

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO / OCTUBRE-NOVIEMBRE 2000 NÚM. 597-598

Texto e ilustraciones:
Ima Palacios

Creatividad: proyecto y acción

Colaboraciones de Arechiga, Blanc,
Cereijido, Krieger, Mendoza, Petersson,
Puga, Sada, Sotelo, Tapia y otros

Enero-Febrero 2000

◆
Núm. 588-589

Abril-Mayo 2000

◆
Núm. 591-592

**Imaginación
y conocimiento
para el nuevo milenio**

Fotos: Ursula Bernarth

**Estudios sobre el Instituto
Federal Electoral**

Ilustran: Aceves Navarro, Alamilla,
Carmona, Castro Leñero, Lara,
Rippey, Venegas y otros

Llame al número 56 06 69 36 o envíe un fax al 56 66 37 49
y acudiremos a tomar su suscripción *dentro* del D. F.



Índice

	◆ 2 ◆	Presentación
MARCELINO CEREJIDO	◆ 3 ◆	Esa creatividad de la cual vivo
NAIEF YEHYA	◆ 9 ◆	El ciberarte y el ciberespectáculo
FABRIZIO MEJÍA MADRID	◆ 13 ◆	Sueños
HÉCTOR MENDOZA	◆ 16 ◆	El lugar del teatro
HUGO ARÉCHIGA	◆ 19 ◆	La creación científica y sus orígenes
PETER KRIEGER	◆ 25 ◆	Words don't come easy: comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales
RICARDO YÁÑEZ	◆ 30 ◆	Poema
JAIME BLANC	◆ 32 ◆	El infierno coreográfico
JULIO SOTELO	◆ 36 ◆	Dilemas nacientes en medicina y derechos humanos
JOSÉ ANTONIO DE LA PEÑA	◆ 39 ◆	La ciencia en acción
IRMA PALACIOS	◆ 45 ◆	El color de la vida
ALINE PETERSSON	◆ 53 ◆	El árbol del conocimiento
EUGENIO FRIXIONE	◆ 55 ◆	La ciencia del poeta
CRISTINA PUGA	◆ 58 ◆	Los politólogos en Quebec
HERNÁN LAVÍN CERDA	◆ 63 ◆	La muerte del capitán Carlos García del Postigo
LUIS IGNACIO SÁINZ	◆ 68 ◆	Las tentaciones pétreas de Irma Palacios
ROSSANA FILOMARINO	◆ 72 ◆	DramaDanza
DANIEL SADA	◆ 74 ◆	Al diablo
GUILLERMO SAMPERIO	◆ 76 ◆	Maneras de lo bello
ALBERTO DALLAL	◆ 80 ◆	Irrupción de la crítica dancística
RICARDO TAPIA	◆ 84 ◆	¿Hay todavía creatividad en la ciencia?
LA EXPERIENCIA CRÍTICA		
MARÍA ANDUEZA	◆ 88 ◆	Margarita Peña y la crítica alarconiana
JESÚS GÓMEZ MORÁN	◆ 90 ◆	El amor en los tiempos del Fobaproa
VICENTE GUARNER	◆ 92 ◆	El Liceo de Barcelona, una evocación romántica
	◆ 94 ◆	Colaboradores

Presentación



Las universidades resultan instituciones torales en la gran experiencia histórica de los países latinoamericanos. A veces como vitales cuerpos propiciatorios de la acción, a veces como concentradas almas del pensamiento creador, las instituciones universitarias devienen conciencia efectiva de las acciones y los acontecimientos históricos. En la hora actual, México vuelve sus ojos hacia su máxima casa de estudios y acompaña su mirada con una serie de cuestionamientos y conminaciones que la institución universitaria percibe en toda su profundidad e importancia. En efecto, las transformaciones que requiere la Universidad Nacional Autónoma de México para el corto y para el largo plazo involucran los cambios que han ocurrido en toda la nación y en todos sus niveles: acciones e idearios políticos, procesos de socialización y democratización, irrupción del fenómeno de la globalización, tecnificación y desarrollo tecnológico, sustanciación de la pobreza, forzada pero indispensable vuelta hacia lo real y lo concreto. Todo ello converge hacia la Universidad, ya sea como tema de estudio, como lucubración vocacional, como paso de adelanto hacia la técnica, como asimilación social de aquellos valores que se miran ahora como obvios y actuantes cuando dentro de las instalaciones universitarias han constituido su cotidianeidad. Receptora y emisora de propuestas, la Universidad requiere hoy de reestructuraciones y renovaciones internas que, gracias a la experiencia y a los conocimientos acumulados, puede realizar, con esfuerzo, sí, pero también con certeza y seguridad a la mano. Por otra parte, nuestra Universidad siempre ha sido capaz de autotransformarse periódica e históricamente. ◆

Es esa creatividad de la cual vivo

◆
MARCELINO CEREIJIDO

Me referiré a la creatividad basado, por supuesto, en mi experiencia como investigador en fisiología celular y molecular, en cuentos y ensayos. Lo haré introduciendo algunos conceptos que, paulatinamente, dibujarán —que no fundamentarán— mi punto de vista.

En la realidad-de-ahí-afuera no hay “cosas”, sino procesos

Una nube, un cardumen, un árbol, una montaña, una estrella, todo el universo, no son cosas sino procesos. Una persona no es más que la coincidencia de velocísimos flujos de agua, sales, moléculas orgánicas e información, que se disipan rápida e irremisiblemente, para ingresar al suelo, las plantas, las bacterias, el aire, otros organismos. Basta imaginar su duración en una escala de tiempo cósmica, de miles de millones de años, para entender que es un chispazo efímero, es decir un proceso. De manera que una “cosa” no es más que un recorte práctico que le hacemos a una región de la realidad para poder entendernos cuando decimos “gallina”, “madre”, “fuego”. Lo notable es que, por esos misterios de la mente y del lenguaje, las distintas personas y civilizaciones, a lo largo de toda la historia y a lo ancho del planeta, “cosifiquen” de la misma manera: todas llaman (en su idioma, se entiende) “gallina”, “madre”, “fuego”, como si la realidad viniera marcada por líneas de puntos que dicen “corte por aquí”. Cuando alguien crea algo significativo, los demás acaban encontrándole sentido. Lo malo es que, con la disculpa de entendernos, tendemos a cosificar conceptos como bondad, honor, miedo, muerte, ser. Tal vez suceda eso porque, en lugar de cosas, mane-

jamos interpretaciones, y luego tanto da referirnos a una roca como a un susto. Por eso, en este artículo vamos a resaltar importancia a si la “cosa” creada es una escultura, un teorema, un paso de danza, un nuevo plato de comida, una forma de quitar la tapa atascada de la jalea, un instituto, una forma de evadir impuestos, una sinfonía. En todos los casos es algo original que se nos ocurrió a nosotros.

La razón es una de las mejores maneras de escoger

Las bacterias se mueven en una realidad de una sola señal que les avisa: “hay nutrientes”. Pero, al llegar a los humanos, son tantas las señales que percibimos de la realidad-de-ahí-afuera que, de pronto, para lograr un mismo fin tenemos alternativas: hay que escoger. El bicho que puede percatarse de las alternativas, evaluarlas y escoger la más conveniente, tiene ventajas, es seleccionado y sobrevive. La razón se ha transformado en la manera más eficiente de evaluar alternativas y decidir con un mínimo de auto-engaño. Desde ya, esta elección implica cierta creatividad. Pero la razón es un atributo muy reciente en la historia evolutiva, apenas puede evaluar una cosa por vez y no todos —por no decir casi nadie— la saben usar.

La razón crea disciplinas irreales

Es claro que la realidad no se divide para coincidir con las disciplinas con que la estudiamos; éstas son divisiones en que los humanos nos vemos obligados a parcelarla, pues de lo contrario su tamaño y complejidad no nos permiti-

rían desenvolvernó en ella. ¿Se imaginan visitando un pueblo en la sierra Tarahumara y pidiéndoles a los moradores que nos describan su ecología, su filosofía política, sus relaciones de parentesco, su puericultura? Probablemente ellos no han necesitado tijeretear la realidad de la misma manera que nosotros. Luego, cuando, tras estudiar dos disciplinas, creamos un puente interdisciplinario, no estamos haciendo otra cosa que resanar un tajo artificial que le habíamos infligido a la realidad cuando creamos las disciplinas o cuando habíamos "aislado" imaginariamente un sistema para su estudio. A veces, decimos "una novia", "una reyerta", como si en serio tuviera sentido analizarlas como entes desconectados de sus antecedentes y entornos.

***A pesar de valernos de la razón,
no hemos perdido la facultad de captar la realidad
como un todo***

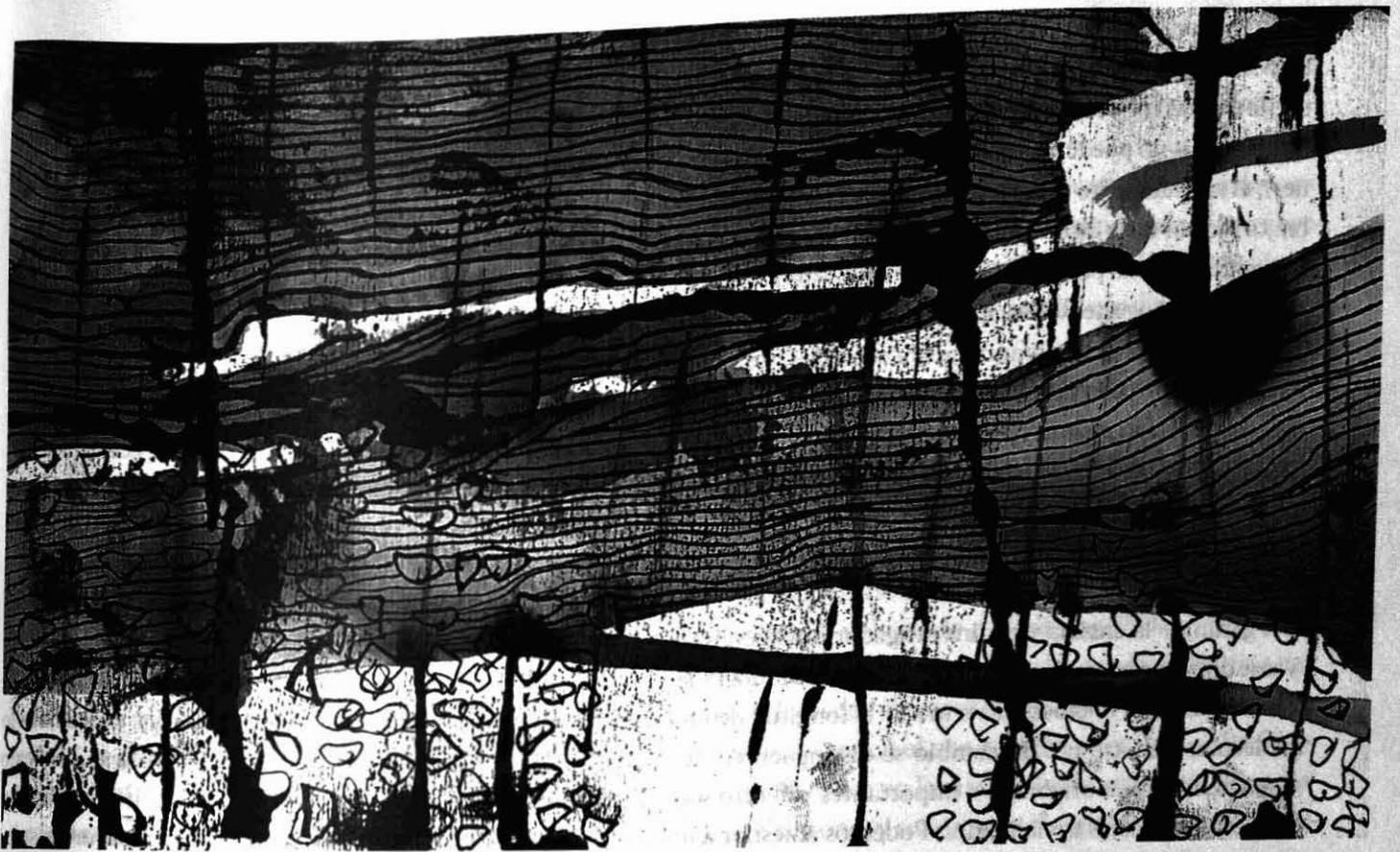
Uno de los grandes enigmas de la fisiología/psicología actual es cómo hace el cerebro para combinar la información de los sentidos, pues no tienen nada en común (el verde no huele y lo salado no suena) para dar así y todo una imagen integrada de la realidad. Muchas veces, cuando se nos dice algo insólito, miramos la cara del interlocutor para captar más información, y la de los terceros para ver si concordamos (concordar es poner en sintonía los corazones). Luego nos resulta natural decir "No me late", "¿Cómo la ves?" o "Este asunto me huele mal", a pesar de que se trate de ideas que no laten, ni son visibles ni huelen. Y ni hablar de quienes dicen "¡Mida sus palabras!", o "Mire bien lo que le digo", o como aquel que oye cosas insólitas y exclama "¡Oigo visiones!" Refiriéndose a su manera de crear, James Joyce confesaba: "Soy como el caminante que avanza a tropezones. De pronto mi pie se atasca con algo, me inclino, miro, y encuentro justo lo que andaba necesitando."

***Nuestro verdadero "centro de cómputo"
es el inconsciente***

Tener memoria da ventajas. Es útil recordar que a nuestro compañero se lo comió un león igual al que se aproxima en este momento, que las brasas queman, que esta persona me suele ayudar y en cambio aquélla siempre me ataca. Pero no podríamos estar todo el día recordando "los leones comen gente, las brasas queman, éstos son amigos, aquéllos

enemigos". Conviene archivar dicha información en la descomunal memoria del inconsciente, en la que figuran los nombres de nuestros padres, el recuerdo de la vez que nos mordió un perro, la dirección del dentista, las tablas de multiplicar por siete, la textura del pezón de una prima, el olor del cuero, de la madera quemada, el gusto a bacalao, el dancón Nereidas, el odio a la junta militar, los resultados de nuestro último experimento, el contenido de un artículo que publicó un belga hace tres años, la obligación de pagar el teléfono antes del 20 de este mes. Más aún, los psicoanalistas han demostrado que ese inconsciente tiene incluso una memoria secreta, interdicta, para "su" uso personal, a la que no tenemos acceso espontáneo.

No sabemos de qué manera el inconsciente tiene clasificada esa información. Ni siquiera sabemos si también tiene su representación de la realidad trozada en "cosas", si se maneja con "disciplinas", y si estas cosas y disciplinas son conmensurables con las de la razón consciente, es decir si concuerdan con ella. Solemos tomar las carpetas del archivero por su lomo. En cambio, cuando abrimos un nuevo libro de texto y lo olemos, evocamos a la maestra de primer grado, al aula, a la escuelita, y con ello a una multitud de vivencias asociadas, como si el inconsciente los tuviera en una carpeta no cogible por el lomo, sino por el aroma. Eso no autoriza a imaginar que el inconsciente tiene clasificada su información en paquetes olfativos, porque otras veces vemos un atardecer que no huele, y el inconsciente nos trae un paquete de recuerdos distintos. Y así, al escuchar el himno nacional en un país extranjero, nos invade una multitud no sólo de recuerdos sonoros, sino de sensaciones diversas. Lo que sí sabemos es que en un momento dado el inconsciente combina contenidos y relega otros, prefiere cierta interpretación y menosprecia otras, cree que la corbata azul combina mejor con una camisa blanca que con una morada. El inconsciente lleva a cabo procesos metafóricos, metonímicos y otros con los que metaboliza contenidos, recorta, pegotea, estira y tuerce objetos. Luego uno trata de pescar las ocurrencias con el anzuelo que pueda, pues no sabe si va a traer un recuerdo de la niñez pescándolo del sabor de un bizcocho mojado en té "a la Marcel Proust", o lo va a atrapar de una analogía (como cuando Kekulé imaginó la molécula de benceno como una rueda de monos bailando). Por eso la historia de la ciencia está plagada de ejemplos en que un geómetra optó por ciertas concepciones sobre bases puramente estéticas (aunque luego, claro, las tuvo que justificar). Después de recibir el Premio Nobel, Schrödinger confesó que había optado por



la ecuación de onda que le pareció más bonita. Leonardo da Vinci fue un genio en esto de mezclar lo bello con lo comprensible, los colores con lo sagrado.

Y ya que estamos haciendo analogías con la computación: nuestra razón consciente sólo puede procesar las ideas en un orden temporal (futuro → presente → pasado); en cambio, la memoria inconsciente parece una biblioteca en que todo está simultáneamente presente: Colón muriendo en Valladolid, descubriendo América, naciendo en Génova, pidiéndole apoyo a Isabel de Castilla. Sólo que cuando leemos esa memoria presente tenemos que hacerlo secuencialmente (no captaríamos el sentido si leyéramos de atrás para adelante, o los renglones en diagonal). Tampoco sabemos si la velocidad con que el inconsciente procesa esas ideas-conceptos-objetos es la misma con que los leeríamos conscientemente, o es un millón de veces más rápida, si puede acceder y procesar la información de atrás para adelante, o del medio hacia las puntas, como cuando consultamos un directorio.

Finalmente, nuestra razón piensa, como decía Pestalozzi, "paso a paso y acabadamente". Por eso, al principio se inventaron computadoras que procesan los programas de manera secuencial: un algoritmo a la vez, *en serie*. Pero los maestros cocineros no preparan sus platos de esa manera: mientras alguien les pela las papas, otros les pican

la cebolla y otros les van batiendo las yemas: trabaja *en paralelo*; el maestro cocinero sabe cuándo y de qué modo ingresar cada componente ya pre-procesado. De modo análogo, se descompone el procesamiento en ramas que se encomiendan a computadoras distintas, y hay computadoras que pueden programar en paralelo por sí solas. Eso llevó a imaginar que, si bien la razón discurre *en serie*, el inconsciente podría hacer quizás millones de procesos *en paralelo*, cada uno influido por una emoción particular, mediante un paquete distinto de recuerdos, trabado por un tabú o un prejuicio distinto, y equivocándose a su manera.

Nuestra región consciente parece no tener forma de encomendarle al inconsciente que le prepare una ocurrencia

Simplemente no podemos obligarlo a combinar esta emoción con aquel teorema, estos resultados experimentales con aquellos recuerdos de experiencias pasadas, que ignore tal posibilidad y que en cambio se entusiasme con aquella otra. Nuestro aparato consciente pareciera estar sentado junto a una trampera, como un cazador, a la espera de que caiga alguna idea.

Comparado con la “computadora inconsciente” que hemos bosquejado en el apartado anterior (comparación que lo desmerece y rebaja, porque nuestras computadoras electrónicas no pueden, por ejemplo, procesar emociones), el razonamiento consciente es un pobre aprendiz de brujo. No por nada dicen que, cuando uno se pone lógico, en realidad no está pensando. Y si no, vaya usted y mire *El pensador*, de Auguste Rodin. El hombre se ha sentado, ha dejado que su poderosa musculatura se relaje, ignora la realidad que lo rodea y está a la pesca de lo que pudiera llegar a brindarle su inconsciente.

La gran diferencia está en la originalidad

Un genio de la ciencia y un investigador mediocre rara vez se diferencian en que uno sabe manejar la bibliografía, observar con un microscopio o medir la longitud de una molécula, y el otro no. En cambio se distinguen en que uno concibe ideas originales e importantes y al otro sólo se le ocurren meras trivialidades. Podemos adiestrar a un doctorando en el razonamiento, en el manejo de aparatos, en las rutinas de la investigación profesional. Pero podemos hacer muy poco para enseñarle a ser creativo y a concebir ideas brillantes y originales, porque mientras la razón y los aparatos pueden manejarse con reglas y destrezas conscientes y “enseñables”, la creatividad surge de mecanismos inconscientes sobre los que tenemos una idea precaria y casi ningún control.

El científico no hace más que tener preparada la trampa para que, en el caso de que el inconsciente le brinde una idea, ésta no se le vaya a escapar y él sepa cómo procesarla. Si a mí se me hubiera ocurrido que dos electrones del mismo *spin* no pueden compartir la misma órbita, o que los niños atraviesan una etapa edípica, el asunto no hubiera pasado de ser un chiste. Pero Wolfgang Pauli y Sigmund Freud tenían las trampas adecuadas, atraparon las “ocurrencias”, las elaboraron racionalmente, e hicieron contribuciones importantes.

Rogándole al inconsciente que tenga a bien ayudarnos

Desde épocas ancestrales los seres humanos hemos inventado mil y un trucos para propiciar que ese inconsciente se ponga a trabajar, que vaya a recortar, recombinar y pegotear

conceptos, nos brinde ocurrencias, nos oriente. Los sacerdotes ayunan, huelen incienso, peregrinan a los lugares sagrados, repiten oraciones *ad nauseam*, adoptan actitudes hesitantes, se intoxican con hongos alucinógenos, bailan, se sumergen en ritos y liturgias. El cabalista castellano Joseph Xicatila decía sentirse más próximo a Dios durante el orgasmo.¹ Los investigadores fuman, toman café, caminan, vuelven a mirar sus registros y, sobre todo, juegan. Pero si llegan a gastar dinero de un donativo en la compra de una cama para inspirarse “a la Xicatila”, seguramente el Conacyt les va a objetar el informe económico. Algunos compositores, literatos y pintores sólo logran que el inconsciente los ayude si consumen alcohol o drogas, o si imaginan los aplausos de la audiencia. Muchos de estos recursos parecen recetas para quitar al consciente de en medio, como diciéndole: “¡Ya, deja de estar tamizando lo que te envía el inconsciente! ¡Emborráchate, desdibújate, vete con tu cedazo de cordura a otra parte. Permítele escribir lo que quiere, no lo que debe. Deja que los versos salgan de tus testículos, y no exclusivamente del Manual Del Buen Decir!” Nietzsche lo expresaba de modo más elegante: “Para parir una estrella danzante, debemos llevar un caos adentro.” Al revés de Xicatila, Kierkegaard advirtió que su creatividad coincidía con sus momentos melancólicos (así le salían luego sus ideas). Henri Matisse era más humilde, pues consideraba que “él” (es decir su aparato consciente guiando su mano de pintor) no había sido más que un médium que convocaba a su inconsciente y expresaba lo que éste le dictaba. Richard Wagner se refería a su inconsciente como si no le perteneciera, pues en una carta a Mathilde Wasendonk (la joven esposa —24 años— del mecenas Otto Wasendonk) le comenta que su *Tristan und Isolde* había sido producto de un sueño, “pues mi pobre cabeza jamás hubiera sido capaz de inventar semejante obra”. Seguramente, después la inspiración le comenzó a surgir de alguna otra parte del organismo pues, enamorado de Mathilde, Wagner se divorció de su esposa Minna y compuso los maravillosos Wasendonk *Lieder*.

Para posicionar al inconsciente frente al problema, “salirnos” (racionalmente) de en medio y dejarlo a ver qué se le ocurre, parece conveniente llegar a los umbrales de la perplejidad. Erich Fromm decía que todo creador, artista o científico, debe tener la capacidad de intrigarse, de sentir perplejidad. No tiene pasta de creador quien ve pa-

¹No soy historiador, pero siempre he pensado que eso fue lo que le habrá dicho el caradura de Xicatila a su esposa cuando lo pescó “investigando”.

sar flotando un camello color violeta con lunares anaranjados y se encoge de hombros.

Finalmente, para abrir una ventanita por la cual espiar al inconsciente, los psicoanalistas piden al sujeto que asocie libremente. Se basan en que el "sinsentido" no existe y en que, cuando alguien emite una serie de fantasías aparentemente incoherentes o divaga alrededor de un sueño, se le puede encontrar así y todo un eje, un patrón, que puede permitir identificar un conflicto.

Jugar, desalmidarse y saber

Nuestro consciente puede imitar al inconsciente en eso de combinar cosas y conceptos que, si uno los piensa bien, parecen un disparate. Así, un niño toma un palo de escoba, se mete en una caja de cartón, se trepa por la baranda de la escalera, y está convencido de que tiene una espada, tripula un bergantín y toma por asalto un galeón pirata. Análogamente, no falta el investigador que llega a preguntarnos "Si tú fueras un virus y quisieras complejarte con el receptor de membrana, ¿cómo harías para protegerte de las lipasas que quieren descalabrar tu cubierta?" Los investigadores y los creadores literarios, plásticos y musicales parecen depender de tres cosas: una tendencia a *jugar*, que les permite combinar posibilidades que a priori parecen descabelladas, una *fluidez* que les permite hacer un número grande de operaciones por unidad de tiempo y un *saber* (las "tramperas" a que ya se hizo referencia) que les permite pescar las que parecen sensatas y hacer algo con ellas.

Creación artística y creación científica

Los buenos artistas son absolutamente creativos, porque cualquier cosa que produzcan es distinta a la obra de cualquier colega anterior o posterior. De no haber existido él, dicha obra tampoco existiría; no habría *Pedro Páramo* sin Rulfo, ni *Gioconda* sin Leonardo. En cambio, en ciencia la creatividad es relativa, pues parece consistir en un simple adelanto; así, hoy sabríamos del bacilo de la tuberculosis aunque Robert Koch no hubiera existido, y si Watson y Crick no hubieran nacido, el modelo de la molécula de DNA acaso se llamaría "El modelo de Reinking y Gerschenfeld" y quizás se hubiera propuesto unos años más tarde, pues lo habitual es que, cuando se nos ocurre una hipótesis, tene-

mos que apuramos a elaborarla antes de que a los competidores se les ocurra lo mismo y ya no nos acepten el artículo. Esto parece deberse a que el conocimiento científico es sistemático y, en cambio, el artístico no, o por lo menos no en el mismo grado. Pero en ambos casos el común denominador es que a alguien se le ocurre generar algo (una novela, un manjar, una ecuación, una jugada, la explicación del efecto de la acetilcolina, un cuadro) que difiere de lo ya conocido, es original.

No olvidemos el contexto

A la secuencia "inconsciente → consciente → razón" debemos agregarle el medio social en que vive el creador. Por ejemplo, volviendo a Wolfgang Pauli y a Sigmund Freud, conviene reconocer que la sociedad intervino por lo menos en dos momentos: uno que los sumergió en el problema y otro en el que acogió sus creaciones. Pauli vivió en una época en la que los físicos estaban interesados en los electrones y sus órbitas, él captó la problemática y, luego, cuando formuló sus ideas, supieron recibir y entender lo que proponía. A su vez, Freud participó de un momento del siglo XIX en que comenzó a rondar la sospecha de que el cuerpo y la mente interaccionan de una manera peculiar (mesmerismo, hipnosis, histerias), y luego, cuando enunció sus teorías, escándalo más, escándalo menos, sus colegas empezaron a analizarlas y discutir las. Si Pauli hubiera vivido un siglo antes, no hubiera sabido de electrones, y si así y todo se hubiera lanzado a hablar de órbitas atómicas lo hubieran metido en un manicomio. A su vez, si Freud hubiera vivido en la Edad Media y se hubiera puesto a decir que los bebitos tienen sexualidad, que están enamorados de su madre y que "Dios" no es más que una concepción humana, hubiera sido candidato seguro para una buena parrillada. El contexto hizo que, después de que Pablo Picasso y Georges Braque habían hecho punta, el público estuviera más preparado para recibir a otros cubistas, y que después de Merce Cunningham fuera más fácil ser aceptado como bailarín abstracto y coreógrafo "al azar".

Hay una manera creativa de existir

El lego tiene la impresión de que los creadores, sobre todo los que pasaron a la historia como grandes genios, tu-

vieron una idea única y brillante por la cual se los recuerda. No es así. Hay, por supuesto, músicos que pasaron a la historia por un himno, una marchita; políticos que se recuerdan por una exclamación. Pero una idea original jamás aparece aislada, como trueno en noche serena, en una cabeza opaca o hueca. El hábito y la costumbre constituyen grandes ahorros de energías, pues permiten moverse con soluciones prefabricadas y probadas por millones de personas a lo largo de generaciones. Pero una manera creativa de vivir es justo la opuesta a la del subdesarrollado que emite opiniones ajenas, generalmente adquiridas a través de eslóganes, se mueve dentro de los breches que le impone la autoridad, se escandaliza por la propuesta rebelde, educa (amaestra) memorizando y a cachetadas, teme al cambio, obedece rituales vacíos. La verdadera educación no consiste en aprender cosas buenas, sino en acostumbrarse a evaluarlas, escogerlas y reconsiderarlas cada vez que sea necesario.

Veamos ahora qué dicen los que saben

La creatividad ha sido estudiada formalmente por eruditos, que acudieron a metodologías propias de la psicología (ej.: pruebas experimentales con sujetos a los que se les plantea algún problema, niños jugando), o de la historia (revisando cómo se les ocurrieron las ideas y las obras a Newton —la famosa manzana—, a Proust —la magdalena mojada en té—, a De Falla —los Jardines del Generalife). Casi sin excepción, coinciden en aconsejar los siguientes esquemas y mecanismos: fluidez, flexibilidad, no asustarse de lo inusual, dejar que el pensamiento “flote”, rebeldía, jugueteo, curiosidad, escapar a los estereotipos. Otros recurren a procesos más complejos: pensamiento convergente, pensamiento divergente, cambio de perspectiva. John Lennon explicaba: “Para componer música hay que dejar escapar los demonios que llevamos dentro ... el juego consiste en relajarse.” Personalmente, creo que exageraba, pues he conocido muchos relajados, pero un solo John Lennon. El más honesto creo que fue el dramaturgo Arthur Miller: “A mí, como a todos los escritores, me preguntan dónde se origina mi creación. Si lo supiera... ¡iría un poco más a menudo!”

Tan claro resulta esto de que la creatividad emana de una zona que no conocemos, pero que no es de ninguna manera un esfuerzo de la razón, que antiguamente, en lugar de atribuirle el mérito al inconsciente, como hemos ve-

nido haciendo a lo largo de este artículo, se lo atribuían a Dios. La revelación no es otra cosa que un raptó de creatividad, cuyo origen el inspirado no atina a detectar. El evangelista Juan parece haber escuchado el consejo de otro Juan (esta vez Lennon), pues quienes inventaron al evangelista Juan como personaje afirmaban que el texto de su evangelio le había sido dictado por Dios. De todos modos, hasta donde percibo a estos creadores y a estos psicólogos que han escrito sobre la creación, veo que transitan por los caminos que bosquejo en este artículo.

Quiero finalizar con una receta teatral y un comentario de Juan Rulfo. Konstantin Stanislavski pedía a sus actores que imaginaran aspectos del personaje que iban a representar, aunque no figuraran en la obra: si tenía hermanos, qué comidas le gustaban, cuáles eran sus entretenimientos favoritos, si sufría de los dientes, qué grado de escolaridad había alcanzado, qué amistades frecuentaba. De este modo, el actor conseguía conocer al personaje como se dice “de afuera hacia adentro y de dentro a fuera” y, además de lograr representarlo más adecuadamente, en caso de olvidar una frase o de que otro actor se equivocara, podía representar perfectamente qué habría hecho su personaje en dicha circunstancia, y no se saldría del espíritu de la obra. En la misma vena, cierta vez Juan Rulfo me explicó que consumía mucho tiempo y esfuerzo en crear un personaje, luego lo seguía a ver dónde iba, con quién se encontraba, qué hacía y, “simplemente”, describía lo que iba “observando”. Es, imagino hoy, como si la razón le dijera al inconsciente: “Muy bien, el personaje es tuyo, tú lo inventaste, yo no hubiera podido crearlo, pues sólo me ocupó de reglas lógicas y usos convencionales y, como el genio de la lámpara de Aladino, sólo cumplo órdenes. Pero voy a ser implacable en el cuidado de la coherencia, no vaya a ser que un campesino del llano se ponga a hablar francés, ocupe sus ocios en la filatelia, o se comuniqué con su cuate por un celular. Para eso conozco al dedillo a esos campesinos, esos lugares, esas costumbres, esas formas de hablar, esas maneras de ver al mundo, he pulido mi forma de escribir, me he adiestrado en el uso parco de la adjetivación. Es decir, el personaje lo inventaste tú, pero yo me haré cargo de la coherencia y del sentido.” Lo notable es que si otro genio toma a un campesino del llano y lo pone a hablar francés, dedicarse a la filatelia y usar un celular, puede así y todo salirse con una obra genial. Claro que, en este caso, para tener la trampera adecuada, hay que llamarse Jarry, Aragon o Ionesco. ♦

El ciberarte y el ciberespectáculo

La desaparición del cuerpo y la estética posthumana

◆
NAIEF YEHYA

Reconfigurar el cuerpo

La artista francesa del *performance*, Orlan, se encuentra acostada bajo el efecto de la anestesia local en la plancha de un quirófano decorado con frutas de plástico, crucifijos, parafernalia ecléctica *kitsch* y un gran letrero con los créditos de la producción que se está llevando a cabo. Un par de cirujanos rebana la piel de su rostro, limpian la sangre, cosen la carne y muy particularmente tratan de no estorbar a las cámaras. Mientras tanto, Orlan recita poesía y textos de psicoanálisis al tiempo en que interactúa por teléfono o fax con el público que observa el proceso vía satélite en varias galerías en distintos lugares del mundo. Desde 1990, Orlan ha convertido su propio cuerpo (en especial la cara) en su terreno de experimentación, al someterse a diez cirugías plásticas que han sido los episodios de un trabajo de largo aliento denominado *La obra de arte definitiva: la reencarnación de santa Orlan*, cuyo objetivo es convertir su rostro en un *collage* de rasgos faciales copiados de detalles de ciertas pinturas clásicas: la frente de la *Mona Lisa*, la nariz de *Psique*, los ojos de una *Diana* de la escuela de Fontainebleau, los labios de *Europa* de Boucher y la barbilla de la *Venus* de Botticelli.

Recientemente, Orlan se implantó un par de bolsas de silicón en la frente, de modo que su rostro se ha convertido en una inquietante y grotesca caricatura. Cada una de las diez operaciones quirúrgicas ha sido un *performance* en el que la *paciente*, los doctores y el resto del personal llevan atuendos de alta costura diseñados por Paco Rabanne.

El arte corporal de esta veterana exhibicionista y experta en *divasección* se debate entre el oportunismo provocador y la crítica radical al concepto de belleza occidental,

entre la catarsis sadomasoquista a través del bisturí y el más burdo sensacionalismo de feria, entre el cuestionamiento de los valores éticos de la ciencia médica y el delirio de transformación en un ideal estético. Lo que hace Orlan es poner un signo de interrogación ante una sociedad que tolera el uso indiscriminado de la cirugía plástica e invita y empuja a millones de personas en el mundo entero a utilizarla (tan sólo en los Estados Unidos, en 1996, alrededor de setecientos mil se sometieron a recortes, quemaduras, aspiraciones e implantes en su cuerpo). No obstante resulta difícil determinar si el trabajo de Orlan es una expresión extrema de libertad o bien es una manifestación monstruosa de la sujeción histórica de la mujer a los cánones estéticos patriarcales de Occidente, los cuales influenciaron a las obras de arte que le sirven de modelo e inspiración. Más que una apretujada y jaloneada colección de citas y paráfrasis de la pintura renacentista, el rostro de Orlan se ha convertido en una irónica inversión del género del retrato, en la que la cara se torna en lienzo y la pintura en modelo; también, más que una reflexión acerca de la máscara social que todo individuo debe crearse, su rostro es un reflejo y una parodia de la obsesión de la cultura de la abundancia bulfímica, que dicta los estándares de la belleza de nuestra era y que tiene su mejor representación en los cuerpos de las supermodelos. Orlan ha convertido en manifestación repulsiva el ritual cotidiano y socialmente aceptable de modificación corporal, del que se valen millones de mujeres y hombres en todo el mundo, con la esperanza de mejorar su apariencia ante los ojos de los demás e incrementar su autoestima a través de la conquista de la belleza. No olvidemos que, como comenta Nancy Etcoff: "La belleza es un sistema de valores, como el estándar del oro. Como cualquier economía,

se determina por la política y en la era moderna en Occidente es el último y mejor sistema de creencias que mantiene la dominación masculina intacta.”

Los estrambóticos, viscerales y tortuosos *performances* de Orlan han eliminado la intimidad y el pudor del ámbito quirúrgico para volverlo un espectáculo y un entretenimiento morboso. Hasta cierto punto, y mediante su bien razonada estrategia de choque, Orlan ha encontrado una fórmula para transgredir e inyectar cierta dosis de herejía al arte de una era que se caracteriza por su nihilismo pasivo o bien por su neurastenia abúlica, como diría el gurú de la contracultura mexicana, Rogelio Villareal.

El ciborg hermoso

El trabajo de Orlan está estrechamente vinculado con diversas tecnologías. Por una parte, las relativas a la medicina y su parafernalia; por la otra, el diseño asistido por computadora (Orlan misma creó en un monitor la composición de su rostro) y las telecomunicaciones. Por ejemplo, la cirugía que se hizo en noviembre de 1993, en Nueva York, fue vista en foros de 14 ciudades, desde Toronto hasta Tokio, donde los asistentes podían interactuar con los protagonistas del proceso. Ahora bien, independientemente de la charlatanería o la trascendencia de lo que Orlan denomina arte carnal, el registro de su autoinflingida mutilación-mutación constituye una puesta al día de la práctica clásica del autorretrato; al mismo tiempo, es un cuestionamiento feroz del significado de la identidad y de la belleza, dos conceptos centrales en el arte de casi cualquier época. De la misma manera, la obra de esta artista es una demostración de una de las ideas dominantes de la posmodernidad: que el cuerpo es discurso y por lo tanto puede ser desmontado, manipulado, reducido a información, copiado, borrado y, eventualmente, reconstruido como un engendro ajeno a la naturaleza. La persona que está siendo destazada ante los ojos de miles de curiosos no únicamente pierde centímetros de piel y gramos de grasa (Orlan vende frascos llenos de los excedentes grasos que le han extraído mediante liposucción, como si se tratara de reliquias) sino que está poniendo en evidencia el proceso mediante el cual el hombre se aleja de su naturaleza humana y se convierte en un ser mediatizado, artificial, reconstruido por la ciencia y redefinido por la cultura, es decir que se vuelve un *ciborg*, un organismo cibernético que fusiona una parte biológica con otra tecnológica y que debe su nombre al científico Manfred Clynes, quien acuñó

el término en la década de los sesentas, el cual remite a un ser modificado por la bioingeniería para poder sobrevivir en los viajes espaciales.

Creación ciber

Desde que el editor de ciencia ficción Gardner Dozois identificó a la novela *Neuromancer*, de William Gibson, como una obra *ciberpunk*, el prefijo *ciber* se ha utilizado en la última década con extrema generosidad y se ha aplicado a una colección de trabajos, actitudes y objetos variados. El término *cibernética* viene de la palabra griega *kubernêsis*, que significa pilotaje o comando, y se refiere al estudio comparativo de la comunicación y regulación en el cerebro y el sistema nervioso de los organismos vivos y en los sistemas electromagnéticos. Cuando hablamos de ciberarte nos referimos a la expresión de ideas abstractas, la representación del mundo y el reflejo de las emociones mediante un arsenal variado de recursos electrónicos, como computadoras, escáneres, impresoras, editoras de video y audio, *modems*, páginas del *web*, tabletas de dibujo, *samplers*, sintetizadores, programas como photoshop y demás. Estas herramientas permiten al artista superar limitaciones físicas al crear imágenes, música, objetos y escenas; asimismo, sirven para experimentar con colores, capas sonoras, transiciones de imágenes, *morphing*, modelado en tercera dimensión, máquinas autónomas, hologramas, retocado de fotografías y video, animación, arte a la distancia, interactividad, espectáculos artísticos con difusión global, arte para y por Internet; e incluso se pueden crear personajes virtuales como Shiori Fujisaki, una atractiva pelirroja de 17 años y apariencia de tentadora Lolita que toca en un grupo de rock en el videojuego japonés *Tokimeki Memorial*. A pesar de que Shiori tan sólo existe en código binario y es el resultado de una serie de algoritmos matemáticos, tiene un club de admiradores con más de diez mil socios. De hecho, en Japón se vende la revista *Virtual Idol* (con una circulación de 150 000 ejemplares), la cual en vez de tratar acerca de estrategias de juego y curiosidades técnicas como las demás revistas de videojuegos, describe los gustos, *hobbies*, logros y emociones de estas criaturas virtuales.

Mucha gente tiende a pensar que la introducción de la tecnología en el proceso artístico equivale a deshumanizar el arte, no obstante hay que recordar que un día el cincel, la flauta de carrizo, la brocha y el corno francés fueron prodigios de la alta tecnología. Mientras quede claro que los

instrumentos (por sofisticados que sean) deben ser tan sólo herramientas relativamente transparentes del espíritu, el arte hecho con una conga o el realizado con el *plasmaht* de Ariel Guzik pueden ser igualmente válidos. El problema por supuesto surge cuando la tecnología es el fin último del arte; ésa es una de las trampas de la fe cibernética, la cual a menudo transforma al arte ciber en ciberespectáculo, una manifestación deshumanizada y superficial que se concentra exclusivamente en la novedad de la tecnología. A diferencia del ciberarte, el ciberespectáculo tiene por única esencia el valor monetario de las tecnologías que lo han engendrado. Los instrumentos computarizados pueden ofuscar a un creador al saturarlo con una infinidad de posibilidades y numerosas soluciones *ready made*. Aunque de ninguna manera se puede considerar una norma universal, en muchas ocasiones se cumple la relación: a mayor eficiencia menor creatividad. O bien, como señala el director teatral Peter Sellars, "es realmente difícil crear arte a partir de algo obvio. El 'arte' siempre está buscando algún rincón extraño y oscuro en donde la máquina guarde una pesadilla privada".

Por otra parte, habría que establecer una diferencia entre el arte realizado (o asistido) por dispositivos de control digital o computarizados y aquel que responde a la tecnoestética, la cual podríamos rastrear hasta los futuristas italianos, los constructivistas, los irradiantistas, los suprematistas, los estridentistas y otros artistas inscritos en corrientes que idealizaban a la máquina y que veían en ella una expresión de la imaginación, una herramienta liberadora y el símbolo de un nuevo orden planetario.

La indefinible frontera entre el ciberarte y la ciberfrivolidad

Orlan y el artista del *performance* australiano Stellarc—quien se ha manufacturado prótesis adicionales como brazos mecánicos y virtuales, así como otras extensiones corporales tanto de *hardware* como de *software*—son artistas pioneros que se han metamorfoseado en verdaderos ciborgs. Ellos quizás constituyan la tendencia más radical y provocadora del vasto espectro de manifestaciones del arte cibernético; no obstante, obras como la de Orlan o Stellarc pueden situarse en la frontera entre el ciberarte y el ciberespectáculo y no resulta fácil determinar dónde comienza uno y donde termina el otro.

Como escribió el crítico cultural Mark Dery: "Debajo de la retórica política acerca de los males del mito de la

belleza, Orlan oculta un sueño no tan secreto: ser la primera celebridad posthumana del mundo del arte." El caso de Orlan es ahora bastante conocido y se ha convertido en una curiosidad digna de Ripley, una estridente nota de pie de página en la historia del arte contemporáneo o una anécdota de mal gusto, pero a la vez se trata de un ejemplo que no cesa de ofrecer nuevas lecturas y significados, además de ser un fenómeno profundamente representativo del síndrome de desarticulación y desprecio del cuerpo que caracteriza a la cultura de la era del ciberespacio. Esta época es muy probablemente la primera de la historia en que la cultura popular y el arte comparten una marcada obsesión por la sexualidad y una intensa inconformidad con el cuerpo. Sólo semejante esquizofrenia podía haber dado lugar a las fantasías eróticas que han invadido desde sus orígenes la realidad virtual, con la promesa de una sexualidad sin contacto humano, los foros de *chat*, el cibersexo en Internet y la estética sadomasoquista de muchos juegos de video.

La cibernética implica una actitud de tolerancia a que el cuerpo sea penetrado por la tecnología. La membrana que separa al individuo del medio y de la máquina se vuelve permeable y el cuerpo es objeto de escrutinio y transgresión. Un ejemplo emblemático de la experiencia cibernética es la realidad virtual, la cual es una simulación computarizada que, por medio de la ilusión, nos sumerge en universos fantásticos que podemos recorrer convertidos en cualquier personaje o avatar. En la realidad virtual tienen lugar paradojas inusitadas, como el hecho de que puede haber una dotación infinita de todo objeto posible pero el concepto de propiedad o posesión no tiene sentido. Ahí el cuerpo se convierte tan sólo en una idea del cuerpo capaz de modificarse a voluntad, en una construcción efímera que es parte de la escenografía y de todos los demás personajes, ya que, independientemente del realismo de sus ambientes, protagonistas y objetos, una simulación no es más que una secuencia de bits ordenados por algoritmos dentro de un archivo digital.

La expresión más popular y apabullante tanto del ciberarte como del ciberespectáculo son sin duda los efectos especiales cinematográficos digitales que de un tiempo a la fecha dominan las narrativas de prácticamente todas las cintas de acción, ciencia ficción y terror. Películas como *Parque Jurásico*, *Terminator 2*, *Día de la independencia*, *Matrix* y *Titanic* han representado notables saltos tecnológicos y han sido auténticos muestrarios de los últimos y más caros logros de la digitalización. En los casos más afortunados estos efectos se muestran como artefactos filosóficos

que reflejan conflictos sociales, morales o políticos de las sociedades que los producen, e incluso pueden ser psicoanalizados como si fueran sueños colectivos. Otras veces, monstruos, aeronaves de combate y extraterrestres son simplemente entretenimientos frívolos y vistosos sin la menor repercusión cultural.

En cualquier caso, el abaratamiento y democratización de las tecnologías digitales ha dado oportunidad a muchos cineastas independientes de incluir en sus filmes efectos especiales deslumbrantes que antes sólo estaban al alcance de los grandes estudios. Algo similar ha sucedido en otras disciplinas del arte, donde cada día más artistas tienen acceso a la tecnología digital, la cual pueden utilizar en su actividad creativa.

Paralelamente a la caída de los precios de la tecnología, el tamaño de los dispositivos digitales se reduce a una velocidad sorprendente. En menos de dos décadas, la miniaturización de los circuitos integrados nos ha llevado de las computadoras que ocupaban habitaciones enteras a las máquinas *desktop* y de ahí a las *laptop*, *notebook* y *palmtop*. Eventualmente, los dispositivos de control y cómputo terminarán por tornarse invisibles, por disolverse en los objetos más cotidianos y por integrarse al cuerpo humano, en forma tanto de mejores implantes (como los marcapasos y otros dispositivos que se usan hoy en día) como de prótesis cibernéticas, entre ellas el utópico Internet intercranial, que tomaría nuestro cerebro en un puerto conectado de manera permanente a la megared digital. Curiosamente, este vertiginoso cambio de escalas nos ha conducido del miedo que provocaban las computadoras gigantes a la inquietud que causan los pequeños microprocesadores contemporáneos.

