

**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA**

52

sede medellín . revista de extensión cultural

Tarifa Postal Reducida No.2007-310 . Servicios Postales Nacionales S.A. . Vence 31 de Dic. 2007



Universidad Nacional de Colombia
Sede de Medellín

Revista de Extensión Cultural No.52
Julio de 2007

Rector

Moisés Wasserman Lerner

Vicerrector de Sede

Oscar Almario García

Director Académico

Beatriz Londoño Vélez

Secretario de Sede

Carlos Alfredo Salazar Molina

Directores

Jorge Echavarría Carvajal
José Fernando Jiménez Mejía

Comité de Redacción

Darío Ruiz Gómez
Emilio Cera Sánchez
Jorge Alberto Naranjo Mesa
José Ignacio Agudelo Otálvaro
Walter Sorge Zizich

Coordinación Editorial y Difusión

Divulgación Cultural - Bienestar Universitario
Mónica Moreno Osorio

Diseño y Diagramación

Rodrigo Lenis León

**Portada,
Contraportada e Ilustraciones**

Serie fotográfica: Oficios varios
Portada: Y María va...
Contraportada: Embalaje
Adriana Escobar

Aforismos

François de la Rouchefoucauld

Viñetas

Ex-libris (S. XVII - XX)

Solicitud de Canje

Departamento de Bibliotecas. Bloque 41

Dirección

Apartado Aéreo No. 568, Medellín
dcultura@unalmed.edu.co.

Licencia del Ministerio de Gobierno No. 002225 de 1976.
Tarifa Postal Reducida No. 2007-340 Servicios Postales
Nacionales S.A. vence 31 de Dic. 2007

Impresión

Centro de Publicaciones
Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín

ISSN 0120-2715

La responsabilidad de las opiniones que se exponen en los
artículos corresponde a los autores

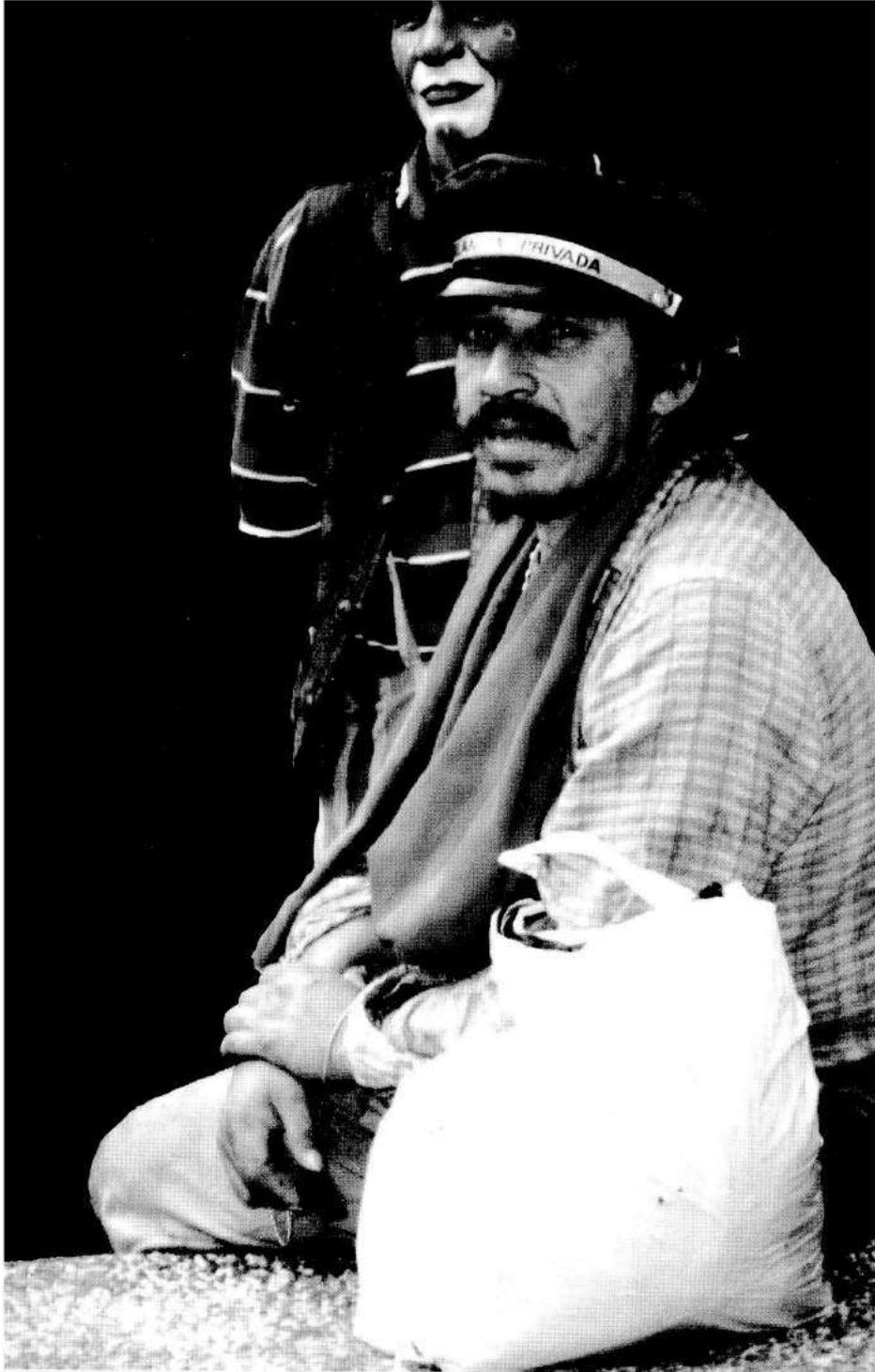
Entrevista a Hanna Arendt	Traducción: Jorge Echavarría Carvajal	7
Isaac Joseph y el corazón político de la metrópolis	Traducción: Juan Carlos Aristizábal Valencia	11
Fernando Pessoa o la exigencia de la escritura	María Cecilia Salas Guerra	15
Naguib Mahfuz: El último de los escribas	Orlando Mejía Rivera	37
La Habana como ajiacol tercerespacio en La novela de mi vida de Leonardo Padura Fuentes y Te di la vida entera de Zoé Valdés	Manuel Martínez	41
George Sarton	Jorge Alberto Naranjo Mesa	49
Leonardo Da Vinci	George Sarton Traducción: Nicolás Naranjo B.	61
Guernica: El símbolo vivo	Darío Ruiz Gómez	85
Documento: La Senda Roja	Bernardo Vélez	91
Cuentos: Coches de niños y Hugo Wolf Court	José Balza	105
Reseñas		119
Colaboradores		127

Cada ejemplar de la revista traza un mapa particular de sitios, momentos y conexiones, que se proponen a los lectores como travesías donde encontrar lo nuevo o reconocer lo ya visto, sólo que a través de los ojos de otro viajero. Este mapa se ve dibujado por la conjunción de azares y determinaciones: las colaboraciones espontáneas o solicitadas, los hallazgos, los aniversarios y conmemoraciones, rumbo que sólo se hace visible hasta cuando todos los artículos y notas están juntos. Demos una mirada a la travesía :
La filósofa alemana Hanna Arendt e Isaac Joseph, un apasionado estudioso de la vida urbana, nos llevan por las rutas de los aniversarios y

conmemoraciones. Las letras aportan desde los artículos dedicados a Pessoa, Mahfuz y Zoé Valdés, un particular itinerario que conecta a Egipto, Portugal y Cuba. El historiador de las ciencias belga George Sarton es presentado por Jorge Alberto Naranjo, quien nos invita a disfrutar de su magnífico texto sobre Leonardo da Vinci, el genio renacentista que, en una línea de fuga traviesa, se encuentra en estas páginas con el genio del siglo XX, Pablo Picasso, cuyo monumental Guernica será revisitado por Darío Ruiz Gómez.

Bernardo Vélez, un cuentista regional muy apreciado a comienzos del siglo XX, retrata un pedazo hoy desaparecido de nuestra ciudad, rescate literario que se da cita con dos cuentos contemporáneos del escritor venezolano José Balza. La Rochefoucauld y sus aforismos agudos y una muestra de ex-libris, joyas minúsculas que acompañan al libro desde sus orígenes, nos hacen más amable el recorrido.

Otras derivas de este mapa imaginario las sugieren las reseñas, que nos invitan a embarcarnos en próximos viajes y encuentros inesperados.



Vigilancia privada

Entrevista a Hanna Arendt

Traducción: Jorge Echavarría Carvajal

Nacida hace 100 años en Hannover, Johanna Arendt, hija única de padres judíos de origen ruso, quedó huérfana tempranamente y tuvo una infancia difícil. Estudió en Königsberg (el pueblo de Kant) y luego, en Marburg, bajo la tutela de Martin Heidegger, con quien tuvo una breve relación afectiva. Kart Jaspers dirigió su tesis de doctorado “El concepto de amor en San Agustín”. Al advenimiento del nazismo, es perseguida y escapa a París. Se vincula a la causa Sionista y va a Palestina, para luego emigrar a EEUU, donde escribe el grueso de su obra. Sus reflexiones sobre los totalitarismos de todos los espectros políticos, sobre la cultura y lo público son hoy referentes obligados por sus lúcidas perspectivas. Murió en New York en 1975.

A continuación, y como homenaje en este centenario, ofrecemos una breve entrevista hasta hoy inédita, rescatada por *Le Magazine Litteraire*, fiel reflejo de su independencia analítica frente al poder. Fue realizada por dos de sus amigos, el filósofo político Hans J. Morgenthau y la escritora norteamericana Mary MacCarthy, durante un coloquio que sobre su pensamiento se hizo en 1972 en Toronto.

Hans Morgenthau: ¿Qué es usted? ¿Conservadora? ¿Liberal? ¿Cuál es su posición en el tablero de ajedrez contemporáneo?

Hannah Arendt: No lo sé. Ni sé, ni jamás lo he sabido. Y me imagino que jamás mantuve una posición de este género. La izquierda, como usted sabe, me toma por conservadora, y los conservadores, a veces, por alguien de izquierdas, una refractaria o Dios sabe qué. Y debo decir que me trae completamente sin cuidado. No creo que este tipo de cosas aclare en absoluto las verdaderas cuestiones de este siglo. No pertenezco a ningún grupo. El sionismo es el único grupo al que he pertenecido en toda mi vida, a causa de Hitler, por supuesto. Y aún así, sólo entre 1933 y 1943. Tras ese período, rompí con el grupo. La única posibilidad de defenderse por ser judío y no por ser un ser humano: en esa época, pensaba que era un grave error ya que si os atacan por el hecho de ser judío, uno no puede contestar: “disculpe, no soy judío, soy un ser humano”. Es estúpido. Y estaba inmersa en este tipo de estupideces. No había otra posibilidad: por eso me comprometí con la política judía: la verdad es que no fue tanto política, hice trabajo social, el que estaba, de cierta manera, ligado a la política.

“Ni socialista ni liberal” »Nunca he sido socialista. Nunca he sido comunista. Vengo de un medio socialista. Mis padres eran socialistas, pero, por mi parte, nunca he tenido la mínima veleidad. Por eso no puedo contestar a la pregunta. Nunca he sido liberal. Cuando he dicho que no lo era, omití señalar que tampoco he creído jamás en el liberalismo. Cuando llegué a Estados Unidos, escribí en mi inglés cojitranco un artículo sobre Kafka, y lo anglizaron para “*Partisan Review*”. Cuando fui a hablarles de la anglización y leí este artículo, la palabra “progreso”, entre todas, me saltó a los ojos. Objeté: “¿qué quieren decir con eso? Nunca he empleado esta palabra”, etc. De repente, uno de los redactores fue a ver a otro en la sala de al lado. Me dejaron allí plantada y les escuché decir, en un tono realmente desesperado: “¡Ni siquiera cree en el progreso!”.

Mary Mc Carthy: Y sobre el capitalismo, ¿cuál es tu posición?

Hannah Arendt: No comparto el gran entusiasmo de Marx sobre el capitalismo. Si lees las primeras páginas del Manifiesto comunista, es el más famoso elogio del capitalismo que se haya visto jamás. Y eso, en una época en la que el capitalismo ya era el blanco de ataques mordaces, en particular por parte de la derecha. Los conservadores fueron los primeros en producir las numerosas críticas que fueron luego asumidas por la izquierda, pero también por Marx, por supuesto. En un sentido, Marx tenía absolutamente razón: el socialismo es el fin lógico del capitalismo. Y la razón es muy simple. El capitalismo empezó con la expropiación. La ley determinó entonces el desarrollo. Y el socialismo persigue la expropiación hasta su término lógico y, en cierta manera, se escapa a toda influencia moderadora. Lo que llamamos el socialismo

humano significa simplemente que esta tendencia cruel que debutó con el capitalismo y continuó con el socialismo está, más o menos, templada por el derecho.

»Todo el proceso moderno de producción es, en realidad, un proceso de expropiación progresiva. Por eso, me voy a negar siempre a realizar una distinción entre los dos. Para mí, se trata de un único y mismo movimiento. Y, en ese sentido, Karl Marx tenía toda la razón. Fue el único que realmente se atrevió a pensar este nuevo proceso de producción, que se propagó por Europa en el siglo XVII, y luego en el XVIII y en el XIX. Hasta ahí, es absolutamente cierto, aunque es el infierno. Finalmente, no es el paraíso lo que viene. Lo que Marx no ha entendido, es que se trata realmente del poder. No entendió esta cosa

estrictamente política. Sin embargo, vio algo: vio que el capitalismo, librado a sí mismo, tiende a barrer todas las leyes que cruzan su cruel progresión.

»La crueldad del capitalismo en los siglos XVII, XVIII y XIX también ha sido aplastante. No hay que perder esto de vista cuando leemos el formidable elogio que Marx hace del capitalismo. A pesar de estar inmerso en el centro de las consecuencias más abominables de este sistema, esto no le impidió creer que era un gran tema. Por supuesto, también era hegeliano y creía en la fuerza de lo negativo. Pues bien, yo, por mi parte, no creo en la fuerza de lo negativo, de la negación, si supone algo terrible para los demás.



No nos es posible amar nada si no es en relación a nosotros, y al preferir nuestros amigos a nosotros mismos, no hacemos más que seguir nuestra inclinación y nuestro placer; y no obstante, sólo gracias a esa preferencia, la amistad parece ser verdadera y perfecta.



Ensueño

Isaac Joseph y el corazón político de la metrópolis

Marc Breviglieri y Pedro José García Sánchez
Traducción: Juan Carlos Aristizábal Valencia

El profesor Isaac Joseph, muerto en 2004, fue profesor visitante del postgrado de estética de nuestra Sede. Docente de la Universidad de Paris X-Nanterre, reintrodujo en Francia, con su docencia, traducciones e investigación, la llamada Escuela de Chicago, permitiendo una renovación de los estudios de sociología urbana, mostrando como en lo efímero y aparentemente superficial de la vida citadina se oculta una definitiva clave para la interpretación de esas formas contemporáneas de socialidad y de su redefinición de lo público.

Para apreciar la fuerza original del pensamiento de Isaac Joseph, conviene captar hasta que punto tal fuerza llena el horizonte político que se interesa por la metrópolis, la “ciudad – mundo” como él la nombra a veces, subrayando el contorno plural,

compuesto y emergente del espacio urbano "moderno". Como heredero del pragmatismo, coloca lo político no como un lugar propio y distinto, sino como una categoría de la experiencia; no es nunca asunto de mero gobierno, sino del de la experiencia común de la interacción, donde se puede fabricar y maniobrar la cosa pública. En la prolongación del interaccionismo de la Escuela de Chicago, hace un llamado a que la observabilidad del fenómeno público compromete por sí misma al sociólogo. Convocado al problema público, este último viene a "acompañar" el acontecimiento, y partiendo de las cuestiones coextensivas de la movilidad de los ciudadanos, de las civilidades furtivas y del servicio al público, Isaac Joseph ha encontrado aquí material para encaminar una reflexión extremadamente estimulante sobre las sociedades contemporáneas democráticas. Oponiéndose a una microsociología reducida al análisis del detalle cotidiano, en las antípodas de un oficio que sería una "sociología al servicio del Estado" (o de la empresa privada), su sociología establece un matiz precioso de la noción de público a prueba de las situaciones, una analítica de la relación con lo público, y finalmente los contornos éticos de una profesión capaz de acompañar, sin compromiso y a medida que se construye, el arreglo de dispositivos urbanísticos.

El primer momento constitutivo de la reflexión mayor sobre la ciudad llevado por Isaac Joseph se desprende paradójicamente de un trabajo de inspiración foucaultiana sobre la genealogía de los dispositivos de "disciplina domiciliaria" (1977). Ese trabajo en definitiva ha hecho posible, por contraste, por diferenciación de la familia con la ciudad, el tratamiento del espacio público urbano como lugar por excelencia de resistencia a la normalización, de las facultades para

adaptarse a los dispositivos, de poner en juego artimañas con las lógicas de poder (1990). Pero también se ha vuelto innovador en un contexto en el que la cuestión del alojamiento monopolizaba excesivamente los estudios urbanos y donde se iniciaba, con el apoyo de Y. Grafmeyer, una investigación fundamental sobre los trabajos llevados a cabo en y alrededor de la Escuela de Chicago (1979). Su encuentro decisivo con la obra de Goffman contribuyó a hacer de sus escritos una referencia inevitable en los análisis de la socialidad urbana, cualquiera sea su lugar de inscripción (plaza pública, cafés, salas de espera en el ferrocarril, calle...) y la naturaleza de la interacción connotada por "lazos débiles" (evitaciones, situaciones embarazosas, malos entendidos, compromisos, encuentros furtivos...) (1989 y 1998). Es necesario en este momento decir algo sobre la escritura de Isaac Joseph: la minuciosidad y la densidad de su vocabulario descriptivo, siempre en el umbral de lo sensible convocado por la experiencia urbana, y de la riqueza de su léxico analítico cuyos recursos y precisión están aún ampliamente subutilizados hasta hoy. Sería preciso también notar la articulación de su pensamiento con la analítica simmeliana del extranjero que abre sobre una perspectiva política aparentemente ya zanjada, capaz de tomar por su cuenta las cuestiones planteadas por la inmigración, el pluralismo cultural, la formación de ghettos urbanos, o los problemas de orden público (otros tantos puntos candentes en el contexto nacional e internacional de los años ochenta y noventa) (2003). La pertenencia a la ciudad se piensa con los lugares y las modalidades de la co-presencia y de la acción conjunta, en la inestabilidad constitutiva de los intercambios furtivos y después en las perturbaciones y el desacuerdo donde aparece el extranjero como tal.

