

1990

AGOSTO

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

475

ROMÁN
CABALLERO

◆ Claudia Albarrán
sobre Octavio Paz

◆ Oscar Mata
sobre Juan Carlos Onetti

◆ Rina Epelstein:
Las resonancias
del color

◆ Horácio Costa
sobre Severo
Sarduy

La Mente Humana

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS
CENTRO DE ESTUDIOS CLÁSICOS
NOVA TELLVS

ÍNDICE

ARTÍCULOS

Aristóteles, historiador de la filosofía
Ángel J. Cappelletti

Algunas notas sobre la herencia en Atenas
Mariateresa Galaz

El quehacer poético de los antiguos griegos
Arturo E. Ramírez Trejo

Sobre la fecha del discurso II de Andócides
Gerardo Ramírez Vidal

La "tercera columna" del P. Oxy, 2376
Pedro C. Tapia Zúñiga

La extensión de Etiopía
Hernán G. H. Taboada

¿Vigencia o desprestigio de Horacio?
Tarsicio Herrera Zapién

Matrimonio, divorzio, ripudio: premesse romanistiche ad una problematica attuale
Carlo Venturini

Epitrépones, la 'alcaldía de avenencia' y la literatura española medieval
Pablo A. Cavallero

José Rafael Campoy, hermano mayor y caudillo
Roberto Heredia Correa

Francisco Javier Alegre. A Mexican Latinist of the Eighteenth Century
Arnold L. Kerson

DOCUMENTOS

Antonio Gómez Robledo, Oratio Athenagorica.
Introducción de Ignacio Osorio Romero

RESEÑAS

Gómez Robledo, Antonio, *Sócrates y el socratismo*
Salvador Díaz Cíntora

Quiroga, Vasco de, *De debellandis indis. Un tratado desconocido.*

Mauricio Beuchot

Monterroso, Augusto, *La oveja negra y demás fábulas, Ovis nigra atque caeterae fabulae*

Julio Pimentel Álvarez

Camonii, Ludovici, *Lusiadae*

Tarsicio Herrera Zapién

Marón, Publio Virgilio, *Bucólicas*

Tarsicio Herrera Zapién

Romilly, J. de, *Les grands sophistes dans l'Athènes de Périclès*

Paola Vianello de Córdoba

Redmond, Walter y Beuchot, Mauricio, *Pensamiento y realidad en Fray Alonso de la Vera Cruz*
Arturo E. Ramírez Trejo

Vermeer, Hans J., *voraus-setzungen für eine translationstheorie (eine kapitäl kultur-und sprachtheorie)*
Pedro C. Tapia Zúñiga

M. Tulli Ciceronis *In Verrem I.* Marco Tulio Cicerón, *Verrinas I*

Bulmaro Reyes Coria

NOTICIAS

Sesión especial del Centro de Estudios Clásicos en Toronto, Canadá

Arnold L. Kerson

Seminario de traducción e interpretación de textos jurídicos romanos

Martha Patricia Irigoyen Troconis

Publicaciones recientes del Centro de Estudios Clásicos
Pedro C. Tapia Zúñiga



Universidad de México

Director: Fernando Curiel Editor en Humanidades: León Olivé Editor en Ciencias: Miguel José Yacamán

Consejo Editorial: José Luis Ceceña, Beatriz de la Fuente, Margo Glantz, Ruy Pérez Tamayo, Sergio Pitol, Arcadio Poveda, Luis Villoro

Secretario de Redacción: Armando Pereira Producción: Héctor Orestes Aguilar Corrección: Adriana Pacheco Promoción: Martha Húizar
Administración: Humberto Rodríguez Relaciones Públicas: Silvia Ruiz-Vázquez Asistente Editorial: Natalia Henríquez Lombardo

Diseño: Bernardo Recamier / Fotografía de portada: Jorge Pablo de Aguinaco,

Coordinación de Humanidades

Oficinas: Edificio anexo de la antigua Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Primer piso. Ciudad Universitaria. Apartado Postal 70288, C. P. 04510 México, D. F.
Tel. 550-5559 y 548-4352. Correspondencia de Segunda Clase. Registro DGC. Núm. 061 1286. Características 22 866 11212

Fotocomposición y formación: Magnetipo, S. A. Impresión: Imprenta Madero, S. A. de C. V. Avena 102 Col. Granjas Esmeralda C. P. 09810

Precio del ejemplar: \$ 4 000.00. Suscripción anual: \$ 40 000.00 (U. S. \$ 90.00 en el extranjero). Periodicidad mensual. Tiraje de cinco mil ejemplares
Esta publicación no se hace responsable por textos no solicitados. Cada autor es responsable del contenido de su propio texto.

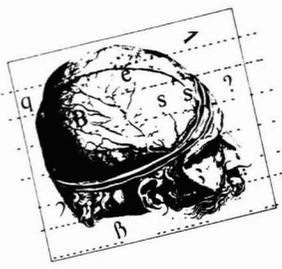
Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Volumen XLV, número 474, agosto 1990

Índice

	2	<i>Presentación</i>
<u>Marco Antonio Campos</u>	3	<i>Poesía y estética.</i> <i>Entrevista a Mario Luzi</i>
<u>Emilio Ribes Iñesta</u>	7	<i>La mente: la confusión como mito científico</i>
<u>Juan Ramón de la Fuente</u>	12	<i>Las moléculas de la melancolía</i>
<u>Olbeth Hansberg</u>	17	<i>La naturaleza de los fenómenos mentales</i>
<u>Ricardo Tapia</u>	21	<i>La química del cerebro y las funciones mentales</i>
<u>Óscar Mata</u>	25	<i>La Santa María onettiana</i>
<u>Rina Epelstein</u>	29	<i>Las resonancias internas del color</i>
<u>Claudia Albarrán</u>	33	<i>Salamandra: roja palabra del principio</i>
<u>Horacio Costa</u>	41	<i>Sarduy: la escritura como épure</i>
	50	

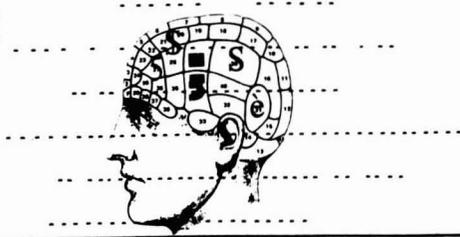


VARIA POESÍA

Eduardo Aguilar Gómez, Adolfo Castañón, Ricardo Castillo, Freddy Domínguez Nárez, Vicente Quirarte, José Luis Rivas, Roberto Vallarino

Libros

<u>Luis Maristany</u>	53	<i>La voz de Lezama Lima</i>
<u>Valquiria Wey</u>	54	<i>Escribir el deseo</i>
<u>Arturo Gómez</u>	55	<i>Bibliografía, historia, Ilustración e imprenta</i>
	56	<i>Cartas</i>



Presentación

A lo largo de la historia de la humanidad han existido por lo menos tres descubrimientos que la ciencia ha considerado como tres fuertes golpes al narcisismo humano. El primero de ellos se lo debemos a Copérnico cuando postuló que la Tierra no era el centro del sistema solar, sino tan sólo un planeta más que giraba en torno al sol. El segundo, tres siglos más tarde, proviene de Darwin y de su teoría de la evolución de las especies, que destrona al hombre de su origen divino, para verlo como una simple derivación accidental (tal vez una irreparable equivocación de la naturaleza) de una cierta especie de monos que, debido a determinados cambios ambientales, se vieron obligados a bajar de los árboles, asumir una posición erecta y comenzar a fabricar herramientas (el lenguaje, entre ellas) para su sobrevivencia. La tercera gran herida al narcisismo humano es producto de Freud, ese médico vienés que nunca se conformó a la idea de que la mente fuera sólo conciencia y razón, y que descubrió que gran parte de los comportamientos del hombre estaban regidos no por la lucidez de su juicio, sino por las sombras de su inconsciente, ese territorio habitado por los fantasmas de la infancia, en el que la voluntad y la conciencia no participan y que muchas veces nos convierte en esclavos de nosotros mismos.

A partir de Freud, la mente humana ha comenzado a verse como la figura compleja que es, como esa suerte de rompecabezas que aún hoy no hemos podido armar y cuyas piezas provienen de todas partes: de la neurofisiología, sin duda, pero también de zonas menos seguras y tangibles. En este número hemos tratado de acercarnos a esa figura desde distintas perspectivas. En ningún momento hemos pretendido dar una visión acabada de un problema tan complejo, se trata a lo sumo de acercarnos a él para agregar, tal vez, alguna nueva pieza a esa figura imprevisible. ♦

Marco Antonio Campos

Poesía y estética

Entrevista a Mario Luzi

En abril de 1989 salió en el suplemento del periódico Uno más uno una entrevista con el poeta italiano Mario Luzi (n. 1914) sobre su poesía y sobre poetas italianos. Esta conversación es de algún modo su complemento. En ella hemos buscado respuestas a conceptos esenciales sobre poesía y estética. Lúcido y preciso en sus ensayos y notas, Luzi lo es también en su conversación. En él se unen el gran poeta y el verdadero intelectual.

Qué es poesía

Es el signo de la vida. La señal individual de que vivo y la señal de que lo existente tiene un significado que la poesía descubre. No me siento presente en el mundo sin la palabra y la poesía. La poesía es también un modo de dilatar el anhelo y la espera del conocimiento más allá de lo que es conocido. Es una revelación de alguna fracción de oscuridad, pero también el descubrimiento de otras zonas oscuras. No hay término.

La poesía presupone el misterio. No busca comprenderlo sino *comunicarlo*. El misterio es también una forma de conocimiento, contrario a lo que pensaba la filosofía positivista del Ottocento.

Escribir poesía

Escribo poesía para la realización del propio yo y del propio destino. Si no estoy en el proceso poético –no necesariamente escribiendo– me siento deshabitado y excluido del mundo.

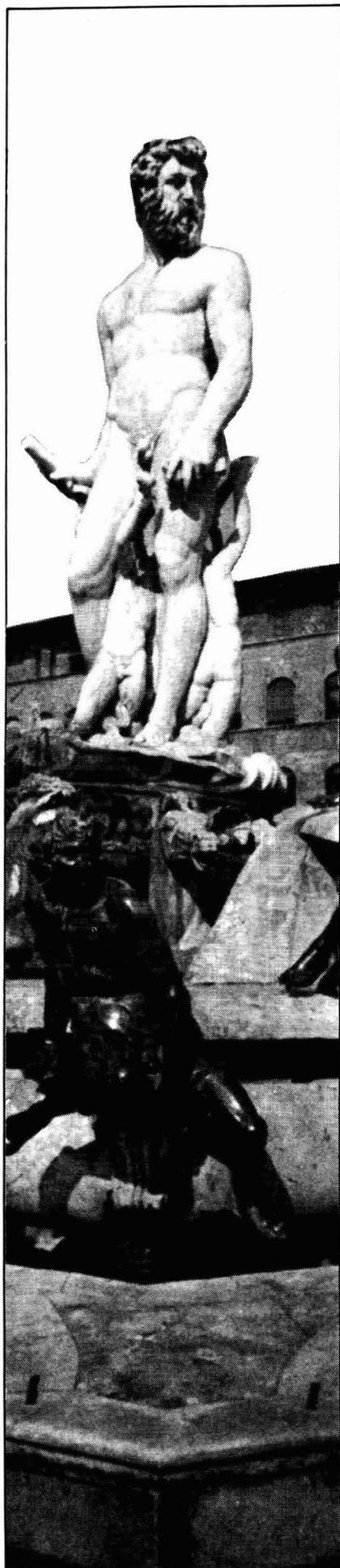
El primer impulso para escribir poesía me nació cuando tenía nueve años. Viví la vida de los muchachos de la primera edad, si bien fui un poco solitario. Hacia los 13 años renació este impulso, que en la adolescencia se volvió más regular y consciente. Era aún una expresión espontánea, aunque viniese del fondo de mi naturalidad y de ciertas lecturas que me habían emocionado.

Paralelamente tenía interés por la filosofía. Esta incertidumbre sobre mi futuro intelectual se prolongó hasta los 18 o 19 años. Había leído más o menos la filosofía contemporánea y no hallé en ella la claridad y hondura del alma que me encantaba en los griegos antiguos. Era un mero aparato conceptual, no una sabiduría. Empecé a interesarme por la literatura contemporánea (Joyce, Proust) y sentí que esa era la verdadera filosofía de nuestro tiempo y no la académica o sistemática. Desde entonces he identificado mi tensión interior con la acción poética para estar en el centro de mis exigencias.

Función de la poesía

La poesía es un don y como todo don tiene también una realidad gratuita. El uso de los dones es lo que importa. Se puede hablar los efectos de la poesía, no sólo sobre el autor sino sobre el destinatario, que es desconocido, tanto en cantidad como en calidad.

Muchos pueden ser los efectos según las condiciones históricas y civiles. En una



situación como la actual, en que el magisterio es imposible, porque no hay certezas que hacer valer sino una selva de hipótesis en las que se aventura el pensamiento, nadie puede desconocer de la poesía su poder de llamado al hombre y a su naturaleza profunda, tanto existencial como espiritual. En un mundo que tiende a la alienación del individuo la palabra poética ejercita este poder de integración de lo humano que se ha perdido notablemente con la sociedad tecnológica. Aun para medir nuestra abyección de haber caído y de haber perdido los valores, la poesía es una posibilidad de iluminación y también de recuperación de nuestros derechos naturales.

Inspiración o trabajo

Diría que hay una parte de la creación que está como inmersa o en penumbra, pero que se crea secretamente a través de numerosas experiencias y situaciones en tiempos que es difícil precisar. Estas operaciones oscuras de la creatividad, es decir, el poder de asociación y construcción íntimas, surgen de pronto iluminadas. Esto es la inspiración. El conocimiento puramente técnico no bastaría por sí solo para precisar tenuidades, vaguedades, acentos... Si no hay esto, el trabajo es mecánico, inerte. El trabajo que nace a *partir de* la inspiración debe ser sostenido por una felicidad ajena a lo rutinario.

Valéry decía que la primera línea la daban los dioses y lo demás era labor del poeta; es una observación plausible, sólo que la línea no es necesariamente siempre la primera. La inspiración es el rayo que ilumina toda una realidad interna, y se amplía. Es una iluminación que en el principio pudo parecer insignificante pero que va tomando peso. Inspiración y trabajo se unen cuando hay un verdadero y profundo nexo entre palabra y cosa, objeto y signo.

Placer o dolor

La escritura para mí ha sido ambas cosas. El placer en obrar en la perspectiva de una materia que se está haciendo. Es exaltante. Pero vencer las dificultades para hacer corresponder a profundidad el estilo a la proporción y a la idea es un tormento. Largo y arduo es el camino hacia la perfección estética y espiritual.

Eficacia de un poema

No sé muy bien explicar cuándo es eficaz un poema, pero *lo siento*. Siento cuando el texto tiene una acción, mueve estratos de sensibilidad y sugiere más amplias perspectivas de lo que es su argumento y composición.

Es un pequeño o gran acontecimiento que se añade a otros, pero que añade algo también al escritor y al lector. Si no logra este *shock* profundo, no resulta del todo eficaz. Hay textos que si bien carecen de una viva elaboración estilística tienen una energía secreta que les da gran eficacia.

Un poema se termina pero no se cierra en el último verso. Es eficaz cuando hay *un más allá*. El último verso es un trampolín en que el lector puede saltar y conocer algo más que es inexplicable.

Función de la crítica de la poesía

Es un largo discurso. Como el arte mismo el discurso sobre el arte es infinito. Añadiría aun que sobre la poesía ha crecido un monstruoso discurso, que en parte la explica y en parte la ahoga.

En cuanto a mi propio trabajo la crítica prolonga el discurso poético. La tarea del hombre es humanizar el mundo, apuntó Rilke. El poeta debe hacerlo aún más. En el análisis de la poesía ajena he buscado encontrar el principio creativo que ha seguido el autor hasta la maduración del texto. Por demás sólo he podido escribir sobre lo que me gusta.

La crítica de poesía se puede hacer desde numerosas ópticas, pero hay críticos que quieren hacer coincidir letra y espíritu, o sea, quieren que la poesía consista sólo en signos de palabras. Un crítico de poesía debe saber que ésta no se parece a ningún lenguaje. Una vez explicada queda infinitamente abierta.

Al escribir crítica no me propongo *crear* otro texto; quiero interrogarme la razón interior de la obra. Es una actividad de servicio a la poesía o al servicio de ella. Leopardi

analiza con máxima lucidez, pero busca ante todo esclarecer con objetividad para dar una posibilidad de juicio y de disfrute al lector. Es en *Lo zibaldone*. Y es el egregio caso de Baudelaire. Muchos antes, Dante Alighieri, como teórico y crítico, ambicionó fundar un criterio que correspondiera a la visión aristotélica y tomista de su tiempo.

Creo que la crítica de poesía que ahonda y comprende más es la hecha por los poetas mismos, y si como apreciaba el doctor Johnson, es hecha por grandes poetas, mejor aún. El poeta que es crítico entiende con más hondura la naturaleza e intención del texto. Todo mundo tiene derecho a escribir crítica (académicos, sociólogos, psicólogos, lingüistas); yo prefiero la hecha por poetas.

La crítica que se ha escrito sobre mi obra no me ha ayudado a escribir; me ha confortado en ciertas orientaciones.

Traducción

No se puede teorizar sobre traducción. A la traducción la considero como un hecho empírico al máximo. La relación que se establece entre el traductor y el texto es imprevisible.

Las motivaciones para la traducción son ilimitadas. La traducción, por ejemplo, que se hacía en el siglo XIX era una consciente traición del texto. Era como otro género literario. Recuerdo a Monti y su *Iliada* y a Pindemonti y su *Odisea*. Pindemonti no conocía ni siquiera el griego; simplemente quiso escribir un poema suyo.

En la actualidad esta suerte de traducción es inadmisibile. Hay algo en nosotros que se opone. Además, para bien, se han puesto en boga las ediciones bilingües. Una traducción debe ser una especie de cuerpo a cuerpo con el texto original, aunque a veces, cierto, es imposible. Una cosa esencial es que dé el espíritu creativo de los originales. Los puntos de coincidencia y de necesaria divergencia deben respetar el espíritu vivo. Sin el *soplo* del verdadero traductor se desluce; la traducción siempre es una aventura.

Si bien es preferible que la traducción de poesía sea hecha por poetas, se han dado casos —específico, en Italia— de poetas que se realizaron más como traductores. Leone Traverso no fue original ni como poeta ni como crítico, pero son admirables sus traducciones de Eliot, Rilke y Trakl. Recuerdo también a Renato Poggioli y sus traslados del ruso (Maiacovski, Block, Pasternak, Esenin). Hay otros casos tipo de traducción como la que hizo Mallarmé con Poe: es una obra de filosofía suprema y una traducción excepcional. Un texto vivo y a la vez suyo. No sólo un pretexto sino un texto. Por su parte, Robert Lowell ha realizado imitaciones con algunos *spunti* de Leopardi y Montale. Él ha advertido antes: no hago una traducción sino un poema.

He traducido por placer, no por necesidad económica ni formación personal. He traducido, entre otros, a Shakespeare (*Ricardo III*), a Racine (*Andrómaca*), a Tirso de Molina (*El condenado por desconfiado*), a Coleridge (“La balada del marinero”, “Kubla Kanh”) y una selva de poesía lírica francesa desde Ronsard a nuestros días. Un añadido: el francés es mi segunda lengua; la cercanía, en vez de ayudarme, me paraliza. ¿Cómo apropiarse de un idioma que es de uno? Últimamente he traducido los sonetos de Mallarmé. Ha sido una experiencia fascinante: cuando me puse a retomar el fundamento de los procesos constructivos del texto poético —cómo se constituyen palabra por palabra, en un todo— he sentido la forma cerrada de estos sonetos y todo el dinamismo que ha llevado a esta construcción casi gélida de la forma. Lo traduje, no partiendo del punto de llegada, sino buscando repetir toda esta increíble tensión agregativa.

Teatro y poesía

El teatro ha sido un género de mi tardía madurez. Nace y se prolonga de la poesía, pero trato de dejar a cada quien lo suyo. Es el paso de la monodía a la polifonía, de la univocidad a la dialéctica. Y hay también el proceso inverso: en la lírica absorbo también las experiencias directas del teatro.

Prosa y poesía

La prosa es la materia del verso, dijo Leopardi. La poesía que se alimenta de otra poesía se esteriliza. ◇



LA MENTE

La confusión como Mito Científico



La historia de la psicología, cuando menos su historia reciente como propuesta científica, está ligada indisolublemente al problema de la mente. De la misma manera lo perciben los legos: en el mundo del sentido común y del lenguaje ordinario, psicología y mente son dos términos que se acompañan. Existen profundas razones históricas y lingüísticas que dan cuenta de este hecho aparentemente compartido por legos y especialistas. Sin embargo, la relación entre mente y psicología que se da en el contexto del lenguaje ordinario y de las prácticas cotidianas de los legos es radicalmente distinta a la que suponen los especialistas científicos. Y, paradójicamente, parece ser que, cuando menos en este punto, el sentido común ha sido más afortunado que las propuestas conceptuales que han conformado el tortuoso y prolongado peregrinaje de la psicología como un proyecto de ciencia.

Para examinar esta afirmación, será necesario un triple recorrido por la relación psicología-mente. Primero, nos acercaremos al análisis del sentido del lenguaje ordinario que implica, hace referencia o contiene expresiones acerca de la mente, acontecimientos o actividades mentales. Después, revisaremos brevemente los orígenes históricos de la psicología como ciencia del alma –y de la mente–, para, al final, abordar el momento y los argumentos que fundamentaron y fundaron a la psicología como una ciencia de lo mental, transmutando el sentido cotidiano de las expresiones ordinarias en el de una entidad trascendental, inmaterial.

Mente y lenguaje ordinario

El lenguaje ordinario, aun cuando ocurre en la forma de las lenguas naturales y como lenguaje coloquial, no es sinónimo de ellos. El lenguaje ordinario es un término que filósofos como Austin (1962) y Ryle (1964) aplican a las expresiones y palabras con usos normales, al margen de las modas, de su posible carácter técnico, y de que estén formuladas de manera coloquial en uno u otro idioma. El lenguaje ordinario tiene que ver con el sentido de las palabras –como parte de expresiones– de acuerdo con el uso y el contexto en que tiene lugar el decir como parte de un hacer. Lenguaje y práctica social van íntimamente ligados, y no son separables. Por ello, examinar la “lógica” del lenguaje ordinario es examinar la diversidad de usos y contextos que tienen las palabras y expresiones como parte *integral e inseparable* de una práctica social que tiene sentido en tanto convención. Por consiguiente, hablar de la lógica del lenguaje ordinario no es hablar de la lógica o sintaxis del habla o de la escritura desde un punto de vista gramatical, aun cuando la lógica de la gramática constituya una abstracción formal de una diversidad de lógicas prácticas funcionando en el lenguaje ordinario cotidiano. La lógica del lenguaje ordinario no se refiere a ninguna dimensión formal del lenguaje como producto o vestigio de la actividad práctica de los individuos que se relacionan entre sí. Constituye, por el contrario, el sentido mismo que pueden tener las prácticas que

incluyen al lenguaje vivo, y que tienen lugar mediante el lenguaje como acción –entre otros aspectos– con base en el uso y el contexto en que ocurren las palabras y expresiones.

Por este motivo, el lenguaje ordinario, a diferencia de los lenguajes técnicos –entre otros, el lenguaje de las diversas ciencias–, es multívoco, tiene múltiples sentidos. Su función, en contraste con el lenguaje de las ciencias, por ejemplo, no es la de nombrar y describir, aun cuando se usen nombres y se describan cosas y situaciones. El lenguaje ordinario es un lenguaje que se da *como* relación entre personas que actúan en diversidad de situaciones sociales. El significado, o mejor dicho, el sentido de sus expresiones –y de las palabras en ellas incluidas– sólo se obtiene y se comprende a partir del uso que se les da y del contexto de dicho uso. En cambio, los lenguajes técnicos son, por lo general, lenguajes unívocos, en donde términos y expresiones guardan una correspondencia inequívoca con un tipo determinado de operaciones, actividades, objetos y/o acontecimientos.

El lenguaje ordinario contiene, por así decirlo, una diversidad de palabras y expresiones referidas a la mente y lo mental. Ejemplo de ello son todos los términos y expresiones que tienen que ver con los sentidos, los sentimientos, el pensar, las emociones, la memoria, la imaginación, los sueños y muchas otras más por el estilo. Al contrario de lo que han afirmado filósofos, psicólogos y teólogos, estos términos y expresiones, *tal como se dan en las prácticas del lenguaje ordinario*, no hacen referencia a entidades trascendentes o a acciones y procesos que –dándose en el organismo como espacio– carecen de cualidades extensivas. Constituyen términos y expresiones que sólo tienen sentido como parte de situaciones en las que se relacionan dos o más personas, y en las que los términos y expresiones *forman parte* de esa relación, articulando la práctica social. El significado de dichos términos y expresiones es equivalente al sentido que les da su uso en un contexto determinado. No hay más referencia que esa.

Ryle (1949) y Wittgenstein (1953, 1980a, 1980b), desde distintas perspectivas, han examinado el sentido que tienen los términos y expresiones “mentales” como parte del lenguaje ordinario, destacando por una parte que no constituyen referencias a un mundo interno paralelo y causante de las propias expresiones y acciones a las que “acompañan”, y que su sentido es multívoco de acuerdo con las circunstancias en que tienen lugar. Ryle, en particular, ha revisado sistemáticamente lo que ha denominado el carácter disposicional de los términos y expresiones “mentales” en su aguda crítica al por él así bautizado “Mito del Fantasma en la Máquina”. El argumento fundamental de Ryle, en su libro *The Concept of Mind*, es que los términos y expresiones “mentales” no constituyen términos y expresiones que designen ocurrencias o entidades singulares. Para Ryle, tales términos y expresiones son conceptos que sólo tienen sentido cuando se aplican a tendencias, propensiones y colecciones de ocurrencias (circunstancias o situaciones). El error lógico (o categorial) radica en tratar a los términos y expresiones disposicionales como si se refirieran o aplicaran a ocurrencias y entidades singulares. De este modo, pensar, percibir, recordar, sentir, saber y muchos otros términos “mentales”, no constituyen descripciones de acontecimientos, activi-

dades o entidades ocultas, no observables. Tales términos se usan, y sólo tienen sentido, en condiciones en las que los individuos hablan y actúan acerca de las circunstancias y el conjunto de ocurrencias pasadas que se relacionan con que se actúe de una manera u otra dada una situación.

No es éste el momento para examinar a fondo los planteamientos de Ryle y de Wittgenstein, entre otros. El espacio no sería suficiente para ello. Lo que conviene es asentar que sus argumentos, a la vez que permiten ubicar la naturaleza de los acontecimientos psicológicos desde una perspectiva diametralmente opuesta a las tradicionales, *disuelven* –empleando la expresión de Campbell (1987)– el problema de la mente como una entidad o procesos diferentes al comportamiento del individuo.

La psicología como ciencia del alma

La apropiación dualista de los conceptos de alma –y mente posteriormente–, es un hecho que tuvo lugar en el contexto histórico de la dominación ideológica del pensamiento judeo-cristiano en la cultura de Occidente (Kantor, 1963). Originalmente, al menos como términos que designaban las características de ciertos tipos de organismos y de sus movimientos –o cambios–, el concepto de alma y muchos de los conceptos psicológicos reconocidos después como términos “mentales” fueron ajenos a todo supuesto dualista.

La primera formulación de la psicología como una ciencia, puede atribuirse, al igual que virtualmente la delimitación de las distintas disciplinas de conocimiento, a Aristóteles. En sus libros *Acerca del Alma*, que formaban parte de un conjunto de tratados biológicos, Aristóteles expuso los fundamentos de la ciencia empírica de la psicología. La concibió como una cien-



Aristóteles

cia natural encargada del estudio de la organización de los cambios y acciones de los cuerpos vivos, aquellos cuerpos que se nutren, crecen y se corrompen. En dichos tratados, Aristóteles planteó al *alma* como concepto central de la “nueva” disciplina, pero como examinaremos en seguida, dicho concepto poco tenía que ver con los significados que se le atribuyeron posteriormente a partir del pensamiento religioso, y que, arropados en un lenguaje moderno, se han convertido en el motivo de confusión conceptual que define a la psicología contemporánea.¹

El alma para Aristóteles no era una entidad o sustancia distinta del cuerpo. No constituía una agencia o entidad con movimiento independiente del cuerpo, y de igual manera, tampoco podía pensarse en un alma que habitara en un cuerpo. Así como no había almas como entidades particulares independientes de los cuerpos particulares, tampoco existía un alma genérica o universal compartida por los distintos cuerpos particulares. El alma para Aristóteles era siempre el alma *de* de un cuerpo. Sin embargo, esta alma no era un cuerpo o entidad distinta. Era lo que Aristóteles denominaba la *entelequia* de dicho cuerpo. Constituía los principios o causas primeras de ese cuerpo, en el sentido en que el alma era el conjunto de potencias de un cuerpo vivo *hechas acto*. En consecuencia, el alma, como concepto, se aplicaba a la descripción de los distintos tipos de organización del movimiento de los cuerpos vivos, como potencias vueltas acto frente a otras entidades, objetos u organismos.

Este es el sentido que imprime Aristóteles a su triple clasificación del alma, como alma nutritiva, alma sensitiva y alma intelectual (o racional). La primera corresponde al mundo vegetal, la segunda al mundo animal y la tercera al hombre. Obviamente, sólo las almas sensitiva e intelectual corresponden propiamente al dominio de la psicología. Sin embargo, estas almas no son excluyentes. En la medida en que designan niveles de organización funcional de las acciones y cambios del organismo, son progresivamente inclusivas. El alma intelectual sólo es posible si existen las almas nutritiva y sensitiva, del mismo modo que esta última sólo es posible si existe la nutritiva. El alma intelectual surge a partir de, y requiere a, las almas nutritiva y sensitiva. No es un alma independiente de las condiciones que definen la forma de organización del cuerpo y sus facultades de sentir y desplazarse.

Si tradujéramos la concepción aristotélica del alma a términos ordinarios modernos, el alma no sería más que la organización de la interacción de un individuo particular, con base en sus posibilidades como organismo –y persona– con las características de otro objeto u organismo –o persona– individuales. La paráfrasis es muy cercana a lo que algunos psicólogos contemporáneos definen como el *comportamiento*.²

1. Wittgenstein (1953) afirmaba que: “La confusión y esterilidad de la psicología no pueden explicarse por tratarla como una ‘ciencia joven’; su estado no es comparable, por ejemplo, con el de la física en sus comienzos. (Más bien con el de ciertas ramas de las matemáticas. La teoría de Conjuntos.) Pues en la psicología hay métodos experimentales y *confusión conceptual*. (Como en el otro caso hay confusión conceptual y métodos de prueba.)” (p. 232, sección XIV.)

2. J. R. Kantor (1924-1926) consideraba que los fenómenos psicológicos eran



Wittgenstein

Pero ¿cómo fue que esta concepción del alma devino en la significación que la psicología y la filosofía le otorgan como actividad, proceso o entidad mentales, que tienen lugar en el cuerpo, pero que son distintas de sus acciones y a la vez son causas de ellas?

Aun cuando es muy difícil determinar un punto preciso en el que este hecho tuvo lugar, se puede establecer, *grosso modo*, que el alma se desnaturalizó, como objeto de estudio científico, con la consolidación del pensamiento judeocristiano como ideología hegemónica en Occidente. El alma recuperó muchas de las características que poseía previamente en el pensamiento místico pitagórico, y mediante un sistemático trabajo de descontextualización, deformación y fraccionamiento de la obra aristotélica, el concepto de alma fue despojado de su significado naturalista e incorporado a la filosofía teológica de la patrística y la escolástica. Paradójicamente, Aristóteles –el Aristóteles interpretado por la doctrina oficial cristiana– se convirtió en la figura normativa del “nuevo” pensamiento occidental.

Con San Agustín, el alma como sustancia –espiritual– distinta e independiente del cuerpo, fue causa primera del cuerpo en tanto que le otorgaba vida. Al abandonar el alma al cuerpo, éste se corrompía. El alma se convertía así en una sustancia, proveniente de Dios y que en la muerte transmigraba hacia Dios nuevamente. Los sentidos, pertenecientes al cuerpo como sustancia material, morían con el cuerpo. El alma poseía la facultad de la razón y del conocimiento, que en el caso del conocimiento de lo divino se daba como revelación.

interconduca: la interacción entre el individuo y otro objeto o individuo, con base en sus circunstancias históricas y situacionales. El fenómeno psicológico no ocurría *dentro* o *en* el individuo, sino como *relación* a partir del individuo.

Siendo el alma intelectual un alma distinta y autónoma de las almas nutritiva y sensitiva, su funcionamiento se vio regido, ya no por las condiciones naturales comprendidas en los *actos* de los individuos frente a y mediante el lenguaje y sus productos, sino por los principios formales de una Lógica que Aristóteles no formuló para describir las actividades del alma intelectual, sino más bien como las reglas para evaluar el uso consistente de las relaciones entre conceptos y, por ende, como las reglas para derivar juicios.

El renacimiento de la psicología como disciplina dualista

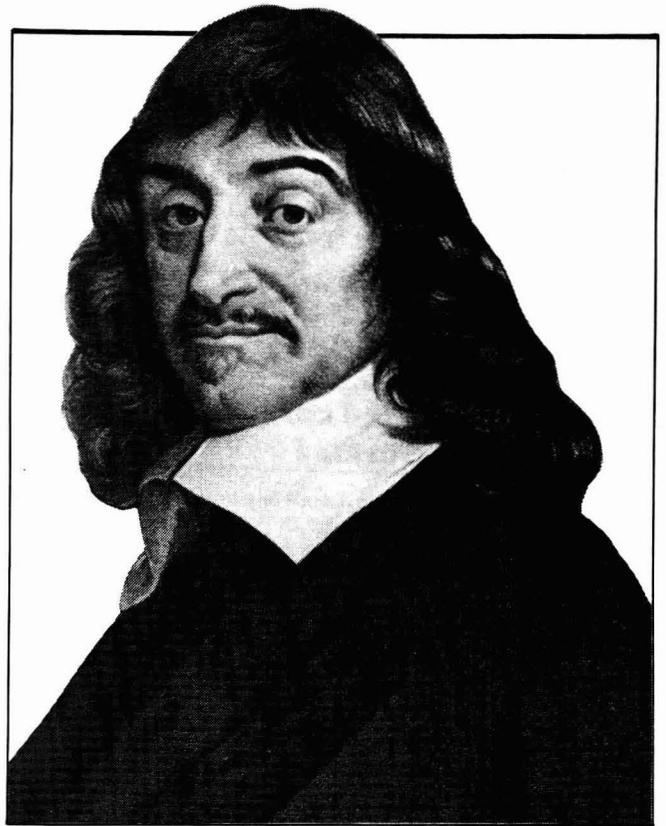
Con el Renacimiento, renace también la psicología, pero excepción hecha de los escritos de Averroes y Maimónides durante el siglo XII en Córdoba, en los que se prolonga la tradición naturalista de Aristóteles, la tendencia de pensamiento iniciada con la patrística culmina en la consolidación de una psicología dualista y trascendental.

Aun cuando toda personalización conduce a imprecisiones históricas, en el caso que estamos examinando es apropiado reconocer la importancia central y decisiva del pensamiento de Descartes. La influencia de Descartes no se limita únicamente a su legado en lo que respecta a una lógica y descripción mecanicistas de las acciones de los organismos, sino fundamentalmente a la delimitación del objeto de conocimiento específico de la psicología.