Guerra virtual, mercancía virtual

El arte cibernético ha registrado sin duda el espíritu de nuestro tiempo con veracidad y eficiencia, así como con crudeza. Éste ha dado lugar a propuestas multimedia que pueden ser vistas y escuchadas en el espacio virtual, en los medios de comunicación tradicionales y en las galerías; también, a obras tecnológicas creadas a partir de productos secundarios del complejo militar industrial del pancapitalismo contemporáneo, como pueden ser los videos de vigilancia, los cuales construyen extrañas y azarosas tramas hiperrealistas con tan sólo registrar los movimientos y gestos de individuos anónimos que visitan instituciones, tiendas y bancos. Asimismo, el ciberarte se ha valido de las grabaciones de la cámara bomba,

la cual narra su propia destrucción al grabar un vertiginoso recorrido que concluye con un fulminante impacto explosivo. De hecho, esta bomba se erigió en la principal estrella y el icono tecnológico favorito de uno de los ciberespectáculos más notorios de la década, la guerra virtual, una prodigiosa lluvia de bombas que en una ocasión redujo a escombros a una nación del medio Oriente y en otra aplastó a un país de los Balcanes. En ambas ocasiones, la guerra del golfo Pérsico y la de Kosovo, se trató de eventos que mantuvieron entre horrorizados, entretenidos y fascinados a millones de telespectadores en todo el planeta. La guerra virtual es un ejemplo atroz del ciberespectáculo para las masas, en el cual la figura humana ha sido desaparecida y reemplazada por los efectos glamourosos del *show* de la destrucción, en particular por los omnipresentes y fálicos misiles a los que la propaganda difundida por los medios de comunicación describía casi como si fueran instrumentos médicos que realizaban una labor quirúrgica (por lo tanto curativa), y les adjudicaba características humanas como inteligencia, precisión y justicia.

Mientras el ciberarte es una poderosa vía de expresión creativa, representada por artistas tan diversos como Kraftwerk, Tony Oursler, Mariko Mori y David Cronenberg, entre otros, el ciberespectáculo, que se manifiesta diariamente en el cine, la tele, los video-clips, la publicidad y el *world wide web*, es una fuerza opresora, demagógica, complaciente, excesiva, indefinible, ambigua, omnipresente, adictiva y hedonista; y aunque está infestado de referencias eróticas, el sexo siempre está ausente. Mientras el ciberarte plantea preguntas y siembra inquietudes, el ciberespectáculo ofrece respuestas instantáneas y consuela con la serenidad de lo familiar. El ciberespectáculo es una expresión perturbadora y a la vez anestésica, herética y dogmática, iconoclasta y panfletaria, que nos ofrece la ilusión de mantenernos en contacto con el resto del mundo pero nos vuelve introvertidos, nos impone la idea de que el conocimiento está tan disponible como el control remoto de la tele; al mismo tiempo, nos satura y abruma con información útil únicamente para mostrarnos nuestra apabullante ignorancia. Mientras el ciberarte escasea, el ciberespectáculo amenaza con invadir todos los rubros de la cultura, como dijo Guy Debord: "El espectáculo es la mercancía que hace posibles a todas las demás."

En resumen, la era del ciberespectáculo es aquella en que el cuerpo terminará por volverse un envase desechable, la mente se tornará en un accesorio periférico de las agencias de publicidad y la alta cultura se distinguirá únicamente de la baja en que tendrá el privilegio de transmitirse por medio del sistema "pago por evento". ♦

Sueños



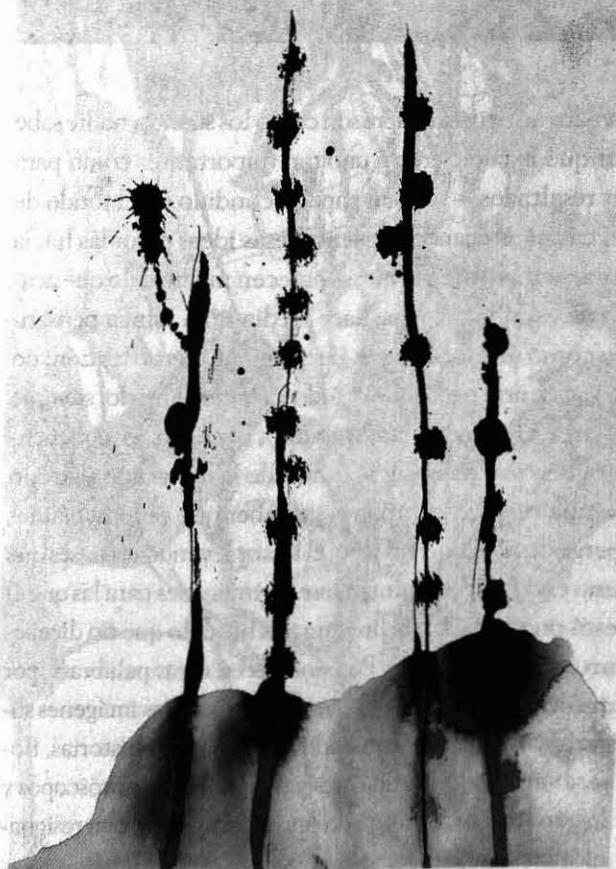
FABRIZIO MEJÍA MADRID

Tengo un sueño: un perro al que han tenido demasiado tiempo confinado en un ático ha adquirido la forma de un simio que escala montañas de periódicos viejos y come con las manos. No es la imagen monstruosa lo que me despierta sino la sensación de que he soñado con literatura. Enciendo la luz, busco un lápiz y garabateo algo en un cuadernillo sin saber qué escribo: sigo deambulando. Me vuelvo a dormir. A la mañana siguiente: encuentro el cuadernillo con algo como "perro, simio, confinamiento, Kafka", pero lo único que me preocupa es que el cuadernillo de la noche era, en realidad, mi pasaporte.

Los sueños que sirven para escribirse no son los que lo despiertan a uno con el ansia de ponerlos en el primer papel a la mano. Esos no funcionan porque tienen sentido sólo como sueños. Pero existen otro tipo de sueños que son la posibilidad de la literatura. Son los que he olvidado. Aflozan cuando, frente a la máquina de escribir, alguien desconocido toma la palabra y comienza a escribir en mi lugar. Uno no se da cuenta de que ha estado poseído por una voz desconocida hasta que despierta. Las manos se despegan del teclado y ahí están: páginas que vinieron de un lugar olvidado. Ya despierto, uno las lee por primera vez con una gota de sudor bajando por la espalda. ¿Quién las escribió? ¿De dónde salió su narrador?

Escribir es encontrar relaciones entre las palabras y el mundo. Suelo tomar notas sobre imágenes y frases que se me ocurren en el estado de trance que se tiene al leer: un

campo casi azaroso se establece entre las palabras en el libro y las imágenes que de ellas nos formamos en la mente, detrás de los párpados abiertos. La lectura es un sonambulismo y en sus contornos surgen ideas que exigen ser apuntadas por ahí. Pueden pasar meses y años pero lo que escribí y olvidé que había escrito sigue por ahí en la parte de atrás del libro o junto a un subrayado —los sub-





rayados antiguos siempre son como los sueños: nadie sabe por qué le parecieron a uno tan importantes como para ser resaltados— o en un papel escondido en el fondo de un cajón. Y cuando encuentro esas ideas perdidas hacía años siempre me abismo: se parecen mucho a lo que acabo de escribir, a lo que hace media hora estaba pensando como una idea nueva. Luego viene cierta desazón: no se me ocurre nada nuevo, todo ya lo he pensado, siempre escribo el mismo texto, lo apunto, lo pierdo, lo reencuentro. Pero acaso ése sea el centro de la literatura: algo con lo que nos reencontramos sin saber que ya lo habíamos pensado. Del otro lado está el lector leyendo las frases que uno escribió pero formándose las imágenes para las que él está predispuesto: la literatura es hasta lo que no dice, es un juego en la arena. Poniéndolo en otras palabras: ¿por qué a uno le atraen sólo ciertas ideas, ciertas imágenes sugeridas, olores, determinados personajes o historias, flores o minerales particulares y no otros? Los horóscopos y la genética no han atinado sino a constatarlo con resignación: así es.

* * *

Una narración opera de la misma forma que una teoría científica: debe borrar las huellas de sus intentos, tropiezos e inconsistencias para dar el aire de verosimilitud. En ambas se da una lucha contra su propia historia. Así como los gobiernos constituidos se esmeran en simular que su origen no es una masacre, las narraciones literarias o científicas se encargan de sus propios tendidos en la línea de fuego. Eso es lo que parece estar detrás de la idea de la “obra” literaria, el “modelo” científico o la “soberanía”: el sacrificio de lo que “está de más”. El ocultamiento de ese borramiento constituye a cualquier narración.

* * *

Newton creyó que debía existir un fluido para transmitir el magnetismo entre un imán y el metal que era atraído. Un discípulo suyo, Franz Anton Mesmer (1733-1815), adoptó esa idea para explicar fenómenos como el trance: existía un fluido que transmitía el magnetismo entre las almas—una palabra que, en las lenguas anglosajonas proviene del mar (*seele, sea, soul*) y que en castellano es aérea (*ánima*)— y que lograba que una de ellas dominara la mente y el cuerpo de las otras. Su propuesta y la estampida de “mesmeristas” por toda Francia, Inglaterra y los Estados Unidos obligó a la Académie des Sciences y a la Académie de Médecine a desmentir que existía algo de ese tipo. Expulsado del status quo en formación (La palabra *científico* no fue acuñada hasta 1834 por William Whewell, tras la formación de una serie de instituciones y prácticas sancionadas que adquirieron la capacidad de definir la naturaleza misma de lo que se debía entender por conocimiento), el “mesmerismo” se volvió desobediencia civil: era una forma de que los sin-poder lo obtuvieran mediante unos cuantos “pases”, el movimiento repetitivo de un péndulo o de la llama de una vela. Espejo invertido de la Razón, el hipnotismo de los mesmeristas hacía de las señoras ricas, de las hijas vírgenes, sus principales víctimas. Pero su popularidad no se debió tanto a la posibilidad de la rebelión (los líderes mineros eran acusados de mesmerizar a sus trabajadores en las huelgas) sino a que planteaba la experiencia de aliviar el dolor. Los médicos mesmeristas podían sacar muelas o hacer intervenciones quirúrgicas cuando sus pacientes estaban en trance. La muerte del mesmerismo y su paso al espiritismo de trucos burdos se debía a la extensión del uso de los anestésicos a partir de 1847 (mezclas diversas de éter, cloroformo, gas hilarante y óxidos

nitrosos). Pero el mesmerismo había planteado una serie de fenómenos inquietantes: la relación entre la ausencia de dolor y el poder, y la propensión de la mayoría de los humanos a aceptar casi cualquier forma de autoridad. Pero el hecho de que tantos escritores y pensadores se sintieran atraídos por su imán—entre ellos, Charles Dickens, Aldous Huxley, Herbert Spencer, George Eliot, John Stuart Mill, Wilkie Collins o Charles Darwin— me sugiere una relación entre escritura y curación.

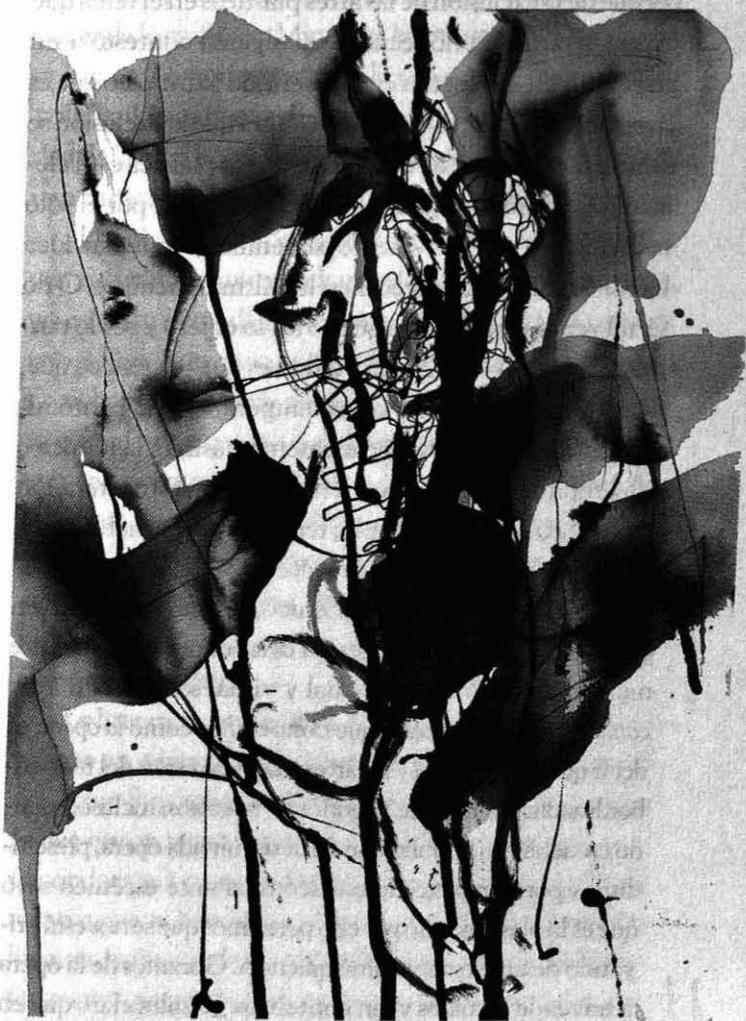
Al contrario de la angustia del escribir, hay un placer en la lectura: unas cuantas palabras, unos pases mágicos, sugieren una imagen en el lector que le da una emoción distinta de cualquier otra. ¿Qué es? Supongo que es el reencuentro con una voz olvidada. Los libros tienen esa doble capacidad de, al mismo tiempo, atraer a los muertos y conjurar su muerte: cuando una novela termina con la muerte del protagonista, uno puede volver a la primera página y ahí estará él, de nuevo vivo, antes de que todo le ocurra. Como conjuros contra la desaparición, los libros traen en forma de voz interior—la que sólo la lectura en silencio produce— intuiciones, certezas, explicaciones, contrastes y negaciones que yacen en algún lugar de la química cerebral. Supongo que es una conexión lo que produce el placer pero prefiero la sugerencia de Barthes de que es la emoción del lindero: lo que hay justo entre el borde de la ropa y la piel de un cuerpo oculto.

Pero, ¿lo escribió Barthes o es lo que recuerdo que me sugirió su lectura? Busco *El placer del texto*. Los subrayados son casi de un desconocido. No encuentro su cita o mi apunte en el margen. Alguien ha estado jugando con los dos.

Dice Jean Clair que la palabra *soñador* en francés (*rêveur*) proviene de una palabra olvidada: *esver*, 'vagabundear, divagar, deambular': "el soñador es *dervé*, autómatas ambulante, el que se vuelve loco al perder el hilo de la razón". Caminar sin saber a dónde tiene semejanzas con la lectura pero también con la relectura: nunca se juega con la misma arena. Pero, a su vez, son los personajes del "automatismo deambulatorio" los más inquietantes de la literatura: Macbeth, Frankenstein, Ulises, Gilgamesh divagan en las huellas de un destino que no pueden conocer. Como lo hará el lector. Aquéllos y éste son un espejo invertido de lo que hizo el autor de los personajes al escribir sus historias, al rescatar

de sí la voz olvidada, al reencontrar al muerto viviente que albergaba en sus tumbas desconocidas. Así toda literatura viva es producto de una catalepsia. Escribir es la angustia del desenterrador.

Terminar un texto implica una extraña sensación de final. Es algo que dura sólo un momento, pues la reescritura es la posibilidad de volver a sentir ese placer. Es, de nuevo, un conjuro contra el mundo: así es. Lo que para el constructor de narraciones es una angustia—desenterrar voces, tonalidades, reencontrar relaciones en el mundo que ha creado— para el primer lector de lo acabado, el propio escritor, es una sensación momentánea de orden: las mutaciones del mundo han quedado arregladas conforme a un origen y un final. El cambio se convirtió en suceso, el devenir en narración. La muerte, el borramiento, el sacrificio han sido de nuevo incorporados a una narración. Terminar es el simulacro de ese dominio. ♦



El lugar del teatro

◆
HÉCTOR MENDOZA

Hace algunos años intervine en una mesa redonda organizada por el Consejo Académico del Área de las Humanidades y de las Artes, de la Universidad Nacional Autónoma de México, con el título *La literatura y la música en las artes escénicas*. Comencé mi ponencia preguntándole y preguntándole a los otros ponentes el por qué de la exclusión de las artes plásticas en el tema que íbamos a tratar. Ya no recuerdo si alguien contestó a mi pregunta y mucho menos en qué sentido lo hizo. Lo que es cierto, en todo caso, es que pienso ahora que la exclusión se debió a la costumbre de considerar que la plástica es el elemento primordial de todas las artes escénicas por el sólo hecho de que *se ven*. —Siento, sin embargo, que esta idea ha comenzado a desaparecer en los últimos tiempos. O no sé, tal vez es simplemente que yo así lo espero y por lo tanto me engaño. — Porque la verdad es que me parece que, fuera de la danza clásica o contemporánea y la pantomima, las demás tienen como elemento básico a la música o a la literatura. Es decir que si fijáramos nuestra atención sólo en la ópera, por ejemplo, tendríamos que hablar de *la literatura y las artes plásticas en la ópera*, ya que todos estamos conscientes que tal género escénico, a pesar de ser texto en gran medida y artes visuales en otra, es primordialmente música. Los elementos textual y visual sólo vienen a ser *complemento* de ese todo que conocemos como *la ópera*; es decir que la literatura y las artes plásticas están del todo subordinadas a la música. Algunos de nosotros, incluso, cuando escuchamos la grabación de determinada ópera, prescindimos por completo de ese acompañante escénico suyo que es la plástica, y no por ello pensamos que se nos está privando de un elemento sine qua non. Gozamos de la ópera a través de los oídos y tan contentos. Resulta claro que en

el caso de la ópera grabada, ésta pierde su calidad escénica, lo cual hace factible que al hablar de *artes escénicas*, se las relacione directamente con lo visual que les corresponde.

Sin embargo, el hecho de que la cualidad visual sea una característica de las artes escénicas no la convierte necesariamente en cualidad artística, es decir, en *arte plástica*. Un concierto, pongamos por caso, se realiza generalmente colocando a los instrumentistas a la vista del público sobre el escenario, lo cual haría pensar que ese concierto entra en la categoría de *arte escénico*; no obstante, a nadie se le ocurre que ese concierto tenga nada que ver con las artes plásticas, a pesar de que los músicos *se vean*. Con esto quiero decir que tal vez no deberíamos considerar *arte escénico* toda actividad llevada al cabo sobre un escenario por visual que ésta sea. Y es por eso que me pareció curiosa la exclusión de las *artes plásticas* en el título de aquella mesa redonda en que participé.

Lo que pasa con la ópera no pasa, desde luego, con la danza (cuya naturaleza primordial puede relacionarse fácilmente con las artes plásticas). A diferencia de la ópera, lo importante que la música pudiera parecer en un espectáculo dancístico, no lo es tanto como para volverse indispensable, ya que hemos visto ballets sin música, que, además, resultan perfectamente logrados. Por lo tanto, la música, si enormemente enriquecedora, no viene a ser otra cosa que una expresión subordinada a la plástica en las artes dancísticas. En cuanto a la literatura, a pesar de los ballets con anécdota o con tema, en términos generales le es ajena a esta forma del arte. Los puristas de la danza han rechazado, lo mismo que lo hacen los puristas de la música, toda pretensión literaria por considerarla espuria.

En lo que se refiere al teatro, la participación conjunta de los tres elementos es tradicional. Una buena parte del público aficionado al teatro piensa erróneamente que tal participación se da a partes iguales. Sabemos desde luego que la música no puede tomar un papel preponderante en un espectáculo escénico, sin que se suscite automáticamente un cambio de género. La ópera, la opereta, la comedia musical, la zarzuela y no se diga la cantata, el oratorio, etcétera, son géneros musicales claramente diferenciables de lo que es el teatro en sí. Sabemos pues —está claramente determinado por la crítica más seria—, que para el teatro la música es un elemento, si altamente necesario en ciertos casos, no indispensable y, desde luego, subordinado.

No es ya tan claro lo que sucede con la literatura y las artes plásticas en el teatro. Sabemos que Aristóteles consideró género literario al teatro en su *Poética*. Desde la Grecia helénica y hasta hace muy poco, la puesta en escena no se había considerado un elemento principal desde un punto de vista creativo. Existía la puesta en escena, desde luego; pero existía en forma por demás rudimentaria y en modo alguno significativa. A los actores, en cambio, sí, desde la época de Aristóteles, se les ha considerado *reproductores geniales* en sus mejores ejemplos, por más que no hayan sido en realidad otra cosa que astutos recitantes del texto de la obra. Así pues, se les ha considerado desde siempre indisolublemente ligados al texto que declaman. En esa forma la literatura abandonaba la *letra muerta* para convertirse en *voz viva*.

No es, realmente, hasta fines del siglo pasado cuando nace el director de escena como *creador de arte*, es decir como *propositor* genuino. Su nacimiento quedará marcado con la aparición de dos importantes opciones que habrán de determinar su ulterior desarrollo. Y aquí debo aclarar que no estoy hablando del director como el simple organizador de elementos escénicos que ya había venido siendo desde la antigüedad, y que en forma básica seguirá siendo hasta el final de la existencia del espectáculo teatral, sino el director escénico como un verdadero creador de arte. El director escénico en este caso elige entre dos posibilidades que lo determinan: la de propositor plástico o la de propositor literario.

Resulta mucho más sencillo para el público y para una crítica no muy perceptivos percatarse de la creación artística de un director escénico si la proposición de éste es expresada a través del ámbito plástico. Lo cual viene a ser natural si consideramos que dentro de las tres ramas artísticas, la plástica, la musical y la literaria, siempre es más

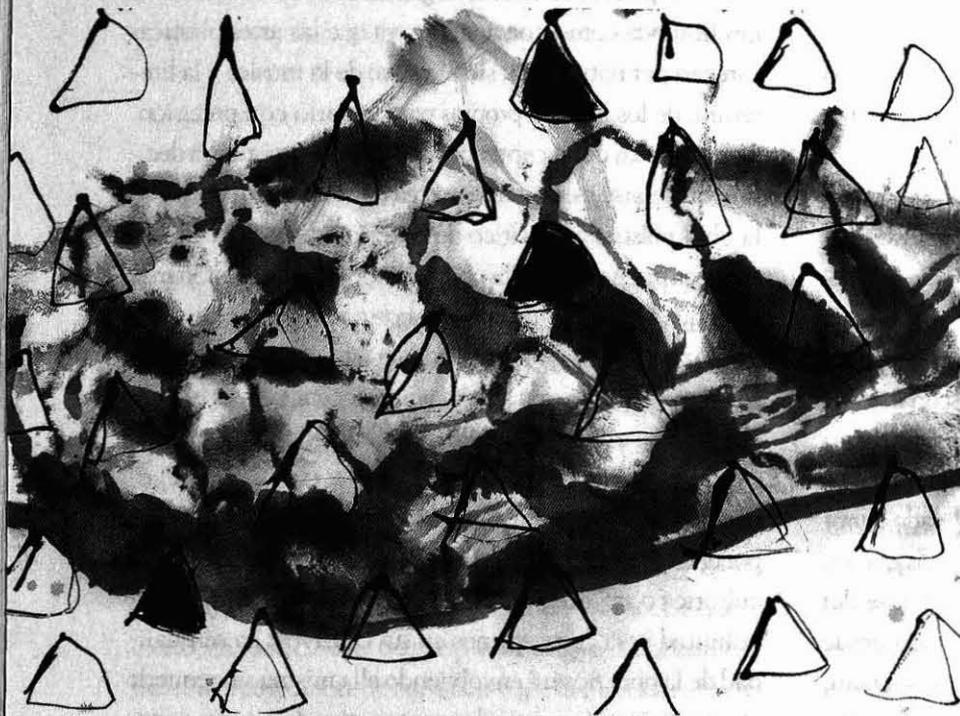
fácil apreciar la primera ya que, al ser la vista el sentido único que la capta, nos gratifica sin tener que realizar un esfuerzo mayor que el de mantener abiertos los ojos *deseando* ver. Las artes plásticas no se esforzarán, pues, para captar nuestra atención, más que en ofrecernos formas, colores, texturas y movimientos espaciales atractivos a la vista, con el propósito de despertar nuestra *sensualidad* y gratificarla. De pretender despertar en nosotros estados de ánimo o pensamientos, lo lograrán sólo en una medida tan limitada como contingente, ya que las artes plásticas carecen por naturaleza, sin el apoyo de la música y la literatura, de los medios propios para lograrlo con precisión. Depende más del receptor que del creador artístico la decisión de dejarse estimular emotiva o intelectualmente con la obra plástica. El crítico de este tipo de manifestación artística encuentra en la obra un motivo de reflexión más libre que el crítico literario, ya que aquél puede reinventar la obra con mayor facilidad que éste. La unidad plástica tal o cual tiene una significación potencial mucho más abierta que una frase literaria. Los buscadores de arte, en su gran mayoría, son perezosos. Abrir los ojos y ver y dejarse conmover sensualmente no requiere de mayor esfuerzo; por ende lo prefieren. Mirar una buena muestra pictórica, escultórica o arquitectónica sólo requiere de nuestra buena voluntad para convertirnos en sus cautivos. La sensualidad de la obra nos irá envolviendo ella misma sin requerir una participación particularmente activa de nuestra parte.

Por el contrario, escuchar viene a ser más difícil que ver. Escuchar requiere, además de la voluntad de hacerlo, un esfuerzo extra de la atención por parte del escucha. Si uno se distrae un poco, es posible que se pierda para siempre. Escuchar una sinfonía exige de nosotros un mayor esfuerzo que mirar un cuadro o una escultura. Las artes plásticas vienen a nosotros, la música —como expresión culta, claro—, nos obliga a ir a ella. Entender una obra musical quiere decir captarla emotivamente: Los estados anímicos son *aquello que está ahí* en la música; cualquier otra pretensión resulta siempre aventurada, aun en la música decididamente programática.

La literatura, en cambio, se vale de la vista para constituirse en expresión última y fundamental en la mente del lector. Sin embargo, la letra de imprenta misma, que es lo que *vemos*, no contará como otra cosa que instrumento conductor, a pesar de los experimentos de *tipografía semántica* que se han hecho. Sin lugar a dudas, la creación literaria, incluso la de ficción, es la menos popular de las artes, puesto que requiere de un esfuerzo personal mayor por

parte del que se acerca a gozar de ella. Los sentidos en este caso no son gratificados sino el intelecto.

Resulta difícil negar pues que en el *teatro de arte* la literatura sea el principio creativo. Y sin embargo es claro que en el teatro no se obliga a nadie a leer para enterarse. En su prólogo a *La señorita Julia*, Strindberg comienza diciendo que el teatro es una *Biblia pauperum*. Es decir la literatura puesta al alcance de todos a través del conjunto oído-vista.



El teatro viene a ser el primer medio audiovisual creado por la sociedad para lograr que el individuo común alcance un conocimiento que de otro modo sería inaccesible, por difícil, de haber permanecido encerrado en el libro.

Siendo esto así, el director escénico creativo tiene finalmente dos opciones, como ya he dicho. Una: pretender apoyar el texto en forma primordialmente visual, y dos: apoyar el texto en forma primordialmente auditiva. De esta manera, lo hará más complejo, desde el punto de vista de su significado, al crear una forma viva, un suceso que ocurre ahí ante nosotros, y, al final, muy otra cosa que la literatura de que se sustenta a cada momento.

Estas alternativas han dado por resultado dos tipos bien distintos de teatro. Aun cuando ambos utilizan un texto como la base de su creación escénica, acabarán diferenciándose de él en una forma o en otra. No cabe duda que estos dos tipos de teatro creativo reúnen en una sola obra las tres ramas artísticas fundamentales: la literatura, la música y la plástica, en proporciones variables. La música

en ninguno de los dos casos viene a ser absolutamente indispensable; su inclusión, sin embargo, ayuda en gran medida a la expresión total, tanto para incrementar y subrayar la significación visual como para subsanar fallas emotivas en la significación actoral. El actor que no es meramente un recitador deja de agregarle al texto una extravagante melodía supuestamente necesaria para el *buen decir*; agrega en cambio una buena cantidad de signos gestuales prove-

nientes del movimiento tanto corporal externo como vocal, que vienen a enriquecer en mucho la significación del texto proporcionado por el dramaturgo. En cada caso de estos dos tipos de proposición escénica teatral, el uso de la música habrá de cambiar naturalmente, lo cual hará que sea distinta la clase de música que se emplee y el lugar y el propósito que se le adjudique. La significación plástica y la significación actoral, es decir más literaria a pesar de no ser recitativa —o mejor precisamente por no serlo—, requerirán énfasis musicales de distinta naturaleza.

El teatro de significación plástica estará pues más cerca del cine —que en mi concepto se encuentra inscrito dentro de las artes plásticas, mucho más que dentro de las literarias—, y más alejado de la literatura, con la que, con muchísima frecuencia, no establece vínculos más que como un último recurso que no le permita convertirse en otra cosa. Cuando yo hacía este tipo de puestas en escena dudé de tal manera llamarlas *teatro* que opté por denominarlas *espectáculo*.

Guardar una proporción equitativa entre las tres ramas artísticas que intervienen en la creación teatral resulta imposible, ya que la plástica, por su peso de menor magnitud, acabará estando siempre por encima de las otras dos. Una escenografía excesivamente presente, lo sabemos, logra con facilidad ganar la atención del público. Minimiza la importancia del trabajo actoral y por tanto la del texto; con ello, provoca un desequilibrio en la significación teatral.

El lugar del teatro escénico en las artes todas debería establecerse por la preeminencia que el autor de la puesta en escena quiera otorgarle a cualquiera de los dos elementos que parecen primordiales: la literatura y las artes plásticas. Pienso que si el teatro musical ha logrado una categoría otra y muy específica, tal vez deberíamos considerar hacer lo mismo con el teatro plástico. ¿Por qué no? ♦

La creación científica y sus orígenes

◆
HUGO ARÉCHIGA

Es la ciencia una actividad creativa? Mientras que a la obra artística no suele regateársele ese atributo, la ciencia ha sido reducida a menudo a una mera descripción de la naturaleza y el científico a la de un observador adiestrado en un método que le permite sistematizar y explicar las propiedades del mundo en que vive o las de sus propios actos. Esta actitud no es reciente: ya entre los antiguos griegos, la inspiración, madre de la creatividad intelectual, era infundida a los artistas por ocho bellas musas, mientras que sólo una ciencia, la astronomía, contó con musa protectora y, desde luego, ninguna impulsó la inventiva de Hefaiostos o la de los asclepíades. Recientemente, la matemática ha sido rescatada para su inclusión entre las actividades creativas, pero a la vez se ha cuestionado su lugar entre las ciencias. El tema cobró actualidad en México hace algunos años, cuando, para reconocer la calidad de la producción de artistas y científicos, el gobierno estableció para los primeros el Sistema Nacional de Creadores de Arte, mientras que los segundos se incorporaron en el modesto Sistema Nacional de Investigadores.

Pero ¿qué podemos entender por *creación intelectual*? Según los diccionarios, crear significa "producir algo de la nada", acción considerada antiguamente atributo exclusivamente divino. Así, la *Enciclopedia británica*, en su primera edición de 1771, define la *creación* como "la producción de algo a partir de nada, lo cual, estricta y propiamente, es efecto sólo del poder de Dios; toda otra creación es sólo transformación o cambio de forma". En consecuencia, todo intento humano de atribuirse facultades creativas sería mera vanagloria. Sea por ello, o por falta de algún término más adecuado, en tiempos recientes la creación se ha incluido entre las facultades del intelecto humano y los ac-

tuales diccionarios ya adscriben al vocablo *creativo* la acepción alusiva a individuos dotados de la facultad de producir cosas nuevas, incluido el dominio de las ideas. Se acepta sin reparos que la ciencia ha llevado a la creación de materia a partir de energía y de vida a partir de materia inerte, pero ello se acredita más bien a lo que Bertrand Russell llamó la "técnica científica" y no demuestra que el descubrimiento científico sea un acto creativo. De hecho, el mismo término *descubrimiento* sugiere la revelación de algo ya existente, no la producción de algo nuevo, y aún subsiste la noción de que *el artista crea, el científico descubre y el técnico inventa*. Los propios científicos han contribuido a generar esta imagen y todavía en el siglo XIX von Helmholtz proclamaba como la aspiración del científico el "encontrar las leyes de la naturaleza". La meta de la propia ciencia sería descubrir el orden natural del mundo, identificando las relaciones ya existentes entre los objetos, en forma análoga a la exploración de nuevos territorios, sin tener a menudo una idea clara de lo que estaría al final de la búsqueda, y la realidad sería independiente de la representación mental que tuviera el descubridor, siempre ajeno al sistema de estudio.

Sin embargo, se acepta que el mundo de las ideas —la "noosfera" de Teilhard de Chardin—, está poblado exclusivamente por criaturas de la mente humana y que muchas de ellas son producto de la ciencia; de hecho, si evaluamos la expansión del patrimonio cultural a través de la creación de nuevos vocablos, no hay duda de que la mayoría de los que han ampliado los diccionarios en los últimos tiempos provienen de la ciencia y la técnica. Hoy, la epistemología constructivista propone que todo modelo científico es de suyo una construcción mental del universo,



producto de un intercambio entre el intelecto y el mundo externo, y hace poco se ha llegado aun a negar validez a los postulados de la ciencia moderna, por considerarlos demasiado subjetivos. En suma, los conceptos científicos tienen un origen mental indistinguible de los propios del arte o de otras manifestaciones del intelecto. Más todavía, autores como Arthur Koestler han ampliado la acepción de creatividad para incorporar la sensibilidad humorística e incluso algunos actos conductuales de primates.

En esta gama tan amplia de interpretaciones, no debiera preocuparnos si la ciencia es o no una actividad creativa, y el problema podría ser sólo de índole semántica, pero, por otra parte, la sociedad depende en forma creciente del conocimiento y, por tanto, de la creatividad. La ciencia y la tecnología se convierten en fundamentos de las aspiraciones para alcanzar mejores niveles de vida. Se habla de la *Revolución del conocimiento* como la próxima etapa en el desarrollo de la humanidad y ninguna nación se resigna al rezago. La "fuga de talentos" se cuenta entre los graves problemas de cualquier país y se espera de los sistemas educativos que preparen a los jóvenes para ser creativos. Se busca afanosamente definir los determinantes sociales

de la creatividad, y no faltan los proyectos de generar un nuevo Siglo de Pericles o un nuevo Renacimiento en algún país en desarrollo. No hace mucho, un gobierno latinoamericano estableció un Ministerio del Desarrollo de la Inteligencia, clara manifestación del eterno interés en promover las condiciones sociales para nutrir la creatividad intelectual. Resulta entonces importante el entender lo que es el *acto creativo*.

En años recientes, la psicología y las neurociencias han encontrado nuevas formas de estudiar la actividad intelectual y se antoja ya cercano el tener una explicación del largamente buscado sustrato neurobiológico y aun el sustrato molecular de la creación intelectual. ¿Será posible encontrar el circuito neuronal de la creatividad?, si así fuera, ¿podría incorporarse en una máquina, produciendo un Golem creativo? o bien, ¿podrá identificarse un gen de la creatividad?, ¿y mediante ingeniería genética el producir una nueva raza de seres creativos? ¿Qué tan cerca estamos de realizar estas aspiraciones o sufrir estas pesadillas?

El origen mental del acto creativo

Hace tiempo que la psicología llegó a una descripción satisfactoria de los determinantes de lo que llamamos *acto creativo*, entendido éste como la producción de un nuevo concepto. Se reconocen varias etapas en el proceso:

Búsqueda. La creación intelectual suele ser consecuencia de una intensa búsqueda interior, sea para resolver un problema científico, sea para expresar un sentimiento, ya para inventar un artefacto, ya para alcanzar un trance místico. Esta fase tiene un importante tono afectivo, de intensidad proporcional a la magnitud de la tarea, por lo común de gran sufrimiento, referido comúnmente como la *agonía* que precede al acto creativo. La frustración producida por intentos infructuosos eleva la emotividad.

Excepcionalmente, puede haber raptos de creatividad sin aparente afán previo, justificando el *dictum* de Picasso: "Yo no busco, encuentro." Además, el éxito de la búsqueda depende del estado de preparación emocional y mental para realizar la obra. Esa constelación de fuerzas inconscientes constituye el *estros*, propio de la creación artística, en clara alusión a las manifestaciones psicológicas y vegetativas propias de la motivación reproductiva, lo que fue ampliamente reconocido por Freud al postular el importante papel de la libido en la gestación de actos creativos.

Esta etapa es común en las distintas formas de creación intelectual. Así, Albert Einstein aludía al "sentimiento cósmico religioso" que inspiraba sus reflexiones sobre el universo y Henri Matisse caracterizaba la tarea del artista como "la búsqueda de un carácter más verdadero y esencial de las cosas, para lograr una interpretación más verídica y duradera de la realidad"; de hecho, la exploración de la luz y de la visión ha sido espacio de convergencia del interés de científicos, artistas y tecnólogos.

Revelación. Sea en forma consciente o, a menudo, inconsciente, brota la solución al problema, se reconoce de inmediato y provoca el estallido de júbilo, manifiesto en el *jeureka!* de Arquímedes o el *éxtasis*, del artista que logró plasmar su sentimiento en forma sensible, o del místico que tuvo la vivencia del encuentro con la divinidad. Con criterio comparativo, pueden incluirse en esta etapa las cabriolas del mono de Kohler al resolver el problema de apropiarse el fruto inaccesible. Esta fase puede ocurrir durante el sueño, o durante una vigilia de reposo, luego de fracasar previamente en la búsqueda. La postulación de Galeno del papel del quiasma óptico en la visión de profundidad, el modelo cíclico de la molécula de Benzeno ideado por August Kekulé y las series matemáticas fuchsianas de Poincaré son algunos de los muchos ejemplos de soluciones a problemas científicos encontradas durante el sueño. En el arte hay un amplio catálogo de experiencias similares. El papel fundamental de los procesos inconscientes en la creación intelectual ha sido reconocido de manera rotunda por Einstein al afirmar que "no se puede alcanzar ningún conocimiento del mundo empírico sólo mediante el pensamiento lógico". Desde luego, también la solución de problemas en otras esferas de la actividad humana tiene orígenes mentales similares; así, por ejemplo, Mahatma Gandhi refería haber concebido durante un sueño, en Madrás, la idea del *Jartal* como instrumento en su campaña por la independencia de la India.

Reconocimiento. Una vez que brota la solución, y luego del júbilo correlativo, se apartan los caminos del científico y del tecnólogo, de los del artista y el místico. Éstos se quedan con la obra o con la verdad encontrada. Aquellos deben todavía someter sus productos intelectuales al escrutinio del método científico, del que depende la ubicación de la nueva idea en el contexto del modelo del mundo, de lo que Thomas Kuhn llamó el "paradigma" dominante. Si logran incorporarlos, quedan ya establecidos y se ha realizado la expansión correspondiente en el conocimiento o el poderío humano; de no ser así, se asiste a lo

que Thomas Huxley calificó como "la tragedia cotidiana del asesinato de una hermosa idea por un horrible hecho". En la fase inicial del reconocimiento hay un claro componente estético. La solución encontrada, además de correcta, resulta bella. Así, James Watson refiere que, al idear con Francis Crick el modelo de la doble hélice para representar la estructura de la molécula de ácido desoxirribonucleico, la figura resultaba "demasiado hermosa para no ser correcta".

Hay, desde luego, otra etapa común a los distintos géneros de la creación y es el lograr la aceptación de la sociedad, empezando por la de los propios pares. De ello depende que el nuevo producto sea incorporado al cuerpo de conocimiento o al patrimonio científico, cultural o social. Sea en ciencia, en arte, en técnica o en el terreno religioso, muchas contribuciones han debido esperar largo tiempo, antes de que se las acepte cabalmente. Recordemos, como ejemplos, el casi medio siglo que se tomó la aceptación de las leyes de Mendel, del tiempo aún mayor que tardó la aceptación del modelo heliocéntrico de Copérnico, el gran número de científicos, artistas y tecnólogos que han muerto antes de que sus obras recibieran algún reconocimiento y los mártires de religiones que nunca llegaron a conocer los frutos de su creación. De hecho, la matrícula de los creadores de nuestra cultura está poblada de precursores que nunca lograron incorporar sus productos intelectuales en los paradigmas de su tiempo.

El sustrato cerebral de la creación intelectual

Establecer la relación entre la actividad mental y el funcionamiento cerebral es una antigua meta de la ciencia. Ya Hipócrates, hace veintitrés siglos, al rechazar el origen sagrado de la epilepsia, la atribuyó a trastornos del cerebro, al cual postuló como "el órgano del entendimiento". Galeno, cuatro siglos después, se preguntaba sobre la posible relación cuantitativa entre la capacidad intelectual y el tamaño del cerebro, negando, por cierto, la existencia de tal correlación, algo que fue olvidado en siglos ulteriores. El dualismo cartesiano reivindicó para la ciencia sólo la comprensión de la máquina humana, dejando al intelecto, con el resto del alma, en el dominio de la fe. La neurología del siglo XIX mostró la relación entre trastornos mentales y lesiones cerebrales; así, Paul Broca realizó la asombrosa demostración de que algo tan entrañablemente humano como el habla es consecuencia de la actividad selectiva de

una región de la corteza frontal de uno de los hemisferios cerebrales, el mismo que comanda el movimiento del brazo dominante, y fue en virtud de la lesión de ese mismo lóbulo en el cerebro de Phineas Gage, como se encontró la causa de los graves desórdenes en la personalidad de ese paciente.

La neurohistología, con Santiago Ramón y Cajal a la cabeza, concibió el cerebro como una colosal red de cien mil millones de neuronas, cada una conectada con otras diez mil, y el reto para el neurobiólogo ha sido desde entonces explicar el acto mental en términos de relaciones entre estas unidades. La neurofisiología de principios de siglo, con Charles Sherrington al frente, imaginó el desarrollo de un pensamiento como la operación de un "telar encantado, en el que millares de lanzaderas se entretajan, formando un patrón siempre cambiante". Con este modelo en mente, William James imaginó el "pensamiento razonado" (diferente del "habitual") como consecuencia de la capacidad de "partes del sistema" para focalizar su actividad en pequeñas localizaciones, con infinitas variaciones en el tiempo, e irradiando en incontables direcciones", y anticipó que "el descubrir ... de qué sustancias o mecanismos moleculares depende este equilibrio inestable en el cerebro humano, debe ser la tarea del fisiólogo interesado en comprender el tránsito de la bestia al hombre". Seguir el rastro de un pensamiento, o de cualquiera de los procesos de la creación intelectual, parecía entonces punto menos que imposible. Sin embargo, se continuó avanzando. Iván Petróvich Pávlov propuso como sustrato del aprendizaje la formación de asociaciones entre neuronas en la corteza cerebral y Wilder Penfield logró evocar en sus pacientes escenas completas, sumergidas en el olvido por décadas, mediante la estimulación eléctrica de regiones específicas en el lóbulo temporal del cerebro. Otra importante contribución de este neurólogo fue el establecer que las áreas del cerebro que participan en la realización de movimientos finos, como los de la mano, o en la percepción táctil más precisa, como en la yema de los dedos, ocupan más espacio en el cerebro que las áreas correspondientes a la realización de movimientos burdos o de sensaciones imprecisas. Resulta claro, así, que la calidad de la operación sensorial o motriz depende del número de neuronas comprometidas en su ejecución.

Paralelamente, James Olds logró identificar todo un "sistema de recompensa" en una región filogenéticamente muy antigua del cerebro, el llamado sistema límbico, que, independientemente de la naturaleza de la acción, produce las manifestaciones conductuales del placer. Ahí

podrían integrarse los poderosos sentimientos suscitados por la creación intelectual, y quizá sea ese mismo el sustrato de la formación de adicciones. Arthur Koestler, para explicar la creación intelectual, propuso como factor medular el establecimiento de una "bisociación" entre "matrices" de diferente ubicación en el cerebro, que, al asociarse bajo impulsos voluntarios o inconscientes, generan una nueva imagen. Roger Sperry, por su parte, al seccionar las conexiones neurales entre los dos hemisferios cerebrales, encontró que uno de ellos, el que comanda el habla, retiene la aptitud para integrar pensamientos analíticos, mientras el otro organiza la actividad intuitiva. La creación intelectual, entonces, implicaría un tráfico entre ambos hemisferios. Donald Hebb propuso que la formación de nuevos conceptos requeriría el "reforzamiento" de conexiones entre neuronas en el cerebro. La electroencefalografía mostró que la realización de operaciones mentales, aun las más sencillas, tales como una operación aritmética simple, desincronizan la actividad eléctrica en la corteza cerebral y, más recientemente, se han encontrado fenómenos eléctricos específicamente relacionados con la adquisición o generación de ideas, como los P300, potenciales eléctricos suscitados 300 milisegundos luego de producirse un estímulo sensorial y selectivamente relacionados con lo novedoso e interesante, o los "potenciales cognitivos", que aparecen cuando un sujeto espera recibir algún estímulo. Por último, durante la realización de actividad mental, se han registrado oscilaciones eléctricas selectivas en el cerebro, con una frecuencia de 10 hz, que recorren la corteza cerebral con una velocidad similar a la que se lleva el pensar. ¿Estando ante el sustrato eléctrico del pensamiento?

La química no va a la zaga, y el reto de William James no ha quedado sin respuesta; se han encontrado mensajeros moleculares que transmiten información entre las neuronas de la corteza cerebral; algunos de ellos, del grupo de las aminas, tienen acciones moduladoras generales y podrían participar en la elevación del tono propio del *estado creativo*. De hecho, hace ya medio siglo, cobró gran interés entre artistas y en círculos universitarios el ingerir sustancias psicodélicas, con la esperanza de lograr mayor originalidad en el pensamiento y realizar asociaciones novedosas y creativas. Quizá se lograron algunas, pero también se provocaron graves daños a la salud, con lo que se desacreditó su uso. Se ha encontrado ya, en la dopamina, el agente mediador de la información en el "circuito de recompensa" de Olds y se han identificado diversas sustancias que modifican la dinámica del aprendizaje. La biología molecu-

lar, aunque sólo hasta hace poco se ha ocupado del tema, ya empieza a rendir frutos, pues se han aislado genes relacionados con la capacidad de aprender y seguramente surgirán valiosas contribuciones en ese campo. Pero todavía falta mucho por investigar sobre las sustancias químicas que se liberan en los circuitos neuronales durante la creación intelectual y los genes que rigen la producción de moléculas selectivamente relacionadas con estos procesos.

Las técnicas que más entusiasmo han despertado en tiempos recientes, al aplicarse en el estudio de los procesos mentales, son las de neuroimagen, tales como la tomografía por emisión de positrones y, sobre todo, la resonancia magnética funcional, que permiten visualizar las regiones del cerebro mientras se activan al participar en los actos mentales. Así se ha logrado demostrar que, en los cerebros de individuos dotados de facultades intelectuales especiales, por ejemplo la sensibilidad auditiva exquisita de quien posee *tonalidad perfecta*, la audición coincide con la activación de un número mucho mayor de neuronas al escuchar un sonido, lo cual confirma la tesis de Penfield, de que la finura de las operaciones intelectuales se relaciona con el número de neuronas que participan en su ejecución. Por otra parte, en la corteza prefrontal hay un área que se activa para preparar a la realización de operaciones mentales: el sustrato aparente de la "memoria operativa", de cuyo funcionamiento depende la búsqueda de información cuando se evocan imágenes de manera consciente. Se ha logrado seguir ese proceso de activación hacia el lóbulo temporal mientras se busca un recuerdo, y el retorno de la activación al fracasar en el intento. Parece haberse abierto al fin la ventana que Sherrington hubiera deseado para observar la huella del pensamiento en el "telar encantado", y el que esta región se encuentre en el polo frontal, justamente la parte más conspicua del cerebro humano, empieza a sugerir la respuesta deseada por William James, de identificar las diferencias entre el cerebro del hombre y el de la bestia.