Por otra parte, no podemos dejar de encontrar un sentido propiamente poético a ciertos escritos de Isaac Joseph, pero incluso ahí, este sentido sólo se levanta sobre una agudeza ejercida sobre la realidad del mundo social y que no renuncia jamás a una perspectiva política. Su bello ensayo sobre el paseante, iniciado tras los pasos de Deleuze y bajo la influencia de Tarde, sigue como un elogio de la dispersión, del pasaje y de la deambulaci3n, del encuentro ciudadano (1984). De su mirada puesta sobre la ciudad hace aflorar siempre el problema del umbral de pertenencia, de la posible retracci3n o ampliaci3n de la comunidad de los ciudadanos; nunca el pensamiento de Isaac Joseph se ahorra la pregunta, así sea implícita, sobre la manera como el pobre, el excluido, el alienado, o el extranjero toma o no toma lugar en el espacio público (1996). Su trabajo sociol3gico, en el doble plano de la visibilidad y de la dramaturgia de un lado (1995a), y de la accesibilidad y del movimiento, de otro lado (1999), estructura un pensamiento poderoso que, sin ruptura y de una sola pieza, conduce del uso de los dispositivos públicos producidos por la ciudad a sus valores de hospitalidad y a sus recursos físicos y humanos. Una etnografía considerable se desprende de este programa, que tiene que ver con el uso y la concepci3n de las estaciones de ferrocarril y los oficios de lo público (1995a y b). Es una verdadera empresa de profundizaci3n del programa de la ecología urbana de los años veinte al cual Isaac Joseph se entregó, codeándose de cerca, para ello con la obra de Goffman, pero también con los trabajos de Cicourel o la ecología de la percepci3n Gibson (1998). Pero más aún, el homenaje que hoy queremos rendirle busca decir hasta qué punto Isaac Joseph, tan acogedor del pensamiento de sus pares como del de sus maestros, continúa por tanto un movimiento

por su propia cuenta, sin preocupaciones de ortodoxia, abriendo de manera incomparable el horizonte político de la ecología urbana. Se debería ańadir hasta qué punto el pensamiento filos3fico y político de Isaac Joseph se encarnaba no solamente en su mirada sociol3gica sino en su sensibilidad con respecto al encuentro que testimonian sus numerosas y diversas empresas profesionales. Profesor en Nanterre, dirigi3a y tutelaba muchas tesis de doctorado, no había dejado de organizar “iniciativas de investigaci3n-acci3n” (Cerfi y sobre todo Ariese), coloquios (aquellos, notables, de Cerisy-la-Salle), programas de investigaci3n y viajes de enseńanza (especialmente a América Latina). Asociaba una búsqueda atenta a su operacionalidad (en la unidad prospectiva de la RATP o al Plan Urbano 1995 y 2002) y un trabajo meticuloso de regreso sobre los textos pioneros de la sociología de Chicago, de traducci3n (Goffman, Hannerz, Gumperz), de colaboraci3n (como con la red Lenguaje y Trabajo) y de contribuciones en numerosas revistas.

Nos equivocariamos si separáramos las diversas regiones diversas de su reflexi3n: Isaac Joseph era un pensador de la contigüidad; era en el recorrido mismo de estas regiones donde parecía tensarse más intensamente el resorte de su pensamiento. Experiencia de la contigüidad que, ante todo, reflejaba para él la experiencia misma del espacio público urbano, allí donde se hace tan intensamente presente el cuerpo de la ciudad, o donde se escucha tan vivamente latir el corazón político de la Metrópolis.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA DE ISAAC JOSEPH

1977: *Disciplines à Domicile, les dispositifs de normalisation de la famille*, (avec Battegay A. et Fritsch P.), Editions-Recherches, nº28.

1979 : *L'École de Chicago : naissance de l'écologie urbaine*, (avec Grafmeyer Y.), Ed. Champ Urbain.

1984 : *Le Passant Considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris : Méridiens-Klincksieck. (Existe traducción española)

1989 : *Le parler frais d'Erving Goffman*, (avec Castel R. ed.), Colloque de Cerisy (1987), Paris : Minuit. (Existe traducción española)

1990 : *L'espace du public. Les compétences du citoyen*, Paris : Editions Recherches-Plan Urbain.

1995 : *Prendre place. Espace public et culture dramatique*, (Colloque de Cerisy, 1993), Paris : Editions Recherches-Plan Urbain.

1995a : *Gare du Nord : mode d'emploi*, (avec Boullier D. et alii), Paris : Editions Recherches-Plan Urbain-RATP-SNCF.

1995b: *Les métiers du public: les compétences de l'agent et l'espace de l'utilisateur*, (avec Jeannot G. ed.), Paris : Editions CNRS.

1996: *Raisons Pratiques*, nº7, (avec Joëlle Proust ed.), « La folie dans la place. Pathologies de l'interaction », Paris : Editions EHESS.

1998 : *Erving Goffman et la microsociologie*, Paris : P.U.F. (Existe traducción española)

1998 : *La ville sans qualités*, La Tour d'Aigues : l'Aube.

1999 : « Activité située et régimes de disponibilité », *Raisons Pratiques*, nº10, « La logique des situations ».

1999 : *Retomar la ciudad. El espacio público como lugar de la acción*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia- Postgrado de estética. (Col. Cuadernos de estética expandida)

2002 : *L'héritage du pragmatisme. Conflits d'urbanité et épreuves de civisme*, (avec Céfaï D. ed.), colloque de Cerisy 1999, La Tour d'Aigues : l'Aube.

2003: « La notion du public: Simmel, l'écologie urbaine et Goffman », in *Les sens du public. Publics politiques, publics médiatiques*, (dir. Céfaï D. et Pasquier D.), Paris : P.U.F.



La reconciliación con nuestros enemigos es tan sólo un deseo de mejorar nuestra situación, un cansancio de la guerra y el temor a sufrir algún revés.



Embalaje

Fernando Pessoa o la exigencia de la escritura

María Cecilia Salas Guerra

Soy, en gran parte, la misma prosa que escribo. (...) Me he vuelto una figura de libro, una vida leída.

*Bernardo Soares
(L.D. fr 201)*

El aparte, la distancia, el intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia no son los temas de la literatura de hoy; sino aquello en lo que el lenguaje ahora nos es dado y viene hasta nosotros: lo que hace que hable.

*Michel Foucault,
De lenguaje y literatura, p.196*

INTRODUCCIÓN

El *Libro del desasosiego*. Compuesto por Bernardo Soares, ayudante de guardalibros en la ciudad de Lisboa, es tal vez la escritura más incómoda y compleja de Fernando Pessoa¹, pero también la más reveladora tanto de su poética como de lo que ésta introduce de inédito en el panorama literario del siglo XX. Pessoa experimenta este libro como “una producción enfermiza” que avanza “complejamente y tortuosamente”, así lo siente, como un trastorno, como un síndrome raro que se configura por sus propios medios. Este es un trastorno de la escritura que no se ajusta a los géneros literarios, pero que tampoco se puede definir como diario o autobiografía. Dicha producción enfermiza se convierte, más bien, en un laboratorio poético siempre activo desde donde germinan y proliferan componentes del habla poética de los heterónimos Ricardo Reis, Álvaro de Campos y Alberto Caeiro, por lo cual diremos que el libro alimenta la alteridad. Pero también aparece como la materialidad de la exigencia de la escritura que acosa y consume a Pessoa, que no le da tregua ni reposo para acometer la tarea misma de selección y revisión de lo que debe quedar finalmente y lo que no en el libro –tarea que a cada tanto promete realizar sin llegar a hacerlo efectivo–; en lo cual hallamos mucho que aprender sobre la más íntima incompatibilidad que existe entre la exigencia de la escritura que parece a-cronológica y el tiempo limitado, la finitud del que escribe: ante semejante exigencia el hombre es insubsistente. Y de

este incompatibilidad nos queda un libro póstumo, es decir que nos pertenece más a nosotros que al autor, es un libro en potencia, siempre por ordenar, siempre por escribir. Por ello, Pessoa existe para nosotros como una fuente abierta de la escritura, él es lo que escribe: él es escritura a ráfagas o, mejor, él es tomado por el torbellino de la escritura bajo la forma poética (y ahí tenemos tanto el *drama em gente* de los heterónimos, como el poema dramático, imposible, que constituye el *Fausto*, pero también *Antínoo*, con su terrible fuerza contenida, y *Oh marinheiro*, ese extraño *drama estático*...) y bajo la forma de una prosa que se despliega con la maestría del fragmento. Y el prosista por excelencia es Bernardo Soares, esa entidad difusa que nos anticipa lo que más adelante Michel Foucault designará como la esfumación o desvanecimiento (*effacement*) del Hombre. En efecto, Soares parece tener la (no) consistencia propia de una de la sombra, y la sombra, por sí misma, no es presencia, pero tampoco es ausencia, y de esa condición limítrofe y brumosa emana una escritura peculiar que oscila entre lo real cotidiano, absurdo y banal, y el reino de lo subjetivo abierto a la multiplicidad, supeditado al destino y la contingencia, reino entonces de un *nadie* que aspira a “sentirlo todo de todas las maneras”.

Pero este libro tiene además dos historias paralelas. Una tiene que ver con la atribución del mismo –por parte de Pessoa– a uno u otro “autor”, semiheterónimo o personaje literario, lo cual fue ha sido objeto de indagación y de acuerdos y desacuerdos entre los estudiosos

¹Título bajo el cual fueron hallados póstumamente, en la llamada arca de Fernando Pessoa, cientos y cientos de folios que el poeta fue amontonando desde 1913 hasta 1935, cuando muere. Estos folios, que con muchas dificultades serán “ordenados” y publicados (de modo incompleto en 1961 por la editorial Arte & Cultura, Porto, y luego en 1982, ya mucho más completo, por la editorial Atica, Lisboa), contienen más de quinientos fragmentos sin ninguna unidad de extensión: unos pocos con títulos, otros con fecha y una inmensa cantidad sin lo uno ni lo otro. Condición esta que introduce dificultades adicionales para las diversas ediciones que se han hecho del mencionado Libro.

peessoanos, aquí solo esbozaremos puntos centrales de esta cuestión, pues nuestro interés va en otra dirección². El 28 de julio de 1932, en carta a João Gaspar Simões, Pessoa incluye una lista de lo que serían sus publicaciones en la que incluye en segundo lugar el Libro, solo subsidiariamente de Bernardo Soares, puesto que éste “no es un heterónimo, sino una personalidad literaria.” Pero Pessoa confiesa allí que el Libro “tiene muchas cosas que equilibrar y revisar, no pudiendo yo calcular, decentemente, que me lleve menos de un año en hacerlo³.” Y en una nota hallada entre los cientos de folios destinados a ser parte del Libro, el poeta deja recomendaciones para la organización de éste, indicando que “debe basarse en una elección, rígida en cuanto sea posible, de los trechos variadamente existentes, adaptando, sin embargo, los más antiguos, que no coincidan con la psicología de Bernardo Soares, tal como ahora surge, a esa verdadera psicología. A parte de eso hay que hacer una revisión general del propio estilo, sin que él pierda, en la expresión íntima, *el devaneo y la desconexión lógica que lo caracterizan*.” Y en otra nota con miras a la publicación puede leerse algo más severo todavía:

(...)este libro debe tener un título más o menos equivalente a decir que contiene *basura o intervalo*. Este libro podrá, además, formar parte de uno definitivo de desperdicios, y ser el *almacén (depósito) publicado de lo impublicable*

que puede sobrevivir como ejemplo triste. Está un poco en el caso de los versos inconclusos del lírico que murió temprano, o de las cartas del gran escritor, pero aquí lo que se fija es no sólo inferior sino que es diferente, y en esa diferencia consiste la razón de publicarse (...)⁴

Bernardo Soares será pues el último al que Pessoa atribuya este libro, y de ello queda constancia en la carta a Adolfo Casais Monteiro, del 13 de enero de 1935, donde habla extensamente de la génesis y las peculiaridades de su drama en gente, dejando para el final, en un largo paréntesis, la siguiente nota:

Mi semiheterónimo Bernardo Soares, que además se parece en muchas cosas a Álvaro de Campos, aparece siempre que estoy cansado o soñoliento, de manera que tengo un poco suspensas las cualidades de raciocinio y de inhibición; *esa prosa es un constante devaneo. Es un semiheterónimo porque no siendo la personalidad la mía, es, no diferente de la mía, sino una simple mutilación de ella. Soy yo menos el raciocinio y la afectividad*. La prosa, salvo lo que el raciocinio da de tenue a la a mía, es igual a ésta (...)⁵

Y la otra historia paralela del Libro –no menos importante- tiene que ver con los avatares de la edición póstuma del libro⁶, que nos

²En 1913, Pessoa publica, con su firma, en la revista A Águia, el texto “En la floresta de la enajenación”, que será uno de los primeros fragmentos del Libro. Luego, en 1914-15, Pessoa atribuye el L.D. a un tal Vicente Guedes del que poco sabemos y de quien quedan varios fragmentos hoy dispersos dentro del Libro. Después aparecerá un tal Varón de Teive como autor del Libro y bajo cuya firma nos queda A educação do estóico, publicado en el 1999 por Assirio & Alvim, pero nunca incluido en el Libro. Pero en 1929 Pessoa publica en la revista Solução editora dos fragmentos del Libro, el primero firmado por él mismo y el segundo firmado por él pero atribuido a un tal Bernardo Soares, y así seguirá obrando cada que publique un fragmento del libro.

³Fernando Pessoa, Teoría poética, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, p. 181.

⁴Fernando Pessoa, “Duas notas”, Livro do desassossego. Composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa, Lisboa, Assirio & Alvim, 2003, pp.504-505. El subrayado es nuestro.

⁵Fernando Pessoa, Sobre literatura y arte, Madrid, Alianza tres, 1985, p. 47. EL subrayado es nuestro.

⁶Decíamos arriba que los avatares y la historia de la atribución del L.D. sería objeto por sí solo de indagación, y de acuerdos y desacuerdos entre los estudiosos pessoanos; igualmente, los avatares de la edición del mismo ameritaría un capítulo aparte por cuanto están íntimamente

interesa justo en la medida en que da cuenta del carácter huidizo del libro, y en la medida en que nos anticipa aquello que dirá Maurice Blanchot en *El espacio literario*:

El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente este vacío cree que la obra sólo está inconclusa(...) Pero lo que quiere terminar solo sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al fin, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más⁷.

La obra “es, y nada más”, por eso lo suyo es evadir, despedir al autor, pero también birlar el ideal del orden y la pasión por la verdad que casi siempre acompañan la tarea de la edición: bajo uno u otro criterio, cronológico, según manchas temáticas, por orden de atribución, según estén titulados algunos de los fragmentos... de todas las maneras, el libro ignora estas lógicas y se mantiene como lo inconcluso, y así “vuelve a cerrarse sobre

su ausencia en la afirmación impersonal, anónima...”

Nos interesa pues este evasivo libro - concebido ya por Pessoa como un montón de migajas, de fragmentos- porque reintroduce una reflexión singular sobre la escritura y el lenguaje, baste saber que Bernardo Soares vive de modo casi exclusivo de la atención dispensada a la propia actividad de la escritura, hace de esto un modo de vida, un modo de ser, el mismo que en último término caracteriza a Fernando Pessoa, cuya mirada fría e irónica lucidez es lo encontramos finalmente en el horizonte de esta producción enfermiza, del libro más negro de toda la literatura portuguesa, de este “evangelio sin mensaje, de esa especie de estertor ontológico de una voz que juega a decirse, de una existencia que juega a existir, más allá del grito ahogado que atraviesa esta escritura (...)”⁸ Con este libro Pessoa participa también a la muerte de la escritura. Gris y luminoso, vertiginoso y estático, este Libro reconduce todo su brillo y su luz mortecina hacia un único punto: “aquel punto donde el texto no tiene asunto, no es lugar de historia

relacionados con el especial carácter tanto del proceso de escritura como con el estado en el que dejó Pessoa este libro a la hora de su muerte. Simplemente señalamos acá que los manuscritos estuvieron inicialmente en manos de Jorge de Sena desde 1960 hasta 1970, cuando desiste del trabajo de ordenación de los fragmentos con miras a la publicación del Libro. De inmediato vienen a relevar esta tarea Jacinto do Prado Coelho con la colaboración de María Aliete Galhoz y Teresa Sobral Cunha, quienes finalmente en 1982 publican en Ediciones Atica la primera edición del Libro en dos volúmenes. Esta edición estará organizada según “manchas temáticas” dada la seriedad de la ordenación cronológica, pues muchísimos fragmentos no fueron fechados por el autor. Sin embargo, en Teresa Sobral Cunha insiste en trabajar para otra edición del Libro atendiendo a una cronología que habría de inferir dos grandes fases en el proceso de escritura: la primera de 1910 a 1920, correspondiente tanto a Pessoa como a Vicente Guedes, y la segunda, entorno a 1929 y 1935, fase ya propiamente Soariana con algunos fragmentos pessoanos... Este propósito de ordenación avanza “adivinando” contenidos, cambios de estilo, tipos de papel y calidad de la tinta con la cual escribía Pessoa. De ahí nace un plan de publicación, a través de *Relógio d'Água*, en dos volúmenes, pero solo uno –atribuido a Vicente Guedes– sale a luz pública en 1997, pues en medio de cuestiones legales en torno a derechos de autor, finalmente la editorial Assirio & Alvim adquiere la exclusividad de tales derechos y de este modo, un segundo volumen por cuenta de la edición de Sobral Cunha está actualmente pendiente. Pero en 1998 la editorial Assirio & Alvim, contando con la edición de Richard Zenith, publica un único volumen que en parte respeta los primeros criterios de Prado Coelho, aunque también incluye una gran cantidad de fragmentos que fueron recientemente establecidos como pertenecientes al L.D. y que habían reposado en el Arca de Pessoa, dentro de la cual –a juicio de Teresa Rita Lopes, en su *Pessoa por conhecer Roteiro para uma expedição* (1990)- “el Libro del desasosiego es el arca dentro del arca”. Pero además tenemos otras ediciones: en 1961 la editorial Arte & cultura, de Porto, publicó una selección muy incompleta pero con algunos de los fragmentos más destacados; en 1987, Antonio Quadros ordena una edición que pretende la clara distinción de dos fases: la primera de un Pessoa simbolista, esteticista, decadentista, trascendentalista, neo-romántico; y la segunda, de un Pessoa/Soares que aunque decadente es ante todo un soñador, diarista, coloquial, pequeño empleado comercial que sueña con el infinito en su cuarto de alquiler, un modernista decidido. En 1991 y 1994, Sobral Cunha ya había ensayado dos ediciones del Libro (con Editorial Presença y con Unicamp) en dos volúmenes: uno atribuido a Vicente Guedes y Bernardo Soares y otro a Bernardo Soares También en 1991 Richard Zenith organizó y tradujo al inglés una versión del Libro publicado en Londres por la editorial Carcanet...

⁷Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 17.

