso típico del síndrome de la envidia del aparato crítico. Desde entonces me encierro en el baño a leer a Karl Popper.

Pocas cosas, sin embargo, recuerdo de Karl Popper y de todos los que en su momento fueron mis libros o autores de cabecera. ¿Qué nos queda luego de que olvidamos lo que aprendimos? Quizás sólo el recuerdo de lo que fuimos y la falaz sensación de que ahora somos diferentes. Aunque posiblemente, como quería Borges, aún el olvido del latín sea una posesión. Después de todo, a pesar de que algunas personas seamos inmunes al conocimiento, nadie lo es a su gozo. Por caminos diferentes a los de un yogui, pero con el mismo secreto anhelo, nuestros libros favoritos parecen conducirnos al vórtice del mundo, al axis mundi.

A pesar de lo cual, no creo que un libro pueda hacernos mejores. El poeta norteamericano Stephen Dunn cree que un poema, cuando mucho, puede hacernos menos indulgentes con nuestras faltas. Aunque no estoy seguro de que eso sea una virtud. Sospecho que los libros tampoco pueden hacernos más sabios. La siguiente frase, por ejemplo, es lo más cercano a la sabiduría que he encontrado en las últimas semanas: «*We are born mad; then, we acquire morality and become stupid and unhappy: then we die*». Yo me encuentro en la etapa intermedia, pero sospecho que el rito de volver una y otra vez a ciertos libros es un intento de regresar a la primera etapa. Rito de iniciación: recreación periódica del mundo y de nosotros mismos... en otras palabras: sólo magia, mito. Y —lo dijo Anthony Powell— «si uno logra preservar adecuadamente su mito personal, no hay mucho más que importe en la vida. Lo significativo no es lo que a la gente le sucede, sino lo que la gente cree que le sucede». T



Outline of a Sperm Whale, Showing the Manner of Cutting-in

Diagram Showing the Manner of Cutting-in the Bowhead and Right Whale