Pero aún estamos al principio del camino: es mucho lo que debe avanzarse antes de poder plantear

en términos neurofisiológicos preguntas básicas sobre la creación intelectual, como el mecanismo de inicio del acto creativo y el de su término, y, por encima de ello, las variantes que adopta, como por ejemplo por qué Mozart producía sus creaciones completas desde la primera versión, de manera que rara vez corregía, en tanto que Beethoven o Velázquez eran obsesivos correctores de sus obras.

Además, independientemente de lo que ocurre en el cerebro durante la creación intelectual, es claro que no todos los cerebros son igualmente creativos. Aún hay algunos cerebros de individuos notorios por su creatividad que, resguardados en frascos de formol, esperan que alguien pueda encontrar en ellos el diseño arquitectónico del que dependió su creatividad. Tal es el caso del de Albert Einstein, mantenido en custodia en la Universidad de Kansas y del que se toman muestras cada cierto tiempo, buscando en su estructura alguna clave para entender el sustrato morfológico de la creatividad científica. Se ha afirmado que tiene más células gliales que los cerebros normales y que su conformación lobular es diferente, y probablemente se irán hallando otros rasgos suyos peculiares, hasta identificar los que sean definitorios, o se demostrará que no hay tal sustrato morfológico.

Un capítulo donde el estudio de la creatividad intelectual descubre nuevos rumbos es la inteligencia artificial. Cuando un programa de cómputo fue suficientemente poderoso para derrotar al campeón mundial de ajedrez, se



produjo una mezcla de esperanza y angustia. No estaba claro si ya en el futuro inmediato habría máquinas más inteligentes, y por tanto más creativas que el ser humano, ni si ello sería benéfico u ominoso para nuestra especie. Igualmente, se cuestionó si la forma adecuada de comprender la naturaleza de la creación intelectual no consistiría en dejar el tema a los expertos en sistemas de cómputo, más que a los psicólogos o los neurobiólogos. Sin adentrarnos demasiado en los detalles de la naturaleza de la inteligencia artificial, baste la opinión de que justamente una de sus aspiraciones es la de contribuir, junto con las demás disciplinas del conocimiento, al estudio y la eventual comprensión de los procesos intelectuales, tal como ocurren en el cerebro humano, y de que ella se nutre de los avances que ocurren en la psicología y la neurobiología; de hecho, uno de los acontecimientos más importantes de fines del siglo XX fue el surgimiento de las *ciencias de la cognición*, en que se amalgaman disciplinas tan aparentemente inconexas como la psicología, la antropología, la sociología, la filosofía, la biología, las neurociencias, la ingeniería, la cibernética y muchas otras, lo cual contribuye a enriquecer la investigación sobre la naturaleza del conocimiento y de la inteligencia. En esa intersección epistemológica se producen ya avances de consideración.

También carecemos de planteamientos formales de las preguntas básicas sobre los determinantes sociales de la creación intelectual. ¿Qué ambiente es el más adecuado para estimularla? ¿Qué hubo en esos grandes momentos de la humanidad, referidos párrafos atrás, como la Grecia clásica o el Renacimiento, o aun en la Europa de los siglos XVIII y XIX, que impulsó las grandes creaciones del intelecto? ¿Y cómo podrían recrearse las condiciones que se produjeron entonces? ¿Cómo identificar estas fuerzas sociales y capitalizarlas en sistemas educativos? El tema ha sido motivo de amplios debates entre psicólogos, sociólogos, educadores y políticos, y seguirá en ese plano por mucho tiempo, pero por su importancia debe acelerarse el paso. Se anticipa que el siglo XXI será el *siglo del conocimiento*. Sólo lograremos realizar cabalmente esta aspiración si entendemos qué es lo necesario para estimular la creación intelectual y para aprovechar sus frutos. En este esquema, ¿tienen las neurociencias algo con qué contribuir? Aunque parezca extraño, bien podría ser el caso. Por ejemplo, la antigua polémica sobre si el intelecto se forma según la experiencia, a partir de una *tabula rasa* inicial, como querían los empiristas, o si ya nacemos con nuestra capacidad de ideación íntegra, como sostenían los idealistas, ya no se justifica

porque las neurociencias han demostrado que las conexiones cerebrales pueden modificarse por estimulación sensorial selectiva, aplicada en momentos críticos del desarrollo del cerebro, lo cual tiende a confirmar la tesis constructivista de que la imagen del mundo es el producto de la propia actividad mental y apoya la postura de que la educación en las etapas tempranas de la infancia tiene una influencia determinante en la personalidad.

El inicio del nuevo siglo nos encuentra, pues, aún empeñados en la búsqueda milenaria del sustrato de la creación intelectual; cada paso que se avanza descubre un nuevo horizonte, que invita a redoblar la marcha. Quizá no esté lejano el día en que la ciencia genere los instrumentos que revelen su propio origen y el cerebro humano logre la comprensión cabal de sí mismo. ♦

Bibliografía

- Aréchiga, H., "El telar mágico de la ciencia", en *Ciencia y Desarrollo*, 61:25-36, 1985.
- , "La ciencia en México ante el siglo XXI", en *Universidad de México. Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 556: 15-19, 1997.
- , "Rasgos comunes de las ciencias y las artes en la cultura actual", en *Universidad de México, Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*, 570-571:20-24, 1998.
- Aréchiga, H. y F. García Valdecasas (comp.), *Hacia las raíces de la actividad mental*, Porrúa, México, 2000.
- Crick, F. C. *The Astonishing Hypothesis*, Nueva York, Simon & Schuster, 1995.
- De la Fuente, R. y F. J. Álvarez-Leefmans, *Biología de la mente*, El Colegio Nacional-FCE, México, 1998.
- Encyclopedia Britannica*, 3 vols., A. Bell y C. Macfarquhar, Edimburgo, 1771.
- James, W., *The Principles of Psychology*, University of Chicago Press, Chicago, 1952.
- Koestler, A., *The Act of Creation*, Dell Publishing, Nueva York, 1975.
- Levitt, N. *Prometheus Bedeviled: Science and the Contradictions of Contemporary Culture*, Rutgers University Press, 1999.
- Matisse, H., *Notes d'un peintre*, en: J. D. Flamm (ed.), *Matisse on Art*, Phaidon, Oxford, 1978.
- Russell, B., *The Impact of Science on Society*, Unwin Paperbacks, Londres, 1976.
- Zeki, S., "Art and the Brain", en *Daedalus*, 127 (2):71-103, 1998.

Words don't come easy: comentarios a la crítica y exposición de las artes plásticas actuales

PETER KRIEGER

Me gustaría abrir los ojos, no desatar las lenguas.¹

La obra de arte es resultado de un proceso único, pero la forma de recibirla es múltiple. Según las capacidades sensoriales e intelectuales, los estímulos visuales de la obra entran en un proceso de codificación. Desde el ambiente cultural, social, aun religioso, se desarrolla una red de experiencias que determina las reglas de evaluación estética. A pesar de las grandes intenciones de sistematizar la obra de arte y su efecto dentro de un sistema filosófico —por ejemplo la *Estética* de Hegel o la *Crítica del juicio* de Kant—, esta evaluación no cuenta con reglas estables; al contrario, es objeto de cambios permanentes. En cuanto a la diversidad de la escena artística actual, es evidente que hay un campo de problemas que requiere una pluralidad de acercamientos críticos.²

No sólo la elaboración continua de investigaciones estéticas, con enfoques nuevos y aspectos novedosos, redefine los valores de los objetos artísticos, sino también el variado aprendizaje cotidiano de los receptores desestabiliza el canon de reglas interpretativas. Un público metropolitano dispone de más criterios diferentes para estimar una pintura abstracta que un campesino, ya que los modos y contenidos de la educación visual de uno y otro han diferido mucho y con ello también sus capacidades para el procesamiento mental de imágenes. No sólo diferentes tipos de información, como la enseñanza escolar, la visita de museos y la lectura de revistas, definen las referencias que

ayudan a apreciar las obras de arte: lo que modela la relación emocional o intelectual con los objetos artísticos es el modo de percepción.

Por eso existe un interés científico y también didáctico en conocer el proceso de percepción. Mediante estudios empíricos, la psicología Gestalt³ detectó esquemas de la aprehensión de formas. En su libro *Arte e ilusión*, el historiador del arte Ernst Gombrich excedió los límites sistemáticos de la psicología para explicar la determinación cultural de la percepción.⁴ Con base en estas investigaciones, es posible analizar el siguiente paso de la recepción de obras de arte, su relación con contextos y su conceptualización. El paso desde la percepción sensorial y el ordenamiento de estructuras en formaciones razonables (como proporción, textura, luz, color de la imagen) hasta la elaboración de una terminología para evaluar es tan complejo que evoca amplias especulaciones de estudios psicológicos y estéticos. Sin añadir otra teoría sobre el proceso de la percepción y conceptualización, quiero tratar algunas consecuencias de esta complejidad para la crítica y exposición de las artes plásticas en la actualidad.

Es obvio que, para la crítica de arte, la traducción del lenguaje visual en términos y conceptos es fundamental. La crítica requiere distancia del objeto; no se puede admirar y criticar una ilusión al mismo tiempo. Tampoco sirve la renarración de lo que ocurrió al artista al explicar su obra,

¹ Ernst H. Gombrich, *Historia del arte* (trad. del inglés *The story of art*), 4ª ed., París-Barcelona, Ediciones Garriga, 1967, p. 28.

² Lucy R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, Nueva York, 1971. Agradezco a Rita Eder esta referencia bibliográfica.

³ Max Wertheimer, "Gestalt Theory", en *Social Research*, núm. 1, vol. 11, 1944; Wolfgang Köhler, *Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972; Christian Norberg-Schulz, *Intenciones en arquitectura*, Barcelona, GGRprints, 1998.

⁴ Ernst H. Gombrich, *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979 (1ª ed., Washington, D. C., 1959).

porque las inaccesibles mitologías y esoterismos de los artistas contemporáneos no tienen mayor claridad cuando las reformulan los críticos. Sólo con una distancia crítica de la producción y exposición de la obra de arte se puede efectuar una evaluación profunda. Ésta debería expresarse en un lenguaje comprensible. Limitarse a una terminología de moda—como en el reciente pasado el deconstructivismo de Jaques Derrida—lleva a una crítica autónoma de su objeto: la obra de arte. Tal crítica autosuficiente es un humo de paja, cuyo efecto a largo plazo no tiene sustentabilidad.⁵

Los soportes intelectuales de las investigaciones estéticas e históricas pueden neutralizar la tentación del crítico de escaparse de una fraseología, en la jerga establecida por la comunidad cerrada del periodismo cultural. Desafortunadamente, gran parte de la crítica de arte que aparece en la prensa indica que sus autores sólo captaron los títulos y las leyendas de las investigaciones publicadas en libros, o que entresacaron fragmentos de ideas, en una compleja argumentación para dar un tono de sabiduría a sus textos. Esto no es sorprendente, ya que gran parte de la crítica de arte se produce con rapidez y para su inmediata publicación, por lo que a muchos críticos les hace falta tiempo para reflexionar. Raras veces se nota que el crítico de arte tiene conocimientos suficientes de la teoría de la imagen en toda su complejidad. ¿Cómo referirse al potencial expresivo de la imagen sin reducirlo a una proyección prelingüística? Aun más: ¿cómo evitar que la crítica hecha de palabras en un nivel abstracto se independice de la obra tratada? Francamente, es el peligro de cualquier verbalización de impresiones y reflexiones: la construcción de estructuras autónomas más allá de la supuesta referencia.⁶

Una de las demandas planteadas a la crítica es el pensamiento en contextos. Con su diversidad de asociaciones,

⁵ Un ejemplo: la caducidad limitada del estructuralismo, una vez la moda del tiempo que casi todos los intelectuales de los años sesentas usaron para construir sus pensamientos.

⁶ Ya Aristóteles, en su libro *Sobre el alma*, trató ese aspecto.



**Meditation über Zeit und Raum,
aber auch über Tradition und
Zukunft**

- 18 la obra de arte permite establecer relaciones con aspectos no artísticos. El estímulo visual virtualmente puede inspirar una reflexión ecológica, urbanística o política. La herencia de la *Kunstkammer* del siglo XVII,⁷ en donde se colocó la obra de arte al lado de una variedad de objetos naturales y tecnológicos, nos recuerda el uso de una metodología abierta para analizar imágenes por medio de la combinación y la asociación.

Sin embargo, parece que una reducida parte de esta metodología y otros logros de la ciencia de las imágenes ingresó al discurso de la crítica de arte. Predomina en la amplia producción de críticas de arte el culto al *connoisseur*, que guarda en secreto sus criterios de evaluación o simplemente no

- 18 los tiene. Conocemos las ventajas del *connoisseur*. No es posible discutir y revisar sus evaluaciones porque parecen intocables. También sirven para dirigir los mecanismos económicos del mercado de arte. La evaluación generosa del poderoso crítico hace subir los precios de las referidas obras de arte; su condenación las abarata.

En este último aspecto se cruzan dos sistemas: el arte y la economía; salvo esto, el sistema de las artes parece circular en sí mismo y la crítica raras veces logra interrumpir su *autopoeisis*.⁸ Los que se encuentran dentro del sistema autosuficiente, los artistas que quieren vender sus obras, los curadores, galeristas y los críticos que reclaman autoridad definitiva no cuestionan tal mecanismo. Los discursos muy especializados sobre obras escogidas y tendencias de arte contemporáneo en revistas con un espectro limitado de lectores y tópicos circulan así. No puede ser más obvia la autosuficiencia de una profesión como en un encuentro de revistas de arte actual.⁹

⁷ Horst Bedekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2000 (1a. ed., 1993).

⁸ Nikolas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt-Main, Suhrkamp, 1997.

⁹ Encuentro internacional de revistas de arte, Museo Rufino Tamayo, 16-19 de noviembre de 1999.

Sin embargo, el sistema funciona bien, según la cantidad de revistas de arte y de exposiciones de artes plásticas contemporáneas. Los críticos de arte encuentran un rico campo de trabajo; los historiadores pueden difundir sus investigaciones en los catálogos, que se han convertido en uno de los medios más importantes para esta disciplina. Parece que, a través de las grandes exposiciones, la historia de arte y su reflejo en la crítica de arte han podido legitimarse como actividades "útiles" en una sociedad dominada por parámetros económicos.

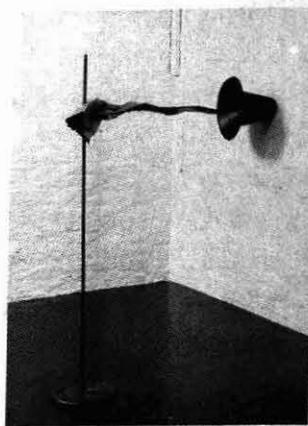
Mas aún: las preocupaciones aquí mencionadas no pretenden desprestigiar una disciplina establecida por lo menos desde hace tres siglos.¹⁰ Es un hecho que en la actualidad existe una crítica de arte creativa y útil para el público; empero, también es necesario tratar sus aberraciones como parte dialéctica. Los dos siguientes ejemplos, que ilustran las diferentes opciones de evaluación y exposición de las artes plásticas contemporáneas, no pretenden liquidar en general la crítica de arte; sólo hacen notar las debilidades de una disciplina que debe enfrentarse a cualquier tipo de evaluación.¹¹ Con tal fin, solicito al lector la licencia para extremar las problemáticas de la crítica y del arte actual.

Words don't come easy se llamó una exposición que presentó el *Kunsthau Hamburg* en mayo de 1992.¹² Los dos curadores inventaron una manera simple pero efectiva de

¹⁰ Uno de los textos iniciales de la crítica de arte, entre otros más, es de Charles Perrault: *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui Regard les Arts et les Sciences*, París, 1688-97, 4 t.

¹¹ Véase el libro de Alan Sokal y Jean Bricomont, *Eleganter Unsinn. Wie die Denker der Postmoderne die Wissenschaften mißbrauchten*, (Tonterías elegantes. Cómo los pensadores posmodernos abusaron de las ciencias.), Munich, Beck, 1999. Se analiza cómo los pensadores influyentes Jean Baudrillard, Jacques Lacan y Julia Kristeva integraron las teorías de las ciencias sin un entendimiento profundo.

¹² Exposición *Words don't come easy*, 8-31 de mayo de 1992, en el *Kunsthau Hamburg*; el concepto fue elaborado por Jörg-Uwe Albig y Wolf Jahn. Una explicación para lectores jóvenes: *Words don't come easy* fue el título de uno de los grandes éxitos de la música pop en los años ochentas del siglo xx.



Meditation über Zeit und Raum, aber auch über Tradition und Zukunft

arte. Este proceso de una reorganización de referencias inspira reflexiones en torno al potencial descriptivo y analítico de la crítica de arte.

"Vaciado de sentido, pero con insistencia enigmática conjurada"; "Viaje al subconsciente expresivo"; "una atormentada abundancia de presentimientos y asociaciones torturantes":¹⁴ creaciones como éstas evidencian cómo el crítico de arte reemplaza el trabajo terminológico-filológico por una intuición vacua, aplicable a cualquier obra de arte. Las frases se convierten en fraseología.

Obviamente, el método escogido por los compiladores del catálogo, la descontextualización, no es correcto; pero el enojo de los autores citados disminuye respecto a la función epistemológica propia del experimento. La autonomía de un lenguaje intuitivo frente a la estructura estética de la imagen tratada indica que la crítica como sistema no sólo perdió la relación con su público, los lectores, sino también con su objeto.

La casualidad con que se cruzan imagen y término se genera en la mente del crítico. Esto provoca una pregunta más profunda: ¿se puede culpar a la historia del arte de

¹³ La selección de artistas incluyó a Joseph Beuys, Bruce Nauman, Nam June Paik, A.R. Penck y Arnulf Rainer, entre otros.

¹⁴ Catálogo *Words don't come easy* (véase nota 9 pp. 5, 15 y 25 respectivamente).

tal degeneración intelectual? ¿Circula también la ciencia de las imágenes en sí, sin influir en los críticos de arte? Durante las décadas pasadas, las artes plásticas del siglo XX entraron al programa curricular de la historia del arte. No obstante, surgen dudas sobre si la metodología establecida por la historia del arte —la iconografía, la historia social, el análisis formal, etcétera— es idónea para profundizar en el conocimiento de las artes modernas, vanguardistas, del siglo XX.¹⁵ En muchos casos, las interpretaciones en la producción de modernos objetos de arte se refieren a una creciente y variable cantidad de nuevas teorías del arte, de las cuales muchas son nada más refritos de mitologías privadas, expresadas por los artistas como instrumentos para las relaciones públicas.

Investigaciones en la sociología del arte pueden revelar que las artes plásticas modernas, con su énfasis vanguardista, ya perdieron su función pública, ahora dominada por la televisión y la prensa. Con la autonomía de las artes plásticas se disolvió también su relevancia social. Por eso, como explicó el historiador del arte Martín Warnke, un Tiziano que modela la *image* de su rey está más cerca del maquillador preparando al político para la telepresencia, que el artista contemporáneo. Lo que el arte actual en gran parte sólo puede ofrecer es la reflexión sobre la desorientación del ser humano, su dislocación social, su fragmentación cultural. Estos fenómenos requieren una terminología y metodología que extienden el concepto de lo estético en una teoría de los medios.

En una de las citas del catálogo mencionado, un crítico concentra su análisis de una obra de arte en estas palabras: son “meditaciones sobre tiempo y espacio, pero también sobre tradición y futuro”.¹⁶ Sin duda, esas categorías de calidad aristotélica nos estimulan a pensar sobre la condición actual, en la cual se publican tales sentencias.

*Yo soy algo diferente*¹⁷ es el título de una exposición en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, en Düsseldorf, Alemania. Durante la primavera del año 2000 exhibió cincuenta posiciones de identidad expresadas en obras de arte desde 1960 hasta la fecha. Consciente de la condición actual de las modernas sociedades metropolitanas occi-

dentes (en donde ya la mitad de la población vive sola), y reconociendo la creciente egomanía de los artistas, la exposición tematizó un *topos* con fuerza explosiva. Oscilando entre autoestilizarse y autodestruirse, en condiciones que hacen perder la orientación en el creciente ciberespacio, la búsqueda de identidad para el artista parece más difícil que nunca. Y si los artistas todavía conservan algo de su rol social como la vanguardia en las experiencias humanas, esta búsqueda sirve a toda la sociedad como ubicación. Así, un fenómeno marginal como las artes plásticas contemporáneas puede recuperar una cierta vigencia dentro de los debates actuales. La idea romántica, aun revolucionaria, de inicios del siglo XXI —expresada visualmente con mayor convicción en los cuadros del pintor Caspar David Friedrich—, de definir la personalidad en procesos profundos, dolorosos y solitarios, ahora a inicios del siglo XXI regresa como *topos* central. *Yo soy algo diferente* provoca la reflexión sobre la erosión de la personalidad frente al mundo visual omnipotente de la televisión y de los comerciales, en donde nada más existen estereotipos.

Más allá del programa de la exposición, su didáctica corresponde a un modelo interesante. Un catálogo amplio (de 340 páginas) con ensayos de historiadores, filósofos y sociólogos acompaña a la exposición; como ya mencioné, estos tipos de catálogos se han convertido en uno de los medios más reconocidos de la historia del arte. Sirven para difundir las investigaciones estéticas, pero su peso (de varios kilos) impide su uso como *vademecum* en las exposiciones. Nadie quiere cargar estos pesados y grandes libros durante su recorrido en el museo. Por eso, los curadores de la exposición *Yo soy algo diferente* ofrecieron una alternativa para difundir su preocupación temática: un folleto, en lo físico pequeño y ligero,¹⁸ y en lo intelectual sencillo y profundo. La primera página apunta el concepto de la exposición, en cada una de las siguientes cincuenta páginas se explica una de las obras expuestas y, al final, se anuncia la presentación de videos artísticos y otras actividades del museo alrededor de la temática “identidad”, incluidas clases de yoga.

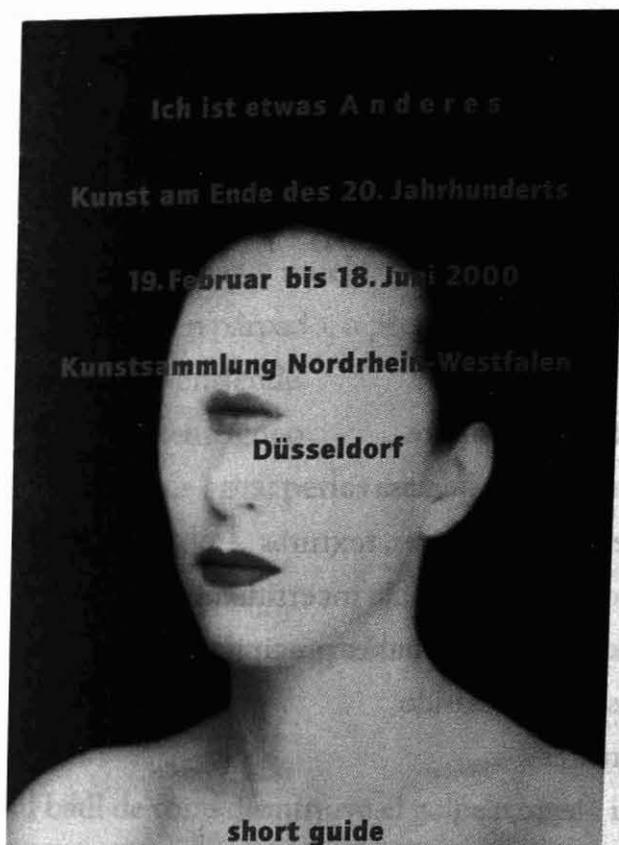
Con mucho cuidado editorial, los textos que tratan de una obra de arte expresan ideas tomadas de los ensayos interpretativos del catálogo. Sin duda, aquí también *words don't come easy*, pero el proceso editorial filtró cada

¹⁵ Me refiero (en este párrafo) a una propuesta de debate de Martín Warnke: “Beschreibung von Dienstverhältnissen”, en *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15-7-1998.

¹⁶ Catálogo *Words don't come easy* (véase nota 9), p. 18.

¹⁷ Exposición *Ich bin etwas anderes* (en referencia a una cita de Arthur Rimbaud, “Je est un autre”), 19 de febrero-18 de junio de 2000, en la Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; concepto y curaduría: Armin Zweite, Doris Krystof y Reinhard Spieler.

¹⁸ El folleto de 52 páginas mide 15 por 10 centímetros y pesa alrededor de 30 gramos. También el Antiguo Colegio de San Ildefonso en la Ciudad de México usa ese método didáctico para sus exposiciones.



), fórmula vacía o cada exageración intuitiva de los cincuenta autores. Es uno de los escasos ejemplos en que autores y curadores colaboran para lograr máxima claridad e información básica en un espacio limitado que podrá llevarse en el bolsillo. Según mis propias experiencias al recorrer la exposición, fue muy agradable ver primero los cuadros y después, cuando surgió el deseo de obtener más información biográfica o teórica, consultar el folleto; éste reunía la ventaja adicional del precio bajo, en comparación con el alto costo del catálogo. No cabe duda de que el objeto pequeño, poco llamativo, tiene un efecto comunicativo y, además, rompe con la autosuficiencia de la producción y exposición del arte contemporáneo.

Persiste una duda, alguna vez formulada por Roland Barthes,¹⁹ acerca de si las obras de arte son mejores que las interpretaciones que de ellas se expresan en palabras. Por supuesto, eso depende de la fuerza metafísica de la obra, de su conceptualización en la mente del receptor. Tomando en cuenta los casos aquí mencionados, es posible definir dos ideas para la difusión de las artes plásticas actuales. Una es la de contextualizar la crítica; otra la de "tematizar" las exposiciones.

En cuanto a la primera, que considera relacionar la crítica con el nivel de la investigación, y no sólo de las humanidades, sino también de las ciencias sociales y naturales, hay un modelo histórico: la revista de arte *Kunstblatt* que editó Paul Westheim entre 1917 y 1933. *Kunstblatt* logró abrir los anquilosados discursos estéticos al confrontar las obras de arte con un panorama internacional e interdisciplinario de los debates contemporáneos. Una obra reproducida de Matisse y su crítica—como en un *collage* dadá—se encontraba entre artículos sobre arte y mitología de la India y también había textos sobre las nuevas teorías de

¹⁹ Roland Barthes, *Lecón* (lección inaugural de Roland Barthes en el Collège de France, 7 de enero de 1977).

la ciencia sexual, así como referencias a las potencialidades de la fotografía aérea. Así, las obras de arte contemporáneo tuvieron que defenderse como medio de conocimiento entre otros modos de ver y entender el mundo. La crítica en estos contextos muy controvertidos desarrolló hipótesis más inspiradoras que la crítica monote-mática, encarcelada en revistas especializadas.

Es el potencial provocativo, y menos su función decorativa, lo que mantiene vigente a una obra de arte. Así también en las exposiciones de arte vale la pena incluir aspectos no-estéticos, tópicos que se relacionan con las esperanzas y preocupaciones actuales sobre nuestro

ambiente vital. Más que la glorificación del artista-creador, veo en las exposiciones individuales la posibilidad de romper círculos cerrados con conceptos complejos, que inspiran y definen nuestras preguntas relativas al arte y su historia. Si nos damos cuenta de que la imagen actualmente, en la era de la digitalización, otra vez reclama una hegemonía frente a la palabra en el acto de información y manipulación, podremos revisar nuestro concepto de imaginación, también en sus formas tradicionales: las artes plásticas. ¿Cuál es el estímulo visual de las artes de hoy para reflexionar sobre las condiciones culturales, ecológicas y psicológicas de la sociedad? Se solicitan a todos los que trabajan en el sistema de las artes, tanto productores como intérpretes, propuestas sobre la educación visual.

Si esta solicitud pareciera funcionalizar las artes y robarles su valor metafísico, se puede contestar con Gombrich: "El arte siempre se mantiene abierto frente a las ideas interpretativas posteriores ..."²⁰ ♦

²⁰ Ernst H. Gombrich, "Ziele und Grenzen der Ikonologie", en Ekkehard Kaemmerling (ed.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien-Entwicklung-Probleme. Bildende Kunst als Zeichensystem*, Colonia, t.1, 1991, p. 420 ("Introduction: Aims and Limits of Iconology", en Ernst H. Gombrich, *Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance*, Londres, 1972); traducción del alemán: Peter Krieger.

Poema



RICARDO YÁÑEZ

Todavía el instante
por el aura de la mesa
dice conversaciones, texturas
de arpa consultada; la incertidumbre
de lo cordial derrumbes precipita.
Mastica el desasido
mentiras
casi alegre,
mientras sangres domeña, espesuras deja.
Cae, mascarilla; yeso
volando entre automóviles
su oído, vino y redova
bajo el árbol que busca constelar.
Irrejuntables pasos es, de hilos enredo que agradece
el rumbo de los rápidos en la cualquier corriente,
pero él la nombra diosa blanca.
Preside, pararrayos, un patio abanderado,
suelta craquelamientos de ayayayes.

Bramido, espuma, raíz y fuego en germen,
intenta revivir
el ton no de este abismo en el que está sentado,
sino pisado un mar, y mucho y bueno.
Y de llovizna un párpado, a postigos cerrados,
apenas si algo entiende.
Argírico, resuena ígneo.
Sus cloqueos de agua, perlas en seda de sutil fatiga
venía recogiendo;
un alfiler desde el rocío
solicitaba por escrito su cartón de labios secos.
Ahora
paulatino
en el baúl de rosas disminuye el golpear,
torcida boca, coletazos de ahogado, del óxido,
su hálito. Alas, pezuñas, branquias
-infamia- al rumor ceden.
Purga el demonio el drama, pensativo.

El infierno coreográfico

◆
JAIME BLANC

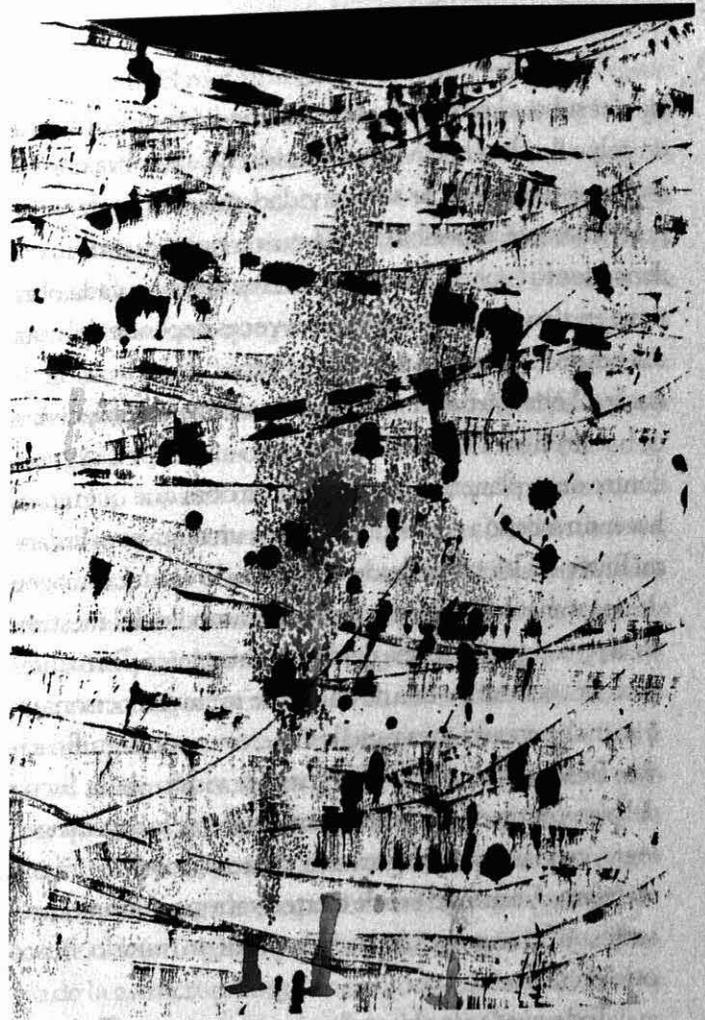
¿Qué reflejo en una obra coreográfica? Un deseo de hablar de algo con un lenguaje específico debido a ese algo de lo que quiero hablar, al decirlo en ese lenguaje. ¿Quiero que todos lo entiendan llanamente? ¿O planteo un reto a la comprensión de los espectadores? ¿Los obligo a descubrir la llave para comprender la obra? ¿Busco el equilibrio entre un lenguaje comprensible por todos y uno más especializado? ¿Tomo en cuenta al público y lo trato de meter en mi propuesta? ¿Lo ignoro y hago lo que mi interior me dicta? ¿Me convierto en un ser que utiliza su obra para confesar todos sus pecados? ¿Utilizo mis pecados para hacerle ver a otros que todos tenemos pecados? ¿Cifro ese lenguaje de un modo tal que en un momento alguien diga ¡claro ya entendí!?

¿Tengo algo que decir? ¿Me basta la danza para poder decir lo que quiero? ¿Esto que hago es un problema personal? ¿Vale la pena decir esto que quiero decir? ¿Hasta dónde la forma es en sí complementaria, es fundamental? ¿Tiene coherencia este discurso? ¿Es en realidad un discurso? ¿Qué estructura real es la de esta obra? ¿Puedo seguir libremente mis impulsos y elaborar así sin más una obra? ¿Es eso ser un artista? ¿Por qué dudo tanto con cada obra? ¿Por qué ninguna de mis obras me parece completa? ¿Por qué cada vez veo la misma obra hecha de modos diferentes? ¿A quién le puede interesar lo que digo? ¿Tienen razón los que dicen mal de mi obra? ¿Es mi obra o es una copia mal hecha de otras y no me doy cuenta o no me quiero dar cuenta? ¿Es válido usar así la palabra y el texto? ¿Es necesario? ¿Por qué entonces esta fiebre al hacer una obra? ¿Eso que dije realmente lo quise decir? ¿Soy un

simple aficionado que se tomó demasiado en serio y nunca se dio cuenta de que no salió de eso? ¿Debo hacer la danza como un ritual al cual sólo los iniciados pueden acceder? ¿Debo escuchar al grupo de doctos conocedores de danza contemporánea para saber qué debo hacer? ¿A cuál grupo de ellos? ¿Tengo y domino las grandes teorías que sustenten mis obras? ¿Por qué cada obra es un tormento, un problema, un desvelo? ¿Por qué en cada obra me propongo hacer algo diferente y al terminarla resulta casi igual a alguna otra ya hecha? ¿Por qué recurrir a otras artes para completar ésta? ¿Por qué no encuentro nunca el movimiento correcto para decir eso que quiero? ¿Por qué es tan escurridizo cuando en la cabezota lo tengo tan claro y al llevarlo al estudio se pierde? ¿Por qué no le puedo pedir a plenitud al bailarín lo que he pensado? ¿Por qué el miedo a dar el primer "y..." para iniciar y luego todo no es más que remedar lugares comunes? ¿Por qué al ver una obra digo, es tan cercano a lo que debería ser y no sé qué es lo que debería ser? ¿Por qué el Kathakaly es lo que debería ser y ya no es más lo que es? ¿Qué código total hay que inventar o extraer de la experiencia para hablar con claridad y conmover directamente al corazón del espectador? ¿De qué combinación de gesto, palabra, sonido, movimiento, diseño, ritmo, melodía, trazo provendrá? ¿Por qué al buscarlo el terreno se hace tierra movediza y hay hoyos por todos lados y las metas dejan de verse y queda uno aislado en lo secundario? ¿Por qué los demás no tienen esos problemas? ¿Qué ritmo uso aquí y cuál allá? ¿Cómo voy a usar la música? Porque sigo la música en su fraseo, voy con ella, la utilizo a contrapelo, la ilustro y me dejo de elaboraciones. Pero ilustrarla es conocerla más y dejarme avasallar por otra idea. Pero la música es más cercana a la abs-

tracción. Un *do* o unos acordes en *si* no dicen más, pero sí hacen sentido y provocan estados de ánimo y la danza puede manifestarse gracias a la realización del movimiento de un modo similar. ¿Voy a usar música? ¿Estoy realmente traduciendo a movimiento eso que tanto amo de ese texto? ¿Estoy jugando a dígalo con mímica en vez de buscar imágenes? ¿Esa palurdez es obra mía? ¿Debo seguir mis impulsos y escuchar (¿se puede?) al inconsciente? ¿Hay de verdad inspiración o sólo trabajo? ¿Hay que cambiar de técnica? ¿Quiero ser diferente? ¿Me importa ser moderno? ¿Debo pretender ser contemporáneo? ¿A quién quiero gustar, tocar, asombrar, gritar, sacudir, deleitar, noquear, aludir, reflejar? ¿Cómo voy a salir de este compromiso que ni siquiera quería hacer cuando decidí hacer una coreografía? ¿Son pasitos repetidos simulando ser una frase? ¿Recorro al intelecto y copio a la vanguardia? ¿Quiero gustar? ¿Y la poesía? ¿Dónde quedó la pretensión de sacarse el corazón escurriendo pasión y humeando vicios prohibidos para impresionar a quien se deje? ¿Artista? ¿Profundo? ¿Artesano? ¿Frívolo, superficial? ¿Es en este giro sorpresivo que muestro la inmediatez de la conciencia? ¿Quiero hacer un espectáculo que sea acorde al tiempo que vivo y que muestre la realidad política, económica y social en todos sus niveles? ¿O quiero hacer danza que tan sólo al verla a cualquiera se le antoje seguir viviendo? ¿Sólo sé que puedo llegar a ser un buen profesor de técnica, no un maestro como diría algún docto director de escena? ¿Qué tipo de danza deberá hacerse en el nuevo milenio? ¿Deberá hacerse un tipo de danza en el nuevo milenio? ¿Podré decir a partir de ese primer minuto que el compromiso debe radicalizarse y cambiar en aras de una renovación que erradique todo aquello que huele a viejo? ¿Qué es y para qué sirve y cómo se come y se usa la tradición? ¿Voy a competir en este llamado Tercer Mundo con dos *leekos* y tres *fresneles* con las grandes estrellas del show contemporáneo? ¿Debe ser necesario copiar las grandes novedades y estilos de movimiento? ¿Quiero aburrir? ¿Quiero divertir? ¿Debo ser profundamente respetuoso con los grandes temas? ¿Cuántos temas hay? ¿Cuáles son? ¿Tengo tema en esta danza? ¿Es formal? ¿Es literario? ¿Lo puedo hacer obvio? ¿Hay que esconder las cosas en la retórica del movimiento infinito? ¿Puedo decir dos cosas diferentes con la misma frase? ¿Puedo usar la combinatoria si encuentro la frase de movimiento plenamente significativa y totalizadora? ¿Soy fulano de tal?

Quisiera una imagen maravillosa que durara en la memoria de mi peor enemigo como un estado de gracia, y me reconciliara en silencio con él.



¿Y el amor cómo lo bailo si ya lo han bailado tan bien? ¿Cómo puedo decir de la muerte de ti, de mí, de todos nosotros que ya estamos muertos? ¿Qué encadenamiento de giros, saltos, caídas, suspensiones, inmovilidades, trazos podría jamás hacerme recordar ese instante prodigioso del orgasmo? ¿Con qué luz, de qué dirección, de qué color, con que vestuario? ¿Cuál es el carácter? ¿Es acaso la analogía de la dinámica? ¿Es el ritmo? ¿El fraseo? ¿Hay que seguir la moda como si fuera ropa y no una búsqueda personal? ¿O es necesario ceñir la búsqueda personal a los cánones de la moda? ¿Hay que ser árido e impersonal? ¿Vertiginoso y con sentido del humor? ¿Estruendoso y vulgar? ¿Impecable y elegante? ¿Didáctico, nauseabundo, oriental, inteligente, occidental, semiótico, analítico, filosófico, pragmático? Cada vez, cada maldita vez que pienso en hacer una coreografía comienza la batalla y sigue así hasta el estreno, en el que finalmente termina y comienza otra al ver que la mitad de lo pensado estaba mal hecho y mal planteado.

Y sólo queda el tratar de hacer Danza que tan sólo al verla a cualquiera se le antoje seguir viviendo.

II

Hablar sobre el proceso de transformación, de convertir un golpe de ideas hacia la realización de una obra coreográfica es hablar de la subjetividad misma. Es decir es prácticamente imposible. Cada quien tiene su propio ordenamiento y sobre todo cada ordenamiento o cada obra tiene en sí su propio proceso que a veces depende del azar, a veces de la intuición; muy pocas veces, de la decisión de hacer tal obra, ya concluida, cuando uno toma la decisión de hacer "la obra sobre la Virgen de Guadalupe", se cuela dentro de su planeación la verdadera obra que queremos hacer sin saberlo a conciencia. ¿Es ése un tema para la danza? Entonces lo enfoco desde un punto de vista. La imagen de una mujer morena convertida en símbolo del mestizaje, la prolongación de una deidad prehispánica. Estructuro una obra de teatro o una de danza, se incluyen personajes o se incluyen acciones y cuáles acciones son significativas. Busco enfrentarme a la antigua visión de la lucha del bien contra el mal. Busco demostrar que la sola imagen logre, gracias a un malabarismo creativo, convertirse en metáfora. A causa del uso de ciertos patrones formales presentes en la imagen, es demasiado prodigio tratarlo. Busco otro pretexto.

Todo puede ser objeto de encantamiento. Todo nos puede mover a ejercer nuestra creatividad coreográfica. Si veo una manifestación de los maestros de Oaxaca, inmediatamente veo desplegadas ante mí, un sinnúmero de posibles obras todas ellas llenas de sentido y capaces de conmover a todo México. ¿Una obra sobre masas que se mueve bajo ciertos patrones?, me pregunto. Hay un movimiento constante hacia adelante que se ve de pronto detenido, ya sea por un obstáculo frontal —la policía: ya tengo la denuncia— o por alguien que se desmayó y llega la ambulancia —ya tengo el melodrama— o por unos cuantos que se lanzan a apedrear el restaurante francés de la zona rosa —ya tengo el resentimiento social y soy de izquierda—. Puedo también incluir todo lo anterior y dentro de esa gran espectacular caminata, experimentar con los ritmos anteriores que se van suscitando pues la masa —aunque se comporte como tal— está hecha de partes no anónimas que le otorgan (en este caso) una serie no cuantificable de acciones interiores diferentes que tienen su ritmo particular, que, sin embargo, se dejan afectar por el flujo rítmico de la masa toda.

Pero resulta que dentro de uno de esos ritmos internos hay una figura simbólica que es una mujer sola, una

maestra con una bandera rojinegra que no pertenece a ningún grupo y además está embarazada. Ella lleva en sí la realización de las expectativas de toda la masa y ya se va estructurando un sentido posible a desarrollar. Entonces la debo rodear de un aura que parezca que eso sea visible. Pero, ¿de qué parte del foro vienen y hacia dónde van? Van moviéndose de menos a más. Están llegando a un punto a manifestarse: ¿Tengo en lo anterior algún punto de interés real o todo esto sólo a mí me lo parece y es realmente el lugar común del estereotipo paradigmático de las obras de los cuarentas? ¡Claro: me falta un conflicto más obvio que la haga interesante! Una gran agresión hecha al grupo. ¿De quién? La policía ya no agrede a los manifestantes, los grupos vecinales no tienen cuerpos de choque (todavía), un carro fuera de control, tal vez. Demasiado obvio, busco entonces la abstracción, reduzco todo lo anterior al puro movimiento. Cómo caminan, con qué rapidez, con qué textura, cuáles son sus focos de atención. Hacen todos lo mismo, con qué partes del cuerpo caminan más o menos iguales. Pero algunos agitan banderas, brazos como banderas que no sean obvias. Los desplazamientos tienen diferentes dinámicas y diferentes ritmos. Una dirección común que se alcanza por vías alternativas, no hay rectas, o hay muy pocas: hay direcciones curvas o zigzageantes. Hay, sí, cuatro que hacen exactamente lo mismo durante un tiempo y se disgregan hacia otros tres que hacen lo de los cuatro pero con otra textura en el movimiento. Hay los cansados que se sientan un momento y ya tengo en ello un contraste equivalente casi al silencio en música: el no-movimiento. O repentinamente todos se inmovilizan por a) escucharon sirenas, b) vieron hacia arriba los helicópteros, c) un autoparlante los amenaza, d) se les aparece la virgen, e) quieren de pronto todos estirar el cuello menos un niño famélico hecho por un bailarín que, tomando un movimiento que combina lo lento con lo cortado, va directo hacia afuera del foro buscando, digo, un *hot dog*. Voy alternando una elaboración que va de lo temático anecdótico literal, a lo temático o dancístico en movimiento.

Pero ya me olvidé de la abstracción, entonces recomienzo y busco sólo movimiento. El pretexto fue toda esa fantasía sobre una manifestación de maestros y me vuelco hacia un movimiento coral, grupal que tiene que ser interesante en su modo general de moverse y todos tienen que hacer una frase calculada y hecha de tal modo que sea en sí una metáfora de la marcha del hombre, del movimiento, del ser hacia delante de sí mismo, una frase

de movimiento que posea la dinámica justa para poder manipularla en el momento necesario y editarla dependiendo de ¡claro! la música con la que voy a trabajar. Entonces voy hacia ese recurso maravilloso y la oigo hasta empaparme perfectamente de su modo, fraseo y sentido y organizo alrededor de ella lo que antes había pensado y puede que sea más fácil. Pero quién dijo que se trataba de hacerlo más fácil. Se trata justamente de lo subjetivo y de mi subjetividad. Entonces, mientras más mía sea la codificación de la frase y más mía sea la elaboración sintáctica, más moderno seré y si veo cuáles son las nuevas propuestas post post modernistas de todas las corrientes y me adhiero a ellas por vocación, tendré más posibilidades de lograr un verdadero criptograma dancístico. Ya logré o estoy en vías de transformar una idea en un hecho dancístico. Es un buen comienzo. Tengo las bases para un lenguaje. Entro a mi estudio a buscar el tipo de movimiento y viene la parálisis. Todo lo anterior una vez más no fue suficiente. Improviso con ideas preconcebidas, no concebidas, y nada fluye; pero he aquí que de pronto en el ligero movimiento del torso hacia una diagonal, empieza el cuerpo a generar movimientos interesantes y lo digo porque los veo fluir en el espejo y no en la mente y empieza a encadenarse una sucesión de imágenes que nunca hubiera imaginado, y busco a la mitad de una un rompimiento, al final de otra varias repeticiones, cambio enfoques o direcciones, hago más lenta aquélla, más rápida la otra

y poco a poco se va desplegando un verdadero producto dancístico. El movimiento va diciendo en su desplegarse por el tiempo y el espacio su propio sentido inexplicable. El movimiento que, hecho con la conciencia plena de ser diferente a lo cotidiano, contiene en sí mismo toda una red energética que le permite desplegarse en cualquier dirección permitida porque quien es responsable del movimiento es un ser humano que posee en principio, un cuerpo entrenado para poder hacer lo natural, superior y concentrado y depender en mucho del grado de sensibilidad del bailarín al lograrlo. Para un coreógrafo, la tarea es múltiple: poner en acción esa idea mediante una concepción clara para el instante en que el espectador la atrape. No hay otra vez, nunca hay otra vez en el foro, siempre es esa vez, la única vez. Entonces la imagen tiene que estar hecha de tal modo en su composición total (*timing*, ritmo, energía, espacialidad, duración, impacto visual, intencionalidad, en fin, todo aquello que concursa en el momento), tiene que estar hecha de tal modo que no haya duda de que *eso* que vemos es lo que queremos que se vea, cualquiera que sea ese propósito (lúdico, críptico, sexual, doloroso, místico, abstracto) pero siempre que tenga la carga de interés que nos ayude a leerlo y a no dejarlo pasar entre todo lo que sucede. Que dentro de la estructura total, dentro del acontecer de la obra existan esos puntales —fundamento de una lectura clara del discurso, de ese que nunca vuelve a ser igual, así sea el mismo: el momento ya está perdido en cuanto acontece. ♦



Dilemas nacientes en medicina y derechos humanos

Nuevo terreno para los humanistas

♦
JULIO SOTELO

La medicina o arte de curar enfermedades, con sus diversos representantes, ha estado presente en los cuarenta mil años de historia social humana. En los primeros 39 900, era profundamente humanitaria, aunque notoriamente ineficiente. Sólo durante los últimos cien años se ha tornado en verdad eficiente para prevenir, curar o al menos mitigar la enfermedad. En cambio, en un buen número de casos, sus aspectos humanísticos y deontológicos se han dejado de lado ante el sorprendente avance tecnológico y científico, que por primera vez ha colocado a la medicina como factor dramático de cambio en la historia natural de las enfermedades.