A partir del Renacimiento surgió la necesidad de separar a la ciencia, como modo de conocimiento, de la teología como doctrina del ser. Esto obligó a los pensadores del Renacimiento, y a los que les siguieron, a fundamentar los criterios de verdad del conocimiento en la existencia de una entidad espiritual en el hombre (la mente o razón) que, a la manera de una luz natural interior, permitía el discernimiento correcto. La operación de dicha entidad espiritual era prueba de la existencia de Dios y de su perfección, y con ello se garantizaba la verdad del conocimiento empírico humano como conocimiento por reflexión de dicha luz natural interior. Descartes elaboró la argumentación y el método que fundamentó a la nueva ciencia postrenacentista. En *El discurso del método* expresa que:

...Dios es el gran legislador, y por eso nadie más que él puede establecer preceptos... Dios nos ha dado una luz natural para distinguir lo verdadero de lo falso.... Tan cierta es la existencia del Ser perfecto como una demostración geométrica y aún más evidente la primera que la segunda (pp. 12, 19 y 23).

¿A qué se refiere Descartes con estas afirmaciones? Descartes intenta formular una fundamentación metódica del conocimiento que sea compatible con el concepto de Verdad Divina. Para ello, recurre a una argumentación ontológica del conocimiento en la que la *revelación* se da como un proceso *exclusivamente racional*.³ La verdad, como conocimiento, debe



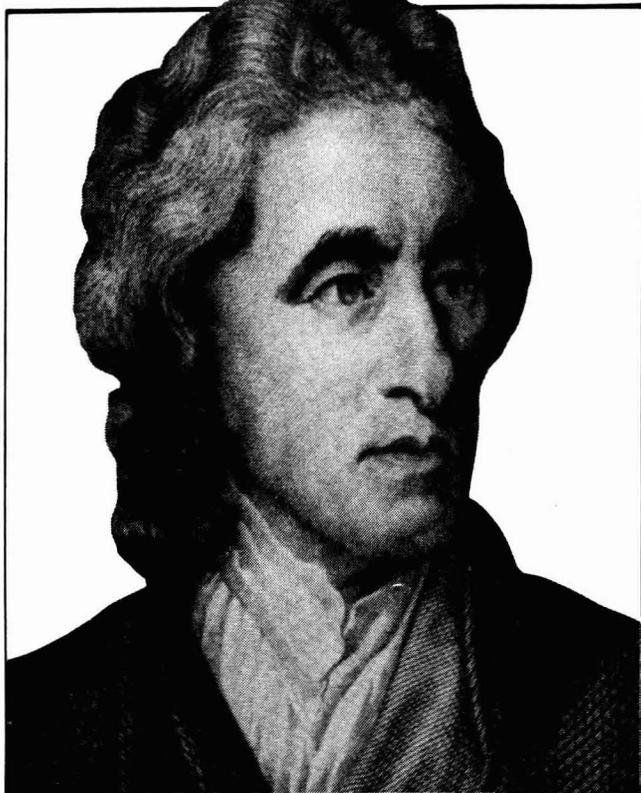
Descartes

igualarse, en principio, con la idea de perfección. Dios es la perfección, y en esa medida su conocimiento como idea es verdadero, pues como conocimiento racional es algo concebido muy claro y distinto. Las verdades racionales iniciales, "las ideas de Dios y del alma, nunca han pasado por los sentidos" (*ibid.*, p. 23).

Partiendo del hecho de que los animales carecían de las ideas de Dios y de perfección, Descartes aceptaba la naturaleza diferencial del alma de los animales respecto de la de los hombres. Mientras que la de los primeros era solamente sensitiva, la del hombre era racional. La imperfección del hombre radicaba en que era un ser compuesto por cuerpo y alma, mientras que Dios era sólo espíritu. La Razón, como espíritu, era lo que identificaba parcialmente al hombre con la divinidad, y por ello, identificando al espíritu con la forma y a lo material con lo sensible, el conocimiento verdadero sólo podía obtenerse a partir de la deducción, como regla basada en las formas y no en los contenidos sensibles de los objetos. La deducción, siendo el método de la geometría, constituía el método racional por excelencia: el de la demostración. La deducción, en tanto método geométrico, se fundamentaba en las formas puras, que desde el punto de vista de la Razón, constituían lo más claro y distinto. Aun cuando un triángulo pudiera no existir en la naturaleza, la triangularidad de un triángulo era algo cierto e indudable. Su certeza era sólo comparable a la de la idea de Dios.

atención a las premisas de donde los dedujo. Pero como no siempre puede prestarles atención, cuando después se acuerda de que aún no sabe si no habrá sido creada de tal naturaleza que se equivoque incluso en las cosas que le parecen evidentes, ve que con razón duda de tales cosas, y que no puede tener una ciencia cierta antes de conocer al autor de su origen." (p. 35).

3. En sus *Principios de la Filosofía*, Descartes supedita todo conocimiento racional a la aceptación metafísica de la existencia de Dios como su origen: "...y se convence de que ésta y otras cosas semejantes son verdaderas, mientras presta



Locke

Aplicando esta regla al problema de la propia existencia, Descartes concluyó que:

...enseguida noté que si yo pensaba que todo era falso, yo, que pensaba, debía ser alguna cosa, debía tener alguna realidad; y viendo que esta verdad, *pienso, luego existo* era tan firme y segura que nadie podría quebrantar su evidencia, la recibí sin escrúpulo alguno como el primer principio de filosofía que buscaba (*ibid.*, p. 21).

La aceptación de la existencia propia a partir del pensamiento como duda, constituyó el fundamento de Descartes para afirmar la dualidad esencial del hombre, y construir el basamento de la psicología de nuestros días:

Examiné atentamente lo que era yo, y viendo que podía imaginar que carecía de cuerpo y que no existía nada en que mi ser estuviera, pero que no podía concebir mi no existencia, porque mi mismo pensamiento de dudar de todo constituía la prueba más evidente de que yo existía —comprendí que yo era una sustancia, cuya naturaleza o esencia era a su vez el pensamiento, sustancia que no necesita ningún lugar para ser ni depende de ninguna cosa material— de suerte que este *yo* —o lo que es lo mismo, el alma— por el cual soy lo que soy, es enteramente distinto del cuerpo y más fácil de conocer que él (*ibid.*, p. 21).

De acuerdo con este argumento, Descartes no sólo concebía al hombre como un ser dual, sino que su alma —en tanto Razón— constituía su esencia. El cuerpo era secundario y más difícil de conocer. El *yo* era el alma en tanto razón, alma que no requería del cuerpo para existir. En la medida en que "...las reglas

de la mecánica (que) son las mismas de la naturaleza" (*ibid.*, p. 30), Descartes concibió el funcionamiento del cuerpo del hombre y de los animales en forma análoga al de los cuerpos celestes e inanimados. La causalidad eficiente, lógica sobre la que se construyó la mecánica renacentista, daba cuenta de los movimientos de los cuerpos animados, incluyendo el del hombre. Sin embargo, en el caso del hombre, la existencia del alma, como una sustancia distinta y autónoma del cuerpo, no podía explicarse con base en los principios de la mecánica. Para este caso, Descartes utilizó la metáfora de la óptica. El alma, en la medida en que era como una luz interna, *reflexionaba* sobre sus propias ideas y aquellas que provenían de los sentidos. Alma y cuerpo obedecían a principios distintos. La primera, a las reglas de la deducción geométrica en la forma de un proceso paraóptico (Turbayne, 1974), y el segundo a los principios de la mecánica, que regían a todos los cuerpos de la naturaleza.

El alma para Descartes era la sustancia cognoscente, ya sea por medio de los sentidos o a través de su propia reflexión. El cuerpo, en cambio, era la sustancia vinculada a la acción, al movimiento. De este modo, el hombre se encontraba formado por una sustancia cognoscente y una sustancia movable. La interacción entre el alma y el cuerpo fue la aportación particular de Descartes a la refundación de la psicología como disciplina empírica. La forma particular de esta interacción, detallada principalmente en el *Tratado del hombre* y el *Tratado de las pasiones del alma*, consistió en una relación paramecánica entre el alma y el cuerpo. Aun cuando el alma no residía en ni requería del cuerpo para su existencia, interactuaba con él a través de la glándula pineal, en donde, como voluntad racional, podía activar a los espíritus animales del cuerpo para dirigir sus movimientos, y en donde, a su vez, recibía los influjos del cuerpo en la forma de pasiones. El alma conocía *directamente* y podía, de manera *paramecánica*, afectar los movimientos del cuerpo. Así, quedó constituido el Mito del Fantasma en la Máquina, con un hombre escindido en conocimiento y acción, ¡la supuestamente moderna división entre cognición y comportamiento!

Ryle ha examinado los errores categoriales que conlleva el dualismo cartesiano.⁴ Aquí me limitaré a retornar al lenguaje ordinario, para analizar brevemente cómo éste fue incorpo-

4. Ryle en *The Concept of Mind* describe magistralmente el Mito del Fantasma en la Máquina: "...las mentes son cosas, pero cosas de clase diferente a la de los cuerpos; los procesos mentales son causas y efectos, pero éstos son diferentes de los movimientos corporales. Los que repudian los mecanismos presentaron a las mentes como centros extra de los procesos causales, más bien como máquinas, pero también considerablemente distintas a ellas. Su teoría era una hipótesis paramecánica... El trabajo de las mentes tenía que ser descrito como los meros negativos de las descripciones específicas dadas a los cuerpos: no están en el espacio, no son movimiento, no son modificaciones de la materia, no son accesibles a la observación pública. Las mentes no son pedazos de maquinaria, sólo son pedazos de no maquinaria. El problema no era de la mecánica y (Descartes) asumió que debía ser, por lo tanto, un problema de alguna contraparte de la mecánica. No es extraño que la psicología haya sido propuesta para este papel (...) El dogma del Fantasma en la Máquina (...) sostiene que existen cuerpos y mentes, que ocurren procesos físicos y procesos mentales, que hay causas mecánicas de movimientos corporales y causas mentales de movimientos corporales." (pp. 19-22.)

rado y empleado por la formulación cartesiana de un hombre escindido en conocimiento y acción. La Razón cartesiana es una razón *discursiva*. Razona mediante el lenguaje o *verbo*.⁵ A partir de esta formulación, se derivan dos interpretaciones respecto de la naturaleza y contenido del lenguaje.

La primera es que, en la medida en que la Razón es discursiva, el lenguaje como discurso en acción no es más que un epifenómeno del funcionamiento mismo de la Razón. La identificación de una sintaxis en el discurso hablado constituye la evidencia de que dicha sintaxis es, en primera instancia, la sintaxis del pensamiento como Razón. La lógica del lenguaje, como gramática, es la lógica del pensamiento. Dos corolarios se desprenden de este supuesto. En primer lugar, que mediante el estudio de la gramática del discurso se conocerá la gramática del pensamiento, en tanto que el primero no es más que una manifestación isomórfica y epifenoménica del segundo.⁶ En segundo lugar, que los significados del lenguaje ordinario, como lógica o gramática de su uso, corresponden a los significados universales que les impone la gramática formal (v.gr., las identidades sustantivo-objeto, verbo-acción, sujeto-agente, etc.).

La segunda interpretación tiene que ver con los *contenidos* del lenguaje como discurso. Si el discurso es manifestación externa de la reflexión del alma como Razón, el contenido del discurso será testimonio y evidencia de las percepciones de la Razón. La referencia –en el discurso– a términos que son sustantivos, pronombres y verbos que “describen” entidades, agentes y acciones, constituye la evidencia más certera respecto de la existencia de dichas entidades, agentes y acciones a las que sólo tiene acceso la propia alma. Los términos “mentales” no son parte de una práctica social, sino que constituyen la prueba de la existencia de acontecimientos y entidades internas, no observables por los sentidos, y a los que el alma sólo tiene acceso como sujeto privilegiado de tal objeto de *autocognocimiento*.⁷ El lenguaje ordinario, en la concepción cartesiana del Mito del Fantasma en la Máquina, fue despojado de toda significación práctica y social, al otorgársele el carácter de evidencia de un mundo interno transmitido al exterior por el alma a través del discurso.⁸

¿Y qué es la mente?

Discutir el problema de la existencia o inexistencia de la mente como algo contrapuesto al cuerpo es un sinsentido. Lo que he tratado de fundamentar es que la *mente* (y sus equivalentes), como concepto, no tiene que ver con el tipo de refe-

5. Coincidencia nada extraña si se recuerda *El Génesis*: “En un principio fue el Verbo”, en donde Dios, Espíritu y Palabra, se igualan.

6. La mayor parte de los planteamientos psicológicos contemporáneos asumen esta correspondencia entre pensamiento y lenguaje como gramática.

7. De este argumento surgirá posteriormente la formulación de la *introspección* (observación interna) como método psicológico por excelencia, y la concepción del lenguaje como *reporte* de lo observado.

8. Aun cuando su posición respecto del *origen* del conocimiento fuera diametralmente opuesta a la de Descartes, John Locke (*Ensayo sobre el entendimiento humano*) sostenía una formulación semejante respecto de la relación entre lenguaje y conocimiento, con la salvedad de que el lenguaje era esencialmente convencional.

rentes o significados a los que se aplica el concepto de *cuerpo* (o sus equivalentes). La mente, como término, no se aplica a las entidades, cosas, acciones y personas (o parapersonas, como el *Yo*). La mente, y sus diversos términos y expresiones relacionadas, constituyen una dimensión categorial vinculada con las maneras, las tendencias y las circunstancias en que los individuos se comportan, incluyendo al hecho de hablar de la propia práctica (autorreferencia). El que las relaciones, las tendencias y las circunstancias no constituyan términos acerca de los cuales se puede predicar su observabilidad o no observabilidad, no implica que, por ese hecho, constituyan acontecimientos o entidades en un mundo interior, oculto y no extenso.

Recuperar las significaciones de las expresiones “mentales” en el lenguaje ordinario representa el primer paso para que la psicología abandone su confusión conceptual. Los términos “mentales” no constituyen términos técnicos (Ribes, 1990). Si la psicología, al abandonar el Mito del Fantasma en la Máquina, es capaz de construir su propio lenguaje técnico, específico a los acontecimientos que le corresponde estudiar como disciplina empírica, entonces se “encontrará” con las relaciones, tendencias y circunstancias contenidas en las expresiones “mentales” del lenguaje ordinario, pero lo hará de manera semejante a como lo han hecho otras ciencias que pueden adecuar o traducir su lenguaje técnico –al menos parcialmente– al de las prácticas del lenguaje ordinario. Sólo la psicología parece haber recorrido el camino al revés, traduciendo el lenguaje ordinario a lenguaje técnico.⁹ He ahí el origen y la vigencia de la mente con problemas... un falso problema. ♦

9. Este recorrido “inverso” da cuenta del gran impacto y distorsión que sufrió el operacionalismo como lógica del lenguaje definicional de la psicología.

REFERENCIAS

- Aristóteles (1978-traducción española). *Acerca del Alma*. Madrid: Gredos.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press.
- Campbell, K. (1987). *Cuerpo y mente*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Descartes, R. (1971-traducción española). *Discurso del método*. México: Porrúa.
- Descartes, R. (1980-traducción española). *Tratado del hombre*. Madrid: Editora Nacional.
- Descartes, R. (1984-traducción española). *Tratado de las pasiones del alma*. Barcelona: Planeta.
- Descartes, R. (1989-traducción española). *Principios de la Filosofía*. Madrid: Gredos.
- Kantor, J. R. (1963). *Principles of Psychology*. N. Y.: A. Knopf.
- Kantor, J. R. (1963). *The Scientific Evolution of Psychology* (vol. 1). Chicago: Principia Press.
- Locke, J. (1956-traducción española). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ribes, E. (1990). *Psicología General*. México: Trillas.
- Ryle, G. (1949). *The Concept of Mind*. N. Y.: Barnes & Noble.
- Ryle, G. (1964). Ordinary Language. En V. C. Chappell (dir.), *Ordinary Language*. N. Y.: Dover.
- Turbayne, C. M. (1974). *El mito de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Wittgenstein, L. (1953). *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1980a). *Remarks on the Philosophy of Psychology* (vol. 1). Oxford: Basil Blackwell.
- Wittgenstein, L. (1980b). *Remarks on the Philosophy of Psychology* (vol. 2). Oxford: Basil Blackwell.

Las Moléculas de la Melancolía

Un poco de historia

Desde la más remota antigüedad y en diferentes culturas, existen descripciones del inexplicable fenómeno de la melancolía. Expresadas en lenguaje disímbolo y con interpretaciones diversas destacan: el *Antiguo Testamento*, en particular, el Libro de Job (S. IV a.C.) y los escritos de los griegos clásicos (Hipócrates, Homero, Aristóteles, Areteo, Asclepiades, Plutarco y otros).

Cuando a Hipócrates (460-375 a.C.) le piden que diagnostique al filósofo Demócrito, que había enloquecido, lo encuentra rodeado de esqueletos y restos de animales a los que disecaba. Buscaba la sede de la "bilis negra", fuente de la melancolía. Hipócrates encontró razonable y meritoria esta actitud ya que era también la suya: buscar la causa natural.

La palabra melancolía deriva precisamente de este concepto griego de la bilis negra (*melas*-negro, *chole*-bilis) la cual, con muy diversas connotaciones a lo largo de los siglos, ha perdurado hasta nuestros días. En efecto, la última Clasificación de los Trastornos Mentales de la Asociación Psiquiátrica Americana se refiere a la melancolía como una de las formas más severas de los trastornos depresivos.

En nuestro territorio, hemos podido constatar que el fenómeno de la depresión tampoco pasó desapercibido por los habitantes de Mesoamérica mucho antes de la llegada de los españoles. Tanto en la cultura del Occidente de México como en la de Oaxaca y la de la Costa del Golfo así como en la civilización maya, encontramos manifestaciones depresivas en esculturas de barro como la que aparece en la Figura 1, en la que se puede observar que se trata de una mujer en estado puerperal (nótese la vulva abierta y los senos colgados), con una expresión en el rostro de profunda tristeza. La figura es sugestiva de una depresión postparto cuyas causas hormonales son hoy conocidas.

La visión lúcida de la melancolía como enfermedad que tuvieron los griegos, se empañó en el medievo. Los místicos y teólogos de la época tropezaron con una fuente de desorientación: las ideas de culpa y de condenación que tiene el enfermo deprimido. Obsesionado en que ha pecado gravemente, le atribuía a ello la causa de sus males. El melancólico se despre-

cia a sí mismo y para colmo, piensa con insistencia en el suicidio (el mayor de los pecados). No obstante, algunos religiosos de mente esclarecida fueron identificando a la melancolía como algo diferente al pecado y a las tentaciones del demonio.

En el siglo XVI resurgió el concepto de la melancolía como problema médico. En 1621 Robert Burton publicó un libro que influyó en el pensamiento clínico durante dos siglos: *Anatomía de la melancolía*. En el siglo XIX los avances del pensamiento médico se concentraron en Francia. Ahí surgió el concepto de "locura circular" y de su carácter hereditario. La guerra franco-prusiana desplazó hacia Alemania los principales avances científicos y ahí se describieron claramente la melancolía y la manía como fases opuestas de una misma enfermedad. La escuela alemana se mantuvo firme en sus convicciones a pesar de la creciente influencia de Freud y de su teoría psicoanalítica durante las primeras décadas de este siglo.

Emil Kraepelin (1856-1926) sostuvo con vehemencia que las depresiones, en particular las relacionadas a la llamada psicosis maniaco-depresiva eran "endógenas"; es decir, que se debían a una alteración en el funcionamiento del sistema nervioso y estaban vinculadas a factores hereditarios. En esencia, era volver a la antigua interpretación de los griegos: la bilis negra que causa la melancolía. Los descubrimientos científicos de la última mitad de este siglo realizados en distintos países del mundo por diversos grupos de investigadores, parecen haberle dado la razón al talento de los griegos y a la tenacidad de los alemanes.

Contribuciones de la serendipia

Al igual que en otros campos de la ciencia, la serendipia (capacidad de hacer descubrimientos por accidente y sagacidad cuando se está buscando otra cosa), jugó un papel fundamental en la identificación de las moléculas de la melancolía: los neurotransmisores.

Los neurotransmisores son mensajeros químicos cuya función es comunicar entre sí a las células del sistema nervioso. Estas moléculas se sintetizan y se almacenan dentro de la célula nerviosa para ser liberadas y captadas por la terminación nerviosa contigua, o bien, para ser metabolizadas y degradadas por otras moléculas que se conocen como enzimas. Una

enzima importante en este proceso es la monoaminoxidasa (MAO).

¿Por qué se pensó que los neurotransmisores tendrían algo que ver con la melancolía? Por serendipia. Al filo del medio siglo, cuando se empezó a reconocer que la hipertensión arterial era un problema de salud importante, los científicos de la época se dieron a la tarea de purificar al alcaloide de una planta que los curanderos de la India usaban desde tiempo inmemorial: la Rauwolfia Serpentina (Figura 2). El alcaloide de la Rauwolfia, la reserpina, mostró ser sumamente efectivo para bajar la presión arterial pero también mostró efectos indeseables no previstos.

En los pacientes que tomaban reserpina para el tratamiento de su hipertensión arterial se observó que presentaban pérdida de apetito, insomnio, decaimiento, desinterés por la actividad sexual, incapacidad para el trabajo y una tristeza profunda. La reserpina los volvía melancólicos.

Casi simultáneamente en los sanatorios para enfermos tuberculosos, todavía abundantes en esa época, se empezó a usar un nuevo medicamento que parecía ser muy prometedor para el tratamiento de la tuberculosis: la isoniacida. Para su sorpresa, los médicos observaron que los pacientes tuberculosos tratados con isoniacida mostraban una alegría y un optimismo inusitados, y se volvían hiperactivos al grado de no poder mantener el reposo que seguía siendo el principal tratamiento de la tuberculosis. Los pacientes tratados con isoniacida desarrollaban estados eufóricos.

Estas observaciones clínicas despertaron de inmediato el interés y la curiosidad de los científicos, quienes se avocaron a estudiar el cerebro de ratas melancólicas tratadas con reserpina y de ratas eufóricas tratadas con isoniacida. Los hallazgos

fueron contundentes: en el primer grupo había una disminución franca de dos neurotransmisores (norepinefrina y serotonina); en tanto que en el segundo grupo ambos estaban aumentados.

Un principio de la biología sostiene que la abundancia o escasez de cualquier sustancia en un órgano o tejido en un momento dado, es resultado de qué tanto se elabora, cuánto se almacena y qué tan rápido se usa o se destruye. Las investigaciones subsecuentes mostraron que la reserpina impide el almacenamiento de estas moléculas en las terminaciones nerviosas, y que la isoniacida impide su destrucción, al inhibir a la enzima MAO que es una de las responsables de su degradación.

Los resultados de estas investigaciones fueron publicados y reproducidos en varios laboratorios de Europa y de Estados Unidos, y han sido aceptados en términos generales por la comunidad científica. Ciertamente el asunto no es tan simple como parece, ni tampoco es este espacio adecuado para ahondar en una discusión demasiado técnica. Baste con señalar que de estos hallazgos iniciales surgió una verdadera revolución en la psiquiatría cuyo significado es equiparable al de las acciones emprendidas por Philippe Pinel (1745-1826) quien en plena Revolución Francesa quitó las cadenas a los enfermos mentales en el Hospital de la Salpêtrière en un acto admirable de libertad y dignidad humanas.

El laboratorio en el estudio del enfermo melancólico

Los hallazgos anteriormente descritos, constituyeron el punto de partida de una verdadera plétora de investigaciones, cuyo resultado más visible fue el desarrollo de fármacos antidepresivos que aumentaban la disponibilidad de la norepinefrina y de la serotonina en las células nerviosas. Estos fármacos se conocen fundamentalmente como antidepresivos tricíclicos ya que su estructura química tiene tres anillos. Pronto surgieron también los bicíclicos y los tetracíclicos. Asimismo, surgieron otros inhibidores más potentes y específicos de la MAO. Con este nuevo arsenal terapéutico, las perspectivas de los enfermos deprimidos cambiaron radicalmente.

No obstante, las investigaciones clínicas seguían detectando problemas. No todos los pacientes deprimidos respondían bien al tratamiento con antidepresivos, a pesar de que la eficacia terapéutica de estos medicamentos era equivalente a la que habían tenido las sulfas en el tratamiento de las neumonías. Por otro lado, los criterios diagnósticos de la melancolía se refinaron y empezó a hacerse cada vez más evidente que no todas las depresiones eran iguales. En las formas más aparatosas, no había duda, los periodos de depresión y de euforia se alternaban. El término de psicosis maniaco-depresiva cambió por el de trastorno afectivo bipolar. A los pacientes que presentaban episodios depresivos recurrentes se les clasificó como deprimidos unipolares. La psiquiatría tuvo en la década de los años sesenta y setenta un desarrollo impresionante: no sólo había pistas importantes en relación al posible sustrato químico de la melancolía, sino que se contaba también con medicamentos potentes y efectivos, y por añadidura, se había desa-



rrollado un nuevo sistema para clasificar con criterios objetivos a los enfermos que sufrían cambios bruscos e intensos en sus estados de ánimo y en su funcionamiento mental.

Por primera vez en la historia, el laboratorio, que había sido tan importante en otros campos de la medicina, tenía algo que ofrecer a quienes se dedicaban al estudio de los enfermos deprimidos. Mediante técnicas sofisticadas, se podía cuantificar las concentraciones de los neurotransmisores y de sus metabolitos –que son sus productos degradados– en diversos fluidos biológicos: sangre, orina y líquido cefalorraquídeo. Se iniciaba así la búsqueda de “marcadores biológicos” que permitirían identificar, mediante pruebas de laboratorio, el subtipo químico de depresión que tenían los pacientes.

Los primeros resultados que se publicaron a mediados de los años setenta fueron espectaculares. Investigadores en Harvard mostraron que en un grupo de enfermos deprimidos la concentración de un metabolito de la norepinefrina, conocido como MHPG, se encontraba disminuido en la orina. Casi simultáneamente, investigadores del Instituto Karolinska mostraron algo similar en relación a un metabolito de la serotonina, conocido como 5-HIAA, cuantificado en líquido cefalorraquídeo. Nuestros estudios realizados aquí en México también mostraron que, en efecto, un grupo de pacientes deprimidos tenía niveles bajos de MHPG en la orina.

Sin embargo, el MHPG no parecía ser capaz de discriminar con suficiente potencia a los enfermos deprimidos de los suje-

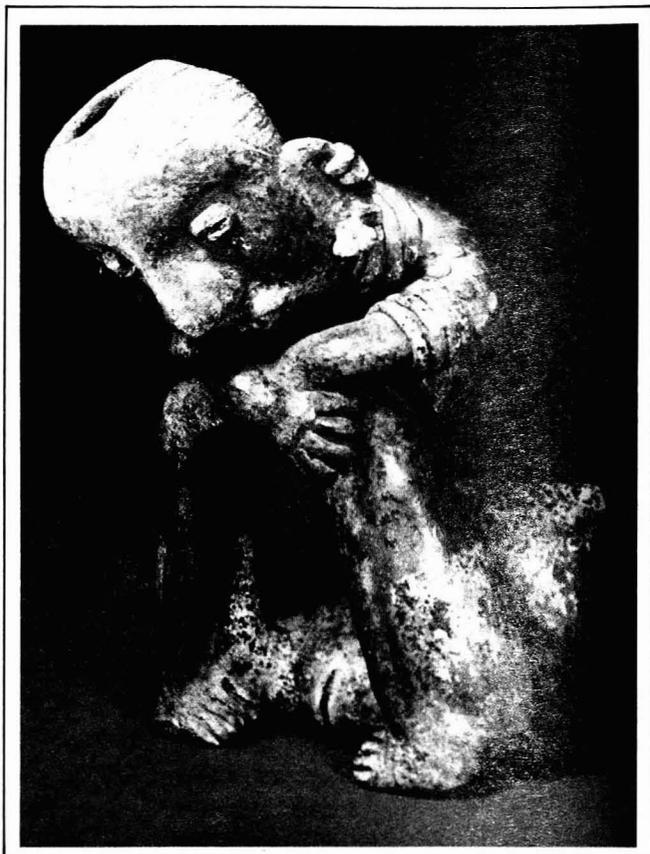


Figura 1. Cultura del Complejo de las Tumbas de Tiro (100 a.C. 250 d.C.). Nayarit, Occidente de México. Representa una posible depresión postparto. De la Fuente, J. R. y Alarcón Segovia, D., *American Journal of Psychiatry* 137:1095, 1980.

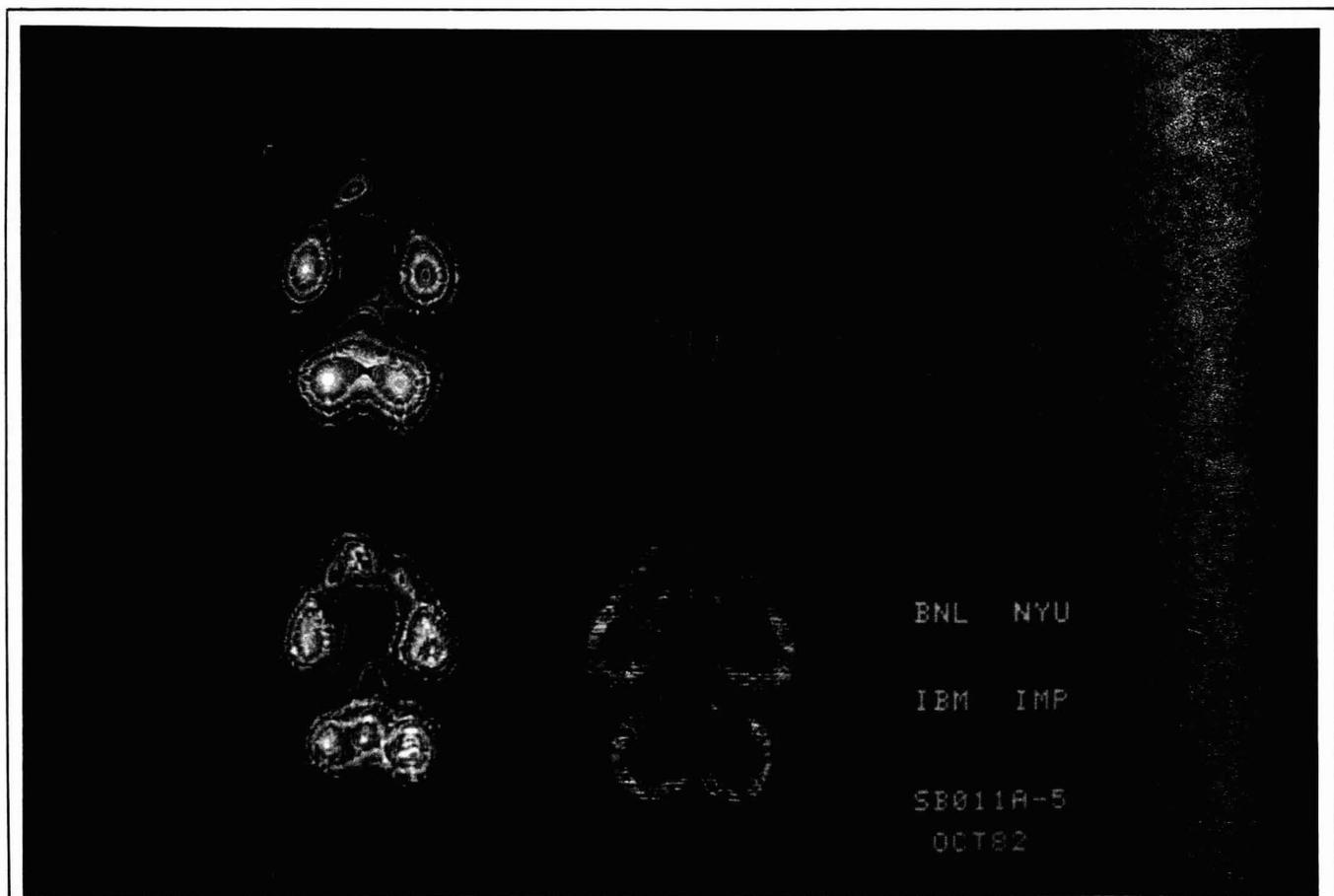


Figura 3. Tomografía emisora de positrones de un paciente psiquiátrico. Metabolismo de glucosa en lóbulo temporal y cerebelo. Gómez Mont, F., Instituto Mexicano de Psiquiatría.

tos sanos y lo mismo ocurría en el caso del metabolito de la serotonina. Aunque los resultados no eran tan claros, lo importante era que había herramientas para poder seguir investigando. En un sentido estricto, la búsqueda de un "marcador" de esta naturaleza tenía más sentido desde el punto de vista clínico que experimental, ya que, en todo caso, éste sería más efecto que causa de la enfermedad.

Para los investigadores el reto era formidable. Se tenían pistas pero no pruebas. De cualquier forma la ciencia avanza a través de hipótesis y las pistas disponibles permitían que se generaran nuevas hipótesis susceptibles de someterse a prueba en condiciones controladas gracias al desarrollo de tecnologías y de metodologías bioquímicas de alta precisión. Pero si la norepinefrina y la serotonina eran realmente neurotransmisores, deberían de tener un sitio de recepción en la célula que recibe su mensaje. Estos sitios se identificaron, y se conocen, justamente, como receptores.

Los receptores son proteínas cuya función es reconocer a ciertos neurotransmisores en forma específica. Al unirse éstos con su receptor correspondiente, se activa una verdadera cascada de procesos metabólicos en la célula receptora. Durante los años subsecuentes el interés se centró en el estudio de los receptores de los cuales se ha identificado una gran variedad. Es incluso probable que el mismo neurotransmisor pueda activar varios receptores y producir diversas respuestas celulares, las cuales, a su vez, se asocian a distintos fenómenos clínicos. Hoy sabemos que los receptores son las unidades de trabajo del cerebro y que su manipulación y el estudio de los efectos celulares que ésta produce, han permitido el desarrollo de fármacos más potentes y específicos.

El laboratorio de investigación en psiquiatría permitió también el desarrollo de otras áreas afines, tales como la psicoendocrinología, que a su vez está muy relacionada con los estudios neurofisiológicos durante el sueño nocturno. Las alteraciones hormonales que se observan con frecuencia en los pacientes deprimidos y los cambios observados en el registro electroencefalográfico durante el sueño, han contribuido, junto con los estudios neuroquímicos, a darle cuerpo a toda una teoría compleja sobre las bases biológicas de la melancolía. Una línea de investigación adicional que refuerza esta teoría, surge del campo de la llamada "nueva genética". A ésta me referiré brevemente.