⁸O Lugar do anjo. Ensayos pessoanos, Lisboa, Gradiva, 2004, p. 96.

alguna que no sea la de la ausencia de todas las historias. Un texto que al aproximarse al grado cero de la ficción, por ese movimiento se instituye en espacio otro de ficción, una ficción silenciosa en busca de nombre, en procura de todo el mundo y de nadie.”⁹ El libro es un “manual para los mutantes de nuestro crepúsculo cultural de occidente, antiguos escribas de la propia aventura como aventura divina.” Soares escribe sobre sí como si (no) fuese nadie, y el único personaje de este fictorealísimo diario es el acto de la escritura. La escritura como des-existencia es el asunto único de la prosa de Pessoa, y el Libro es el lugar de esa evidencia. Con su mirada de *ángel de lo cotidiano*, Soares –ese ayudante de contabilidad- nos obliga a penetrar en “el espacio sin fronteras de lo imaginario universal” y nos deja sentir su palabra de *contador* neutro, que puede estar tanto dentro como fuera de la experiencia del vacío en cuanto que rasgo fundamental de la modernidad.

Es con un desasosiego calmo con el que Soares captura, desde la ventana de la oficina donde trabaja –como un pariente cercano de aquél misterioso *Bartleby* el escribiente, que ya habíamos heredado de Herman Melville- o del cuarto de alquiler que habita en la misma Rua dos Doradores, en el rostro de las cosas menos gloriosas el vacío inherente a todo, y al capturarlo, lo niega en el preciso instante en que por él es contaminado. Pero basta con un adjetivo en el momento justo para que se ilumine el paisaje y para que el no ser se transforme en escritura del ser... Tanta crueldad pero también tanta generosidad y compasión. Faltó un siglo para que nos tornáramos colegas de oficina de aquel Soares, el del humor negativo, siempre distante del humanismo que impregnaba la

modernidad. Su escritura suicida y eufórica pone en entredicho los ideales y los enormes proyectos de la época, los reduce a una “broma de dioses indiferentes ante las ruinas de la ciudad en llamas.”¹⁰

No sorprende la proximidad de muchos fragmentos de este antihéroe moderno que es Soares con el poema diríamos que central del segundo periodo de producción de Álvaro de Campos, de quien Pessoa dirá que es bastante parecido. Se trata de *Estanco*, escrito entre 1927-29, y llamado en un primero momento *Marcha de la derrota*. Este es uno de los poemas donde con mayor fuerza la profunda desdicha de existir en extraordinaria se traduce dicha de escribir. Está compuesto por 171 versos libres, donde encontramos el más expresionista de todos los Campos/Pessoa, y el punto de partida es la constatación ya efectuada, una y otra vez, en el *Libro del desasosiego*, en *Fausto*, y en el *Cancionero*, a saber:

*No soy nada,
nunca seré nada,
no puedo querer ser nada,
aparte de eso tengo en mi todos los sueños
del mundo...*

(...)
*...soy, y tal vez seré siempre, el de la
buhardilla,
aunque no viva en ell;
seré siempre el que no nació para es;
seré siempre solo el que tenía cualidades;
(...)
Esclavos por el corazón de las estrellas,
Conquistamos el mundo entero antes de
levantarnos de
La cama;
Pero nos despertamos y es opaco,*

⁹Ibid., p. 103

¹⁰Ibid, p. 109

*Nos levantamos y es ajeno,
Salimos de casa y es la tierra entera,
Más el sistema solar y la Vía láctea y lo
Indefinido.*

(...)

*Me acerco a la ventana y veo la calle con
una nitidez absoluta.*

*Veo las tiendas, veo las aceras, veo los
coches que pasan,*

*Veo los entes vivos vestidos que se
entrecruzan,*

Veo los perros que también existen,

*Y todo esto me pasa como una condena al
destierro,*

Y todo esto es ajeno, como todo.

En *Estanco* asistimos a la hiperrealidad del mundo por contrapunto con el sentimiento de irrealidad de todo. ¿Cómo conciliar la relación con las cosas y los otros dominada por el Destino? De momento, Campos observa desde su ventana al dueño del *Estanco* asomado a la puerta:

él morirá, yo moriré,

él dejará el letrero y yo dejaré versos.

*Un día morirá el letrero también y los
versos también.*

*Pasado un tiempo morirá la calle donde
todo esto sucedió.*

*En otros satélites de otros sistemas
algo así como gentes seguirá haciendo
cosas como versos y viviendo bajo
cosas como letreros,*

siempre una cosa frente a la otra,

*siempre una cosa tan inútil como la
otra,*

*siempre lo imposible tan inútil como lo real,
siempre el misterio de lo hondo tan
verdadero como el misterio de la
superficie,*

*siempre esto o siempre otra cosa o ni
una cosa ni otra.*

No podemos dejar pasar aquí la sorprendente proximidad de estos versos con el fulgurante comienzo de un importante texto de Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*:

En algún apartado rincón del universo centelleante, desparramado en innumerables sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales inteligentes inventaron el conocimiento. Fue el minuto más altanero y falaz de la "Historia Universal": pero, a fin de cuentas, sólo un minuto. Tras breves respiraciones de la naturaleza el astro se heló y los animales inteligentes hubieron de perecer¹¹.

Pero volvamos a este texto que se presenta ya en el mismo título como *libro*, y que, paradójicamente, es un no-libro, un libro imposible, que le impone al lector el trabajo de construir con él libros posibles a medida que lee. En particular, me detengo en la vertiente de tres libros posibles: el del calma desasosiego en cuanto que tonalidad afectiva que se inscribe en la línea de la angustia y la melancolía (en cuya consideración la imagen del melancólico antecede a la elaboración escrita...); el del trastorno del tiempo a partir del cual surge un espacio otro donde reina la nada que trabaja en las palabras, como lo diría Blanchot; y el de la correspondencia con el habla del fragmento, el libro que cede la palabra a los intersticios, a los intervalos, el libro *intermezzo*. De algún modo, estos tres libros posibles –entre otros- remiten a lo que podemos denominar una poética del límite, al límite de lo decible y de lo

¹¹Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos, 2004, p. 17

pensable, al límite del sujeto autor puesto en el umbral, invitado a desaparecer. Es en este sentido que Pessoa es un digno heredero de la tradición que, a partir de Nietzsche, reconduce el pensamiento al lenguaje; en sentido avanza hasta anteceder a figuras tan importantes como Foucault, Blanchot y Deleuze. A continuación nos ocuparemos de rastrear algunos de los indicios de esa poética del límite, a saber, límite de la escritura y límites del sujeto autor.

1. El Libro del desasosiego: una poética del límite de la escritura

Me gusta decir. Mejor diré: me gusta palabrear. Las palabras son para mí cuerpos tocables, sirenas visibles, sensualidades incorporadas. (...) muchas veces, escribo sin querer pensar, en un devaneo exterior, dejando que las palabras me hagan fiestas, niño pequeño en su regazo. (...) Mi patria es la lengua portuguesa. (L. D. Frg. 12, pp. 38-9, Seix Barral)

Hemos señalado la fragmentariedad como uno de los rasgos principales de la escritura del *Libro del desasosiego*, diríamos que esa su marca, y el mismo Pessoa busca nombrarlo una y otra vez en diversos momentos, el “devaneo” y la “desconexión lógica” se le imponen como un incurable en la escritura de su prosa. En 1914, el 4 de octubre, le confiesa a Armando Cortês-Rodrigues en una carta que de cuanto ha escrito por esos días, unas cosas son dignas de ser enviadas, otras están incompletas y “el resto han sido quebrados y desconexos fragmentos del *Libro del desasosiego*.” (...) “Mi estado de espíritu actual es de una

depresión profunda y calma. Estoy hace días al nivel del *Libro del desasosiego*. Y algo de esa obra he escrito. Aún hoy acabo de escribir casi un capítulo entero.”¹² Y el 19 de noviembre del mismo año, en carta al mismo Cortês-Rodrigues habla del estado de “abulia absoluta”, de “su estado actual de no-ser” en medio de lo cual hacer lo mínimo le cuesta un trabajo enorme, pero, justamente ese estado, le “obliga a trabajar mucho, sin querer, en el Libro del desasosiego. Pero todo fragmentos, fragmentos, fragmentos.”¹³

Luego, el 19 de enero de 1915, en otra carta a Cortês-Rodrigues, Pessoa le habla extensamente de lo que define como su “crisis de incompatibilidad” con los otros pero sobre todo consigo mismo, y se refiere en ese contexto de crisis a lo que para él es la más terrible misión: “hacer arte”, este es un “deber por cumplir arduamente, monásticamente, sin desviar los ojos del fin creador, encuentra que toda obra artística cumple pues una terrible misión de civilización, por lo cual, todo cuanto es “futilidad literaria, mero arte”, le va sonando gradualmente cada vez más a hueco y a repugnante. De ahí que exija de sí mismo “mucho más perfección y cuidadosa elaboración”. Por eso es claro al decir:

No es crisis para lamentarme. Es la de encontrarse aislado quien se adelantó demasiado a sus compañeros de viaje –de este viaje que los otros hacen para distraerse y encuentro tan grave, tan lleno de términos para pensar en su fin, para reflexionar sobre lo que le diremos al Desconocido hacia cuya causa nuestra inconsciencia guía nuestros pasos... Viaje éste, mi querido amigo que es entre almas y estrellas, y a través del Bosque de los Pavores... y Dios, fin

¹²Fernando Pessoa, Teoría poética, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, p. 161.

¹³Citado por Ángel Crespo en su prólogo a la edición castellana del Libro del desasosiego, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 9.

de la carrera infinita, esperando en el silencio de Su grandeza.¹⁴

De modo que la escritura del *L.D.* tiene anclajes paradójicos entre los cuales se destacan, de un lado, el pessoano y recurrente estado de *no-ser* y de *abulia absoluta*, a lo cual se atribuye que la escritura lograda no sea más que fragmentos y fragmentos; y de otro lado, lo que Pessoa llama su “crisis de incompatibilidad”, de la cual no se lamenta sino que más bien se regocija de poder reconocer gracias a ella la propia y terrible misión de hacer arte, arduo deber en el que se impone la exigencia de la perfección y la cuidadosa elaboración... y es allí donde se descubre la soledad que no le abandonará, el aislamiento que se le impone por haberse adelantado a los compañeros de viaje, es la soledad y el destiempo de quien se adelanta abriendo camino, abriendo un nuevo espacio, viendo así también cómo crece el desierto ante sí, tierra incógnita y variable. Y es también en este punto donde vislumbramos la tragedia de un Pessoa que se sabe incompatible entre su monástica labor con la escritura y la emancipación de la escritura misma, refractaria al laborioso propósito de perfección. En su solitario viaje, a través del Bosque de los Pavores y en dirección hacia el Desconocido, el que empieza soñándose Autor se va borrando, va deviniendo sombra y allí emergen las palabras, los fragmentos, las páginas sueltas, los trozos de papel destinados al *L.D.* que a su vez viene a consumir la despedida del Autor. Un temprano fragmento del Libro –entre muchos otros- nos resulta muy sugerente a propósito de la especial relación del poeta con el acto de la escritura, en este caso, nos dice: “¿Por qué escribo entonces? Porque, predicador que soy de la renuncia, no he aprendido todavía a practicarla plenamente.

No he aprendido a abdicar de la tendencia al verso y a la prosa. Tengo que escribir como cumpliendo un castigo. Y el mayor castigo es el de saber que lo que escribo resulta enteramente fútil, fracasado e inseguro.”(*L.D.* frg. 206) Pero, como lo indica Jorge de Sena, bajo la constante y angustiosa conciencia de haber fallado la misión, bajo esa conciencia amarga –propia de grandes espíritus- se revela una tragedia todavía mayor: la soledad irremediable, ya no de un individuo, sino del género humano.

Indudablemente, la escritura de Fernando Pessoa ingresa en el acuciante universo de la literatura contemporánea, tan comprometida con las preguntas de las que Foucault luego viene a levantar inventario, tales como qué es el lenguaje, qué es el signo, qué es el sentido y el significado, en qué medida lo mudo del mundo habla y cuál es su lenguaje, qué relación hay entre el lenguaje y el ser, en qué sentido podemos decir que el lenguaje se dirige siempre al ser, y qué es este lenguaje que llamamos literatura Pessoa contribuye a penar estas cuestiones tal vez sin proponérselo, y de ese modo sostiene un diálogo silencioso -si eso es posible- e inconcluso con Nietzsche y con Mallarmé, quienes inauguran en la modernidad la pregunta por el ser del lenguaje. Con ellos, Pessoa participa de la reconducción del pensamiento al lenguaje, hacia el ser único y difícil del lenguaje.

Es de la escritura misma, de la suya, de donde le viene a Soares/Pessoa, a ese *efecto autor* –en sentido foucaultiano-, el sentimiento de no realidad de la realidad, de donde le viene la imagen del mundo como simulacro e inconsistencia, del mundo como espacio de sombras, de humo, de figuras que se diluyen como una página que se

¹⁴Fernando Pessoa, *Teoría poética*, Madrid, Ediciones Júcar, 1985, pp. 163-5. El subrayado es nuestro.

borra. De la propia escritura le viene a este hombre-sombra la agudeza para percibir la evanescencia. “Todo se me evapora. Mi vida entera, mis recuerdos, mi imaginación y lo que contiene, mi personalidad, todo se me evapora. Continuamente siento que he sido otro, que he sentido otro, que he pensado otro. Aquello a lo que asisto es un espectáculo con otro escenario. Y aquello a lo que asisto soy yo.” (L.D. Frg, 18,p. 44)

Y no está lejos Soares por esta vía de sus consideraciones sobre la escritura y el escritor de lo que más tarde Maurice Blanchot dirá en el *Espacio literario*, diremos incluso que Pessoa tiene ganado su lugar de antecesor de este último cuando dice:

*Si escribir es descubrir lo interminable, el escritor que penetra esa región no se adelanta hacia lo universal. No va hacia un mundo más seguro, más hermoso, mejor justificado, donde todo se ordenaría según la claridad de un día justo. No descubre el hermoso lenguaje que habla honorablemente para todos. Lo que en él habla, es que de una u otra manera ya no es él mismo, ya no es nadie. El “El” que se sustituye al “Yo”, esa es la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra.*¹⁵

Pessoa constituye pues un capítulo de la literatura de principios del siglo XX que aún hoy nos da qué decir, nos hace repensar cuestiones que tienen que ver con el nihilismo europeo que tendrá diversas expresiones y que la literatura no será la excepción. Junto con escritores como André Gide, Samuel Beckett, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, para nombrar solo algunos, también

Pessoa, contribuye a “Evidenciar, por todos los medios del arte y del espíritu, la nada del ser humano moderno”, esa ha sido “la tarea de los escritores cuyas obras agotan las posibilidades de la novela. Todos ellos ya no crean un mundo verdaderamente humano, sino que solo analizan embrollos intelectuales, reacciones psíquicas y circunstancias sociales. (...) todos ellos ya no crean un cosmos humano como hicieran las grandes novelas de Cervantes a Dickens, de Balzac a Tolstoi, sino que solo transmiten una verdad desoladora sobre el ser humano, el cual desaparece como tal.”¹⁶

Pessoa/Soares está inscrito en la moderna generación heredera de la incredulidad en la fe cristiana, generación que navega sin rumbo ni puerto al que acogerse. Se sabe en un mundo desgarrado y desprovisto de dioses y de apoyos morales y políticos: “nacimos en plena angustia posmetafísica”. Este escenario marca profundamente la vivencia cotidiana de Soares, para quien cada paso es un contacto con el horror de lo Nuevo, y siempre el otro se le impone como un fragmento vivo de lo desconocido... esto le hace sustraerse de los otros y de la moral de la acción, lo suyo es “refinar la abstinencia y bizantinizar la abdicación. (...) Soy la gran derrota del último ejército que defendía al último imperio. Me sé al final de una civilización antigua y dominadora. Estoy solo y abandonado (...), como un imperio en ruinas angustiadas...” (L.D. Frg. 323, pp. 261-3)

Pessoa/Soares se nos revela como un sujeto autor cada vez más tenue, relevado una y otra vez por la página escrita: ésta se impone y cobra vida por sí misma, y quien la habría

¹⁵Maurice Blanchot, *El espacio literario*, Barcelona, Editorial Piados, 199, p. 22.

¹⁶Karl Löwith, “El nihilismo europeo. Observaciones sobre los antecedentes espirituales de la guerra europea” (1940), *El hombre en el centro de la historia. Balance filosófico del siglo XX*, Barcelona, Editorial Herder, 1998, p. 81.

escrito apenas alcanza a extrañarse ante los papeles escritos hace mucho o poco tiempo: “me *desreconozco* en ellos. Hubo quien lo escribió y fui yo. Los sentí yo, pero fue como en otra vida, de la que hubiese despertado como de un sueño ajeno.” Es así como la escritura, las páginas antiguas que reposan en las gavetas, le devuelven a este obrero de las palabras el espanto, la sensación de laberinto y extravío de sí, el autoexilio que lo define. “Devaneo con el pensamiento y estoy seguro de que esto que escribo ya lo he escrito. Lo recuerdo. Y pregunto al que en mí presume de ser si no habrá en el platonismo de las sensaciones otra anamnesis más inclinada, otro recuerdo de una vida anterior que apenas sea esta vida.

Dios mío, Dios mío, ¿a quién asisto? ¿Cuántos soy? ¿Quién es yo? **¿Qué es este intervalo que hay en mí y mí?**” (L.D. Frag. 18, pp.44-45)

En este punto encontramos con sorpresa una especie de anticipación de lo que luego Michel Foucault vendrá a decir sobre la escritura y la literatura, cuando nos advierte que en el espesor único del libro, en sus hojas en blanco o cubiertas de signos lo que se revela es, ante todo, “algo así como el ser mismo de la literatura,

*(...)literatura que no hay que comprender ni como el lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo. En la literatura solo hay un sujeto que habla, habla uno solo, y es el libro (...)*¹⁷

Asistimos pues a la irrupción del ser de la literatura, a la proliferación del lenguaje del libro, ya no del autor, ni de dios, ni de la naturaleza, ni del corazón, ni del silencio...y condición de esta irrupción es que el mundo, los otros, los acontecimientos advengan ellos mismos, literatura, que la escritura los desborde. Y en esta literaturización del mundo se inscribe la poética de Soares cuando dice:

Hay días en que cada persona que encuentro y, aún más, las personas con las que convivo cotidianamente y a la fuerza, asumen el aspecto de símbolos y, aislados o juntándose, forman una escritura profética u oculta, descriptiva en sombras de mi vida. La oficina se me vuelve una página con palabras de gente; la calle es un libro; las palabras cambiadas con los habituales, los desacostumbrados que encuentro, son decires para los que me falta el diccionario pero no del todo el entendimiento. Hablan, expresan, sin embargo, no es de ellos de quien hablan, ni es a ellos a quienes expresan; son palabras, lo he dicho, y no muestran, dejan transparecer. (...) Llevo, solo por haber oído estas sombras de discurso humano que es, a fin de cuentas, todo aquello en se ocupan la mayoría de las vidas concientes, un tedio de asco, una angustia de exilio entre arañas y la conciencia súbita de mi encogimiento entre gente real (...) (frg. 47, p.63)

“Sombras de discurso humano”, nada más, no se ocupan de otra cosa las vidas concientes, con esta expresión se revela también la vacuidad del decir cotidiano,

¹⁷Michel Foucault, De lenguaje y literatura, Barcelona, Piados, 1996, p. 80

de la habladería a la que estamos atados. Pero esas sombras son lo real finalmente, y lo es hasta tal punto, que las personas se convierten en símbolos, la oficina en página, la calle en libro, y las palabras cruzadas con los otros, meros decires...