En estas últimas décadas—espacio pequeño en el calendario de la humanidad—, la anestesia, la antisepsia, los antibióticos, las hormonas, los ansiolíticos y las vacunas han perfeccionado de manera espectacular los recursos terapéuticos e interferido en el curso de las enfermedades para bien de los pacientes.

También en los decenios recientes, la investigación científica ha alcanzado grandes logros al indagar los mecanismos íntimos de la vida y precisar los métodos de la biología y la patología. El impetuoso progreso de la tecnología ha generado todo tipo de medios para controlar y manipular dichos mecanismos.

Poco tiempo hemos tenido en la última centuria para medir y valorar el alcance de nuestros nuevos conocimientos y de su entusiasta aplicación. Hemos presenciado, al principio con admiración y asombro, y después con moderada sorpresa, el efecto benéfico en la curación y prevención



de muchos males que antiguamente mantenían en forma natural la ecología y limitaban la presencia del hombre dentro de la naturaleza como uno más de los seres vivos. Ahora, enseñoreados con nuestros nuevos conocimientos y equipos, el panorama es diferente: muchos de los padecimientos ancestrales se encuentran doblegados o extintos. Sin embargo, muchos otros han surgido para tomar su lugar y plantear desafíos inéditos para la nueva medicina. Si bien, en relación con las enfermedades, el sufrimiento humano persiste, sus causas son

ahora los padecimientos de carácter degenerativo, traumático, mental o, farmacoadictivo, o agentes patógenos que no se conocían. La pobre terapéutica y los altos costos económicos y sociales correspondientes a las actuales afecciones son las nuevas lecciones de humildad con que la naturaleza frena cualquier desplante de arrogancia y autocomplacencia de la medicina moderna.

En la práctica médica de nuestra época se observan tres aspectos de gran relevancia, cada uno de los cuales obedece a sus propios impulsos: por un lado, la necesidad de investigar y resolver graves problemas de salud; por otro, una vasta, vigorosa y relativamente eficiente tecnología; por último, con toda su fuerza histórica, múltiples valores deontológicos que el hombre posee y que representan la guía moral que debe contener sus acciones impulsivas y ponderar los efectos mediatos de sus acciones inmediatas.

Esos tres factores crean circunstancias que no habríamos imaginado, nos responsabilizan ahora del futuro mismo del hombre, nos obligan a reflexionar y desafían nuestro

talento para redefinir el cuadro de valores que forzosamente animarán nuestras acciones.

Para ejemplificar algunos dilemas suscitados por esos aspectos, quisiera elucubrar sobre cuatro consecuencias del avance científico y tecnológico de nuestros días que suponen dificultades nunca vistas en la historia de la humanidad y, por tanto, insuperables para quienes no poseen experiencia al respecto ni una legislación apropiada para enfrentarlas y que obviamente aún no las han estudiado o conjeturado desde una perspectiva humanista.

Fecundidad asistida

Hasta hace poco, las definiciones de fecundidad, gestación, esterilidad y maternidad no implicaban mayores complicaciones ni incertidumbres; si acaso, la paternidad era legalmente incierta. La investigación científica, para ayudar a resolver el problema de la infertilidad, generó rápidamente una novedosa infraestructura que permite manipular en el laboratorio los gametos, unirlos, fertilizar en el laboratorio el óvulo, producir un embrión y preservarlo por periodos indefinidos. Todo esto fue una brillante respuesta a la infertilidad. Sin embargo, acarrió toda una serie de complicaciones que tornan obsoletas las definiciones jurídicas y sociales de paternidad, maternidad y temporalidad, y que obligan a crear un nuevo capítulo en materia de derechos humanos: los derechos del embrión. Este concepto hubiese sonado extravagante hasta hace poco tiempo y, sin embargo, cabe preguntarse por ejemplo: ¿se justifica mantener un embrión veinte años en latencia inanimada viable, congelado en nitrógeno líquido, listo para ser implantado y generar un ser humano?; si el embrión proviene del óvulo de una mujer y se implanta en la madre de ésta, ¿cuál es el concepto de maternidad?; ¿de cuál de las dos mujeres es hijo el nuevo ser?; ¿cuáles serán las características psicosociales de un sujeto que fue preservado por largos periodos en vida latente y en estado embrionario? Estas interrogantes corresponden ya a algunos casos reales que ahora tienen en conflicto a la jurisprudencia.

Vayamos un poco más adelante: la nueva genética casi cada día descubre el gen causante de una enfermedad o factor de una característica somática. Estos genes no solamente se determinan ya con razonable precisión, pues también se pueden reproducir en el laboratorio en cantidades industriales mediante técnicas relativamente sencillas y ahora de uso común, como la reacción de la polimerasa en cadena.

Pero incluso resulta posible insertarlos fácilmente dentro del genoma de cualquier célula para incorporar a ésta la característica de su determinante y generar quimeras, ya que fragmentos genéticos de un individuo pueden insertarse en otro individuo, incluso de una especie distinta. No se requiere gran imaginación para vislumbrar los escenarios potenciales de esta tecnología y las dudas filosóficas que suscita en cuanto al ser humano y su destino.

Diagnóstico predictivo de enfermedades incurables

La investigación biomédica sigue dos caminos que en la mayor parte de los casos son independientes entre sí: por un lado, el estudio etiológico y, por otro, la indagación terapéutica. En general la investigación etiológica se apunta un primer hallazgo, al que siguen descubrimientos sobre la posible terapéutica correspondiente. Actualmente, en el campo de la genética de las enfermedades se descubren la topografía geonómica y las características moleculares de padecimientos determinados por la herencia. Así, ahora, en cuanto a un número creciente de enfermedades, podemos identificar con precisión matemática y sin lugar a dudas al portador de determinados genes que las causan. Esto significa, nada menos, que ahora es posible determinar, incluso antes de su nacimiento, que un sujeto sano posee genes que se manifestarán irremisiblemente en un determinado padecimiento que no se pueda prevenir y para el que hasta el momento no haya curación —tal es el caso de la temible enfermedad de Huntington, caracterizada por demencia progresiva que se inicia en edades medias de la vida. Es decir, que hoy se pueden predecir las afecciones que sufrirá un sujeto muchos años después. Pero, por desgracia, sin ofrecerle a éste prevención o esperanza terapéutica alguna. Ello no tiene precedentes en la medicina tradicional, pues el diagnóstico predictivo es un nuevo arcano, producto brillante de la investigación científica, aunque génesis de innumerables acertijos sociomédicos y psicológicos. Es, en resumen, la primera posibilidad auténtica de predecir el futuro con precisión. Si bien desde tiempos inmemoriales es deseo de muchos pronosticar su futuro —lo cual resulta fascinante en términos de fortuna y amor cuando el vaticinio es favorable—, en el caso de enfermedades y sufrimiento potencial el asunto es delicado. La astrología y las artes de adivinación son tan socorridas y atractivas no tanto por su capacidad de acertar sino por la enorme frecuencia con que se equivocan; así, cuando leemos nuestro horóscopo para anticipar

posibles fuentes de felicidad y en cambio nos vaticina infortunios, tenemos el refugio siempre confortable de la alta probabilidad de que se equivoque. No es éste el caso de la genética predictiva, que prácticamente no comete errores: ahí están sus ventajas y temibles realidades. Ventajas porque nos permitirán evitar, prevenir o incluso tratar en forma incipiente padecimientos a los que tendremos propensión genética; temibles realidades porque nos descubrirán con precisión enfermedades no prevenibles o curables que nos afectarán en el futuro. Ni la medicina ni la sociedad están preparadas para enfrentar tal circunstancia, que será fuente de dramáticas dificultades en el manejo del conocimiento derivado sin cesar de la investigación científica.

Trastornos mentales y jurisprudencia

Gracias a los avances curativos respecto a muchas enfermedades y a la infraestructura sanitaria moderna, la expectativa de vida del ser humano se ha incrementado notablemente. Debido a ello, la pirámide poblacional se ha invertido y los pronósticos para el futuro inmediato señalan un acentuado incremento de la población senil, con el consecuente aumento de las enfermedades degenerativas que aún son *terra incógnita* para la terapéutica. Un porcentaje considerable de esa población padecerá enfermedades demenciales y deterioro intelectual, y ante eso deberán efectuarse previsiones jurídicas, sociales y asistenciales, no tanto porque el fenómeno sea desconocido sino porque su magnitud rebasará nuestras capacidades actuales. Por otro lado, los conocimientos cada vez mayores sobre los determinantes genéticos, hormonales, sociales y ambientales en la mente y la conducta acumularán factores de riesgo, confusiones y atenuantes potenciales en la mezcla compleja de factores que intervienen en el comportamiento humano, en la propensión a adicciones, en la criminalidad y en todo lo relacionado con los actos del hombre. Ahora como nunca, las neurociencias hacen descubrimientos sólidos para entender el cerebro, causa y razón de todo lo que compete al ser humano. Hasta hace pocas décadas, el cerebro era el más profundo misterio de toda la naturaleza en el plano biológico; ahora, gracias a una impresionante infraestructura tecnológica de producción y examen de imágenes, de química molecular y análisis computacional, se vislumbra una avalancha de datos que influirán irremisiblemente en todas las ciencias que estudian la conducta humana y, desde luego,

en los derechos humanos. Si en los próximos años por fin entenderemos las bases químicas, moleculares, genéticas y ambientales de la conducta humana y podremos determinar con razonable precisión hasta dónde concurren en las motivaciones y fuerzas que nos llevan a actuar en determinada forma, ¿qué tanto la determinación científica de estos parámetros será atenuante jurídico de la conducta criminal? Por ejemplo: un homicida con una carga elevada de genes asociados con impulsividad y violencia, ¿qué tan responsable será del delito, cuando se encuentra atrapado en un determinismo genético que difícilmente puede controlar?

Eutanasia

Hasta hace pocos años, el hombre se moría cuando dejaba de respirar y el corazón se detenía. La tecnología médica actual ha modificado este concepto y la misma palabra muerte se halla en proceso de redefinición, pues el uso del respirador artificial y la circulación extracorpórea manipulan ahora la muerte y crean nuevas entelequias. Igualmente, nueva tecnología ha permitido mantener al enfermo terminal vivo por tiempo indefinido, aunque sin restablecer su salud, lo cual prolonga a menudo su sufrimiento, le impide llevar una vida digna y satisfactoria, acaba con la economía de su familia y acarrea situaciones a todas luces insostenibles desde los puntos de vista científico, humano, social y mental. Esta intervención tecnológica en la parte terminal de la vida debe analizarse y discutirse, porque la muerte del ser humano es quizá el momento más serio e importante de su vida. Los derechos humanos al final de la existencia deben revalorarse a la luz de la nueva tecnología médica y sus alcances, para ayudar a que ese inevitable suceso sea un momento digno y sereno, y que responda a los deseos y principios que rigieron la vida del sujeto.

Conclusión

Las acciones, métodos, equipos y posibilidades de la medicina actual, han rebasado con mucho sus tradicionales límites en la cura de la enfermedad y la han tornado determinante en el devenir del hombre. Además, nuevas circunstancias éticas y teleológicas la han vuelto tan importante que no puede quedar sólo en manos de los científicos y los médicos. Ahora es asunto de la sociedad toda. ♦

La ciencia en acción

Política y ciencia



JOSÉ ANTONIO DE LA PEÑA

Los asesores científicos tienen una larga historia. De acuerdo con el Génesis "en el Principio, Dios creó el cielo y la tierra". En el debido momento, apareció Adán y después Eva. La Serpiente estaba esperándolos. La Serpiente, maligna perturbadora de la tranquilidad, despertó la curiosidad de Eva y su resistencia a la autoridad. El ejemplo y persuasión de Eva llevaron a Adán al camino del conocimiento y la comprensión, esto es, a la ciencia. Así, Adán y Eva fueron los primeros científicos —coinvestigadores deberíamos decir—, gracias a la Serpiente que fue, como es claro, el primer asesor científico.

William Golden: "Science Advice to the President: Past, Present, Future", 1986

En nuestra concepción del mundo contemporáneo, muchos no tendríamos dudas al asegurar que la sociedad muestra un gran aprecio por la actividad científica y la ciencia. Sin embargo, no es tampoco infrecuente encontrarse con afirmaciones sobre el carácter deshumanizador de las ciencias, la imposibilidad de ser comprendidas salvo por unos cuantos iniciados y el gasto exorbitante que requieren en contraste con los pobres resultados que producen en beneficio del país y de la humanidad. Estas afirmaciones de escepticismo en cuanto al valor de la ciencia las escuchamos en un público cada vez más interesado en el misticismo, en intelectuales atraídos por filosofías pseudocientíficas y, peor aún, en funcionarios de los gobiernos que toman las decisiones acerca de los apoyos económicos asignados a los científicos.

Desde el punto de vista de muchos científicos, la ciencia básica ha probado a lo largo de los siglos su importancia y las amplias posibilidades de generar aplicaciones que repercutan en el orden cultural, económico y social de las naciones. Por ello, arguyen estos científicos, los gobiernos tienen el deber de fomentar la ciencia proveyendo los apoyos que se requieren para su desarrollo y que, en general, sólo

los propios científicos son capaces de determinar. Las condiciones de trabajo de los científicos deben estar protegidas de las actividades políticas y de los intereses sociales inmediatos. Sin embargo, este "estado ideal" para el desarrollo de la ciencia se topa siempre con una realidad (sociedad y gobierno) exigente, que tiene escasos recursos para dedicar a la ciencia y que pide explicaciones y resultados por los apoyos brindados.

Como consecuencia, en las últimas décadas, muchos científicos, por convicción o necesidad, se han visto obligados a abandonar su antigua postura de indiferencia política o de neutralidad y se han decidido a participar en los asuntos públicos, no sólo como asesores subordinados, sino activamente. En la actualidad prevalece la convicción de que los científicos son responsables, tanto desde el punto de vista moral como político, de las repercusiones de sus investigaciones.

¿Quién hace la ciencia?

La ciencia no puede esperar seguir existiendo, entre las demás empresas humanas, debido sólo a su mística, sin acotamientos o escrutinio con base en metas nacionales y más allá de la competencia por la consecución de recursos que son finitos.

Ivan Bennet, subdirector de la Oficina de Ciencia y Tecnología de Estados Unidos, 1966

A partir cuando menos de la Ilustración, se ha pensado que el progreso de la ciencia contribuye al bienestar social. Durante siglos se entendió que el progreso científico era una tarea de lenta acumulación de conocimientos que se realizaba como una actividad marginal en el tiempo que dejaba

la enseñanza en las universidades o el trabajo en la industria. Sólo a finales del siglo XIX comienzan a surgir instituciones dedicadas al desarrollo de la ciencia y algunos gobiernos europeos comienzan a promover la investigación científica en universidades y algunas industrias con creciente éxito para la economía de sus naciones.

Fue probablemente la segunda Guerra Mundial la que cambió definitivamente la relación de la ciencia con los gobiernos. La ciencia, en sus aplicaciones militares, dejó de ser simplemente instrumento de perfeccionamiento del armamento conocido para convertirse en la fuente de creaciones de profunda significación estratégica. Del mismo modo, el avance industrial dejó de ser un fenómeno aislado de creación individual, para convertirse en un instrumento de planificación y desarrollo que podía ser promovido por los gobiernos con creciente impacto en el orden económico y social. Esta revaloración social y política de la ciencia trajo como consecuencia una interacción negociadora entre los políticos y los científicos: negociación de presupuestos, de metas por alcanzar y aplicaciones de los conocimientos desarrollados.

Casi siempre, es tensa la relación entre los expertos científicos de un país y su gobierno. Ello resulta de la interacción de dos sentimientos igualmente persuasivos y políticamente aceptables. Por una parte tenemos la convicción de que en ciertas condiciones el quehacer científico puede alcanzar sus metas intelectuales de la mejor manera y, así, lograr las más altas contribuciones al bienestar del hombre y a los intereses de la nación. Según esta lógica, para crear conocimiento científico confiable y útil, el precio es un apoyo público significativo y el relajamiento del escrutinio al que se sujeta a otros rubros que reciben apoyos públicos. Por otra parte, las sociedades democráticas tienen legítimas razones para preocuparse por tal estado de cosas. El que no se rindan cuentas de manera rigurosa es síntoma inequívoco de falta de democracia. Cuando los expertos son los principales responsables de la toma de decisiones políticas, éstas se definen como decisiones técnicas y el número de participantes disminuye consecuentemente.

No se puede esperar que la gente quede por completo al margen de las resoluciones sobre la ciencia y la forma en que ésta se aplica. Si bien el público puede no tener nada que decir sobre las plantas transgénicas, no puede esperarse que no opine sobre su comercialización. Los expertos científicos deben considerar como parte de sus obligaciones la de hacer comprender a los ciudadanos y al gobierno el valor económico de este desarrollo y su utilidad para la salud

pública. De manera similar, el público puede no entender nada acerca de cosmología, pero debería interesarse por opinar sobre el gasto ocasionado por la construcción de un radiotelescopio con los impuestos públicos.

Los factores que contribuyen a crear las condiciones necesarias para el desarrollo del trabajo científico responden a un amplio abanico de intereses relativos a la producción del conocimiento científico. Bruno Latour¹ ilustra de manera clara esta cuestión. En un pasaje de sus obras, reproduce el diario de una científica de un laboratorio californiano que narra sus actividades cotidianas en la investigación de una nueva sustancia, la pandorina, supervisada por el director del laboratorio, al que llama "el jefe". Ella se considera preocupada por el desarrollo de la ciencia pura y desinteresada por las cuestiones económicas, políticas y sociales más amplias. Explícitamente, trata de distanciarse del gobierno y de la industria para concentrarse en la investigación básica. En contraste, las actividades de la semana del jefe incluyen, entre otras, una negociación con importantes compañías farmacéuticas sobre posibles patentes para la pandorina, una reunión con el ministro de Sanidad francés para discutir la posibilidad de abrir un nuevo laboratorio en Francia, un encuentro con representantes de la Academia de Ciencias para planear la apertura de una nueva subsección, una entrevista con el comité editorial de la revista *Endocrinology* para exigir que se reserve más espacio a los artículos del área, una visita al matadero local para convencer a sus encargados de decapitar a las ovejas de manera que el hipotálamo resulte menos dañado, una asamblea en su facultad para tratar cambios al currículo que garanticen una formación más sólida de los estudiantes en las áreas de biología molecular y computación y, finalmente, una solicitud de fondos para apoyar a la Asociación Nacional de Diabéticos. Muchas de estas tareas merecen el desprecio de la científica: mientras ella está en el laboratorio, el jefe recorre el mundo y sus oficinas burocráticas. ¿Estará hartado del trabajo en el laboratorio? ¿Ya está demasiado viejo para efectuar trabajo realmente importante?

Sigamos a Latour en la descripción del trabajo de la científica tiempo después. Vemos que ha conseguido un ayudante gracias al apoyo económico de la Asociación de Diabéticos y la colaboración de dos nuevos estudiantes de licenciatura gracias a los cursos recién ideados por el jefe. Su investigación se vio beneficiada por las muestras más lim-

¹ Bruno Latour, *Science in Action*, Harvard University Press, Cambridge, 1987.

pias de hipotálamos obtenidas del rastro. Sus resultados se han publicado en la nueva sección de *Endocrinology*. De hecho, la científica considera la posibilidad de aceptar un puesto en el flamante laboratorio creado en Francia.

En la medida en que la científica del muy creíble texto de Latour se siente ajena al mundo de las negociaciones económicas y políticas, está engañándose. Las condiciones materiales necesarias para llevar a cabo su investigación científica sólo pueden obtenerse mediante el trabajo político y las relaciones públicas de que es responsable el jefe.

Una lección importante debe extraerse de estas reflexiones. El hecho de que no se pueda separar la práctica científica de otras actividades que responden a intereses diversos no significa que se subvierta la finalidad de la ciencia. En muchas ocasiones es el adecuado empate de los intereses científicos con intereses extracientíficos, sean estos sociales, gubernamentales o políticos, lo que permite conseguir los apoyos y las condiciones propicias para el desarrollo de la ciencia.²

La ciencia y sus desencuentros con la sociedad y el poder

Según parece, no somos nosotros los que dominamos a las cosas, sino que son las cosas las que nos dominan a nosotros. Pero esto es así porque algunos hombres utilizan las cosas para dominar a otros hombres. Sólo conseguiremos liberarnos de las fuerzas de la naturaleza cuando nos liberemos de la violencia humana. Si queremos aprovechar, en forma humana, nuestro conocimiento de la naturaleza, deberemos complementarlo con el conocimiento de la sociedad humana.

Bertolt Brecht: *Diálogos de fugitivos*, 1965

La teoría heliocéntrica de Copérnico fue prohibida por la Iglesia católica en 1616 porque la consideraba opuesta a las

² A pesar de la interesante visión de la labor científica expuesta por Latour, no podemos dejar de observar su incompreensión de lo que son la ciencia y sus métodos. Éste es un ejemplo de ello, entre otros muchos posibles, del libro antes citado: "Una controversia muy animada enfrenta a los astrofísicos que han calculado teóricamente el número de neutrinos procedentes del sol y a Davis, el científico experimental que ha obtenido un número mucho menor en su laboratorio. Es fácil mediar y poner fin al debate. Basta con que podamos observar con nuestros propios ojos de qué lado se encuentra realmente el sol. Habrá un momento en que el sol real, con su verdadero número de neutrinos, cerrará las bocas de los discrepantes y les obligará a aceptar los hechos, cualesquiera que sean las cualidades literarias de sus artículos" (p. 95).

En un artículo suyo publicado en *La Recherche* (1998), Latour se asombra del descubrimiento de científicos franceses que, al estudiar la momia de Ramsés II, encontraron que la muerte de éste se debió a tuberculosis. Y Latour pregunta: "¿Cómo pudo fallecer a causa de un bacilo que Robert Koch descubrió en 1882?"

enseñanzas bíblicas y, por tanto, seudocientífica. Se retiró del *Índice* en 1820 porque en esa época la Iglesia concluía que la teoría estaba demostrada por los hechos y por lo tanto era científica. En 1949, el Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética declaró seudocientífica la teoría genética de Mendel y persiguió a los científicos que se opusieron a las ideas del biólogo Lysenko, amigo personal de Stalin. De esta manera, el académico Vavilov fue encarcelado y murió en un campo de concentración. Poco después la genética mendeliana se rehabilitó, pero se mantuvo el derecho del PCUS a distinguir lo que es ciencia y puede ser publicable, de lo que es seudociencia y debe ser castigado. Las dictaduras militares en Grecia tras el *golpe de los coroneles* y en Argentina en los setentas prohibieron la enseñanza de conceptos de matemática elemental, como los vectores, y en general de la llamada matemática moderna.

Los ejemplos anteriores dan una clara muestra de la larga tradición antirracionalista de algunas corrientes políticas de derecha o totalitarias de cualquier tendencia ideológica. Por fortuna, en el mundo actual tales dictaduras tienden a desaparecer. Lo curioso en los últimos años ha sido una fuerte corriente antirracionalista que ha seducido a líderes de movimientos sociales y culturales de izquierda.³

Es indudable que la ciencia tiene aspectos cuestionables. Como institución social, está vinculada, en algunos países, al poder político, económico y militar. Con frecuencia la tecnología tiene efectos dudosos, y en raras ocasiones aporta las soluciones milagrosas que todo mundo desea. Y, por supuesto, la ciencia, considerada como cuerpo de conocimientos, es falible. Por desgracia, los ataques de las corrientes del posmodernismo no tocan ninguno de estos aspectos y en cambio se centran en los aspectos más positivos de la ciencia, en su intento de alcanzar una comprensión racional del mundo por medio del respeto a los datos empíricos y a la lógica.

Por supuesto, estos ataques de parte de la sociedad convienen a quienes detentan el poder político y económico, puesto que mantienen la ciencia y la tecnología en una situación arrinconada donde disminuye su poder de crítica social y de negociación política. Como señala Chomski,

³ Véase una discusión crítica a fondo del posmodernismo en el reciente libro de Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas intelectuales*, Paidós, Barcelona, 1999. Entre otros autores analizados en este libro se encuentran Bruno Latour y otros clásicos del pensamiento francés como Derrida, Serres, Lacan y Kristeva.

Los intelectuales de izquierda participaban activamente en la vida cultural de la clase obrera. Algunos intentaban compen-sar el carácter clasista de las instituciones culturales mediante programas educativos dirigidos a los trabajadores o escribiendo obras divulgativas de gran éxito sobre matemáticas, ciencias y otras materias. Llama la atención que en la actualidad, sus herederos de izquierda intenten, a menudo, privar a los trabajadores de estos instrumentos de emancipación, informándonos que el "proyecto de la Ilustración" está muerto, que debemos abandonar las ilusiones de la ciencia y la racionalidad—un mensaje que llenará de gozo a los poderosos, que ansían monopolizar estos instrumentos para su propio uso.⁴

Ciencia y política en el primer mundo

Cualquiera en la investigación básica que sienta que puede pararse frente al público americano ... tiene mis mejores deseos. Su intento de ponerse de pie sólo para explicar los misterios y la belleza de la física fundamental al pueblo y por qué éste debe dar un mayor apoyo económico a la ciencia es una reunión a la que no quiero asistir ... Mi predicción es que habrá un recorte total de 25% para investigación y desarrollo en los próximos 5 años y que algunas áreas sufrirán aún más.

Diputado demócrata George Brown en la reunión de la American Association for the Advancement of Science, enero de 1995

La cultura estadounidense en la década de 1960 parece haber aceptado el valor cultural, social y económico de la ciencia como un hecho comprobado. El legado de la penicilina, las plantas híbridas y sobre todo el proyecto Manhattan habían logrado crear una generación satisfecha con las contribuciones de la ciencia pura para el bienestar del país. Pero al mismo tiempo la sociedad comenzó a reconocer el hecho de que la ciencia debe sujetarse a un escrutinio cuidadoso y desinteresado. La guerra de Vietnam había elevado la conciencia de la responsabilidad moral de los científicos y su estrecha relación con el aparato militar del país.

Durante el periodo de la guerra fría, los científicos norteamericanos se volvieron muy hábiles para obtener fondos destinados a la investigación al exagerar los logros de los científicos soviéticos, y hay indicaciones de que lo mismo sucedía del lado de la URSS. El diputado Melvin Price relataba una conversación sostenida con un físico del laboratorio Dubna: "El físico preguntó a nuestro grupo cómo

hacían los científicos americanos para conseguir financiamiento para construir sus aceleradores, a lo que explicamos el proceso legislativo para la aprobación de presupuesto para nuestros proyectos." El físico ruso argumentó que "creíamos que ustedes decían que necesitan un acelerador de 20 millones de electron-volt porque los soviéticos acaban de construir un acelerador de 10 millones de electron-volt". Price contestó que "había mucho de cierto en su creencia", y preguntó cómo conseguían apoyo ellos. El físico respondió: "de la misma manera".

En el sistema estadounidense se suministran fondos procedentes de los diferentes departamentos gubernamentales a universidades y empresas privadas mediante un procedimiento en que los comités de asesores que representan a las instituciones ejercen su influencia sobre los cuerpos encargados de determinar el presupuesto gubernamental y la distribución de recursos. Por otra parte, el Comité de Asesores Científicos del presidente, cuyos miembros proceden principalmente de instituciones privadas, determina en buena medida las políticas científicas del gobierno. Por ejemplo, a este cuerpo asesor se debe la decisión de haber mantenido la investigación pura y los programas de doctorado estrechamente ligados a las universidades.

En Estados Unidos, los científicos más destacados que son llamados a actuar en calidad de asesores han adquirido en el régimen una influencia sin precedentes. David Beckler, que fue consejero presidencial para la ciencia y la tecnología en diferentes administraciones estadounidenses entre 1957 y 1972, elaboró una guía de principios de interacción entre los asesores científicos y el gobierno para formular la política científica.⁵ La discusión de los principios se produce en el contexto de una situación difícil en Estados Unidos, motivada por decisiones erróneas sobre importantes asuntos relacionados con ciencia y tecnología. Probablemente los problemas más conocidos son el de la explosión del *Challenger*, cuando, pese a las advertencias en contra de algunos ingenieros en la base de lanzamientos, se resolvió proseguir el despegue, y la situación de los años ochentas relacionada con la discusión del Sistema de Defensa Estratégico conocido como la *Guerra de las galaxias*, cuando las explicaciones de muchos expertos sobre la inviabilidad del proyecto fueron desoídas. Entre otros principios, reproducimos los siguientes:

⁵ D. Beckler, "A Decision-Maker's Guide to Science Advising", en *Worldwide Science and Technology Advice*, Pergamon, Nueva York, 1993. En nuestra formulación de los principios hemos llamado "gobierno" a los funcionarios gubernamentales que Beckler llama *decision-makers*.

⁴ Noam Chomski, *The Conquest Continues*, South End Press, Boston, 1993.

1. El gobierno debe reconocer las circunstancias en que es preciso llamar a asesores externos en ciencia y tecnología y determinar procedimientos para seleccionarlos como parte integral de sus funciones administrativas.

2. El gobierno ha de aceptar la incertidumbre como parte de la naturaleza de la ciencia y la tecnología, y ha de diseñar procesos para tomar decisiones donde se consideren adecuadamente las diferentes visiones de expertos.

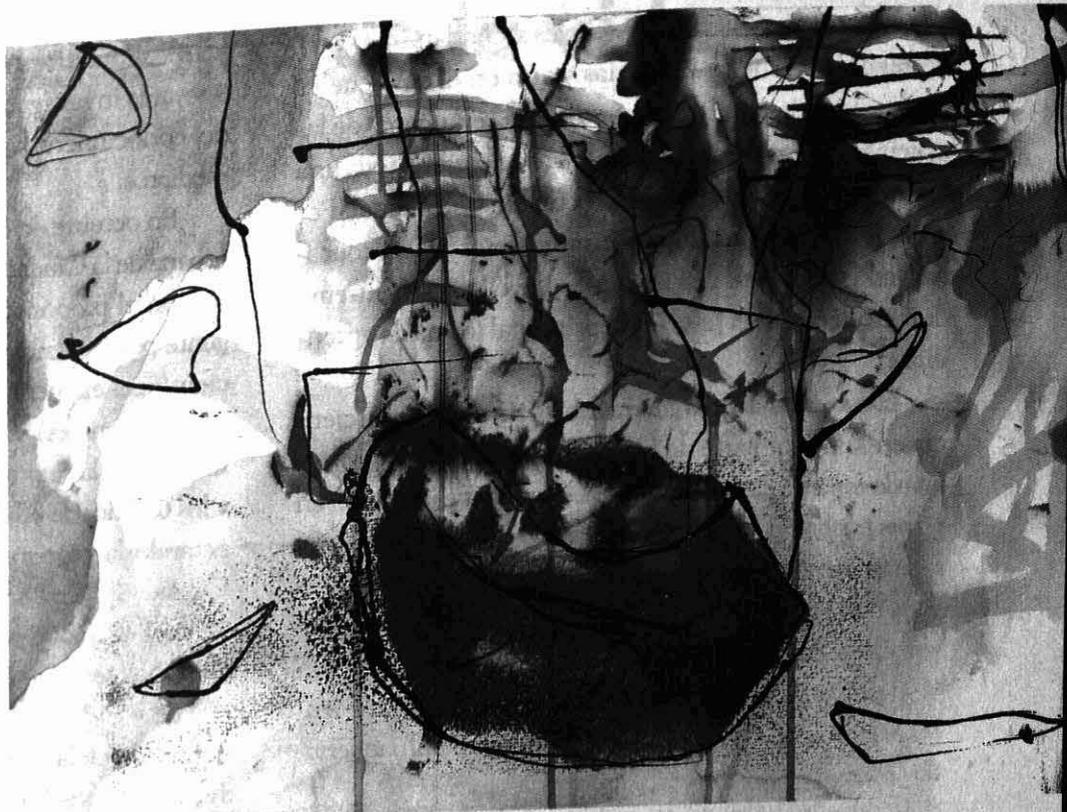
3. El gobierno tiene que adoptar mecanismos para asegurar la calidad del proceso de asesoramiento en ciencia y tecnología, sobre todo en cuanto a la selección de consejeros, la búsqueda de información y otros procesos.

4. Al elegir consejeros políticos, está obligado a cuidar el balance entre los diferentes campos de la ciencia y la tecnología, su involucramiento sectorial y sus inclinaciones políticas.

5. Los consejeros en ciencia y tecnología deben ser conscientes de los límites que el gobierno debe imponer a la ciencia cuando se tratan asuntos de política pública relacionados con ciencia y tecnología.

6. Es indispensable la confianza entre los consejeros científicos y el gobierno, pero no la que se basa en inclinaciones políticas, amistades personales o patronazgos políticos, pues de lo contrario difícilmente se alcanzarán resultados dignos de crédito entre los ciudadanos comunes y los especialistas.

En muchas ocasiones el eje de las decisiones gubernamentales relativas a la ciencia y la tecnología lo constituye la coincidencia entre los intereses de los científicos y los de grupos económicos o sociales percibidos por los gobiernos. En tal concordancia se basaron las grandes reformas educativas de los años sesentas, de las cuales la enseñanza de las matemáticas fue un aspecto medular. Poco a poco, esos cambios conceptuales pasaron a otros países, que los adoptaron de diferentes formas, de acuerdo, por supuesto, con las características del medio local y la influencia de educadores y científicos prominentes. A esas primeras reformas se sucedieron otras alentadas por importantes críticas y reac-



ciones, y, más tarde, en respuesta a los avances tecnológicos, fundamentalmente la introducción de las computadoras en la enseñanza.

Para algunos autores la fecha en que la primera gran reforma de la enseñanza de las matemáticas arranca puede fijarse en 1957. El lanzamiento ese año por los soviéticos del primer satélite *Sputnik* hace temer a los estadounidenses que su rezago científico se debe quizás a un atraso educativo general. Por ello, deciden aumentar el gasto en enseñanza y en ciencia y comisionan a importantes grupos de científicos para que asesoren al gobierno en la modificación de planes y programas de estudio desde los niveles elementales. En el informe "On the Mathematics Curriculum for the High School", un grupo de matemáticos propuso que se estableciera la enseñanza de

las matemáticas modernas. En vista de la falta de conexión entre las diferentes partes del plan actual, los grupos que trabajan en la elaboración del nuevo plan harían bien en introducir conceptos generales unificadores. Pensamos que el uso de la teoría de conjuntos y de los conceptos del álgebra abstracta pueden dar más coherencia y unidad al plan de enseñanza secundaria.

En virtud de que los intereses de importantes grupos de matemáticos y de pedagogos coincidieron, el rumbo de la reforma fue inevitable. La teoría de conjuntos se impuso

primero en el currículo de las escuelas secundarias y posteriormente en el de las primarias y aun en el de escuelas maternas. Por supuesto, la reforma en la enseñanza de las matemáticas no vino sola. En realidad fue el eje de toda una transformación educativa de nivel medio y elemental. Por ejemplo, en Gran Bretaña, el Comité Asesor para la Educación adoptó las ideas de Piaget y las llevó hasta el extremo de considerar que el juego es la principal forma de aprendizaje.⁶

Luego del final de la guerra fría, la situación de la ciencia en la mayor parte de los países llamados del *primer mundo* es particularmente difícil. Los gastos de inversión en proyectos han disminuido, el número de plazas de profesores en las universidades públicas no aumenta significativamente, los gobiernos han perdido interés en la creación y mantenimiento de grandes laboratorios y centros de investigación. Por el lado social, el florecimiento de corrientes antirracionales no hace sino cooperar al enfriamiento de la ciencia.

Confianza en la ciencia

Mientras el saber inspira un temor respetuoso, la confusión y lo absurdo potencian las tendencias conservadoras de la sociedad. En primer lugar porque el pensamiento claro y lógico comporta un incremento de los conocimientos y, tarde o temprano, el avance del saber acaba minando el orden tradicional. La confusión de ideas, en cambio, no lleva a ninguna parte y se puede mantener indefinidamente sin causar el menor impacto en el mundo.

Stanislav Andreski: *Social Sciences as Sorcery*, 1972

La mejor manera que tiene la ciencia de defenderse contra los embates de la sociedad escéptica y el gobierno utilitarista es aumentar su base de apoyo social y la confianza del público en sus valores, intereses y metas. Por supuesto, no se trata de una tarea sencilla.

En Estados Unidos, el National Science Board, con base en sondeos de opinión periódicos levantados en la década de los cincuentas, señala que la ciencia y la tecnología se han vuelto componentes integrantes de la cultura estadounidense. Más de 85% de su población cree que el mundo es mejor gracias a la ciencia y este nivel de apoyo ha continuado en los siguientes decenios. Cerca de 80% de

⁶ Véase una discusión más completa de las reformas en la enseñanza de las matemáticas en J. A. de la Peña, "La crisis de la enseñanza de las matemáticas", en revista *Universidad de México*, marzo-abril de 1999.

los estadounidenses piensa que el gobierno federal debe apoyar la investigación científica básica e impulsar avances del conocimiento aunque éstos no reporten beneficios inmediatos.

En octubre de 1998, se realizó una encuesta en la zona urbana de la Ciudad de México⁷ y en la Ciudad Universitaria con el propósito de obtener una idea del interés de la gente por la ciencia y su conocimiento de algunos hechos científicos elementales, en particular (dados nuestros intereses personales) vinculados con matemáticas básicas. La muestra en la capital del país fue de 800 adultos entre los 18 y los 60 años de edad, entrevistados en plazas públicas respetando la proporción delegacional de habitantes. En la Ciudad Universitaria se entrevistó a 200 personas entre los 18 y los 40 años de edad. La encuesta la llevó a cabo la Escuela Nacional de Trabajo Social de la UNAM.

68.4% de los entrevistados en la Ciudad de México contestó que la ciencia les parece atractiva o muy atractiva, lo cual resulta muy similar a lo obtenido en Estados Unidos. Por otra parte, 54.6% de los encuestados afirmó que las matemáticas son atractivas. En la Ciudad de México, 77.0% (en la Ciudad Universitaria 76.8%) de ellos opinan que las matemáticas son útiles para la vida cotidiana, el resto está de acuerdo en parte o en desacuerdo con ello y, finalmente, 45.1% (en la Ciudad Universitaria 41%) consideran que lo que se enseña de matemáticas en la escuela es insuficiente, es decir que ¿desearían más matemáticas en la escuela!⁸

Lo que piensen los mexicanos sobre la ciencia y la tecnología es importante para el futuro de ambas. Una actitud positiva permitirá formular más fácilmente políticas gubernamentales de apoyo. Una mayor cultura científica atraerá a mediano plazo el interés de los empresarios e industriales por la ciencia. En México, queda mucho por hacer en cuanto a políticas de ciencia y tecnología. Lo deseable es que éstas se determinen y lleven a la práctica con la asesoría de científicos en la forma descrita por Blecker. Veremos. ♦

⁷ J. A. de la Peña y M. Barot, "¿Cuánto tarda la tierra en dar una vuelta completa alrededor del Sol en México?", en *Este País. Encuestas y Opiniones*, núm. 95, febrero de 1999.

⁸ La situación, sin embargo, no parece fácil. Según encuestas recientes realizadas en Estados Unidos, 47% de los ciudadanos cree en la creación del mundo de acuerdo con el Génesis; 36%, en la telepatía, y 25%, en la astrología. En México, 71% de la población cree en los milagros; 60%, en la magia negra, y 55%, en la existencia del diablo. Véase M. Barot y J. A. de la Peña, "Creencias y conocimientos. Religión contra ocultismo", en *Este País*, núm. 109, abril de 2000.

El color de la vida



IRMA PALACIOS



Tonos de luz,
2000,
óleo/tela,
100 x 120 cm

I

Me tardo mucho en hacer un cuadro: lo observo más tiempo del que me lleva hacerlo. Espero a que sobrevenga el momento en que el cuadro me dice algo, en que me entrega una indicación, una clave. El cuadro, empezado apenas, "echado a andar", se me revela. En realidad, creo que uno hace el mismo cuadro toda la vida pero pienso que en alguno en particular estoy aportando algo diferente, algo distinto dentro de lo que soy. No pretendo hacer "algo" original dentro del ámbito de la abstracción en general sino que en ese momento concreto, en ese cuadro concreto me digo: aquí estoy encontrando algo que me interesa. Sé que un cuadro está terminado porque reúne todos los elementos que uno estu-

dia en la escuela, características, cualidades o valores que tradicionalmente se hallan depositados en la pintura de todos los tiempos: armonía, equilibrio, etcétera. Yo nunca trazo una sección áurea ni nada de eso porque lo aprende uno en la escuela, y se halla dentro de uno, interiorizado. Más tarde se vuelve un acto, una práctica condicionada: todos esos valores se convierten en una segunda naturaleza y se hallan dentro del cuadro.

II

Motherwell afirmó que la pintura abstracta es extraordinaria porque se hace pintura, se hace arte a partir de la técnica. La técnica que posee un pintor se halla asimilada literalmente a su cuerpo y va depositándose en el cuadro. Pero las cosas no son tan sencillas. Pienso que todo artista tiene antes que nada un lenguaje que utiliza, que aplica y que hace a su pintura un hecho personal. Pero, ¿qué van a decir los artistas con sus lenguajes? Todos tenemos cosas que decir sobre la experiencia de la vida, cómo sentimos que transcurre la vida, qué es vivir... eso es lo que estás diciendo en un cuadro.

III

El cuadro es totalmente *eso*: la vida, mi vida. No lo puedo evitar. Pero de repente yo quiero decir algo más concreto. En algún momento me pregunté: cómo hago poesía. Un cuadro puede ser poético pero los poemas se hacen con letras. Entonces me puse a hacer renglones con esgrafiados. Me puse a inventar un alfabeto especial con esas "letras". No se dice nada, realmente, en el cuadro: sólo son expresio-



Arenas ardientes,
1999,
óleo/tela,
150 x 190 cm

Memor
de Traz
2000,
óleo/te
100 x



Memoria
de trazos,
2000,
óleo/tela,
100 x 140 cm

nes visuales. Todas se convierten en formas visuales. Creo un alfabeto sin que yo tenga que decir nada, sin que haya una consigna o un "escrito". Pero tal vez haya palabras para mí. Y así surgen las diferencias para cada cuadro. La poesía está ahí dentro de la obra. Antes que nada dije: quiero escribir poemas, poesía. Quiero pintar poemas. En otros cuadros dije: voy a pintar sensaciones, pieles, objetos pero soy abstracta y las acciones y procesos se vuelven muy complejos, muy íntimos, muy personales. Me sitúo en los dominios de *mi* lenguaje.

IV

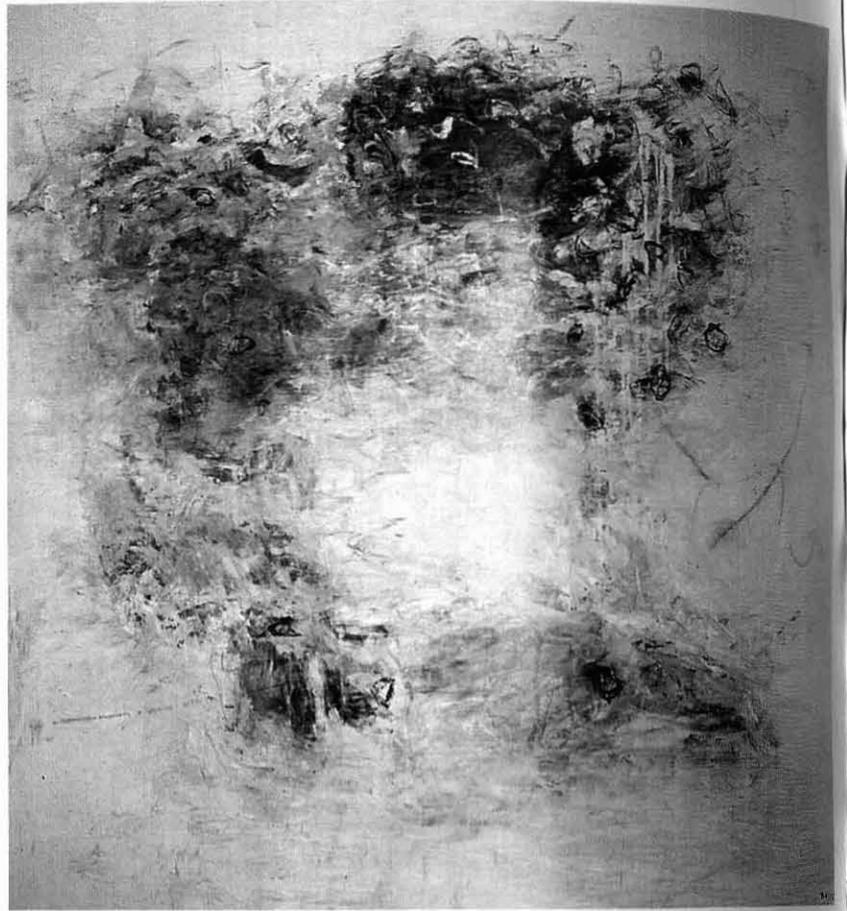
Siempre utilizo colores de la tierra porque me gustan los colores de tierra. Mi pintura me remonta a mí misma, a paisajes, a manchas, a humedades, a cosas no muy concretas. Manejo imágenes que me gustan. Antes eran superficies que semejaban paisajes. Ahora uso, persigo, consigno *formas*. Todo el mundo dice: ay, hace piedras. Tal vez son piedras. Son formas que yo hago porque me gusta hacerlas. Allí están pero antes fueron surgiendo en el cuadro sorpresivamente y dije: de qué se trata esto. Siempre estoy tratando de analizar qué hago, qué rayos estoy haciendo con la pintura. Creo que me apoyo también en un lenguaje que todos sabemos y reconocemos: el color. Si me propongo hacer un cuadro negro ya tiene implícita una carga, una intención o intensidad que todos vamos a entender, más o menos. Se trata, si es negro, del vacío o de la oscuridad o del miedo. El rojo igualmente tiene ya una connotación. Los colores son más que un lenguaje propio. El azul indica frescura. En los colores habita una expresividad propia, original. Y tú quieres que la gente descubra qué estás diciendo; y que coincida en y con lo que estás diciendo.