La herencia y la biología molecular

Hasta épocas recientes, la evidencia de la importancia de los factores genéticos en algunas formas de depresión provenía fundamentalmente de estudios en familias, en gemelos y en hijos adoptivos. Los primeros mostraron que, en efecto, algunos tipos de depresión "corren" en las familias. Los estudios en gemelos y en hijos adoptivos son más específicos, pues permiten separar hasta cierto grado los factores genéticos de los ambientales. Por ejemplo, ya que los gemelos idénticos (monozigotos) comparten exactamente los mismos genes, mientras que los gemelos dizigotos comparten solamente el 50% de ellos, la mayor frecuencia de depresión entre los primeros es indicativa de la influencia que tienen los factores genéticos. De

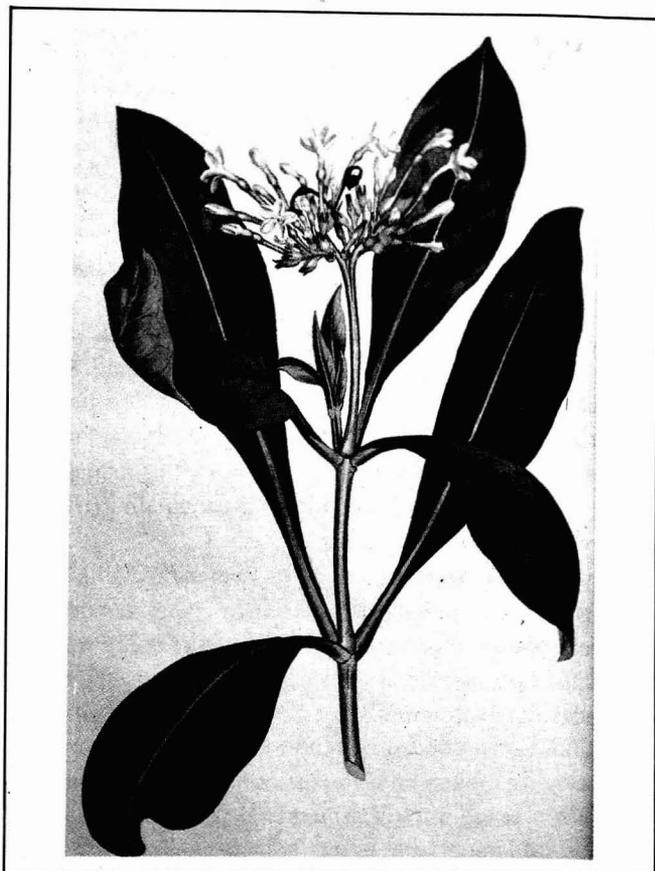


Figura 2. Rauwolfia Serpentina. Curtis's Botanical Magazine 20:784, 1804.

manera similar, una mayor frecuencia de depresión entre los hijos de padres deprimidos dados en adopción en comparación con lo observado en hijos de padres no deprimidos dados también en adopción, sugiere que el problema es más hereditario que ambiental.

Las técnicas modernas de la biología molecular han permitido localizar, caracterizar y aun clonar a los genes responsables de una variedad de enfermedades hereditarias. La localización precisa del gen permite a su vez determinar el genotipo del paciente y caracterizar los productos que ese gen elabora, como puede ser una proteína. Hay varias condiciones neuropsiquiátricas en las que ya es posible hacer un diagnóstico usando los métodos de la genética molecular. Tal es el caso de la enfermedad de Huntington y de la enfermedad de Alzheimer Familiar.

Un estudio reciente que llamó poderosamente la atención fue realizado por un grupo de autores norteamericanos que llevaban más de diez años investigando el problema en una población muy peculiar en el estado de Pennsylvania: los Amish. Se trata de un grupo ideal para estudios de genética humana porque tienen familias muy numerosas, una fuerte tradición de fidelidad marital y una movilidad geográfica casi nula. Además en esta comunidad, el alcohol y las drogas están totalmente prohibidos.

Los 12,500 miembros de la comunidad estudiada descienden de 30 parejas de emigrantes que llegaron de Europa a principios del siglo XVIII, y desde entonces, han sido muy pocos los extraños que se han mezclado con ellos. El reporte que comento se basa en datos derivados de 81 miembros de una de estas familias, 14 de los cuales tenían una depresión bipolar, y

5 más, una depresión unipolar. Los investigadores tomaron muestras de sangre en estos sujetos y extrajeron del núcleo el material genético: el famoso ácido desoxirribonucleico, también conocido como DNA. La información que contiene el DNA está codificada en un arreglo secuencial de miles de pares de moléculas específicas. Cada uno de los 46 cromosomas que tienen las células de nuestro cuerpo está compuesto de DNA. Usando como marcadores de esta secuencia de moléculas dos genes previamente clonados que se localizan juntos en la parte distal de uno de los brazos del cromosoma 11, los autores observaron que las secuencias correspondientes se heredaban junto con la enfermedad. Sin embargo, los modelos estadísticos desarrollados para probar específicamente hipótesis genéticas en datos familiares no coincidieron totalmente. Sólo el 63% de los sujetos portadores del supuesto gen de la melancolía presentaron síntomas depresivos.

La naturaleza heterogénea de la depresión explica, en buena medida, por qué los datos obtenidos experimentalmente no coincidieron totalmente con la hipótesis. De hecho, hay otros datos que sugieren que no hay un solo gen responsable para todas las depresiones. En Israel, en Bélgica y en Estados Unidos, se han hecho estudios recientes que muestran la localización de un gen en otro cromosoma, el cromosoma X, que también se asocia claramente a la depresión bipolar.

Pero lo más importante es que la biología molecular abrió una puerta insospechable hasta hace poco tiempo en el estudio de la patología molecular de la melancolía. La búsqueda que inició Demócrito hace más de 2000 años nos ha llevado al estudio de nuestra parte más íntima: nuestros genes.

Con el avance de la genética molecular ha surgido también un nuevo reto para la ciencia. Se trata de la inmortalidad del DNA. En efecto, en condiciones adecuadas, el DNA extraído de las células se almacena, se reproduce y pasa a formar parte de un banco en donde puede mantenerse vivo indefinidamente. Esto será, sin duda, una fuente extraordinaria de conocimientos, pero puede tener también graves implicaciones.

Ante este panorama, es necesario desarrollar un código de ética muy explícito, casi perfecto, el cual deberá ser respetado y cuidado por la comunidad científica y por la sociedad en su conjunto para seguridad de la especie humana.

Las moléculas vistas en pantalla

La corteza cerebral humana es la responsable de los procesos mentales superiores que nos distinguen como especie. Es también la fuente de muchos de nuestros problemas. Hasta hace poco tiempo, los investigadores que estudiamos las alteraciones químicas de los enfermos melancólicos teníamos que usar métodos indirectos como los ya descritos. Hoy en día, mediante técnicas de resonancia magnética nuclear y de tomografía emisora de positrones, es posible observar directamente el funcionamiento de diversas estructuras cerebrales.

El cerebro humano está organizado a través de redes neurales complejas y altamente integradas que cambian en forma dinámica y se alteran en condiciones patológicas. La tomografía emisora de positrones permite ver estas redes en acción.

La tecnología detrás de este procedimiento consiste fundamentalmente en la síntesis de sustancias radiactivas mediante un acelerador de partículas nucleares, las cuales se unen a un compuesto biológicamente activo y después se inyectan a un sujeto al que se le toma una tomografía. Dado que las sustancias radiactivas que se utilizan para estos fines tienen una vida media muy corta, es necesario tener el acelerador en el mismo lugar en el que se hacen los estudios o muy cerca del mismo.

Los patrones de distribución de las sustancias radiactivas reflejan los procesos bioquímicos que están ocurriendo en un momento dado (Figura 3). Es posible observar por ejemplo, cómo los neurotransmisores se unen a sus receptores correspondientes. Este procedimiento ha permitido conocer casi inequívocamente la distribución de los receptores de diversos neurotransmisores y los efectos de los medicamentos que actúan sobre ellos.

La tomografía emisora de positrones ha hecho posible identificar alteraciones en el metabolismo de la glucosa en regiones cerebrales específicas de pacientes con diversos trastornos psiquiátricos, incluyendo a enfermos con alteraciones en su estado afectivo. Recientemente, esta técnica permitió la demostración de que es posible restituir la síntesis y el almacenamiento de la dopamina (otro neurotransmisor) en pacientes con enfermedad de Parkinson, mediante el injerto de neuronas fetales en áreas cerebrales específicas.

La tecnología de las imágenes cerebrales avanza a una velocidad vertiginosa. Existen ya algunos modelos generados por computadora que permiten integrar los datos funcionales de la tomografía de positrones con los datos estructurales de la resonancia magnética que tienen una mayor resolución. Con esto se puede observar y cuantificar moléculas químicas específicas en regiones cerebrales muy precisas. Las pantallas de las computadoras se han convertido en verdaderas ventanas cerebrales.

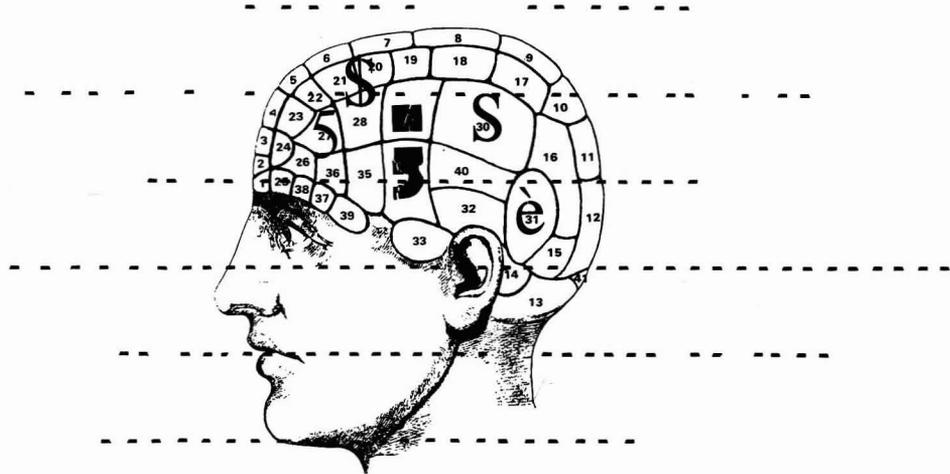
Una nota de cautela

En este ensayo me he referido a la melancolía o depresión como una forma de enfermedad. Esto es diferente a sentirse triste, que es una condición penosa pero normal. Hay además, entre una y otra, diversos grados intermedios.

La tristeza nos ha acompañado a todos en ciertos momentos y puede ser inclusive una forma de adaptación. Se trata de una respuesta biológica que también se observa en otros mamíferos. La experiencia depresiva humana tiene, además, un componente psicológico, y no siempre es fácil establecer en qué momento deja de ser normal. Mediante criterios diagnósticos operativos que toman en cuenta su intensidad, su duración y sobre todo, la presencia de signos y síntomas, se puede establecer cuándo se trata de un problema médico.

Por otra lado, existen personas frágiles ante la adversidad que se quiebran y se abandonan fácilmente. Otras, son tristes de carácter o tienen "un modo de ser melancólico"; exageradamente sensibles y pesimistas, sólo ven el lado negro de las cosas. Estas personas no están enfermas, o por lo menos, no necesariamente lo están. Las moléculas de la melancolía poco o nada tienen que ver con ellas. ◇

La naturaleza de los Fenómenos Mentales



Hay una parte de la filosofía que se ocupa de los fenómenos mentales, de sus características específicas, de las relaciones que tienen unos con otros y con la realidad, de la naturaleza del pensamiento y su conexión con el lenguaje y también de la relación de los estados mentales con la acción intencional, del problema de la conciencia. Se trata, en efecto, de la llamada Filosofía de la Mente. Esta disciplina investiga los fenómenos mentales desde un punto de vista distinto al de la psicología, las neurociencias, la etología, la inteligencia artificial y la teoría evolutiva, que también han tratado de entender la naturaleza de la mente. El filósofo pretende descubrir verdades necesarias acerca de lo que es esencial a los fenómenos mentales, esto es, verdades que se mantienen para cualquier ejemplificación concebible de los estados mentales. Éstas las descubre el filósofo mediante la elucidación de nuestros conceptos mentales y de las relaciones entre ellos.

En este breve artículo sólo puedo dar una idea muy general de algunos de los temas más importantes. Empiezo con la caracterización de dos tipos de fenómenos mentales: las sensaciones y las actitudes proposicionales. Menciono después el problema de cómo conocemos y adscribimos estos fenómenos para pasar, finalmente, a uno de los problemas clásicos de la filosofía de la mente: el problema mente-cuerpo.

Podemos clasificar los fenómenos mentales en dos grandes grupos: las sensaciones y las actitudes proposicionales. Ejemplos de las primeras son los dolores, ardores, punzadas,

la náusea, el ver un objeto rojo, oír el sonido agudo de una sirena, etcétera. Las sensaciones se subdividen, a su vez, en sensaciones corporales (un dolor) y experiencias perceptuales (ver una rosa roja) que tienen un objeto intencional. En este caso hay que distinguir entre la experiencia sensorial y aquello que la causa. Las experiencias perceptuales representan al mundo como siendo de cierta manera, esto es, tienen un contenido representacional. Pero independientemente de esta división, lo que distingue a las sensaciones es su cualidad fenomenológica, a saber, cómo le parecen, cómo las siente, cómo las experimenta el sujeto de la sensación.

Las actitudes proposicionales, en cambio, son estados mentales como creencias, deseos, intenciones, que tienen un contenido proposicional. Se identifican por un tipo de actitud (desear, creer, temer) y la proposición a la cual está dirigida esa actitud. Por ejemplo: *a* cree que Heine era un gran poeta, *b* desea que la enfermedad no sea grave, etcétera.

La clasificación entre sensaciones y actitudes proposicionales no es exclusiva ya que existen estados mentales (algunas emociones, cierto tipo de deseos) que se caracterizan tanto por su contenido proposicional como por su experiencia interior, es decir, fenomenológica. La distinción es útil, sin embargo, porque ambos grupos presentan dificultades propias.

Los conceptos mentales se aplican en dos tipos de circunstancias muy distintas –las atribuimos a nosotros mismos en base a la conciencia interna de nuestros propios estados mentales y también se los atribuimos a otras criaturas en base a su conducta tanto verbal como no verbal. Las atribuciones de

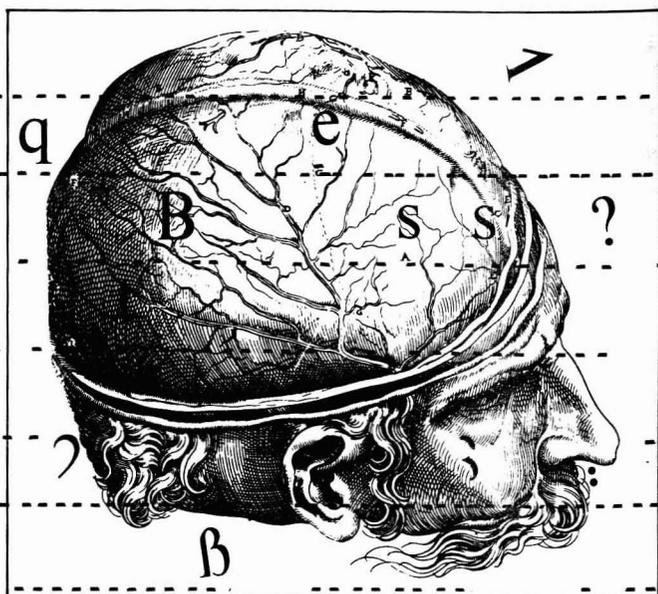
estados mentales se hacen mediante juicios en primera persona (tengo dolor de cabeza) o en tercera persona (él o ella tiene dolor de cabeza). Favorecer una u otra perspectiva nos lleva a tesis distintas acerca de la naturaleza esencial de los fenómenos mentales, lo cual crea problemas muy diferentes. En el primer caso pretendemos que la naturaleza esencial de estos fenómenos se revela desde el punto de vista del sujeto que los ejemplifica. Se enfatiza el acceso directo que tenemos a los contenidos de nuestra propia mente, privilegiando la introspección como método de conocimiento de estos estados. El problema, en este caso, será la atribución de estados mentales a los demás.

Cuando preferimos, en cambio, las adscripciones en tercera persona, pretendemos que la naturaleza real de los estados o sucesos mentales se muestra sobre todo en nuestros juicios acerca de los estados mentales de los otros. La observación de la conducta es la vía que nos permite juzgar acerca de si alguien tiene vida mental. La dificultad, en este caso, consistirá en explicar el carácter especial de las adscripciones en primera persona.

El problema general es que no podemos tener una concepción de la mente epistemológicamente neutral, esto es, no podemos tener una idea de qué es un cierto fenómeno mental sin adoptar una u otra de las dos perspectivas y, para una explicación completa, es necesario dar cuenta de ambas. Pero según el tipo de estado mental de que se trate, podemos darle una mayor importancia a alguna de ellas. Así, cuando nos referimos a las sensaciones y a su cualidad fenomenológica, predomina la perspectiva de la primera persona, mientras que en el caso de las actitudes proposicionales parece más natural adoptar la perspectiva de la tercera persona, debido a que le damos una mayor importancia al papel que juegan estas actitudes en la conducta intencional.

En general, diremos que las sensaciones son más simples y más primitivas en el sentido de que las tienen seres que no son capaces de pensamiento proposicional. Pertenecen aparentemente a una etapa más primitiva de la evolución y del desarrollo individual. Las sensaciones son pre-rationales, esto es, tenerlas no es suficiente para calificar a una criatura como racional, mientras que, cuando le atribuimos deseos y creencias a alguien, estamos tratando de darle sentido racional a su conducta, esto es, estamos representando su conducta como una conducta racional desde el punto de vista del agente (dado el conjunto más o menos coherente de deseos y creencias que esa persona tiene). En cambio, cuando explicamos la conducta de alguien mediante la atribución de sensaciones, no estamos en el ámbito de la explicación por razones, sino sólo mostrando un patrón de causa y efecto.

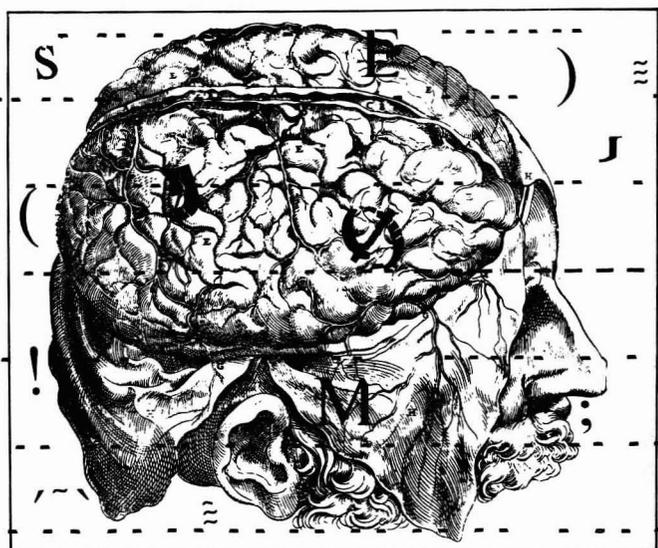
La noción de conciencia se aplica también de manera distinta para ambos casos: podemos no darnos cuenta de cuáles son las creencias y los deseos que influyen en nuestras acciones, pero en general no podemos darnos cuenta de nuestras sensaciones. El estar consciente parece ser intrínseco a las sensaciones, tener una sensación es tenerla conscientemente, mientras que la presencia de actitudes proposicionales no basta para que éstas sean conscientes. Para que una creencia, por ejemplo, sea consciente, es necesario que uno crea que la

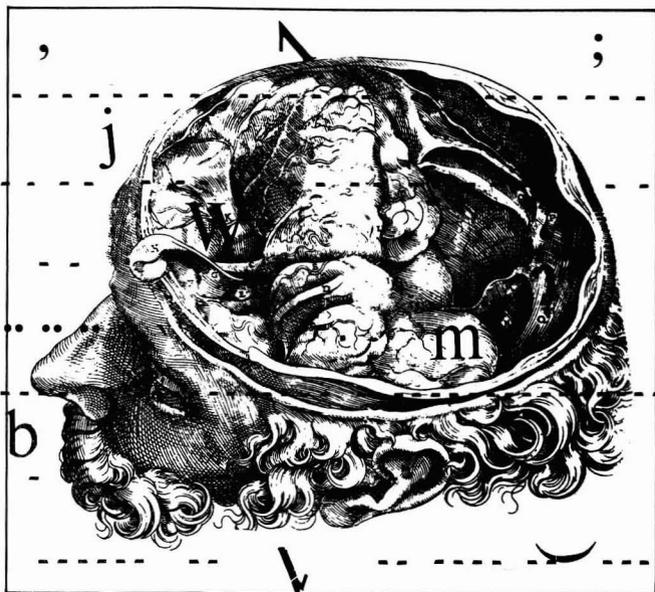


tiene; es necesario que tengamos una creencia de segundo grado. Las personas ajustan sus creencias en función del impacto de nueva información, la cual confirma o no las creencias que ya tienen, o bien cuando se dan cuenta de inconsistencias entre sus creencias. Este control de la lógica sobre el pensamiento requiere de la autoconciencia, esto es, de la capacidad de conocer los contenidos de la propia mente.

*

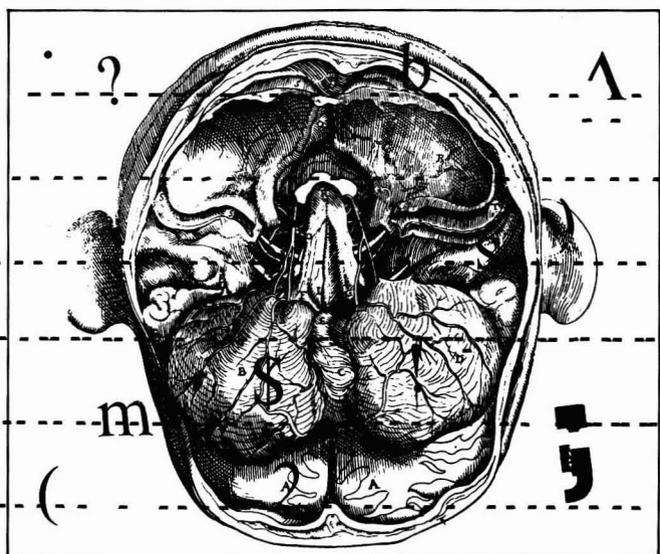
Cuando nos preguntamos acerca de la naturaleza de los procesos y estados mentales, una de las cuestiones fundamentales se refiere a sus relaciones con el mundo físico, a saber, con los estados y procesos del cuerpo, y más específicamente del cerebro. Este problema es conocido en filosofía como el problema mente-cuerpo. Se trata de un problema ontológico, esto es, de decidir acerca de qué cosas existen realmente y cuál es su naturaleza esencial. Históricamente las soluciones a este problema se dividen en dos grandes grupos: las teorías monistas y las teorías dualistas. Las primeras son, en general, teorías materialistas ya que sostienen que lo que llamamos estados y procesos mentales son en realidad estados y procesos de un sistema físico complejo: el cerebro. Las teorías dualistas, en cambio, pretenden que lo mental constituye un tipo de fenó-





meno de naturaleza esencialmente no-física. Aunque el dualismo es la teoría más popular entre el público en general y la más arraigada en la mayoría de las religiones, no me detendré en ella ya que –debido a los problemas enormes que tiene para caracterizar a una sustancia o a propiedades no-físicas y debido a la acumulación cada vez mayor de datos científicos a favor de considerar a lo mental como dependiente de lo físico– ha sido rechazada por casi todos los profesionales en este campo. Consideraré, pues, algunas de las teorías materialistas empezando por las *Teorías de la Identidad Psico-física*.

Una de las soluciones al problema mente-cuerpo que ha sido más discutida es la que afirma que los estados, procesos o sucesos mentales son idénticos a estados, procesos o sucesos físicos. Las teorías de la identidad se dan, sin embargo, en versiones muy diversas. La teoría original pretendía identificar tipos de sucesos mentales con tipos de sucesos físicos del cerebro o del sistema nervioso central, con la finalidad última de poder, algún día, reducir la psicología a algún tipo de teoría física, por ejemplo la neurofisiología. Así como hemos descubierto que la luz se identifica con ondas electromagnéticas o que el agua es H_2O , así descubriremos también principios generales que relacionan términos mentales del sentido común con términos teó-



ricos de una nueva teoría científica. Tendremos, pues, leyes psico-físicas como principios conectantes entre las dos teorías. Ahora bien, si dolor, por ejemplo, es idéntico a algún tipo de estado cerebral C , entonces debe haber una correlación entre las ocurrencias de dolor y las ocurrencias del estado cerebral en cuestión. Las dos expresiones que los describen tendrán necesariamente la misma extensión, esto es, para toda x , x tiene dolor si y sólo si x está en estado cerebral C .

Las teorías de la identidad de tipos se han debido enfrentar, sin embargo, a una serie de objeciones muy graves de las que sólo mencionaré algunas.

Si alguien tiene, por ejemplo, un dolor pero no está en el estado cerebral correspondiente, no dejaríamos por ello de atribuirle el dolor. Esto quiere decir que le damos prioridad, en el caso de las sensaciones, a la experiencia fenomenológica subjetiva.

Por otro lado, es muy probable que no exista un sólo tipo de estado o suceso físico que corresponda a un tipo dado de suceso o estado mental. Este es el problema de la realización variable que hace altamente improbable la correlación uno a uno entre los conceptos de nuestra taxonomía mental del sentido común y los conceptos de una teoría científica que abarque todos los sistemas físicos relevantes. Pero esto es lo que se requiere para una reducción entre teorías.

Por último, si las leyes psico-físicas son problemáticas en el caso de las sensaciones, lo son aún más para las actitudes proposicionales. Éstas no pueden atribuirse aisladamente sino que, al hacer la atribución, debemos atender a las relaciones lógicas que guardan unas con otras, formando una red (relativamente) coherente. El contenido de una actitud proposicional dependerá del lugar que ocupa en la estructura mental de una persona y, por tanto, toda interpretación y adscripción de actitudes proposicionales deberá hacerse dentro del marco de una teoría holista, una teoría gobernada por principios normativos de racionalidad que hacen prácticamente imposible su reducción a conceptos de una teoría científica.

Consideraciones de este tipo han llevado a muchos filósofos a sostener una teoría de identidad más débil que identifica sucesos mentales y físicos individuales, esto es, un suceso mental a es idéntico a un suceso físico b sin que por ello estemos comprometidos a aceptar la existencia de leyes psico-físicas estrictas que relacionen el tipo de sucesos a los que pertenece a con el tipo de sucesos a los que pertenece b . Una teoría así no pretende ninguna reducción de teorías. Su ventaja consiste en que –al sostener que todos los sucesos o estados descritos en términos mentales tienen también descripciones físicas que nos permiten subsumirlos bajo leyes físicas– estamos dando una solución monista al problema ontológico. Pero, al rechazar la reducción, no estamos comprometidos con la tesis de que los sucesos descritos en términos psicológicos puedan explicarse o predecirse de la misma manera como los sucesos descritos en términos de alguna ciencia física. Se acepta, entonces, que las características físicas determinan las características psicológicas en el sentido de que es imposible que dos sucesos que tengan las mismas características físicas difieran en sus características mentales, pero no que dos situaciones con las mismas características mentales tengan que ser iguales

en sus aspectos físicos. Por lo tanto, conocer los aspectos físicos no implica necesariamente el conocimiento de propiedades psicológicas, ni implica tampoco que los términos psicológicos sean eliminables o traducibles a términos físicos. Sostener una teoría de identidades particulares es una manera de apoyar la tesis de la autonomía de la explicación psicológica.

Otra teoría que rechaza el reduccionismo y acepta identidades particulares es el *Funcionalismo*, una teoría muy popular actualmente entre filósofos, psicólogos cognitivistas e investigadores en inteligencia artificial. El funcionalismo afirma que el rasgo esencial de cualquier tipo de estado mental es el conjunto de relaciones causales que tiene con los estímulos sensoriales, con otros estados mentales y con la conducta. El dolor, por ejemplo, es en general el resultado de cierto daño físico, causa aflicción y malestar (también funcionalmente definibles), y produce un cierto tipo de conducta observable. Cualquier estado que cumpla esa función es un dolor. Lo mismo para otros tipos de estados mentales (sensaciones, creencias, emociones); cada uno se define por su papel causal único dentro de una economía compleja de estados internos que median entre entradas sensoriales y salidas conductuales.

*

A diferencia del conductismo definicional del cual es heredero, el funcionalismo supone que la caracterización de un estado mental implica una referencia ineliminable a una variedad de otros estados mentales con los cuales está relacionado causalmente. Y, a diferencia de la teoría de la identidad de tipos, el funcionalismo acepta la realización variable de los estados funcionales: lo que importa no es la sustancia de la cual está hecha una creatura sino la estructura de las actividades internas que esa sustancia ejemplifica, de tal manera que si lográramos construir un autómata cuya estructura interna fuese funcionalmente isomórfica a la nuestra en los aspectos relevantes, deberíamos concluir que también tendría vida mental.

Al caracterizar los estados mentales como estructuras formales, la psicología adquiere una autonomía que la aísla de las neurociencias. Al ver los estados mentales como estructuras abstractas que se identifican únicamente por su papel causal y que pueden instanciarse en sistemas físicos muy diversos, el funcionalismo no puede dar cuenta de la naturaleza cualitativa de muchos de los estados mentales, por ejemplo de las sensaciones. Estructuras funcionalmente isomórficas podrían tener qualia totalmente diferentes o no tenerlos en absoluto. Un ejemplo que apoya el primer caso es la posibilidad de una inversión de colores: lo que una persona ve de un color, otra persona podría verlo de otro, a pesar de que ambas clasifican los objetos y usan las palabras de la misma manera. Tienen, pues, experiencias visuales diferentes aun cuando estas experiencias tienen el mismo papel causal. Por otro lado, debido a que la organización funcional puede instanciarse en una gran variedad de sistemas físicos, es muy posible que algunas de las instancias no tengan qualia. Por ejemplo, Dennett nos invita a que imaginemos, dentro del cuerpo de un robot enorme, a los 10^9 habitantes de China, quienes se organizan

en un juego complejo de interacciones mutuas que simulan la organización de un cerebro gigante. Los estados complejos que en ese sistema juegan los roles funcionales del dolor, de la sensación de color, etc., no tendrían los qualia que tenemos nosotros. Este tipo de ejemplos nos lleva nuevamente a considerar la tesis de que la naturaleza cualitativa de los estados mentales depende de la constitución física particular de cada uno de los sistemas que los ejemplifican.

Para finalizar mencionaré brevemente al *Materialismo Eliminatorio*. Esta teoría rechaza también la posibilidad de una reducción de nuestra psicología del sentido común a alguna teoría científica, pero en este caso debido a que considera que se trata de una concepción completamente equivocada de lo que son los fenómenos mentales. Así como el calórico, el flojista y las brujas desaparecieron de nuestra ontología científica, así desaparecerán también los conceptos de la psicología popular, deseos, creencias, miedo, etc., y serán sustituidos por conceptos nuevos. Las explicaciones de nuestra conducta apelarán a cosas como estados neurofarmacológicos, actividad neuronal en áreas anatómicas especializadas, etcétera. Nuestra introspección se transformará, influida por el nuevo marco conceptual más preciso, de la misma manera en que una teoría astronómica más correcta transformó la percepción que el astrónomo tenía del cielo. La psicología tiene grandes fallas en su capacidad de explicación y predicción. Por otro lado, nuestras teorías del sentido común acerca del movimiento, del fuego, de la luz, el calor, eran equivocadas y han sido sustituidas por teorías más adecuadas. Nuestros conceptos mentales, en cambio, han sobrevivido prácticamente sin alteraciones desde hace 2000 años. Esto no se debe a que sean correctos, sino a la enorme complejidad de los fenómenos con los que tienen que tratar.

Ahora bien, me parece que el materialismo eliminativo exagera los defectos de la psicología del sentido común y no dice nada acerca de su enorme éxito. Quizá una neurociencia madura requiera de la eliminación o del ajuste de algunos de nuestros conceptos mentales, pero esto no justifica un rechazo tan total. No dudo que las neurociencias tendrán una enorme importancia para el estudio de la percepción, de la memoria, el sueño y quizá la deducción (inferencia). Pero dudo que sea posible evitar los problemas que crean los principios normativos que rigen nuestras interpretaciones de la conducta y del lenguaje de las personas, y que son los que nos han llevado a la tesis de la autonomía de la explicación psicológica.

Todas las teorías que he mencionado de manera muy esquemática siguen vigentes actualmente, y cada una de ellas ha tratado de responder con versiones cada vez más sofisticadas a objeciones más técnicas y sutiles. Sin embargo, un problema que ninguna ha podido resolver es el de explicar cómo un órgano físico, el cerebro, pudo llegar a ser consciente. ◇

BIBLIOGRAFÍA

- Churchland, Paul. *Matter and Consciousness*, MIT Press, Cambridge, MA, 1988.
Davidson, Donald. *Essays on Actions and Events*, Oxford Univ. Press, 1980.
Dennett, Daniel. *Brainstorms*, MIT Press, Cambridge, MA, 1978.
Hansberg, Olbeth. "¿Existen las Leyes Psicofísicas?", *Theoria*, FFL, UNAM, México, 1980.
"Fisicalismo y la autonomía de la explicación psicológica.", *Theoria*, FFL, UNAM, 1985.
McGinn, Colin. *The Character of Mind*, Oxford Univ. Press, 1982.

La química del cerebro y las funciones mentales



El efecto de las drogas llamadas psicotrópicas, que incluyen todas aquellas que afectan la actividad mental, ha apasionado, preocupado y ocupado a la humanidad desde hace milenios. ¿Cómo no interesarse por sustancias que al ser ingeridas, inhaladas o inyectadas producen alteraciones de la conciencia, de la percepción y hasta de la personalidad? Sin embargo, no fue sino hasta el descubrimiento —que ocurrió apenas hace unos 30 años— de que el mecanismo de comunicación entre las neuronas en el interior del cerebro es de naturaleza bioquímica, que se empezó a tener una idea, hasta la fecha aún imprecisa y en el nivel de hipótesis, de cómo estas drogas podrían actuar. El razonamiento es simple: si para que funcionen los circuitos y redes neuronales que constituyen el cerebro (formados por unos 100,000 millones de neuronas organizadas topográficamente de manera específica) se requiere de un mecanismo químico, y si las drogas psicotrópicas por definición son sustancias químicas, parece posible que éstas actúen interfiriendo o modificando los patrones de comunicación entre las neuronas. De aquí se puede llegar a una conclusión de gran envergadura: si lo anterior es cierto, *la mente debe funcionar mediante mecanismos neuroquímicos.*

Es claro que el deliberadamente provocativo párrafo anterior resume en unas cuantas líneas lo que podría ser un voluminoso libro lleno de datos y argumentos. Pero para los fines de este ensayo resulta útil porque enmarca su propósito, que es plantear la importancia de la bioquímica en las funciones

cerebrales, mediante una breve exposición de los siguientes aspectos: a) los mecanismos químicos que permiten a las neuronas comunicarse entre sí; b) algunos datos experimentales sugerentes de cómo tales mecanismos pueden participar en procesos de memoria y aprendizaje; c) el modo de acción neuroquímica de ciertos fármacos de uso común que modifican la actividad mental, como los tranquilizantes del tipo del valium, y d) una especulación, basada en los puntos anteriores, sobre cómo la bioquímica cerebral podría ser el sustrato de las funciones mentales.

Comunicación química interneuronal

El lenguaje químico que las células nerviosas utilizan para comunicarse incluye esencialmente tres elementos: la emisión de un mensaje por una neurona, su recepción por la segunda neurona y su transducción a un estado distinto de excitación de esa segunda neurona. La naturaleza del mensaje es eminentemente química, ya que es una sustancia específica que la neurona sintetiza en su interior y libera hacia la neurona con la cual se comunica. Ésta, a su vez, es capaz de recibir la información mediante grandes moléculas situadas en su membrana, las cuales poseen una región que sobresale hacia el exterior de la célula. Esta porción que mira hacia la neurona emisora reconoce al mensajero enviado y acepta que éste se le una, gracias a la afinidad o complementariedad que existe entre las estructuras químicas del mensajero y el receptor. Como consecuencia de esta unión ocurren ciertos cambios fisicoquímicos

en otras regiones de la molécula aceptora y/o en otras grandes moléculas que se encuentran embebidas en el seno de la membrana y asociadas a la molécula aceptora. Estos cambios, finalmente, determinan que el mensaje sea traducido o transducido a un estado de mayor (o de menor, según el tipo de interacción entre el mensajero y suceptor) excitación de toda la neurona, que puede durar desde fracciones de segundo hasta dos o tres minutos, dependiendo del tipo de transducción que ocurra. Los tres elementos de la comunicación interneuronal son, pues, una molécula *neurotransmisora* (el mensajero), una *receptora* (en la membrana) y un mecanismo de *transducción*.