Dentro de la poética pessoana, el *L.D.* constituye entonces el retorno del murmullo incesante del silencio, el retorno de la neutralidad e impersonalidad que subyace en el fondo de la exigencia de la escritura. Aquí estamos ante lo que Blanchot descubrirá, valiéndose de la escritura de René Char, a saber, el vínculo entre lo desconocido como neutro y el correspondiente modo de escritura avenido con esto: el fragmento. No en vano pues el Libro es en sí mismo el despliegue de la maestría del fragmento, en el cual reconocemos tal vez la respuesta más acorde con la disolución de la experiencia estable que prometía la modernidad: la escritura fragmentaria es un modo posible de asumir la crisis de la episteme clásica que organizaba las similitudes y las semejanzas en un cuadro ordenado; esta escritura devela un rostro otro de la modernidad en cuanto que crisis y laberinto de lenguajes. **El habla del fragmento no ofrece pues la seguridad del discurso clásico ni la forma afilada y compacta del aforismo, pero sí apunta directamente a nuestra experiencia de la precariedad, a nuestra condición finita.** Es por esto que el *Libro* de Soares solo puede ser libro de fragmentos y fragmentos, frente al cual el autor aparece en su condición limitrofe en cuanto que pertenece a la obra pero ella no le pertenece, ella se le devuelve como algo extraño, como algo ilegible. El autor se inscribe en la obra pero siempre

atento a la invitación de desaparecer, de esfumarse, como si la obra le sustrajese paulatinamente todo el peso al autor hasta que este se convierte mera sombra, nube, humo.

La escritura de Fernando Pessoa, particularmente la del Libro, es la de un extranjero en su propia lengua, la del autoexilio, y en ese sentido partícipe de la universalidad del desarraigo¹⁸. Pero el extrañarse, el extranjerizarse, el alienarse, no nos interesan en cuanto que vivencias del Yo, no importan aquí como vivencias psicológicas sino en relación con lo que Heidegger considera sobre la angustia en cuanto que condición afectiva fundamental del ser-ahí. Del nada y en ninguna parte inherente al estar angustiado, desazonado, como fuera de casa, fuera de lugar, fuera del hogar. Y el pensar, como el poetizar, se arraiga en ese no estar en casa, en ese *no lugar*, en esa *sinlugaridad*, condición del habla y el hablante. Es decir que es en la afección donde se arraiga y se determina el pensamiento, *“lo pensado tiene como referente último lo sentido, pensamos porque somos afectados, y pensamos –clara o confusamente, manifiesta o tácitamente– nuestras afecciones. Restituir lo pensado al lugar de la afección que lo determina, (otorgar un lugar a lo pensado y devolver lo pensado a su lugar, al único lugar en que puede ser pensado), eso es mostrar que el pensamiento tiene una geografía, que la sensibilidad y el comportamiento pueden ser salvados de su exilio en la psicología (...) y colocados de nuevo en el dominio de una estética que es ontología de pleno derecho.*¹⁹

¹⁸Dice Ciorán en *El ocaso del pensamiento*: “Se piensa –siempre– porque se carece de patria. EL espíritu no puede encerrar a quien no tiene fronteras. Por eso, el pensador es un emigrado de la vida. Y cuando uno no ha sabido detenerse a tiempo, el error se vuelve el único camino de nuestras penas.” Citado por Nicolás Guillén en “El sol de los desterrados: literatura y exilio”, *Múltiples modadas. Ensayo de literatura comparada*, Madrid, Tusquets editores, 1998, p.88.

¹⁹José Luis Pardo, *Las formas de la exterioridad*, Valencia, Pre-Textos, 199 p. 41

Reconducir el pensamiento al lenguaje mismo y restituir lo pensado al lugar de la afección que lo determina, he ahí dos misiones de las que participa la escritura pessoana sin proponérselo. Y con ello, edifica no una antropología sino que avanza sobre la comprensión que luego el pensamiento contemporáneo vendrá a elaborar sobre el ser del hombre –de lo cual serán adalides con perspectivas diversas, Heidegger y Foucault, por ejemplo-. El hombre, el ser sin origen, ni patria, ni fecha, cuyo nacimiento nunca ha tenido lugar, el que nunca será contemporáneo de sí mismo, el que vive en el intervalo y la intermitencia; el desfasado con respecto al mundo de la vida, del lenguaje y el trabajo donde llegó a inscribirse; el hombre, el advenedizo, el intempestivo, el desconocedor de lo originario, el que se funda a sí mismo como categoría pensable pero que simultáneamente es **expulsado hacia lo impensado, lo no decible**. Y para ese ser sin tiempo, la literatura (entidad tan joven e inclasificable como el hombre) viene a constituirse en un referente, en un espacio quizá donde poder volver a pensar su condición de exilado del mundo, de sí mismo, de las cosas.

“¿Es acaso nuestra tarea futura el avanzar hacia un modo de pensamiento, desconocido hasta el presente en nuestra cultura, que permitiría reflexionar a la vez, sin discontinuidad ni contradicción, el ser del hombre y ser del lenguaje?” En cuyo caso es más que necesario conjurar el peligro de confundir esta tarea con un retorno ingenuo a la teoría clásica del discurso, peligro siempre inmediato por cuanto nos hallamos muy escasos de recursos para pensar el “centelleante pero abrupto ser del lenguaje”.

*Pero también es posible que se excluya para siempre el derecho de pensar a la vez el ser del lenguaje y el ser del hombre; es posible que haya allí un especie de hueco imborrable (justo aquel en el que existimos y hablamos) y sería necesario remitir hacia el reino de las quimeras cualquier antropología en la que se planteara la cuestión del ser del lenguaje, toda concepción del lenguaje o de la significación que intentara reunir, manifestar y liberar el ser propio del hombre. Quizá es allí donde está enraizada la elección filosófica más importante de nuestra época. (...) La única cosa que sabemos por el momento con toda certeza es que en la cultura occidental jamás han podido coexistir uno en otro el ser del hombre y el ser del lenguaje. Su incompatibilidad ha sido uno de los grandes fundamentos de nuestro pensamiento.”*²⁰

Estas claridades que nos propone Foucault a partir de la más rigurosa y lúcida lectura del Nietzsche tienen que ser para nosotros un motivo que nos dé que pensar en torno a la escritura pessoana, pues ella misma es un pensar en el vacío del hombre difuminado, su escritura no se da en este vacío con el ánimo de llenarlo ni de darle sentido, sino solamente con el espíritu de inscribirse en la tarea de pensar de nuevo y esto es solo posible si con la escritura desplegamos el espacio vacío del hombre. De modo que si hoy solo se puede pensar en ese vacío, necesariamente literatura y filosofía son hermanas en esa tarea del pensar, ambas se sostienen del mismo vacío. Pessoa tendrá mucho que decir de ese vacío que determina

²⁰Michel Foucault, “El hombre y sus dobles”, Las palabras y las cosas, México, Siglo XXI editores, 199.... P. 329.

a la literatura y al pensar filosófico, lo nombra como desasosiego, tedio, multiplicidad de sí, evanescencia, diáspora de sensaciones a cada una de las cuales les corresponde un alma, fragmentos y fragmentos... él no es un hombre que produce libros y obras, él es laboratorio poético de las sensaciones, esa es su única consistencia, es decir, ninguna.

La literatura tiene pues su espacio en la no coincidencia del ser del hombre con el ser del lenguaje, en la coincidencia del lenguaje consigo mismo.

Es decir que la escritura se ha evadido airoso del fardo del “tema”, no obedece ya a la exigencia de darle cuerpo al tema, al contenido significado, sino sobre todo al libre juego de los significantes que confluyen y se atraen cada vez en el discurrir sobre la página en blanco. Pero esto no puede acontecer más que en el límite, en una inexorable tendencia transgresora y subversiva hacia el afuera, es decir que la escritura es también la fuerza que supera cada vez sus propias reglas. Y esto le permite decir a Foucault (en ¿Qué es un autor?) que la escritura no es ni mucho menos ni la exaltación del gesto de escribir (pues ello supondría reafirmar el sujeto moderno, el de los “prestigios de la individualidad” fuerte y firme, y no se trata de eso, ni de la sujeción de un sujeto en el lenguaje, “sino de la apertura de un espacio en el que el sujeto que escribe no deja de desaparecer.”

En este sentido, la obra es la “asesina de su autor”. Lo que se expresa también en la desaparición de los caracteres individuales del escritor, en la medida en que éste viene a ocupar el papel de muerto en el juego

de la escritura. Esto es resabido; pero lo que busca Foucault es destacar cómo este acontecimiento de la muerte del autor tiene más consecuencias de las que parece y que la dilucidación de estas se ve bloqueada por la irrupción de dos nociones que parecen destinadas a sustituir el privilegio del autor, a saber, las nociones de obra y de escritura. “La teoría de la obra no existe y aquellos que, ingenuamente emprenden la edición de obras carecen de esta teoría y su trabajo empírico se paraliza muy rápidamente.” (Foucault, ¿Qué es un autor?, p.335)

Para la escritura póstuma de Pessoa esto se cumple tal cual, su obra puede ser cualquier cosa, y la dispersión de poemas, notas, tachones, fragmentos, cajas y cajitas parece dar cuenta tanto de que no es la exaltación del gesto de escribir lo que mueve a Pessoa –pues es del todo claro que en él ha muerto el sujeto moderno–, y que en efecto la teoría de la obra no existe, basta revisar la descomunal torre de babel que crece alrededor de sus papeles póstumos, en particular en torno a su Libro del desasosiego²¹ que por quedar como inexistente en un baúl es la más viva muestra de la imposibilidad tanto del autor como de la obra como del tema, es un libro-puzzle que trastorna cualquier noción fija de autor, obra, libro, escritura: esa caja-libro se revela como si siempre hubiese estado allí sin que nadie la escribiese, y si hacemos un esfuerzo por darle una consistencia al Soares a quien se le atribuye no vamos allá de la consistencia que pueda tener una figura humana en un cuadro de Francis Bacon; en cuanto a la materialidad de lo dicho en estas páginas ordenadas por otro -y susceptibles de múltiples ordenamientos, de hecho cada lector podría reordenar a su antojo esas

²¹Basta con seguir la travesía de las ediciones y proyectos de ediciones por los que han pasado los escritos de Pessoa, travesía expuesta por Bréchon en la biografía del autor, y también, por Teresa Rita Lopes, en su texto Pessoa por conhecer. Roteiro para uma expedição, para verificar que en efecto no existe una teoría de la obra y que los papeles de Pessoa son la materialidad que lo demuestra y contra ella vienen chocar los diferentes intentos –estériles– para que la obra exista...

páginas y el libro seguiría existiendo, tal vez porque la materialidad del libro ya está dada en la palabra Libro de su título- sí que es cierto que se abre en un espacio donde bien se pueden engendrar muchos otros libros posibles, pues la naturaleza fragmentaria de la escritura abre la posibilidad de que casi en cada fragmento prolifere un libro posible, más aún, por ser libro “del” desasosiego, es decir, construido con sensaciones –fiel al principio poético de sentirlo todo de todas las maneras y por tanto darle un alma a cada sensación- contiene el germen de muchos libros por venir... cuestión paradójica, pues en sí es la imposibilidad de “la” obra llevada al extremo, pero a la vez es donación, es promesa de libros por venir. Para este Libro se aplica plenamente lo que dice Foucault: **“La palabra “obra” y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor.”** (¿Qué es un autor?, p.335)

Foucault traza pues estos elementos de gran importancia para una topología de los discursos, así como para un análisis histórico de los mismos, de sus modalidades de existencia: modos de circulación, valoración, atribución, de apropiación, cuestiones que varían de una cultura a otra. También da pistas este texto para reexaminar los privilegios del sujeto, porque –a pesar de que un texto se analice en su arquitectura al margen de las referencias biográficas y psicológicas, con lo cual se destituye al sujeto fuerte de la razón- quedan sin pensar los puntos de inserción, los modos de funcionamiento y las dependencias del sujeto. Se trata de invertir la pregunta, ya no por el cómo un sujeto se inserta en el espesor de las cosas y darles un sentido, cómo puede animar las reglas de un lenguaje... sino, cómo, bajo qué condiciones, algo así como un sujeto puede aparecer en el orden un discurso. Qué lugar

puede ocupar en cada tipo de discurso, qué funciones ejerce y bajo qué reglas, en suma: **“se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y analizarlo como una función variable y compleja del discurso.”** (p.350) **La función autor no es más que una de las especificaciones posibles de la función-sujeto. Yes posible imaginar una cultura sin función autor, donde todos los discursos circulen “en el anonimato de un murmullo.** Así se silenciarían las preguntas por quién habla y por su autenticidad y originalidad, se borraría la pregunta por la profundidad de lo dicho, y a cambio saltarían preguntas como: cuáles son los modos de existencia de este discurso? Cómo se sostiene, cómo puede circular? quien puede apropiárselo? Cuáles son los emplazamientos que en él se disponen para unos sujetos posibles? Y tras estas preguntas solo el leve murmullo de una indiferencia: “¿qué importa quién habla?”

Ya en el lenguaje de la literatura que es donde nos situamos con Pessoa esa función autor remite necesariamente no a la instauración de discursividades sino al modo de interrogar el ser del lenguaje, asistimos en el Libro al desvanecimiento de los privilegio del sujeto y más aún, al murmullo de la indiferencia ética : qué importa quién habla?. Allí el ser del lenguaje remite a la reduplicación, al doble y al vacío, al territorio cercano a la locura donde “escribo” y “deliro” designan la misma autorreferencia vacía. El libro es desesperadamente el espejo de toda su poesía pero también la réplica de sus novelas imposibles.

“Escribir es participar de la afirmación de la soledad donde amenaza la fascinación. Es entregarse al riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. Es pasar del yo al “El”, de modo que lo que

me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite como una dispersión infinita. Escribir es disponer el lenguaje bajo la fascinación, y por él, en él, permanecer en el medio absoluto, allí donde la cosa vuelve a ser imagen (...) (Blanchot, El espacio literario, p. 27) Pero la soledad del escritor no es equiparable al sentimiento de abandono o aislamiento, no es soledad a nivel del mundo, es soledad esencial. "EL que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido." (p.15)

Decir soledad de la obra es hablar de la hiancia insalvable entre el escritor y los trazos de la escritura a los que él se consagra como un poseso, como un condenado, que no alcanza nunca aquello a lo que se debe, la soledad de la obra implica entonces la expulsión y la errancia del escritor. Pero además de estar despedido de la obra, él no lo sabe como tampoco sabe si la obra esté hecha y entonces se entrega a una deriva interminable de recomienzo y destrucción de lo que no terminó en otro libro. "**La soledad de la obra tiene como encuadre esa ausencia de exigencia que nunca permite llamarla ni acabada ni inconclusa.** (...) La obra es solitaria, y esto no significa que permanezca incomunicable, que le falte lector. Pero el que la lee participa de esa afirmación de la soledad de la obra, así como quien la escribe pertenece al **riesgo** de esa soledad."²²

Nos gusta decir y creer -para creer con estas facilidades que tenemos arte- que "el arte no reproduce las cosas del mundo, no imita lo real y que el arte se encuentra allí donde el artista, separándose del mundo común, aparta poco a poco lo que es utilizable, imitable, lo que interesa a la vida activa. El arte pertenece entonces al silencio del

mundo, al silencio o la neutralización de lo que hay de usual y de actual en el mundo, así como la imagen es la ausencia de objeto."²³

Pero el artista nunca se eleva del mundo al arte, sino que va del arte a lo que parecen ser las apariencias neutralizadas del mundo y que no aparecen sino bajo la mirada domesticada que generalmente tenemos, mirada de espectador insuficiente, atado al mundo de los fines, y a lo sumo capaz de ir del mundo al cuadro.

No se trata pues de elevar el lenguaje bruto al esencial, ni del *savoir faire*, ni de la maestría en el uso de las palabras: "escribir nunca consiste en perfeccionar el lenguaje corriente, hacerlo más puro. Escribir sólo comienza cuando escribir es la aproximación a ese punto donde nada se revela, donde, en el seno de la disimulación, hablar aún no es sino la sombra de la palabra, lenguaje que sólo es su imagen, lenguaje imaginario y lenguaje de lo imaginario, lenguaje que nadie habla, murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio*, si se quiere al fin hacerse oír."²⁴ En el punto donde nada se revela, al cual tiende el escribir, coinciden el aquí y el ninguna parte. una parte.... Escribir es encontrar ese punto. Y ESE PUNTO ES EL ESPACIO LITERARIO. Y el camino hacia ese punto es una constatación del modo como la nada trabaja en las palabras.

2. Entre el límite de la escritura y el borramiento del sujeto-autor

Actualmente sólo se puede pensar en el vacío del hombre borrado. Pues este vacío no profundiza una carencia, no prescribe una laguna que haya que llenar. No es nada más ni nada menos, que el despliegue de un espacio en el que por fin es posible pensar de nuevo.

Michel Foucault

²²Maurice Blanchot, El espacio literario, p. 16.

²³Ibid., p. 40

²⁴Ibid., p. 42

El *Libro del desasosiego* es en buena medida el laboratorio de la poética pessoana, como bien lo sugiere José Gil en *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*; o, como lo considera Jorge de Sena en el que debió ser el prólogo a la primera edición del Libro, “si no todos los trechos son de igual valor algunos serán de la más bella y más penetrante prosa de la lengua portuguesa. En ellos pasan de largo los temas de los poemas de todos los heterónimos y ortónimos.” En estos fragmentos pululan todos los Pessoas, acuden en caudal el racionalismo trascendental de Pessoa, la tendencia existencialista y simbolista de Campos, el empiriocriticismo de Caeiro, la conciencia cansada y hedonista de la fugacidad de todo propia de Reis... (citado por Jacinto do Prado Coelho, *L.D.*, p. XIX).

Por tanto, leer el Libro exige –como lo indica do Prado Coelho– atender a la intertextualidad dentro del universo pessoano, al “*sistema poetodramático*” que lo instituye tal como lo entiende Augusto Seabra, y escuchar entre líneas no sólo a los otros poetas sino también la inquietud de “un espíritu incapaz de detenerse en la ilusión de lo estable”, el murmullo y el eco de un Pessoa devenido sombra, que se esfuma y deja tras de sí una marejada de palabras y fragmentos como testimonio de su trágica condición: él es escritura y la escritura es su tragedia, no tiene más consistencia que esta, de ahí el absurdo de pretender construir “el caso Pessoa”. En este Libro, la escritura va tan lejos que más que transformar la vida en literatura, lo que tenemos aquí es la literatura que se convierte en vida.