V

Nunca me he preocupado demasiado, aunque he observado, qué descubre la gente en mis cuadros. Mis cuadros son como estados de ánimo míos. De pronto en esta época de mi vida quiero hacer cuadros blancos, claros, puros, sin formas, pero llegar a eso es muy difícil. Voy limpiando, limpiando paleta, limpiando, yendo casi hacia el no color, o de plano, no sé, no lo aguanto, tiendo a una cosa que no se puede hacer en la realidad. Mentalmente sí se puede hacer porque yo puedo hacer un Picasso o un lo que sea pero quiero hacer y puedo hacer quien yo soy. Para eso estoy pintando.

VI

En mis cuadros he descubierto que me gusta, sí, la tranquilidad, la tranquilidad dentro de la obra. Eso me



Escritura de luz
y sombra,
2000,
óleo/tela,
200 x 200 cm



Señalamientos,
1999,
óleo/tela,
140 x 180 cm



Grafía,
2000,
óleo/tela,
100 x 120 cm



Costa,
2000,
óleo/tela,
120 x 100 cm

hace feliz. La verdad es que cuando pinto me siento una persona bastante realizada pues dije cosas. Es como si fueras platicando en la vida todo lo que eres. Lo haces para todos. Aunque a veces resulta que uno es todo lo contrario: uno le encanta a uno pero al mismo tiempo uno se angustia: de pronto soy una gente nerviosa, por ejemplo. Descubres que la gente puede decir qué terrible es esta persona o este cuadro. A veces termino cuadros que no podría tener en mi casa. Los dejo vivir su vida; los abandono a la vida porque cuando los hice valió la pena hacerlos. Me encantó el resultado pero no los soporto en mí, cerca de mí. Es una rara experiencia. Se trata de obras, de cuadros muy fuertes que no me van a dejar

vivir. No voy a poder dejar de verlos porque me atraen intensamente si permanecen cerca de mí, dentro de mi espacio de vida o de trabajo.

VII

Me han dicho muchas cosas la pintura y el arte. No sabía cuántas cuando entré a la pintura. Me gustaba dibujar y me zambullí en el estudio propio de la pintura. Igual hubiera sido antropóloga porque me intereso mucho por el saber, por cualquier tipo de conocimiento. Soy asimismo pasional. Vivo las cosas intensamente y qué bueno, vale la pena porque la vida es muy corta. Tienes que sacar la esencia tuya, lo que realmente eres o quieres ser o pretendes ser y darle ese sentido que escoges. En la escuela yo dibu-



Paisaje nocturno, 1999, óleo/tela, 190 x 150 cm



Pentagrama,
2000,
óleo/tela,
100 x 140 cm

jaba o pintaba casi fotográficamente porque tenía la disciplina; adquiría una técnica. Puedes llegar a ser muy hábil pero no creo que eso es el arte, no; el arte no es habilidad, destreza, nada más. Ésa es sólo una parte. Porque puedes llegar a romper con todos o con algunos aspectos de la vida y del arte. Te molestan ciertas reglas humanas. Dominas algo y qué más, quieres pasar a otra etapa, cambias. Hay áreas de la capacidad humana que te dan tanto trabajo adquirirlas como quitarlas. Es muy difícil ser abstracto. No se trata sólo de hacer una mancha: esa mancha atrás tiene todos los conocimientos



Herida terrena,
1999-2000,
óleo/tela,
120 x 100 cm

del mundo. Rompiste con la figura, de pronto, y pasaste a la abstracción. O fuiste desfigurando la figura. Sí: en la escuela nos daba clase un maestro que nos ponía a hacer una figura o una naturaleza muerta y en ocho pasos íbamos quitando elementos hasta llegar a la abstracción total. En La Esmeralda tenía un maestro Vázquez. Desapareció el maestro Vázquez. Gran maestro. Nos ponía a hacer un florero pero el siguiente paso era que el florero ya no fuera tan fotográfico. Luego se iba perdiendo el florero y acababas jugando sólo con los colores y los elementos. Hacías el mismo cuadro pero de maneras distintas. Era muy interesante. Me gustaba eso.

VIII

De otros pintores aprendo muchas cosas aunque a veces no tan directamente. Hay pintores cuyas obras siempre estoy viendo aunque no se relacionen con mi pintura. Siempre

estoy descubriendo y redescubriendo cosas en Velázquez. El color: cómo maneja este artista el color: estos verdes, cómo los pone junto a otros colores o elementos. Hay aspectos técnicos que te hacen olvidar un poco la imagen, las imágenes. Si estudias mucho sobre la historia del arte siempre tienes mucho que aprender. Siempre vuelvo a ver obras, siempre tengo libros y los vuelvo a ver y a leer. Aprendo de los jóvenes pintores, de los italianos, de Tamayo, cómo me gusta Tamayo, qué simplicidad, qué figuración tan propia de él, qué manejo del color. Con Tamayo platiqué, me comunicué, lo conocí a raíz de que gané el premio de la primera Bienal Tamayo. A él le gustaba mi pintura. Venía y platicábamos y yo hacía preguntas. También solía decirme: oiga Irma, mire, en el piso de su taller, ahí están sus cuadros, se notan, sí ahí están porque pues siempre se le chorrea a uno el color por el piso.

IX

Eso es lo que quiero hacer, eso es lo que me interesa. Llevas una imagen que es tan ordinaria como un piso, como una pared, como una mancha de humedad, a un cuadro y lo montas y lo muestras en un museo. Hay quien cuestiona eso. Alguien dice qué es eso. La gente exclama a veces: no entiendo. Yo siempre digo que no se trata de entender, sólo de sentir; hay que dejarse llevar. Hay que ver, observar el cuadro. Lo que uno es lo va uno a encontrar allí. Me gusta el arte abstracto, además, porque tiene muchas lecturas. No está hecho de imágenes cerradas y concretas. Eso me gusta. Cada quien va a descubrir un mundo. Depende quién es uno. Yo estoy proponiendo *algo* en una superficie: una mancha, un color, una escurrida, una salpicada. Lo que quieras: una huella de algo. Pero el veedor o la persona que lo va a ver estará cerrando el ciclo. Cada uno va a terminar ese cuadro. Es una obra abierta. Y yo sólo estoy provocando una emoción. Eso es todo.

X

A veces la mano, libre, te lleva a forjar el embrión de un cuadro. Un apunte u otro tipo de ejercicio te indica muy claramente la dirección que debes tomar. Esta acuarelita me gusta tanto que voy a hacer un cuadro. Y empiezo a hacer ese cuadro que empieza a pedirme otra cosa y tiene tanta riqueza que me olvido de la acuarelita y del apunte y me meto en un trabajo que jamás planifiqué. Se inicia un diálogo: de dentro, el cuadro te pide que le des esto o aquello, que te vayas por aquí y por allá. Con sólo mover las manos y platicar con las formas surge el equilibrio y la puesta del color y el juego e interjuego visual y mental y vital y todo. Como jamás soy rígida para hacer las cosas dejo que si me llega una propuesta no pensada de antemano, la tomo y me toma. Todo esto se acerca más a lo que yo quiero en la vida. Pienso que en el arte es donde radica la verdadera libertad. Uno tiene la primera y la última palabra, pienso. Así todo me parece mío y es mío porque siempre es mi lenguaje, el cual contiene todos esos actos de decisión, de cambio, de hacerle caso al diálogo que estableces con el cuadro, la obra, la vida, los caminos abiertos, las contingencias. Y así con todos los materiales que utilizo, que son muchos: cerámica, metales, acuarelas, tintas, óleos. Todo acaba por ser salpicado, como me dijo Tamayo, por mi deliciosa libertad. ¿Mi única meta? Soy muy pretenciosa: ser siempre, de siempre, una buena pintora. Que la gente al ver mi obra, cualquiera de mis obras, diga: allí está la obra. Y cada obra sea un elemento de la cadena, un testimonio, una parte de esa totalidad que es mi obra. ♦

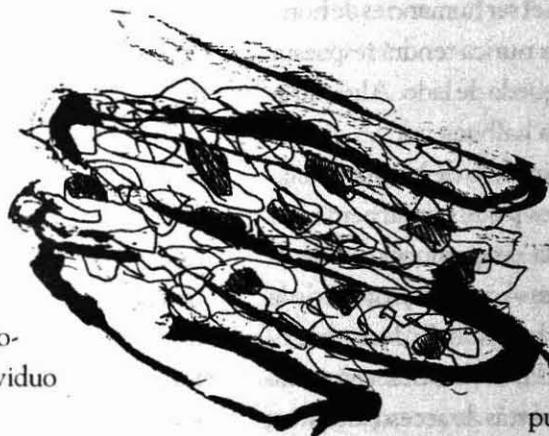


Tierra abierta,
1999-2000,
óleo/tela,
260 x 190 cm

Fotos: Jesús
Sánchez Uribe

El árbol del conocimiento

◆
ALINE PETTERSSON



Si uno de los rasgos distintivos del ser humano es el lenguaje, el otro, me parece, es la curiosidad. Ambos son origen e impulso de sus actos, y han llegado a mover, alterar, revolucionar los límites de su espacio como individuo y como especie.

Acaso, más allá, o como parte esencial del mapa genético, ese laberinto de doble hélice que está acabando ya de resolverse, nacemos con un gran signo de interrogación en la frente, característica nuestra elemental por antonomasia. Y esa necesidad de preguntarse es el motor, el primer motor de las acciones del hombre, navegante de todos los universos posibles.

Habría que decir que hay una clase de preguntas — las grandes preguntas — formuladas desde siempre, que carecen de solución. El lenguaje las ha recogido, las ha ordenado, ha hurgado en ellas. Y ahí siguen tan campantes inquietándonos desde la línea del horizonte. Mas el viaje prosigue inevitablemente. A veces pareciera que se vislumbra una sombra mínima de respuesta; se trata sólo de un espejismo.

Sin embargo, se va llegando a diversas estaciones menores a lo largo de este trayecto interminable. Se va llegando a penetrar y desentrañar algunos misterios; y desde el descubrimiento del fuego por Prometeo y desde los poetas que cantaron dicho hallazgo, hemos podido resolver un sinnúmero de preguntas. Y como una paradoja en constante revuelo, la respuesta no generará otra cosa que una nueva pregunta. Es ley inexorable.

Así, mientras Prometeo se adueñó del fuego, otro cantaba el suceso. Es decir que desde aquel lejanísimo origen,

existe la necesidad de apropiarse del conocimiento y la necesidad de reflexionar acerca de ello; y quizá estas dos premisas abarquen, en amplio, la actividad humana. Existe el impulso de llegar a fondo, y luego es-

carbar hasta aproximarse a un camino, a una veta que permita ahondar en el descubrimiento, comprenderlo y recrearlo.

Y en el espacio interior donde germinan las preguntas, algo cuyo nombre ignoro, empieza a crecer. Se trata de una especie de fiebre invasora que se va extendiendo e incendiando mente y cuerpo, que va impulsando pensamientos y acciones, que va oscureciendo regiones que puedan distraer y alejar de aquel objetivo, de aquella obsesión. Y más allá de palabras científicas o más acá de palabras poéticas, así me explico yo el tiempo creativo. Un tiempo milagrosamente expandido que va en pos del instante mismo que apresa el conocimiento.

Quizá por eso la figura de Leonardo es paradigmática, aunque hoy es también inalcanzable. Desde su hoguera de dudas, da Vinci exploró y buscó respuestas que lo llevaron a bosquejar y a crear un panorama de horizontes extensos en sus indagaciones alrededor del hombre y su universo. Era el artista que disecaba los tejidos del alma, era el científico que disecaba los tejidos del cuerpo. Era el artista cuya obra se echó a volar muy alto. Era el científico que quería construir la máquina para echarse a volar muy alto él mismo.

Y el tiempo siguió su transcurrir en al menos dos vertientes. De una parte, pasaron varios siglos, de la otra, se

llegó a la conclusión de que lo temporal en esencia es relativo. Lo que sí es un hecho es que preguntas y respuestas siguieron navegando en este problemático río. Y quizá porque no hay otro remedio o quizá porque el fuego se ha dado en clasificar los materiales combustibles y no todos los reúne en la misma pira, pero el caso es que la distancia entre una búsqueda de verdad y la otra parece cada vez más insalvable.

Cierto es que el siglo xx ha sido el siglo entronizador de la ciencia; y nos hemos beneficiado de sus hallazgos y de sus aplicaciones. Pero también hemos padecido grandes horrores por su misma causa. Así que, en todo caso, habría que ponderar bondades y bárbaros excesos. Lo que también es un hecho es que la búsqueda en el ser humano es de horizontes mucho mayores. La ciencia nunca tendrá respuesta para todo, y algo fundamental se queda de lado. Algo, diría San Juan de la Cruz, que se queda balbuciendo. Algo que tiene que ver con ese tiempo expandido de la conciencia. Algo que otea en otras direcciones y que hoy, al cerrársele los viejos caminos, dirige su mirada a expresiones casi siempre de ocasión —de triste ocasión— que se apropian de la necesidad humana de sentirse ser humano. Es decir, de asomarse a otros registros de búsqueda, cuyos bordes acaso no estén bien delimitados, y cuyas puertas de acceso suelen ser muchas veces deleznable.

Asimismo, muerto Dios, parece que también se deseara matar al arte —en su sentido más amplio— y sus

expresiones. Se percibe un dejo grande de desprecio por dichas actividades, que desde las alturas de la ciencia y la tecnología se catalogan como irrelevantes, como el molesto y metiche hermano menor. Y, por otra parte, desde la perspectiva banalizada, que también el siglo xx entronizó, parece que este punto de vista se refuerza. Podría tal vez decirse que ya le pasó su tiempo al humanismo, al hurgar en el alma, que son otros tiempos, que son otras las búsquedas. Sin embargo, la abundancia de recetas fáciles que prometen salud a cuerpo y alma lo contradicen de inmediato. La necesidad de explorar sigue tan viva como la primera manifestación del hombre que buscaba explicarse su entorno. Es sólo que parecen —por lo pronto— haberse extraviado muchas de las llaves.

La adquisición del fuego, que tan duro debió pagar Prometeo, así como el finísimo templar la lira que de ello cantara, despejaron el camino a la trayectoria humana. Y en los misterios, no resueltos, del tiempo se inscribe ese otro tiempo que una chispa casi milagrosa enciende para expandir la vía del conocimiento, que no tendría por qué atentar contra sí mismo. El árbol del conocimiento tiene varias grandes ramas, ¿por qué no dejarlas crecer en armonía si nacen del mismo tronco, si buscan viajar hacia lo alto en la incandescencia del instante que al dilatarse florece y se prodiga? ♦



La ciencia del poeta

◆
EUGENIO FRIXIONE

Para AnaMariAna Guardia

El diálogo profesional entre los artistas y los científicos es francamente asimétrico. Mientras multitudes enteras de científicos procuran con fiel asiduidad leer a los mejores literatos, presenciar las creaciones de los más célebres dramaturgos y cineastas, o al menos escuchar con frecuencia a los grandes músicos y decorar sus residencias con alguna pieza original de las diversas artes plásticas al alcance de sus recursos, muy pocos artistas manifiestan un mínimo interés por lo que hacen o escriben los científicos. Ocasionalmente los artistas aprovechan, sí, la temática de la ciencia como fuente de inspiración, o muestran en su obra la influencia del “espíritu científico” correspondiente al tiempo que les tocó vivir. Pero sólo rara vez esta aproximación deriva de un contacto directo con los libros o artículos donde los investigadores publican el producto de su trabajo. Tales excepciones son notables precisamente por tratarse de casos aislados, y es quizás en el gremio de los poetas donde más escasean quienes gustan de traspasar fronteras intelectuales para familiarizarse de primera mano con los conceptos científicos en boga. Las contadas gemas de esta clase especial constituyen un minúsculo tesoro para coleccionistas.

Uno de los ejemplos más tempranos que pueden encontrarse en la literatura española data de los comienzos del siglo XIV. Don Juan Ruiz, el inefable Arcipreste de Hita, ampara un alegato fundamental en su *Libro de buen amor*¹ en la autoridad de la figura científica más respetada de su

época: Aristóteles. El clérigo da muestras de poseer una vasta cultura, en la medida que condimenta su prolijo relato con alusiones a numerosos autores clásicos, entre los que se cuentan otros científicos o pensadores prominentes como Platón y Ptolomeo. Sin embargo, la invocación de Aristóteles desempeña una tarea especialmente crítica porque permite al poeta —apenas pasados los prolegómenos, una vez cumplidas las oraciones que imploran ayuda del Altísimo para llevar a buen término la función, y rendidas ya también las saluciones gozosas a la Virgen María, es decir cuando llega el momento de entrar al fin en materia— comenzar con una justificación basada en la verdad incuestionable de que “segund natura los omes é las otras animalias quieren aver compañía con las fenbras”.

Era inevitable que el Arcipreste incursionara en terreno escabroso, si su libro acerca del amor había de cubrir los múltiples aspectos del tema. En un largo párrafo que constituye la única sección redactada en prosa y hace las veces de prólogo, el poeta arguye que su objetivo principal consiste en conducir al lector hacia “el buen amor, que es el de Dios”. No obstante, para ello es preciso describir también por contraste “algunas maneras é maestrías é sotilezas engañosas del loco amor del mundo”, toda vez que conocemos las debilidades de “la natura umana, que más aparejada é inclinada es al mal que al bien, é á pecado que á bien”. Y, avanzando todavía un paso más en este sendero de solidaria comprensión del prójimo, el Arcipreste advierte: “Enpero, por que es umana cosa el pecar, si algunos (lo que non los conssejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello.” Por consiguiente, nadie deberá sorprenderse de que el pretendido afán disuasivo del texto en relación

¹ Arcipreste de Hita (don Juan Ruiz), *Libro de buen amor*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.

con el loco amor del mundo tome bien pronto un cariz instructivo, más propio de don Juan (Tenorio, que ya no Ruiz, si se excusa el anacronismo) que de un piadoso Arcipreste.

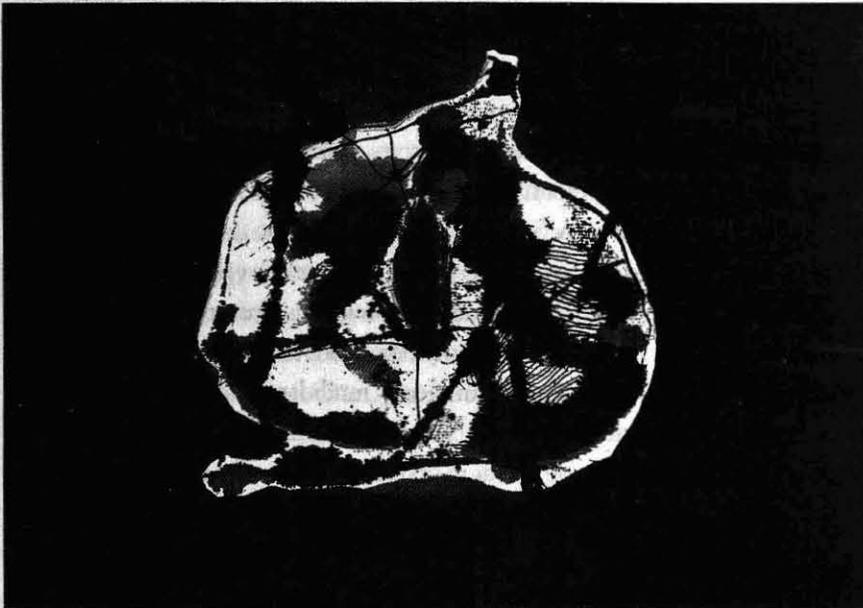
Fuese devota o maliciosa la lectura que pudiera aguardarle, el Arcipreste admite de entrada que ha compuesto el libro a pesar de su "poquella çiençia é de mucha é grand rudeza". Qué mejor aliado entonces, sobre todo para avalar un pasaje particularmente comprometido y riesgoso, aunque crucial para cimentar la exposición, que el venerable Aristóteles. Ciertamente la privilegiada inteligencia de este coloso del pensamiento universal no había bastado para librarle de haber sido pagano, por la sencilla razón de que no tuvo la suerte de nacer después del advenimiento del Salvador. Pero aun así el ilustre sabio griego, llamado muchas

veces simplemente "El Filósofo", era sin duda el maestro más digno de confianza entre cuantos llegó a producir la Antigüedad, en especial para normar criterios en todo lo que toca a la explicación de aconteceres en el mundo natural. Así lo habían reconocido los más prominentes Padres de la Iglesia, luego del redescubrimiento relativamente reciente de aquellas obras magistrales conservadas durante siglos por los moros y otros infieles, y de la gradual traducción de las mismas al latín. Nada menos que el sapientísimo dominico Alberto Magno, *Doctor Universalis* y profesor de ciencias y filosofía en Colonia y París, apenas dos generaciones atrás, había recomendado seguir preferentemente a Aristóteles que a San Agustín para toda discusión acerca del mundo físico: "Convendría saber que en lo que atañe a la fe y las costumbres

hay que confiar más en Agustín que en el Filósofo, cuando defienden opiniones discrepantes. Mas cuando se trata de medicina, yo me apoyaría más bien en Galeno y en Hipócrates, y cuando se discute la naturaleza de las cosas, vuelvo a confiar más en Aristóteles o en cualquier otro experto."²

Poco después, otro gigante de erudición, el *Doctor Angelicus* Tomás de Aquino, a su vez discípulo del gran Alberto, empeñó toda una vida en la faena de conciliar el pensamiento aristotélico con la doctrina cristiana. El fructífero resultado de esta proeza, si bien de enorme extensión y lectura algo pesada, se había convertido en el documento de referencia definitivo en materia de fe. Era pues no sólo moralmente irreprochable, sino además vanguardista, citar lo escrito por El Filósofo para todo asunto que pudiera prestarse a interpretaciones equívocas en cuestiones tocantes al mundo natural.

Ahora bien, según Aristóteles cada uno de los seres vivientes que se encuentran en la naturaleza pertenece a uno de tres niveles más o menos bien diferenciados. Las plantas representan la categoría más simple, puesto que sólo disponen de las capacidades de nutrirse y reproducirse. En contraste, los animales, además de realizar también estas dos fun-



² Alberto Magno, *Summa theologiae* (en I. Craemer-Ruegenberg, *Alberto Magno*, Barcelona, Herder, 1985, p. 29).

ciones, tienen sensibilidad y poder para moverse por sí mismos. Por último, los humanos manifiestan todo lo anterior, y aparte poseen la razón o virtud del pensamiento. Todas estas habilidades están organizadas de acuerdo con una estructura jerárquica, de tal manera que las de cada nivel son estrictamente dependientes de aquellas que caracterizan el plano inmediato inferior. "De aquí que ante todo debemos tratar de la nutrición y la reproducción", dice Aristóteles refiriéndose al orden que conviene seguir para el estudio de las funciones vitales.³ La nutrición y la reproducción —confirma en otra parte— son las dos actividades fundamentales de todo aquello que vive, y en particular de los animales: "La vida de los animales, entonces, puede ser dividida en dos actos —procreación y alimentación; porque en estos dos actos se concentran toda su vida y sus intereses... Y todo cuanto es conforme a la naturaleza es placentero, y los animales persiguen el placer de acuerdo con su naturaleza."⁴

Esto mismo repite el Arcipreste, aunque sin especificar su fuente y valiéndose de cierta licencia poética para introducir un giro retórico de su cosecha:

Como dice Aristóteles [sic], cosa es verdadera:
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,
por aver manteniencia; la otra cosa era
por aver juntamiento con fenbra plazentera.

En seguida se justifica tal aseveración, no sólo escudando el humilde poeta su posición tras las enseñanzas del cetero Filósofo, sino aduciendo además pruebas objetivas de lo que acaba de afirmar en el cuarto verso:

Sy lo dexies' de mío, sería de culpar;
dízelo grand filósofo: non so yo de raptar;
de lo que dize el sabio non devedes dudar,
ca por obra se prueba el sabio é su fablar.
Que diz' verdat el sabio claramente se prueba;
omes, aves, animalias, toda bestia de cueva
quiere, segunt natura, conpañia sienpre nueva;
e muncho más el ome, que toda cosa que s' mueva.

Esta última singularidad, cuya enunciación seguramente hubiera sorprendido mucho al propio Aristóteles, reclama una aclaración especial por parte de su epígono:

³ Aristóteles, *De anima* II, 4, 415-423.

⁴ Aristóteles, *Historia animalium* VIII, 1, 589 a 3-9.



Digo muy más el ome, que de toda criatura:
todas a tiempo çierto se juntan con natura;
el ome de mal sesso todo tiempo syn mesura,
cadaque puede é quier' facer esta locura.
El ffuego ssienpre quiere estar en la çeniza,
comoquier que más arde, quanto más se atiza;
el ome, quando peca, bien vee que desliza;
mas non se parte ende, ca natura lo enriza.

Quedan así planteados los antecedentes que permiten rematar al fin con una confesión y un juicio imbuido de ética pragmática:

E yo, porque so ome, como otro, pecador,
ove de las mugeres á vezes grand amor:
provar ome las cosas non es por ende peor,
é saber bien é mal, é usar lo mejor.

El lector tiene pues frente a sí un texto donde, además de verse la experiencia personal del poeta, éste recomienda a cada cual intentar y evaluar las cosas por sí mismo, y donde se enmarca el tema en la teoría científica más avanzada del momento. Pocas páginas de la trova posterior podrán hallarse que reúnan semejantes atributos. ♦

Los politólogos en Quebec

◆
CRISTINA PUGA

1º de agosto de 2000

En una dinámica avasalladora, la lógica de los mercados se impone a las consideraciones de los gobiernos, los titubeos de los productores y los deseos de la gente común y corriente. Las grandes compañías avanzan incontenibles a través de fronteras y rebasan limitaciones regionales con la promesa de la mano bienhechora de Adam Smith.

¿Cuál debe ser el papel de los gobiernos frente a ese avance de la llamada globalización? ¿Deja este movimiento mundial algún espacio para mantener la identidad regional o nacional? ¿Quién toma finalmente las decisiones en este nuevo mundo globalizado? ¿Cómo garantizar simultáneamente la libertad y la igualdad social?

Para responder las anteriores preguntas y plantear muchas otras más, alrededor de dos mil politólogos de todo el mundo se reúnen hoy en el XXX Congreso de la Asociación Internacional de Ciencia Política (IPSA) que, bajo el nombre de Capitalismo mundial, coordinación social (*governance*) y comunidad, pretende justamente reivindicar el papel de la política frente al imperio de la economía. Objeto de interés de esta reunión de especialistas de la política son las fronteras, soberanías, gobiernos y regímenes nacionales, construcciones políticas cuyos cimientos parecieran tambalearse ante el empuje de las nuevas reglas de intercambio internacional.

Acusada más de una vez de ser el brazo conservador de la teoría social, la ciencia política reclama hoy enérgicamente su lugar y exige el regreso a una realidad en donde las decisiones políticas tengan asiento en el aparato diseñado por la sociedad para hacerlo: llámese Estado, gobierno o instituciones políticas; éstos tienen aún, como dijo Weber, el

monopolio legítimo de la violencia y, con él, el del poder sobre una sociedad que hoy se debate entre la necesidad de obtener más y más satisfactores y el reclamo de una mayor libertad de acción y un papel más activo en la formulación de las políticas.

Al mismo tiempo, la globalización, la regionalización y la presencia de nuevos actores políticos, en particular las llamadas ONG (organizaciones no gubernamentales), plantean problemas inéditos a los gobiernos y los obligan a reorientar su funcionamiento y a construir nuevas instituciones de carácter nacional e internacional. La necesidad de conciliar el legítimo derecho de participar, que corresponde a los grupos sociales, con una realidad que, encarrilada en el movimiento globalizador, avanza hacia un individualismo feroz, en donde el mercado y las decisiones basadas en la mayor ventaja predominan sobre toda otra consideración, obliga a trazar nuevos caminos de organización y actuación política. Revalorar los derechos humanos compromete a concebir originales formas de acción que los garanticen y no vulneren otros derechos o requerimientos de la comunidad.

Ted Lowy, presidente saliente de IPSA, señala las contradicciones del nuevo siglo ante el público que acude a la inauguración en el Palacio de Congresos. Inauguración acartonada, llena de discursos y de caravanas destinados a las autoridades de Quebec que dieron las facilidades para la celebración del congreso. Entre las innumerables alocuciones, incluida la de la canadiense Francine Fournier, anterior presidenta de IPSA y directiva de la Unesco en el área de derechos humanos, destaca solamente la conferencia breve y contundente de Lowy, por su inesperado radicalismo en contra de la teoría de la elección racional y de la tendencia a reducir funciones de las instituciones gubernamentales

en nombre de la libertad de empresa. No es posible suponer que el bienestar social ocurrirá inevitablemente —argumenta Lowy— si cada hombre elige lo que más le conviene, sin reparar en los otros. “Separemos a la ciencia política de la economía. ¡Devolvámosle su objeto de estudio fortaleciendo nuevamente a los gobiernos en el siglo que se inicia! Volvamos la mirada hacia las comunidades y su necesidad de organización y convivencia armónica.”

La reunión se lleva a cabo en la ciudad de Quebec, que se resiste no solamente al mandato de los mercados, sino al de la modernidad. En el elegante Chateau Laurier, donde nos hospedamos una parte de los congresistas, los tiempos de atención son lentos y los empleados no saben hacer una llamada de larga distancia. Debo esperar más de una hora en el vestíbulo, convertido artificialmente en refrigerador gracias al aire acondicionado, mientras limpian un cuarto que no es el mío porque equivocaron la reservación. Pero la gente es amable y cordial. Ya te hable en su francés áspero o en un inglés champurrado, es sonriente, cortés y bien parecida —esto último probablemente a consecuencia de la combinación franco-inglesa—. La lentitud en el servicio, el recatado aspecto de las empleadas y, como lo advertiremos luego de un rato, el ritmo veraniego y plácido de la ciudad simplemente son un recordatorio de que ésta es la verdadera provincia canadiense, lejos del ajetreo de las grandes ciudades.

El Internet, las noticias internacionales y el mismo encuentro de politólogos que se realiza bajo el techo del enorme Palacio de Congresos de esta capital palidecen frente al entusiasmo que despierta en la población local el inicio del festival de la Nouvelle France, acontecimiento que reúne a granjeros de toda la región, escolares, oficinistas, familias enteras que con atuendos del siglo XVII desfilan alegres por las calles adoquinadas del Quebec viejo. Una banda militar compuesta por tamborileros ataviados con tricornos y casacas rojas abre el paso a grandes monigotes cargados por monjes con hábitos y linternas, señoras con encajes, hombres de bien y pastorcitas de cuento de hadas que, tras un interminable desfile, se reúnen en la parte baja de la ciudad para escuchar el discurso de apertura a cargo del alcalde de la misma. Prudente, monsieur L'Allier se limita a agradecer a los diversos gremios, sindicatos y asociaciones que colaboran para la fiesta y con ello a la promoción del turismo, que proporciona importantes ingresos a Quebec. Corresponde a un diputado quebequense dar la nota nacionalista y recordar a los presentes que la provincia libra una lucha que no será detenida en contra de las grandes compañías trans-

nacionales, en contra del capitalismo, en contra de las decisiones del gobierno central y, por supuesto, en favor de la separación de su territorio del resto de Canadá.

2 de agosto

Justamente la tendencia de las regiones a atrincherarse defensivamente en contra de la globalización y de los gobiernos centrales ha sido destacada por el presidente de IPSA, quien, preocupado, alerta acerca de esa forma de oposición regional que, fundada en una distancia antagónica respecto del gobierno nacional, deriva frecuentemente en mejores y más fáciles condiciones para la entrada de los grandes capitales. A lo largo de los cinco días que dura la reunión de los politólogos, éste será uno de tantos temas que preocupan a los cerca de tres mil delegados que pueblan no sólo el Palacio de Congresos, sino las calles, tiendas y restaurantes de la ciudad. Los cinco grandes subtemas del congreso son elocuentes: Globalización, soberanía y legitimidad; Ciudadanía, valores e identidad; Instituciones, intereses y políticas públicas; Política mundial, medio ambiente y desarrollo, y Teoría, conocimiento y tecnología.

El concepto clave es el de *governance*, palabra sin traducción exacta al español (algunos la han interpretado como ‘coordinación social’, expresión que empleamos al comienzo de este escrito) que se ha usado en el ámbito de las grandes organizaciones internacionales. En el marco de las Naciones Unidas, de la OECD, de la Unesco, que no se ocupan del gobierno de cada nación sino de la buena marcha del planeta, la colaboración para el manejo conjunto de los asuntos que competen a varias naciones se designa con el concepto de la *global governance*. La palabra también se ha aplicado, en el lenguaje de los administradores de las grandes empresas, a la participación de gerentes, filiales y otros colaboradores en el correcto funcionamiento de la firma. Si el negocio se desenvuelve bien, sin números rojos, con buenos índices de productividad e innovación y sin conflictos en su interior, ello significa que la *governance* es buena.

Hoy, en Quebec, los politólogos se preguntan cuál es el papel de los gobiernos nacionales, las organizaciones de la sociedad civil, los organismos internacionales y las fuerzas del mercado en una buena *governance*. Dicho de otro modo: ¿compete exclusivamente a los gobiernos organizar y conducir la sociedad o, como está sucediendo, por ejemplo en los países de la Europa occidental, estos gobiernos

deben compartir el poder con otras fuerzas y actores que tal vez no tomen las mejores decisiones posibles, pero que, cuando se hayan elegido mecanismos para solucionar problemas, garantizan el consenso necesario para llevarlas a cabo? De hecho, el neologismo no es sino una nueva forma de llamar a las concertaciones, a los mecanismos coordinados de decisión (consejos, cámaras, etcétera) y de reivindicar el papel del gobierno como responsable de esa coordinación frente a las fuerzas disruptivas del mercado que, pese a lo dicho por Adam Smith y por Milton Friedman, no ha comprobado aún su capacidad de garantizar el bienestar en forma equitativa a toda la sociedad.

El congreso se convierte así en un tribunal académico del neoliberalismo y sus excesos. No se trata de denunciar la persistencia de las injusticias sociales y las asimetrías económicas, sino de analizar si es posible establecer puentes sociales entre la economía y la política con que los gobiernos y las organizaciones de todo tipo sean capaces de intervenir para reducir injusticias y desequilibrios. Nuevas fórmulas de coordinación entre los actores sociales y políticos deben favorecer la participación de una sociedad civil organizada, mejor informada y dispuesta a intervenir en la vida pública por encima de diferencias partidarias e intereses económicos.

3 de agosto

Tres temas laterales ocupan la atención del congreso de IPSA en las horas de café. La fallida reunión entre los dirigentes judíos y palestinos en Campo David, las elecciones de México y la reunión del Partido Republicano en Filadelfia para elegir a George Bush su candidato a la Presidencia de los Estados Unidos. En coincidencia con las ideas del congreso y para sorpresa de seguidores y opositores, el Partido Republicano llama a un balance entre las necesidades de la sociedad y las del mercado. Su liberalismo a ultranza parece dar paso a una propuesta intermedia que, tal vez, busca una mejor *governance* con una mayor participación de la sociedad estadounidense. Los politólogos sonríen, satisfechos.

Ningún tema despierta sin embargo más interés que el del triunfo de Vicente Fox y la transición democrática mexicana. La competencia real entre partidos, la brusca transformación del PRI en un partido político de oposición, la firmeza democrática de Zedillo, el papel desempeñado por el Instituto Federal Electoral (IFE) y el encumbramiento oportunista de los partidos pequeños son objeto de innumera-

merables discusiones en las mesas de café y, eventualmente, surgen en los encuentros sobre temas diversos que forman parte del programa. Ello ocurre porque otro de los grandes objetos de discusión del congreso es la democracia: democracia como forma de régimen y democracia como forma de vida. Democracia que se limita a garantizar la elección libre y periódica de representantes o democracia como procedimiento que se sigue en todas las instancias de la vida colectiva. "¿Son democráticas las organizaciones no gubernamentales?", pregunta una de las ponencias. "¿Tienen procedimientos para elegir representantes y tomar decisiones?" "¿Saben sus integrantes de dónde provienen los fondos que las sostienen?" Democracia es información, canales de comunicación y espacios de intercambio en la sociedad, tanto como elecciones libres y relevo de dirigencias.

La democracia se vuelve exigencia en todos los continentes. En la misma mesa, politólogos de Corea, Ucrania, Alemania y Hong Kong discuten el problema de las transiciones. Mañana hablarán del tema especialistas provenientes de Sudáfrica, los Estados Unidos, Inglaterra e India. En una incisiva ponencia, Paul Hirst se interroga respecto al grado de participación de la sociedad de cada país que respalda las decisiones adoptadas en los organismos internacionales. La *governance* mundial, afirma, se basa con frecuencia en resoluciones que carecen de consenso en las sociedades de donde provienen los representantes en esos organismos. Democracia limitada, pues, en un mundo que hoy erige la participación y la inclusión en sus más importantes valores políticos.

En esas discusiones, el tránsito mexicano es objeto de asombro, de beneplácito y, con frecuencia, de suspicacias. Las transiciones en el mundo no se han logrado sin contratiempos y sin retrocesos. No se descarta un fortalecimiento del presidencialismo ni un giro hacia procedimientos de fuerza en la solución de conflictos. Se coincide en la necesaria reforma del PRI y se ofrecen explicaciones al eclipse del PRD, de cuya actuación se desprenden lecciones para todos los partidos de izquierda en diferentes latitudes. Preocupa la magnitud de las dificultades que encontrará el nuevo gobierno y los márgenes de maniobra de que dispondrá para responder a innumerables demandas sociales. Junto con el no resuelto programa en Medio Oriente y el desenlace electoral en los Estados Unidos, México es, sin duda, uno de los temas de la agenda oculta del congreso.

El Palacio de Congresos de Quebec es un enorme edificio del cual solamente un piso asoma sobre el nivel de la calle. El resto es subterráneo, como resulta común en muchos otros

edificios de Canadá, contruidos para facilitar el tránsito durante los largos meses de invierno. Largas escaleras eléctricas nos comunican a un complejo diseño de pasillos que conducen a las muchas salas en donde se desarrolla la reunión de IPSA. Un piso intermedio lo ocupan por completo comercios, restaurantes y bancos. Hay también un paso por debajo de la calle hacia el Hotel Radisson, en donde se lleva a cabo el trabajo de otra parte de las mesas. En el área de registro una gran sala equipada con computadoras recibe a los participantes que atienden sus asuntos académicos y se comunican con sus familias por Internet.

A lo largo de todo el laberinto, los politólogos pasan en apresurado silencio. "¿Por qué todo el mundo es tan hosco en los congresos?", nos pregunta Paco Durand, colega peruano que viene a participar en una mesa sobre empresarios y política en América Latina —una de las razones por las que yo me intereso en la reunión—. Es cierto sólo en parte. La gran mayoría de los asistentes venimos a encontrar a los amigos y nos queda poco tiempo para hacer otros nuevos. El tiempo no ayuda: cinco, diez minutos entre una sesión y otra en un congreso donde se llevan a cabo alrededor de 150 mesas diarias: los viejos colegas se saludan, se abrazan, intercambian tarjetas y direcciones de correo electrónico, luego siguen apresurados a la sesión siguiente.

Al mismo tiempo, como en todos los congresos, se forma un segundo nivel de reuniones: las discusiones de una sesión se prolongan en el café; en los intermedios se hacen tratos, se preparan nuevas reuniones, se ve pasar a los viejos y nuevos gurús de la disciplina. Por ahí andan Michael Crozier, Seymour Martin Lipset, Guy Peters, Guillermo O'Donnell —cuya presentación me perdí el primer día— y Phillipe Schmitter —quien, con su aspecto de turista de Miami (lentes oscuros, camisa verde floreada), es uno de los ponentes más taquilleros del congreso: desde la Universidad de la Unión Europea en Florencia, Schmitter ha desarrollado notables aportes al estudio de las nuevas formas de organización en Europa, del papel que desempeñan las asociaciones, de la transformación democrática de Europa oriental y, por supuesto de la governance. El escenario quebequense ha favorecido una excelente reunión con mis colegas empresariólogos: Renato Boschi y Eli Diniz de Brasil, Ben Ross Schneider de la Northwestern University de Illinois, Celso Garrido de la UAM-Azcapotzalco y Alejandra Salas de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Fuera de estos dos últimos, hay pocos mexicanos. Me dicen que están Rogelio Hernández y Fernando Castañeda, pero nunca los veo. Encuentro en cambio a

Ulises Beltrán, que viene a una mesa sobre encuestas políticas (con él y Estela, su esposa, disfrutaré una muy agradable cena en la Calle Saint Paul), y, muy brevemente, a Isidro Morales de la Universidad de las Américas. Otros congresos han tenido una amplia participación de académicos mexicanos. Este año, tal vez por causa de las elecciones, quizá por la huelga de la UNAM, somos muy pocos los que hemos acudido a esta fiesta de la ciencia política, donde México es uno de los temas fundamentales.

4 de agosto

Preocupa a los politólogos la fuerza de grandes compañías que trascienden países y gobiernos e imponen al mundo formas de vida y políticas comunes. Imposible hoy imaginar el mundo sin la Coca-cola, Microsoft o Nike. La gran empresa extiende su lógica corporativa y demanda la reducción de los aparatos políticos a su mínima expresión. Así, la defensa de las estructuras gubernamentales y estatales se vuelve tan importante como la de los valores culturales y la propia historia. No obstante, los nacionalismos y regionalismos parecen procesos disruptivos que tienden a desestructurar e impiden consolidar tendencias nuevas.

Los gobiernos, en su expresión más amplia, siguen siendo importantes en tanto sean los responsables de la elaboración del presupuesto nacional, afirman algunos, al tiempo que diferentes ponencias demuestran cómo, aunque no desaparece como tal, el Estado ha debido transformarse para crear nuevas instituciones que respondan al mundo globalizado. La experiencia de la Unión Europea es observada de cerca, para aprender de sus aciertos y errores. Schmitter subraya que, en contra de las teorías que esperaban la conformación de un Estado supranacional en un proceso ascendente, la experiencia europea muestra que se mantienen las fronteras y sobreviven los Estados nacionales mientras que los grupos sociales interactúan en diferentes niveles regionales, nacionales, o locales de acuerdo con los intereses que defienden. También a este respecto la coordinación de diversas fuerzas políticas permite el avance de las políticas públicas.

El Tratado de Libre Comercio (TLC, o Nafta, como se conoce entre los especialistas) es también objeto de atención en las numerosas mesas sobre el tema de la integración de mercados y su efecto sobre las formas políticas. Se discute la influencia modernizadora de dicho convenio, sus consecuencias económicas desiguales para los tres países que

lo suscriben y para los diferentes sectores económicos, pero, principalmente, las formas de negociación que ha generado y que constituyen una referencia obligada para otros grupos de países que avanzan hacia acuerdos regionales similares.

En este asunto, nuestros anfitriones no son entusiastas. Anglo y francocanadienses coinciden en el escaso efecto dinamizador que ha tenido el TLC sobre su economía y se preocupan por el avance cultural de su vecino al sur de la frontera. La última escaramuza, a raíz de un impuesto a los cigarros decretado por el gobierno canadiense, concluyó en el retiro del impuesto ante la imposibilidad de contener el contrabando de cajetillas a través de la línea limítrofe con los Estados Unidos. Es curioso constatar cómo los canadienses no consideran a México tanto un competidor económico como un eventual aliado en contra del gigante.

A unas horas de Quebec, conservadora y hasta un poco puritana, está su hermana cosmopolita, Montreal. Lo que allá son las fiestas de la Nueva Francia, llenas de nostalgia y orgullo por la historia, aquí son las fiestas de la francofonía, espacio de libertad y creatividad. Prestidigitadores, malabaristas, músicos y actores alternan sus presentaciones en las calles que circundan la Place des Arts, convertida en enloquecido escenario. En el torbellino confluyen hermosos adolescentes de ambos sexos (se distingue a los varones porque tienen el pelo recogido en una cola de caballo y a las chicas porque lo usan cortado al rape), travestis, grupos multirraciales, niños que se dejan retratar por los dibujantes callejeros, turistas ancianos que caminan con cara de permanente asombro, hombres y mujeres de todo el mundo que se reúnen, sin prisas, en una noche tibia de música francesa, artesanía de estaño, aromaterapia y crepas con cerveza.

Montreal no es cosmopolita sólo por el turismo. Su geografía urbana está definida por los diversos grupos de inmigrantes que fueron ocupando secciones de la ciudad: chinos, alemanes, italianos, judíos, griegos. A pesar de que el idioma oficial de la provincia es el francés, Montreal se reconoce como ciudad que tiene una considerable proporción de habitantes de habla inglesa, debido a lo cual prácticamente todo montrealita es bilingüe. El ambiente relajado y amable de la ciudad refleja tal vez esta convivencia multicultural que le imprime una peculiar fisonomía urbana y un agradable clima intelectual. No es de menor importancia que en Montreal se encuentre McGill, una universidad con una estructura inglesa y profesores de habla inglesa que, sin embargo, guardan excelente relación con la francoparlante Universidad de Quebec à Montreal (y, ya

encarrerados, no es ocioso recordar que McGill es el alma máter de Stephen Leacock, uno de los padres fundadores de la moderna ciencia política y hombre reputado por su buen humor).

Sin renunciar al análisis histórico que toma en cuenta las contradicciones sociales, pero despojada de la camisa de fuerza marxista, la ciencia política ha rebasado también el esquema de la caja negra con demandas y respuestas. En el congreso de Quebec hemos percibido un indudable repunte de la disciplina. A través de sus principales expositores, se manifiesta una ciencia política que inventa conceptos, elabora hipótesis y propone teorías explicativas de alcance medio. Probablemente hay más preguntas que respuestas, pero el hecho mismo de formularlas rompe con viejos esquemas y permite un acercamiento fresco al fenómeno del poder en un mundo globalizado y crecientemente democrático. La asociación que se creó en 1949 por iniciativa de la Unesco (la misma iniciativa, por cierto, que, recogida por Lucio Mendieta y por el rector Luis Garrido dio origen a la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM dos años después) ha cambiado sus preocupaciones iniciales referentes al mantenimiento de la paz mundial, el orden político y el ejercicio de la diplomacia en los años posteriores a la segunda Guerra. Hoy, las organizaciones de la sociedad civil, los derechos humanos, la relación entre poder y justicia, la libertad de las mujeres y de las minorías, las formas de medir y comparar el ejercicio de la democracia, los límites de la soberanía, la relación entre funcionamiento económico y sistema político, la distribución del poder en la sociedad y las alternativas intermedias de participación ciudadana son los temas fundamentales de una ciencia política renovada que se interroga respecto a la nueva conformación del mundo contemporáneo.

Quienes tenemos una formación inicialmente sociológica sentimos que las líneas que limitaban los territorios de las disciplinas hermanas de la sociología y la ciencia política se diluyen y permiten un recorrido más fluido de conceptos hacia uno y otro lado. Desde Quebec, una reflexión política dinámica e incluyente convoca hoy a los especialistas a hacer propuestas para la organización y el gobierno de la sociedad del futuro. Esperemos que las propuestas avancen en operatividad y que las nuevas voces en el estudio de la política sean escuchadas por quienes tienen en sus manos la toma de decisiones.