Este mecanismo bioquímico determina que la comunicación interneuronal tenga varias interesantes e importantes propiedades: 1) La comunicación es esencialmente unidireccional: una neurona emite un mensaje y la otra lo recibe, pero no viceversa. 2) Como resultado del tipo de transducción del mensaje (el cual depende de la naturaleza química del neurotransmisor y del receptor), la neurona puede excitarse o inhibirse, es decir, activarse o inactivarse, por periodos muy breves o comparativamente más largos. 3) Ya que la neurona posee la capacidad de las moléculas neurotransmisoras y receptoras, la comunicación interneuronal es susceptible de hacerse más o menos eficiente, es decir, es una comunicación maleable y plástica. Es esta última propiedad la que más claramente está relacionada con el tema de este ensayo, dadas sus obvias consecuencias respecto a una de las capacidades más evidentes y sorprendentes del sistema nervioso: la de modificarse en función de experiencias previas.

La plasticidad de la comunicación interneuronal y el aprendizaje

Consideremos, como acostumbra hacer la conciencia, un modelo hipotético muy sencillo de aprendizaje: una neurona, que llamaremos motora o *M*, de cuya acción depende una conducta específica, digamos un movimiento rápido de huida, y otra neurona (neurona sensitiva o *S*), que al percibir cierta señal del medio ambiente excita a la neurona *M* para generar esa reacción de huida. Hagamos a este sistema la siguiente pregunta: ¿es posible que, dada la capacidad plástica de la comunicación entre esas dos neuronas, su eficiencia aumente como consecuencia de la repetición de la señal del medio ambiente, de modo que la respuesta final de escape se realice de manera más rápida? Si la respuesta a esta pregunta es afirmativa, podría concluirse que el sistema ha aprendido a responder mejor al estímulo cuando éste ocurre con frecuencia.

Hay varios modelos biológicos experimentales, de muy distinto tipo, cuyos resultados indican que esta hipótesis es muy probablemente correcta. En uno de estos modelos, el molusco marino llamado *Aplysia*, se ha demostrado que si se estimula repetidamente una estructura del animal que posee neuronas tipo *S*, las cuales excitan a neuronas tipo *M*, cuya acción a su vez resulta en la contracción de las agallas, la respuesta motora de éstas se hace mucho más intensa y duradera que cuando se ha estimulado la neurona *S* una sola vez. En términos neurobiológicos, se dice que en estas condiciones la neurona *M* se ha

“sensibilizado”. Esta sensibilización puede durar horas o días, según la intensidad del estímulo repetitivo, y constituye un ejemplo excelente de aprendizaje o de memoria, según se quiera ver. Pero lo que es más interesante para nuestra discusión es que se ha demostrado, aprovechando que este invertebrado tiene un sistema nervioso muy sencillo, que esta memoria se debe a que la comunicación entre la neurona *S* que siente el estímulo y la neurona *M* que mueve la agalla se hace mucho más efectiva como consecuencia de la estimulación repetida. Aún más, se conoce que esta mayor efectividad se debe a que los mecanismos de liberación del neurotransmisor desde la neurona sensitiva hacia la neurona motora se hacen más eficientes, de tal modo que se emite más cantidad del transmisor por estímulo recibido que cuando el animal no ha aprendido. Por si esto fuera poco, se sabe también la causa específica del incremento en esta liberación, en términos de los cambios que ocurren en las moléculas de la neurona *S* que participan en dicha liberación.

Otro ejemplo muy interesante de un incremento en la eficiencia de la comunicación interneuronal como consecuencia de la estimulación repetida es el fenómeno conocido como “potenciación de larga duración”, que se ha descrito en una estructura del cerebro de los mamíferos conocida con el sugerente nombre de *hipocampo*. Esta estructura lleva a cabo numerosas e importantes funciones y está involucrada, entre otras cosas, en la producción de epilepsia cuando se dañan sus neuronas. La potenciación de larga duración consiste en que, cuando cierta neurona del hipocampo se estimula eléctricamente a alta frecuencia, la respuesta de excitación de la segunda neurona, con la cual se comunica directamente la primera, se hace mucho más intensa, y esta respuesta amplificada dura muchas horas o incluso días. Claramente estamos entonces en presencia de otro ejemplo de plasticidad de la comunicación interneuronal, es decir, de un fenómeno de aprendizaje. Lo notable es que también en este caso se ha podido demostrar que el mecanismo de la plasticidad es químico, sólo que el elemento que se modifica no es, como en el ejemplo anterior de *Aplysia*, la liberación del transmisor, sino la sensibilidad del receptor que lo reconoce. En efecto, se ha observado que la potenciación de larga duración se debe a que el receptor se ha modificado para hacerse más sensible al transmisor, de modo que con la misma cantidad de éste el mensaje se transduce mejor que antes del establecimiento de la potenciación.

Se ha mencionado brevemente que el hipocampo es una región cerebral preponderadamente involucrada en el mecanismo de la epilepsia. Es por eso de gran interés el hallazgo de que los mismos receptores que participan en la potenciación de larga duración se activan cuando ocurren descargas epilépticas en el hipocampo. Por esta razón, es posible pensar que uno de los factores causales de la epilepsia puede ser un fenómeno plástico, de consecuencias en este caso deletéreas para el organismo, pero similar en su mecanismo molecular al responsable de la facilitación de la comunicación interneuronal.

Los ejemplos experimentales que se acaban de describir señalan sin lugar a dudas la participación de la química del cerebro en los fenómenos de plasticidad de la comunicación



interneuronal, de lo cual se infiere su importancia en los mecanismos del aprendizaje y la memoria. Estos procesos tienen una indudable relación con la actividad mental, ya que no es posible imaginar ninguna de las funciones mentales a las que me referiré más adelante —por ejemplo la conciencia— si no existiera un mecanismo de memoria. Sin embargo, es claro que hay una diferencia entre ésta y la actividad mental, por lo que lo dicho hasta ahora no nos autoriza a afirmar que existe una relación directa entre la química cerebral y la mente. Sin embargo, hay otros datos que nos permiten acercarnos más a este problema.

Las drogas tranquilizantes, ansiolíticas y antidepresivas actúan modificando la comunicación interneuronal

Una de las drogas más usadas en la actualidad para disminuir la ansiedad es el valium. Millones de individuos en todo el mundo la toman de manera prácticamente constante para sentirse más tranquilos y sanos entre los continuos problemas y presiones de la vida cotidiana de finales del siglo XX. Esta droga pertenece al grupo de las benzodiazepinas, cuyo mecanismo de acción en el cerebro, que se conoce con cierta precisión, también tiene que ver con la comunicación interneuronal y con las moléculas receptoras a los neurotransmisores.

Un número muy elevado de neuronas en prácticamente todas las regiones del cerebro libera, para comunicarse con otras neuronas, un transmisor que al interactuar con el receptor correspondiente produce una disminución de la excitabilidad de

esas neuronas, es decir, las inhibe. Es tal la importancia de esta comunicación inhibitoria, que se acepta en la actualidad que muchas de las funciones del cerebro se llevan a cabo correctamente gracias a que la actividad de millones de neuronas está casi continuamente disminuida mediante tal inhibición. Por esta razón, no es raro que el neurotransmisor inhibitorio responsable de ella haya sido objeto de numerosísimos estudios. Entre los resultados recientes más importantes de estos experimentos está el conocimiento de la estructura química de la molécula receptora que reconoce a este transmisor, así como de la forma en que se encuentra acomodada en el seno de la membrana neuronal y de cómo se transduce el mensaje para que se inhiba la neurona.

Se sabe así que el receptor es una molécula grande y muy compleja, que posee varios sitios de reconocimiento químico orientados hacia el exterior de la membrana de la neurona. Uno de estos sitios reconoce al transmisor liberado por la neurona inhibitoria, de modo que al transducirse el mensaje la neurona se inhibe. Pero otro sitio reconoce precisamente a la benzodiazepina, con la peculiaridad de que el resultado de la unión de esta droga a ese sitio es modificar al receptor para hacerlo más sensible al transmisor. La consecuencia final es simple y sorprendente a la vez: cuando el valium está presente, el transmisor inhibitorio de la actividad neuronal es más eficiente que en su ausencia, y por lo tanto las neuronas que lo reconocen se inhiben en mayor grado y disminuye la ansiedad.

Neuronas, química y actividad mental

¿Quiere decir lo anterior que hay neuronas causantes de la ansiedad, por lo que al ser inhibidas ésta disminuye? Desgraciadamente aún no podemos responder afirmativamente a esta pregunta, como tampoco podemos hacerlo en el caso de la depresión, que se corrige con el uso de drogas antidepresivas que también actúan modulando la comunicación interneuronal. La razón de nuestra ignorancia en este sentido es que, a diferencia de lo que ocurre en los estudios experimentales de plasticidad-aprendizaje mencionados arriba, en los que el número de tipos de neuronas involucrados es muy pequeño (dos o tres), las funciones cerebrales responsables de la “tranquilidad” o del “equilibrio emocional” seguramente dependen del funcionamiento integrado de cientos o miles de circuitos neuronales, que abarcan diversas regiones del cerebro.

Es claro que esta situación es aún más compleja si nos referimos a otras funciones que podrían considerarse más propiamente mentales, en un sentido antropomórfico: la conciencia, la inteligencia, la aprehensión de conceptos abstractos, la creatividad, la imaginación, la voluntad, el razonamiento o la sensibilidad. Es evidente que no es posible por el momento hablar de neuronas, circuitos o redes neuronales, regiones cerebrales o neurotransmisores, que sean *específicamente* responsables de estas funciones, pero al mismo tiempo es imposible negar que las neuronas, los circuitos y los neurotransmisores son los elementos biológicos de la actividad mental.

Para apoyar la afirmación anterior es conveniente retomar lo dicho en la introducción de este ensayo. La mayor parte de las drogas psicotrópicas, incluyendo aquellas que producen

alucinaciones, alteraciones de la percepción, cambios de la personalidad y síntomas que recuerdan a los que se observan en la esquizofrenia (como paranoia y autodestrucción), tienen una estructura química similar a la de ciertas moléculas que han sido identificadas como neurotransmisores, y son capaces de modificar la comunicación interneuronal en algunas regiones cerebrales. No se conoce, sin embargo, la manera mediante la cual estas modificaciones se traducen en la aparición de los estados alterados de conciencia característicos de quienes se encuentran bajo el efecto de tales drogas.

Esta última frase es una aceptación explícita de nuestra ignorancia práctica total en cuanto a la relación precisa entre la bioquímica cerebral y la mente. Sin embargo, el reconocer esta ignorancia no permite escapar a la conclusión de que en el mecanismo de las funciones mentales participan de manera importante los fenómenos químicos responsables de la comunicación interneuronal, ya que ésta es la única explicación razonable de los impresionantes efectos de las drogas psicótropas. Del mismo modo que la epilepsia fue considerada por milenios como una enfermedad sagrada, producto de las artes demoníacas o del castigo divino, y hoy ninguna persona medianamente culta cree en este tipo de explicación, así parece probable que el conocimiento por venir nos permitirá tener una idea precisa de la relación entre la química cerebral y la mente.

Consideremos, por ejemplo, el caso de la percepción visual de los colores. Investigaciones recientes han demostrado que, aunque ciertamente las distintas células fotorreceptoras presentes en la retina distinguen la longitud de onda de la luz que reciben, lo que realmente nos permite identificar los colores es el procesamiento de la información que llevan a cabo las neuronas de la corteza cerebral visual (la cual está situada muy lejos de la retina, en la región occipital del cerebro, zona en la que termina la vía nerviosa visual). Este procesamiento, que ocurre de manera prácticamente instantánea –no tenemos que “pensar” para saber de qué color es lo que estamos viendo–, incluye una comparación del color percibido con los otros colores presentes en el campo visual, y es realizado por la corteza cerebral visual mediante la activación de distintos grupos neuronales. Este mecanismo implica que el cerebro no realiza un simple análisis de las longitudes de onda de la luz que captamos con la retina, sino que verdaderamente transforma la información recibida para “convertirla” en el color que reconocemos. En este sentido, la corteza visual de hecho recrea los colores, de acuerdo con las propiedades físicas de la luz emitida o reflejada por los objetos que nos rodean.

No sabemos aún qué neurotransmisores actúan en el proceso descrito en el párrafo anterior, pero dado que la comunicación entre las neuronas –en la vía visual como en cualquier otro circuito neuronal– utiliza los mecanismos bioquímicos que revisamos arriba, es claro que su participación es indispensable. De aquí es posible hacer una especulación de cómo podrían llevarse a cabo las funciones mentales. Imaginemos que los extraordinariamente numerosos grupos de neuronas que se encuentran en diferentes regiones del cerebro, conectados entre sí para formar complejísima circuitos o redes –de acuerdo a la información genética que determina la multi-

plicación y diferenciación del sistema nervioso–, funcionan análogamente a los grupos neuronales de la corteza visual que al procesar la información que les llega desde la retina “crean” los colores que percibimos. Imaginemos ahora que la información que procesan estos grupos y circuitos no es la que en un momento dado está llegando del mundo exterior a través de los sentidos, sino la que se ha ido almacenando en forma de memoria de corto y largo plazo, mediante los fenómenos de plasticidad de la comunicación neuronal, a través de las experiencias de todos los días. El producto de este procesamiento incesante sería la actividad mental, la cual evidentemente se alteraría en cuanto se modificara el funcionamiento de la comunicación interneuronal en el interior de alguno o de varios de los circuitos. Ejemplos de estas modificaciones serían la acción de las drogas psicótropas, tranquilizantes o antidepresivas, los traumatismos craneoencefálicos, y la muerte neuronal ocasionada por falta de irrigación sanguínea (embolias cerebrales), por sustancias tóxicas o por causas aún desconocidas, como en el caso de la enfermedad de Alzheimer.

No es sorprendente, dada la complejidad del problema, que estemos aún lejos de conocer hasta qué punto y en qué forma la química cerebral es responsable de las funciones mentales. Pero no está por demás recordar las palabras de Thudichum, quien en 1884 escribió en su libro *Tratado sobre la constitución química del cerebro*: “Creo que se demostrará que las grandes enfermedades del cerebro y de la médula espinal están relacionadas con cambios químicos específicos en las neuronas... En resumen, es probable que con la química muchas alteraciones del cerebro y de la mente, que actualmente son oscuras, podrán ser definidas con exactitud y ser susceptibles de un tratamiento preciso, y lo que es ahora el objeto de un ansioso empiricismo se convertirá en el orgulloso ejercicio de las ciencias exactas.”

Creo que si Thudichum viviera un siglo después, se sentiría contento de ver lo mucho que se ha progresado en la dirección que él apuntaba. En este contexto, quizá convenga ahora citar una interesante idea de Crick, el codescubridor de la estructura de doble hélice del ácido desoxirribonucleico (ADN). En su libro de reciente aparición, titulado *What mad pursuit*, Crick escribe sobre su actual interés en las neurociencias y, refiriéndose específicamente al estudio de los mecanismos de la conciencia, dice: “Curiosamente, en biología son a veces los problemas básicos que parecen imposibles de resolver los que ceden más fácilmente. Esto ocurre porque puede haber tan pocas y aun remotamente posibles soluciones, que finalmente uno encuentra inexorablemente la respuesta correcta. Los problemas biológicos que son realmente difíciles de descifrar son aquellos que tienen un número casi infinito de soluciones plausibles y uno tiene penosamente que tratar de distinguir entre ellas.” Crick basa esta aseveración en su experiencia durante los años en que estuvo investigando sobre el ADN, y aunque en mi opinión subestima la complejidad del cerebro y de sus funciones mentales, ciertamente me gustaría que tuviera razón. El tiempo y la propia mente humana investigándose a sí misma lo dirán. ◇

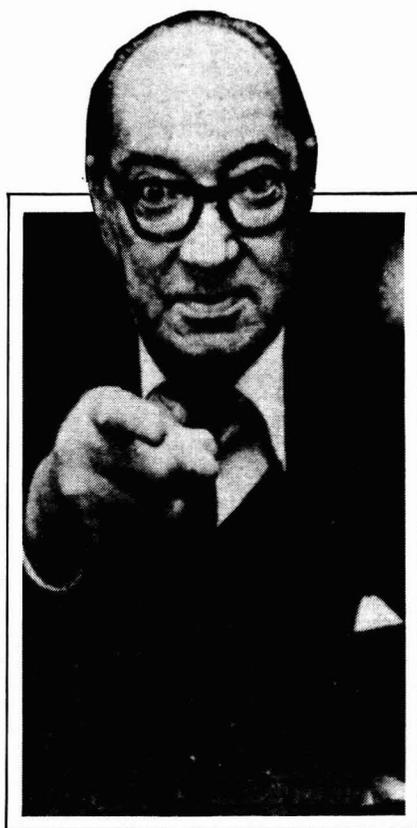
Óscar Mata

La Santa María onettiana

La planicie y el río

Vi por primera vez la pampa un amanecer en pleno invierno austral. La claridad, que no el sol, me mostró una superficie infinitamente plana, con la silueta del macizo continental, en la cual brillaba un hilo de luz, el Paraná, que flotaba, se hundía y se adentraba en esa tierra, perteneciente a la Argentina, el Uruguay y el sur de Brasil. Conforme iba saliendo el sol y la infinita llanura pasaba del gris al verde, se hacía evidente esa simbiosis entre la pampa y el río que, desde la altura, daba la impresión de encontrarse ligeramente encima del nivel de la tierra que parecía estar ahí gracias a ese caudal, como un don de él. Mediaba la mañana cuando sobrevoló el Río de la Plata. A simple vista la pampa y el río daban la impresión de ser la misma superficie. Agua y tierra apenas se distinguían, pues ambas presentaban un color sepia. En las dos bandas de tierra se podían observar vestigios de las manchas de Buenos Aires y de Colonia. En el río eran visibles las estelas de los aliscafos que cubrían la travesía entre ambas ciudades. Cuando abajo dejó de haber barcos y hubo copas de árboles y multitud de trazos rectos descendimos a Montevideo. Esta impresión de simbiosis, de mutuo disfraz, se corroboró semanas después, durante el recorrido del mismo trayecto en sentido contrario, los últimos minutos de la tarde. Entonces tierra y río fueron pardos y la frontera entre lo líquido y lo sólido estuvo marcada por los faroles que se encendían en la costanera bonaerense.

En la superficie el río abraza a la tie-



Juan Carlos Onetti

rra y es la única guía en ese mar sin olas, apenas con árboles, al que llaman la pampa. A partir de Iguazú, en el extremo norte de la Argentina, donde comparte límites con Brasil y Paraguay, hasta Buenos Aires, el aspecto que presenta desde las alturas el país, la región pampeana toda, es el mismo: el río como una luz, un brillo, a cuyos márgenes cada cuando se forman conglomerados humanos que se acompañan de plantíos y animales para mitigar en algo la soledad que impone esa incansable llanura (donde se pueden recorrer mucho más de mil kilómetros y cruzar más de una frontera sin ver un solo monte) a la que tan sólo puede acompañar, y no siempre ni a todo lugar, el ancho y lodoso río. La obra narrativa de Juan Carlos Onetti refleja de manera cabal esa soledad, ese desamparo que impone la presencia omnimoda de la pampa y al mismo tiempo esa atmósfera de hume-

dad, esa líquida presencia que flota en las riveras de los ríos que la cruzan. Elemento fundamental en la creación de esta atmósfera, que reproduce las condiciones bajo las que se desarrolla la vida en la llamada pampa húmeda, es Santa María, prototipo de las poblaciones de la región, que tomó su lugar en el mapa de las letras del continente en 1950, con la publicación de *La vida breve*. El mismo escritor ha declarado que uno de los aspectos que más le interesan en la narrativa es la atmósfera y nadie como Juan Carlos Onetti transmite las vivencias, esas húmedas sensaciones que se experimentan cuando la existencia trascurre junto al Río de la Plata y sus afluentes.

Una influencia festejada

No pocos detractores de Onetti alegan que la obra del uruguayo se reduce a una parodia, que por momentos adquiere los perfiles de plagio, de la obra de Faulkner, una influencia que Juan Carlos Onetti, lejos de ocultar, ha festejado. Más que el empleo de diversas técnicas narrativas, provenientes en primera instancia del *Ulysses* de Joyce, que Faulkner consideraba revelación, una especie de sagrada escritura, la huella del máximo exponente de la generación perdida norteamericana se advierte en la creación de un lugar mítico donde se desarrollan sus ficciones. Es bien sabido que el Jefferson en Yoknapatawpha de Faulkner se convirtió en la Santa María de Onetti y que el fenómeno se repitió con el Comala de Juan Rulfo y el Macondo de Gabriel García Márquez. En los cuatro casos se trata de una evocación del paisaje natal. A inicios de 1956,

Faulkner fue entrevistado en Nueva York por Jean Stein. En la parte final de la plática habló de Yoknapatawpha, lugar recurrente en sus ficciones al grado de que se habla de la saga de Jefferson en el condado de Yoknapatawpha, del mismo modo que también se habla de la saga de Santa María:

Comenzando con *Sartoris* descubrí que mi propia parcela de suelo natal era digna de que se escribiera acerca de ella y que yo nunca viviría lo suficiente para agotarla, y que mediante la sublimación de lo real en lo apócrifo yo tendría completa libertad para usar todo el talento que pudiera poseer, hasta el grado máximo. Ello abrió una mina de oro de otras personas, de suerte que creé un cosmos de mi propiedad. Puedo mover a estas personas de aquí para allá como Dios...¹

Sartoris data de 1929, 20 años antes de que Faulkner recibiera el premio Nobel de Literatura. Un año después surge Santa María. Su fundación obedece a razones muy similares a las de Faulkner con Yoknapatawpha, según declaraciones de Onetti:

Yo viví en Buenos Aires muchos años, la experiencia de Buenos Aires está presente en todas mis obras, de alguna manera; pero mucho más que Buenos Aires, está presente Montevideo, la melancolía de Montevideo. Por eso fabriqué a Santa María, el pueblecito que aparece en *El astillero*: fruto de la nostalgia de mi ciudad.

Más allá de mis libros no hay Santa María. Si Santa María existiera es seguro que haría allí lo mismo que hago hoy. Pero, naturalmente, inventaría una ciudad llamada Montevideo.²

Los estudiosos de la obra de Onetti han dado diversas versiones de las bases sobre las cuales se fundó Santa María. Para Fernando Aínsa no tiene localización precisa y se encuentra a mitad del camino entre Uruguay y Argentina. Emir Rodríguez Monegal la ve

como "una ciudad imaginaria, construida sobre pedazos de Buenos Aires (el nombre completo de esta ciudad, al ser bautizada por Pedro de Mendoza, fue Santa María del Buen Aire), de Montevideo, de Rosario, de Colonia do Sacramento: todas ciudades situadas sobre el Río de la Plata o su principal afluente, el Paraná".³

La explicación más precisa proviene del propio Juan Carlos Onetti: "Santa María, podría intentar explicar, sin estar seguro de decir verdad, que surgió justamente cuando por el gobierno peronista yo no podía venir a Montevideo. Entonces me busqué una ciudad imparcial, digamos, a la que bauticé Santa María y que tiene mucho parecido -geográfico, físico- con la ciudad de Paraná, en Entre Ríos".⁴

Y su gusto no fue sólo por el lugar, sino también por las personas: "Una vez tuve que hacer un viaje a provincia y descubrí a los entrerrianos. Esos son los uruguayos de la Argentina. Muy parecidos a nosotros, dedicados menos a lo aparente y a lo formal que a las cosas que corren por dentro."

La isla en tierra firme donde la ciudad ve al río

La provincia de Entre Ríos se encuentra en la porción media norte de Argentina. Se trata de una verdadera isla, rodeada por los ríos Paraná, Uruguay y Guayquiraró, una isla en tierra firme cuya capital es la ciudad de Paraná, con aproximadamente un cuarto de millón de habitantes, situada a 508 kilómetros de Buenos Aires y a 308 de Montevideo. En los tiempos de aparición de *La vida breve* se comunicaba con la provincia de Santa Fe y con el resto de la Argentina por medio de un sistema de balsas ("... y la balsa que atraca en la siesta", se lee en el capítulo dos de la novela), en la actualidad sustituido por un complejo ferroviario y por un impresionante túnel subfluvial de dos y medio kilómetros de longitud que debe descender hasta casi los treinta metros de

profundidad para poder cruzar el lecho del río de gran calado.

Paraná es una hermosa ciudad de provincia que vive de cara al río, del cual llega a elevarse hasta una altura de 80 metros, algo único en la planísima pampa. Cuenta con un mirador, un parque balcón, que permite observar todo el caudal del Paraná, toda la magnificencia de la pampa húmeda: verdes líquidos del río y la laguna, verdes vegetales de árboles y pasturas. La plaza principal de esta capital de provincia, a la que se llega a través de calles empinadas como hay contadísimas en la región pampeana, tiene una fuente en su centro, rodeada de jardines, veredas y calles peatonales, amén de sus estatuas, una de ellas dedicada al prócer Urquizar. Los edificios de la plaza son sólidos, señoriales, de finales del siglo pasado y el primer tercio de éste, más de uno bien podría albergar el consultorio de un médico que al inicio de la tarde se asomara a la ventana para contemplar el paso y la presencia del río. En la zona costanera hay un hotel casino de cinco estrellas, vecino a un área profusamente arbolada, donde han fincado sus casas los principales del lugar.

La creación de Santa María está íntimamente ligada a la escritura de un guión cinematográfico que Brausen empieza a elaborar ante su inminente despido de una agencia de publicidad. Onetti jamás recibió una encomienda similar, pero épocas hubo en que escribió crítica de cine y trabajó en publicidad, como Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. Más allá de esta anécdota, por supuesto que el sentido último de Santa María, que se gesta a partir de imágenes, es la creación artística que Josefina Ludmer llama, entre paréntesis, "inmaculada concepción". No pocos críticos y estudiosos de la obra de Onetti se han ocupado de las similitudes que traza el escritor uruguayo entre el proceso de gestación de una madre y la actividad de un artista, por lo que en este trabajo no se insistirá en ello.

El transculturador del Río de la Plata y la pampa

Ángel Rama, coterráneo de Onetti, a principios de los setenta, elaboró una in-

1. William Faulkner en *El oficio de escritor*, p. 184.

2. J. C. Onetti. *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, p. 197.

3. Emir Rodríguez Monegal. Prólogo a *Obras completas*, México, Aguilar, 1970, p. 24.

4. *Crisis*. Núm. 10, p. 52.

5. Onetti. *Op. cit.* p. 198.

teresantísima explicación del surgimiento de Santa María en el panorama de la novelística latinoamericana, mientras estudiaba la tecnificación narrativa que experimentó la novela de nuestro subcontinente. Rama propuso la existencia de dos vanguardias modernizadoras, dos vanguardias paralelas dentro de Hispanoamérica, ya que él advertía dos diálogos culturales simultáneos y distintos. El primero era un diálogo interno que religaba zonas desequilibradas de la cultura del continente, pretendiendo alcanzar su modernización sin pérdida de los factores constitutivos tradicionales. El segundo era un diálogo externo que establecía una comunicación directa con los centros del extranjero, de donde surgían las pulsiones transformadoras a partir de puntos latinoamericanos ya modernizados. Ambos diálogos se rigen por una clara opción modernizadora, pero sus productos se distinguen por sus materiales y sus circunstancias diferentes, por la cosmovisión que reflejan, por la lengua que eligen y los recursos artísticos que ponen en funcionamiento. El diálogo interno es integrador, reconociendo el peso del pasado; el diálogo externo es futurista, abriéndose a la perspectiva universal. Ambos responden al omnímodo poder modernizador de la época y en ambos la base del comportamiento es la capacidad de adaptación.

Rama denomina al diálogo interno "transculturador". En el diálogo transculturador la adaptación se cumple desde el nivel de las culturas enraizadas en la vida histórica del continente, tratando de conseguir el máximo de preservación de sus valores en el proceso transformador. En cambio, el diálogo interno es "cosmopolita" para Ángel Rama, quien toma el nombre de la sociedad intelectual europea de fines del siglo pasado. En sus manifestaciones extremas, el cosmopolitismo podría dejar paso a la presencia foránea directa; la transculturación, el rigorismo conservador tradicional. Ambos campos culturales cuentan con un espacio en el que se superponen y ambos son igualmente válidos para sostener una producción artística de alto nivel. El cosmopolitismo nace en la poesía con Darío, en la narrativa con Borges, a quien siguen Cortázar y Fuentes. Lo transculturador nace

en la poesía con Martí y en la prosa con Asturias, seguido por Arguedas, Onetti, Rulfo y García Márquez.

El polo transculturador —añade Rama— del vanguardismo acomete la modernización, se hace cargo de la herencia universal, procura abastecerse en el almacén técnico externo, tal como hace el vanguardismo; pero, como debe atender en primer lugar a las culturas tradicionales del continente, elabora sus productos a partir de estas culturas y de sus singularidades. Al contrario de los cosmopolitas que actúan en las grandes ciu-



dades, los transculturadores surgen en los enclaves internos, a veces de reciente impregnación modernizadora, otras veces remanentes de antiguas culturas orales, analfabetas, o también en zonas que tuvieron pasados esplendores y han sido desplazadas por el progreso. Los narradores cosmopolitas son decididamente urbanos, no sólo por sus asuntos sino básicamente por los recursos estilísticos que trasladan de la estructura cultural urbanizada, mientras que los transculturadores continúan siendo capaces de posesionarse de las zonas rurales, de los pueblecitos abandonados, de las costumbres arcaicas, de la otredad representada por las culturas autóctonas americanas. A la correlación entre las capitales latinoamericanas y el vasto

mundo más allá del Atlántico que tratan los cosmopolitas, los transculturadores oponen operaciones equivalentes y esfuerzos de modernización paralelos, pero cumplidos en zonas internas como los altos de Jalisco, Cuzco, etcétera. Incluso los que acceden al mundo urbano, se religan a sus orígenes, a las zonas desamparadas a los personajes marginales. "Onetti sigue el modelo faulkneriano de recuperación del orden perdido, inventando el pueblecito de Santa María que construyó a partir del rechazo progresivo de la gran ciudad de Buenos Aires como una idealización de su natal Montevideo."⁶

Prosigue Ángel Rama: "Si una de las tendencias globales del vanguardismo consistió en el abandono de la lengua escrita literaria trasladándola a los registros del habla, operando simultáneamente la absorción de la historia por el discurso personal, dicho o pensado, este común denominador se escinde en una vía que se sitúa en el nivel consciente del escritor incorporando el cultismo junto al coloquialismo, la crítica junto a la descripción, la información histórica junto al popularismo y en otra vía que lo sitúa en el nivel peculiar del personaje, dentro de su imaginario, su terminología y su sintaxis."⁷ Brausen y Santa María ejemplifican a la perfección lo anterior.

La saga sigue en la otra banda

Trece textos de Onetti se desarrollan en Santa María: seis novelas y siete cuentos; la cifra no resulta muy exacta, pues otras ficciones onettianas tienen lugar en sitios de la región pampeana que bien podrían ser Santa María. Por ejemplo, Emir Rodríguez Monegal dice que el cuento "La casa en la arena", un capítulo suprimido de *La vida breve*, tiene lugar en Santa María, a la que no se le nombra en el relato, pero el protagonista es Díaz Grey, que está "en el consultorio frente a la plaza de la ciudad provinciana", según se lee en el penúltimo párrafo.

Santa María, como toda creación onettiana que se respete, cumple un ci-

6. Ángel Rama. *La novela en América Latina*, p. 352.

7. *Ibid.*, p. 353.

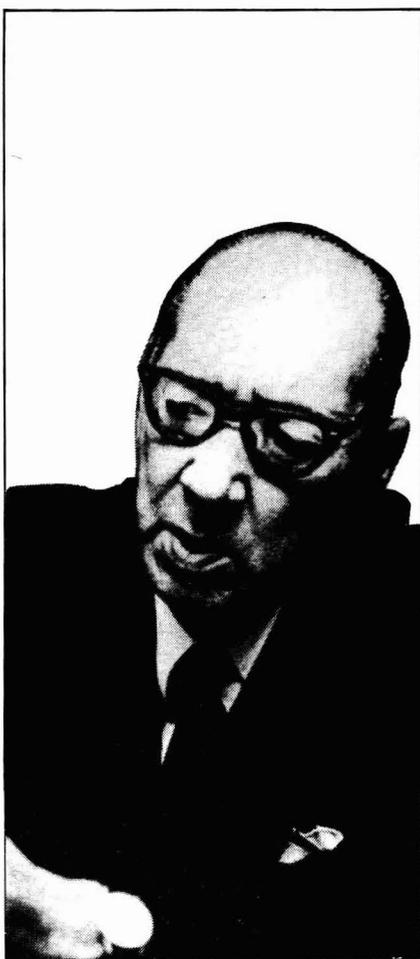
clo vital que termina en decadencia y destrucción. Con anterioridad han fracasado los tres proyectos más importantes que surgieron en su suelo: el falansterio, el prostíbulo y el astillero; de uno quedan odios, de otro recuerdos, del tercero herrumbe. Luis Eyzaguirre dice a propósito:

Se podría resumir el proceso del nacimiento, desarrollo y decadencia del espacio imaginario llamado Santa María de la manera siguiente: el mundo desvalorizado que se rechaza en *El pozo* (1939) y se hace extraño en *Tierra de nadie* (1941), da paso en *La vida breve* (1950) a la creación, por parte de Brausen, de un "mundo otro", imaginario, que crece y se desarrolla en *Juntacadáveres* (1964). Alcanza autonomía en *El astillero* (1961), donde funciona bajo la irónica y distraída vigilancia de Díaz Grey, representante en Santa María del ahora distante Brausen-Padre. Entregado luego a sus propias fuerzas, dejado de la mano de Dios-Brausen, Santa María revierte al estado original que ya se rechazara en *El pozo*.⁸

Finalmente, en *Dejemos hablar al viento* (1979), bien que mal el texto número trece de Onetti donde aparece nombrada la ciudad de Santa María, un incendio destruye el sueño de Brausen, el fundador (las simpatías y las diferencias con el final de "Las ruinas circulares" acarician e inundan "sin calor y sin combustión"), cuando ésta se encontraba en la decadencia total.

Sin embargo, en la misma novela surge otra ciudad onettiana: Lavanda, cuyo nombre alude a la denominación que se le da al Uruguay: La banda oriental. El nombre oficial del país, el más pequeño de América del Sur, cuya capital se fundó en 1726, es República Oriental de El Uruguay. Como Santa María, Lavanda es una recreación de Montevideo, la ciudad que, según decires de los argentinos, se quedó a medio crecer y, frente a Buenos Aires, da la

impresión de ser una capital de provincia, sin que por ello carezca de encanto. El mismo Juan Carlos Onetti, montevideano, se encargó de marcar claramente la línea Montevideo-Lavanda, al incluir un cuento suyo, publicado con anterioridad, en la novela. Se trata de "Justo el Treintaiuno" que con levisimos cambios se convierte en el capítulo VIII de la primera parte de *Dejemos hablar al viento*: "Justo el 31". En la línea inicial del párrafo número once de "Justo el treintaiuno" se lee lo siguiente:



Ya me habían hablado en Montevideo de la noche...

El principio del undécimo párrafo del capítulo "Justo el 31" dice así:

Ya se habían olvidado en Lavanda de la medianoche...

En las citas anteriores cambian varias palabras, en estas sólo una: sale Montevideo y entra Lavanda. A la mitad del párrafo 18 del cuento Juan Carlos Onetti escribió lo que sigue:

...absolutamente culpable de que ahora, en Montevideo, ella no tuviera más camino que emborracharse...

La misma parte media del párrafo 18 del capítulo de la novela dice lo siguiente:

...absolutamente culpable de que ahora, en Lavanda, ella no tuviera más remedio que emborracharse...