En la maestría del fragmento y en la modalidad de lectura que ello exige radica en buena medida el poder de atracción del

libro que se ofrece al lector como si de un puzzle se tratara, es decir, el conjunto de fragmentos se deja acoger como conjunto de imágenes, y esto ofrece dificultades y posibilidades a la vez, pues tal como lo indica Win Wenders con respecto a su propia labor de cineasta, “las imágenes no tienen una tendencia automática a acomodarse en una historia, y cuando tienen que funcionar como las palabras y la frases, tienen que ser violentadas, esto es, manipuladas.” De donde se sigue para el cineasta alemán que “contar significa siempre constreñir a las imágenes. A veces esa manipulación se transfigura en arte, pero no siempre.” Pero esa manipulación necesaria para avanzar hacia el relato es peligrosa para las imágenes por cuanto puede robarles su vida. “En la relación entre historia e imagen aquella me parece como un vampiro que intenta chupar la sangre a las imágenes. Estas últimas son muy delicadas, un poco como caracoles que se repliegan cuando se toca su antena. Tampoco quieren trabajar como caballos; no les gusta cargar ni transportar: ni mensajes, ni sentidos, ni propósitos ni moral. Pero precisamente eso es lo que quieren las historias.”²⁵

Cuando enfrentamos la lectura del Libro podemos suscribir y trasladar estas consideraciones de Win Wenders, pues en su conjunto, estos fragmentos “Tampoco quieren trabajar como caballos; no les gusta cargar ni transportar: ni mensajes, ni sentidos, ni propósitos ni moral.” Es decir, que este libro nos pone ante el colapso del relato, nos enfrenta a *imágenes escritas* no contaminadas por la pasión del relato, y con ello asistimos a la deflagración de lo que para la modernidad racional fuera el autor, el libro, la historia, las grandes narraciones; categorías estas que han servido de soporte a la ilusión y “el sentimiento de que hay

²⁵Win Wenders, “El estado de las cosas”, *Medios revueltos*, N° 1, p. 29.

un sentido, de que detrás de la inverosímil maraña de fenómenos se esconden un orden último y una concatenación.” Un orden que es lo más anhelado, por encima de muchas otras cosas, hasta el punto que, como lo dice Wenders, “la representación de un orden o de una historia es prácticamente como un sustituto de Dios.” Pero el libro no se ofrece ni mucho menos como un sustituto semejante, todo lo contrario, proviene del caos y de la complejidad y fugacidad de la realidad, destituyendo así cualquier deidad, pues “las situaciones aisladas no se ligan unas con otras, y las experiencias existen – dice Wenders- únicamente como situaciones. Nunca me sucede una historia: lo lamento, y es tal vez una carencia, pero a lo largo de mi vida no he experimentado una sola historia.”²⁶

Las historias, los relatos, con principio y fin, tienen pues una función pacificadora, “ayudan a los hombres a vencer sus grandes angustias: la angustia de que no hay Dios y de que ellos son sólo diminutas partículas flotantes, apoyadas por la percepción y la conciencia pero perdidas en un universo que desborda y sobrepasa todas sus representaciones. (...) las historias hacen la vida soportable y son un auxilio contra el terror.” (Wenders, p. 29) Así, cuando decimos que el libro está hecho de imágenes escritas, también estamos diciendo, primero, que el *L.D.* es en sí mismo una posibilidad abierta para el lector de construir relatos-imposibles, y segundo, que la insalvable fragmentariedad del *L.D.* y su no vocación por el relato enfrentan al lector con un lenguaje emancipado, un lenguaje que ha frizado tangencial y fugazmente el caos, esa realidad abismal, irreductible, de la que se alimenta la cotidianidad gris de la cual Soares es un antihéroe.

Vemos pues como la tonalidad afectiva del Libro determina dos experiencias conjuntas: una escritura que no atiende ni tiende naturalmente al relato, a la historia, y una lectura que exige abandonarse a la fractura y la proliferación de sentidos. Esta experiencia de escritura y de lectura supone el abandono de los controles que imponen las historias, el abandono del caminito que lleva del principio al fin. No en vano la atmósfera de Soares es la ensoñación, el sueño diurno, pues solo fuera de los controles de la historia es posible el sueño diurno, casi es una consecuencia de sustraerse a dicho control. En ese sentido, es posible decir con Wenders que “*Relato y vida se excluyen totalmente.*” Sin embargo, pese a ser ésta la convicción que guía al cineasta, luego reconoce que las historias tienden a la vida, a la imagen, dependen de ella; es decir, la vida, la imagen, las situaciones o acontecimientos no tienden naturalmente al relato o la historia, pero ésta sí que tiende a la vida. Por eso concluye su texto diciendo:

Rechazo totalmente las historias, pues para mí engendran únicamente mentiras, nada sino mentiras, y la más grande mentira consiste en que aquellas producen un nexo donde no existe nexo alguno. Empero, por otra parte necesitamos de esas mentiras, al extremo de que carece totalmente de sentido organizar una serie de imágenes sin sentido, sin la mentira de una historia. Las historias son imposibles, pero sin ellas no nos sería en absoluto posible vivir.²⁷

¿Es decir que el sentido de una serie de imágenes depende de una mentira? ¿Es la mentira la que da sentido? Lo imposible de las historias está en que pretenden la

²⁶Win Wenders, “El estado de las cosas”, Medios revueltos, N° 1, p. 29

²⁷Ibid., p. 31. EL subrayado es nuestro.

conexión entra las situaciones, entre los acontecimientos, que por sí mismos son aisladas, no se ligan unas con otras. Sin embargo esa mentira del sentido -de la que depende la ilación con la que tejemos o anudamos una imagen con otra dando lugar a historias- es la que hace vivible la vida. He aquí como lo imposible (de las historias) engendra lo posible (de la vida). Si leemos desde esta perspectiva las imágenes escritas o cúmulo de fragmentos del que está hecho el *L.D.* nos encontramos con que en efecto, Pessoa deja la tarea del sentido al lector quien se enfrenta así a la desconexión y el caos y a la desnudez e la mentira en la que consiste el sentido. Creo que es tal vez este trasfondo lo que hace imposible “la edición definitiva” del *L.D.*, siempre serán ediciones (im)posibles, parciales.

Es decir, el Libro es refractario al afán y la pasión por el relato, es refractario a la cronología, a las manchas temáticas, a las pretendidas fases, a la cuestión de las diversas atribuciones. El Libro pervive más allá de estas cuestiones, abre un espacio literario inédito, espacializa el tiempo. En este sentido es afortunada la sugerencia de Richard Zenith en su prólogo al Libro: “Leer siempre fuera del orden: he ahí el orden correcto para leer esta cosa parecida a un libro.” Este será siempre un libro abierto, imposible, nunca definitivo, siempre plural, y por ello representa, en la obra de Pessoa, como lo indica Gustavo Rubim, “la experiencia de la imposibilidad del libro.” Sin embargo, la paradoja es que mientras Pessoa se debatió en tal imposibilidad, todos los editores –más allá de la diferencia de criterios que cada uno adopta para establecer el texto- inventan

siempre, al final, “un libro posible con los textos de un de un libro imposible”.

No hay pues autoría posible para un libro tal como este, y las diversas atribuciones dan cuenta ante todo de la “catástrofe de la autoría” inseparable de la multiplicación de firmas y nombres en la que consiste el juego heteronímico. De ahí que Eduardo Lourenço puntualice que este texto es “revulsivo y subversivo de la restante textualidad pessoana, y por serlo, y de la forma como lo es, texto suicida por excelencia.”²⁸ El Libro es en sí la pasión por la escisión, la ruptura y la errancia, la concreción y materialidad de dicha pasión. De allí la fatalidad de lo informe -que se expresa como constante devaneo- que se cierne sobre el Libro y lo determina. Por ello es imposible la ordenación cronológica del Libro, pues este no es de ningún modo un diario, todo lo contrario, “muestra que los días de un diario pueden no tener secuencia según las líneas que el calendario determina, y que el tiempo es tal vez una cosa diferente de lo que piensan los cronologistas. Hay un diario que puede finalmente, ser un espacio de repetición, de contigüidad lateral, de deriva, de circularidad, de disipación no lineal del tiempo. Un diario donde los días se independizan uno de otros y se relacionan según lógicas abiertas.”²⁹ Y por todo esto, es Libro es más que un libro, y en el fondo de cualquier solución editorial lo que brilla es la genialidad poética pessoana.

Estamos ante la fragmentación, la disolución o derramamiento del yo por encarnación de múltiples otros, es decir, la fragmentación y diseminación del yo es a la vez la irrupción de la alteridad, la inmolación si es preciso.

²⁸Eduardo Lourenço, *Fernando rei de nossa Baviera*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da moeda, 1986, p. 89.

²⁹Fernando Cabral Martins, “Livro: el único, el múltiple y el inexistente”, *Colóquio Letras*, revista trimestral, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, N° 155-156, junio del 2000, p. 223.

engeneral, es relato de un acontecimiento excepcional que escapa a las formas del tiempo cotidiano y al mundo de la verdad habitual, quizá de cualquier verdad. (...Sin embargo...) *EL relato no es la narración del acontecimiento, sino ese acontecimiento mismo*, el aproximarse de ese acontecimiento, el lugar donde éste está llamado a producirse, acontecimiento todavía por venir, y gracias a cuya fuerza de atracción el relato puede esperar, él también, realizarse.³⁰

Con Blanchot nos queda claro que el “relato comienza allí donde la novela no funciona y a donde, sin embargo, conduce con sus rechazos y su rica negligencia. El rechazo es heroica y pretenciosamente el relato de un solo episodio, el del encuentro de Ulises con el canto insuficiente y atractivo de las Sirenas.” (El espacio literario, p.26) El relato como acontecimiento por venir, lugar y fuerza de atracción, punto de fascinación, que hacen del lenguaje literario una experiencia donde se subvierte la idea de representación, donde se supera la idea del relato como narración verdadera de acontecimientos excepcionales. EL relato como acontecimiento exige o se impone como la experiencia del ser del lenguaje y con ello la experiencia del fin del Hombre. Es en este sentido que la literatura moderna adquiere una nueva función –bellamente resaltada por Foucault en *Las palabras y las cosas*– que consiste en “agrupar” el lenguaje, en poner de relieve un “ser del lenguaje” más allá de lo que designa o significa, más allá de los propios sonidos. (...) Esa literatura moderna que abre una “lengua extranjera en la lengua, y que, a través de un número ilimitado de construcciones gramaticales superpuestas tiende hacia

una expresión atípica, agramatical, como hacia la desaparición del lenguaje (el libro de Mallarmé, el libro y la heteronimia de Pessoa, las proliferaciones de Roussel, las respiraciones de Artaud, las derivaciones de Brisset...) Lo finito ilimitado o el sobrepliegue , ¿no es lo que ya trazaba Nietzsche bajo el nombre de eterno retorno?³¹

Con el *Libro* de Soares estamos ante una de las más dramáticas expresiones del carácter de acontecimiento que tiene el relato; más aún, el suyo es un libro de acontecimientos, es decir, cada fragmento puede ser leído como un relato, y de ese modo entramos en la vorágine de lo finito ilimitado, en la emancipación con respecto al espacio tiempo cotidianos y con respecto a la verdad; este Libro es un espacio que se abre en múltiples direcciones, donde se atomiza el ideal moderno del gran relato, la gran novela, el gran estilo. Pero justamente en la medida en que se abre dicho espacio el yo se atomiza, y esa es tal vez la consecuencia más radical que trae consigo el hecho de que el relato sea acontecimiento, o mejor, para que lo sea es preciso que el sujeto narrador se diluya, o sea que estamos ante un **relato/ acontecimiento sin sujeto**. Esto nos sitúa en una distancia prudente de toda psicología, de todo psicoanálisis de la literatura, de toda consideración sobre la escritura como síntoma del sujeto (del inconsciente).

Es en la medida que la literatura acontece sin sujeto que ella es en sí misma experiencia y esto implica que el pensamiento se ocupa del pensamiento, la escritura de la escritura, y con ello viene el abismo y el aturdimiento para el que escribe y para el que lee, pues esta literatura más que una reflexión sobre algo es el trabajo de llevar el lenguaje

³⁰Maurice Blanchot, “El canto de las sirenas”, El libro por venir, Madrid, Trotta, 2005, p. 26-

³¹Gilles Deleuze, Foucault, Barcelona, Paidós, 1987, p. 169.

hasta los límites de lo (in)decible; es decir, que la literatura se las juega en el corazón de la angustia donde las categorías que le dan solidez y confianza a la cotidianidad se ponen en cuestión, dejan de ser lo que eran y el mundo se revela en su extrañeza, o mejor, el que escribe y el que lee se acogen en un incurable exilio. En otras palabras, que la literatura se las juegue en el corazón de la angustia quiere decir que su espacio es el “nada y en ninguna parte”, la desazón, y con ello, la ausencia de sujeto, pues este no admite el nada y el ninguna parte, por el contrario, pretende conjurarlos.

La escritura literaria supone pues destiempo, contratiempo, trastorno del tiempo, pues el texto abre él mismo un tiempo otro: intempestivo. De donde el carácter incesante e interminable de la escritura se desprende de ese tiempo otro, intempestivo, que le anima, y de espacio como ser del lenguaje. Pero que escribir sea lo incesante y lo interminable indica también que el autor no es la instancia fija, ni el sujeto fuerte y consistente que quiso hacer de él la modernidad, sino que de lo que se trata es de inscribirse, reinscribirse, como en un libro siempre por venir. Al respecto Foucault, en “¿Qué es un autor”?, habla de efecto-autor, lo que remite ante todo a un procedimiento, a un modo de hacer, ante el cual no cabe ya la pregunta por quién habla, pues qué importa quién habla. Mallarmé por su parte ya había llevado este asunto hasta el extremo de señalar que es el lenguaje el que habla. Y entonces el libro no puede ser a partir de aquí el producto de un acto **creador sino ante todo liberación, donación, entrega.**

No cabe pues decir que la obra viene en calidad de síntoma del escritor, sino que más bien –como lo dice Mallarmé– “la obra

pura implica la desaparición del poeta en la expresión, que cede la iniciativa a las palabras.” Lo que hará decir a Blanchot que el autor desaparece en la obra: “El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece un libro, un montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo.” Es decir, que la obra no es un punto de autorrealización del autor sino más bien una experiencia de pérdida de sí necesaria para que la obra sea, el autor se pierde de vista en la obra, y ésta a su vez se le impone como un vacío, como algo inconcluso que lo obliga a trabajar.

Pero lo que quiere terminar solo sigue siendo interminable y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al fin, la obra lo ignora y vuelve a cerrarse sobre su ausencia en la afirmación impersonal, anónima, de que es, y nada más. Esto se traduce señalando que el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla. Observación que tal vez haya que intervenir, porque, ¿el escritor no estaría muerto desde el momento en que la obra existe, como a veces se lo hace presentir la impresión de una *inacción extraña*?³² (*dés-oeuvrer*)

Esta impresión del *dés-oeuvrer*, *des-obrar*, de la *inacción* extraña podemos decir que se convierte en la atmósfera, en el ámbito de donde emana la escritura del Libro de Soares. Leer este libro es también inhalar la atmósfera del desobramientamiento que exhala el libro mismo. En este sentido, hay un *pathos* del lenguaje en este Libro: siempre inconcluso y fragmentario y a la vez el más descomunal tedio transformado en mirada y en escritura.

En la literatura del siglo XX Pessoa se encuentra entre los más dignos correlatos del des-obramiento. No en vano, Soares es

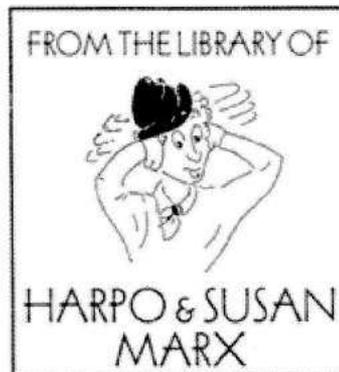
³²Maurice Blanchot, El espacio literario, Barcelona, Paidós, 1992, p. 17.

por definición el más solemne investigador de cosas fútiles, su Libro es el diario de un alma, tal vez la más extraordinaria antinovela, narración de lo que por definición no es narrable: el aire, los colores, la luz, el insomnio, el febril estado de vigilia; Libro-degustación de la nada cotidiana que inquieta hasta desbordar el universo. Por eso, el desasosiego en Pessoa no es tanto decadentismo, cuanto mal de vivir, incompetencia respecto a la vida común regida por la moral de la acción: Soares es la tonalidad de la desazón, de la angustia tal como lo señalábamos en la primera parte de nuestro trabajo, es el murmullo inaudible de una literatura configurada ella misma como el espacio de la “pura actividad de mirar” y de la exigencia poética de “sentirlo todo de todas la maneras”. La pura actividad de mirar devela con impiadosa serenidad cómo el enigma de las cosas es que no tienen ningún significado oculto; pura actividad en la que además podemos presentir el retorno de la mirada del acidioso, del melancólico. Y el sentirlo todo de todas las maneras, es decir,

el despliegue de una sensibilidad extrema hacia las cosas mínimas, lleva implícitas dos exigencias severas que a nuestro modo de ver sitúan este modo de sentirlo todo más allá de una simple psicología de las sensaciones, las dos exigencias son:

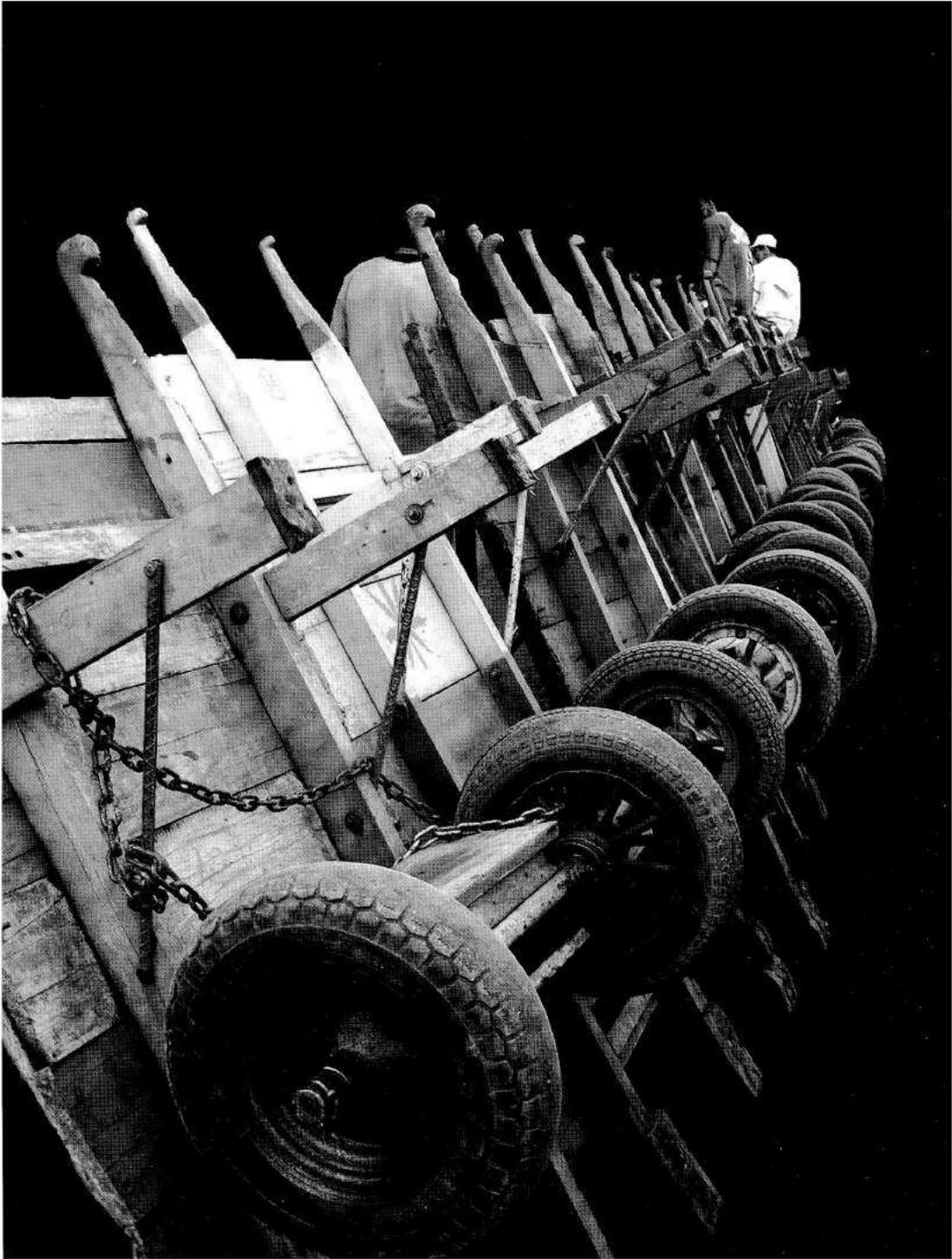
- Tornar literarios los órganos de los sentidos
- Devenir múltiples devenir otros

El espacio al que da lugar la escritura pessoana está constituido pues por el sentirlo todo y el puro mirar, en ello se juega el ser de su lenguaje, si es que, como lo dice Foucault, en el espesor único del libro, “lo que se recoge es algo así como el ser mismo de la literatura, literatura que no hay que comprender ni como lenguaje del hombre, ni como el habla de Dios, ni como el lenguaje de la naturaleza, ni como el lenguaje del corazón o del silencio; la literatura es un lenguaje transgresivo, es un lenguaje mortal, repetitivo, redoblado, el lenguaje del libro mismo.”³³



Aunque los hombres se jactan de sus grandes acciones, éstas no son a menudo la consecuencia de un propósito grandioso, sino consecuencias del azar.

³³Michel Foucault, “Lenguaje y literatura”, p. 80



Sin nombre 2

Naguib Mahfuz: El último de los escribas

Orlando Mejía Rivera

Naguib Mahfuz (1911-2006), premio Nobel en 1988, fue el último de los escribas sobre la tierra, el heredero moderno de Thot y las Casas de la Sabiduría del Antiguo Egipto, en donde se descubrió, antes de la kábala, que la escritura era el nexo entre la dimensión de los Dioses ausentes y el mundo de los seres humanos. Mahfuz recogió la tradición literaria de los escribas y sus jeroglíficos esculpidos sobre las paredes de las pirámides, el carácter alegórico del *Libro de los muertos*, los ritmos de los poetas islámicos y luego construyó una obra contemporánea que ha reflejado, de manera simultánea, al Egipto moderno del siglo XX y también a los arquetipos sempiternos de un pueblo cuyas tradiciones populares, religiosas y culturales se hunden en el misterio de los tiempos antiguos.

Su obra es descomunal: más de cuarenta novelas, trescientos cincuenta relatos, cinco guiones para cine, una autobiografía y miles de artículos periodísticos. De este mar de palabras apenas hemos conocido una pequeña parte traducida al español, pero lo conocido es significativo.

El narrador y sus primeras obras

Mahfuz estudió filosofía en la Universidad del Cairo y allí conoció la obra de escritores árabes contemporáneos como El-Manfalouti, El-Aqqad y Taha Husayn con su obra *Acerca de la poesía preislámica* (1926). Leyó a fondo la literatura occidental y como él mismo ha referido admiró autores como Shakespeare, Ibsen, Proust, Dos Passos. Además, se volvió un apasionado lector de novelas policíacas. De manera simultánea decidió tomar clases de Egiptología y la fascinación por el pasado de su país lo llevó a concebir el gran proyecto de escribir cuarenta novelas históricas de las épocas faraónicas.

De allí resultó su trilogía *La Maldición de Ra* (1939), *Radophis la cortesana* (1943) y *La batalla de Tebas* (1944). Estas son novelas escritas con un lenguaje preciosista y barroco, donde su referente más directo fue el *Ivanhoe* de Walter Scott. Sin embargo, en *La batalla de Tebas*, donde cuenta la guerra de los egipcios, a finales del Imperio Medio, por liberarse de la opresión de unos invasores conocidos como los hicsos, él logró convertir la trama histórica en una alegoría para sus propios contemporáneos, que estaban sometidos al dominio de los ingleses. Esta posición refleja al propio Mahfuz que se afilió al partido nacionalista y socialista *Wafd* liderado por Saad Zaglul, quien hizo famosa la consigna de “Egipto para los egipcios”. El interés del escritor por los conflictos sociopolíticos de su presente lo

hizo abandonar el ciclo de novelas históricas y decidió narrar acerca de las personas que vivían en los barrios de su amada ciudad de El Cairo.

De esa nueva orientación narrativa surgió, en mi concepto, su novela mejor lograda: *El callejón de los milagros* (1947). En esta obra se revela la maestría del narrador para describir las atmósferas de la ciudad, la sencillez de su prosa, el humor sutil de las situaciones cotidianas, la verosimilitud de los diálogos y, en especial, una asombrosa capacidad de construir desde adentro la psicología de sus personajes. Mahfuz nos cuenta de los habitantes del callejón de Midaq, ubicado en un sector popular de la ciudad, y de los pequeños dramas de su vida diaria.

Aparece el café de Kirsha como un sitio que será emblemático en el resto de su obra; el tío Kamil, vendedor de confites, que es feliz porque es inocente y un poco lerdo; el jeque Darwish, un santón de buena familia que lo perdió todo y vive de la caridad de los vecinos, pero que “su vida demostraba que determinadas personas en esta tierra, pueden subsistir sin techo, dinero, ni amigos, libres de preocupaciones, sin pasar miseria ni extrema necesidad”; Salim Alwan, el propietario rico y avaro que nada calma su infelicidad, porque su sed de posesión es infinita; el islamista Radwan Hussainy que cree que el mal en esta tierra es la incapacidad de los hombres para ver el “bien oculto en las grietas”; Hamina, la joven bella y ambiciosa que termina de prostituta; Abbas, peluquero que se enamora de Hamina y termina muerto a causa de su pasión; pero, en especial, en esta novela aparece un personaje fascinante: Zaita, “el fabricante de mendigos”, un sucio y marginal hombre que vive de hacer deformaciones ficticias en aquellos que escogen la mendicidad profesional.

Sin embargo, el personaje es muy complejo y parece revelar con su sordidez, en ocasiones, una forma de sabiduría que tiene el eco de los derviches ancestrales del sufismo: para escuchar la voz de Dios hay que abandonar primero las formas de la cultura humana y vivir luego inmerso en los instintos de la animalidad. Además, Zaita posee una amargura existencial que no se parece en nada a la angustia metafísica de un personaje de Sartre, de Camus o de Celine, y que refleja ese otro tipo de pesimismo de estirpe oriental cuando dice: “A todos nos acoge la luz del día como un rey. Después ya se encarga la suerte de hacernos dar tumbos. Pero la vida es muy sabia y comienza por engañarnos, porque si desde el primer día nos dijera lo que nos tiene reservado, nos negaríamos a nacer”.

En esta obra de juventud Mahfuz ha encontrado su propia voz y en el resto de su obra aparecerán variaciones de estos personajes arquetípicos del Callejón de los milagros: la prostituta, el mendigo, el buscador espiritual, el avaro, el obsesionado con la sexualidad, el político corrupto, la contradicción de las férreas reglas de control del islamismo recibidas por el corazón sensual de los egipcios modernos.

La madurez y la Fawta

Entre 1956 y 1957 publicó lo que se conoce como La trilogía del Cairo: *Entre dos palacios*, *El Palacio del deseo* y *La Azucarera*. Esta obra relata la saga de una familia de clase media, del patriarca Jawad, su esposa, amantes, hijos y nietos, entre 1917 y 1944. Pero, en realidad, es la historia del Cairo y sus costumbres sociales, además de mostrar el resentimiento progresivo de los egipcios ante el colonialismo inglés. Este Cairo de la trilogía está a la altura del Londres

de Dickens, del París de Balzac, del San Petersburgo de Dostoyevsky y del Nueva York de John Dos Passos. Incluso, algunos críticos de tendencia eurocéntrica, le dieron a Mahfuz el apodo de “el Balzac egipcio”.

Aunque Jawad es el eje de la saga, su hijo Kamal es el personaje más elaborado y ambiguo. La contradicción que alberga entre sus deseos de placeres y el ascetismo de la doctrina islámica lo hace preguntarse de manera genial: “¿Cómo podemos convertir la vida en un estado perpetuo de embriaguez sin recurrir al alcohol?” El intento de responder a ese interrogante lleva a Mahfuz a la construcción de una obra maestra de sutileza psicológica, sociológica y espiritual. La llegada al poder de Egipto de Nasser y su gobierno nacionalista, en 1954, hizo que Mahfuz dejara de publicar durante un tiempo.

Reaparece en 1959 con su polémica obra titulada *Awlad Haratina* (traducida al español como *Los hijos de nuestro barrio*), en donde sorprende a sus lectores con una extensa narración alegórica que parece mostrar la historia de la humanidad, desde sus orígenes hasta los tiempos contemporáneos. Cuenta las vicisitudes de Gabalawi (Dios), el fundador del barrio, y de sus hijos Adham e Ibris, como de sus descendientes Jabal (Moisés), Rifa`a (Cristo), Quasim (Mahoma) y Arafa (La ciencia). Allí se muestra a un Dios tirano que no lo conmueve el sufrimiento, la violencia y la injusticia del mundo. De otro lado, los profetas reflexionan sobre la situación caótica del barrio y esas inexplicables peleas entre hermanos de sangre y de vecindad.

Como toda alegoría permite diversas interpretaciones, sin embargo parece que sólo fue leída de una manera unívoca hasta 1989, cuando uno de los líderes musulmanes egipcios dictó la orden de “Fawta” en su contra. Es decir, lo condenó a muerte por “blasfemia y apostasía” contra las leyes

sagradas del Islam. En octubre de 1994 un miembro del grupo de “Los Hermanos musulmanes” lo atacó con un cuchillo en el cuello y le produjo parálisis de su brazo derecho y lo dejó ciego. Mahfuz duró varios años sin volver a escribir y sólo en los últimos meses reanudó sus artículos de periodismo, dictándoselos a un colaborador.

Otras obras de la época de madurez narrativa de Mahfuz son los cuentos fantásticos de *La Taberna del gato negro*, la novela breve *El Mendigo*, *Café Karnak*, *El Café de Qúshumar*, la novela histórica *Akenathón* y, sobre todo, su novela *Miramar* (1967), otra auténtica joya literaria, en la cual Mahfuz hace un homenaje muy personal al género de la novela negra y a la ciudad de Alejandría, con descripciones tan poéticas de sus calles y climas, que recuerdan los mejores pasajes de la tetralogía *El cuarteto de Alejandría* de Durrell y de los versos de Kavafis.

En *Miramar* el personaje Amer Wagdi, un viejo de ochenta años, intelectual, periodista retirado y solitario que quiere morir en su Alejandría natal y se reencuentra con las lecturas del Corán, expresa una idea luminosa que recuerda la propia vida creativa de Mahfuz: “Creer en algo y trabajar para ese algo, ésa es la aspiración más elevada. Otra actitud distinta es la de no creer en nada, pero eso es estar perdido... y creer y no hacer nada, eso es el infierno”.

El legado del maestro

Leer y releer a Naguib Mahfuz es gozar con la literatura profunda, esa que se escribe desde las entrañas y refleja sin proponérselo el misterio de la existencia humana. Pero, también, Mahfuz ha construido un universo narrativo en el cual la tolerancia y la coexistencia entre orientales y occidentales, musulmanes, cristianos y judíos, místicos y

libertinos, es una posibilidad real al alcance de las sociedades humanas. A pesar del atentado que sufrió, él fue optimista hasta el final de su existencia y estaba convencido de que algún día los “hijos del barrio” compartirían la mesa del mundo en paz y fraternidad.

En una entrevista con Mohamed Salmawy, Mahfuz dijo: “La meta última de cualquier escritor es lograr que su obra satisfaga tanto a la élite como al lector promedio”. Pienso, que como pocos, él lo logró. Hay Mahfuz para todos y con alguno de sus personajes inolvidables, o en una calle de ese Cairo de su imaginación, sus lectores brindaremos por su Ka con vino de Palma y recitaremos en su honor la plegaria del Libro de los muertos: “Que yo llegue al campo de paz, que alguien acuda a mí con vasijas de cerveza, tortas y pan de los señores de la eternidad, que yo reciba carne de los altares de los grandes, yo soy el Ka del último escriba llamado Naguib Mahfuz”.



No hay accidentes tan infortunados de los que las personas inteligentes no saquen alguna ventaja, ni tan felices que los imprudentes no puedan convertir en perjuicio suyo.



Fotógrafo

La Habana como ajiaco / tercerespacio en "La novela de mi vida de Leonardo Padura Fuentes" y "Te di la vida entera de Zoé Valdés"

Manuel Martínez

*Habanidad de habanidades, todo es habanidad...
Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la
noche. Recordar es abrir esa caja de Pan-
dora de la que salen todos los dolores, todos
los olores y esa música nocturna...
Guillermo Cabrera Infante (12)¹*

La Habana. Más que una ciudad, este nombre evoca mundos de significación. La Habana es, por una parte, la capital de la nación cubana. Uno puede viajar allí y tocar, olfatear, escuchar y ver

¹Zoé Valdés abre su libro con este epígrafe de la novela *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante. Lo que ella hace al citar la obra de Cabrera Infante, aparte de rendirle homenaje, es evocar el entorno cultural pre-revolucionario y, específicamente, la vida nocturna habanera.

su paisaje urbano. Pero La Habana que se puede experimentar con los cinco sentidos es sólo una. Hay muchas. Hay La Habana colonial y la de la época revolucionaria. Éstas se han fugado de la realidad histórica que habitamos pero siguen presentes en la memoria colectiva. Igual podríamos señalar, por otra parte, La Habana representada en la cultura popular. Esa Habana parecer ser ubicua pero igual de múltiple y diversa como Las Habanas de la memoria.

Hago también hincapié en el carácter universal de la ciudad. La Habana, como símbolo, pertenece al mundo. Desde el descubrimiento, Cuba y La Habana han jugado un papel central en los vaivenes de personas, productos, e ideologías. Este proceso se enfatizó después del triunfo de la revolución, el primero de enero de 1959. Desde ese entonces, La Habana ha aparecido como un espacio importante en el mapa simbólico e imaginario del mundo. Aún así, la apropiación de La Habana, como espacio simbólico, siempre se ha matizado por la relación personal que cada individuo establece con la ciudad.

Esta relación, esta apropiación simbólica de La Habana no ha sido más importante para el mundo que para los cubanos mismos.

Mucho se ha escrito sobre el rol simbólico de La Habana en la formación de la identidad nacional cubana, y sobre cómo los cubanos se han acercado a esta ciudad de varias maneras.² A pesar de que cada cubano asume su relación con La Habana de manera personal, esta relación está necesariamente influida por el conjunto de creencias y representaciones de la misma que la cultura le transmite a cada ciudadano. De ahí que escritores tales como Gastón Baquero, José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, Antonio Benítez Rojo y Reinaldo Arenas entre otros, han escrito sobre ciertos patrones que aparecen una y otra vez en las manifestaciones culturales cubanas. Uno de ellos, quizás el más reiterado como ejemplo es el humor, particularmente en la forma de lo que se conoce como "choteo."³

Lo que el presente trabajo pretende investigar es si la manera de representar La Habana en dos novelas contemporáneas, corresponde a algún patrón que se pueda identificar como típicamente cubano. Específicamente, propongo analizar si esa representación concuerda con la metáfora del ajiaco planteada por el teórico cubano Fernando Ortiz en su ensayo "Los factores humanos de la cubanidad"⁴ por una parte, y con la propuesta espacial del arquitecto

² Desde su fundación en la época colonial, la ciudad de La Habana ha sido un centro de actividad económica, social y cultural en la isla. Como muchos otros países latinoamericanos, la vida nacional de Cuba ha estado marcada por la dicotomía capital/provincia, ciudad/campo. Esta división ha tenido muchos efectos importantes, no sólo en términos de distribución de recursos, sino también en el imaginario nacional. La Habana ha tenido un gran impacto en el imaginario cubano como símbolo de progreso, sofisticación y belleza estética. Esta división fue criticada y señalada por el gobierno revolucionario de Fidel Castro, interesado en desplazar a La Habana de este lugar central. No obstante, La Habana continúa teniendo un lugar particular en la construcción de una tradición novelística en Cuba. Se pueden señalar dentro de esa tradición autores como Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Eliseo Diego, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Reinaldo Arenas y Zoé Valdés, entre otros. Para una descripción más detallada de La Habana y su rol en la cultura y la literatura cubana, léase La ciudad de las columnas de Alejo Carpentier, "La ciudad criolla, La Habana según Marta Traba" de Luis Correa Díaz, el libro de Yolanda Izquierdo Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante, y el libro Invención de La Habana de Emma Álvarez-Tabío Albo.

³ El "choteo" define un uso particular del sentido del humor en el que rasgos como la exageración, la repetición. Es un juego lingüístico en el que los participantes inventan frases, usan palabras de otras lenguas, y referencias indirectas para comunicarse con otros que conocen el juego. El choteo es parecido al jazz por cuanto su objetivo es mantener la conexión con una melodía central, al mismo tiempo que se improvisa y se mantiene una línea de comunicación fluida y coherente. También comparte con el jazz es su carácter de improvisación y su apertura a nuevas influencias. Jorge Mañach escribió su estudio sobre el choteo cubano titulado Indagación del choteo, el cual se publicó por primera vez en 1928.