Quebec-México, agosto de 2000 ♦

La muerte del capitán Carlos García del Postigo

HERNÁN LAVÍN CERDA

Algunos dicen que el capitán Carlos García del Postigo murió a causa de un ataque de alergias múltiples, además de aquella lipomatosis obstinada e incurable: un mal casi del espíritu y de diagnóstico reservado, sobre todo en aquello que tiene que ver con su etiología. Otros creen que su fallecimiento fue más bien un asunto de política de ultramar. Yo pienso en algo muy distinto: en su muerte hubo enredo de calzones y de faldas. Por datos que uno siempre sabe y que los trae el viento, entre aquellos que Saturnino llama los conjurados aparece un tal Domínguez, viejo amigo de un amigo mío. Aseguran que Domínguez estudió optometría pero al final terminó de hojalatero. Un día de abril conoció a Venancia de Pichot en la subida de un cerro: a ella le decían la Ninfálida, aunque revoloteaba solamente de noche y cuando el mar está en calma. Algunos testigos juran que ella le dio a tomar ese jugo que deja como resaca el futor uterino mezclado con unas gotitas de vinagre blanco y un poco de pisco, y santo el remedio pero cabezón y con vicio del bueno, porque desde el amanecer el Domínguez se pegó como un molusco a las piernas de la Venancia y ninguno pudo sacarlo nunca de ahí. Llegó a tanto que se convirtió en el cabrón de ella, pero un cabrón cariñoso y comprensivo. Lo poco que le dio la hojalatería lo invirtió en la ninfa de ojos verdes, un verde líquido y lejano, hasta que al fin abandonó su oficio y se fue a vivir en el mismo catre con la Venancia. Durante el día lo ocupaban los dos y por la noche dejaba libre el lugar para otro; así se estableció en un pacto escrito que llevaba la firma de ambos. Venancia puso toda su vocación y su genio, y también se vistió con delicadeza y coquetería. Domínguez le enseñó cómo se debe tratar a los clientes:

—Debes usar el seso unido a las caderas: uno lleva el compás y las otras el ritmo. Nunca olvides que el amor con refinamiento vale por dos. Jamás conserves instrumentos de hierro cerca de la cama porque el hierro se puede convertir en imán en pocos minutos, y el imán hace que dos polos de carne copulando pasen a ser un solo polo, y si así ocurre no hay quien despegue a quien, ni la fuerza del átomo. Otro consejo: cuando beses, besa de frente y no beses torcido, la lengua muerta, los ojos en reposo, y respira, respira muy suave para que sea un beso con inteligencia porque sólo la inteligencia podrá mantenerte invicta. Yo te amo, Venancia, y te doy estos consejos por el amor y el respeto que te debo. Y aunque seas de otros, yo voy en la sangre de ellos, y durante la mayor parte del día tú sigues siendo para mí.

La Ninfálida se olvidó de sus vestidos de mezclilla y empezó a vestirse con sedas italianas, y sobre la piel que cubre sus pómulos puso las cremas y los afeites que consiguió Domínguez entre sus amigos aficionados al matute de ultramar. Ella se hizo adicta a la cosmética moderna y aprendió a sacar el Rey de Bastos desde el fondo de su liga azul, esa liga que contiene casi toda la lujuria, una lujuria de audacia artificial, además del cuchillito de hoja doble para la defensa propia.

—Y aunque tu lindo cuerpo esté como un horno —le advirtió nuevamente Domínguez—, no olvides que tu cabeza debe ser siempre un témpano. Nunca te enternescas demasiado, no te entregues mucho, controlate, afirmate, no te abandones al peligro del amor, no caigas en la trampa, que el deseo no desequilibre tus neuronas, y no se derrita al fin tu témpano. Ten cuidado con la erótica y con la romancia. No bailes con románticos porque te morderían y

torturarían como las pirañas. Ellos terminan por imponer su juego que va del amor a la crueldad. Protégete, Venancia, de todos los que escriben versos y haz que tu carácter sea cada día menos versátil.

Venancia de Pichot, a quien dejaron de llamar la Ninfálida para decirle la Domínguez, siguió al pie de la letra las recomendaciones de su amado y se transformó en la ninfa más apetecida del puerto. Dicen que a falta de Narciso Negro, ella esparció esencia de mirra por el cuarto, y aquello que antes fue ambiente de muladar pasó a convertirse en alcoba digna del más recóndito fornicio donde todo se hacía furtiva y relajadamente, aun los requiebros más inocuos y primerizos. De descoyuntada y grosera y casi sin querer, Venancia subió de categoría y fue una musa muy delicada, cariñosa, y con su carne ya nunca más de patíbulo sino de todo varón que se desvive por su orgullo y ama profundamente el desliz de la poesía.

Ella fue purificando sus impurezas, y así la descubrió el capitán Carlos García del Postigo y la invitó a subir a su barco para enseñarle la carta de navegación o, si usted lo prefiere, ver cómo funciona el astrolabio. El recorrido se hizo de babor a estribor y, luego de un mínimo descanso, de proa a popa.

—Éste es el puente de mando y desde aquí puede verse el momento en que desaparece la línea del horizonte. Más allá aparece el ancla principal, un ancla de pronto hechiza, porque en tiempos de marea muy baja la guardamos en el interior de la bodega que es como el hocico de un gran lobo estepario, aunque usted no lo crea, y por debajo de sus pies tan finos se estremecen los motores y las máquinas, además del vaivén del petróleo ardiendo. Nuestra vida es el mar, aquel mar que sube al cielo y descende, poco a poco, hacia el fondo inagotable de sí mismo, y como el mar habrá de ser el mundo que viene. ¿Has observado, Guacolda, que el mar nunca envejece?

—Mi nombre es Venancia de Pichot— dijo ella con timidez, y jamás supo explicarse qué fuerza la arrastró hacia el muelle. Ahora estaba encaramada en la popa del San Patricio.

—Está bien, de acuerdo, pero permíteme que te llame por tu verdadero nombre, Guacolda, porque así se llama la hija que no alcanzó a vivir, y a veces la vislumbró sobre las olas cuando el océano Pacífico se vuelve un poco bravo.

Guacolda sintió una atracción de sangre, tal vez atávica, por el capitán García del Postigo, y permaneció a su lado en la cubierta del San Patricio, con algo de pudor, hasta que

al fin supo que existía el ideal de la justicia y descubrió por qué la vida hizo de ella una Ninfálida.

—Las vueltas de la vida también son del tiempo que de pronto aparece más allá de lo real—dijo el capitán en voz baja, encucillándose—. Casi todo es ilusorio en este mundo. Busca la certeza de las cosas y, cuando la encuentres, sin duda que te morderás los labios. Ahora dame tu mano izquierda, la mano del corazón, y escúchame: detrás de tu mano están las manos de todos los hombres, y son todavía muchos los que sufren por dinero, y aquellos que más tienen quieren tener mucho más. Sospecho que tú eres una víctima de estos últimos años, y algún día lo vas a ver todo tan claro como el agua. Busquemos la certeza de las cosas, aunque todo es ilusorio en este mundo. Atrapar vientos, como dice el Eclesiastés, y nada más: atrapar vientos.

Guacolda retuvo en su mente la sentencia y los cuatro sonetos que el capitán le enseñó de memoria, y que ella fue recitando en las noches junto a la bahía. Así pasaron los meses y Guacolda adoptó la belleza de las vírgenes deslavadas: dispuso su cabello en una trenza interminable y conoció el embrujo del beso en la mejilla y en la frente. Poco a poco fue perdiendo su facilidad de palabra y al fin se atrevió a contemplar los ojos de Carlos García del Postigo, y entonces dijo con algo de inquietud:

—No sé qué me sucede, capitán Carlos, pero siento que ya no podría vivir lejos de ti.

Luego de sentir la dulzura de aquella voz de mujer casi adolescente, el capitán le entregó un libro donde se recopilan noventa y siete recetas de comidas que aún se preparan en el sur de Chile, y le dijo después de una sonrisa de galán con incertidumbre y entusiasmo:

—Quisiera pedirte un gran favor. ¿Por qué no estudias las lecciones preliminares del arte culinario? Primero la coccina vernácula y después la cocinería universal. Abre la página 84 y lee sin premura, fijándote en lo que dice don José Manuel Carmona, pescador y carpintero, sobre la preparación de la maravillosa corvina rellena.

Guacolda abrió el libro ilustrado y fue leyendo de un modo muy distinto a como lo hacía antes, cuando aún era la mujer más o menos feliz que se lamentaba junto a Domínguez:

—Se elabora una pasta de mariscos frescos. Se agarra la corvina por la cabeza y se abre con un cuchillo de hoja semicurva, paso a paso, con el cuidado que requiere. Luego usted busca toda clase de mariscos: la almeja, el erizo, el chape, la cholga, el loco. Eso lo cuece aparte, a fuego lento,

y al fin lo muele con paciencia, sin perder el ritmo, hasta hacer una pasta, y con esa pasta se va rellenando la corvina. Acto seguido, se coloca este pescado al horno, pero envuelto en papel mantequilla para que no se pegue. La corvina debe ir amarrada igual que una malaya de cerdo, sí, un arrollado como para los ángeles, aunque no sé si a los ángeles les gusta la carne de cerdo. Después se retira el animal del horno y se sirve en tajadas. Sin duda que los comensales se vuelven locos de felicidad, y casi no pueden creer en esa maravilla que están comiendo.

—¡Exquisito! —exclamó el capitán y dibujó en el aire un signo enigmático—. ¡Es como para chuparse los dedos! ¿Te atreverías a ensayar con esa receta?

Y Guacolda, que como una huérfana observaba la profundidad en los ojos de García del Postigo, sólo pudo decir:

—Por usted, ahora y siempre, yo daría la vuelta al mundo.

—Mañana será el día, entonces, ¿de acuerdo? Pero antes quiero pedirte otro favor —y el capitán saca desde el fondo del baúl que aparece en una de las esquinas de su camarote, un descomunal volumen con pastas de color rojo italiano, y al fin lo deja en manos de Guacolda—: deseo que te prepares muy bien y estudies durante la noche esta enciclopedia que fue escrita por los gastrónomos más famosos del mundo.

Guacolda recibió la obra de 380 láminas, perfectamente encuadrada y con planchas alegóricas en negro y rótulo de oro. Abrió la tapa y se encontró con la primera página donde viene el título y la siguiente leyenda:

EL COCINERO PRÁCTICO

Nuevo Tratado

de Cocina, Repostería y Pastelería

Describe minuciosamente el servicio de la mesa, el arte de trinchar, y todo lo referente a la cocina económica de los pueblos civilizados. Contiene gran número de interesantes fórmulas de fácil ejecución, recomendadas por los más afamados cocineros; el arte completo del pastelero y repostero, un manual de economía doméstica en que se expone la manera de conservar las sustancias animales y vegetales, dirigir la matanza y salazón del cerdo. Reconocimiento de las carnes triquinadas, elaboración del pan, práctica del lavado y planchado, y por último un completo tratado de floricultura.

—¿Dónde consiguió este libro maravilloso? —preguntó ella con una voz melancólica.

—Ya ni me acuerdo. Fue en uno de mis viajes, muy lejos de aquí, en una caleta, al frente del Mar de los Sargazos. Allí me hice amigo de un ladrón con muchos años de oficio, y el terminó por venderme la enciclopedia.

—¿Un ladrón?

—Sí, un comerciante, una especie de financista apresurado. Además era víctima de un mal tan grave que no se cura con nada.

—¿Insomnio?

—Nada de eso, querida. Elías Pimentel era impotente: sufría de impotencia, sí, esa impotencia nocturna que es propia del omnipotente.

—Ahhhhhhh.

Guacolda fue descubriendo la daga oriental sobre el minúsculo velador de madera quemada, el mazo de naipes vírgenes, la peineta de hueso pálido, la más antigua navaja, el hisopo con un dibujo abstracto en su base de marfil, la lupa china de mango azul marino, y muchas hojas de color celeste y tamaño carta. Un poco más abajo, en uno de los compartimientos, los ojos de Guacolda alcanzan a divisar otros tres libros; dos de la Biblioteca Perla con cromos alegóricos en las tapas: *Virginia o la doncella cristiana* y *Fabiola o la iglesia de las catacumbas*, y uno muy extraño que apenas puede deletrear, *Homo homini lupus*.

Guacolda pasó esa noche devorándose *El cocinero práctico*, y de tanto repetir en voz alta la receta de la corvina rellena se la aprendió de memoria, y al día siguiente, desde muy temprano, provista de un delantal oscuro, se volcó en cuerpo y espíritu a preparar el cocimiento que no puso en el horno porque el San Patricio no disponía de horno. Guacolda depositó la enmantequillada corvina en el interior de la caldera y fue muy fiel al resto de las instrucciones. Cuando todo estuvo en su punto, abrió la puerta con angustia y dio un suspiro de alivio al ver que la crema de mariscos y el ají macedado seguían en su lugar, y el caldo hervía y la corvina palpataba como si aún tuviera el corazón adentro. Este pescado está vivo y salta y da coletazos como caído del cielo. Si el capitán Carlos lo prueba ahora mismo, en la boca del horno, seguro que se muere de gusto y la potencia lo hace resucitar. Guacolda fue sacando la cabeza, el cuerpo y la cola de la corvina desde el fondo de la caldera, con sumo cuidado para evitar cualquier desgracia.

—Pobre niña, calladita y tostada, más parece un lechón que una corvina.

Guacolda trozó la presa y corrió hacia el camarote del capitán que estaba manipulando el astrolabio y la brújula de bolsillo.

—Ven, querido Carlos. Vamos, pues la corvina ya está lista. Todo en su punto más alto, de acuerdo con la mágica receta.

El capitán García del Postigo anotó una clave en su libreta de apuntes: S.O.S. Luego se levantó de la silla forrada en cuero y gamuza, y junto a Guacolda se fue deslizándose por la cubierta hacia el subterráneo. El capitán pudo ver que la base de la caldera aún estaba ardiendo y hervían los residuos del caldo. Entonces, dijo:

—Pero aquí no se puede respirar. Este calor es insopportable. Mejor subamos al camarote con los platos, los tenedores y los cuchillos.

—Mira, Carlos, fíjate en su esplendor, mira qué linda está ella —sonríe Guacolda y apoya su índice sobre un costado de la corvina.

—Está radiante como el ojo de Dios —suspira él—. Y no podría ser de otro modo porque ella es el espíritu del mar, y aquel mar que nos abraza y nos observa de día y de noche, nunca envejece.

Guacolda lo mira en éxtasis y lo invita:

—Pruébala, pruébala —y el capitán va comiendo pausadamente la primera tajada y la delicia lo perturba.

—Qué delicioso, vida mía. Qué suavidad, qué poder, y qué aroma tan justiciero.

De pronto, Carlos García del Postigo dio la contraorden y propuso que mejor nos quedáramos aquí: se quitó la guerrera, abrió el cuello de su camisa y ofreció a Guacolda la segunda tajada de la corvina, pero ella dijo no, por favor, todavía no, déjame jugar primero al infernáculo, aunque sea durante los tres últimos minutos.

—Pero Guacolda, ¿qué te propones, te has vuelto loca, en qué piensas? Ven y cómete un pedazo de esta corvina rellena con el espíritu de la justicia.

Ella puso fin a su juego en soledad y mordió el trozo en el momento preciso en que el capitán se iba transfigurando en una criatura de color escarlata, debido al vigor de la pasta picante. Así llegó a tostarse de orejas, cayó fuego de sus labios, y por primera vez descubrió en Guacolda a Venancia de Pichot, y en la sentimental y sutil Venancia a la misteriosa Ninfálida, y al fin le dejó caer los brazos encima:

—Te veo juguetona y pelirroja y ya siento en mi lengua tu lengua exquisita, tu mantequilla purísima, y esos pelos chiquitos que sobre el labio superior aún te quedan.

El capitán cae en la tempestad y la corvina con hechizo va violentándole los preceptos de la moral y los instintos. Se siente Júpiter, modula como Vulcano, y ella, que rubicunda y gloriosa sigue jugando al infernáculo, al principio

no se da cuenta de nada pero al fin lo entiende todo, descubre su final, deja de jugar a la pata coja, se derrumba sobre el filete de corvina y lo devora hasta la última gota del bálsamo picante. Ella dice para sí qué sucede, lo entiendo casi todo, pero no sé qué me pasa: desde el fondo me sube un picor terrible y un desasosiego muy difícil de explicar. La picardía del jugo con la pasta y la carne caliente del pescado asándose en la caldera, hacen que Guacolda pierda una parte de su juicio y se vuelva como en el comienzo, sí, como Venancia de Pichot o la Ninfálida. Muy suelta de ojos, movediza, y así también sus labios de tono carmín y su cintura con absoluto despliegue. Ahora siente palpitos subiendo hacia sus pechos, y por su espalda un poder irresistible que la obliga a llevar la iniciativa. Ya no soporto más, esto es como caer en la boca del tigre, el volcán revienta, cómo te quiero, Carlos, te deseo y te adoro. ¿Permitirías que me quite la blusa? Yo no quiero sólo tus besos en las mejillas, qué manos tan suaves, qué velos tú me descorres, y el capitán García del Postigo se hinca y va abrazándola y la muerde en el cuello y le besa los senos cuando se detiene bruscamente, y al fin le dice al oído, abriendo y cerrando los ojos: No te apresures porque toda la vida es nuestra, y lo que venga, cuchillo o lecho de rosas, debemos recibirlo sin ánimo de venganza. Y ahora escúchame estos versos que de súbito se me vienen a la punta de la lengua:

Me ha herido recatándose en las sombras,
sellando con un beso su traición.

Los brazos me echó al cuello, y por la espalda
partióme a sangre fría el corazón.

Y ella prosigue su camino,
feliz, risueña, impávida, ¿y por qué?

Porque no brota sangre de la herida...
¡Porque el muerto está en pie!

—Maravillosos, no me cabe la menor duda, sublimes y maravillosos —suspiró ella—: aunque un poco sádicos y masoquistas. ¿En verdad son tuyos, tú escribiste esos versos?

—Probablemente —dijo el capitán con asombro—. De lejos siento venir lejanas voces, casi herméticas, como es obvio. Ellas me los dictan, de espíritu en espíritu, y entonces tiemblo como un toro bajo los ojos del matarife. Aquí sobrevivo temblando, y estos recuerdos que me dictan yo los repito en un lenguaje que quisiera el más ecuánime y desapasionado entre todos. Me siento muy feliz, sólo que el aullido de los lobos que nunca vemos, aún me encegue-

ce. Salgo al jardín y no hay nadie: el brillo de la luna está demasiado lejos.

Y Venancia, que devoraba los restos de la pasta picante, y cuyos labios se hincharon como los de una carantamaula, no pudo contener su emoción y su alegría.

—Ayyy, capitán mío, eres un notable poeta lírico. Te había escuchado hablar bajo y fino, aunque jamás pensé oír de tu boca estos arranques profundos, melancólicos y apasionados.

—Es que me siento carbonario y libérrimo, y creo que mucho se debe al elixir de la corvina rellena, a esa especie de ungüento que tú creaste y a la temperatura de la caldera. Ay, Guacolda mía, Lacinia mía, eres más pura y más fresca que Artemisa, y eso es como decirlo todo. Vamos, ven, vamos rápido al camarote, vamos corriendo pues la caldera puede estallar de un momento a otro, y así se fueron y dejaron arrumbados los platos de hierro y las copas de cristal rojo. Ella dándole carantoñas y él retribuyendo con arrumacos y besos muy profundos en el cuello, hasta darle al fin tres palmadas cuando abrían la portezuela del camarote.

—No resisto más —dijo ella—: la boca se me incendia —y cayó como un moribundo encima de la alfajaina y se lavó la cara y las manos—. Ahora me siento mejor, más fresca, más decidida, a pesar de que en mis ojos todavía llevo el fuego.

El capitán Carlos García del Postigo se quitó velozmente las botas y dijo:

—Tengo miedo de perder el tacto, Guacolda. Ven, no te demores.

—Espérame —dijo ella—. Eres como un niño. Recuerda lo que dice la voz popular: *Quién más aguanta, más disfruta* —y fue descorriendo el cierre de su falda.

El capitán se sintió morir de soroche cuando vio los muslos de Venancia.

—Ohhh, Guacolda mía —hizo el saludo marineroy exclamó—: *Morituri te salutant*.

Ella es una Venus de piel brillante, maciza y frágil, y sus tobillos algo tensos y casi morados como los calafateadores que viven a la entrada del Golfo de Penas y bajo la Cruz del Sur. Le dije acuéstate junto a mí con dulzura, y ella desató su trenza del color de las arenas de Antofagasta, y agitando la cabeza echó su cabellera por encima del pecho desnudo, y vino y se acostó junto a mí. El capitán siente cómo se paraliza su corazón y se ha puesto pálido, muy lento y después vertiginoso, y ella le dice pobre pájaro mío, Carlos, mi capitán de los mares del sur, no sé cómo abrazarte, qué difícil, ¿qué haremos, sí, qué haremos?, y él con

toda la blancura del mundo en los ojos. Venancia de Pichot volvía a ser la antigua, y así nos fuimos con besos y arrumacos y requiebros, y la Ninfálida incendiando los cueros sobre la litera y exhibiendo todas las variantes de la ninfomanía, el amor casi infinito, la guerra a muerte.

—Pero qué haces, Guacolda, ¿no merezco ni un poco de lástima? Vas a terminar haciendo de mí lo que hizo Sancho IV el Bravo con su sobrino Nabor de la Cerda, a quien desheredó e hizo abandonar en un campo lejano, desnudo, miserable y en los huesos.

Ella no escuchaba y siguió con su estrategia, siempre en lo mismo.

—Me vuelves loco, no sigas, un poco de piedad, te lo suplico.

Venancia estiró el brazo y sacó de su bolso una botella con extracto de castor en época de celo, y dejó caer algunas gotas a lo largo de su piel y sobre la alfombra india que tapizaba el camarote. Como por obra del encanto, el capitán Carlos García del Postigo recobró su vigor y se puso de rodillas al estilo de un lobo cariñoso, tierno, cuando de improviso se oyó un golpe en la puerta que se desploma como alcanzada por una bala de cañón, y aparece Domínguez con su largo cuchillo y los ojos de bucanero.

—¡Ahhh, perros del principio y del fin, los agarré muy mansos y ahora van a pagármelas todas juntas! Los vengo buscando desde hace varias noches. ¡Vístete, perra cochina, porque prefiero matarte vestida y no desnuda como una zorra enferma! Me prometiste ser para mí como un amor exclusivo, y que aunque el culo te ardiera una vez más, yo no me ofendo por eso, tu cabeza seguiría como un témpano de hielo. ¡Pero mira en lo que has venido a parar, putilla de bergantín de mala muerte, enredándote ahora con este güevón que de marino no tiene ni la más remota pinta!

Domínguez todavía no termina de hablar cuando el capitán del San Patricio se suelta de los brazos de la Ninfálida y grita ¡cuidado, Guacolda!, y Domínguez se embarrulla y no ve a nadie dentro del camarote que no se llame Venancia de Pichot y no puede moverse, está como un amortajado, y Carlos García del Postigo lo ve tan mal que da un salto de conejo hacia el revólver oculto en el cofre, a los pies del lavabo. El capitán vuela y su viaje es un suicidio porque la fuerza mágica del grito ¡cuidado, Guacolda!, se rompe con el salto, y el cuchillo de Domínguez vuelve a la batalla y su mano la hunde en el corazón del capitán que llega tarde.

—Perro maldito —grita la Ninfálida, aunque su voz ya no se escucha. ♦

Las tentaciones pétreas de Irma Palacios

LUIS IGNACIO SÁINZ

*El insomnio ha penetrado hasta los fondos del alma,
donde ya ni el sueño ni la vigilia nos engañan.*

Alfonso Reyes: *Hipótesis de Agatón*

El despliegue plástico de Irma Palacios¹ trastoca las inteligencias que osan abordarla, se yergue como un abismo en el que todos sucumbimos gozosos. La suya es una obra provocadora de los sentidos, convocante de los adjetivos. Imposible entonces, permanecer impávidos ante su ritmo y secuencia. Sofisticación de las formas, a veces vegetales, en ocasiones minerales; pero siempre pintura de la comunión que espanta soledades. Actitud creativa que, en la desazón del insomnio, encuentra su razón de ser, la duda como un dardo que transporta un mensaje promotor de lo improbable: suponer que fuera lo que no es; suponer que lo que es no fuera. heredera de Agatón, la pintora guerrerense (Iguala, 1943) convierte su escepticismo en realidad de mundo —cabría precisar, de su mundo— y, por añadidura bíblica, escapa de las calificaciones.

La artista no engaña, sorprende. Se limita a ofrecer el desfile de sus formas y texturas en descomposición; impregnadas en los lienzos, unas y otras, como huellas borrosas de unos pasos perdidos. Son vestigios de lo que pudo haber sido, representan esa imaginación que piensa con libertad pura, sin afirmar o predicar algo, más allá del juicio. Sus soluciones rehúsan ser claves interpretativas de un código,

¹ Para una información puntual sobre la trayectoria personal y artística de Irma Palacios véase la "Cronología. Selección documental" de Samuel Morales Escalante en *Irma Palacios. Tierra abierta*, catálogo de la exposición itinerante del mismo nombre montada en Querétaro, Aguascalientes y Guadalajara, texto de Teresa del Conde, Conaculta, INBA, México, 2000, 32 pp., especialmente p. 21-30.

cualquiera que éste sea y sin importar sus eventuales contenidos. Los cuadros devienen tentaciones; alteran nuestra percepción del mundo ordinario y esperan, acaso, que el sujeto que los observa, con impudicia, asuma los delitos de tan personal deleite.

Irma Palacios traza alfabetos en la arena simulada de sus óleos; rasga también, signos perplejos que nada dicen y todo comunican. En la ligereza de sus telas irrumpe una obsesión pictórica, la de aprehender lo vivo sin que dicho prodigio sea reconocible. Como si tales superficies fuesen el territorio ilimitado de un afán coleccionista por confinar trozos de memoria visual, táctil, auditiva, espacial. Nada de lo escrito apunta hacia un lirismo anti-intelectual, pues por ello suele entenderse arrebató emocional y omisión conceptual. Habría que acotar: su estética no se encuentra varada en la representación o la decodificación; su inteligencia es de una estirpe diferente, la del impulso reflexivo, la del vitalismo hedónico.

Hurga en lo profundo de su naturaleza buscando respuestas actuales a viejos problemas; no se instala en la comodidad de los aciertos logrados; desafía la convención paralizante de las fórmulas; se arriesga por vocación. A Irma Palacios se aplica el corolario de Roger Caillois sobre el sujeto inconforme:

El que se atreve a poner en movimiento las fuerzas subterráneas, el que se abandona a las potencias aquerónicas es el que no se ha contentado con su suerte, quizá el que no supo aplacar al cielo. Está capacitado para forzar su entrada. El pacto con el infierno entraña una consagración como la gracia divina. Quienes lo concluyen, quienes han sido colmados por él, están igualmente separados para siempre del destino

común, y turban con el prestigio de su suerte el sueño de los tímidos y de los satisfechos a quienes no tentó ningún abismo.²

Sus piezas invocan virtudes asociadas a la fertilidad del insomnio, remitiendo a procesos (casi) incomprensibles de autotransformación, pues de seguir el testimonio de quien los plasma, los cuadros se modifican —desde sí— con el paso del tiempo que consume y demanda su creación. Resienten la noche, los aflige la temperatura, surgen motivos por la luz. Irma Palacios escucha y registra, contempla y analiza, semejantes "afecciones" ávidas de fantasía y nostalgia, que modulan y orientan su propia fábrica. Además, ella misma, durante el proceso compositivo, muda de interés, desplaza el centro de atención, impulsa la densidad, altera los tonos, define nuevos equilibrios, incorpora gestualidades y lo hace gracias a la dialogicidad que establece y desarrolla con sus telas, auténticas estructuras no narrativas.

Si bien la pintora renuncia expresamente a contar historias y a disectar anécdotas, quienes miran su trabajo se encuentran atrapados en el patrimonio de su propia psique y, por ende, no pueden evadir el contenido de sus experiencias sensitivas e intelectivas. Estos rastros de emotividad pensada marcan el tránsito creador-espectador, eliminando las distancias entre los participantes, ya que el festín visual convida a todos por igual. Al respecto, Teresa del Conde ha escrito:

La imagen mental que el pintor abstracto plasma es un diseño, una segunda cosa, que proviene de un inmenso e indefinido arsenal privado conformado de cosas concretas. Las pinturas de Irma Palacios, incluyendo sus títulos, ejemplifican admirablemente la manera en que los circuitos sensoriales van nombrando los elementos conforme éstos se aparecen en la tela ... La pintura de Irma Palacios está poblada de signos. Éstos no son descifrables de causa a efecto, sino polivalentes, tal y como lo son las palabras que arman una frase poética.³

De allí que los nombres de los cuadros remitan a sí mismos, es decir al universo que les otorga origen y sentido. En ellos no se esconde o atesora una fórmula de interpretación,



son más bien rasgos de una identidad —la de la artista— en constante rotación. Un sujeto postula su sensibilidad y marca su territorio cuando designa lo existente con una modalidad particular del ser.

Irma Palacios lo hace y es su privilegio. Sin embargo, de semejante acto fundacional, el bautismo, resulta imposible concluir que la totalidad de sentido y la pluralidad de intención que cada obra encarna y permite, estén confinadas en exclusiva al ámbito solipsista de un yo denominativo: *Tierra desierta*, *Fuegos nocturnos*, *Señalamientos*, *Haces de polvo*, *Limos del mármol*, *Refugios interiores*, *Origen*, *Juegos de aire*, *Floración mineral*, *Tierra desierta*, *Memoria de pedernal*.

Los veedores de su pintura son simultáneamente lectores, y postulan desde sí sus personales conjeturas analíticas y hermenéuticas. Por ello, insisto, su plástica perdió el habla, la capacidad de predicar, para conquistar una plena comunicación, sin ataduras, carente de prejuicios, ajena a cánones y divorciada de dogmas.

Enemiga del frío inmemorial que precede —y anuncia— los furores de la materia, Irma Palacios goza su vínculo con la temperatura que guarda la corteza terrestre. Su

² Véase *El hombre y lo sagrado* (1939), traducción de Juan José Domínguez, FCE, México, 1984, 189 pp., especialmente p. 60.

³ Véase "Irma Palacios. Pinturas", en *Espejismo mineral* (Irma Palacios. Pintura reciente), Conaculta, INBA, Museo de Arte Moderno, México, 1993, p. 6. Se trata de una notabilísima exposición individual integrada por 37 obras (óleos sobre tela y encáusticas sobre madera).



quehacer pictórico, en una época tan cercano al informalismo español y al discurso de algunos miembros del grupo El Paso (Manuel Millares, Antoni Tàpies, Josep Guinovart), manifiesta su debilidad por los minerales, recuérdese sus exposiciones *Espejismo mineral* (1993) y *Tierra abierta* (2000). Roberto Vallarino ha reparado en ello hasta, incluso, calificarla de “arqueóloga de la abstracción”; poniendo especial énfasis en su proclividad por la capacidad expresiva de las rocas y la energía de la pintura rupestre:

Es casi imposible ver los óleos de Irma Palacios, sus dibujos o sus encáusticas sin que alguno de los elementos que viven en ellos nos remita a Lascaux o Altamira... Hay en las obras de Irma Palacios un minucioso proceso de análisis de cada elemento, de cada color o mancha, de todos y cada uno de los trazos que le otorgan movimiento a esa materia que parece surgida de la piedra. Este análisis le permite a la pintora la modificación de las imágenes que maneja hasta que siente que la obra está terminada y se retira, íntima, profunda nuevamente, para ofrecer la posibilidad de que otros ahonden en ese mundo... En esta dirección, Irma Palacios, es una arqueóloga del arte abstracto.⁴

Tectonismo brillante que recuerda los movimientos telúricos: al trepidar, arrasa; al oscilar, perturba. De eso se

⁴ Véase “Irma Palacios. Una arqueóloga de la abstracción”, en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, México, 9 de febrero de 1995; núm. 2173, p. 56.

trata, de transmitir energía, que fluya una imaginación sensual que nos roce de raíz y al hacerlo, altere y afecte nuestras convenciones de belleza e intensidad. Con su plástica se confirma el enunciado de Cioran: “chacun de nos désirs re-crée le monde et chacun de nos pensées l’anéantit”;⁵ la fertilidad del deseo, la calamidad del pensamiento. Irma Palacios, epicentro de un sismo llamado creación.

Su magia recuerda lo elemental: los ojos se abren para ver, sin que medie un acto de voluntad. Son testigos forzados de las formas visuales y observables que componen, en calidad de naturaleza, el mundo y lo real. La razón asiste una vez más a Juan García Ponce: “Todo es imagen y porque todo es

imagen, la imagen puede estar colocada ante las dos caras de la realidad: dentro del tiempo como presencia viva y fuera del tiempo como vida de la presencia”.⁶ La piel pintada de nuestra artista, tatuaje espléndido, deambula en ambos escenarios sin enfrentar mayor problema; se adapta con facilidad y ligereza, viaja sin ataduras, despidiendo un aroma que evoca —sólo en su delicia, jamás en su carácter y estilo— los gratos olores plásticos de Cordelia Urueta (1908-1995) y Lilia Carrillo (1930-1974).

Es una voz solitaria, con interlocutores sólidos que la rodean, pero la distingue una tesitura única que le permite alcanzar —con facilidad suma— registros nunca antes logrados: el suyo es un archipiélago poético, al parecer, inagotable. Quizá la literatura permita captar mejor un fenómeno tan singular: el de las imágenes que requieren del préstamo de las palabras para revelarse. Así, Coral Bracho resume en unos cuantos versos la génesis misteriosa de la plástica de Irma Palacios:

Hay aposentos que emergen
de un fulgor ancestral. Se urden en él,
se extienden,

⁵ Cfr., *Précis de décomposition* (1949), Éditions Gallimard (Collection Tel, núm. 150), París, 1997, p. 103.

⁶ Véase “De la pintura”, originalmente publicado en *Las huellas de la voz* (1982) y compilado posteriormente en *Apariciones. Antología de Ensayos* (1987), selección y prólogo de Daniel Goldin, FCE, México, 1994, p. 411.

Como un eco en el silencio. Son espacios
Abisales.

Un hilo solo los concentra.

De él penden. En él

se juntan. Él los sostiene

o precipita. Son latitudes, son aspectos.

Son aristas que acercan

su volumen.

Lapsos de cálida ebriedad.

A veces surgen en la maleza,

se hunden en ella, se desdoblán, cobran raigambre

en su quietud. Dejan, a veces,

un rastro breve.⁷

Espacios que se reproducen sin cesar, atendiendo a su propio movimiento y que recuerdan los laberintos y las cintas de Moebius: superficies inagotables, sin principio, sin término. Sus cuadros representan maneras temporales de aparecer en la realidad, obedecen a su propia lógica, una por cierto en recomposición permanente, sin limitarse a la univocidad de contenido. Son, por el contrario, constelaciones de sentido: creaciones plurales y diversas, elípticas y envolventes, abiertas y expansivas.

Composiciones que son síntesis de múltiples determinaciones provenientes de la experiencia, la fantasía, la invención, la fábrica metódica, la investigación, la memoria, la especulación. Suma de conjeturas que desafía las formas tradicionales de aproximación a los fenómenos artísticos y que invita a la construcción sistemática de sitios de observación para, si imposible descubrir, al menos compartir y disfrutar sus secretos, que no resulta poca cosa. Irma Palacios acierta al arriesgar, se pierde para encontrarse; gracias a su discurso plástico, forzando la expresión de Edmund Husserl, "... surge un nuevo concepto universal de *posibilidad*, que repite modificados en el modo de lo meramente *imaginable* (en un figurarse el objeto como si existiera) todos los modos del ser, empezando por la simple certeza de la existencia".⁸ Podría espetarse una nueva fórmula en honor a Agatón el insomne: acep-

tar que lo posible es imaginable, reconocer que lo imaginable es posible.

Los pliegues matéricos de los lienzos, papeles, maderas o placas de Irma Palacios sugieren facilidad por la fluidez del trazo, lo idóneo de la aglomeración de volúmenes, la soltura del esgrafiado, lo natural de las texturas. Empero, se trata de un falso simplismo, pues provienen de una exhaustiva labor de improvisación corregida que, únicamente, los años de intenso trabajo, experimentación y estudio pueden explicar. Audacia que se aprecia en la riqueza de sus hallazgos, que remiten a un arte injustamente olvidado: la lecanomancia, el modo de escrutar el tiempo a través del sonido que emiten las piedras preciosas al golpear, en su caída, una zafa o jofaina. Con inexplicable generosidad, Irma Palacios nos convida las maravillas de su magacén plástico. Disfrutémoslas. ♦



⁷ El poema forma parte de una empresa compartida entre la poeta y la pintora, especialmente afortunada, que responde al nombre de *Tierra de entraña ardiente*, Galería Ramón López Quiroga, México, 1992, 95 pp.; el poema "Irrupciones furtivas" aparece en la página 37.

⁸ Véase *Meditaciones cartesianas* (1942), prólogo de José Gaos, traducción de José Gaos y Miguel García-Baró, FCE, México, 1996, 236 pp. La cita proviene de la página 110 y corresponde al párrafo 25 Realidad y cuasi-realidad de la Meditación tercera en que se desarrollan los problemas de la constitución de la verdad y la realidad.

DramaDanza

◆
ROSSANA FILOMARINO

Desde hace muchos años, aún antes de ser consciente de ello, mi camino se ha forjado buscando una alianza entre el teatro y la danza. Las formas han sido muchas y diferentes pero creo que una constante podría ser la utilización de un texto literario para la construcción de la obra coreográfica: desde la *Salomé* (Oscar Wilde) del lejano 1969 a *Reminiscencias de Ofelia* y *Galería de mujeres muertas* (Heiner Müller) de 1999, pasando por el *Fausto* (1979) o las canciones de Brecht y Weill (*Desastre y esperanza*, 1993), *Lady Macbeth* y *Las visiones de San Juan*.

Otra constante notable en mi producción ha sido la utilización de textos y de actores dentro de la misma obra coreográfica: *Silencio en voz alta*, construida sobre el ritmo de poemas de Neruda, *Las troyanas* de Eurípides, *Danzón de los años* (textos de Germán Castillo), *Cantar de cantares* y *Viejas historias* (*La maquinahamlet* de H. Müller). Si a todo esto agregamos la utilización de mitos (Ícaro, Orfeo, Quetzalcoátl, Eva, Ulises han transitado por mis danzas), creo que definitivamente no puedo escaparme del ámbito de lo teatral. ¿Por qué? Creo que el teatro y la danza son manifestaciones escénicas que, como todos sabemos, se han separado por razones históricas particulares pero que comparten elementos fundamentales en la manera de significar: ambas suceden en el espacio y en el tiempo y el vehículo transmisor de significados es el cuerpo humano. La danza renuncia a la palabra, expresión perfecta de la razón pero mantiene las líneas esenciales del pensamiento y lo expresa a través de la acción. La danza depura los elementos del drama, va más directamente al núcleo de pasiones y sentimientos y tal vez por eso puede expresar más claramente que la palabra ciertos aspectos de la naturaleza humana, como lo referente al mundo

de lo subconsciente y de los instintos, así como al mundo de lo mágico o ritual.

Trato de reflexionar y ordenar las experiencias en esta búsqueda de una alianza particular entre la danza y el drama: puedo mencionar algunos aspectos del arte dramático que utilizo en mis coreografías, independientemente de apoyarlas o no en un texto.

Creo que el trabajo del coreógrafo reúne en una sola persona los trabajos del dramaturgo y del director de escena: el coreógrafo tiene que concebir una estructura que exprese el tema y organizar todos los elementos dramáticos dentro de esta estructura; pero al mismo tiempo debe configurar un lenguaje de movimiento y crear un estilo que le permita transmitir concretamente la emoción que le producen los materiales temáticos, así como encontrar las formas de organización de los signos del discurso. En mi manera actual de hacer coreografía —una vez definido el tema principal— elaboro la dramaturgia a partir de tres elementos: de una mínima lógica de acción (de dónde parto y a dónde quiero llegar) que se va haciendo más compleja a medida que avanzo en el trabajo, de la definición del espacio y de la arquitectura musical. La estructura definitiva la determino durante el proceso de montaje; tomo siempre en cuenta la sucesión necesaria de las acciones para que cada una de ellas esté ligada temáticamente a la antecedente, a la par que vaya estableciendo elementos para la siguiente hasta llegar a la resolución final. Creo que la acción dramática debe brotar de otra acción y conducir a otra diferente, donde cada cambio de equilibrio implique cambios de equilibrio anteriores y venideros; debe ser progresiva —en cuanto a la estructura— y significativa —en cuanto a su relación

con el tema—. La experiencia de montaje de coreografías de larga duración me ha enseñado a no aferrarme a estos planteamientos como a un bastión de seguridad; han sido necesarios muchos años para aprender a atreverme a dejar abiertos los canales de la percepción del conjunto y a ceder a los requerimientos que la obra misma va dictando en el proceso de su propia existencia; adoptar, pues, una estructura parcialmente "abierta".

Otro punto de contacto que guardo con el arte teatral se refiere al trabajo técnico para crear una respuesta verdadera a un estímulo ficticio. Tengo hartas dudas acerca de si el método que estoy tratando de consolidar con cada nueva puesta en escena podría definirse —en relación con las técnicas de actuación— como *vivencial* o de *trance*: del primero utilizo el principio de despertar la creatividad del inconsciente por medio de un trabajo mental conscientemente dirigido; del segundo, el dejar fluir los impulsos del inconsciente mediante un proceso de sugestión. Realmente no sé qué tan contradictorios sean estos dos métodos en la teoría de la actuación (¡ojalá me lo puedan aclarar los especialistas!). Tal vez estoy afirmando una enorme barbaridad. Sin embargo, en la práctica, lo estoy haciendo. A partir de procesos intensos de concentración física y mental (aprendizaje de una rutina especial de calentamiento) y con la finalidad de reducir o abatir resistencias, persigo descubrir formas particulares e individuales de movimiento que respondan a impulsos interiores y no a códigos preestablecidos. El objetivo por alcanzar consiste en que la respuesta de memoria corporal hacia el trabajo *con* y *sobre* la imagen o conjunto de imágenes, lleve al bailarín a descubrir su universo emotivo y a concretarlo en formas de movimiento que expresen esos contenidos particulares. A partir de estos elementos se inicia entonces el proceso de transformación en el personaje *creado* y no —como normalmente hacemos— *recreado* a través de la imitación o de la actuación. Una vez encontrados estos impulsos y formas, trabajo su selección, organización y elaboración hasta llegar a la forma precisa definitiva, la cual organizo en secuencias obligatorias para el intérprete. Por tanto, el enfoque cambia y la repetición, que persigue el perfeccionamiento, se fundamenta entonces en un proceso de reacciones verdaderas que surgen del trabajo mental conscientemente dirigido. El bailarín, así, tiene siempre un margen para seguir los impulsos propios, para potenciar sus capacidades expresivas y creadoras pero al mismo tiempo le es forzoso ejecutar todos los movimientos asignados

y debe cumplir con una partitura, espacial y de secuencias de movimiento.

Si en el teatro dramático la palabra es el detonador de conceptos y emociones, su equivalente en la danza es el movimiento; considero que el trabajo del coreógrafo sobre el movimiento es equivalente al del director teatral sobre el texto: si uno cuida la entonación, el otro cuida la dinámica; si uno la claridad de la palabra dicha, el otro la calidad del movimiento, etcétera; en ambos casos cuentan la comprensión y la intencionalidad, el "estar en situación" de lo que se dice o se baila. Para mí, la meta es buscar la significación máxima del discurso a través del movimiento: cuidar que éste sea preciso, exacto, casi perfecto, en su potencial físico y emotivo en relación con el tema, pero dentro del parámetro de normas y reglas que debe asumir el intérprete aun en su libertad de ejecución. Busco entablar, a través del uso exhaustivo del cuerpo dentro del máximo esfuerzo, una comunicación profunda *con*, en el espectador; propiciar que afloren las emociones reales del que —aun sentado en su butaca— está participando en el flujo de energía generada en la escena y que se deja tocar emotivamente por los temas propuestos. Esto es, transformar el acto de danzar en un acto ritual a través del sacrificio del cuerpo; hurgar en las zonas más profundas e ignoradas de nuestros seres, tratando de encontrar formas, pulsaciones, energías no conocidas antes y compartir estas indagaciones con los espectadores. Este proceso —de tipo grotowskiano— no aporta ninguna seguridad: se asume el riesgo y el traspaso de los límites como una manera de hacer danza.

La línea expuesta podría abrirnos los caminos de otros temas. Básteme terminar asegurando que ningún creador —obviamente— parte de cero, aunque destruya todo lo que hayan hecho sus predecesores. Es tarea de todos nosotros, los que hacemos la danza profesional, enriquecer nuestro arte a través de la confrontación y la reflexión que nuestra práctica proponga y aporte, con las leyes de otras disciplinas artísticas. En el campo de la coreografía todavía no tenemos un corpus teórico como el que existe en el arte dramático y creo que el acercamiento a éste es sumamente fructífero: puede encendernos varias, muchas luces (por lo menos, *ésa* ha sido mi experiencia). Quiero insistir: en esta época de grandes cambios, en la que la informalidad y las ocurrencias dominan la escena y al arte dancístico, la experimentación verdadera es posterior al trabajo estricto, a la estructuración dramática y al rigor en el entrenamiento corporal. ♦

Al diablo



DANIEL SADA

Yo me vestí de diablo un viernes por la tarde
y salí a caminar. Me fui al panteón; pero antes,
durante el prieto trayecto, remota y uniforme
fue la procacidad burla burlando
tal como un semicírculo obsesivo
contra mí: la ciudad: rojura tumultuosa
—otra pero creciente— ya inflamación: la cual
a troche y moche, a oscuras, sin remedio,
por ahí y por aquí: perfidia —¡en molde!— siempre
inacabada; renca fugacidad, acaso perendengue
y bienquista, no obstante, y a ratos sobadora
como una tentativa para un sueño...

Amén de lo difícil

y sensato

El cómo hallar

la vertical ansiada

con roces

de por medio

Pese a pese salí

¡Gracias a Dios!

Lo que sí que ¡ni modo!
Pobre cuerpo pelele
el mío, contrario, a solas
rompiendo la espesura, a duras penas

Desgarrado llegué sin cuernos y sin cola
para saltar la barda, la de atrás, la mejor
Pero el desveno infame

(¡lo hice o no lo hice?)

Diabla duda de oquis
la cual, en consecuencia,
estrujó hasta aplastar lo amorfo de un indicio
traído a pelo, sí, para dar murga

“Los muertos ya son santos, ya son magos,
y si un diablo cojuelo quisiese molestarlos
ellos serán dos veces más diabólicos”

Traducido el ensueño, rojo al fin, desgarrado,
deduje por ventura una verdad a medias

Mejor será ser diablo sin disfraz
Demonio entre los vivos, como siempre,
y santo entre los muertos, como nunca

Maneras de lo bello

◆
GUILLERMO SAMPERIO

*No hay peor cosa en el mundo
que una obra mediocre
que aparenta ser excelente.*

Joseph Joubert

Al sexto día, después de haber creado el mundo, Dios creó al hombre; pero en el sentir de Adán el Paraíso no era un lugar bello. Entonces Yahvé, en su infinita bondad, cuando el primer hombre estaba durmiendo, le arrancó una costilla y con ella creó un sueño viviente: la mujer. Al despertar, lo primero que vio Adán fue a Eva y comprendió que el Paraíso no es un lugar bello sino un lugar donde suceden cosas bellas. Con la caída, la más alta de las criaturas arrastró tras de sí a todo el universo y apareció la primera suegra.