Lavanda, como Santa María, es una ciudad de provincia a donde huye Medina, protagonista de *Dejemos hablar al viento*, y donde Lamas, en *Cuando entonces*, se refugia pero no puede dejar de evocar a Magda. Las narraciones de *Presencia y otros cuentos* suceden en el mismo poblado. Lavanda es, al mismo tiempo que un lugar de huida, un exilio en el propio suelo natal. Onetti la ha configurado con base en múltiples referencias montevideanas. De esta forma, en sus últimos libros vuelve a estar presente la ciudad que enmarcó sus primeras ficciones. Si bien su autor la identifica con Montevideo, yo no puedo dejar de relacionarla con Colonia, la ciudad uruguaya situada justo enfrente de Buenos Aires, en la otra banda del Río de la Plata, a pocos minutos de travesía en aliscafo. Tan cercana está que desde los pisos altos de los edificios de Buenos Aires, al menos los de la costanera, se pueden distinguir luces o algunas construcciones de la pequeña ciudad uruguaya, fundada en el lugar exacto del primer asentamiento humano a las veras de ese río lodoso y por momentos ancho como un mar, hecho por navegantes portugueses, que llamaron al sitio Colonia do Sacramento. No creo exagerado suponer que cuando no podía regresar a su patria, bastantes veces Onetti dirigió su vista hacia allá "al otro lado a la otra banda en su calidad de exiliado, de artista (que en nuestro siglo no es sino el ciudadano de lejanas tierras, aunque éstas se encuentren al otro lado de la mirada)", mientras lo anegaba la presencia del río en un abrazo, que cala tan profundo en algo más que la piel, del que nos ha hecho partícipes a todos sus lectores. ◇

8. Luis Eyzaguirre, "Santa María: privado mundo imaginario" en *Texto crítico* 18-19, p. 203.

Las resonancias internas del color

La casa nos cobija, nos protege, es el refugio de nuestras fantasías, de nuestros sueños; dentro de ella nos sentimos seguros, recorreremos los espacios, los pasillos, los rincones, descubriendo en ellos una historia, tal vez la nuestra: la infancia aparece debajo de una cama, el amor posado en una ventana o el miedo detrás de la puerta... nuestro ser se va guardando en los resquicios, en las grietas. Todo está ahí dentro, en nuestros espacios cotidianos; ahí hallamos el resguardo, el vuelo para soñar. Nuestra casa, muebles, ventanas, plantas, libros, utensilios, se van cubriendo de nuestra intimidad, son nuestros por el tiempo y con el tiempo. Dentro de una maceta puede estar oculta una historia de amor, de una mesa puede surgir un grito y de unas rosas el lamento de un dolor antiguo; la historia personal está escondida, oculta en lo que nos pertenece y nos acompaña. Todo lo que miramos nos mira, todo lo que soñamos nos sueña. Somos mirados, soñados por cada objeto que habita junto a nosotros en la cotidianeidad de nuestras horas... en los momentos de soledad, en las horas de amor y en la angustia de la espera... todo nos observa, para más tarde, ya en soledad, hablarnos de recuerdos que se guardarán nuevamente en los armarios o detrás de las puertas. La soledad del hombre se ve acallada por las largas confesiones con los espacios vacíos, por el hallazgo de algún libro, de flores marchitas. Poseer de esta forma al mundo,

rodearnos de todo lo amado, hacer del mundo exterior una prolongación de nuestro ser, es amortiguar el dolor, la soledad, es poder vivir en el ensueño.

El arte de Magali Lara es el arte de habitar; sus obras son como puertas abiertas a una intimidad apasionada, a sitios del alma, a recuerdos, historias que ilustran viejos amores, pasiones vividas, olvidos que se aferran a los lienzos en espera de ser recordados. La interioridad de la artista se ve desbordada en cada uno de sus trabajos; el lienzo o el papel funcionan como contenedores emocionales, espejos del alma fijados en la pintura, exorcismo de recuerdos, nostalgias... Todo ello nos remite a estados del ser, y como tales, son volubles, caprichosos, sensuales, violentos. En sus acrílicos y dibujos el espacio es casi siempre cerrado, Magali no abandona sus sitios, casa-taller ... habita en ellos y ellos la habitan, todo tiene la sensación de estar ocurriendo en el preciso instante de observarlos, como si nuestra mirada gestara el movimiento, como si despertara la vida interna de los cuadros. El espacio de la intimidad y el espacio del mundo se hacen una constante en su obra; estos dos espacios, estas dos realidades se tocan, se trastocan, se confunden. Sus obras son una expansión de su espacio íntimo. Magali sueña sus espacios, se esconde, se acurruca, los sueña amorosamente, habita sus rincones, sus cuartos, su taller; cada sitio guarda secretos; ella reconoce los susurros, los relatos, las tristezas como propios, rememorando para

convertirlos en pintura evitando el abandono y el olvido.

"El alma encuentra en un objeto el nido de su inmensidad."*

Magali recurre a los objetos que le son cercanos, que comparten sus horas cotidianas; así aparecen en sus cuadros jarrones, macetas, mesas, tijeras, pinceles...

La artista sorprende a los objetos, los provoca, les otorga voluntad, los despoja de su inercia otorgándoles nuevos significados, los violenta, los trasgrede, haciendo que expresen estados de ánimo; éstos son para ella una obsesión, a la vez que una tentación irresistible; desarraiga al objeto de su condición original para convertirlo en una pantalla de deseos. Magali y sus objetos se ordenan en un mundo por hacerse, en un mundo que les otorgará a ambos una nueva dimensión ... la pintura.

El mundo de Magali Lara se convierte en color, movimiento, gesto, mancha, línea... El color brota y se chorrea en la superficie de la obra cual herida abierta sobre la piel. La tela, el papel aparecen en ocasiones rasgados, cortados como una superposición de heridas y sobre éstas el color se desliza, se cuela. El color es intenso: rojos, violetas, azules, verdes... dotados de una especie de energía que deslumbra y fascina, formando muchas veces un caleidoscopio pasional. El color expresa el goce, el placer es pura sensualidad derramada en la superficie.

* Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, p. 228, F.C.E.



Árbol adentro, 1990. Acrílico / tela y collage. 150 x 120 cm.



El tallo, 1990. Acrílico / tela. 80 x 120 cm.



Interior con árbol, 1989. Acrílico / tela. 150 x 200 cm.



Árboles, 1990. Acrílico / tela, 120 x 150 cm.

A pesar de su gusto por el color, Magali suele dejar espacios en blanco, que funcionan a manera de intermezzos existenciales, silencios, suspiros, que le otorgan a sus obras cierta quietud reflexiva. Estos espacios vacíos mantienen un equilibrio con las amplias zonas de color, otorgándoles a éstas aún más intensidad.

La luz se encuentra dentro del color que la irá liberando a través de su movimiento; es ésta una luz líquida, que circula, que otorga aire luminoso a la pintura.

La obra de Magali se encuentra cercana a la preocupación fauvista con respecto al manejo del color, a su aplicación y su función dentro del lenguaje plástico. "Los colores —escribía Derain— se convierten en cartuchos de dinamita, los cuales están dispuestos a disparar luz."

Al igual que Derain, el color era para Matisse el elemento primordial y sustancial de la pintura, buscando la armonía interna de los tonos para lograr la armonía total de la obra; su preocupación era liberar al color, utilizarlo de una manera arbitraria de acuerdo a la propia arbitrariedad de

las emociones. Magali, al igual que en otro tiempo Matisse, buscará las resonancias internas del color.

El gesto en su obra, el bichazo es directo, libre; no parece haber surgido de una razón o de un pensamiento, más bien surge de una voluntad, es el acto de responder gestualmente ante una resistencia; en este caso, el lienzo o el papel. El trazo es el acto, el color la intensidad. La línea es puro gesto, no contiene, no delimita, es pura voluntad de dejar libre todo aquello que quedara dentro; tiene la intención de los trazos infantiles, sutiles, más un reflejo de una intención en sí. La línea está sujeta al color, ésta parece revelarse ante su inmovilidad, ante su destino, como si quisiese convertirse en puro color. El dibujo, el trazo de la línea está presente en toda su obra, es una constante. Magali no puede prescindir de él, es lo que de alguna manera ordena, compone sus obras; es el elemento que narra, cuenta, ilustra, que contiene la idea.

Una especie de atmósfera húmeda rodea sus imágenes, como si transpiraran, lloraran desde dentro, manteniendo húmedos los colores, a

las formas, humedad que nos remite nuevamente a la interioridad, a todos aquellos fluidos que circulan, que irrigan nuestro cuerpo.

En sus trabajos más recientes como *Árbol adentro* e *Interior con árbol*, el espacio se expande, existe una sensación de energía liberada, la obra adquiere mayor profundidad. Magali se adentra cada vez más en la tela, explora el espacio, crea diferentes planos en una especie de geología temporal; en *Interior con árbol* la puerta está situada al fondo de un camino onírico, apenas dejando entrever algo de su interior, hay una sugerencia de algo ocurrido detrás, en otro tiempo, tal vez parte de un sueño o pesadilla. El jarrón que derrama agua sobre un fondo negro en un espacio distinto, en otro registro, en otra conciencia, en una zona por demás misteriosa; en contraposición, en el primer plano aparecen árboles, plantas que se agitan, volviéndonos de pronto a un tiempo presente. En esta obra Magali fragmenta el espacio, le otorga profundidad, lo explora con mayor seguridad, creando nuevas sensaciones espaciales. La atmósfera de estas obras es más airosa, como si Magali hubiera olvidado cerrar las ventanas y fuertes corrientes de aire circularan dentro.

Magali florea sus lienzos, los fecunda, los germina; las plantas se gestan en la tela, brotan de una imaginación casi vegetal. Árboles que echan raíces, se erigen al cielo, son voluntad, deseo, árboles de ensueño. El viento agita vigorosamente las ramas, las hojas adquieren vuelo, viajan ligeras como suspiros o pensamientos secretos arrancados amorosamente.

Magali crea visiones de bosques fantásticos, albergues del ser, bosques sólo concebidos en el sueño, anhelados por el alma: "Una vida de raíces y renuevos habita el corazón de nuestro ser. Somos en verdad plantas muy viejas."*** ◇

** Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*, p. 85, F.C.E.

Salamandra: roja palabra del principio

Entrada en materia

Según Rachel Philips,¹ la preocupación de Octavio Paz por el significado de las palabras se inicia con *A la orilla del mundo*, libro de juventud en el cual el poeta expresa su inquietud sobre lo que se dice y lo que se calla al nombrar, sobre el verdadero significado de las palabras. En los primeros poemas de Paz encontramos, ciertamente, inquietudes similares a las que acabamos de referirnos, pero conforme avanzamos en la lectura de sus obras descubrimos que estos cuestionamientos de juventud dejan de ser meras inquietudes y se vuelven verdaderas obsesiones. Mientras que en los primeros poemas de Octavio Paz la preocupación por el significado de las palabras se plantea como una interrogante e incluso el poeta se pregunta sobre la posibilidad de transmitir una experiencia a través del lenguaje, en *Salamandra*² se hace evidente la ineficacia del lenguaje y se denuncia su incapacidad de nombrar las cosas.

Y es que, para Paz, “nombrar es crear, y ésta es una grave responsabilidad, hasta el punto de que el lenguaje debe estar sujeto a una constante puesta en duda y un constante escrutinio”.³ Al escudriñar el lenguaje, al poner en duda no sólo el significado de las palabras sino –más aún– su posibilidad de significación por considerar que esa significación se ha desvanecido,⁴ Paz asume una actitud crítica frente al lenguaje como único gesto de donde pueden nacer las nuevas significaciones de las palabras. Así, el acto de negación del lenguaje se trans-



¹ Cfr. Rachel Philips, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, FCE, México, 1976. p. 97.

² Octavio Paz publicó *Salamandra* por primera vez en Joaquín Mortiz, México, 1962. Sin embargo, en las ediciones posteriores el poeta modificó esta primera edición y –aunque no varió la estructura del libro– algunos poemas sí tienen cambios importantes. Sobre las razones que han motivado los cambios en otros poemas véase: Anthony Stanton, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, *Vuelta*, no. 145, diciembre, 1988. Las referencias que se hacen a *Salamandra* remiten a la primera edición mencionada anteriormente. En adelante, el número que acompaña las siglas del libro citado (S.) indica la página de donde se tomó la cita.

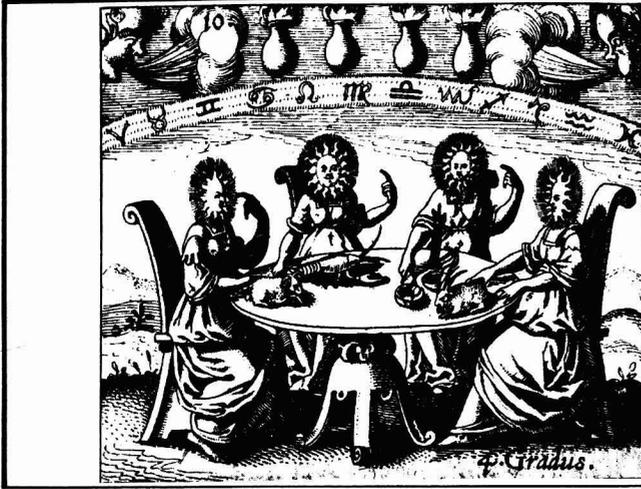
³ Cfr. Rachel Philips, *op. cit.* p. 48.

⁴ En la poesía, dice Paz, “el lenguaje recobra su originalidad primera, mutilada por la reducción que le imponen prosa y habla cotidiana [...] la palabra, al fin en libertad, muestra todas sus entrañas, todos sus sentidos y alusiones. El poeta pone en libertad su materia.” Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, (1956), FCE, México, 1967. p. 22.

forma, paradójicamente, en el acto de creación del poema que Paz llama “poema crítico” porque “contiene su propia negación y hace de esa negación el punto de partida del canto”.⁵ En el poema que da inicio al libro –y que, por lo demás, tiene como título “Entrada en materia”– se establece un claro paralelismo entre la ciudad y el lenguaje.

“Entrada en materia” es, en todos los sentidos, un poema crítico. Se inicia con la enumeración de los elementos propios de una ciudad decadente, caracterizada con adjetivos como “podrida”, “obscena”, “pelada”. A cada rincón de la ciudad

⁵ Cfr. Octavio Paz, “Los signos en rotación”, publicado por primera vez en *Sur*, Argentina, 1965, e incluido como epílogo en *El arco y la lira*, (segunda edición) *Op. cit.* p. 271.



le pertenece una parte mutilada del cuerpo humano (tetas, bocas, dientes, orejas, huesos, labios) que subrayan, en última instancia, la promiscuidad citadina expresada en términos de “violación sexual”, “desnudez”, “manoseo”, “corrupción” y “pánico”.

Paralelamente a la descripción de estos recodos citadinos en los que se realiza la cópula ciudad-cuerpo, Paz introduce la “algarabía”: lenguaje ininteligible, jerigonza, griterío confuso, galimatías que, como la ciudad, exhibe su degradación:

El mal promiscuo el mal sin nombre
 Todos los nombres del mal
 El mal tiene todos los nombres (*Salamandra*, 10)

Tras establecer la correspondencia ciudad-lenguaje, Paz introduce la idea del tiempo que degrada los edificios citadinos y desgasta el significado de las palabras para, posteriormente, denunciar la enfermedad, el mal de los nombres:

Crímenes del lenguaje [...]
 El haz y el envés del español artrítico
 Hoy podría decir todas las palabras
 Un rascacielos de palabras
 Una ciudad inmensa y sin sentido
 Un monumento grandioso incoherente
 Babel babel minúscula [...]
 Otros te hicieron lengua de los hombres
 Galimatías
 Palabras que se desmoronan
 Callar no es fácil y además no puedo
 Vuelve a los nombres (*S.*, 12)

Y es que, para Octavio Paz, el primer acto poético es hacer que las palabras vuelvan a su “naturaleza primera”,⁶ a su pluralidad de significados, ya que carecen de significación porque se ha roto el sentido, es decir, la liga que une a la palabra con la “cosa nombrada”.⁷ Por eso, aclara Carlos Magis, para Paz, “inventar la palabra es devolverle su plétora semántica, devol-

verle su naturaleza radical de ‘función poética’”,⁸ misma que se logra mediante la imagen, la polisemia y el neologismo, que “actualizan los valores de algunos significantes que el trato cotidiano olvida y que envejecen en los diccionarios”.⁹

El poema concluye con la afirmación de que los nombres no son suficientes, no dicen lo que deberían decir pero, a la vez, muestran su incapacidad, ese mal que el poeta intentará curar valiéndose del propio lenguaje y que para Paz constituye el proyecto de *Salamandra*:

Los nombres no son nombres
 No dicen lo que dicen
 Yo he de decir lo que no dicen
 Yo he de decir lo que dicen [...]
 Promiscuidad del nombre
 El mal sin nombre
 El nombre de los males
 Yo he de decir lo que dicen (*S.*, 13)

Como señala Guillermo Sucre, para Paz el poema crítico es, por lo tanto, “una obra cuyo decir no es finalmente sino lo que le queda o no puede ya decir, lo indecible; sólo que es lo indecible lo que le hace decir lo que dice”.¹⁰ La única manera de hacer que la palabra diga lo indecible es acudir a la imagen, “frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. La imagen recoge y exalta todos los valores de las palabras, sin excluir los significados primarios y secundarios”,¹¹ “acerca y acopla realidades opuestas, indiferentes entre sí [...] somete a unidad la pluralidad de lo real”,¹² es decir, reconcilia los contrarios.

Salamandra

Si “Entrada en materia” constituye una crítica respecto a la insuficiencia de los nombres y postula la primacía de la imagen

⁸ Véase Carlos H. Magis, *La poesía hermética de Octavio Paz*, El Colegio de México, México, 1978, p. 130.

⁹ *Ibid.*, p. 151.

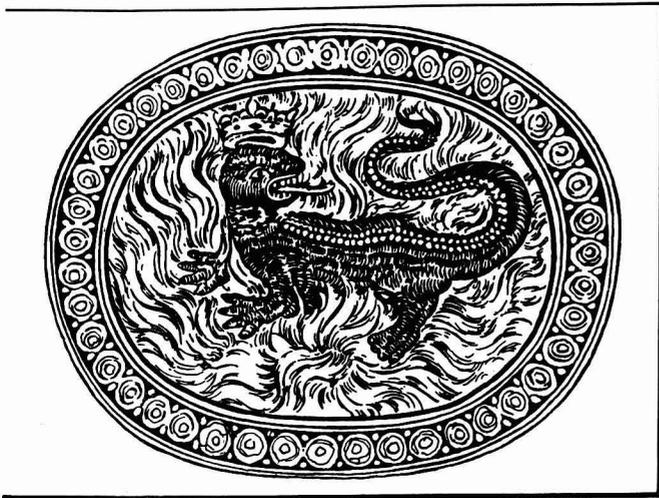
¹⁰ Cfr. Guillermo Sucre, *La máscara, La transparencia*, Monte Ávila editores, Venezuela, 1975, p. 215.

¹¹ Cfr. Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit. p. 107.

¹² *Ibid.* pp. 98-99.

⁶ Cfr. Octavio Paz, *Ibid.*, p. 109.

⁷ *Ibid.*, p. 112.



como la única vía que posibilita la revitalización del significado de las palabras, "Salamandra"-poema que da título al libro— es un claro ejemplo del papel que Paz le otorga a la imagen para hacer que las palabras recobren su naturaleza original y trasciendan los estrechos límites que tanto el uso cotidiano como los diccionarios les han impuesto. Para Octavio Paz, el diccionario es una "memoria impersonal"¹³ en la cual las palabras y las cosas se definen por separado y constituyen realidades cerradas sobre sí mismas, incomunicadas e incomunicables;¹⁴ de aquí que, en "Salamandra", su propósito no sólo sea resignificar las palabras mediante imágenes sino, más aún, formular un nuevo diccionario, un diccionario mito-poético en el que tanto las imágenes como el significado léxico de las palabras están puestos en el mismo nivel de significación y en el que los nombres y sus referentes establecen infinidad de correspondencias entre sí.

"Salamandra" es, pues, una entrada de diccionario y, como tal, lleva implícita la necesidad de ofrecerle al lector —ya sea mediante imágenes o definiciones tomadas de los diccionarios— las distintas acepciones de la palabra salamandra.¹⁵

I. El sentido de las imágenes del poema lo encontramos en las características que nos da el *Diccionario ideológico* de Julio Casares sobre la salamandra: "Batracio parecido en su forma al lagarto, de color negro intenso con manchas amarillas simétricas. // Ser fantástico, espíritu elemental del fuego. // Estufa para calefacción de habitaciones, dispuesta de modo que la calefacción se efectúe lentamente".¹⁶ Por su parte, en el *Manual de zoología fantástica*, Borges aclara que la salamandra es "un pequeño dragón que vive en el fuego" y añade que en el libro x de su *Historia*, Plinio escribe que "la salamandra es tan fría

¹³ Véase Octavio Paz, "La nueva analogía", discurso de ingreso a El Colegio Nacional, leído en México en 1967 y, más tarde, recogido en *El signo y el garabato*, Joaquín Mortiz, México, 1973. p. 26.

¹⁴ *Ibid.* p. 24.

¹⁵ El poema completo se incluye en los anexos de este ensayo. Los números romanos que aparecen a la izquierda de algunos versos del poema corresponden a los números que anteceden a cada comentario dentro del ensayo. De esta manera, el lector puede leer los versos del poema que corresponden a cada comentario.

¹⁶ Cfr. Julio Casares, *Diccionario ideológico de la lengua española*, Gustavo Gilli, Barcelona, 1959. p. 749.

que apaga el fuego con su mero contacto".¹⁷ En el poema, Octavio Paz recupera estas tres características de la salamandra: la "armadura" del fuego alude tanto al color como a la propiedad que tiene la salamandra de vivir en el fuego hasta apagarlo, siendo también un "Calorífero de combustión lenta" (S., 101). Paz renueva la gastada metáfora de "boca de la chimenea" y la llama "fauces" de la chimenea por ser el animal quien hace las veces de leña o material de combustión. Si la salamandra era "Calorífero", ahora es "tortuga estática o agazapado guerrero japonés" (S., 101), pero ambas caracterizaciones subrayan que la salamandra reposa en el dolor, en el fuego ("El martirio es reposo" S., 101) y que no se inmuta ante él (Impasible en la tortura" S., 101).

II. Corominas explica: "Los viejos naturistas atribuyen a la salamandra terribles cualidades venenosas, y la propiedad de resistir a la acción del fuego por lo menos durante cierto tiempo; de ahí que se convirtiera en el nombre de un animal mítico que viviría en el fuego como en su elemento natural. // Como espíritu del fuego, desempeñaba un gran papel en la alquimia y la magia medievales".¹⁸ La correspondencia salamandra-fuego ("Nombre antiguo del fuego y antídoto contra el fuego" S., 101) la encontramos también en el pensamiento alquímico, en el cual el fuego es el elemento fundamental para que se realice la metamorfosis de la materia.¹⁹

Por otra parte, Borges aclara que durante el siglo XII, circuló por Europa una carta del Preste Juan, Rey de Reyes, al emperador bizantino, en la que se decía:

Nuestros dominios dan el gusano llamado salamandra. Las salamandras viven en el fuego y hacen capullos, que las señoras de palacio devanan, y usan para tejer telas y vestidos. Para lavar y limpiar estas telas las arrojan al fuego.²⁰

En el poema, la correspondencia entre la salamandra "desollada" y el "amianto" (material con el cual se hacen tejidos incombustibles) es clara, pero, por aliteración, Paz va del amianto al "amante" (cabo grueso que resiste grandes esfuerzos) para enfatizar otra propiedad de la salamandra: su resistencia al fuego.

III. Como en "Entrada en materia", Paz nos presenta una serie de imágenes citadinas con claras alusiones a la geometría y al cálculo, y es allí donde la salamandra irrumpe como "amapola súbita", "garra amarilla", "roja escritura en la pared de sal", "garra de sol" (S., 101). Si bien podemos decir que en estos versos se establece la correspondencia entre el mundo animal (salamandra) y el mundo vegetal (amapola), la relación se da fundamentalmente mediante los colores: el amarillo del cuerpo del animal es la fuente de donde nacen las imágenes "garra amarilla" y "garra de sol", mientras que el rojo del fuego (salamandra=fuego) refiere al color rojo de la amapola.

¹⁷ En Jorge Luis Borges, *Manual de zoología fantástica*, FCE, México, 1983. p. 129.

¹⁸ Cfr. Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid, 1976. Vol. IV. p.126.

¹⁹ Véase Frank Sherwood Taylor, *Los alquimistas*, FCE, México, 1957. p. 157.

²⁰ En Jorge Luis Borges, *op. cit.* pp. 130-131.

La salamandra es, pues, una mancha, un trazo o, más aún, es la "roja escritura" (S., 101) que rompe la simétrica estructura citadina.

IV. En las siguientes imágenes Paz establece la correspondencia entre el reino animal y el mineral, pero ahora se habla de la salamandra en relación con el pensamiento alquímico, en el cual las piedras son fuentes de poder. John Read cuenta que, para los alquimistas, la piedra recibe diversos nombres, entre ellos, el de salamandra o "niño del fuego":

[...] it is more often mentioned as a powder, witch, according to its white or red colour, is able to transmute base metals into silver or gold [...] One of the names of the philosophical stone is Blood of the Salamander. The stone was often regarded by the alchemists as a 'child of fire', and Maier symbolises this idea on a plate entitled: 'As the Salamander lives by fire, so doth the stone'.²¹

De nuevo, para establecer la relación entre la salamandra y los minerales, Paz elige aquellas piedras cuyas características físicas (color, textura) le permiten crear las correspondencias necesarias. Así, se refiere al "ópalo sangriento" (piedra que, de acuerdo con Julio Casares, es de color rojo encendido),²² al "túnel de ónix" (roca que el *Diccionario de la lengua española* define por sus rayas de colores claros y oscuros),²³ o bien, a los "círculos de basalto" (piedras de grano fino con vetas circulares).²⁴

La idea fundamental que subyace a estas imágenes es que la salamandra (espíritu del fuego) habita en el centro de las piedras y, como el pedernal que lanza chispas herido por el eslabón, la salamandra es la que le otorga a la piedra el poder de engendrar chispas de luz, de fuego.²⁵ Paz sintetiza el pensamiento alquímico y la creencia de que la salamandra es la que le da el poder a las rocas con las siguientes imágenes: "enterrada semilla", "grano de energía", "niña dinamitera", "estrellas como un sol", "te abres como una herida" (S., 102); y concluye esta parte del poema diciendo que la salamandra será fuente u origen de las palabras: "hablas como una fuente" (S., 102).

V. La siguiente serie de imágenes reitera hasta cierto punto lo que hemos dicho hasta aquí. Por un lado, la salamandra es "hija del fuego" (nace de la lumbre) y es "espíritu del fuego" (S., 102), mientras que –por otro lado– Paz alude a las capacidades del fuego para transformar los líquidos (condensación, sublimación y evaporación) y a la metamorfosis de la materia ("la roca es llama", "la llama es humo", "vapor rojo" S., 102).

Paz asocia el humo con los ritos religiosos de tal manera que

²¹ Cfr. John Read, *Prelude to Chemistry*, G. Bell and Sons LTD, London, 1936. pp. 127-128.

²² Julio Casares, *op. cit.* p. 600.

²³ Cfr. *Diccionario de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, 1970. p. 943.

²⁴ Julio Casares, *op. cit.* p. 70.

²⁵ En Malaxeherria, (ed.), *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid, 1986. p. 281 se reproduce de la iconografía medieval la representación de la salamandra como una mujer dormida en el interior de la tierra y de su vientre nace un árbol cuyas ramas son, precisamente, lenguas de fuego.



la salamandra se vuelve "plegaria", "palabra de alabanza", "himno" (S., 102-103). Aunque aparentemente esta serie de imágenes puede parecer inconexa, se logra –como la gran mayoría– mediante correspondencias que evidencian su sentido: la salamandra –transformada en palabra, en plegaria– es la exclamación que corona el himno, y esta imagen culmina en "reina escarlata".²⁶ La imagen más vanguardista de todo el poema es quizá "muchacha de medias moradas corriendo despeinada por el bosque" (S., 103); como una posible significación podríamos decir que ahora el animal es visto como una mujer joven, despeinada por el viento (recordemos que las salamandras tienen cresta), imagen que no sólo nos presenta al animal en movimiento sino que –debido a ese mismo movimiento– se produce el efecto óptico en el que se confunden el color rojo y el negro de la salamandra para producir el morado.

VI. El adjetivo "taciturno" que califica al reptil es la liga que permite encadenar la siguiente imagen: la melancolía, la tristeza, se asocian al pañuelo negro salpicado de lágrimas de azufre que son los colores inscritos en la piel de la salamandra (negro y amarillo). Es a partir de la asociación animal-tristeza cuando se introduce por primera vez en el poema la voz lírica que se refiere a la salamandra mediante una breve imagen auditiva: las vibraciones de su cola cilíndrica al golpear con las baldosas de la plaza. Se alternan también las descripciones de la salamandra desde el punto de vista zoológico y biológico ("devorador de insectos", "fecundación interna", "reproducción ovípara" S., 103) que ponen el énfasis en la dificultad de que la salamandra sobreviva una vez que se ha dado el alumbramiento y en el hecho de que este animal –por ser anfibio– habita en el agua durante su primera etapa de crecimiento para, una vez llevada a cabo la metamorfosis, vivir en la tierra. De esta última característica nace la imagen "puente colgante entre las eras" (S., 101) que Paz lleva aún más lejos cuando se refiere a la salamandra como animal prehistórico que constituye una de las principales figuras mitológicas de México.

VII. De acuerdo con Roger Bartra,²⁷ el ajolote (larva de la

²⁶ John Read, en su libro *Prelude to Chemistry*, *op. cit.* p. 318, reproduce de la *Bibliotheca Chemica Curiosa* (1702), un grabado en el que aparece la salamandra coronada ("The Crowned Salamander").

²⁷ Cfr. Roger Bartra, *La jaula de la melancolía*, Grijalbo, México, 1987.



salamandra) es un animal que aparece ligado a los más antiguos mitos mexicanos; se le relaciona con el dios azteca Xólotl (considerado dios de los mellizos y de los anormales) y es hermano gemelo de Quetzalcóatl. Una de las versiones del mito de Xólotl²⁸ narra que los dioses aztecas se dieron cuenta de que el sol estaba inmóvil y decidieron morir para darle vida. Sin embargo, Xólotl no quería morir y corrió a esconderse en los maizales, después en el maguey y, por último, se metió en el agua metamorfoseado en pez Axólotl donde le dieron muerte. La otra versión de este mito²⁹ –que Bartra, junto con otros historiadores, considera la más antigua– narra que Xólotl fue el encargado de sacrificar a los dioses y, después de abrirles el pecho con una navaja, se mató. En ambas versiones, Quetzalcóatl-Xólotl (el “dos-seres” S., 104) desciende al reino de los muertos (Mictlán), roba los huesos de los padres y los muele para dar vida a los hombres.

En “Salamandra”, Octavio Paz alterna estas dos versiones sobre el mito de Xólotl y las introduce fragmentariamente dando énfasis, por una parte, al dios Xólotl como “hacedor de hombres” y, por otra parte, elabora una serie de imágenes sobre la metamorfosis del animal (ajolote-salamandra, diospez, etc.). Lo importante es observar que, así como la salamandra es el espíritu del fuego, Xólotl es el origen, es el que le da vida al sol y a los hombres con su muerte.

VIII. Casi todas las imágenes de esta sección establecen la correspondencia entre la luz de los astros o del día con la luz que emana del cuerpo de la salamandra o del animal como símbolo del fuego. A diferencia de otras partes del poema, aquí las imágenes se logran por contraste entre los colores negro (noche) y blanco (luz, día, sal, cal) que hacen de la salamandra una figura del sol, un astro luminoso: “llama negra”, “heliotropo”, “sol tú misma”, “granada que se abre cada noche”, “astro fijo” (S., 101). Después de que se intercalan los significados léxicos de la salamandra, las imágenes no sólo son un poco más libres sino que se oponen entre sí de tal forma que en ocasiones se establece la relación entre la salamandra y la semi-

lla (“piedra de encarnación” S., 105), mientras que otras veces se le asocia con la infertilidad y la destrucción, la otra cara del fuego (“sal de la destrucción”, “cal que consume los rostros” S., 106).

IX. Los últimos versos del poema son los que nos dan la clave para hablar de la salamandra como una metáfora de la palabra: “roja palabra del principio” (S., 106). La relación entre la salamandra y la palabra es un hilo conductor de las imágenes que recorren el poema: “roja escritura” (S., 101), “hablas como una fuente”, “recta plegaria”, “alta palabra de alabanza” (S., 102), “Exclamación” (S., 103) y, finalmente, la afinidad entre la salamandra y su larva el ajolote, origen del tiempo y del hombre.

Si, como dijimos, en “Entrada en materia” Paz denuncia la promiscuidad del nombre, en “Salamandra” plantea una vuelta al origen de la palabra como fuente primera de la que emana la pluralidad de sentidos. En la última sección del poema leemos:

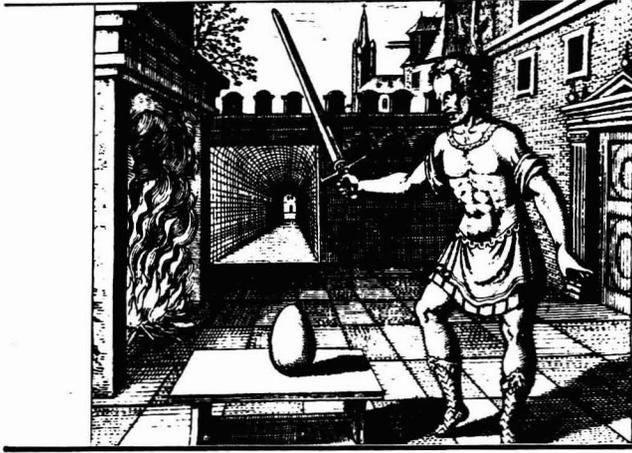
Roja palabra del principio [...]
 Es inasible Es indecible
 Reposo sobre brasas
 Reina sobre tizones [...]
 El fuego es su pasión es su *paciencia* (S., 106. Paz subraya).

La salamandra es espíritu del fuego, es la que posibilita la metamorfosis de la materia, es semilla, centro del cual irradia el poder de las piedras, elemento primordial en la alquimia, palabra original, palabra primigenia que vivifica el lenguaje porque nombra las correspondencias entre los mundos. Como la salamandra –“flecha inasible”– las palabras van más allá de sí mismas, rebasan los límites de su significación y despliegan infinitud de significados que no pueden ser contenidos en los diccionarios; son redes que capturan las correspondencias entre los objetos. Y también, como la salamandra, las palabras viven en el fuego, en la poesía: “El fuego es su pasión es su *paciencia*” (S., 106).

La “roja palabra del principio”, metáfora de la palabra, puede entenderse a partir de dos ideas igualmente importantes. Por un lado, la salamandra es –desde el punto de vista de la alquimia– la materia prima que posibilita las transmutacio-

²⁸ Versión que Bartra toma del libro séptimo de la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún. Cfr. Roger Bartra, *Ibid.* pp. 98-99.

²⁹ Versión de Fray Andrés de Olmos citado por Mendieta, según Roger Bartra, *Ibid.* p. 100.



nes de la materia, es fuego transformador y, por analogía, nos remite a la alquimia verbal de los poetas cuya materia prima son precisamente las palabras. Por otro lado, la salamandra es Xólotl, el dios creador, origen del hombre. Esta idea la encontramos desarrollada en otros poemas del libro, en particular en "Solo a dos voces". Allí, el poeta lucha contra el diccionario como forma muerta: "A solas con el diccionario agito el ramo seco" (S., 112).