⁴ Fernando Ortiz es ampliamente reconocido por su trabajo socio-antropológico sobre la cultura cubana, en particular, y sobre Latinoamérica, en general. Introdujo el concepto del ajiaco al discurso intelectual cubano, como metáfora que definiría la identidad cultural cubana. "Los factores humanos de la cubanidad," marca un hito en el debate sobre la identidad cultural cubana porque, por primera vez, se aleja de un discurso esencialista sobre "lo cubano," e incluye el tema de la diversidad racial como un componente importante en el debate.

norteamericano Edward Soja en su libro *Thirdspace*.⁵

¿Por qué recurrir a dos propuestas teóricas, que al parecer, tendrían poco en común? En primer lugar, como explicaré más adelante, estas dos propuestas tienen una dinámica en común. Es esa diferencia la que ofrece un horizonte más amplio en la aproximación a la problemática en consideración. Por ejemplo, mientras que la metáfora del ajiaco se enfoca en el intercambio de manifestaciones culturales de distintas culturas, la noción de tercerespacio tiene un enfoque espacial y “concreto”. Digo “concreto” por dos razones. Primero, el trabajo de Soja se basa en la arquitectura y, por ende, tiene como ancla al espacio físico. Por otra parte, su teoría también se basa en las relaciones de poder, y Soja la propone como plan de acción político.

El último punto es, quizás, más importante. Según la propuesta de Soja, su teoría no se puede aplicar de forma aislada. La teoría del tercerespacio no se puede usar por sí sola, sino, siguiendo sus propios preceptos, se tiene que poner en diálogo, siempre con un “Otro”. La aplicación de la teoría, como la teoría misma, se tiene que mantener

abierta a otras influencias siempre. La mejor manera de hacerlo, es ponerla a dialogar con otra propuesta teórica. Según mi punto de vista, cuando se habla de La Habana, si se la asume como un tercerespacio, como se propone en este análisis, es imprescindible usar conceptos complementarios como el del ajiaco (cultural) y el tercerespacio (espacial/político).

Empezaré con la propuesta de Soja. Para entender la teoría del tercerespacio es imprescindible saber que lo que Soja pretende hacer, como ya indiqué antes, es poner al día la dialéctica hegeliana. Soja rechaza toda oposición binaria porque no quiere proponer un sistema cerrado, tal era el caso del esquema planteado por Hegel. Él quiere transformar la dialéctica original en un sistema abierto y dinámico. Es esta apertura la que se encuentra al centro de su propuesta.

Para lograr un sistema que esté dinámicamente abierto, Soja propone una “trialéctica.” Esta palabra tiene una base espacial que se opone al concepto temporal de Marx y Engels. Para la ruptura de la dialéctica, es clave evadir la trampa de lo binario. Para Soja no es suficiente sólo introducir un tercer

⁵ La teoría del Tercerespacio fue propuesta por Edward Soja en su libro con el mismo título y se basa en el trabajo espacial hecho por Henri Lefebvre. El trabajo de Soja es de gran valor para el presente análisis porque hace referencia directa a la interacción entre una persona y su espacio. El autor lo indica de manera explícitamente clara en la siguiente cita: “My objective in *Thirdspace* can be simply stated. It is to encourage you to think differently about the meanings and significance of space and those related concepts that compose and comprise the inherent spatiality of human life: place, location, locality, landscape, environment, home, city, region, territory, and geography. In encouraging you to think differently, I am not suggesting that you discard your old and familiar ways of thinking about space and spatiality, but rather that you question them in new ways that are aimed at opening up and expanding the scope and critical sensibility of your already established spatial or geographic imaginations (Soja 1). Soja continúa diciendo que “...we are, and always have been, intrinsically spatial beings, active participants in the social construction of our embracing spatialities (Soja 1). En traducción sería: “Mi objetivo en *Tercerespacio* puede ser definido de manera simple. Es animarlos a ustedes a pensar de una manera diferente sobre los sentidos y el significado del espacio, y de los conceptos que a él se relacionan y que conforman, y sintetizan, la espacialidad inherente a la vida humana: lugar, ubicación, localidad, sitio, paisaje, medio ambiente, hogar, ciudad, región, territorio y geografía. Al animarlos a pensar de una manera diferente, no estoy sugiriendo que descarten sus formas anteriores y conocidas de pensar sobre el espacio y la espacialidad, más bien que las cuestionen en maneras nuevas, que tienen la intención de abrir y expandir el alcance y la sensibilidad crítica de sus imaginaciones geográficas ya establecidas.” Sin embargo, Soja también es explícito al decir que su motivación al plantear esta teoría es ofrecer un marco, una herramienta, para ser usada en acciones de tipo político. Soja está interesado en poner al día la dialéctica hegeliana y, al hacerlo, ofrecer a las comunidades marginalizadas, una manera para organizar grupos de resistencia al orden dominante establecido. Para efectos de este trabajo, no recurriré a los aspectos “prácticos” (políticos) de la teoría propuesta por Edward Soja. Lo que me interesa aquí en su teoría es la aproximación teórica que ofrece al análisis de la interacción espacial. Creo que este marco ofrece una herramienta poderosa que ayuda a explicar la dinámica por la cual una persona o cultura se relaciona con su espacio y se apropia de él.

término. Este tercero, por ejemplo, no puede ser una mera síntesis de los dos términos anteriores. Tampoco puede ser un punto intermedio entre dos polos extremos. Lo importante es el proceso mediante el cual uno llega al tercer término y no el término mismo. Este proceso es denominado "thirthing-as-Othering" por Soja y traducido como "terciar al Otro" por mí. En este caso "Othering/Otro" va en mayúscula para enfatizar que siempre hay un "Otro" y de esta manera abrir la metáfora permanentemente.

Antes de proceder con una explicación de la dinámica del tercerespacio debería explicar un poco más sobre los tres elementos que comprenden esta triadética. El "Firstspace", o primerespacio, corresponde al mundo físico que se puede medir. Este es el espacio que se puede "tocar". El "Secondspace" o segundoespacio, es el espacio de la representación que corresponde a mapas, utopías y literatura. El "Thirdspace", o tercerespacio, es el espacio directamente "vivido." Según Soja, este espacio es la intersección de los dos primeros donde se combinan el espacio físico con la ideología que lo sustentan o retan. El tercerespacio es habitado por personas de carne y hueso que, a la vez, llevan a ese espacio sus creencias y percepciones.

Soja propone que este tercerespacio, este "Otro" se base en los dos primeros términos pero, para que no se cierre y se mantenga "radicalmente abierto." Este tercer término debería estar abierto a las influencias de los otros dos de manera continua. Esto implica, claro está, que los dos términos anteriores

también estén radicalmente abiertos. Lo anterior no quiere decir que los elementos están tan abiertos que pueden aceptar cualquier cosa. Estos espacios aceptan elementos nuevos pero siempre basados en los que les precedieron. Lo que Soja está proponiendo es una asociación dinámica y continua, y no un esquema recombinatorio desarticulado que se pueda cerrar de manera arbitraria. De igual manera, una vez "alcanzado" el tercerespacio, éste no se puede congelar. Se tiene que mantener abierto siempre. Soja define al tercerespacio de la siguiente manera,

Thirdspace epistemologies [arise] from the sympathetic deconstruction and heuristic reconstitution of the Firstspace Secondspace duality, another example of what I have called thirthing-as-Othering. Such thirthing is designed not just to critique Firstspace and Secondspace modes of thought, but also to reinvigorate their approaches to spatial knowledge with new possibilities heretofore unthought of inside the traditional spatial disciplines. Thirdspace becomes not only the limitless Aleph but also what Lefebvre once called the city, a "possibilities machine," or, recasting Proust, a madeleine for a 'recherche des espaces perdus', a remembrance-rethinking-recovery of spaces lost ... or never sighted at all (81).⁶

Soja elaboró su teoría con la intención de ofrecer una manera de explicar la interacción que un individuo podría tener con su entorno y, a la misma vez, ofrecer un arma para los que quieren resistir los poderes hegemónicos.

⁶ Mi traducción de esta cita de Soja sería: Las epistemologías de Tercerespacio surgen de la deconstrucción "cordial" y la reconstitución heurística de la dualidad Primerespacio-Segundoespacio, otro ejemplo de lo que he llamado "terciar-al-Otro." Este tipo de "terciar" no está sólo designado a criticar los modos de pensamiento del Primerespacio y del Segundoespacio, sino igualmente a refortalecer sus aproximaciones al conocimiento espacial, con nuevas posibilidades impensadas por las disciplinas tradicionales que estudian el espacio. El Tercerespacio se vuelve no sólo un Aleph ilimitado sino también lo que alguna vez Lefebvre usó para definir la ciudad, una "máquina de posibilidades," o, recordando a Proust, una magdalena para la búsqueda de los espacios perdidos, un recordar-repensar-recuperar los espacio perdidos...o nunca vistos siquiera."

Por otra parte la propuesta de Fernando Ortíz en su ensayo “Los factores humanos de la cubanidad”, se interesa por explicar la dinámica cultural cubana. Para hacerlo, él propone una lectura de Cuba como una “cazuela abierta” donde predomina la heterogeneidad, en la cual, Ortíz hace énfasis en el proceso combinatorio de la “cocción.” Lo que se cocina en esta cazuela, según el autor, es un ajiaco típico cubano.⁷ Ortíz dice,

Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas un incesante borbor de heterogéneas sustancias. (81)

Ahora bien, uno podría argüir que este proceso no es único o particular al caso cubano. El ajiaco no es un plato auténtico ni exclusivo de Cuba. Ortíz indica que una de las cosas que diferencian el ajiaco cubano es la rapidez, intensidad y número de influencias/ingredientes que se han puesto en juego en un espacio tan reducido como es la isla de Cuba.

Como se puede ver, hay varios elementos que asemejan las propuestas de Soja y Ortíz. Las dos teorías enfatizan el proceso combinatorio, y su carácter abierto. Soja lo hace para no caer en un estancamiento binario, y Ortíz lo hace para no caer en una definición esencialista de la cultura cubana. A pesar de las diferencias en intención, los dos conceptos comparten muchos rasgos.

El tercer espacio de Soja corresponde, en la teoría de Ortíz, al espacio cultural vivido de la isla. El segundo espacio de Soja, entonces, correspondería a las representaciones de ese espacio cultural en las páginas de la literatura cubana, y es ahí hacia donde quiero dirigir mi análisis.

Puede entonces partirse de las siguientes consideraciones: si la metáfora del ajiaco funciona para explicar la dinámica cultural cubana del tercer espacio, entonces debería funcionar de igual manera al nivel del segundo espacio. Basados en las teorías de Soja y Ortíz, deberíamos poder analizar la representación de La Habana en novelas como *La novela de mi vida* de Leonardo Padura Fuentes y *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, y poder identificar en ellas la metáfora del ajiaco.

Al proponer esta indagación aparece el problema de la extensión. Hay tantas maneras de considerar la representación del espacio como maneras de representar un determinado espacio. Para evitar eso me limitaré a sólo considerar la representación de La Habana que se hace cuando un personaje la conoce por primera vez.

En *Te di la vida entera*, la protagonista es Cuca Martínez, hija de una mulata y un inmigrante chino. A los quince años se muda a La Habana para trabajar como criada. Es en La Habana donde ella conoce a Juan Pérez, el amor de su vida. El amor entre ella y el Juan, como ella lo llama, es intenso pero breve dado que él tiene que huir cuando triunfa la revolución el primero de enero de 1959. Cuca pasa los próximos veinte años esperando a su querido Juan. Poco después

⁷ Recuérdese que hay múltiples versiones de este plato en diferentes países. En el caso del ajiaco cubano se trata de un cocido en el que se mezclan distintos tipos de carnes, vegetales y tubérculos. También recuérdese que este plato, aunque con el mismo nombre, no se parece al ajiaco colombiano. Las características e ingredientes del ajiaco cubano lo asemejan más al “sancocho” colombiano.

de la huida del Uan, Cuca da a luz a su hija María Regla, su única hija. María Regla se cria dentro del contexto revolucionario y por ende no conoce a La Habana de su mamá. En la medida en que va avanzando la narrativa, presenciamos el deterioro progresivo de La Habana, cuya decadencia se va, a la vez, reflejando en el cuerpo de Cuca. De igual manera, la autora nos presenta el creciente desencanto con el proceso revolucionario por parte de María Regla. El clímax de la novela llega cuando Juan Pérez se ve forzado a regresar a Cuba y se encuentra con Cuca. Es a raíz de este reencuentro y segundo abandono que Cuca se da cuenta que ha sacrificado su vida en vano. El hombre de sus sueños ha desaparecido con La Habana que ella primero conoció de niña.

Es esa Habana, la deseada, que Valdés nos presenta primero. Desde muy temprano en su novela, Valdés la bautiza “la capital más bella de Latinoamérica.” (19) Esta es la “Habana, tan bella, tan nueva y radiante.” (28) Esta idealización se confirma en un pasaje que comienza en la página 31 y se extiende hasta la 37 y comienza de la siguiente manera, “Ésa era La Habana, colorida, iluminada, ¡qué bella ciudad, Dios santo! Y que yo me la perdí por culpa de nacer tarde. Ésa era La Habana...” Este pasaje es revelador porque nos da una muestra del funcionamiento del ajiaco dentro de la novela, o sea el *segundoespacio*.

Primero, tenemos su extensión. Es abrumador por todo lo que contiene. Valdés incluye tantos elementos para dejar ver la magnitud de componentes que estaban en juego en la ciudad de La Habana antes de la revolución. Segundo, ella presenta

elementos que, a primera vista parecieran no tener nada en común. Se habla de comida, música, arquitectura, personajes típicos, francés, colores, olores, y sexo. Esta yuxtaposición de elementos es un intento de representar en las páginas de la novela, el *segundoespacio*, la dinámica del ajiaco, del *tercerespacio*. La narración presenta a los elementos asociándose libremente. El efecto es tal que uno casi puede oler el ajiaco.

En *La novela de mi vida* de Leonardo Padura tenemos otro ejemplo de una primer encuentro con La Habana. En realidad, la novela contiene dos “novelas”, con una historia menor relacionada a las dos primeras. Primero, Padura nos presenta la supuesta autobiografía del poeta cubano José María Heredia.⁸ Esta es su novela “perdida.” La segunda “novela” tiene como protagonista a Fernando Terry, un poeta y académico contemporáneo, que se marcha al exilio después de perder una situación favorecida con el régimen. Él sólo regresa a la isla después de haber sido instado por su amigo Álvaro, quien piensa haber descubierto una pista que puede resultar en el hallazgo de la novela perdida de Heredia. Las vidas de los dos poetas se relfejan a manera de espejo, a pesar de vivir en diferentes siglos. Las dos siguen la misma trayectoria: el paso de la adolescencia a la adultez, la desgracia, el exilio y el retorno.

Padura describe la primera impresión que Heredia tiene de La Habana de la siguiente manera

Aunque muchos años tardé en descubrirlo, ahora estoy seguro de que

⁸ José María Heredia (1803-1839) nació en Santiago, al oriente de Cuba, y es considerado “El poeta nacional” cubano. Pasó la mayoría de su vida fuera de la isla. Su pasión por Cuba fue tal que uno de los temas recurrentes en su poesía es su añoranza por Cuba. Murió en Toluca, México, donde pasó los últimos años de su vida. Este hecho pone en evidencia que la elección que hace Padura de Heredia como personaje de su novela, hace referencia al tema reiterado del exilio y el artista cubano y a la noción de búsqueda como componente fundamental de la trama, búsqueda de la novela perdida de Heredia, búsqueda de la identidad cubana.

la magia de La Habana brota de su olor. Quien conozca la ciudad debe admitir que posee una luz propia, densa y leve al mismo tiempo, y un colorido exultante, que la distinguen entre mil ciudades del mundo. Pero sólo su olor resulta capaz de otorgarle ese espíritu inconfundible, que la hace permanecer viva en el recuerdo. Porque el olor de La Habana no es mejor ni peor, no es perfume ni es fetidez, y, sobre todo, no es puro: germina de la mezcla febril rezumada por una ciudad caótica y avasallante. Aquel olor me atrapó desde la primera vez que, ya con facultad de conciencia, llegué a La Habana. Andaba yo al borde de mis catorce años, creyéndome adulto, y pude distinguir la singularidad de aquel olor, pues conocía las exhalaciones de medio mundo americano: desde el hedor pantanoso de Pensacola hasta el efluvio tortillero y a polvo seco de México, pasando por los recios aromas de las ciudades costeras y altas de Venezuela -tierras de emanaciones puras-, por el vaho caliente y dulzón de Santo Domingo o por la fragancia a marisco fresco de Veracruz. Pero La Habana me abrazó con una maravillosa amalgama en la que el olor incisivo de los chorizos gallegos compite con el tasajo montevideano; el del cagajón de caballo con la brisa del mar; el del negro de nación y sus emanaciones ácidas, con el de las señoritas blancas (o que pasan por tal) perfumadas con dulces lavandas francesas; el de las aguas estancadas con el del aceite recio que se quema en las lámparas; el de las telas nuevas, caras y europeas, con el de los perros sarnosos, señoras de la noche y los basurales; el del orine de las vacas lecheras, que trotan moviendo sus

ubres hinchadas, con las emanaciones maravillosas de las casas de citas, donde flota un aliento de aguardiente y hierba buena, ya mezclado con el que exhalan los cuerpos negros, mulatos, blancos, moros, amarillos de unas mujeres capaces de satisfacer todas las exigencias de la imaginación viril... Y, flotando en el cielo, los efluvios del jazmín y el de tabaco, el de la brea y el de los quesos, el del pescado fresco y el del vino derramado, que se amalgaman con el de todas las frutas que el prodigioso clima tropical convoca en los mercados habaneros, perfumados por las piñas, mangos, guayabas, papayas, guanábanas y esos plátanos deliciosos, de los más diversos tamaños y colores. (16-17)

Lo que más llama la atención de este pasaje es la similitud al previamente citado de *Te di la vida entera*. Los dos protagonistas descubren la ciudad en su adolescencia y los dos autores deciden presentar esta primera impresión de la ciudad por medio de un catálogo de elementos diversos. Además, los elementos que se elijen son casi los mismos. Padura y Valdés incluyen en sus listas, comida, colores, olores, personajes típicos, y sexo. De nuevo aquí vemos creado, en las páginas de la novela, el dinamismo y abundancia de La Habana del tercerespacio.

Padura refuerza esta representación cuando describe a la ciudad como “caótica y avasallante” (17) y como “caleidoscopio” (28). Al usar estas palabras, él logra generar el mismo efecto que Valdés con la extensión de su *passage*. Él igual abruma con el número de elementos que están en juego en el espacio de La Habana. Esto se ve en la siguiente cita, en la cual Heredia indica que, “Además del olor, La Habana me sorprendió con el

maravilloso descubrimiento de que allí se vivía con una lujuria y un desenfreno tal como si al día siguiente fuese a llegar un huracán.” (18) El efecto es que La Habana se representa como un tercerespacio en el segundoespacio de la novela.