Desde tiempos prehistóricos y en todas las culturas han existido objetos destinados a embellecer. Según el filósofo José Ortega y Gasset, "la actividad artística más antigua del hombre fue adornar, especialmente a sí mismo". Al parecer, se trata de una necesidad innata del hombre, más allá de la pura vanidad. La importancia que siempre ha tenido el embellecimiento queda patente en el hecho de que el hombre se adornaba incluso antes de usar el vestido: se pintaba, tatuaba e, incluso, a menudo se ponía plumas y huesos de animales sobre la piel.

Hombres y mujeres pertenecientes a la tribu de los sakuddei, en Indonesia, ilustran perfectamente hasta qué punto pueden ser importantes las concepciones mágicas del embellecimiento; llevaban toda suerte de adornos: pulseras, aretes, collares, plumas, pintura, etcétera, para que sus almas se mantuvieran alegres y no se fueran con los antepa-

sados. Y lo decían en serio, porque tenían la firme creencia de que si no se engalanaban morirían.

Embellecerse y embellecer su entorno es una necesidad consustancial al hombre; algunos antropólogos intuyen que en esa necesidad innata están las raíces del arte. El ser humano siempre se ha expresado a través de este lenguaje con un profundo significado. Puede decirse que la belleza es anterior al hombre: la Naturaleza se encarga de embellecer a muchos animales en la época de celo y la razón es la misma que en las personas. En opinión de Carlos Marx:

Así pues, mientras que, de una parte, para el hombre en sociedad, *la realidad objetiva se convierte en realidad de las fuerzas esenciales humanas, en realidad humana* y, por tanto, en realidad de sus propias fuerzas esenciales, todos los objetos pasan a ser, para él, la objetividad de sí mismo, como los objetos que confirman y realizan su individualidad, como objetos; es decir, que él mismo se hace objeto.

Los psicólogos dicen que tanto hombres como mujeres quieren subrayar mediante pulseras, anillos, collares, tatuajes y cosméticos su individualidad porque así refuerzan su autoconciencia y la seguridad en ellos mismos. De esta manera no sólo se da información sobre el gusto del portador y el cómo se ve a sí mismo, sino también sobre su estado de ánimo, cultura y posición social.

Los objetos de ornato al parecer sólo alcanzan su plena efectividad en el momento que se llevan puestos: son otros cuando no los luce la persona y la persona tampoco es la misma cuando no los lleva: ¿las medias de seda y los

artículos de lencería son los mismos cuando no los lleva puestos una mujer?

El sentido más profundo del embellecimiento personal concierne por igual a hombres y mujeres. Desde las épocas más tempranas de la historia, los hombres se han embellecido, incluso para la guerra: antes de la batalla, los griegos se engalanaban con magníficas medias adornadas con pompones rojos y figuras bordadas artísticamente con hilos de oro y plata; antaño, los guerreros de Nueva Guinea se colocaban collares confeccionados con colmillos de jabalí porque los consideraban idóneos para representar la belleza masculina; entre los maoríes de Nueva Zelanda, sólo los jefes podían adornar su rostro con estéticos dibujos, y los pictos de La Britania se pintaban el cuerpo de colores. Así mismo, las garras de águila para los indios dakota de Norteamérica y los dientes de leopardo para los mau-mau del África oriental constituyen los trofeos que demuestran el éxito de la lucha contra los animales. Las piezas de ornato también servían para distinguir jerarquías sociales y castas: en las islas Fidji, sólo a los caciques les estaba permitido poseer dientes de cachalote y adornarse con ellos; en Europa, hasta muy entrado el siglo XVIII, estuvo reservado a los nobles el derecho a llevar piedras preciosas, incluso en el caso de que fueran falsas; en la India, tan sólo por la vestimenta, pintura y joyería, puede saberse la religión, casta, profesión y estado civil del portador.

Máscaras, tocados de plumas, amuletos, pinturas en el rostro, brazaletes, adornos en los pies, aretes y tatuajes, servían para encarnar a seres superiores en rituales mágicos. En muchas culturas del mundo aún se mantiene esta creencia: mediante un adorno especial se busca el contacto con lo divino. En los rituales iniciáticos de pueblos primigenios, los niños entran en el mundo de los adultos a través de experiencias traumáticas: les afilan los dientes con una lima, los circuncidan o les hacen cortes con un cuchillo que les dejará cicatrices en el cuerpo, símbolo de su masculinidad, que ya pertenece al grupo de cazadores o de guerreros y que sabe guardar los secretos de la tribu.

En el presente ensayo, hasta ahora se ha hecho hincapié en los adornos encaminados al embellecimiento corporal por una razón muy simple: a esta necesidad del ser humano debemos la mayoría de los objetos suntuosos de los museos. Según la creencia de Nueva Guinea, los muertos no tienen acceso al más allá si no llevan perforado el tabique nasal con una artística varilla, porque de esta manera los espíritus pueden reconocer a un buen hombre. Creencias análogas llevaron a mayas, aztecas, egipcios, chinos y otras culturas

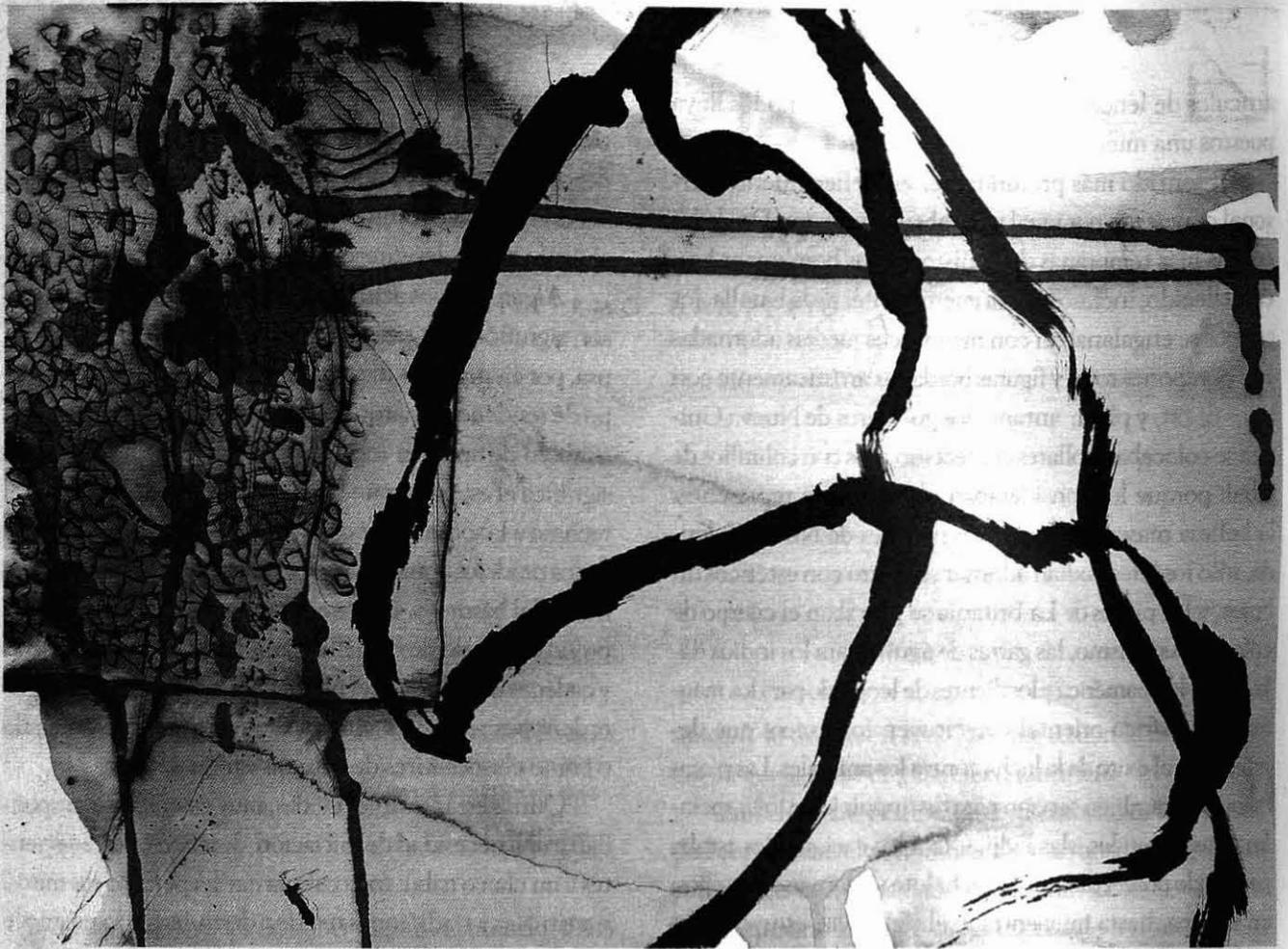
a enterrar junto con sus muertos innumerables objetos estéticos. El adorno era una de las cosas más importantes que se depositaban en las tumbas, por eso se ha convertido muchas veces en el único testimonio material de las épocas pasadas, el único rastro desenterrado de culturas desaparecidas.

Algunos de los actuales elementos embellecedores sólo son significativos si se comprende al grupo social que los usa, por ejemplo los distintivos de los *punk*: siendo un grupo de tendencia anarquista, usan zapatos de obrero, como símbolo de apoyo a los trabajadores; el cabello de punta significa el espanto ante la realidad y la ropa sucia y rota el rechazo a la sociedad de consumo, porque se dicen emerger de los tiraderos comerciales: los *punk* se definieron como las flores del basurero. En los años sesentas, piedras exóticas, prendas de pelo de camello, pendientes de plata, pulseras y cadenas de la India y el Nepal fueron cosa exclusivamente de *hippies*: así se presentaban como gente de mucho mundo o como conocedores de culturas exóticas.

Quizás estas simples modas, muy en el fondo, respondan a una necesidad de iniciación, de saberse pertenecientes a un clan o tribu: toda cultura que ha perdido sus mitos, sus rituales y tradiciones tiende a destruirse, y lo mismo le sucede al individuo: necesita cumplir, aunque sea de manera inconsciente y no tradicional, con sus rituales de pertenencia grupal. Actualmente en México son comunes los tatuajes y los dijes en la lengua, los párpados, el ombligo, la nariz y otras partes recónditas. Las pandillas —y jóvenes adinerados— de algunos países europeos han adoptado una costumbre de los hampones japoneses: ya es común ver locales callejeros dedicados a la amputación de los dedos meñiques.

Immanuel Kant definió lo bello como aquello que place universalmente sin concepto, es decir sin tener un conocimiento previo del objeto. Pero de acuerdo con lo anterior, ¿hay un solo tipo de belleza? Se ha afirmado desde tiempo atrás y todavía en la actualidad que la experiencia de la belleza es capaz de revelar la verdad de ciertos hechos morales, filosóficos o metafísicos en una forma sensible. Sin embargo, aunque las percepciones de los sentidos y las imágenes de la memoria signifiquen alguna realidad percibida —no importa si éstas son más o menos ilusorias—, ni los datos sensibles ni las imágenes de la memoria poseen ninguna cualidad estética.

La belleza nos ofrece una vaga o incomunicable especie de conciencia que exige ser aclarada por el pensamiento discursivo. Para Platón y Hegel la experiencia estética es una especie de peldaño de la filosofía. Otro punto de



vista, más común entre artistas y místicos, es que la experiencia estética es un vehículo para alcanzar la verdad y que es superior al pensamiento racional o, por lo menos, el único utilizable en asuntos de trascendencia.

Todas las cosas, según el mito romántico de la unidad cósmica, se corresponden. Este mito nos entrega una visión totalizadora: tanto la naturaleza como el hombre reconocen su mutua colaboración, y éste abandona cualquier rencor por los males causados por aquélla en la vida del ser humano. Para los románticos, el sueño es anterior a la belleza, o más bien la belleza proviene del sueño.

Pero si se supone que la experiencia de belleza, nacida del estímulo de la lectura de un poema, la contemplación de una pintura, un bosque o un amanecer, puede darnos información acerca de esas cosas, encontramos que tales afirmaciones y datos pueden contradecirse entre sí: es difícil distinguir el *sentimiento trascendental* del *pensamiento a la medida del deseo*, que puede ser engañoso, aunque también, ocasionalmente, suele ser verdadero. El que estemos sujetos a determinados estados de ánimo es importante, porque puede tener consecuencias respecto de nuestras experiencias y de nuestra percepción del universo; sin embargo, el conocimiento que esto trae consigo no posee ningún carácter estético; sería, en todo caso, ciencia o metafísica. Cuando se con-

sidera que por medio de la experiencia estética obtenemos la verdad moral, los argumentos son semejantes.

Esta doctrina adopta dos formas: la primera se encuentra en Platón cuando postula que la familiaridad con la belleza de la naturaleza y del arte formal predispone, de cierta manera, a la moralidad; recomienda, para este propósito, las fábulas y poemas moralizados, siendo esa misma actitud la de los siglos XVI y XVII y que más tarde retoma Tolstoi.

Pero no es el arte imitativo en sí, lo que nos da la verdad moral; ni tampoco el más bello arte imitativo es el más efectivo. Sin embargo, lo que es irrefutable de esta teoría es la tesis de que la belleza puede servir tanto para moralizar como para corromper la conducta humana. De cualquier manera, las experiencias estéticas no necesariamente tienen que moralizar. El hombre vive tanto en el mundo de los sentidos como en el del pensamiento; la estética busca la respuesta en un estado en que el hombre se sustrae al imperio de los sentidos y al de la razón. Sin embargo, en opinión de Federico Schiller: "La belleza junta y enlaza los estados opuestos, sentir y pensar; y sin embargo, no cabe en absoluto término medio entre los dos. Aquello lo asegura la experiencia; esto lo manifiesta la razón."

La teoría del *sentimiento trascendental* concibe la experiencia de la belleza no como propedéutica de la morali-

dad, sino como una forma más alta y profunda de ésta: define la experiencia estética como la satisfacción del impulso de juego, en el sentido de feliz armonía entre los impulsos sensible y lo racional y moral.

La doctrina del sentimiento trascendental sugiere que el significado de la experiencia de la belleza es sentimiento: el paisaje es un estado del alma. Sin embargo, si por trascendental se entiende que este sentimiento siempre va dirigido al universo entero, o a Dios, o a nuestros deberes, o que proporciona cierta especie de verdad acerca de tales cosas, es algo difícil de entender y de aceptar: trascendental no quiere decir que dicha experiencia consiste en un mero sentir, sino que significa y comunica algo de importancia excepcional; y entonces debemos descubrir su sentido.

Muchos teóricos sostienen que ni siquiera es necesario un parecido con los objetos naturales, como en el caso de las figuras geométricas pintadas durante el paleolítico dentro de las cavernas, de una alfombra persa, un arabesco o un rosetón de catedral. Un poema puede revelarnos datos de carácter científico, histórico, moral o filosófico, pero no necesariamente tiene que ser así, y más todavía: si adopta la forma de un argumento, puede ocurrir que resulte falaz.

Algunos afirman que el poema puede significar y no tener sentido, que es suficiente con que armonice palabras o sonidos musicales. Sin embargo, si en realidad es significante, tiene que ser, ante todo, positiva y verdaderamente significante de aquello que se ha propuesto significar. El problema en cuestión no es fácil: el arte dadá, aparentemente sin significado, tiene sentido (no olvidemos que hemos excluido toda verdad menos la psicológica). Podemos condenar algunas obras de arte como falsas, insinceras o afectadas, implicando para eso las razones que tenemos para considerarlas grotescas o absurdas; pero, lo grotesco, lo absurdo, y aun el vacío o el silencio, ¿no dicen algo?, ¿tendremos entonces una experiencia estética genuina cuando encontramos que una imagen instantáneamente significativa expresa, antes que nuestros pensamientos, nuestros sentimientos, deseos, emociones o estados de ánimo?

Quizás la belleza de la naturaleza es la que refuta con mayor fuerza la teoría de que toda experiencia estética es la expresión de las emociones; si la forma, el movimiento, el color, el sonido, la textura, expresan de manera natural ciertos estados psíquicos, lo más probable es que los encontremos en la naturaleza del mismo modo que cuando son creados artificialmente. Por ejemplo, son frecuentes las metáforas en las que el agua matinal expresa nuestros sentimientos acerca de la juventud; las estaciones floridas,

los de la alegría; y el viento tempestuoso, los de la cólera en estado puro, sin objeto ni pretexto. Nadie en particular les ha fijado ese carácter significativo y expresivo; pero, de acuerdo con nuestra capacidad de imaginar y crear, aunada a la experiencia y la cultura, las aceptamos con la misma emoción con la que recibimos la cercanía de una mujer o una sonrisa. Un atardecer puede ser tan expresivo y revelador como un cuento de Jorge Luis Borges, y un lago como una pintura de Salvador Dalí. Pero también ocurre que los pobladores de un lugar considerado como un paraíso no lo aprecian, y en cambio se maravillan con paisajes de otras regiones.

Para Carlos Marx "es necesaria la objetivación de la esencia humana, tanto en el aspecto teórico como en el práctico, lo mismo para convertir en humano el sentido del hombre como para crear el sentido humano adecuado a toda riqueza de la esencia humana y natural".

Llamaremos bello a un objeto sensible, ya sea real o imaginado, que suscita en nosotros una experiencia que expresa sentimientos que, por nuestra historia personal y cultural, somos susceptibles de experimentar. Sin embargo, de la misma manera la historia particular de estos objetos puede no despertar ninguna clase de imágenes. También son decisivas las distancias en el tiempo y el espacio: la nacionalidad puede impedir cualquier estímulo cuando se escucha música china del siglo XII, por ejemplo. Es decir, lo que es expresivo para unos, no lo es para otros: no hay nada bello en sí.

Si consideramos el inconsciente colectivo del doctor Carl Gustav Jung, una buena parte de la psiquis humana es común a todos y, consecuentemente, otra buena parte de la cultura también lo es, y con ello podemos entender una belleza universal. Sin embargo, no olvidemos que la belleza depende de un espíritu sensible: cada individuo participa con su imaginación, cultura y experiencia; pero tampoco la obra de alguien es mala porque no gustó a uno o es buena porque le gustó a otro. Todo mundo afirma que le gusta *El Quijote de la Mancha*, aunque no lo hayan leído.

Afirmar la objetividad de la belleza es intolerancia estética; negar la objetividad del deber y de la bondad en la obra es escepticismo; la reflexión de que la belleza depende menos de la naturaleza de los objetos que de la significación que tienen éstos para nuestra interpretación no disminuye en nada la experiencia. Si es emoción, intensidad y universalidad lo que buscamos, lo podemos encontrar en una forma abstracta arquetípica de la belleza: la mujer. ♦

Irrupción de la crítica dancística

ALBERTO DALLAL

Ya sea que consideremos a la crítica de arte como prolongación verbalizada de una obra, de un hecho, de un acontecimiento o ya sea que nos inclinemos por considerarla descripción escueta, auxiliar del hecho artístico, el texto, el suceso crítico debe contener los ingredientes indispensables que han de dar fe de lo que el arte produce. En la época contemporánea —en México por razones históricas— tienden a diluirse las diferencias entre la crítica profesional y la investigación especializada. En una misma publicación, en un mismo programa de radio o de televisión, es posible percibir ambos niveles o enfoques en torno a la obra de arte.

Este fenómeno de mimetismo crítica-investigación que posee su propia dinámica, sus propios ritmos y acciones de índoles periodística, académica y política —y que por ello tenderá a su propia extinción— se ha vinculado a la afloración, en el espacio informativo y divulgador, de objetos de observación y de estudio y de áreas de la experiencia social y del conocimiento que anteriormente, en México, no requerían ni suscitaban el interés público. El periodismo contemporáneo ha abierto muy vastas áreas de acción informativa y crítica que permiten vislumbrar la ampliación de las funciones divulgadoras, didácticas y comunicativas en el ámbito del arte y, en particular, del arte de la danza. Asimismo, las fronteras entre lo que cabalmente conocemos como periodismo —socialización rápida y eficaz de una información colectivamente requerida—, por una parte, y la propaganda y la publicidad, por la otra, indican que el producto informativo y el producto crítico están ampliando radios de acción formal que prometen redescubrir vetas y temas que antes eran propiedad exclusiva de la investigación especializada.

Por otra parte, el concepto general pero profundo de lo que cabalmente llamamos cultura o fenómeno cultural, se ha puesto al día y ha expandido también sus puntos de vista y su atención crítica, sus definiciones y sus ejercicios exegéticos en dirección de actividades, actitudes y obras de danza que en otras épocas no hubieran recibido atención alguna. Por ejemplo, las danzas autóctonas, en extinción paulatina, la danza autogestiva de los grupos sociales metropolitanos, la innovación y profesionalización de los espectáculos electrónicos, la expansión de la cultura del cuerpo hacia áreas de competencia de las artes marciales, el deporte, el modelaje, el *happening*, etcétera, son fenómenos que obligan al surgimiento y asentamiento de un corpus de críticos más profesionales, más ingeniosos y más operativos, sobre todo más profesionales. En el espectro actual de la difusión cultural, de la información periodística y de la crítica especializada, hay grandes sectores, áreas del saber y del proceder humano que requieren, ya, de revisiones sistemáticas. Y sobre todo, de nuevos cuadros críticos profesionales que centren sus conocimientos, sus esfuerzos y su atención crítica razonable sobre la producción de bienes artísticos y culturales de un solo sector creativo. Estos profesionales (el crítico especializado siempre lo es) deberán aportar asimismo nuevas formas de exposición del "producto crítico". Los nuevos caminos, tanto del periodismo como de la crítica, deben diseñar y adueñarse de sus propios procedimientos y metodologías para que el público perciba, capte y aproveche su dimensión esencial y la nueva amplitud de sus alcances.

Existe un aspecto del papel desempeñado por la crítica de danza que se relaciona directamente con la tradición. En efecto, toda crítica profesional y funcional coadyuva al



forjamiento de una tradición: se establece en la línea segura e ininterrumpida que parte de los antecedentes históricos de este arte, pasa por los sucesos y las obras y registra lo que viene después, aquellas figuras, símbolos e imágenes concretas que pueden reconstruirse, describirse, ubicarse, explicarse en el presente, de tal manera que el trayecto y la dinámica de una manifestación artística quedan registrados con claridad, y adquiere forma y queda establecida su razón de ser. La crítica profesional, antes que nada, forja un lenguaje descriptivo e interpretativo, el cual no sólo deberá ser comprensible para los lectores, los “consumidores” de danza y los miembros de la comunidad dancística; también deberá servir de puente para las generaciones posteriores. Este lenguaje se transforma constantemente a la par que las aportaciones artísticas, sobre todo en un ámbito tan amplio en géneros, obras, protagonistas y estructuras de organización como la danza mexicana. Por mera operatividad, en los productos de la crítica dancística—institucionalización del movimiento perpetuo de las artes— el adjetivo cuenta menos que la descripción; la ubicación de una obra debe resultar flexible, en el sentido de que debe “funcionar” como elemento comprensible para aquel grupo de lectores o espectadores que, en contubernio con la obra, los artistas, el crítico y la situación misma, asimila las variantes y las apar-

taciones de una obra en particular. En estas circunstancias, por lo tanto, los adjetivos son lo de menos. Ante la presencia efímera del hecho dancístico, el crítico es, antes que nada, un ente-sistema que registra y razona, inscribe, describe y razona “en voz alta” con todos los medios a su alcance. Algunos de estos testigos o “veedores” de la danza propician tan sólo imágenes momentáneas que tienen que ver con la función inmediata del periodismo mas no con la crítica propiamente dicha; que se aseguran su alianza con los espectadores veletas y superficiales, con los publicistas, pero que de ninguna manera resuelven esa aportación de elementos y de razonamientos—esa secuencia de razones expuestas— que es la auténtica crítica de arte.

El extremo de esta *no adjetivación* no es, aunque a veces se piense, una plena objetividad insulsa o despectiva. De ninguna manera. El crítico profesional comienza sus trabajos consuetudinarios sólo mediante el forjamiento de un lenguaje que, de no existir tradicionalmente, debe ser inventado. En México, por ejemplo, la crítica teatral, no obstante que continuamente se transforma o sufre agregados, posee un lenguaje especializado, en el sentido gremial del término, que responde a una enorme tradición que puede detectarse ya en los periódicos diarios y las revistas del siglo XVIII y más nítidamente en las crónicas y reseñas de la



prensa del siglo XIX. Según las modas de cada época, el talento y la profesionalidad de la crítica teatral, en México, han tendido funcionales redes lingüísticas, imágenes, textos, y a éstos les han hecho sabrosos agregados cíclicos que, unidas las fuerzas, desembocan en la conciencia de muchas generaciones de espectadores. En efecto, se trata de un lenguaje inmediato, de operatividad definida y muchas veces efímera pero que entremezcla giros de lenguaje, “modos” de decir las cosas ancestrales, giros técnicos, clasificatorios y hasta descriptivos que adereza el crítico con agregados poéticos, narraciones circunstanciales y frases ingeniosas. Los términos señalan una ubicación inconfundible que se relaciona con esa obra, esos actores, ese dramaturgo, esa experiencia teatral concreta que se ha llevado a cabo en una fecha específica y ante los ojos de ese verdadero especialista —el mejor espectador— que es el crítico profesional.

De ninguna manera nos referimos aquí a la descripción supuestamente objetiva, radicalmente descriptiva, seca. A veces es necesario, en los afanes de la ubicación artístico-histórica, recurrir a un lenguaje coloquial que le va a proporcionar al lector, no sólo la imagen adecuada para entender qué ocurrió realmente en ese escenario, en esa sesión de teatro o de danza. En lo que al arte de la danza se refiere, a veces el crítico asume la responsabilidad de describir un movimiento del cuerpo humano como si se tratase de un acoso guerrero (“invadió ese espacio con los brazos extendidos y

el puño cerrado”) o como si estuviera ante una caricatura de muñecos de peluche en la cual “las manos se enlazaban con una suavidad extrema, como si una niña por primera vez tocara terciopelo”. Resulta lícito emprender la inventiva de ese lenguaje, e incluir licencias del lenguaje, frases comprensibles e ingeniosas, para crear códigos que todavía no existen para los espectadores de la danza mexicana; los críticos irrumpen en el escenario cultural echando mano o acogiéndose a instancias teóricas, poéticas o lingüísticas. Ante la imposibilidad de explicar cabalmente el ambiente misterioso de una danza del Forion Ensemble, hace tiempo, expliqué en un texto que los movimientos sordos, tenues, las miradas fijas y la impasibilidad de los cuerpos de los bailarines evocaban la atmósfera de algún cuento de Juan Rulfo. Sí. El lenguaje es histórico, aun en sus instancias de metalenguaje o precisamente porque la significación que se adhiere a las palabras resulta invocativa para una época y una cultura específicas. Sin embargo, el lenguaje de la crítica debe ser siempre cabalmente “objetivo”, guardar su relación directa con el evento o la obra artística, concreta, real.

Cuando el crítico profesional ya ha asimilado muchos de los términos técnicos de los géneros dancísticos, aunque al principio debe explicarlos con giros de lenguaje, con frases llenas de implicaciones no técnicas, puede irlos adaptando a sus notas, reseñas y reportajes. De ahí que la crítica profesional y especializada trascienda, en ese sentido sola-

mente, a la factura periodística, aunque la mejor crítica especializada no tenga que provenir necesariamente de la academia o del aula universitaria. Es un problema de voz narrativa, no de eficiencia ni de funcionalidad periodística. En una entrevista, en una reseña descriptiva, aun en lo que se ha dado en llamar "crónica periodística", el periodista profesional debe hacerse a un lado, evitar el protagonismo que implica el ser poseedor de un vehículo que le otorga exclusividad, capacidad de indagación y acceso a la información única. Tanto el crítico como el periodista que cubren la "fuente" van conformando un lenguaje especializado pero sobre todo—ya que la creatividad lingüística no es propiedad exclusiva de nadie—evitan cualquier tipo de actitud y acción protagónica pues el periodismo es un puente que se establece, vía la información accesible, entre el hecho o la obra en sí, el personaje en sí, y el lector o el radioescucha o televidente.

El dominio de la socialización de este lenguaje especializado que se va creando entre todos—participantes, artistas, teóricos, periodistas y críticos profesionales—permite el acceso del lector a la crítica, ya sea por el camino periodístico, ya sea por el camino académico (revistas culturales, especializadas, medios electrónicos, etcétera). Puede prevalecer en un periodista agudo, funcional, avezado qué tipo de crítico devendría al percibir que en la cobertura de una fuente o actividad artística concreta encuentra un mayor placer, se desenvuelve con los elementos de alguien al que "se le cuecen las habas" para entrar de lleno a la crítica profesional. Críticos de danza en ciernes serán todos aquellos periodistas que encuentren en la reseña, en el registro, en la transmisión de la información dancística un placer especial pero también en la renovación y en el enriquecimiento, en la re-creación del lenguaje de la danza. Mismo placer que debe hallar, por su parte, el académico, el historiador de la danza al forjar el lenguaje adecuado que le permitirá convertirse en crítico especializado. Tendrían que surgir en el país por lo menos cincuenta o sesenta críticos profesionales de la danza para cubrir, de manera sencilla y directa, lo que en México se hace en todos los géneros dancísticos, desde la danza de concierto hasta los festivales y concursos de danza popular. Resulta incalculable el número de investigadores especializados en danza que se requerirían para el estudio de la danza mexicana antigua y actual, ya que para entrar de lleno en la investigación habrá que hacerse de metodologías operativas que cubran siglos enteros de intensas actividades dancísticas que, por otra parte, no han sido rodeadas de las necesarias críticas e investigación.

El forjamiento de un lenguaje adecuado para ejercer la crítica de danza no puede el crítico lograrlo de una vez y para siempre. La enorme inventiva, la gran creatividad de los bailarines y coreógrafos mexicanos invita incesantemente a ampliar el lenguaje crítico e incluso a inventar nuevas formas del hacer crítico. Lo mismo ocurre con las azuzadoras imágenes de actitudes, evoluciones y trazos que los danzantes indígenas ofrecen al espectador, atento o no. Hay mucho por descubrir todavía en los movimientos, aparentemente repetitivos y elementales, de los danzantes indígenas. Asimismo, las imágenes que los nuevos coreógrafos componen, inventan, elaboran, montan y desatan en el escenario se antojan, en ocasiones, tan vivas y tan inhabituales que invitan a escribir textos que lleven diagramas o manchas o dibujos con acotaciones variadas. Como el desarrollo y la innovación creativa de la danza acompaña a los cambios que se generan en las ciencias, en otras artes y pasajes de la cultura, las formas y las estructuras de la crítica también deben ampliarse proporcionalmente. A veces resultan funcionales las descripciones escuetas de aquellas imágenes del escenario que semejan secuencias de una película o de un sueño: sus cargas e intensidades poéticas u oníricas resultan naturalmente elocuentes en el texto o en la reflexión lingüística. También surgen obras dancísticas cuya violencia, sequedad, lugubrez, invitarán al crítico a inventar palabras alusivas, frases tenaces o agresivas que permitan transmitir las sensaciones logradas por cada sesión de danza en particular. E inclusive se presentarán obras de aquellos coreógrafos consagrados que, al romper con sus propias expresiones formales y estructurales tradicionales, hacen reaccionar al público de nueva cuenta, de manera que la respuesta de los espectadores se convierte en sorpresa. ¿Cómo apresar este cambio inesperado en el juego creativo de un autor, cómo describirlo, ubicarlo en una coreocronología hasta ese momento uniforme? ¿Cómo expresar los grandes momentos alcanzados por esas víctimas del olvido crítico que son los bailarines, los grandes ejecutantes? Los textos del crítico de danza deben reflejar esas circunstancias artísticas inhabituales, invitar al espectador y al lector a penetrar en esos nuevos ámbitos de la creación y la interpretación dancística y, lo que es muy importante, atraerlos a la reflexión y al "personal" atestigüamiento del evento. El buen crítico profesional está obligado a dar fe de lo ocurrido pero también a establecer los parámetros que permitan al hecho dancístico incrustarse en la historia y en la cultura que le corresponden. ♦

¿Hay todavía creatividad en la ciencia?

◆
RICARDO TAPIA

A pesar de los profetas que anuncian el fin de los tiempos en que aún se podía hacer verdaderas contribuciones al conocimiento científico, una revisión de los retos que se nos presentan en los próximos veinte o treinta años demuestra exactamente lo contrario, pues los grandes descubrimientos del siglo XX en muchos aspectos abrieron nuevos horizontes. Si en el XIX la teoría de la evolución de Darwin revolucionó para siempre nuestras ideas respecto al origen de la vida y de las especies, ésta no pudo ser entendida en términos moleculares sino hasta la segunda mitad del XX. Fue hasta entonces cuando se logró elucidar la estructura química de los genes —la doble hélice del ácido desoxirribonucleico o DNA—, descifrar el lenguaje del código genético y conocer los mecanismos celulares mediante los cuales se transcribe y traduce la información de ese código para fabricar proteínas. De manera equivalente, si a finales del XIX y principios del XX aprendimos que las neuronas son células separadas físicamente unas de otras, sólo hasta varios decenios después se conoció cómo las neuronas aprovechan el espacio que las divide para comunicarse mediante mensajeros químicos y cómo se establecen circuitos funcionales de gran complejidad, formados por miles de neuronas.

Sirvan los dos ejemplos anteriores para ilustrar cómo los hallazgos científicos que sin duda han revolucionado nuestra manera de pensar y de concebir la naturaleza fueron al mismo tiempo el punto de partida de nuevos y no menos importantes conocimientos. Por eso, el panorama que tenemos frente a nosotros en el inicio del siglo XXI es al mismo tiempo provocador, impredecible, difícil y, paradójicamente, lleno de la certidumbre de que se lograrán progresos extraordinarios, muchos de los cuales no pode-

mos siquiera concebir en el momento actual. Así como hace relativamente pocos años simplemente no se podía imaginar la posibilidad de la clonación de mamíferos, es decir la creación de un nuevo organismo desarrollado a partir de una sola célula adulta, nos resulta imposible imaginar lo que en los próximos decenios nos será revelado por la investigación científica.

Lo anterior nos trae al tema del presente artículo: ¿los adelantos científicos de los dos últimos siglos, y más específicamente del XX, que sin duda puede llamarse el de la profesionalización y globalización mundial de la investigación científica, van a cambiar la forma de acercarse a los problemas, a modificar lo que se conoce como el método científico experimental? ¿Debemos esperar o buscar una nueva forma de hacer ciencia? ¿Van a cambiar los mecanismos de la creatividad científica?

Intentar contestar estas preguntas requiere inicialmente de alguna consideración acerca de la creatividad en la ciencia. Como he expresado en estas mismas páginas (*Universidad de México*, núm. 546-547, 1996), los grandes hallazgos a menudo son el producto no de un frío y sesudo análisis de diversas posibilidades, sino de una súbita iluminación que acomoda todos los datos previos en su justo lugar, como si, faltando todavía muchas piezas para terminar de armar un difícil rompecabezas al que no se le encuentra solución, al acomodar una sola pieza todas las demás, de manera natural, encajaran en su sitio y el rompecabezas quedara completo en un santiamén. Éste es un proceso mental que puede definirse con toda propiedad como intuición, la cual no significa de ninguna manera una inspiración surgida de la nada, sino que requiere, precisamente, de un ensamble de conocimientos, datos, imaginación, lecturas y análisis previos

que sólo un investigador dedicado íntegramente a sus proyectos puede reunir en algún momento. Es en este sentido como el proceso creativo en la ciencia resulta muy similar al del arte, aunque hay una diferencia fundamental: la investigación científica intenta responder preguntas sobre cómo es y cómo funciona la naturaleza, en tanto que el arte es un ejercicio libre de la imaginación, aunque naturalmente su realización requiere del dominio del oficio, ya que la mejor obra pictórica imaginada no se puede representar en el lienzo si no se sabe pintar, y lo mismo puede decirse de las otras artes.

Por eso en la ciencia es tan importante el saber plantear las preguntas. Parte de la intuición a que nos referimos consiste justamente en la capacidad de desarrollar hipótesis susceptibles de ser probadas, para poder obtener una respuesta. Esto implica dos aspectos diferentes, aunque complementarios: primero, que desde el punto de vista teórico la pregunta pueda ser contestada, sobre la base de que existen los conocimientos previos necesarios, y, segundo, que se disponga de las herramientas analíticas—instrumental, aparatos de medición, métodos de análisis, etcétera—, lo cual

necesariamente requiere infraestructura y financiamiento. De aquí que la investigación científica tenga que realizarse en instituciones destinadas a ella y que dependa de la existencia de presupuesto suficiente para llevarse a cabo.

Quizá el segundo de los puntos anteriores sea más obvio que el primero, pues es claro que si para llevar a cabo un proyecto de investigación se necesita una pieza de equipo determinado, por ejemplo una ultracentrífuga, un espectrofotómetro, un potente telescopio o un microscopio electrónico, y no se tiene acceso a él, el proyecto simplemente no puede realizarse. En cambio, la importancia del primer punto, la pertinencia o la viabilidad del proyecto, es más sutil, pero de igual o mayor peso. Por ejemplo, un investigador podría plantearse como proyecto conocer los mecanismos neurobiológicos de la inteligencia, e inclusive proponer una hipótesis sobre la forma en que los circuitos neuronales de ciertas regiones del cerebro estarían actuando para resolver problemas. Sin embargo, para cualquier investigador más o menos enterado del estado actual del conocimiento sobre el funcionamiento cerebral, resulta claro que aún no sabemos lo suficiente sobre la comunicación interneu-



ronal, la anatomía y la química de los circuitos neuronales y los mecanismos de plasticidad del sistema nervioso, como para intentar contestar esta pregunta con razonables esperanzas de éxito. Es decir que, en el momento actual, un proyecto de tal naturaleza estaría, a priori, condenado al fracaso. Sin embargo, esto no quiere decir que la situación será la misma dentro de veinte o treinta años, ya que en ese tiempo seguramente sabremos mucho más sobre numerosos aspectos de la biología neuronal, tanto en células únicas como en circuitos, y hasta quizá lo suficiente como para plantear hipótesis plausibles y diseñar los experimentos adecuados con el fin de obtener resultados y conclusiones válidas.

Por lo anterior, debemos concluir que la creatividad científica empieza por saber qué preguntas vale la pena hacerse y son pertinentes, es decir aquellas cuyas respuestas son posibles. Y al hacer este análisis uno encuentra que las preguntas pertinentes son generalmente muy concretas y se reducen a tópicos muy específicos. Por ejemplo, tomando en consideración los conocimientos previos y la metodología actual accesible, en lugar de plantearse un gran problema, como el de los mecanismos neurobiológicos de la inteligencia, una pregunta de contestación más viable sería: ¿qué regiones del cerebro se activan cuando el sujeto experimental realiza una complicada operación mental abstracta, como resolver un problema (no necesariamente matemático) o un acertijo? Esta pregunta se puede responder ahora, debido a que ya contamos con la metodología capaz de detectar en sujetos humanos, mediante imágenes obtenidas por resonancia magnética nuclear u otros medios, un aumento en el metabolismo de los grupos de neuronas en las diversas zonas cerebrales. Y en animales de experimentación, generalmente ratones, es posible ahora alterar permanentemente los mecanismos químicos de la comunicación interneuronal en circuitos neuronales específicos, mediante la eliminación de un gene que codifica para fabricar alguna proteína necesaria para dicha comunicación, o bien mediante la sobreexpresión del gene y por consiguiente el aumento de dicha proteína y la facilitación de la función del circuito neuronal. Esto es lo que se conoce como la "fabricación" de animales transgénicos. Al someter al ratón transgénico a pruebas de aprendizaje y memoria, en comparación con ratones normales, se puede responder, al menos parcialmente, a la pregunta de cuál es el papel de la proteína alterada y cómo se realiza la comunicación interneuronal en que ella participa, en el paradigma conductual estudiado.

Es claro que estos experimentos no contestan por sí solos la gran interrogante sobre cómo funciona el cerebro

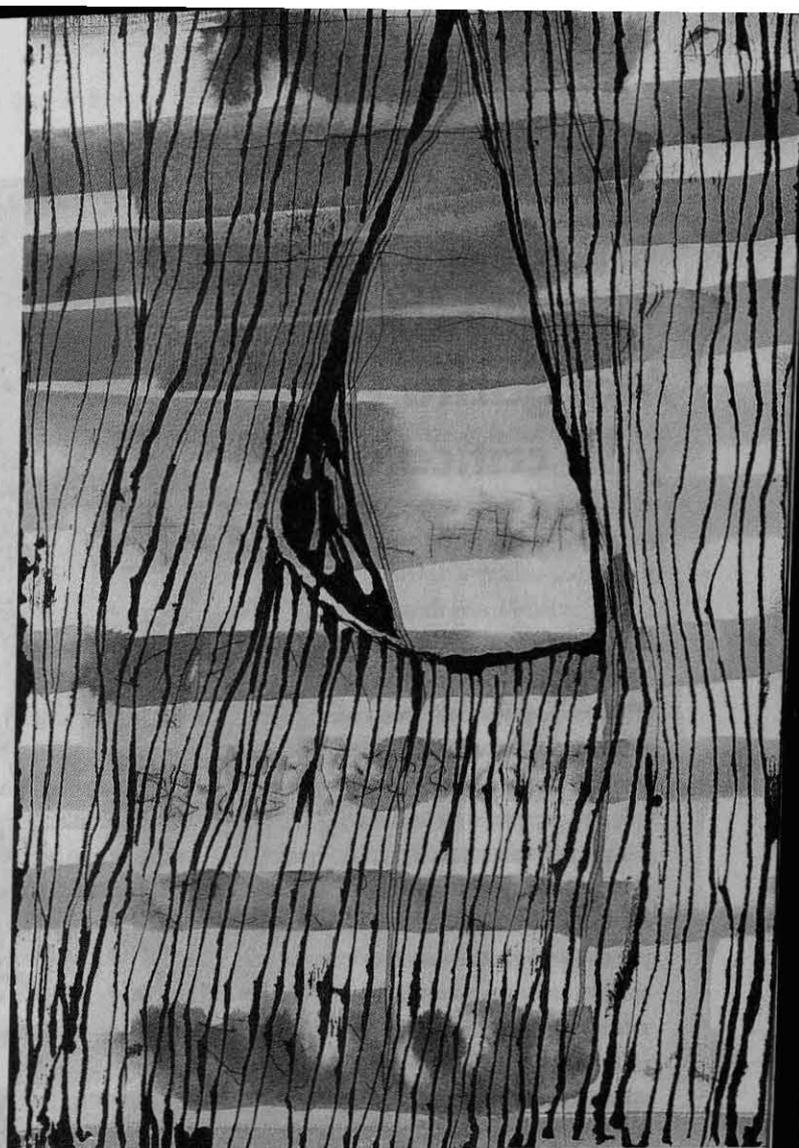
para pensar y resolver problemas, pero ciertamente nos proporcionan información valiosa, así sea mínima, sobre los circuitos, los neurotransmisores y las moléculas de proteínas que podrían estar involucradas en la inteligencia. Y no hay que olvidar que, volviendo al punto inicial de este artículo, hace quince o veinte años hubiera sido inimaginable llevarlos a cabo, pues aún no existía la metodología para eliminar o sobreexpresar un gene en un mamífero. Recientemente se han realizado ya algunos experimentos de este tipo, con resultados prometedores, aunque aún muy preliminares.

Pero si ya sabemos el tipo de experimentos realizables, y las inquietudes y preguntas de los científicos que trabajan en una determinada área del conocimiento son similares, ¿por qué algunos científicos tienen más creatividad que otros? ¿Se les ocurren ideas más trascendentes? ¿Logran resultados más sorprendentes? Las respuestas a estas preguntas no son fáciles, pero me gustaría sugerir como explicación el que esas personas poseen más intuición, en el sentido mencionado aquí, es decir que tienen mayor capacidad para integrar una serie de conocimientos en hipótesis y planteamientos que permiten explicar hechos o hallazgos aparentemente inconexos. Sólo que ésta es una explicación parcial, pues formular estos planteamientos integrales no basta: es necesario demostrarlos, y el fracaso o incapacidad para hacerlo origina que muchas ideas aparentemente geniales queden sólo en eso, pues, por muy maravillosas que luzcan en el papel, la realidad experimental puede desmentirlas. Y, sin embargo, hay casos en que el científico prácticamente no tiene dudas, dada la fuerza de los argumentos. En tales circunstancias, el científico puede jactarse de tener ya los resultados y de que sólo le falta hacer los experimentos, que incluso a veces no lleva a cabo. La descripción de la doble hélice de cadenas polinucleotídicas que constituye el DNA, realizada por James Watson y Francis Crick en 1953, constituye un ejemplo notable de esta intuición extraordinaria, pues ciertamente en ese trabajo ellos no muestran resultados de análisis químicos o fisicoquímicos de ningún DNA, y a pesar de ello ese artículo, de apenas dos páginas de longitud, cambió para siempre nuestros conceptos de la bioquímica y la biología molecular. Lo que en nuestros días se da a conocer sobre la secuenciación completa de la estructura química del genoma humano y lo mucho que de este conocimiento vendrá después para detectar, prevenir o curar gran número de enfermedades son sólo algunas de las muchas consecuencias de ese descubrimiento.

En la actualidad estamos viviendo la época del trabajo de investigación en grupo. Dado el extraordinario progreso y amplitud del conocimiento, es imposible para cualquier investigador conocer toda la información, técnicas y adelantos recientes, aun de su propio campo de investigación, por lo cual cada vez resulta más frecuente encontrar en la literatura científica artículos firmados por diez, quince y a veces más autores, que inclusive se encuentran en distintos países. Ciertamente esto ha permitido no sólo que se obtengan muchos datos de manera más rápida, sino también que el contenido de los trabajos sea más multidisciplinario, gracias al concurso de diversas técnicas experimentales, lo que sin duda enriquece los resultados. Pero, desde el punto de vista de la creatividad, creo que es válida la pregunta de cuál es la participación de cada uno de los miembros de un equipo multidisciplinario y multinacional. Los científicos somos personas, y las ideas, sobre todo cuando son producto de una intuición en el sentido aquí planteado, ocurren en el cerebro de una persona, no en el espacio que rodea a un grupo de trabajo, por más íntimos y afines que sean sus miembros (lo cual, por cierto, es más bien una excepción que una regla).

La tan comentada y aplaudida secuenciación del genoma humano, por ejemplo, difícilmente puede calificarse de acto creativo o de un verdadero descubrimiento, ya que se lleva a cabo por medio de máquinas llamadas "secuenciadores automáticos de DNA", cada una conectada a su indispensable computadora programada para analizar los datos generados por el secuenciador. Por eso, el proyecto del genoma humano es un adelanto técnico extraordinario y de incalculables consecuencias, pero en realidad está desarrollándose mediante verdaderas fábricas de secuenciar genes, como sin duda lo es la compañía privada Celera Genomics, que tiene 300 de estos secuenciadores y 1100 científicos manejándolos. Así, una vez establecidas las técnicas necesarias, gracias a los verdaderos hallazgos sobre la biología molecular de los genes conseguidos en los años anteriores, el "descubrimiento" de la secuencia del genoma humano era algo que inevitablemente tenía que ocurrir una vez iniciado el proceso, pues no había riesgo de que algo fallara, salvo que se suspendiera la aportación del dinero necesario. Por eso, creo que el proyecto del genoma humano no es producto de una verdadera creatividad científica, sino la consecuencia inevitable de ella.