Octavio Paz ilustra claramente la necesidad de volver al origen, a la primera palabra, con una imagen en la cual el poeta recorre las páginas del diccionario en sentido inverso a las manecillas del reloj, en dirección contraria al movimiento de los ojos en la lectura:

Hay: 'Sofisma, selacio, símil, salmo,
Rupestre, rosca, ripio, réprobo,
Rana, quejido, quito,
Pulque, ponzoña, picotín, peluca...
Desandar el camino,
Volver a la primera letra
En dirección inversa
Al sol,
Hacia la piedra:
Simiente,
Gota de energía (S., 113).

Esta vuelta a la palabra original implica también un regreso a la antigua noción de analogía –común en los gnósticos, cabalistas y alquimistas– en la cual "la naturaleza es lenguaje y éste, por su parte, es un doble de aquélla"³⁰, de tal forma que recobrar el lenguaje natural es volver a las correspondencias existentes entre la naturaleza. Y es que para Paz, la analogía es la forma característica del pensamiento original:

La analogía concibe al mundo como ritmo: todo se corresponde porque todo ritma y rima. La analogía no sólo es una sintaxis cósmica: también es una prosodia. Si el universo es un texto o tejido de signos, la rotación de esos signos está regida por el ritmo. El mundo es un poema; a su vez, el poema es un mundo de ritmos y símbolos. Correspondencia y analogía no son sino nombres del ritmo universal.³¹

La ruptura de la analogía implica, por lo tanto, la "no significación del mundo", esto es, que las palabras dejen de "representar a la verdadera realidad de las cosas" y que las cosas se vuelvan "opacas, mudas".³²

En "Salamandra", Octavio Paz no sólo usa la figura que da título al poema como un núcleo generador de analogías a nivel temático mediante correspondencias entre los reinos: animal, vegetal y mineral; entre los elementos: fuego, aire, tierra y agua; y entre los sonidos: amanto amiante, salamadre-aguamadre, sino que estas analogías se manifiestan también en el nivel formal: las metáforas se construyen por semejanzas y diferencias entre semas comunes o distintos, como hemos tratado de demostrarlo a lo largo de estas páginas. En este sentido, Paz señala:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias; establece una relación entre términos distintos. La analogía es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad. Por la analogía, el paisaje confuso de la pluralidad y la heterogeneidad se ordena y se vuelve inteligible; la analogía es la operación por medio de la cual, gracias al juego de las semejanzas, aceptamos las diferencias.³³

En el poema que hemos comentado, la imagen de la salamandra le permite a Paz crear ese puente que posibilita la unión de los sonidos, de las palabras, de los mundos más disímiles, con el objeto de recuperar la pluralidad de significados de las palabras que tanto el uso cotidiano como los diccionarios han empobrecido. Al mismo tiempo, a través de la imagen de la salamandra, Paz culmina una preocupación por el lenguaje que ya se había manifestado desde sus primeros poemas y que, en *Salamandra*, encuentra su plenitud expresiva. ◇

³⁰ Cfr. Octavio Paz, *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1969. p. 55.

³¹ En Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Madrid, 1974. p. 95

³² Cfr. Octavio Paz, *El signo y el garabato*, op. cit. p. 24

³³ En Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit. p. 108

Octavio Paz

Salamandra



I Salamandra (negra
Armadura viste el fuego)
Calorífero de combustión lenta
(Entre las fauces
O mármol o ladrillo
De la chimenea
Tortuga estática
O agazapado guerrero japonés
Y una u otro
El martirio es reposo
Impasible en la tortura)

II Salamandra
Nombre antiguo del fuego (y antídoto
Antiguo contra el fuego) y desollada
Planta que marcha sobre brasas
(Amianto amante amianto)

III Salamandra
En la ciudad abstracta
Entre las geometrías vertiginosas
Formidables
Quimeras levantadas por el cálculo
Y por la sed multiplicadas
Al flanco del cristal la piedra el aluminio
Amapola súbita
Salamandra
Garra amarilla (Roja escritura
En la pared de sal) garra de sol
Sobre el montón de huesos

IV Salamandra
Estrella caída
En el sinfín del ópalo sangriento
Sepultada
Bajo los párpados del sílex
Niña perdida

En el túnel del ónix
En los círculos del basalto
Enterrada semilla
Grano de energía
Dormida en la médula del granito
Salamandra niña dinamitera
En el pecho azul y negro del hierro
Estallas como un sol
Te abres como una herida
Hablas como una fuente

V Salamandra
Espiga
Hija del fuego
Espíritu del fuego
Condensación de la sangre
Sublimación de la sangre
Evaporación de la sangre
Salamandra de aire
La roca es llama
La llama es humo
Vapor rojo
Recta plegaria
Alta palabra de alabanza
Exclamación Corona de incendio
En la testa del himno
Reina escarlata
(Y muchacha de medias moradas
Corriendo despeinada por el bosque)

VI Salamandra
Animal taciturno
Negro paño de lágrimas de azufre
(Un húmedo verano
Entre las baldosas desunidas
De un patio petrificado por la luna
Oí vibrar tu cola cilíndrica)

Salamandra caucásica
(En la espalda cenicienta de la peña
Aparece y desaparece
Breve y negra lengüeta
Moteada de azafrán)

Salamandra

Bicho negro y brillante
Escalofrío del musgo
Devorador de insectos
Heraldo diminuto del chubasco
Y familiar de la centella
(Fecundación interna
Reproducción ovípara
Las crías viven en el agua
Ya adultas nadan con torpeza)
Salamandra
Puente colgante entre las eras
Puente de sangre fría
Eje del movimiento
(Los cambios de la alpina
La especie más esbelta
Se cumplen en el claustro de la madre
Entre los huevecillos se logran dos apenas
Y hasta el alumbramiento
Medran los embriones en un caldo nutricio
La masa fraternal de huevos abortados)
La salamandra española
Montañesa negra y roja

VII (No late el sol clavado en la mitad del cielo
No respira
No comienza la vida sin la sangre
Sin la brasa del sacrificio
No se mueve la rueda de los días
Xólotl se niega a consumirse
Se escondió en el maíz pero lo hallaron
Se escondió en el maguey pero lo hallaron
Cayó en el agua y fue el pez axólotl
El dos-seres

Y "luego lo mataron"

Comenzó el movimiento anduvo el mundo
La procesión de fechas y de nombres
Xólotl el perro guía del infierno
El que desenterró los huesos de los padres
El que coció los huesos en la olla
El que encendió la lumbre de los años
El hacedor de hombres
Xólotl el penitente

El ojo reventado que llora por nosotros
Xólotl la larva de la mariposa
El doble de la Estrella
El caracol marino
La otra cara del Señor de la Aurora
Xólotl el ajolote)

VIII

Salamandra

Dardo solar
Lámpara de la luna
Columna del mediodía
Nombre de mujer
Balanza de la noche
(El infinito peso de la luz
Un adarme de sombra en tus pestañas)
Salamandra

Llama negra

Heliotropo

Sol tú misma

Y luna siempre en torno de ti misma
Granada que se abre cada noche
Astro fijo en la frente del cielo
Y latido del mar y luz ya quieta
Mente sobre el vaivén del mar abierta
(Salamandria
Saurio de unos ocho centímetros
Vive en las grietas y es color de polvo)
Salamandra de tierra y de agua
Piedra verde en la boca de los muertos
Piedra de encarnación
Piedra de lumbre
Sudor de la tierra
Sal llameante y quemante
Sal de la destrucción
Y máscara de cal que consume los rostros
Salamandra de aire y de fuego

Avispero de soles

IX Roja palabra del principio

La salamandra es un lagarto
Su lengua termina en un dardo
Su cola termina en un dardo
Es inasible Es indecible
Reposa sobre brasas
Reina sobre tizones
Si en la llama se esculpe
Su monumento incendia
El fuego es su pasión es su *paciencia*

Salamandre

Aguamadre ◇

Sarduy: La escritura como *épure*

A partir de su primer libro (*Gestos*, 1963), la producción de Severo Sarduy se ha afirmado como una de las más originales de la literatura latinoamericana contemporánea. Diversa, por las áreas en las que se explora (novela, poesía, ensayo), en ella se transparenta una unidad supratemática y transgenérica a un grado tal, que nos permite afirmar no sólo que existe un proyecto literario sarduyano sostenido en bases sólidas, sino que este proyecto constituye uno de los más importantes de la literatura continental del post-*boom*. A partir de una visión personal del hecho literario (que incluye una ética, una economía y una poética), la escritura de Severo Sarduy filtra, transgrede e inventa a partir de esta tradición inmediata, logrando un resultado (deconstructivo, como señaló Roberto González Echeverría)¹ que dibuja una alternativa a las formas narrativas utilizadas por muchos escritores latinoamericanos –radicales sólo en apariencia– que fueron, como el mismo Sarduy, estimulados por la ola de popularidad internacional que, desde los años sesenta, ha suscitado la literatura del continente.

La fuerza de la insubordinación sarduyana en relación al *modus scribendi* del *boom* ya se había hecho sentir en *De donde son los cantantes* (1967), novela en la que la alegorización de la cultura cubana genera un relato (o, mejor dicho, tres relatos sucesivos), fundado en la alusión indirecta a la historia de la isla y en la constante presencia del tropo de la Parodia como organizador mínimo del discurso. Gracias a la alternación de la hipérbole y de la elipsis, cuando no de su incidencia simultá-

nea y desintegradora, así como de una concepción radical en relación al funcionamiento de sus personajes, Sarduy logró en aquel libro la distorsión del *canon* de la representación todavía mimética que caracterizó casi toda la escritura del *boom*. Además, el descentramiento narrativo –que, antes de obedecer a un principio lúdico, como en *Rayuela*, adquiere foro de ciudad y se hace estructural en *De donde son los cantantes*– y la arqueologización burlesca de la totalizante teoría de la identidad nacional cubana (y, por extensión, latinoamericana), dada a conocer a través de comportamientos literarios vinculados a las vanguardias internacionales de principios de siglo (como el “realismo maravilloso” de Carpentier), conforman algunos de los elementos textuales e ideológicos con los que Sarduy asegura tanto su diferencia con relación a los *boómicos* como el status deconstructivo referido.

Al mismo tiempo que las características mencionadas se intensificaban en la obra de ficción de Sarduy (en *Cobra*, 1972, y principalmente en *Maitreya*, 1974, narrativa en la que podemos observar una intensificación de los recursos apuntados), el escritor componía dos libros de ensayos –*Escrito sobre un cuerpo*, 1969, y *Barroco*, 1974–, los cuales actúan no sólo como un complemento de esa obra creativa, sino como la explicación de los conceptos teóricos que la fundaban y la exposición de los nuevos lineamientos temáticos que seguiría.

En *Escrito sobre un cuerpo* se volvía patente la deuda intelectual de Sarduy con respecto al grupo francés post-estructuralista de la revista *Tel Quel*. Afirmando que la única transgresión vigente es la del pensamiento que se consume en una textualidad radical (como en Sade o Bataille), Sarduy proponía una práctica escritural que radicaba en una entrega del escritor al lenguaje, en una relación intensamente física, y aventuraba una visión de la literatura como un “arte del tatuaje” (“Para que la masa informativa se convierta en texto”, decía, “para que la palabra comunique, el escritor tiene que tatuarla, que insertar en ella sus pictogramas”)². La literatura como inscripción en el cuerpo del lenguaje –una inscripción que, necesariamente, advierte el escritor, “no es posible sin herida, sin pérdida”–³ en un gesto plástico y por excelencia barroco: he

¹ González-Echeverría, Roberto: *La ruta de Severo Sarduy* (Ediciones del Norte, Hanover, New Hampshire, 1987; 274 pp.) El libro del Prof. González-Echeverría, resultado de años de investigación sobre el trabajo de Severo Sarduy, es el más completo estudio crítico sobre la obra del escritor cubano publicado hasta la fecha. Incluyendo la biografía del autor, por un lado, y el proceso de formación de su producción novelesca de *Gestos* a *Colibrí*, por otro, el estudio señala las constantes en la obra de Sarduy y lo que en ella se ha transformado –lo que permite al ensayista identificar paso a paso el sistema transformacional en la novela de Sarduy. Esta aproximación lleva a González Echeverría a trazar un arco de lectura que pasa por la consideración de la narrativa sarduyana como transgresora del *canon* pararealista de la novela del *Boom*, y termina por apuntarla como un posible ejemplo de novela postmoderna.

Otro estudio que merece mención, especialmente en lo relativo a la amplitud de la propuesta neobarroca en un nivel teórico, y su reflejo en la escritura de Sarduy, es *Severo Sarduy: el neobarroco de la transgresión*, de Adriana Méndez-Rodenas (México, UNAM, 1983, 165 pp.).

² Sarduy, Severo: *Escrito sobre un cuerpo* (Buenos Aires, Sudamericana, 1969; 109 pp.). p. 52.

³ Sarduy, S.: *Id. ibid.*

aquí la tónica del mensaje de Severo Sarduy en *Escrito sobre un cuerpo*, que se resumiría en el concepto llave de “escripturalidad”.

En *Barroco*, el pensamiento sarduyano opera un corte epistemológico sobre el “estado barroco” internacional, a partir del análisis de los movimientos científicos –e ideológicos, y artísticos– que le dieron origen. Aunque el libro incluye una exposición detallada de la evolución del razonamiento cosmológico que, de Copérnico a Kepler, pasando por Galileo, fundamenta y posibilita el gran cambio intelectual que da lugar al mundo contemporáneo, la nación que unifica el discurso ensayístico en *Barroco* es la de *retombée*. De manera innovadora en relación a la forma tradicional del ensayo, la *retombée* es definida en el epígrafe *sui-generis* del libro, reducida a un texto pulsante de poesía y, asimismo, autoexplicativo: “*retombée*”: casualidad acrónica,/isomorfía no contigua,/ o/, consecuencia de algo que aún no se ha producido,/ parecido con algo que aún no existe.

En torno a esta noción, Sarduy examina las formalizaciones de sentido correlato, implicadas o no por una trabazón de causa-efecto, que dibujan, primeramente, el camino del Renacimiento al Barroco y, de éste, nos traen al ámbito del neobarroco contemporáneo. El rechazo galileano en aceptar hasta las últimas consecuencias los efectos de los descubrimientos físicos para los que el sabio italiano contribuyó de manera esencial (que se deja entrever en su apego a la figura del círculo como algo “natural” para explicar la rotación universal), va de acuerdo con su crítica a la escritura proliferante de Tasso. Galileo, espíritu renacentista en crisis, se adhiere a la noción de unidad de centro y de sentido (de evidentes connotaciones monoteístas), y se indispone en contra de la polisemia, esto es, en contra de la eficaz corrupción del pensamiento logocéntrico que el barroco, de forma espectacular e insistente, supo promover.

A su vez, la instrumentación intelectual liberada por la plena asunción de la cosmología nueva en Kepler instauro elipse como figura geométrica paradigmática de la nueva sensibilidad. Tropo gongorino por excelencia, la elipsis, con sus dos centros ambivalentes y cambiantes, opone a la relación unívoca de sentido preservada por la metáfora (dependiente de un centro irradiante, “solar”, de significado), la presencia virtual de un significado oculto y, sin embargo, fundamental para su desempeño. Resultado del anamorfosis del círculo, a medio camino entre perfección y disolución, e ilustración precisa de la división constitutiva del sujeto, la elipsis es considerada por Sarduy el mecanismo retórico básico del discurso barroco, lo que le permite al escritor establecer una doble analogía con el psicoanálisis. Por un lado, el “principio elíptico” se aproxima a la *supresión*–supresión de significados no enviados de vuelta al inconsciente pero que sobreviven, de forma referencial, al nivel del pre-consciente–, por el otro, se avecina a la *represión*, cuando la elipsis, vista como una “metáfora al cuadrado” (ya que posee dos centros), propiciaría una reacción metonímica en cadena, que implica la huida indefinida del [de los] objeto[s] de pulsión que persigue y que, sin embargo, se escondería[n], en el momento mismo de la concreción lingüística, bajo el manto de la metáfora, sin llegar a serlo por completo.

En un caso o en otro, en su derroche al servicio de una *re-presión*⁴, la escritura barroca –lugar en el que estos esquemas se convierten en gasto lingüístico en búsqueda o en repulsión de un sujeto capaz de enseñar sólo una parcela de su innumerable totalidad, asimismo recurriendo a un proceso constante de auto-sustitución– sería “la verdad de todo el lenguaje”. El lenguaje barroco configuraría simbólicamente el motor de producción y vaciamiento simultáneo de significado en el límite del caos y de la desarticulación, que preside a todo el impulso lingüístico. En este sentido, el lenguaje barroco se podría comparar a aquel “lenguaje de fondo”, autonómico y en perpetua ebullición, del que habla Lacan. Además, en tanto que documento *per se* desestabilizador del estado de inestabilidad que se impone al hombre moderno en el marco de una *epistémé* fundada por la cosmología nueva, su incidencia sólo aumentaría con el desarrollo de la ciencia y con la toma de conciencia, de parte del hombre, de su relativa incapacidad para “balbucear” para sí mismo y de forma convincente su aventura en el cosmos más allá de los marcos convencionales de ciertas prácticas heredadas, como la religión.

Si la cosmología barroca puso en jaque la estaticidad de la visión cósmica tradicional, la relatividad einsteiniana hizo *tabula rasa* de las nociones que organizaban el pensamiento occidental, al insertar obligatoriamente en la intelección de cualquier fenómeno la cuarta dimensión, la del espacio-tiempo. La movilidad intrínseca entre todas las relaciones existentes y la comprobación científica de la imposibilidad de lograr una visión totalizante, por no decir unitaria, del universo, son sólo dos de las más importantes escisiones plantadas por la relatividad, con las consecuencias previsibles, en la mente contemporánea. Según Sarduy, nuestra época, de “pulverización del sujeto en la historia”⁵, es la del neobarroco, que “refleja la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto, la carencia que constituye nuestro fundamento epistémico”⁶. Dos caras de la *retombée* científicoliteraria contemporánea serían, por ejemplo, la textualidad de Joyce, que “no trata de obtener una visión totalizante (imaginaria), ni de testimoniar, con la fuga al infinito de ésta, su imposibilidad, sino al contrario, renuncia *a priori* al punto de vista de nadie y se despliega en flujos voluntariamente regionalizados”⁷. Una segunda sería la de Lezama Lima, arcano mayor de la de Severo Sarduy y cuya textualidad es heredera directa de la de Góngora, que “muestra en su incorrección [...], en su no caer sobre sus pies y su pérdida de la concordancia, nuestra pérdida del *ailleurs* único, armónico, conforme a nuestra imagen, teológico en suma”⁸. A estas dos fases de la *retombée* científicoliteraria contemporánea se podría, lógicamente, agregar el edificio textual proyectado por Fernando Pessoa para dar habitación a todos sus heterónimos.

Como dije anteriormente, *Escrito sobre un cuerpo y Barroco* guardan, en el contexto de la primera producción sarduyana,

⁴ Sarduy, S.: *Barroco* (Buenos Aires, Sudamericana, 1974; 122 pp.); p. 78.

⁵ Sarduy, S.: *id.*; p. 91.

⁶ Sarduy, S.: *id.*; p. 103.

⁷ Sarduy, S.: *id.*; p. 90.

⁸ Sarduy, S.: *id.*; p. 103.



una función dialógica de interlocutores-explicadores de su producción novelística de entonces. Los libros que aquí analizaremos –*El Cristo de la Rue Jacob* y *Nueva inestabilidad*⁹– establecen con ellos, respectivamente, una relación de simetría: en un primer plano se observa que la temática es retomada; en el otro, como reescritura, amplían el arco de sus efectos textuales. En esta operación, configuran un eje autointertextual preciso y posiblemente promisor para la lectura de la producción actual, o futura, del escritor. Asimismo, en esta configuración simétrica, ellos ejemplifican, tangencialmente y una vez más, la preocupación estructural de Sarduy con el *doble*, con la repetición, con el espejo, con la *re-incidencia*. A ese respecto, acordémonos de los personajes Auxilio y Socorro, de *De donde son los cantantes*, o de las hermanas Leng, de *Maitreya*, libro que, además, tiene su segunda parte organizada en pares polares (“El Doble y El Puño”), que se alternan en secuencia (a la imagen y semejanza de la segunda parte de *El Cristo de la Rue Jacob*, como veremos en seguida).

Por estas razones, considero *El Cristo de la Rue Jacob* y *Nueva inestabilidad* como proyecciones, en el plano de la escritura, de un sistema *in progress*, como nuevas visiones del mismo objeto que, cuando son escritas, se describen desde otros puntos de vista, en el marco de una sistematicidad –perdón por la redundancia– proyectiva. En geometría descriptiva, este

gesto –hacer proyecciones, en el plano, de un objeto que se halla en el espacio, no representado en su totalidad, del que se conoce solamente un perfil arbitrario, parcial (como la identidad, singular o múltiple, de un escritor dado, o de su universo literario, en su propio texto)– se llama “*épure*”. Utilizo la terminología francesa porque su improbable traducción castellana, “montea”, aunque cobre en términos semánticos el sentido exclusivamente técnico referido, deja al margen su “gasto” en la lengua corriente. En francés, *épure* es el radical de los sustantivos *épurement* y *épuración* (“depuración”, cf. el *Dicc. Larousse francés-español*), o del verbo *épurer* (“depurar, refinar, purgar, eliminar, acendrar”, *id. ibid.*), connotaciones bastante alejadas de las que el verbo “montear” (que, además de significar “trazar la montea de una obra” quiere decir “buscar y perseguir la caza en los montes”, cf. el *Dicc. de la Lengua Española de la Real Academia*), puede asumir en castellano. Robert Aron, para estudiar el proceso de la Resistencia y de la segunda postguerra francesa, escribe en tres tomos la llamada *Histoire de l'Épuration*; como vemos, el sentido metafórico de *épure* cuenta con un tránsito semántico firme más allá de su acepción técnica. En este ensayo, quiero mantener ambos sentidos anteriormente mencionados. Proyecciones / decantaciones; dibujos / purgaciones, trazos / refinamientos, elevaciones / eliminaciones: *El Cristo de la Rue Jacob* y *Nueva inestabilidad*: Sarduy, la escritura como *épure*.

Item: *El Cristo de la Rue Jacob*

“...un retrato no es una pieza de identidad, es mejor dicho, la curva de una emoción” –en una entrevista de Philippe Sollers a David Hayman,¹⁰ viene a colación un texto que James Joyce escribe en 1904, *A Portrait of the Artist*, embrión de *A Portrait of the Artist as a Young Man*. En este texto, Joyce afirma que “el pasado implica un desarrollo de presentes sucesivos, el desarrollo de una entidad de la cual nuestro presente efectivo constituye sólo una fase”. Además, el escritor irlandés menciona que es sólo un “capricho” nuestro lo que nos impide “concebir el pasado bajo otra forma que la del aspecto rígido que le forja la memoria”. Justamente lo que observamos en *El Cristo de la Rue Jacob* es un intento de liberación del trabajo literario sobre la sucesión temporal, independizándola de aquello que, antes de ser un “capricho”, me parece que fuese uno de los convencionalismos más profundamente enraizados en nuestra mentalidad: el tratamiento del pasado a través de una evocación que, normalmente, obedece a dos estrategias polares e igualmente insolubles. La primera, aquella que lo caracteriza por una oposición al presente, es decir como un “otro”,

¹⁰ Cf.; Sollers, Philippe: *Vision à New York –Entretiens avec David Hayman* (París, Denoël-Gonthier, 1981; 182 pp.); p. 34. Los trechos de Joyce que cito informalmente en español no siguen el orden de su aparición en el texto de Hayman; cito en seguida su traducción en francés: “(...) un portrait n'est pas une pièce d'identité c'est, plutôt, la courbe d'une émotion”; “Il est certain pourtant que le passé implique un déroulement de présents successifs, le développement d'une entité dont notre présent effectif ne constitue qu'une phase” y “Les traits de l'enface ne se trouvent pas habituellement reproduits dans le portrait de l'adolescent, car nous sommes si capricieux que nous ne pouvons ou ne voulons concevoir le passé que sous l'aspect rigide que lui forge la mémoire” (subrayado mío).

⁹ Sarduy, S.: *El Cristo de la Rue Jacob* (Barcelona, Edicions del Mall, 1987; 118 pp.) y *Nueva inestabilidad* (México, D. F.; Editorial Vuelta, 1987 (71 pp.)).

y la segunda, en la cual el pasado surge bajo la categoría de lo “mismo”, o sea, como una máscara del presente. Ambas estrategias mentales eliden (por una falsa indistinción de las fronteras temporales, o bien por la erección de una barrera divisoria infranqueable entre ellas) una tercera aproximación dialéctica, en la que el flujo temporal aparece como “análogo a”.¹¹ La forma que esta aproximación analógica se presenta en *El Cristo de la Rue Jacob* coincide con la visión sarduyana indicada en *Escrito sobre un cuerpo*: la absorción de la dimensión pasada es detonada por las asociaciones que la arqueología de las cicatrices, inscritas en el cuerpo del escritor por el tiempo y el azar, sugieren. “Escritas” o “tatuadas” en el cuerpo de Sarduy, estas cicatrices, marcas indelebles, ideogramas cuyo sentido sólo puede ser descodificado por él mismo, su portador/paciente, se transforman en textos, trazando un eje significativo entre la actualidad de la escritura y el cuerpo del escritor, una comunión entre el cuerpo del lenguaje y su soporte mínimo: el hombre que lo produce y lo padece. Como vemos, la historia de las cicatrices, que quintesencializa la historia del cuerpo, organiza el relato, como “píldoras” metafórico-metónimicas sobre la condición humana. Ni “otro” ni “el mismo”, análogos al cuerpo, en condición de equivalencia, el pasado y el lenguaje: un ejercicio de “escripturalidad”-forma textual, quizás, del *body art* de Yves Klein.

En la nota introductoria a *El Cristo de la Rue Jacob*, Severo Sarduy define por la negación el “género” narrativo que practica: ni artículos ni ensayos, ni “comentarios sobre las imágenes o la pintura”, los pequeños relatos que componen el libro serían sobre todo epifanías. Un tanto irónicamente, agrega: en esta época privada de religiosidad todo se bautiza con un nombre que lo ligue a lo absoluto. Tanto la selección terminológica como la *nonchalance* del gesto tienen su origen en Joyce: un término arrogantemente pedido prestado a la cristiandad por Joyce; en el decir del biógrafo Richard Ellmann,¹² las “epifanías” del dublinense constituyen el primer núcleo textual de algunas de sus mayores obras, como el ya mencionado *A Portrait of the Artist as a Young Man* o el mismo *Ulysses*. En su monumental biografía Ellmann, mezclando su discurso al de Joyce, escribe que “la epifanía era la súbita ‘revelación de la identidad (whatness) de una cosa’, el momento en el cual ‘el alma del objeto más común [...] nos parece radiante’”.¹³ Por

otro lado, *Epifanía*, del griego epiphánēia (aparición), es noción directamente vinculada a la mística cristiana: en la tradición se refiere a “la aparición de Cristo a los gentíos, y, particularmente, a los Magos”.¹⁴ Como vemos, existe una relación directa entre la denominación genérica que Sarduy elige y el título de la obra, relación ésta que se ilumina con la proximidad que esta denominación mantiene con la obra de Joyce.

La primera parte del libro se llama, con toda propiedad, “Arqueología de la piel”. En el primer relato, “Una espina en el cráneo”, Sarduy se refiere a la conscientización infantil de la separación del cuerpo de la madre, evento de decisivas consecuencias en el plan de la teoría psicoanalítica, por significar exactamente el momento, necesariamente traumático, de percepción de la autonomía física individual. El segundo relato, “Cuatro puntos en la ceja derecha”, desarrolla una relación biografía-obra literaria, ya que alude a un momento de *impasse* en la escritura de *Colibrí* (1984), que es recuperado a través de la proyección autor-personaje, lo que establece un movimiento (opuesto, por cierto, al sugerido en “Una espina en el cráneo”) no autónomo de la obra con relación al autor. “Cicatriz”, pequeña joya narrativa, trata el momento de reexperimentación de la percepción de la figura del padre como algo tutelar y solidario (que sigue “untada en mi cuerpo como un pincel –Lacan– [que] me protegería toda la vida”), a partir de la permanencia de una mirada-agente medicinal para una cicatrización higiénica que, sentida originalmente en el momento de una crisis adolescente de apendicitis, irrumpe epifánicamente en el hombre maduro cuando, borracho, hace su última visita a un baño árabe.

“Fractura de los incisivos superiores, punto de sutura en el labio inferior, o El Cristo de la Rue Jacob”, también yuxtapone pasado y presente, mientras testimonia la intensidad de la búsqueda, de parte del escritor, de la relación con la palabra divina, paterna, primera, “autorial”: en suma, la búsqueda de la superación de la cicatriz de las cicatrices, la de la separación del individuo en relación a la figura del creador. Saliendo de un aséptico hospital americano, en el que convive con la muerte (“[...] la muerte americana, la pausa que refresca”), Sarduy escucha los *blues* cantados, con entonaciones paroxísticas, por una asamblea de fieles. La profundidad de aquel canto rítmico y teatral, propiciatorio, la descubrirá el escritor de nuevo en el momento en que, cargada en un camión, ve pasar una enorme representación de Cristo que, al principio, parece querer decirle algo –cuando en la realidad quien necesita comunicarse con el Padre (o la Pintura, como bien relativiza Sarduy) es el escritor mismo, pero le falta la palabra (“quería decírselo con fuerza, en el mismo tono que había empleado el pastor de Princeton University [...] Pero nunca supe qué”). La red de relaciones que esta “epifanía” propone, considerada autónomamente o en el conjunto del libro al que nombra, es enorme. Elegía o lamento bufonesco (derivado al tono empleado en el relato), la significación de esta “epifanía” apunta hacia el límite de la producción literaria, en tanto que pulsión articuladora de una imposibilidad original de comunicación plena, que es sustituida por la perscrutación organizada, siste-

¹¹ Para este esquema me baso en “The Reality of the Historical Past”, conferencia de Paul Ricoeur pronunciada en la serie “The Aquinas Lectures” de Marquette University y publicada con el mismo título (Milwaukee, Marquette University Press, 1984; 51 pp.).

¹² Ellman, Richard: *James Joyce: New and revised Edition* (New York, Oxford University Press, 1982; 887 pp.); p. 83. Así corre la frase en el original: “Sometimes the epiphanies are ‘eucharistic’, another term arrogantly borrowed by Joyce from Christianity and invested with secular meaning.” Además Ellmann cita una edición de las “epifanías” de Joyce (*Epiphanies*, ed. O. A. Silverman; Buffalo, 1956; cf.: Ellman, R., p. 755), cuyo conocimiento tendría interés para una aproximación más completa a *El Cristo de la Rue Jacob*.

¹³ Ellmann, R.: *id. ibid.*; “The epiphany was the sudden ‘revelation of the whatness of a thing’, the moment in which the soul of the commonest object, seems to us radiant.” Al respecto de la concepción joyceana del término “epifanía”, véase también la introducción a *The Portable James Joyce* (New York, Penguin, 1982; 761 pp.), por Harry Levin (pp. 8 ss.).

¹⁴ Cf.: diccionario *Petit Larousse Illustré*, verbete “Épiphanie”; p. 385.

mática, de todas las cicatrices que ocupan su lugar y la metaforizan –de forma tan inadecuada como la antes mencionada con relación al sistema metafórico barroco, pero que en su inadecuación misma da lugar a la expresión literaria.

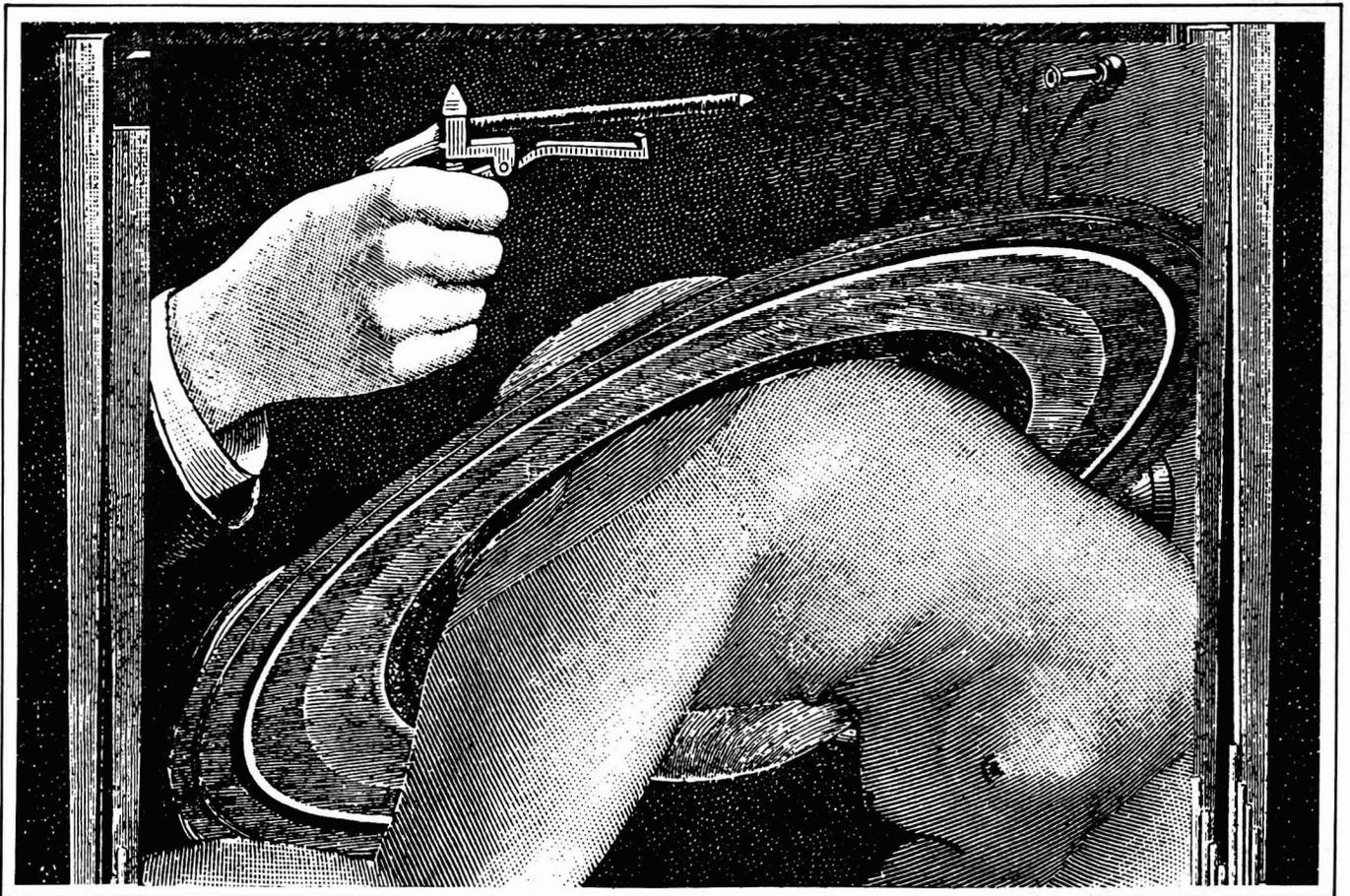
“Onfalos” retoma el tema de la traumática autonomización individual, ahora enfocando la formación de la primera cicatriz, “la escisión umbilical, la única invisible”, en el momento del trauma del nacimiento, de la “salida a la luz”. El último texto de “Arqueología de la piel”, “Una verruga en el pie”, prepara la transición para la segunda parte del libro, al cambiar de la violencia del nacimiento a la de la muerte, trazando una curva analógica entre dos formas de holocausto, la de los pogroms hitlerianos y la que amenaza al mundo actual, del Sida.

La segunda parte de *El Cristo de la Rue Jacob* se llama “Lección de Efimero” y, como esclarece Sarduy en la “Nota” introductoria, es también “un inventario de marcas, no físicas pero mnémicas: lo que ha quedado en la memoria de un modo más fuerte que el recuerdo aunque menos que la obsesión”. Levantamiento de cicatrices en otro orden, de una naturaleza antes sensible que corporal, su inserción en el libro obedece sólo en la apariencia a la división cuerpo-espíritu. Aunque previsible, la tónica pedagógica del relato (indicada en el título), es ejercitada con ironía por Sarduy. Sin embargo, por detrás de ella y refiriéndose caleidoscópicamente a situaciones e imágenes autobiográficas, la narración regresa una y otra vez a un centro organizador del discurso: el concepto de la escritura como un epifenómeno de lo vivido, como una segunda piel, de estrato absolutamente cultural, en la que se implantarían los

relatos narrados por esta actividad escritural misma. La visión de esa indisociabilidad formativa –que el crítico brasileño Antonio Houaiss llama “escribir”, aproxima “Lección de Efimero” a “Arqueología de la piel”.

Como mencioné arriba, “Lección de Efimero”, como *Maitreya*, guarda una forma peculiar: cinco de sus cuatro partes constitutivas se alternan dos a dos (con la alteración apuntada en seguida). “Porque es lo real” sucede a “Unidad de lugar”, primera parte de “Lección de Efimero”, una segunda “Porque es lo real”, sucede a “Unidad de figura”, tercera parte de esta división del libro. Como vemos, la disposición de estas partes podría ser leída de tal forma que las dos “unidades” –terminología que contiene un eco aristotelizante– dejarían implícita una pregunta (¿cuál?), cuya “respuesta” se encontraría en las partes que las siguen (las dos “Porque es lo real”). Pero buscar una linealidad en estas “epifanías” más allá del estudio sutil de la transitoriedad (y, por ende, de la permanencia), organizado por la memoria y por la escritura, sería tornar la lectura artificial: lo narrado camina hacia muchas direcciones y quizá su única característica constante es la de la pulsión poética que lo impregna. Sin la intención de proceder a un levantamiento exhaustivo, menciono en seguida algunos de los textos que me han impresionado más.

En “Unidad de espacio”, en el relato “Benares”, lugar en donde “lo que piensa es el espacio mismo”, el río (el “doble”, el “reflejo”) divide el universo en dos márgenes: la “posible” o consacrotoria y la “asimilación a la condena, a la invisibilidad”, que se comunica “con un *ailleurs*, pero infernal”. En “Vestirse de espacio”, el deseo (realizado) del personaje, para



encontrar el vacío, la abolición del yo, la divinidad, es diseminarse en el polvo místico de la India. En “Tánger”, “lugar de la escritura” (cf. Roland Barthes, *cit.*), a la descripción de la ciudad sigue un *collage* de un texto de William Burroughs, alucinadamente hiperrealista, que termina con la rememoración del mismo Burroughs que “los amigos españoles (...) apodaban El Hombre Invisible”. La primera “porque es lo real” se contrapone a la dialéctica de la aparición/desaparición, característica de “Unidad de espacio” y, en términos menos evidentemente abstractos, ofrece una lectura epifánica del cotidiano: en “Café de Flora”, en el medio de una descripción de la “fauna” humana que asiste a este *haut-lieu* parisino, una reflexión sobre el alcohol y la embriaguez, vista como una “pulsión a la repetición” que es “también un adjetivo de la muerte”, lleva al lamento sobre el primer gran numen tutelar del panteón de Sarduy: Roland Barthes. El relato “Una limpieza” narra un encuentro sexual fugaz con un chofer de camión, entre montones de ropa sucia: el orgasmo en tales circunstancias corresponde necesariamente a la afirmación de la vida, al restablecimiento de una identidad desgastada por el inevitable roce social cotidiano.

“Unidad de figura” empieza con dos relatos evocativos de la “cubanidad”: en “La Jungla” se describe en términos barrocos una naturaleza inseminada por las divinidades afroamericanas; en “La casa de Raquel Vega”, un escenario típicamente sarduyano, carnavalesco, orgiástico *à la* Botero, da lugar a una disquisición sobre el famoso *silencio original* de la cultura latinoamericana: “Los personajes están enlazados, como en un Laocoon, pero cada uno está preso a su soledad”. El segundo “Porque es lo real” comienza con “Una imagen del Tránsito”, título que no quiere decir que ofrece *otra* (en sentido de “una más”) imagen del pasaje de la vida a la muerte, sino *la única* imagen posible: según Sarduy, la variedad de la iconografía sobre la vida es infinitamente más extensa que sobre la de su fin. En “Texto para nada”, el relato siguiente, a partir de la frase lapidaria, horaciana, “la escritura es inútil”, el escritor compone una especie de nenia al acto de escribir (en sí mismo la verdadera “lección de efímero”), que “supone esta inconsciencia, esa ligera irresponsabilidad del que olvida o soslaya”. Este tema –el de la continuación automática de una actividad que nos brinda la ilusividad de coparticipación en lo real– es magistralmente retomado en el texto “El barrendero de la Ciudad de México”, último de la serie, que se desarrolla en torno a la realidad de un hombre que opta por proseguir, espejo de Sísifo, su trabajo cotidiano de limpieza urbana en pequeñísima escala, en el *aftermath* del terremoto de septiembre de 1985.

La última división de “Lección de Efímero” se llama “Por la noche, en otoño, pienso en los amigos”. En esta sección, Sarduy da a conocer la formación de su panteón. El primer texto de la serie establece el *motto* de los que lo siguen: “El libro tibetano de los muertos”, antes de referir a su homólogo universalmente conocido, trata de la agenda de Severo Sarduy, lugar en el que se encuentran “en tinta azul” los nombres de los amigos desaparecidos del escritor. Roland Barthes, maestro del “laberinto binario”, y Emir Rodríguez-Monegal, crítico “contra la crítica, contra la corriente segura de la crítica,

contra el sentido común”, lectores de primera hora e investigadores de la obra de Sarduy, comparten con Italo Calvino una evocación que asume su contorno (im)preciso en el texto dedicado a este último. “Sueño” –éste el nombre–, en un torrente de definiciones *enjambées*, declara que “la muerte era eso: una proximidad a la vez familiar e inútil, la cercanía afectuosa de lo incomprensible, [...] seducción discreta del no-ser, [...] palabreo incesante, [...] efímera ficción fatua”.

La transformación de la “fatuidad” de esta realidad terrible (contra la que se rebela el escritor al volverla ficción) en ejercicio literario pleno, se da en el momento en que Sarduy, con la eficacia teórica y la delicadeza de un hermeneuta, se pone a descifrar una carta del gran ausente/presente en su vida/obra: Lezama Lima. Dividida en la “Carta” propiamente dicha, a la que siguen “Notas a la carta” y “Notas a las notas”, el *close-reading* de Sarduy nos conduce al final de *El Cristo de la Rue Jacob*, en una referencialización constante a la cubanidad (que, a sus ojos, la escritura lezamiana encarna de forma cabal), proponiéndonos una metáfora del oficio de escritor: condena/regocijo inescapable para los que con él sólo cuentan para encarar la muerte desde el grado cero de su producción lingüística.

Item: Nueva inestabilidad

La aproximación entre ciencia y arte en el mundo contemporáneo se hace cada vez más intensa. Consideremos una declaración reciente del matemático René Thom, en la que expresa que la idea básica de la ciencia es ser una forma de “conocimiento intersubjetivo”, a lo que agrega: “para que sea objetiva, toda nueva adquisición [del saber] ha de ser objeto de consenso: es imprescindible, pues, que los observadores se sumen y desempeñen un papel igual en la adquisición y en la interpretación de este saber.”¹⁵ *Nueva inestabilidad*, análogamente, empieza con una frase en la que Sarduy declara que es posible que “ante la Ciencia un escritor no sea siempre más que un aspirante”, pero que existe una lógica en el hecho que su atención “se focalice particularmente en el modo de convencer y en lo *imaginario* de la ciencia”, ya que “las formas de lo imaginario se encuentran entre los *universales* –o axiomas intuitivos– de una época y pertenecen sin duda a su *epistémé*”.¹⁶ En el ansia de deslindar nuestra episteme contemporánea, a partir de un estudio lo más *intersubjetivo* posible de la cosmología –“la línea en que todo se encuentra, en que todo se refleja”–, en este estudio empleando todos los recursos creativos de su lenguaje, Sarduy avanza un paso más, en el contexto de la cultura latinoamericana, en el sentido de contribuir efectivamente para su necesaria y problemática desregionalización, para la ampliación de su *paideuma*. Si este gesto no es nuevo –en nuestra tradición inmediata encontramos obras como las de Octavio Paz o de Haroldo y Augusto de Campos, en las que, como dijo Maurice Blanchot a propósito de Mallarmé, el espacio literario vuelve aproximación “a un

¹⁵ Thom, René: *Parábolas y Catástrofes-Entrevista sobre matemática, ciencia y filosofía a cargo de Giulio Giorello y Simona Martini* (Barcelona, Tusquets, 1985; 197 pp.). pp. 39-40.

¹⁶ Sarduy: *Nueva inestabilidad (cit.)*: p. 11.

otro espacio, origen creativo y aventura del movimiento poético”,¹⁷ antes de *Nueva inestabilidad* no contábamos, en forma de ensayo, con un libro que persiguiera tan sistemática e informadamente la compleja relación arte-ciencia.

Como ya dije, *Barroco* se halla en correspondencia directa con *Nueva inestabilidad*, especialmente en el plano temático. Sin embargo, en este libro es perceptible, también, la presencia de *Big-Bang* (1974)¹⁸, cuya originalidad en términos de propuesta formal estaba en el hecho de alternar textos escogidos de cosmología, escritos de una manera “tradicional” (o sea, obedeciendo en primera instancia el referente científico), con “cápsulas” de textura poética. En *Big-Bang* estas últimas, aunque relacionadas siempre con la noción cosmológica expuesta, son tratadas con todas las *nuances* de que es capaz la paleta de Sarduy. Así, observamos caleidoscópicamente la parodia, la antropomorfización burlona de seres celestiales, la utilización de conceptos científicos para precisar y enriquecer el discurso del yo, como vía para conseguir una forma de lirismo mediado por la exactitud conceptual y vía, por lo tanto, para solapar esta exactitud misma por la intrusión de la subjetividad. Deveras, de manera análoga a *Big-Bang*, en *Nueva inestabilidad* encontramos dos tipos distintos de discurso. A lo largo de las cinco primeras partes, Sarduy multiplica el razonamiento cosmológico desarrollado en *Barroco*, insertando en él variantes

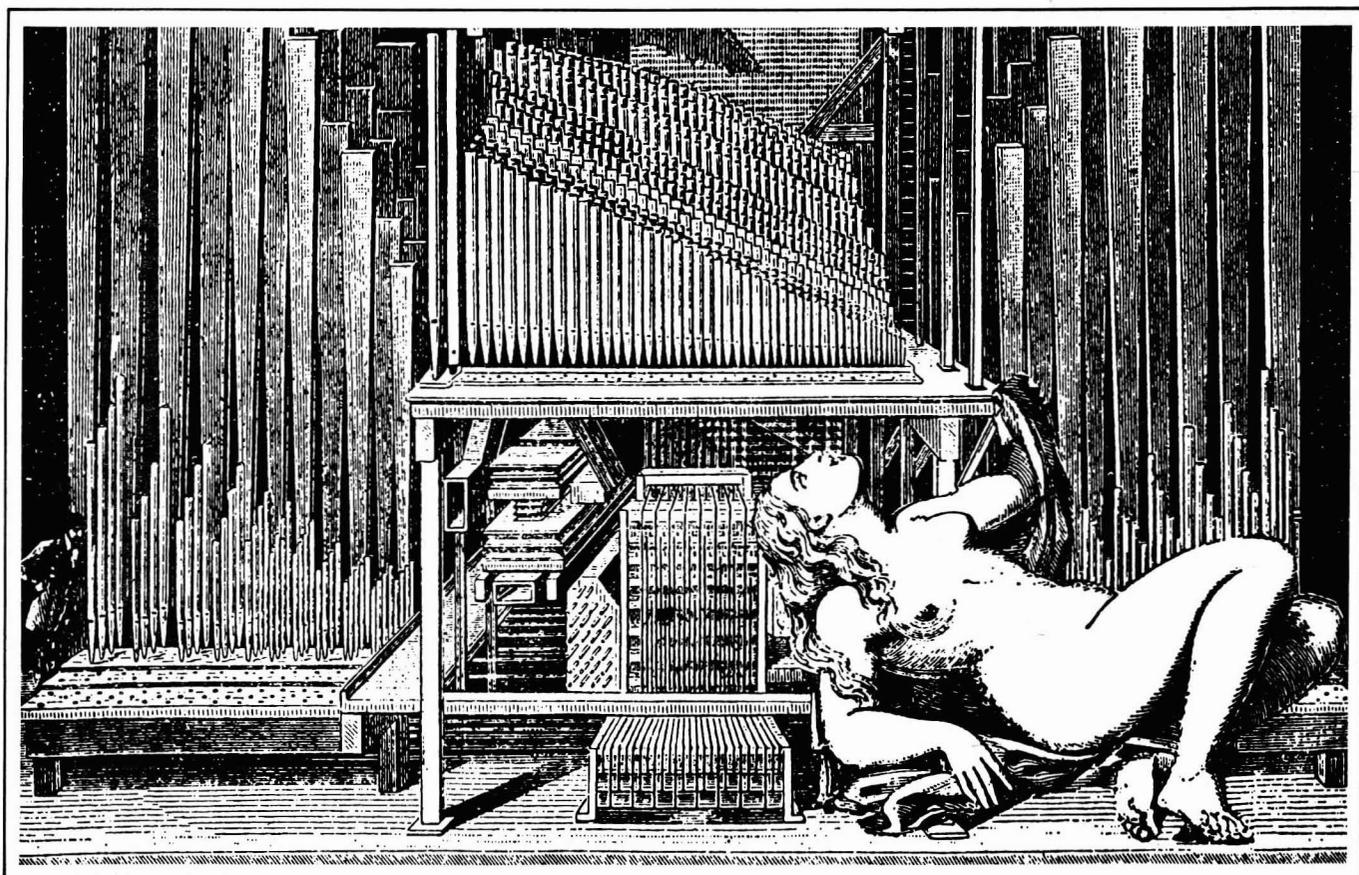
¹⁷ Blanchot, Maurice: *Le livre à venir* (Paris, Gallimard, 1959; 340 pp.); p. 323. Así corre el trecho en el original: “Entre l’effroi de Pascal devant le silence éternel de l’espace et le ravissement de Joubert face au ciel constellé de vides, Mallarmé a doué l’homme d’une expérience nouvelle: l’espace comme l’approche d’un autre espace, origine créatrice et aventure poétique.”

¹⁸ Sarduy, S.: *Big Bang* (Barcelona, Tusquets, 1974; 114 pp.).

analíticas fundamentales; la sexta y última parte del libro, “Fórmulas para salir a la luz”, contiene textos poéticos. En esta última sección nos encontramos con una dicción distinta de aquella de *Big-Bang*, ahora mucho más propiciatoria (como está indicado en el título) y, asimismo, más cercana a lo solemne, característica perceptible en los textos poéticos mismos, quizá gracias al vector de lectura que sobre ellos ejerce el *patchwork* de citas que los antecede (trechos de visiones cosmogónicas de distintas civilizaciones sumados a trechos de obras científicas contemporáneas). Sin embargo, la transformación más notable de la parte ensayística de *Nueva inestabilidad* con relación a *Barroco* es la atención crítica que Sarduy da a la formulación del discurso científico.

Crítica literaria del discurso científico: si en *Barroco* nos encontrábamos con una interpretación crítica de las ideas cosmológicas, en *Nueva inestabilidad*, además, los textos científicos que las enuncian se vuelven objeto de un doble esfuerzo interpretativo. La operación busca desnudar, a través de un análisis del andamiaje retórico que reviste la concepción científica que se quiere demostrar (la “maqueta del universo” en foco), cómo trabaja el lenguaje en favor del científico, de manera análoga a la de la crítica con relación al “gasto” lingüístico en un texto literario cualquiera. Hayden White, en su magistral *Tropics of Discourse*¹⁹, ya nos había enseñado la importancia del estudio de la retórica para el examen y la caracterización de la historia —en tanto que un discurso que se autodefine como “objetivo”— gracias a la noción, por él desarrollada, de

¹⁹ White, Hayden: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism* (Baltimore, John Hopkins University Press, 1978; 285 pp.). Paul Ricoeur (*cit.*) ofrece también una visión resumida de la teoría tropológica de White.



la *tropología* (i. e., la identificación de los *trope* caros a la historiografía); Sarduy, con base en las ideas del Paul Feyerabend de *Against Method*²⁰, desmonta el mecanismo de persuasión que le permite identificar, en los tratados de Galileo, por ejemplo, un caso más de la retórica barroca. En White, Feyerabend o Sarduy, el mínimo denominador común para su *dé-marche* deconstructiva está en la certeza que tienen de que el lenguaje es más que un vehículo para la transmisión de los contenidos que organiza; es siempre parte de ellos, o aun su espejo (más o menos) fiel: “El lastre del lenguaje modifica la apariencia, establece una atadura tan sólida entre las palabras y los fenómenos que éstos parecen hablar por sí mismos[...]. Son lo que los enunciados afirman que son.”²¹

El análisis del discurso galileano se da, justamente, en “La desviación de los cuerpos que caen”, segundo ensayo de *Nueva inestabilidad*. Para persuadir su asistencia, Galileo debe procesar una operación en dos etapas: primero, *naturalizar* su descubrimiento abstracto (en relación a la rotación de la Tierra); segundo, *disimular* este mismo descubrimiento para lograr, junto al Poder, el derecho al tránsito social. A partir de la identificación de esta operación doble –que caracterizaría el “arreglo barroco”–, Sarduy establece dos correspondencias. La primera es previsible y trata de la ideología de la Contrarreforma (y, por consiguiente, con los cimientos del Barroco). La segunda, sin embargo, es sorprendente, y trata de la teoría de la expansión universal de Edwin Hubble, considerada como de fundación de la astronomía extra-galáctica moderna. Como sabemos, la teoría de Hubble fue imaginada a partir de sus observaciones sobre el movimiento interno de la nebulosa de Andrómeda, que están en el origen de la noción de *redshift* –o sea, el alejamiento de las galaxias en relación a algunos puntos de observación, denunciado por la vibración de color rojo que se forma en su rastro.

Analizando esta doble correspondencia, Sarduy apunta que, como Galileo, Hubble disloca para el final de su exposición, para el sitio de las conclusiones, los principios teóricos de su trabajo. “Epistemología y arte del discurso, *utilería jurídica*: Hubble impuso una concepción del universo que [...] es la verdadera –porque es la última y porque es la nuestra, algo que nos parece evidente, *natural*.”²² A la inestabilidad instaurada por el pensamiento galileano, la *nueva inestabilidad* de Edwin Hubble, definitiva y teatral contestadora de la visión heredada de la estabilidad cósmica (*steady-state*); en otro nivel semántico –precisamente en el de la *retombée*–, al barroco, el neobarroco.

En “Hacia la unificación”, Sarduy establece una relación funcional entre los postulados de la física contemporánea (de Einstein a Salam) y los caminos del pensamiento *faute-de-mieux* humanista (en los campos de la psicología, de la filosofía y de la literatura): si a partir de la teoría de la relatividad Einstein buscaba el ideal de la unidad cósmica con la noción del “campo unificado” (*unified field*), en la misma época se verifi-

caba, en el discurso de las artes, el camino hacia lo fragmentario y la diseminación. Con el avance de los estudios cosmológicos a lo largo del siglo, éste sería el vector que se confirmaría en los descubrimientos más recientes. El desarrollo de la tecnología de aceleración de partículas trajo a la ciencia el principio diseminativo (Salam), en contra de su añoranza del unitarismo epistemológico: la difusión del electrón polarizado sobre los protones origina una partícula ínfima (“Z”), lo que obliga a los científicos a corroborar la posibilidad (infinita) de la división atómica. Análogamente, escritores como Nathalie Sarraute trabajan el fenómeno de la conciencia, en el plan de la escritura, en función de microunidades significantes (“tropismos”), que traducen una escisión en la concepción tradicional del yo discursivo unitario, monolítico. En la obra de Lacan, según Sarduy, encontraríamos una imagen perfecta de este doble movimiento del arte y de la ciencia (“*aceleración-desintegración*” y “*pulsión de unificación*”): por un lado, el filósofo francés se dedica a estudiar la reverberación de la ausencia significativa en el sujeto; por el otro, busca la proyección del sujeto en el “matema topológico” (formación y proliferación de los “nudos” esquizofrénicos), que indicaría la configuración de la pulsión (o fantasía) de unificación. Sin jamás abandonar la complementariedad horizontal analógica entre las diversas manifestaciones del espíritu en la elección de sus ejemplos (en la fábrica de su persuasión), Sarduy dice que “sigue pues abierto el diálogo entre los que encaminan cada uno de sus gestos hacia la unificación, y los que observan el espejismo en la palabra y secretamente piensan en la imposible cohesión de todo lo aparente. O ven en lo discontinuo una imagen de la eternidad.”²³

Como indica el título del cuarto ensayo de *Nueva inestabilidad* –“Una maqueta del universo”–, aquí Sarduy se preocupa en la doble cuestión de la representación y de la percepción de la grandeza cósmica. “Señalemos que si la imagen global y *presente* del universo [...] es literalmente *inimaginable*, más lo eran los enigmas insolubles o enloquecedores con que se confrontaban la astronomía prerradioastronómica, enigmas hoy eludibles [...] bajo la astucia de una teoría, la del *big-bang*.”²⁴ Si esta es hoy la noción predominante en la cosmología, ¿cuáles serían sus configuraciones imaginarias en la mente de los que la formularon y la están desarrollando?

Después de enumerar algunas maquetas (Mezzetti y sus analogías con las estructuras de la colmena o de la esponja, Sciamia y su modelo de conglomerados de galaxias separados regularmente por un gas intergaláctico), Sarduy se dedica de nuevo a proceder a un corte epistemológico (*persuasivo*, también, para la economía de su ensayo) en la idea de la representación a la que todos los hombres parecemos estar condenados. Después de decir que las maquetas constituyen esfuerzos mentales para la “domesticación” (o disimulo) del universo, el escritor concluye que, testigo de una búsqueda repetida de invención y creencia en un *sentido* del universo (motor, obviamente, de toda representación), “la maqueta [...] permite la observación pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo espe-

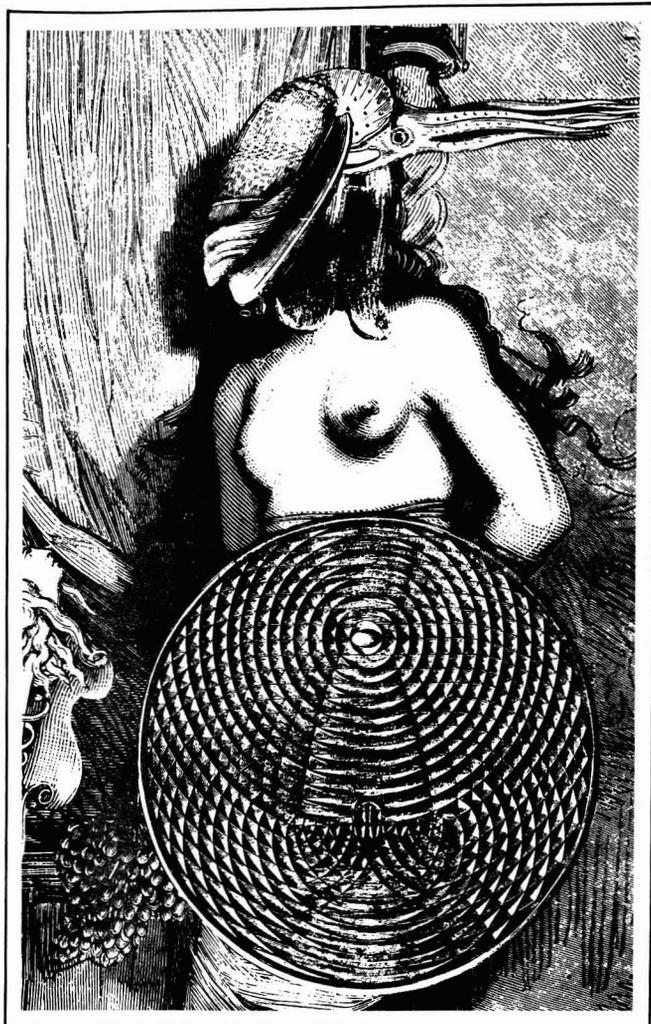
²⁰ Feyerabend, Paul: *Against Method* (Londres, New Left Books, 1975; trad. francesa: *Contre la méthode esquisse d'une théorie anarchiste de la connaissance*; París, Seuil, 1979). Cit. en Sarduy, S.: *Nueva inestabilidad*, p. 25.

²¹ Sarduy, S.: *Nueva inestabilidad*; p. 17.

²² Sarduy, S.: *id.*; p. 23.

²³ Sarduy, S.: *id.*; p. 37.

²⁴ Sarduy, S.: *id.*; p. 39.



cular o la anula en una pura tautología: la mirada del observador envuelve algo que virtualmente contiene el observador".²⁵ Espejo-mirada: el par borgeano ofrecería, como en la elección de la elipsis en tanto que paradigma representacional de la mentalidad barroca, en lo etéreo de su concreción (reduciendo a un oxímoron la complejidad del gesto), una configuración o base imaginaria mínima para la difícil tarea de interpretación-representación de la inteligencia cosmológica actual. Previendo el advenimiento (y el elogio) del neobarroco, originario del *clivage* entre el impulso de representación y la virtual irrepresentabilidad del objeto a ser representado, señala Sarduy que "el cosmólogo del siglo XX no hace más que preguntarse cómo del universo representado [...] ha surgido un poder de representación, cómo la historia del iris queda secretamente cifrada en lo que se ve".²⁶

En "Nueva inestabilidad", último ensayo antes de las "Fórmulas para salir a la luz" arriba mencionadas, Sarduy retoma la "epuración"-paralelización, interproyección- de dos momentos barrocos en la sensibilidad occidental, marcados respectivamente por la astronomía y por la ciencia del espacio (lo que supone una cierta regularidad, aunque anamórfica, en la representación), y por la cosmología y la conciencia del espacio-tiempo (lo que implica el enfrentamiento del logocen-

trismo encastillado al espectro de la diseminación, a la pérdida del significante). Carta de patente de la inestabilidad: "el espacio está poblado de formas cuyas génesis ignoramos"; ya no es posible, como Kepler, "proporcionar una explicación coherente de lo visible", trátase ahora de, considerando la "huida de las galaxias hacia ninguna parte", asumir la fragmentación, la ruptura y la disimetría derivadas de lo que parece haber sido una explosión original.

En este punto, Sarduy no menciona (¿cuál sería la razón?) la recientísima teoría del *Great Attractor*, formulada por Alan Dressler y su equipo,²⁷ que demuestra la existencia de un punto de concentración cósmica, lo que en sí ofrece una *simetría pendular* a la teoría del *Big-Bang*. La teoría del *Great Attractor*, sin embargo, aunque fuese aceptada, dejaría sin respuesta las preguntas ontológicas suscitadas por la cosmología contemporánea, una por una formuladas por Sarduy. *Kôans*, aporías, caos constitutivo, acertijos e ilogicidades aparentes en los procesos que se contempla: lo que está en juego entre el observador y la cosmología actual es el entendimiento de la composición de la turbulencia (y la teorización de una visión geométrica de la misma, como lo intenta el matemático Benoit Mandelbrot, con su teoría de los objetos fractales²⁸).

En este sentido, fruto de esta problemática tan compleja, la *retombée* neobarroca, según Sarduy, se desarrollaría de acuerdo a dos principios estructuradores: "ni escritura de la fundación [...] ni despliegue coherente de la forma capaz de elucidar las irregularidades manifiestas".²⁹ Su gesto básico sería el de curvarse ante "una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable", para constituir "un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de producción".³⁰

Una última aproximación a *El Cristo de la Rue Jacob* y a *Nueva inestabilidad* nos permite regresar a la afirmación que hice al principio de este ensayo en relación a la unidad transgénica y supratemática en la obra de Severo Sarduy. Discursos distintos sellan ambas obras: formas de narrar polares, dominios de la emocionalidad y de la racionalidad se reflejan en ellas, acervos de informaciones heterogéneas las transitan. Asimismo, de lo micro a lo macro, de la piel al cosmos, de lo físico a la física, de la escritura de las cicatrices del cuerpo a la escritura de los cuerpos celestiales, la distancia referencial o semántica, abismal, incomensurable, se resuelve en una operación para la que no encuentro mejor denominación que el adjetivo "poética". Más allá del credo estético que pulsa en ellos, dos momentos, dos proyecciones, una épura, una lectura simultánea: la del hombre en libertad, para dibujar/borrar su ser en una ilimitada desfocalización/focalizada limitación (ilimitada focalización/desfocalizada limitación). ◇

²⁷ Vide Dressler, Alan: "The Large-Scale Streaming, of Galaxies". In: *Scientific American* vol. 257, No. 3, septiembre de 1987; pp. 38-48.

²⁸ Vide Mandelbrot, Benoit: *Los objetos fractales - forma, azar y dimensión* (Barcelona, Tusquest, 1987, 213 pp.).

²⁹ Sarduy, S.: *Nueva inestabilidad*; p. 52.

³⁰ Sarduy, S.: *id.*; p. 53.

²⁵ Sarduy, S.: *id.*; p. 43.

²⁶ Sarduy, S.: *id.*; pp. 44-45.

Varia Poesía

Mordida de palabras con durazno

Roberto Vallarino

Queda medio durazno de esta crueldad de Abril,
dulce y aciaga simultáneamente,
quedan semillas que los días fecundan
en las mies de tu Alma.

Permanecen las luces del Invierno
sobre las testas rocosas de Wasatch:
aquí están estas frutas del lenguaje
que hoy cosecho
para que alguien las muerda

y se desangre. ◇

Roberto Vallarino, D. F., 1955. Ha publicado, entre otros *Cantar de la memoria*, *Las aventuras de Euforión*, *Crónicas cotidianas*, *El rostro y otros cuentos*.

Poema

Ricardo Castillo

La comedia fue un Dios que murió
sólo para evitar el conjuro:
la mirada en el rapto del fuego no tiene medicina,
no hay remedio cuando la obsesión nace procreando,
no hay vacuna para lenguas que nacen sigilosas,
no hay contra sal a tanta que el mar nos hereda.

Olviden el antídoto cuando hay afán
de seguir, no una estrella,
sino algo parecido, tal vez improbable.

Necia irá siempre la sombra de infundada
esperanza.
Urdirá causas en el aire,
deslizará el vaho y sus efectos
en la espalda de una mujer, de una nebulosa
imaginaria.

Necia irá,
en sangre y huesos leales al íntimo gobierno
del vacío
que se oculta en cada cosa.
Necia irá, adicta al prodigio de atestiguar
la personal ausencia
como si hubiera vida más urgente que la vida misma
y ella en el lance de por medio fuera.

No hay brebajes. La broma es eterna. ◇

Ricardo Castillo, Guadalajara, Jalisco, 1954. Ha publicado *Concierto en vivo*; *El pobrecito Señor X / la oruga*; *Como agua al regreso*; *Nicolás el camaleón*.

Estos poemas forman parte de la muestra de joven poesía mexicana que ofrecimos en el número anterior

La isla

José Luis Rivas

Para Albertina

Es una barca al viento nuestra isla.
Su vela, una palmera, traza una estela verde
en medio de las aguas, y nos lleva en bonanza
hacia un puerto infinitamente remoto
—ceñido a la redonda de altamar palpitante.
Este bogar a trapo desplegado
tendidos en la hierba de la mañana,
sobre las aguas tersas, relumbrantes,
es nuestra isla.

El cielo abierto
se extiende en derredor sin lindes, atenido
a la magnificencia de dos azules alas
—mirada que no acaba
de decidir dónde posar tan vasto
frenesí de conquista y regocijo.
Vano es buscar afuera nuestra isla,
o en medio de los mares;
vano también, querer que capitule el párpado
para que taje al ojo un haz de fábulas.
Pues nuestra isla es este liarse
a lianas de verdor con nuestros brazos,
o tomar por el talle al mastelero;
este aliento nupcial de alciones en las sirtes;
esta sonrisa,

el ojo de agua a cielo abierto
en que desnudos nos besamos. ◇

José Luis Rivas, Tuxpan, Veracruz, 1950. Ha publicado *Tierra Nativa*.
La transparencia del deseo, *La balada del capitán*, entre otros.

TRASPIÉS

En el número anterior el duende de la imprenta nos
jugó una mala pasada. Las tres últimas líneas del poe-
ma de Luis Ignacio Helguera, "Solo de bombo", de-
ben decir:

cosa a latido furibundo, a "Dies irae" de Verdi,
suena a hondo corazón del que penden los ritmos
escondidos del circo de la vida.

Nuestras sinceras disculpas al poeta y a los lectores.

Preludio para vencer al Martes 13

Vicente Quirarte

Invoco a los malos vientos; al terror de niños in-
somnes a punto de perderse en el naufragio; a los
nortes que azotan los muros en el puerto y al irse
depositan esa lepra del mar que se mete en el alma
de las cosas.

Conjuro al gato negro —sombra de la sombra—
que causó la desgracia de mi estirpe al cruzarse en
el paso de mi abuela; bajo la nube que presagia al
martes 13 pongo el retrato más triste de mi padre,
niño abandonado a su pequeña historia, difuso su
semblante, clara su condición de torturado.

Le abro la puerta a la ola de tinta que nos sabe
inundar a los Quirarte: empaparnos, llovernarnos, hu-
millarnos, dejándonos la lucha por consuelo. Me
planto —valiente escapado de una baraja de la lote-
ría— con todos los amuletos que me otorgas: tus
presentes perfectos, conjugados en besos que se
encienden en tu ausencia, el sudoroso neón de los
hoteles; el sabor de tus muslos, que me devuelven
al ansia adolescente, jadeante de amor en los za-
guanes de la ciudad antigua.

Y aletean por el aire —Poesía— las legiones de tus
salvajes ángeles en celo. Los embosco y derribo,
para que me revelen el lugar donde nacen tus pala-
bras, cuando rompes amarras y te entregas a la
pantera fiel de tu lujuria. Poseedora de todos los
tréboles benditos, pata de conejo para el pobre,
que la luz de tu cuerpo inunde esta miseria. La
desgracia mayor del martes 13 no me quita las ga-
nas de quererte. ◇

Vicente Quirarte. Ciudad de México (1954). Ha publicado *Vencer a la
blancura*, *Calle nuestra*, *Fra Filippo Lippi: Cancionero de Lucrezia Bali*, *La
luz no muere sola*, *Puerta del verano*, *Fragments del mismo discurso*. ◇

La otra mano del tañedor

Adolfo Castañón

(Fragmentos)

Uno por uno,
abrimos la boca por última vez
-tomamos un poco de tierra
en todos los idiomas:
One by one
they all go into the dark.
Saltamos sin saber muy bien cómo;
el suelo se hunde bajo nuestros pies.
Pero nos apellida nuestro nombre.
Las cosas cambian de lugar.
Las voces se diluyen en el torrente,
¿oyes su clamor?
Nos precipitamos uno por uno hacia la luz,
en medio del incendio
que va abriéndose paso desde el corazón.