Debe reconocerse que muchos de los avances más significativos en la ciencia —la teoría de la relatividad, los rayos x, la radioactividad, la penicilina, la vacuna de la



poliomielitis y la ingeniería genética, por mencionar algunos— surgieron del trabajo y la creatividad de científicos individuales, y que los grandes grupos más bien realizan tareas encabezadas por investigadores de gran prestigio, en circunstancias donde la creatividad y la aportación individuales quedan diluidas, disfrazadas o de plano anuladas. Es por esto que, como científico, no me atrae en lo más mínimo participar en la secuenciación del genoma humano ni en proyectos de naturaleza similar, a pesar de que sin duda alguna constituyen uno de los mayores adelantos en la historia de la humanidad. Prefiero seguir intentando proponer hipótesis de trabajo con al menos algo de novedad y, al tratar de comprobarlas, contribuir a aumentar y mejorar nuestro conocimiento, antes que ser una pieza en una maquinaria científica. Creo que lo primero es mucho más creativo que lo segundo, aunque los éxitos sean menos seguros, menos frecuentes y, sobre todo en nuestros países subdesarrollados, menos reconocidos. Estoy convencido, además, de que sólo así lograremos formar a nuestros estudiantes de posgrado como investigadores inquisitivos, imaginativos y creativos. ♦

Margarita Peña y la crítica alarconiana

MARÍA ANDUEZA

El libro *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica*, en las colecciones y en los acervos documentales, de Margarita Peña, es muy valiosa contribución a las letras mexicanas porque centra su atención en la figura y la obra del dramaturgo mexicano Juan Ruiz de Alarcón, tan injustamente vilipendiado por sus contemporáneos. Este inapreciable trabajo constituye una coedición de la Benemérita Universidad Autónoma de Pue-

bla, la Universidad Autónoma Metropolitana y la editorial Miguel Ángel Porrúa.

Margarita Peña considera a Juan Ruiz de Alarcón el autor mexicano anterior al siglo XX que ha gozado de mayor difusión y exégesis. La autora manifiesta que en su trabajo ha querido aprehender los múltiples reflejos que irradian de la biografía y el teatro de este escritor, contemplados en el espejo de la crítica.

Erudición y saber filológico reúne esta cuidadosa investigación que Margarita Peña divide en tres partes, que llamará apartados. En el primero de ellos la autora considera las diversas corrientes de la crítica alarconiana, dispersas a lo largo de los siglos y de la geografía: la corriente de la crítica española que desde finales del siglo XVIII revaloriza el teatro alarconiano; la crítica europea que recoge los trabajos de los especialistas franceses, italianos y algunos estudiosos alemanes; la corriente de la crítica mexicana de principios de siglo, la cual se aboca a la investigación documental en archivos (Nicolás Rangel y Julio Jiménez Rueda); la crítica posterior, desde Alfonso Reyes hasta Sergio Fernández; la corriente crítica latinoamericana, y la apreciación anglosajona. Margarita



PUBLICACIONES UNAM



Desigualdad y pobreza en México, ¿son inevitables?
Aguilar Gutiérrez, Genaro
Instituto de Investigaciones Económicas
Centro de Investigaciones Económicas, Administrativas y Sociales,
Colección Jesús Silva Herzog
2000, 203 págs.

Derechos humanos, filosofía y naturaleza
Vargas Valencia, Aurora: Compilación
Instituto de Investigaciones Filológicas
Cuadernos del Instituto de Investigaciones Filológicas 23
2000, 171 págs.



La actividad volcánica
Espíndola Castro, Juan Manuel
Instituto de Geofísica
Cuadernos del Instituto de Geofísica 12
1999, 52 págs.

Paleobiología. Lecturas seleccionadas
García, Pedro y otros: Compilación
Facultad de Ciencias
Colección las prensas de ciencias
1999, 194 págs.



Informes: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial. Tel. 56 55 91 44 Fax 55 73 94 12 ext. 224

<http://bibliounam.unam.mx/libros>

e-mail: pfedico@servidor.unam.mx

Ventas: Red de Librerías UNAM

Peña incluye además la polémica sobre la mexicanidad de Juan Ruiz de Alarcón.

El apartado segundo trata del *corpus* de las comedias de Juan Ruiz de Alarcón. En él se dan noticias sobre piezas de este género creadas por el dramaturgo mexicano, que Margarita Peña ha podido consultar en bibliotecas europeas. Se describen, si bien en forma sumaria, los fondos alarconianos de colecciones de bibliófilos como John Rutter Chorley (Inglaterra), Alfred Moral Fatio (Francia), Adolf Schaeffer (Alemania) y Joaquín Hazañas y la Rúa (España). También son objeto de atención tres comedias manuscritas de Alarcón, consignadas por Pascual Gayangos, que se conservan en el Museo Británico. En suma, el *corpus* dramático alarconiano impreso en los siglos XVII y XVIII, disperso en bibliotecas de todo el mundo.

En el apartado tercero, "Miscelánea alarconiana", Margarita Peña se refiere a documentos de archivo y transcribe algunos legajos inéditos relacionados directa o indirectamente con el dramaturgo y su época, los cuales pueden dar nuevas luces a su biografía. Los documentos consultados pertenecen a la biblioteca de la Universidad de Salamanca, el Archivo General de Indias en Sevilla, la Biblioteca del Museo Británico y el Archivo General de la Nación en México.

Las conclusiones a que llega la autora en su investigación las sintetiza en el epígrafe de Rodolfo Usigli que enmarca las últimas consideraciones: "Imagino a Juan Ruiz lleno de filtraciones, accesible a cuanto resuelva el dolor en esperanza y en paraíso el infierno" (p. 295). En efecto, al paso de los siglos, para Juan Ruiz de Alarcón, "el infierno se tornaría en paraíso: del Hades de una infancia difícil, de las zahúrdas de Plutón de los corridos madrileños, al Olimpo de los consagrados geniales" (p. 299). Desde el enfoque metafórico, transmutar lo que fuera vergüenza en esperanza; el infierno de la burla, la marginación y la indiferencia en paraíso. En suma, del corcovado Alarcón al dramaturgo genial. Para la autora, "la gran conclusión quizás, es que, pese a un tránsito afortunado el peregrino no ha logrado regresar totalmente a su patria" (p. 299). El gran impulso crítico de la primera mitad del siglo XX trajo a México a Juan Ruiz de Alarcón "en la voz de los investigadores, de los críticos, y de manera discreta de los actores" (p. 299), pero documentalmente no ha llegado aún a los acervos mexicanos. En efecto, Juan Ruiz de Alarcón inicia el ascenso a la fama gracias al reconocimiento por parte de un público de críticos, lectores y espectadores.



Por su parte, Margarita Peña presenta propuestas (y esto es muy importante) para situar al dramaturgo en el lugar que le corresponde en el parnaso universal, donde merece estar por su obra dramática: *impulsar* la puesta en escena de la totalidad del teatro de Juan Ruiz de Alarcón; *traer del extranjero* el material bibliográfico inexistente hoy día en México; *establecer* catálogos descriptivos del *corpus* dramático; *desmitificar* al dramaturgo mexicano mediante el análisis de las comedias y la recomposición biográfica.

El libro de Margarita Peña resulta ameno, fluido, siempre interesante. Esta afirmación parecería oxímoron por tratarse de una obra erudita y rigurosa, basada en archivos, legajos antiguos, catálogos, acervos y colecciones; un material físicamente áspero y ríjido, transformado por una escritora de prosa sabrosa y chispeante. Para Margarita Peña el contacto y encuen-

tro con documentos seculares es un acto de amor, nuevo renacimiento. Las letras fijas, inertes, sin vida, son la voz viva de Juan Ruiz de Alarcón, la de sus críticos, detractores, actores y espectadores.

Será determinante para todo aquel que desee acercarse a la vida y la obra de Juan Ruiz de Alarcón esta penetrante y sugestiva investigación de Margarita Peña, quien conquista por derecho propio el título de máxima especialista y autoridad reconocida internacionalmente en el panorama de los estudios críticos alarconianos. ♦

Margarita Peña: *Juan Ruiz de Alarcón ante la crítica, en las colecciones y en los acervos documentales*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Universidad Autónoma Metropolitana / Miguel Ángel Porrúa, México, 2000. 327 pp.

El amor en los tiempos del Fobaproa

JESÚS GÓMEZ MORÁN

Primer tiempo

La etapa del desamor es muy parecida a los tiempos previos a una elección política, tanto federal como de dimensiones más reducidas. Esto se debe a que en ambos casos el hastío y el desencanto tienen presa fácil en quienes, inmersos en la frustración de sus respectivas esperanzas, se encuentran imposibilitados de ilusionarse otra vez con alguna nueva promesa. En el caso de la soledad amorosa, el desaliento proviene de la desconfianza: cierto, hay más de una persona en el mundo de quien se puede estar enamorado, pero después de un fracaso (sobre todo reciente) es muy fácil (y sobre todo lógico) rehuir una nueva aventura. Lo mismo sucede en el caso de una elección política: ¿cómo será posible volver a creer en una propuesta después de tantos engaños y sin ninguna seguridad de que *ahora sí va a ser diferente*? El fracaso, tanto de las expectativas amorosas como de las políticas, Daniel Mir lo condensa en un verso del poema "Antara": "contiene esperanzas, nunca hechos". El desamor pues, como la política, se basan en las mismas premisas: son siempre un proyecto a futuro que se queda trunco, una promesa no cumplida. Elementos presentes (y casi imperativos dentro de esta esencia que parece constituir a ambos), los que subraya precisamente este poema:

Esperemos recordar siempre mañanas,
empecemos a escondernos en los planes.
Antara no sabe del silencio que empieza
[a llenar ya los espacios.

Y cuando el momento de la duda o el engaño se presenta, los objetivos iniciales inevitablemente se pervienten. Sin embargo, en este punto es necesario hacer

una salvedad, ya que la promesa amorosa se funda en su propósito de engañar al otro, pero el que promete se engaña a sí mismo al mismo tiempo que miente, al jurar cariño o fidelidad; en cambio la promesa política *sí* se presenta con la intención de ser un compromiso para cumplirse, pero a sabiendas de que el candidato que la proclama está engañando consciente e intencionalmente (el parecido aquí con los manejos fiduciarios en nuestro país resulta ser, por lo demás, bastante casual):

no sabe estar, mas estará en lo futuro,
futuro perseguido cada instante,
no puede ser nunca lo cierto,
[futuro ciego.

Todo ello crea una atmósfera de abandono y nostalgia, y dicho sentimiento, puesto en versos, podría decir más o menos así, cuando un poeta se dirige a su amada (del poema "Huida"): "Supongo que es fresco el aire que vas rompiendo con tus labios." Cuando la certidumbre parece ser imposible, el espacio de la ensoñación (del tiempo en que se tuvo la fe puesta en una ilusión) es lo que queda frente a la ausencia del bien deseado, o guardar una débil premonición, resultado más de la voluntad que de la seguridad: "Espero, cuando los vientos del sur y tu camino se entrecrucen, presentirlo." Participar con convicciones auténticas en el sentimiento amoroso o en política guarda como consecuencias invariables el terminar con las ilusiones rotas, aunque este paralelismo muestra otra fisura, si señalamos (tal vez todavía con una posición idealista) que amar es la música para el espíritu, en cambio los gobernantes incumplidos por su alevosa actitud obtienen para sí, lo menos, música de viento.

Medio tiempo: la música de las palabras

Pero es tiempo de hablar de esencias. El lector involucrado en las disquisiciones de quien esto escribe se preguntará cuál es el motivo de las mismas. La respuesta es la publicación reciente del poemario *Partevientos* de Daniel Mir. A lo largo de sus páginas, la música se presenta como un elemento constante, no sólo en los títulos de los poemas (o en una mención textual al *blues*, a un solo instrumental o a la sucesión de los textos en la sección "Fuera de tiempo", semejante a la de un concierto sinfónico), sino también en la estructura de los mismos. Los poemas aquí incluidos tienen como base inconfundible el verso endecasílabo, hecho que los inserta dentro de una rancia tradición literaria. Y ya que hablamos de cuestiones musicales, la estructura rítmica a la que se aventura Daniel Mir está sustentada en las cláusulas trocaicas que inundan la mayoría del libro. Pongamos como ejemplo "Renunciación" [las acentuaciones marcadas son mías]:

Cómo decir que todas mis miradas
[encalláron
en tí, guardián de máres a quien áves
[y cométras anunciában.
Porque horizontes despejados
[te guardáron
y tu rísa competía con las ólas.
Aquella véz, la del café, inexisténte.
Esta véz en que podrémos hallár
[un escondíte de los rúidos,
del tórpe dialogár de los siléncios.
Salir podrémos de la suáve cataráta
[de la Lúna.

El poema es inevitablemente reiterativo en su composición acentual: cada cuatro sílabas aparece la tónica que marcará el ritmo del verso, lo cual no deja de ser paradójico cuando en la siguiente composición "Sombras", enuncia el autor:

Sombra que persigue los secretos,
a la que quiero asesinar,
cuanto más quiero acabar con
[las repeticiones,
los círculos convexos que me acechan.

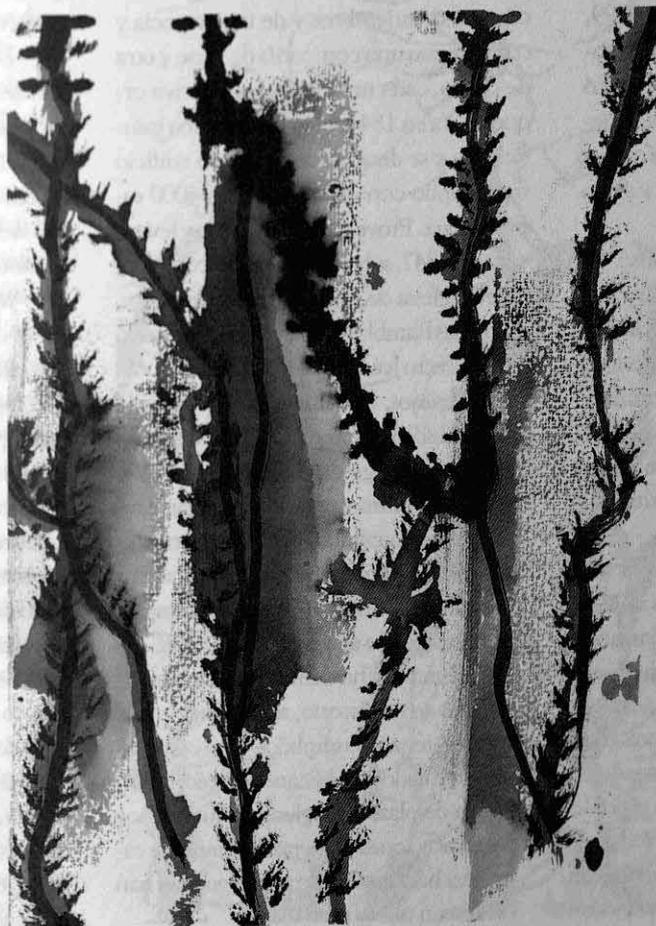
Segundo tiempo

Daniel Mir ha llegado precisamente a esa etapa donde un poeta con su trayectoria bibliográfica debe hacerse también las tres preguntas que aparecen en el poema que da título a este libro: "la de qué fui y qué será y dónde estamos". Para responder a la pregunta "de qué fui", el poeta debe hacer el balance de lo escrito y lo logrado con ello, en una palabra, el camino recorrido: siendo ésta su cuarta entrega editorial, podemos decir que ciertamente el trayecto no ha sido corto. Sobre la pregunta "de qué será", la respuesta debe ser consecuente con la anterior: de acuerdo a como lo proyecta su desempeño bibliográfico, el escritor se halla a considerable altura como para medir el desfiladero y como para exigirse mirar más bien hacia las nubes, es decir, su compromiso no está con el lector ni con las editoriales, sino consigo mismo y su obra. En ese sentido escalar sigue siendo la exigencia, lo cual responde de la última interrogante, "dónde estamos": en el lugar donde volver a empezar se impone de nuevo, pero con un bagaje de experiencia consistente.

Lo susodicho constituiría una verdad de Perogrullo si no involucrara, dentro de los elementos con que cuenta el poeta, dos muy característicos de Daniel Mir: una gran frescura para tratar sus temas y una cacería de la madurez lírica que el anterior hecho implica. Unidas de la mano es indispensable analizar y diferenciar sus expectativas a realizar para que una no desfigure a la otra, es decir que el consolidar la madurez de un estilo en respuesta a las exigencias planteadas por su propio vuelo poético no traiga consigo la eliminación de esa frescura de quien aborda temas multicitados, pero con la misma gracia inaugural de quien deposita sus huellas sobre el barro húmedo.

La diversidad es, por tanto, la mayor riqueza que contiene este libro, ya que su gran varie-

dad de registros le permiten al poeta lo mismo recurrir a símiles de agudeza lírica (de "El faro" dice: "Cíclope, un faro, es más real / cuando aspira al mar en calma"), que hacerlo con versos de sintaxis cercana a lo barroco ("Acantilado en blues" reza: "de arenas nuestros rostros se derrumban"), si bien requiere en ocasiones mayor concreción y seguridad en el planteamiento de las imágenes para que éstas no pierdan efectividad por su falta de contundencia como en "Novilunio: "la hora de la noche es la tuya, / yo soy la nueva Luna, la que eclipsas". Dentro de cada poema esta diversidad puede constatare de nuevo en la distribución de los recursos de que echa mano, según la circunstancia discursiva de que se trate. Así podemos descubrir versos de una alta construcción lírica (tal como sucede en "Remolino": "porque en la virtud del viento está llevarse las palabras") frente a otros donde la aliteración se profundiza hasta convertirse en fenómeno onomatopéyico (como en "De viento azul": "Vuelve el eco, remolino hueco en su río").



Nuestro poeta sabrá pues mantener en vigilia la conciencia de que la etapa de búsqueda continúa, y que el camino, por fortuna, es largo y transitable. Su bello libro, cuyo formato editorial es un acierto, merced a la utilización de la tinta en azul y el manejo de los contrastes, consigue traspasar la frontera del mero intento, al ser el poeta congruente en su aventura formal con el hecho de arriesgarse a tratar los eternos temas del amor y el tiempo con una frescura (justamente de *partevientos*) que nos conduce a percibir el mundo como cosa nueva; eso sólo lo consigue el temperamento creativo de un artista auténtico.

Out of time

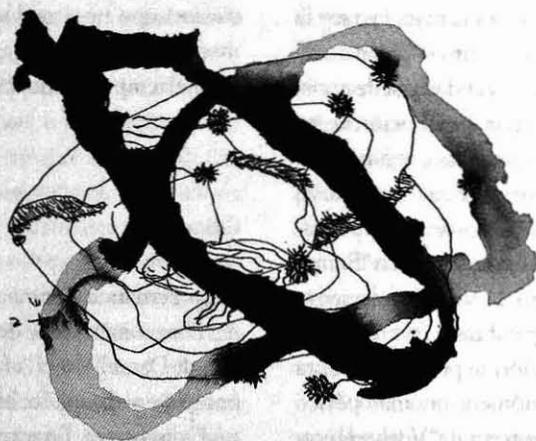
Jorge Fernández Granados en la solapa del libro comenta que dentro de los poemas de Daniel Mir el "efecto estético" se antepone al de una "coherencia conceptual" discursiva. En este sentido difiere de él, porque para mí el objetivo primario radica en entablar la comunicación de una experiencia vital, buscando antes que las palabras que agraden y/o complazcan al oído, las que en juicio del poeta son las *necesarias*.

Parecería pues que el cuidado del contenido sobresale al cuidado formal, pero esto no es más que una confrontación de opiniones en la que tal vez ni el mismo autor tendrá la última palabra: en realidad nadie sabe para quién escribe, diría parafraseando el famoso refrán. Con la lectura del poemario de Daniel Mir puedo decir: cuando el desamor y el desencanto ante las nuevas propuestas políticas llegan juntos y nos dejan sin remedio con las manos vacías, en cambio quedamos con el alma llena de razones y la boca saturada de palabras. ♦

Daniel Mir: *Partevientos*, Ediciones Alforja, México, 1999. 89 pp.

El Liceo de Barcelona, una evocación romántica

VICENTE GUARNER



Hace un año, el 7 de octubre de 1999, volvió a abrir sus puertas el gran teatro del Liceo Barcelonés, que ardió en llamas el 31 de enero de 1994. Podríamos decir que fue ésta la última vez que se incendió, porque ya antes había sufrido otro grave siniestro.

La destrucción del Liceo causó un profundo efecto en el pueblo catalán. Y es que "El gran 'Theatre del Liceo'", como se le llama en la lengua local, no sólo es el símbolo de la cultura operística catalana sino, además, a fines del siglo XIX, la catedral del buen gusto y puede decirse el santuario del paladar musical de la alta burguesía catalana.

En un principio, no se tenía la idea de destinarlo exclusivamente a la música, sino la de albergar ahí el Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, que fue el nombre del primer teatro que lo acogió. Más adelante se le bautizó como Liceo Dramático Barcelonés, y sus cátedras de divulgación artística, inauguradas en 1838, alcanzaron tal éxito que a la Sociedad del Liceo se le concedió el local de Montesión. En 1840, dicha sociedad había crecido en

número de miembros y de importancia y contaba con una compañía de verso y otra de canto, cada una con su respectiva orquesta. Ya en 1844, el local resultaba insuficiente y se decidió construir un edificio más amplio con capacidad para 4000 espectadores. Proyectado, ampliado y levantado en 1847, sobre las ruinas del convento y de la iglesia de los Trinitarios Descalzos, en plenas Ramblas de Barcelona, lo levantó el arquitecto Josep Otríol y Mestres. Como apuntábamos, la edificación desapareció y de ella sólo quedaron, prácticamente, escombros luego del incendio de 1994. Frente a los últimos rescoldos, aún llameantes, el pueblo catalán decidió reconstruir el Liceo en el mismo lugar donde se encontraba el anterior y, además, se comprometió a hacerlo a la brevedad posible.

El catalán ha demostrado siempre, a lo largo de su historia, ser un pueblo trabajador, tenaz y cumplidor, y, así como en el siglo pasado, al edificarse el Liceo, la burguesía desplazó a la iglesia en ruinas, hoy las instituciones y las grandes empresas catalanas han desplazado a la burguesía y han hecho un teatro para todos.

Ya me imagino lo que para el orgullo de los catalanes debe de haber sido aquella primera inauguración, en la primavera de 1847, con la *Ana Bolena* de Donizetti. Después, le seguiría *La Giovanna D'Arco* de Verdi, que sólo dos años antes se había estrenado en la Scala de Milán.

Aquella alta clase burguesa, formada por empresarios catalanes, los primeros grandes industriales peninsulares, se deleitaban con la ópera italiana y, en aquel momento, Rossini y Verdi representaban, en la música del género, el colmo del buen gusto. Más adelante, se prolongaría su placer por el *bel canto* con todas las arias de Puccini, desde *Tosca* hasta la *Fanchula del Oeste*.

En 1870, la obsesión por la ópera italiana comenzó a cambiar. Los catalanes descubrieron, de la noche a la mañana, que El Paseo de Gracia y las Ramblas no habían estado nunca muy lejos de la frontera francesa, además de que contaban en su favor con el hecho de que el catalán habla, como tercera lengua, el francés. Así, muy pronto hicieron su aparición, en los programas del Liceo, los nombres de Meyerbeer y de Gounod.

El gusto por lo francés no sería permanente y dos décadas después, en 1890, Barcelona sucumbió a la fiebre wagneriana. A partir de entonces, y hasta que estalló la guerra civil, se representaban ciclos enteros del *Anillo de los Nibelungos* y se llegaba a cantar el *Parsifal* en catalán.

Mi padre, que era un gran melómano —yo diría que su gusto y sus conocimientos musicales lo habían hecho casi un musicólogo—, iba en su juventud al Liceo, acompañado de un capitán de fragata que estudiaba con él en la Escuela Superior de Guerra, con las partituras de las óperas, que ambos seguían con el oído y en el pentagrama. Mi padre, durante un primer destino de oficial en las Islas Baleares, había estudiado en sus ratos de ocio —que debieron de ser muchos— armonía y contrapunto con un músico italiano retirado, y, debido a su gran pasión por la música, nos obligó a sus hijos a escuchar tanto a Wagner que llegó un momento en que, si bien no lo aborrecimos, porque ello resultaría irracional, sí dejamos de oírlo, aunque nunca hayamos podido prescindir del acto

tercero de los maestros cantores o de la muerte de amor del Tristán, que nunca dejará de conmovernos.

Cuando llegó la guerra civil, había en Barcelona muy pocos espectáculos. A causa de los bombardeos, protagonizados por los *junkers* y los *donitz*, era peligroso ir al cine, a las escasas salas que funcionaban, y mi padre nos mandaba, a mi hermano y a mí, todos los domingos al Liceo, cuyas funciones eran vespertinas. El ordenanza nos entregaba en la entrada a los dos niños, uno de ocho y otro de cinco años, y la acomodadora nos llevaba al palco que mi padre tenía reservado por su posición dentro del gobierno de la Generalitat de Catalunya. El repertorio no era muy variado. Un domingo representaban *Carmen* y al siguiente *Marina*, del maestro Emilio Arrieta, que por su formación romana nunca abandonó su culto al italianismo. *Marina* se inscribe en un género donde se confunden la ópera y la zarzuela. Las dos obras se turnaban invariablemente de un domingo a otro. Con nuestros escasos años podíamos repetir "Cette fleur que tu m'avais donné" o "Dans les ramparts de Séville" de memoria, y ya no se diga aquello de "Si Dios hubiera hecho de vino el mar/ de vino el mar/ yo me volvería pato para nadar/ para nadar", de *Marina*. Pero, lógicamente, al cabo de cuatro meses suplicábamos que ya no nos llevaran al Liceo los domingos. He sabido con los años que la ópera *Marina*, representada en el Liceo en forma rutinaria, era la favorita de Francisco Franco, lo cual resulta muy curioso, y que la escuchaba con gran frecuencia. Así se explican —aunque ello parezca poco significativo— las inmensas contradicciones de la guerra civil española.

Para esta reinauguración del 7 de octubre último, se escucharon vibrar los acordes de *Turandot* de Puccini. Ésta es la ópera programada para la temporada de 1994, al terminar las representaciones de *Matías, el pintor*, de Hindemith. No es tampoco de extrañar que sea una ópera italiana la que inaugure dicha temporada. Cuando se examina el pasado del teatro y el pretérito gusto de los catalanes, aun cuando nadie duda que las preferencias cambian con el tiempo, resulta explicable

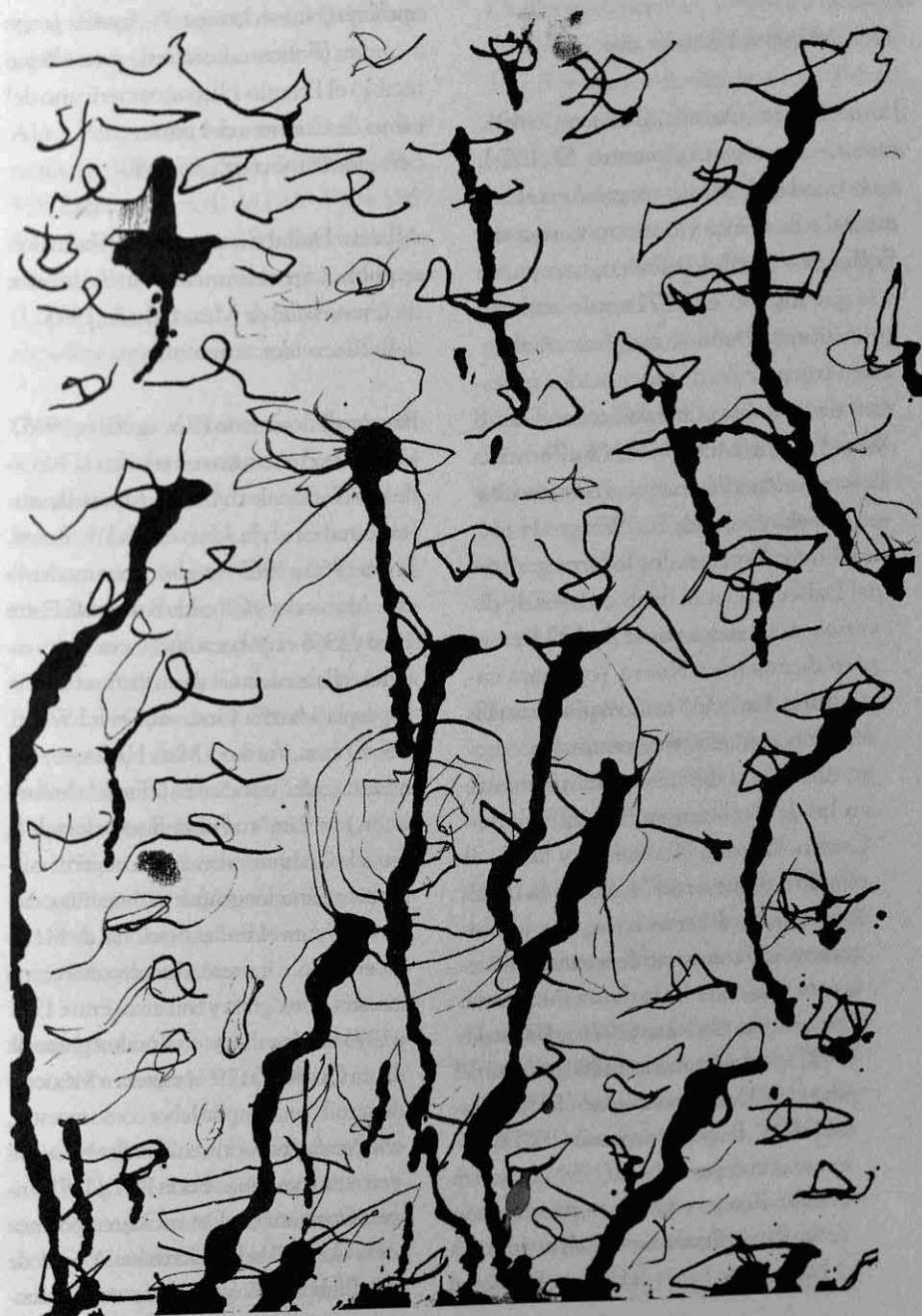
que, de un día a otro, renazcan las inclinaciones del siglo pasado por la ópera italiana.

La afición del pueblo catalán por la música siempre ha formado una parte indivisible de su sentir y de su orgullo. Además del Liceo, Barcelona cuenta con otros centros de música instrumental como el Palau de la Música.

Construir el Liceo, en cinco años, ha sido una obra magistral. Lo han embellecido y modernizado y, sobre todo, lo han hecho mucho más cómodo. Para el catalán, representa un hábitat simbólico. Así

como los borgoñeses, cuando en la Edad Media comenzaron a hacerse ricos con el vino, construyeron uno de los primeros hospitales del mundo, el Hôtel de Dieu de Beane, Cataluña, en el momento en que se levantaron las grandes fábricas y se crearon importantes empresas, construyó el Liceo.

Ahora, cuando los franceses ya casi no van a la ópera Garnier, sino a la ópera Bastille, y los ingleses casi abandonaron el Convent Garden, Barcelona ha hecho renacer, con gran orgullo, su decimonónico "Theatre del Liceo". ♦



María Andueza. Es profesora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha colaborado en esta revista desde 1976. Su colaboración más reciente aparece en el número 591-592.

Hugo Aréchiga. Textos de su autoría se publicaron en los números 548, 556 y 570-571.
arechiga@servidor.unam.mx

Jaime Blanc (Oaxaca, Oaxaca, 1949). Bailarín, coreógrafo y maestro. En 1970, en la Ciudad de México, ingresó en el Seminario de Danza Contemporánea del Ballet Nacional de México, compañía a la que ingresó en 1972 como bailarín profesional. Durante muchos años recibió instrucción de reconocidos maestros de la técnica Graham como David Wood, Gene McDonald, Guillermina Bravo, Rossana Filomarino, Federico Castro, Takako Asakawa, Tim Wengerd y muchos más. Como todos los integrantes del Ballet Nacional recibió clases de diversas técnicas y a partir de 1974 viajó periódicamente a Nueva York para capacitarse. Participó como bailarín en las más importantes y representativas coreografías de la compañía, principalmente en las de Guillermina Bravo, Federico Castro, Rossana Filomarino y las de él mismo a partir de 1974. Hasta la fecha ha montado diversas obras que lo han consagrado como uno de los más importantes creadores de la danza mexicana. Entre otras, *Ostinato* (1976), *Bagatelas* (1977), *Reflejos y mujeres* (1980), *Canto del alba* (1981), *Última soledad* (1982), *Paseo* (1984), *Biografía imaginaria* (1987), *Personaje atacado por un bicho* (1992), *Macbeth* (1998). Realizó estudios de investigación sobre danza-drama Kathakali en la India y ha recibido becas del Fondo Nacional

para la Cultura y las Artes en varias ocasiones.

Marcelino Cerejido. Sus colaboraciones aparecen en los números 518-519, 540, 556 y 569. Entre sus publicaciones se cuentan: *La nuca de Houssay* (FCE), *La muerte y sus ventajas* (FCE), *Orden, equilibrio y desequilibrio* (Nueva imagen) y *Aquí me pongo a contar* (Folios ediciones); este último recibió el Premio Hispanoamericano del Libro de Cuentos del INBA.
cerejido@internet.com.mx

Alberto Dallal Su anterior colaboración se publicó en el número 596. Es director de *Universidad de México* desde 1993.
dallal@servidor.unam.mx

Rossana Filomarino (Roma, Italia, 1945). Desde los cinco años estudió en la Accademia Nazionale di Danza. Más tarde realizó estudios en la Universidad de Roma. Entre 1960 y 1963 estudió danza moderna con Alexander y Clotilde Sakharoff. Entre 1963 y 1966 viajó becada a Nueva York y estudió en la escuela Graham, entre otros con la propia Martha Graham, David Wood, Bob Cohen, Yuriko y Mary Hinkson. Asimismo, realizó estudios en la Escuela Juillard y con José Limón. Fue demostradora de la Escuela Graham y comenzó a impartir cursos para variados grupos y compañías, entre otros para el Ballet Nacional de México, en 1966, e ingresó a la compañía como maestra, coreógrafa y bailarina. Entre 1971 y 1973 funda y dirige en Roma el grupo de danza Quasar. En 1974 regresa a México y desarrolla una amplia labor como maestra, coreógrafa y bailarina en el Ballet Nacional y en otras compañías. Entre 1977 y 1981 dirige la Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana. A partir de 1991 funda y dirige la compañía Drama-

Danza. Filomarino ha realizado una muy amplia labor como bailarina y coreógrafa. Entre sus coreografías se cuentan *Introduzione* (1972), *Llama de amor viva* (1980), *Sol de viento* (1995), *A mi soledades voy* (1997), *Celebraciones* (2000).

Eugenio Frixione. Véanse los números 551 y 558. Su libro más reciente es *De motu proprio. Una historia de la fisiología del movimiento* (Siglo XXI).
frixione@cell.cinvestav.mx

Jesús Gómez Morán. Ha colaborado en los números 540, 543, 554-555, 560-561, 573-574 y 580. Participó en la elaboración del *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XIX*, dirigido por Emmanuel Carballo, que será publicado próximamente por el INBA.
madrila@hotmail.com

Vicente Guarner. Colaboraciones suyas aparecen en los números 580, 584-585 y 593-594.
guarner@data.net.mx

Peter Krieger (Wuppertal, Alemania, 1961). Doctor en historia del arte por la Universidad de Hamburgo, con estudios en ciencias culturales e historia de la economía y especialización en historia y teoría de la arquitectura y planificación urbana en el siglo XX. Es crítico de arquitectura para varias revistas alemanas. Actualmente es investigador visitante en el Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor visitante en las facultades de Arquitectura y de Filosofía y Letras de la UNAM; también imparte cursos en las universidades autónomas de Puebla y de Oaxaca. Ha sido profesor de historia del arte y arquitectura en las universidades de Hamburgo y Bremen. En 1995 ganó el premio anual

de la Elliot Willensky Fund (estudio sobre Símbolos de la arquitectura neoyorquina en Alemania después de 1945).

krieger@servidor.unam.mx

Hernán Lavín Cerda. Véanse los números 504-505, 508, 523-524, 539 y 549. Sus libros más recientes son: *Música de fin de siglo. Antología poética* (FCE) e *Historia de aquel verano en Valparaíso*, novela (Plaza & Janés).

Fabrizio Mejía Madrid. Textos de su autoría aparecen en los números 563 y 586-587. Actualmente es colaborador de *Letras Libres*, *El Correo de la Unesco* y *Día Siete*, suplemento de *El Universal* y otros diarios nacionales. Este año se publicará su novela *El rencor* (Alfaguara).

rebaf@prodigy.net.mx

Héctor Mendoza. Sus colaboraciones aparecen en los números 512-513, 554-555, 563, 567-568 y Extraordinario II de 1998. En 1999 estrenó su comedia *De la naturaleza de los espíritus*, con la Compañía Nacional de Teatro, y publicó sus libros *Actuar o no*, *Creator principium* y *El burlador de Tirso* (El milagro). Este año publicó su comedia *Noches islámicas* (ISSSTE).

Irma Palacios (Iguala, Guerrero, 1943). Entre 1973 y 1979 realiza sus estudios en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda. En 1980 presenta su primera exposición individual en la Casa del Lago. En 1993 expone en el Museo de Arte Moderno; la muestra se titula *Espejismo minimal*. Entre los premios y reconocimientos que ha obtenido se cuentan: segundo premio en pintura, tercer premio en dibujo y primera mención en gráfica, XIV Concurso Nacional para Estudiantes de Artes Plásticas (1979); primer premio, I Bienal de Pintura Rufino Tamayo, Oaxaca (1982); premio de adquisición, sección pintura, Salón Nacional de Artes Plásticas (1985); Beca Guggenheim (1986); miembro del Sistema Nacional de Creadores (1994-1996), segundo premio en el II Salón Internacional de Estandartes del Centro Cultural Tijuana (1997). Sus obras han sido expuestas indi-

vidualmente en las galerías más importantes de México, Estados Unidos y varios países de América Latina. Su más reciente exposición, *Tierra abierta*, se presentó en la Galería Libertad, Querétaro, el Museo de Bellas Artes de Aguascalientes y el Instituto Cultural Cabañas (2000). Sobre su hacer pictórico han escrito críticos e historiadores del arte. En 1992 apareció el libro *Tierra de entraña ardiente* (Galería López Quiroga), con poemas de Coral Bracho y dibujos de su autoría.

José Antonio de la Peña. Colaboraciones suyas aparecen en los números 540, 566, 578-579 y 588-589. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. jap@penelope.matem.unam.mx

Aline Pettersson. Ha colaborado en los números 508, 520, 530, 539, 541, 550, 558, Extraordinario II de 1998, 580 y 586-587. Sus libros más recientes son: *Tiempo robado* (Alfaguara) y *Enmudeció mi playa* (López Quiroga).

aline@nextgeninter.net.mx

Cristina Puga. Colaboró en el número 559. Ha sido profesora en la Escuela Nacional Preparatoria y en la Facultad de Ingeniería de la UNAM, en la Universidad Iberoamericana y en el Instituto José María Luis Mora. Actualmente es doctorante en ciencia política por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, de la cual fue directora. Pertenece al grupo de trabajo del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (Clacso) sobre Empresarios y Estado en América Latina. De 1998 a este año desempeñó el cargo de coordinadora del Consejo Académico del Área de Ciencias Sociales de la UNAM. puga@servidor.unam.mx

Daniel Sada. Sus colaboraciones aparecen en los números 569 y 590.

Luis Ignacio Sáinz. (Guadalajara, Jalisco, 1960). Licenciado y maestro en ciencia política por la UNAM. Ha sido profesor de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, y de la Universidad Ibero-

americana. Actualmente es coordinador general de Difusión de la UAM y director de la revista *Casa del Tiempo*. Entre sus libros destacan: *Nuevas tendencias del Estado contemporáneo*, en colaboración con Fernando Escalante Gonzalbo (UNAM), *México frente al Anschluss* (Secretaría de Relaciones Exteriores), *Disfray y deseo del jobado: hacia una teoría del amor cínico en Juan Ruiz de Alarcón* (Ayotla Editores), *Los apetitos del Leviatán y las razones del Minotauro: Estado y dominación* (Aguijón del Asombro) y *Entre el dragón y la sirena, la Virgen. Apuntes sobre un cuadro de Baltasar de Echave Iba* (INBA).

Guillermo Samperio. Véanse los números: 560-561, 562, 572, 576-577, 581 y 582-583. Sus libros más recientes son: *Tribulaciones para el siglo XXI*, ensayos (UAP), *La cochimilla y otras ficciones breves*, cuentos (UNAM), *El fantasma de la jerga*, cuentos y ensayos (ISSSTE), *Los franchutes desde México*, ensayos (Aldus) y *Humo en sus ojos*, cuentos (Lectorum).

guilermosamperio@yahoo.com

Julio Sotelo. Colaboró en los números 580, 588-589 y 593-594. Actualmente es vicepresidente de la Academia Nacional de Medicina. En febrero de este año recibió el Premio al Mérito en Medicina Ricardo J. Zevada.

jsotelo@servidor.unam.mx

Ricardo Tapia. Sus colaboraciones aparecen en los números 508, 518-519, 531, 546-547, 557 y 588-589.

rtapia@ifisiol.unam.mx

Ricardo Yáñez. Véase el número 580. Colabora en el periódico *Público*. Su poemario más reciente es *Décima musa* (Lunarena).

Naief Yehya. Véanse los números 546-547, 575 y Extraordinario II de 1998. Actualmente colabora en las publicaciones en línea *Letras Libres Interactivas* y *Reforma.com*. Está por aparecer su libro de ensayos *El nuevo orden postbiológico, la frágil coexistencia entre el hombre y su descendencia tecnológica* (Paidós). nyehya@erols.com

Artes plásticas
Toledo
Francisco



Arquitectura
Toledo
González



Cine
Javier Rubio
González



Pintura
Sergio Hernández



Poesía
Hugo
Gutiérrez Vega



La cultura también se ve



Todos los sábados a las 18:30 hrs.

Presencias del siglo: Diálogos entre generaciones

Una revisión de la dinámica y la transformación cultural en el México del siglo XX a través del pensamiento y las reflexiones de los grandes artistas del país, intelectuales y promotores culturales, en conversaciones con otras figuras destacadas de nuestra cultura.



Programación sujeta a cambios.

UNIVERSIDAD DE MÉXICO

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Septiembre 2000

Núm. 596

- ◆ Malcolm Lowry: México y otros infiernos (Presentación y versiones de Juan Tovar)
- ◆ Padilla: Tiempo, matemática y cosmología
- ◆ Tapia Zúñiga: Arato y sus *Fenómenos*
- ◆ Colaboraciones de Alvarado, Dallal, Rubial García, Ruiz Abreu, Suzán y otros
- ◆ Ilustran: Cruz, Kaminer, Núñez, Posadas, Quintanilla y Rosas

Los Ángeles 1932, núm. 11, colonia Olímpica, C. P. 04710, Delegación Coyoacán, México, D. F.
Tel. 56 06 69 36



Conozca el posgrado de la UNAM



Dirección General de Estudios de Posgrado

La Dirección General de Estudios de Posgrado de la UNAM le invita a conocer los programas de especialización, maestría y doctorado a través de su página de internet:

www.posgrado.unam.mx

Correo electrónico:
dgep@dgep.posgrado.unam.mx

Siga nuestra señal

KEEP 1060 kHz
RADIO EDUCACIÓN

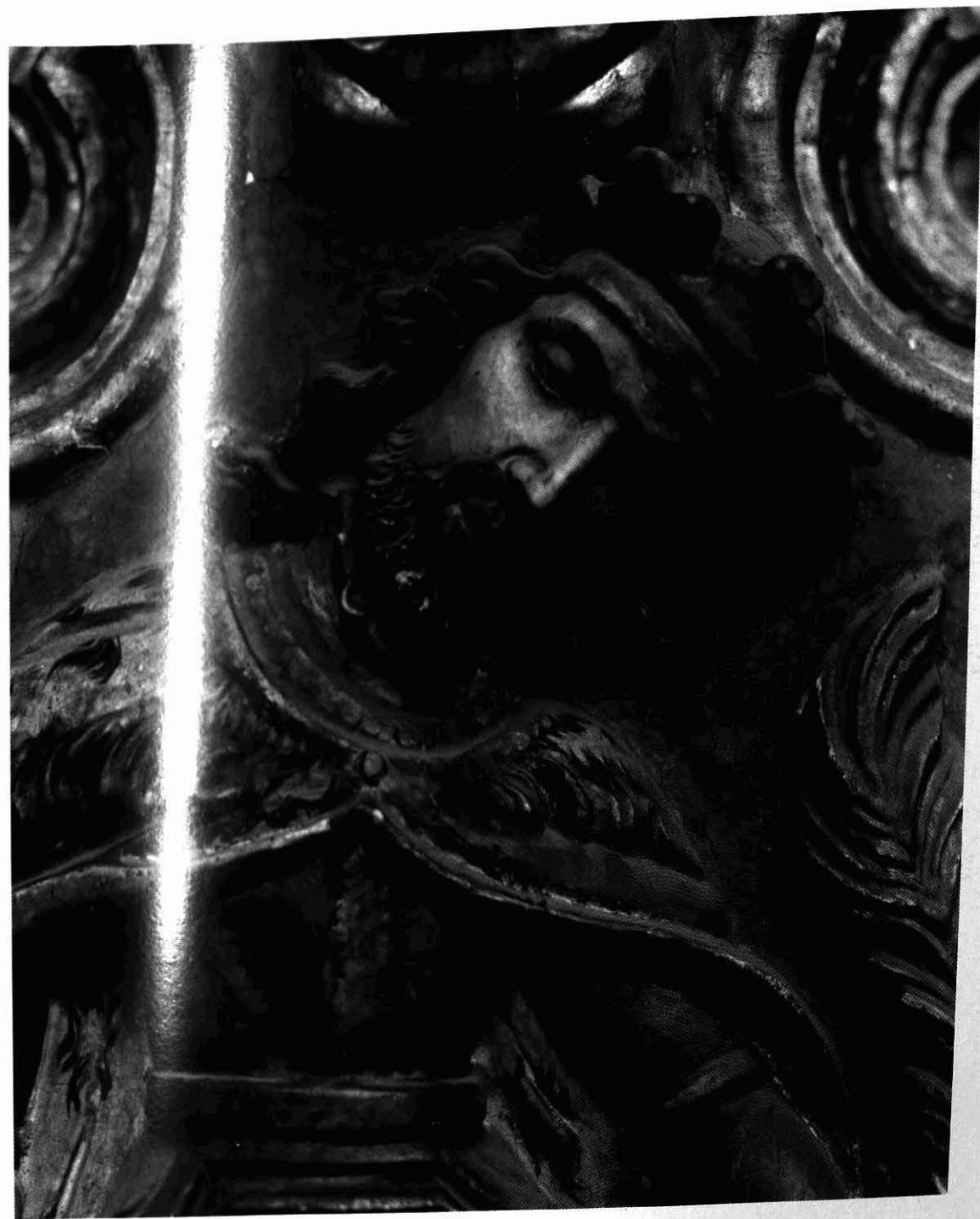


Nuestra frecuencia de amplitud modulada cada vez alcanza más destinos

Estado de México, Querétaro, Guanajuato, San Luis Potosí, Aguascalientes, Zacatecas, Tlaxcala, Puebla, Veracruz, Hidalgo, Tamaulipas, Michoacán, Jalisco, Morelos, Guerrero y Oaxaca



Ernesto Peñalosa



Detalle del banco, retablo de la Virgen de Guadalupe, siglo XVIII.
Parroquia de San José, Tlaxcala