(***)

Y así cada uno va
por el socavón
arañando la tierra con las manos
hasta tocar su campana.
Sólo se oye el tañido del cuerpo una vez
-otro golpe en la pared de la caverna.
(No te acerques; sólo quiero que sepas que estoy ahí.
Te miro en silencio,
desde la otra orilla del papel,
para oír tu aliento de sombra
que cava un túnel para su sombra.
(No temas; no me voy a acercar; sólo quiero
saber que estás ahí.)) ◇

Adolfo Castañón, D. F. 1952. Ha publicado *Fuera del aire*, *Cheque y Carnaval*, *El pabellón de la límpida soledad*, *El reyezuelo entre otros*.

Almalá

Eduardo Aguilar Gómez

Escribo pienso penumbras alcoholadas
Entrechoco resumo tu piel escancio

Palpitas argumentas y palpás
más allá de las vicisitudes
Todo en ti se vuelve follaje
la clorofila cede a esmeralda

Prisma cariciosa inventas invadida
En un instante llevas este tráfigo
A tus penumbras iridiscentes de jade

Abre tu alba cariciosa
Que tus ojos desnuden estas palabras
Entonces cabré en ti como en todas las cosas ◇

J. Eduardo Aguilar Gómez, El Salvador, 1957. Actualmente reside en México.

La mirada incurable

Freddy Domínguez Nárez

(Fragmento)

Muere la última palabra
Ya es silencio aquel momento de la noche
Roto el tiempo
tu mano gravita gritos tempranos
en el paladar de un sueño:
helada inocencia que tal vez no valga ahora
por la mínima muerte abierta

Escoge entonces un momento felino
lunas donde puedas incinerar vacíos
Violenta corolas para crecer
y mirar inundaciones en tu cuerpo
hasta el rumbo de las aves con reincidencias
así
tan simple e inmortal como la lluvia ◇

Tabasco, 1969. Ha publicado *Transparencia en llamas*, 1989.

Luis Maristany

La voz de Lezama Lima



El ensayista José Rodríguez Feo acaba de publicar y prologar el interesantísimo epistolario que sostuvieron él y Lezama Lima. Aunque fechado entre 1945 y 1953, casi todas las cartas corresponden a los años 1947-49, es decir, al periodo central en que ambos coeditaban la revista *Orígenes*, una de las empresas culturales realizadas con menos recursos y a la vez con más fructíferos resultados de las letras latinoamericanas.

Orígenes, como proyecto común, aglutina en efecto buena parte de la atención de estas cartas y potencia y sella una colaboración que se nutrió de la más estricta complementariedad: la amistad entre un Lezama Lima en plena posesión de sus poderes intelectuales y creativos, con una avidez y una inquietud acrecentadas sin duda por su naturaleza sedentaria, y un jovencísimo Rodríguez Feo, diligente viajero por Estados Unidos, entusiasta, con ánimo de conocimiento y de contactos culturales. Se entiende, leyendo estas cartas, la intervención fundamental de éste, aparte de su papel como financiador, en el logro de *Orígenes*: el de ser un eficazísimo "agente" de la revista en Estados Unidos, consiguiendo colaboraciones, proporcionando noticias, contribuyendo con sus propias traducciones de autores ingleses e, indirectamente, forzando a Lezama Lima a proyectarse hacia el exterior. Se produce así esa fértil complicidad cultural de la que da puntualmente testimonio este epistolario.

Rodríguez Feo, en sus cartas, nos introduce en los círculos universitarios de Princeton, donde profesa Américo Castro, en el mundillo de hispanistas y escritores en Middlebury College durante los célebres cursillos de verano, con Pedro Salinas, Leo Spitzer, Jorge Guillén, Joaquín Casaldueño, Max Henríquez Ureña, Eugenio Florit y otros que pasarán a las páginas de la revista; viaja a México a fines de octubre de 1946 (por cierto que Abreu Gómez lo retrata en una

de sus habituales colaboraciones de *El Nacional*, 4-X-1946) y dispone sobre la joven literatura mexicana el número 13 de *Orígenes*; entra en contacto con relevantes autores de habla inglesa: Wallace Stevens (el propio Rodríguez Feo ya publicó hace unos años su epistolario cruzado con éste), Santayana, T.S. Eliot, Stephen Spender... Encuentros que se materializarán también, en no pocos casos, en colaboraciones para *Orígenes*. Lezama, entretanto, a la vez que muestra con vivaz impaciencia el deseo de su llegada, va orientando la atención de su joven amigo, o tal vez como un refinado *gourmet*, va eligiendo los platos más adecuados para el menú o índice de tal o cual número de la revista.

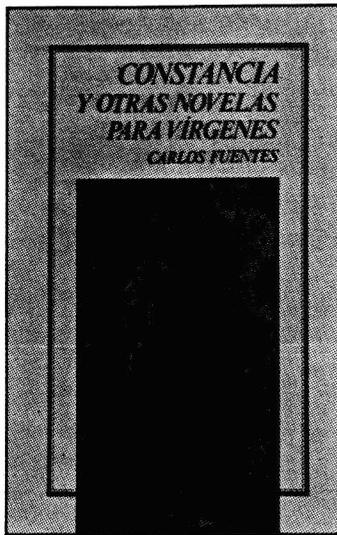
Hay, en el caso de Lezama, junto a la natural satisfacción por la "captura" de colaboraciones ("Te veo con el pescuezo pifando en el índice de visitantes de los grandes hoteles neoyorkinos a caza de celebridades intelectuales, para conducirlos a los deliciosos balcones de *Orígenes*"), el placer personal de vivir, siquiera imaginariamente, a través de su amigo, una vocación viajera que él nunca logró experimentar. Una satisfacción vicaria, acaso más acorde que la real para un temperamento literario como el suyo; el viaje inmóvil, una forma posible de compensación. Con el dedo en el mapa sigue los pasos del otro; con lucidez y humor lo expresa: "Veo como una estampa proustiana tu vida. Me encanta que tú vivas en una dimensión que ha sido totalmente desconocida para mí. Así es como si yo viviese vidas innumerables. Que Eliot te invita a comer, pues yo me visto con una gala ideal; preparo mi repertorio verbal, mis fingidos temblores, pero después, tú asistes como si fueras yo mismo, y he destruido la sensación de pobreza que yo hubiera causado, lo banal de mi charla y la final opinión desfavorable de Eliot sobre mí! Me encanta ese juego de espejos que me proporciona la forma en que viven los amigos que yo he

querido. Que tú estás en un *jach*, pues yo pescó un catarro agradable, y si naufragas, eres tú el que se hunde."

Una imprevista imagen cotidiana de Lezama Lima asoma por estas páginas que hoy nos brinda la publicación de Rodríguez Feo: locuaz, cálido, imaginativamente crítico, de aguda e irónica inteligencia. De pronto surge tal o cual retrato, la frase que lleva el sello y el secreto de su literatura: "Tú sabes que mi escritura es lenta, como el hilo de seda que traza su alfabeto sobre el desierto de un mosaico". Sería fácil espigar en estas cartas, de modo casual, los múltiples caminos que conducen al Lezama creador. Veáse, por ejemplo, esta súbita incursión imaginativa a partir de un acontecimiento trivial: "La Habana se enloqueció con un *Carnaval de hielo*, un espectáculo de vaudeville americano, adonde fueron miles y miles. Yo mismo asistí, pero me entretuve, en las huellas, en las estelas de las navajas de los patines en la lámina. Se me perdían las figuras que hacían, porque mis ojos perseguían aquellas largas heridas. El hielo me parecía un animal a quien hundían las cuchillas con ademanes de ondulación y displiencia."

Estas páginas nos revelan el deslumbrante estilo hablado, conversacional, de Lezama, que constituye posiblemente una de las claves para entender su barroquismo literario. Hay que destacarlo asimismo en relación con su misma capacidad para la comunicación y la amistad: en ningún momento de estas cartas tenemos la sensación de asistir a un monólogo del artista autosuficiente; conecta siempre de algún modo, pese a los aparentes y espléndidos desvíos, con lo que le dice su corresponsal (cabe aquí constatarlo puntualmente gracias al acierto de Rodríguez Feo de publicar también sus propias cartas, tan provistas por lo demás de interés). Ello permite de paso calibrar un aspecto fundamental del alcance cultural desempeñado por Lezama dentro de un

Carlos Fuentes
**CONSTANCIA Y
 OTRAS NOVELAS
 PARA VÍRGENES**



-Un niño, por favor, aunque sea triste...

-Huyamos a Egipto, Constancia, para que no lo mate Herodes...

Entonces corría a encerrarse, y esta tarde de agosto, tomado de su mano, puede al fin acomodarme a esta interrogante: ¿había muerto Constancia cada vez que huía de mí y se encerraba un día entero en su recámara, antes de bajar, renovada, radiante, a conciliarse, jugar y adelantar nuestro amor que se hubiera muerto de pura perfección, de pura lejanía, de pura sospecha, de pura incompreensión (-Vieja. -Ignorante. -Seca) a no ser por estos incidentes?

- Constancia
- La desdichada
- El prisionero de Las Lomas
- Viva mi fama
- Gente de razón
- I. Obras
- II. Milagros
- III. Amores

reducido y brillante grupo de escritores cubanos (Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Cintio Vitier, etc.) durante los años anteriores a la revolución: me refiero a su faceta de educador. Esta faceta es desde luego inseparable de su inquietud polémica, de su rigurosa *presencia* crítica, incesantemente puesta de relieve en estas cartas. Porque, precisamente, su concepto de educador se basaba en formas de intercambio y diálogo encaminadas a la creatividad, unas formas ajenas al patrón docente más común, el universitario, el cual suscita reiteradamente en estas cartas la aversión y las iras más explícitas de Lezama. Según él, tal modelo es una clara expresión del "proceso de industrialización de la cultura" que aqueja a sociedades modernas como la norteamericana. Es un saber insípido, desligado de la experiencia: "Ese saber cuantitativo, que consiste en verlo todo volcado sobre nosotros, donde la angustia es *un tema* y la muerte *una materia de ensayo*."

Tal vez esta faceta de un Lezama en punta, polémico (abundan notas hipercríticas sobre autores vivos) pueda sorprender a algunos lectores. Es, en todo caso, un complemento insustituible de su capacidad creadora. Muestra asimismo una inquietud interior, que contrasta expresivamente con la quietud física del desasosiego de quien se supo aislado y se sintió a menudo, como escritor, en un limbo. "Mis músculos chillan de tedio", exclama en una carta de 1948, en plena gestación de *Paradiso*; y en la misma carta anota que una "gran anarquía se encuentra agazapada en el subsuelo cubano", lo cual resulta, al menos con referencia a su obra, muy elocuente. Pero su actitud no es de lamento. Algo que califica en el fondo la posición pública de Lezama, y avala la mencionada faceta de educador sobre jóvenes escritores, fue su contagioso entusiasmo, su generosa atención a la obra de los demás (véanse sus valoraciones sobre libros de Eliseo Diego y de Virgilio Piñera) y una postura de afirmación, pese a las limitaciones materiales en que se vio obligado a desarrollar su labor. Lo constata en una de sus últimas cartas al notificar a su joven amigo que no podrá reunirse con él en España en 1953: "No, no iré por ahora a España... Pero no importa, ese ¡no importa! que ha sido el sostén de todo lo que he hecho". ♦



Escribir el deseo

Valquiria Wey

El título del libro de Alberto Paredes alude al gusto de Cortázar por los temas fronterizos e insolubles: el límite del lector que es el límite del narrador; el límite de la rutina, que es el de la muerte; el límite de la investigación que podría ser el crimen, o de la curiosidad literaria que podría ser la pérdida de identidad; el límite del amor, que podría ser la traición, el temor o también el crimen. Pero la atención de crítico de Alberto Paredes está puesta en personajes, en los innumerables personajes de la ficción cortazariana que son los tigres de papel que transitan esos territorios apergaminados o se caen a los abismos rugosos de papel. Atención también puesta en Cortázar, personaje de carne y hueso que juega, niño para siempre, con castillos de papel.

Reconozcamos en nuestro autor un rasgo también cortazariano: la curiosidad infinita por la capacidad lúdica del argentino, su gusto ante la posibilidad de descubrirle la clave del juego; hasta dónde pudo llegar, cuáles fueron sus personajes, cómo el Cortázar-narrador no se sustrae él mismo a incluirse en el relato, cómo nos conduce por planicies de papel bond o cultural hasta mostrarnos el fin del espacio, la escisión entre las letras y aterrarnos con el vacío o con el "otro", aquel que nos acechó sin que lo supiéramos hasta el momento en que, aprovechando un cambio de estrofa, como en Borges, una coma, ¡zas! se adueña de la pluma.

A reserva de regresar más adelante sobre estos temas, quisiera hacer notar de una vez que Alberto recupera para la crítica literaria un elemento perdido, en crudas épocas de estructuralismo dogmático: la sintonía con el trabajo del autor, la simpatía, la identificación con él. Claro, dirán ustedes, qué chiste tiene sentir simpatía por un gran narrador como Cortázar, pero esto no es una cuestión de gusto solamente, es ante todo, para Alberto, una cuestión de método.

¿Por qué ignorar que la realidad primera y última del texto es una superficie tersa que incluye una anécdota, personajes, una opción de lenguaje, un espacio donde se muestra y se esconde el narrador, con varios posibles efectos sobre el lector? De ahí la estructura de este libro, que primero fue una tesis de posgrado, de seguir uno a uno de los relatos, respetando toda posible excepción a las reglas planteadas por las hipó-

tesis iniciales. En la página 178, en un recuadro, transmite un fragmento significativo de *Crítica y verdad* en Barthes, aquel que comienza diciendo: "La crítica no es una traducción sino una perifrasis. No puede pretender encontrar de nuevo el "fondo" del alma, porque ese fondo es el sujeto mismo, es decir, una ausencia." La ausencia es aquí Julio Cortázar, ahora personaje de papel, del libro de Alberto Paredes.

El libro plantea dos grandes curiosidades exploratorias sobre los cuentos de Cortázar. La primera es cómo ubicar al narrador-autor frente a una de sus constantes narrativas: la escisión en el mundo cotidiano, y la incapacidad para decidir entre realidad y fantasía, es decir, la premisa clásica de lo fantástico. La ambigüedad cortazariana no juega con la posibilidad del temor metafísico sino con los deseos inconscientes del hombre que se aburre muy concretamente en su cotidiano. El deseo de ser lector y narrador, el deseo de ser escritor y no crítico, el deseo de exiliarse de la rutina y habitar una isla inabordable en los mapas, el deseo de suplir la ausencia de los muertos por una vulgar correspondencia entre Buenos Aires y Recife, todos los deseos comunes y sin límites que pueblan el mundo cortazariano. Bueno, pues Alberto Paredes se pregunta: ¿cómo hace Cortázar-narrador para meterse en el mundo íntimo de los deseos de los seres comunes, que son los deseos del lector, sin revelar su presencia pero sin que dejemos también de percibirlo como otro posible personaje?

Curioso, entrometido y sensible, Alberto, en el ejercicio leal del método que le ayuda Barthes a construir, repasa, sin desanimarse jamás ante la excepción, más bien disfrutando con ella, todas las estrategias cortazarianas como son autor-narrador, narrador-personaje, narrador-autor; es decir cómo juega Cortázar a contar y cómo aprende su oficio.

Como lo señala nuestro crítico, la primera parte de la producción de Cortázar lleva la marca de la experimentación, de la fascinación por la forma, por las soluciones del tema en la forma. Las voces que separan y unen gramaticalmente sentidos convergentes o divergentes en el tema, en el argumento del cuento. La busca del encuadre fotográfico del cuento, obsesión cortazariana que Barthes remota e intenta explicar en uno de sus últimos trabajos (*Cámara lúcida*). La relación leal del crítico con el autor lleva a Alberto a plantear su libro en dos momentos exploratorios, dijimos. El primero concluye o más bien entronca con el segundo, que es el que nos falta describir cuando se agota el recorrido por los cuentos, por la la-

bor del cuentista. El segundo momento está centrado en el ausente, el sujeto de la enunciación: Julio Cortázar, que se incluye a sí mismo, en un movimiento amplio, lleno de significación, como voz, narrador-autor y narrador-personaje de sus cuentos. Y aquí nos topamos con el momento culminante del análisis del libro: la obsesión cortazariana por la unidad entre lector y autor, entre autor y personajes, este delirio por la continuidad de los parques, por la continuidad entre ficción y vida, representada en el relato, paradójicamente, por la ruptura, por el abismo en el papel, es el legado moral de Cortázar. La vida y la literatura serán inmorales en cuanto nos alejen del dolor, del miedo o del placer de los otros.

No tiene caso en este momento extenderme sobre la otredad porque Cortázar no es retórico, es solidario con los otros por arte y gracia de su desarrollo narrativo y quiero recordar que la lección crítica de esta obra es de lealtad al escritor.

El libro de Alberto Paredes es muy importante porque nos muestra el ensayo literario mexicano ni joven ni viejo, sino histórica y culturalmente maduro, que escribe desde su experiencia antigua de lector, desde una comprensión propia y articulada del mundo contemporáneo, desde una elección teórica asimilada en el ejercicio sincero del gusto por lo literario y porque es un auténtico profesor y hombre de letras. ♦

Alberto Paredes, *Abismos de papel. Los cuentos de Julio Cortázar*. UNAM, Biblioteca de Letras.

Bibliografía, historia, ilustración e imprenta

Arturo Gómez

La afortunada combinación de investigación bibliográfica e investigación histórica ha dado como resultado los trabajos que reunidos con el título de *Ensayos de bibliografía mexicana; autores, libros, imprenta, bibliotecas; primera serie*, presenta en segunda edición Roberto Moreno y cuya publicación coincide con el 450 aniversario de la imprenta en México y, por tanto, con cuatro siglos y medio de bibliografía mexicana.

El libro consta de cinco ensayos: la bibliografía de un intelectual mexicano del siglo XVIII; dos sobre libros, un caso de censura y un "enigma"; uno esclarecedor sobre la imprenta en el México del siglo XVI y el último



es el inventario de la biblioteca de un sabio novohispano.

El primero está dedicado a recopilar la bibliografía de Benito Díaz de Gamarra y Dávalos (1745-1783), notable humanista michoacano que, después de estudiar en Europa, difundió en México el pensamiento científico y filosófico ilustrado. A Benito Díaz de Gamarra lo han estudiado y han publicado algunas de sus obras el mismo Roberto Moreno (*El camino del cielo*), José Gaos (*Tratados, Errores del entendimiento humano, Memorial ajustado, Elementos de filosofía moderna*), Bernabé Navarro (*Elemento de Filosofía moderna*) y Carlos Herrejón (*Máximas de educación, Academias de filosofía, Academias de geometría*).

"Un caso de censura de libros en la Nueva España del siglo XVIII: Jorge Mas Theóphoro", trabajo que constituye "un divertimento histórico y bibliográfico", y que muestra "el mecanismo de una censura literaria en el siglo XVIII mexicano", desmadeja con el examen de abundante documentación las vicisitudes de un libro prohibido en Nueva España, lo que nos permite asomarnos a la censura en general en la época, el Santo Oficio de la Inquisición y las relaciones entre Estado e Iglesia en el mundo colonial hispánico.

"El enigma de los primeros pliegos del *Compendio de historia de la antigüedad* de Justo Sierra" se ocupa de una polémica que tuvo lugar en 1878 entre los periódicos *La voz de México*, católico, y *La libertad*, liberal, a propósito de las ideas darwinistas que dio a conocer Justo Sierra en su texto de historia para la Escuela Preparatoria. Se trata de una autocensura del mismo Sierra que ha sido tratada antes por Edmundo O'Gorman en su edición de la *Historia de la antigüedad* en las *Obras completas* de Justo Sierra, publicadas por la UNAM, y por José Ignacio Mantecón, Irma Contreras e Ignacio

Osorio, en *Bibliografía general de don Justo Sierra* (UNAM, 1969). Roberto Moreno aclara el problema de la desaparición de los pliegos darwinistas.

El ensayo sobre "La imprenta en México en el siglo xvi" es un magnífico resumen de este fascinante capítulo de la historia de la cultura en México, del que acabamos de conmemorar 450 años de su feliz inicio. Recoge y continúa los trabajos de Joaquín García Icazbalceta, José Toribio Medina, Emilio Valton, Juan Bautista Iguíniz y Agustín Millares Carlo. En apretada y amena síntesis, el autor expone y resuelve problemas como el relativo al primer impreso americano, la relación entre el impresor Cromberger en Sevilla y Juan Pablos, su agente en México; la excelencia de los impresos de Antonio de Espinosa y la actividad y producción de los otros impresores mexicanos del siglo xvi.

El último ensayo "La biblioteca de Antonio de León y Gama" se ocupa del inventario de los libros de ese ilustrado novohispano (1735-1802). Historiador, astrónomo, matemático y médico, León y Gama destaca al lado de José Antonio de Alzate y Joaquín Velázquez de León en el pensamiento ilustrado del México colonial; a todos ellos ha dedicado diversos estudios Roberto Moreno. El inventario de la biblioteca de uno de ellos "permitirá para el futuro tratar con mayor fundamento de la cultura científica y humanística de los ilustrados mexicanos, de sus conocimientos de lo propio y de sus lecturas de lo ajeno". Moreno enriquece el inventario con profusas adiciones bibliográficas a las obras de León y Gama salidas de imprentas mexicanas.

Esta primera serie de ensayos de bibliografía mexicana tiene la virtud de compendiar y resolver lo que diversos autores en diversas épocas han planteado y no han resuelto, o han dejado en suspenso para futuros investigadores. Cada uno de los ensayos es una completa recopilación bibliográfica sobre el tema o autor estudiado, de manera que el lector cuenta en cada caso con toda la información disponible al respecto, presentada, por otra parte, en forma amena.

Es de desearse que esta *Primera serie* de ensayos de bibliografía mexicana se prolongue ampliamente para bien de los interesados en la historia y cultura mexicanas. ◇

Roberto Moreno. *Ensayos de bibliografía mexicana: autores, libros, imprenta, bibliotecas; primera serie*. 2a. ed., México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1989, 200 p.

Cartas

Col. del Valle, N. L.
15 de mayo 1990

Directores de la
Revista de la
Universidad Autónoma de México

Estimados señores:

Por motivos ajenos a mi voluntad me dirijo a Uds., para que tomen nota de que a partir de esta fecha doy por concluida mi suscripción de esa importante Revista.

Esperando queden enterados de lo anterior, y agradeciendo sus atenciones en el envío de la mencionada Revista, quedo de Uds., muy atentamente.

Consuelo L. de Riojas

Srs:

Les agradecería suspender el envío de la revista a esta dirección: Marcel Duhaut 2935; Santiago de Chile, entre otros motivos (ajenos a nuestra voluntad) porque su destinatario original, el poeta Enrique Lihn, ya no reside en la mentada dirección, ni en otra conocida, al menos por los servicios de correos, porque falleció el año pasado (89).

Atte.

W. E. Lihn C.
Junio de 1990

París, 7 de junio de 1990.

Sr. Fernando Curiel
Director de la Revista de la Universidad de México

Estimado Sr. Curiel:

Compruebo con beneplácito la calidad creciente de vuestra revista que asidua y gustosamente leo. Porque conozco las dificultades inherentes a la edición de una revista mensual, deseo felicitarlo a usted y al equipo que la confecciona. Y en mi condición de antiguo colaborador de la Revista de la Universidad de México y con el anhelo de reanudar activamente el vínculo con ella, me permito ofrecerle como colaboración inmediata dos de mis prosas más bien narrativas. Espero pueda usted acogerlas en su revista.

Fraternalmente

Saúl Yurkievich ◇

GACETA UNAM



Información universitaria

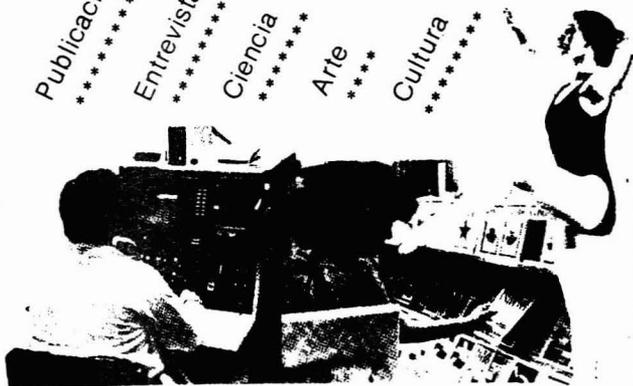
Publicaciones

Entrevistas

Ciencia

Arte

Cultura



Dirección General
de Información

Se distribuye
lunes y jueves
550-59-06

ediciones era

SERGIO PITOL

- El desfile del amor
- Domar a la divina garza
- Vals de Mefisto
- Juegos florales



(novedad en Era)

EDICIONES ERA / AVENA 102 / 09810 MÉXICO, D. F. ☎ 581-77-44
■ GUADALAJARA ☎ 12-60-37

La revista

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Puede adquirirse en las siguientes librerías

◆ PARNASO COYOACÁN,
Carrillo Puerto 2

◆ DISTRIBUIDORA MONTE
PARNASO,
Carrillo Puerto 6

◆ LIBRERÍA IBERO,
Prolongación Paseo de la Reforma 880

◆ LIBRERÍA GANDHI, S. A.
Miguel Ángel de Quevedo 134

Vuelta

REVISTA

NÚMERO 164
JULIO DE 1990

Leszek Kolakowsky
La Modernidad siempre
a prueba

Guillermo Cabrera Infante
Capa, hijo de Caissa

Mark Strand
Poesía y fotografía

Gordon Randolph Willey
Progresos recientes en
arqueología maya



LIBROS
PROMOCIÓN
ESPECIAL

**30 %
DE DESCUENTO**

En las librerías:
PARNASO
GANDHI
Y
GANDHI
IBEROAMERICANA

CUADERNOS AMERICANOS

NUEVA ÉPOCA

DESEO SUSCRIBIRME A CUADERNOS AMERICANOS

NOMBRE _____

DOMICILIO _____ LOCALIDAD _____

CODIGO POSTAL _____ PAIS _____ TELEFONO _____

CHEQUE _____ BANCO _____

GIRO _____ SUCURSAL _____

SUSCRIPCION _____ RENOVACION IMPORTE _____

REDACCION Y ADMINISTRACION: P. B. TORRE I DE HUMANIDADES,
CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510 MEXICO, D.F. • TEL. 550-57-46 • TEL.
(FAX) 548-96-62 • GIROS: APARTADO POSTAL 966 MEXICO 1, D.F. •
PRECIO POR SUSCRIPCION DURANTE 1990, (6 NUMEROS), MEXICO
\$37,000.00, OTROS PAISES 98 DLS. (VIA MARITIMA O TERRESTRE),
108 DLS. (VIA AEREA) • PRECIO UNITARIO DURANTE 1990, MEXICO
\$6,500.00, OTROS PAISES 19 DLS. (VIA MARITIMA O TERRESTRE),
22 DLS. (VIA AEREA) • DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS

DESEO EJEMPLARES SUELTOS DE CUADERNOS AMERICANOS

NOMBRE _____

DOMICILIO _____ LOCALIDAD _____

CODIGO POSTAL _____ PAIS _____ TELEFONO _____

EJEMPLARES DE CUADERNOS AMERICANOS (Indicar número y año)

IMPORTE _____

AEREO
EJEMPLARES DE 1986 A 1987: 38 Dls.
EJEMPLARES DE 1989 A 1987: 22 Dls.

TERRESTRE
EJEMPLARES DE 1986 A 1987: 35 Dls.
EJEMPLARES DE 1989 A 1987: 19 Dls.



RADIO UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



XEUN 860 kHz AM XEUNFM 96.1 MHz FM Estereofónica
XEYU 9600 kHz Onda Corta, Banda internacional de 31 m

NUEVO CURSO: CULTIVE SU INGLÉS

Lunes a sábados a las 7:22 horas AM/FM
Lunes a viernes a las 18:30 horas AM
y sábados a las 18:30 horas AM/FM

FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA

Por Ricardo Guerra
Análisis de las principales corrientes filosóficas
Lunes a las 14 horas AM/FM

NUEVA SERIE: UNA CLAVE PARA EL DESARROLLO

Conductor: Raúl Ávila
Investigación universitaria y propiedad
intelectual
Lunes a las 15:30 horas AM/FM

EL RINCÓN DE LOS NIÑOS Y SU CREADORA

UN HOMENAJE A ROCÍO SANZ
Coordinación: Manuel Estrada
Conducción: Sabrina Gómez Madrid
Lunes y miércoles a las 20 horas AM
Hasta el 26 de septiembre

ACTUALIDADES POLÍTICAS

Con el Centro de Estudios Políticos de la FCPyS
Enfoque especializado sobre tópicos de interés
Martes a las 20 horas AM

NUEVA SERIE: EL NARCOTRÁFICO

Con el Centro de Relaciones Internacionales
de la FCPyS
Martes a las 17:30 horas AM

NUEVA SERIE: EL ESPACIO LITERARIO

Con la Dirección de Literatura
Conductor: Gabriel Mendoza
Un panorama de las letras en el mundo de hoy
Martes a las 19 horas AM

CULTURA Y REFLEXIÓN NACIONALES NUEVAS SERIES

Lunes: **LA EXTENSIÓN DE LA NOTICIA**
Conductor: Mauricio Carrera
Martes: **TON Y SON**
Conductor: Xorge Chargoy
Miércoles: **UNIVERSIDAD Y SOCIEDAD**
Conductor: Salvador Martínez della Rocca
Jueves **PALABRAS VIVAS**
Teléfono abierto: 543 96 17
A las 21 horas AM/FM

HABLAR DE MEMORIA

Por Carlos Illescas
Radio UNAM de ayer a hoy
Jueves a las 18 horas AM

INTERACCIÓN ACADÉMICA

Con la Dirección General de Intercambio
Académico
Sobre oportunidades de verdadera superación
Viernes a las 8:45 horas AM/FM

HECHOS Y LETRAS

Conductor: Napoleón Glockner
Realización: Florence Toussaint
Viernes a las 9 horas AM/FM

RADIO UNAM EN CONCIERTO

Coordinador: Antonio Bermúdez
Ciclo Música Viva en Radio UNAM
Transmisión de los conciertos celebrados en la
Sala Julián Carrillo
Viernes a las 13 horas AM/FM

NUEVA SERIE: GOYA UNIVERSITARIO

Con la Dirección General de Actividades
Deportivas y Recreativas
Información sobre el deporte universitario
Sábados a las 9 horas AM/FM

RADIOTEATRO

Puestas en MHz de obras de grandes autores
Sábados a las 19 horas AM/FM

NUEVA SERIE: EL TALLER COREOGRÁFICO DE LA UNAM

Conductor: Alberto Dallal
Los motivos y los hechos de esa instancia
universitaria
Domingos a las 9:30 horas AM/FM

EMISIÓN ESPECIAL

**XXV ANIVERSARIO LUCTUOSO DE
JULIÁN CARRILLO
A 95 AÑOS DEL DESCUBRIMIENTO DEL
SONIDO 13**
Conductora: Citlali Ruiz
Entrevista a Ramón Guerrero Asperó y
Jorge Echevarría
Domingo 9 de septiembre a las 20 horas
AM/FM



FONDO EDITORIAL DE LA UNAM

SISTEMA DE LIBRERÍAS UNAM

CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO
Orizaba y Puebla, Col. Roma

LIBRERÍA CENTRAL
Ciudad Universitaria

LIBRERÍA JULIO TORRI
Zona Cultural, Ciudad Universitaria

LIBRERÍA PALACIO DE MINERÍA
Tacuba No. 5

LIBRERÍA JUSTO SIERRA
San Ildefonso No. 43, Centro

LIBRERÍA ENEP ACATLAN
Av. Alcanfores y San Juan Toltepec, Naucalpan,
Edo. de México

LIBRERÍA ENEP ARAGÓN
Av. Centro y Rancho Seco, San Juan de Aragón,
Edo. de México

LIBRERÍA ENEP IZTACALA
San Juan Iztacala, Frac. los Reyes, Tlanepantla,
Edo. de México

LIBRERÍA ENEP ZARAGOZA
Ejército de Oriente, Deleg. Iztapalapa

DISTRIBUIDORES EN EL INTERIOR DE LA REPÚBLICA MEXICANA:

FCE - MONTERREY, NUEVO LEÓN
Ruiz Cortines Poniente No. 830, Col. Bellavista
Tel. 51-3265

SIGLO XXI - GUADALAJARA, JALISCO,
Federalismo No. 958 Sur, Col. Moderna. C.P.
44100 Tel. 12-6037

DISTRIBUIDOR EN ESTADOS UNIDOS:

"Permanent Extension School"
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
600 Hemisfair Plaza

P.O. Box 830426
San Antonio, Texas 78283-0426
Fax - (512) 225-1772

DISTRIBUIDOR EN ESPAÑA:

FCE
Sr. Miguel Ángel Otero
Vía de los Poblados s/n
Edificio Indubuilding Goico 4-15
Hortaleza, Madrid 33, España

DISTRIBUIDOR EN EUROPA, CENTROAMÉRICA Y EL CARIBE

(BOOKS FROM MEXICO) CENTRO DE
SERVICIOS BIBLIOGRÁFICOS S. A. DE C. V.
Sr. Lief Addleson
Cda. de Tlalpan No. 4985
Col. La Joya, Del. Tlalpan, México, D. F.
Fax - 573-29-14

DISTRIBUIDOR EN SUDAMÉRICA:

COLOMBIA, FCE, Carrera 16 No. 80-18,
Bogotá, Colombia
PERÚ, FCE, Berlín No. 238, Miraflores, Lima
18, Perú
VENEZUELA, FCE, Edificio Torre Polar, Planta
Baja - Local E, Plaza Valenzuela, Caracas 1050,
Venezuela
CHILE, Librería Anáhuac, Providencia No.
1308, Local 6, (Metro Manuel Mont), Casilla No.
9128, Correo Central, Santiago de Chile

VENTAS OFICINAS EN MÉXICO
DIRECCIÓN GENERAL DE FOMENTO EDITORIAL

Av. del Iman No. 5 • Ciudad Universitaria, C.P. 04510 • Teléfono: 665-13-44, ext. 7740

Universidad de México

REVISTA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ha publicado:

Mayo, 1989 ♦ 460

Para el álbum de
Alfonso Reyes (1889-1989)

Junio, 1989 ♦ 461

Julio Torri de la A a la Z:
la visión de los herederos

Julio, 1989 ♦ 462

La destrucción del arte
mexicano

Agosto, 1989 ♦ 463

Caos y oscuridad en la materia

Septiembre, 1989 ♦ 464

Celebración de la vida

Octubre, 1989 ♦ 465

Noticias de indias

Noviembre, 1989 ♦ 466

Vieja Revolución
¿nueva historiografía?

Diciembre, 1989 ♦ 467

Trastierros

Enero, 1990 ♦ 468

Literatura: Creación
y Crítica

Febrero-marzo 1990 ♦ 469-470

Nuevas Ideas
Para una vieja Tierra

Abril, 1990 ♦ 471

Fronteras de México

Mayo, 1990 ♦ 472

Animales en peligro de extinción

Junio, 1990 ♦ 473

Poesía en voz alta



**ORGULLO Y FORTALEZA DE MEXICO
¡ CRECE Y APOYA !**

... PARA ASEGURAR Y DIVERSIFICAR MERCADOS

Fortalece su estructura comercial, a través de P.M.I. Petróleos Mexicanos Internacional, para participar de manera más eficiente y dinámica en el cada vez más competido y complejo mercado internacional, en beneficio de la economía mexicana.

... EN LA COMERCIALIZACION

Moderniza su infraestructura para hacer más flexible y eficiente la distribución de productos exportables y adecúa la estructura de la oferta a las características cambiantes de los mercados internacionales, en estándares comparables a las más grandes empresas petroleras. PEMEX ESTA CON NOSOTROS.

¡Cuidar el petróleo es básico para vivir mejor!



**PEMEX
AVANZA...**