Los dos novelistas representan a La Habana como un lugar especial y único. Pero no es en una lista heterogénea en la que radica la singularidad de La Habana. Uno podría componer una lista, igual de heterogénea, para cualquier ciudad moderna. En donde radica el carácter especial de La Habana es en la combinación dinámica entre una lista particular y el proceso combinatorio que a la vez es igual de dinámico. En esto vemos la exigencia teórica de Soja de que el tercerespacio sea abierto pero a la vez basado en sus antecedentes. De esta manera el ajiaco cubano puede recibir nuevos ingredientes y asimilarlos con los ingredientes preexistentes. Es por eso que una hierba más o menos no va a cambiar radicalmente el sabor de todo el ajiaco.

Este juego combinatorio funciona de igual manera a otros niveles de representación en las dos novelas. Se puede señalar, por ejemplo, cómo en las dos novelas se presentan las primeras experiencias sexuales de los protagonistas. También se puede citar la representación del amor y cómo se experimenta. En los dos casos, estos son elementos que contribuyen a la creación de un ajiaco/tercerespacio y a la vez funcionan como tal. Lamentablemente, como indiqué al principio, el presente trabajo no cuenta con suficiente espacio para abarcar todas las posibles manifestaciones de esta dinámica.

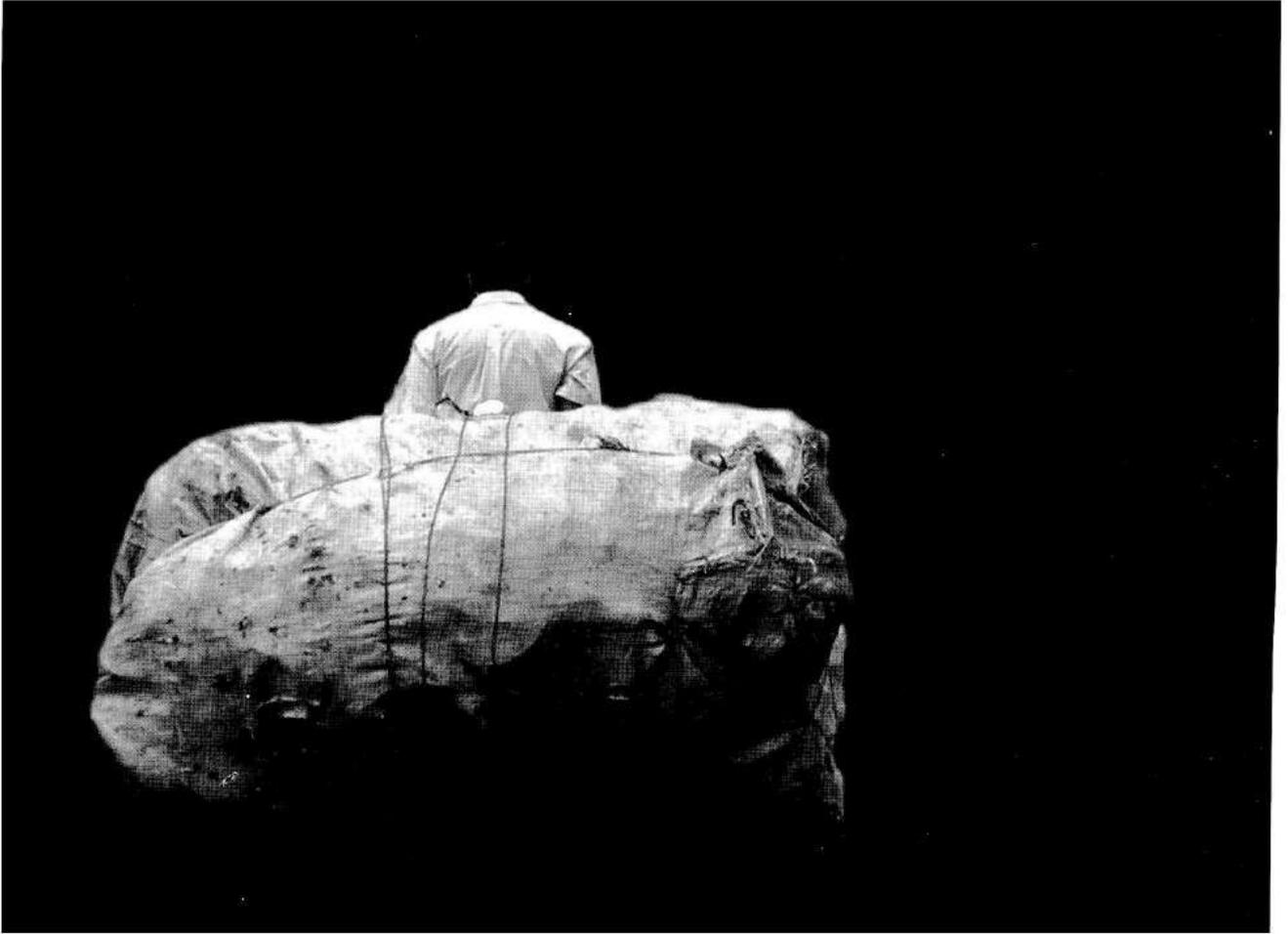
En este punto en el artículo el lector esperaría una conclusión. Lamentable, o quizás afortunadamente, para mantener un

cierto nivel de coherencia con las propuestas del ajiaco y tercerespacio, en vez de cerrar el final, lo debo abrir. Someteré a la decisión del lector la siguiente consideración, y de tal manera, intentaré mantener este artículo “radicalmente abierto.”

En mi análisis, he presentado principalmente el carácter armónico del ajiaco y el tercerespacio. O sea, he hablado de la incorporación de elementos, de cómo concuerdan al mezclarse. No he mencionado la posibilidad de rechazo. Aún así, esta posibilidad siempre existe. Pienso que el rechazo está implícito en las dos propuestas. Aludí al principio al interés de Soja en resistir el poder hegemónico. Esta resistencia, considero, también se encuentra implícitamente en el concepto del ajiaco. Uno puede o no incluir elementos. Uno puede sacar elementos después de cierto tiempo de cocción. Igualmente, uno puede introducir algún ingrediente que se consuma totalmente sin contribuir con un sabor particular al ajiaco. No puede haber aceptación sin posibilidad de rechazo. Así, con esas palabras, dejaré hervir el ajiaco.



A los viejos les gusta dar buenos consejos, para consolarse de no poder malos ejemplos.



Viaje

George Sarton

Jorge Alberto Naranjo

1. ESBOZO BIOGRÁFICO

George Albert Léon Sarton ha sido, según muchos estudiosos, uno de los mayores líderes que ha tenido la Historia de las Ciencias, de la cual se ocupó durante medio siglo XX. Nació en Ghent, Bélgica, el 31 de agosto de 1884. Su padre era ingeniero y director de los Ferrocarriles del Estado Belga; a su madre la perdió a los pocos meses de haber nacido. De niño estudió en el Ateneo de Ghent, luego -durante cuatro años- en el Ateneo de Shimay, y finalmente ingresó a la Universidad de Ghent a estudiar filosofía, carrera que abandonó poco después. Durante un año estudió por su cuenta, y reingresó a dicha universidad al área

de Ciencias Naturales, en donde se ocupó principalmente del estudio de la química, la cristalografía y las matemáticas, y de la experimentación en laboratorios. Obtuvo, por sus trabajos de química, una condecoración de cuatro universidades, y en 1908 otra que le dio la ciudad de Ghent por su trabajo "Etude d'un phénomène d'autocatalyse négative en système hétérogène, précédée d'une étude théorique sur la catalyse, l'autocatalyse et la catalyse négative". En su trabajo científico comenzó a interesarse en la historia de la filosofía y de las ciencias, bajo la influencia de Comte, Tannery, Poincaré. Su tesis de grado, que presentó en 1911, se intituló "Les principes de la mécanique de Newton".

Ya para entonces había tomado forma lo que sería el objetivo y propósito de su vida intelectual: establecer la Historia de las Ciencias como disciplina autónoma, comparable a las otras disciplinas científicas; quería desvirtuar el manido conflicto entre humanismo y ciencia, el esquema "humanismo vs. ciencia", y como lo expresó Conway Zirkle, aunar ambos saberes y actitudes en cada investigador. Ese mismo año 1911 contrajo matrimonio con la ingeniera Eleanor M. Elwes, y en 1912 tuvieron su hija única, Eleanor Mary. En este año comenzó la publicación de la revista *Isis*, creada por Sarton, y empezó a recopilar datos y hacer apuntes para la "Introducción a la Historia de la Ciencia", que tal vez sea la más grande obra de las escritas acerca del tema. "No podía estudiar a su amor académico principal, Leonardo da Vinci, hasta no conocer cuanto había sucedido antes. De tal búsqueda surgió su *Introducción a la Historia de la Ciencia*, que después de una labor de veinte años dio por concluida cincuenta años antes de llegar a la época de Leonardo" (Conway Zirkle).

La Primera Guerra Mundial lo obligó a suspender sus actividades. Con su familia

se fue, a través de Holanda, a Inglaterra, donde sirvió como oficial. En 1915 llegó a los Estados Unidos sin dinero y sin trabajo, pero pronto pudo ofrecer conferencias en la Universidad de Illinois, y recibió un puesto humilde en la Universidad George Washington, en la capital de ese país, donde se le unió su familia. En 1916 se mudaron a Cambridge, Massachussets para Sarton utilizar la Biblioteca Widener de la Universidad de Harvard; allí consiguió un estudio dentro de la biblioteca, que pagó dando clases como profesor de cátedra durante dos años. Fueron años difíciles, pero desde 1818 a 1849 fue investigador de la Institución Carnegie, en Washington, lo cual le permitió estudiar sin preocupaciones económicas. Al concluir la Primera Guerra Mundial continuó publicando *Isis*, ahora desde Norteamérica.

En 1920 fue nombrado profesor de Universidad de Harvard. En 1924 él y su esposa se hicieron ciudadanos estadounidenses, y este mismo año fundó con Lynn Thorndike, David E-Smith y otros la Sociedad de Historia de la Ciencia. En 1925 recibió su primera Mención de Honor de la Deutsche Akademie der Naturfoscher. En 1928 ayudó a fundar la Academia Internacional de la Historia de la Ciencia. Fue Presidente muy activo del Tercer Congreso Internacional, que se realizó en Portugal en 1934, y Presidente Honorario de la Sociedad de la Historia de la Ciencia en 1938. Fue invitado a ser miembro permanente de varias prestigiosas instituciones, como la Academia Estadounidense de Artes y Ciencias, la Sociedad Filosófica de Philadelphia, la Academia de la Historia de Madrid, la Sociedad Real de Edimburgo, y la Academia Medieval de los Estados Unidos. Fue Miembro Honorario de sociedades de Historia de la Ciencia en Bélgica, Holanda, Alemania, Italia, Suecia e Israel. En 1940 fue nombrado Caballero de la Orden de

Leopoldo. Conferencista y profesor invitado a lo largo y ancho de los Estados Unidos, en 1940 se le nombró “profesor asociado” de la Universidad de Harvard, donde enseñó hasta 1951.

En 1951 abandonó la dirección de *Isis* para ocupar la Presidencia de la Unión Internacional de Historia de la Ciencia, cargo que desempeñaría hasta su muerte, en 1956. Dominó las lenguas clásicas y un buen número de las lenguas romances. Aprendió árabe porque consideraba imprescindible conocer el legado científico de esta cultura y enseñar a los occidentales a valorarlo. Estuvo casi un año en Beirut y viajó por los países islámicos cercanos. También estudió con detenimiento la ciencia del Lejano Oriente.

Este esbozo biográfico nos permite resaltar varias cuestiones importantes: en primer lugar, la fusión que Sarton logró entre el verdadero hombre de ciencia conocedor profundo de los temas que historiza, y el humanista historiador. Nos hemos ido acostumbrando a considerar que el historiador y el epistemólogo de las ciencias pueden darse el lujo de hablar de los temas científicos desde fuera, ignorándolos por cuanto ellos no son el propio tema u “objeto” de su trabajo. Hay historiadores de la ciencia que se sacan un ojo con una media proporcional, y toda su sapiencia es un merodeo por los alrededores de un territorio que “dejan” a los propios científicos. Pero así solamente se perpetúa el conflicto entre científicos y humanistas y, lo que es peor, se lo disimula y ahonda. El trabajo de Sarton es la prueba de hecho y de derecho de cómo es posible integrar al científico y al historiador, y producir un saber denso que interese tanto al uno como al otro. En segundo lugar, esa cascada de títulos y membrecías sólo viene a cuento para indicar el estatuto autónomo que Sarton logró dar

a la Historia de las Ciencias como disciplina académica, el reconocimiento explícito que las grandes universidades supieron dar a la titánica labor de “El gran Sarton”, como fue llamado. En cuatro décadas de labor concienzuda supo convertir una afición en un oficio, conmoviendo los hábitos de los científicos no menos que los de los historiadores, y haciendo del supuesto conflicto entre ciencia y humanismo el campo fértil para que fulgurase una forma nueva de conocimiento. Sarton supo borrar muchos prejuicios occidentales, retrotraer hasta el oriente pre-griego la historia de ciencias y técnicas; dio al medioevo su crédito y sus merecimientos, más allá del lugar común de su obscurantismo pre-renacentista. Así, no sólo dio estatuto a una nueva disciplina sino que contribuyó decisivamente a revolucionar los métodos y el objeto de la historia general de las civilizaciones.

2. OBRAS PUBLICADAS

La siguiente es la lista de las obras más importantes publicadas por Sarton sobre Historia de las Ciencias. Es preciso aclarar que los originales son en lengua inglesa, y que en ocasiones se han hecho varias ediciones de un mismo libro, por lo que no siempre podemos citar la primera edición.

-*Introducción a la Historia de la Ciencia*, 3 volúmenes, publicadas para la Institución Carnegie de Washington D.C por la Compañía Williams y Wilkins, Baltimore, desde 1927 hasta 1948.

-*Historia de la Ciencia y nuevo Humanismo*, Imprenta de la Universidad de Indiana, Bloomington, 1962.

-*Sobre la Historia de la Ciencia*, editora Dorothy Stimson, Imprenta de la Universidad

de Harvard, Cambridge, 1962, (contiene textos no publicados en libro).

-*Una guía para la Historia de la Ciencia*, Imprenta Ronald, Nueva Cork, 1952.

-*Historia de la Ciencia*. (Ciencia antigua hasta la Edad de Oro de Grecia), Imprenta de la Universidad de Harvard, Cambridge, 1952.

-*Historia de la Ciencia*. (Ciencia y cultura helenística hasta los últimos tres siglos a. de C.). Imprenta de la Universidad de Harvard, Cambridge, 1959.

-*Seis alas del Renacimiento* (hombres de ciencia del Renacimiento), Imprenta de la Universidad de Indiana, Bloomington, 1957.

-*La vida de la ciencia* (ensayos sobre la historia de la civilización). Introducción de Conway Zirkle, Imprenta de la Universidad de Indiana, Bloomington, 1948.

-*Ciencia antigua y Civilización moderna*, Imprenta de la Universidad de Nebraska, Lincoln, 1954.

-*El significado de la ciencia antigua y medieval durante el Renacimiento*, Imprenta de la Universidad de Pensilvania, Philadelphia, 1955. (Versión publicada por la Compañía A. S. Barnes, Nueva York, en 1961.)

-*El estudio de la Historia de las Matemáticas. El estudio de la Historia de la Ciencia*. Dover, Nueva York, en 1955 (el original es de 1936).

-*Retratos de hombres de ciencia de la Antigüedad*. Lychos Upsala, 1945.

-*George Sarton i la Historia de la Ciència a Espanha*, (en catalán), Consejo Superior de

Investigaciones Científicas, Barcelona, 1990. Correspondencia con J. M. Millás-Villacrosa, Francisco Vera, Miguel Asín Palacio y otros.

-*La incubación de la Ciencia Occidental en el Medio Oriente*, Biblioteca del Congreso, Washington D. C., 1951.

-*Ciencia Antigua hasta la época de Epicuro*, Imprenta de la Universidad de Harvard, Cambridge, 1952.

Sarton fundó y dirigió las siguientes revistas.

-*Isis* (Revista internacional dedicada a la historia de la ciencia y de la civilización). Es la revista oficial de la Sociedad de Historia de la Ciencia. Bajo la dirección de Sarton se publicaron 43 volúmenes, de 1913 hasta 1957. Los Nos. 44 a 48, de 1953 a 1957, fueron editados por I. Bernard Cohen. Publicada por la Sociedad de Historia de la Ciencia, Cambridge.

-*Osiris* (Commentationes de scientiarum et eruditionis historia rationeque). Se editaron 12 volúmenes, de 1936 a 1954, bajo la dirección de Sarton excepto el último, que dirigieron Canon A. Rome y el abad J. Mogenet. Imprenta de Santa Catalina, Brujas, Bélgica.

-*Horus* (una guía para la historia de las ciencias), Imprenta Chronica Botanica, Waltham, Massachussets, 1952.

La mayoría de sus trabajos científicos y de sus reseñas, prólogos y artículos de otra índole aparecieron en *Isis* y en *Osiris*. En estas publicaciones periódicas hay más de trescientos artículos suyos. Los títulos de las tres revistas obedecen a la admiración de Sarton por la cultura egipcia, que consideraba cuna de las civilizaciones. Es importante

anotar que en estas revistas aparecieron por igual artículos y trabajos de ciencias puras como de historia de las ciencias.

Para celebrar los sesenta años de George Sarton, en 1944 se preparó un hermoso volumen que lleva por título *Ensayos y estudios sobre la historia de la ciencia y el conocimiento*, editado al finalizar la Segunda Guerra Mundial por M. F. Ashley Motagu, y reeditado en 1969 por la editorial Kraus, Nueva York. Entre otros investigadores colaboraron Charles Singer, Ananda Coomaraswamy, José María Millás-Villacrosa, Lynn Thorndike y David E. Smith.

3. EL ESTATUTO DE LA HISTORIA DE LA CIENCIA

Sarton se preocupó hondamente por dar a la historia de la ciencia un lugar principal dentro de las disciplinas académicas. Consideraba un error grave la presentación y docencia de las ciencias en la forma sintética en que -todavía hoy- se enseñan, borrando todas las señas del proceso de construcción progresivo y lleno de avatares de cualquier verdad científica, y transmitiendo una imagen ahistórica de ese conocimiento. A este problema, a criticar esa forma de enseñanza, dedicó muchos estudios, dentro de los cuales sobresale uno intitulado "The history of Science", que incluyó en su libro "The life of science" (pags 29 a 64). Allí afirma:

"En pocas palabras, el propósito de la historia de la ciencia, tal como lo entiendo, es el de establecer la génesis y el desarrollo de los hechos y las ideas científicas tomando en cuenta todos los intercambios intelectuales y todas las influencias puestas en juego por el verdadero progreso de la civilización.

Es incluso una historia de la civilización humana, considerada desde un punto de vista superior. El centro de interés es la evolución de la ciencia, pero la historia general permanece siempre en la base".

Para Sarton, este "verdadero progreso" que se trasluce en el desarrollo de las ideas científicas no es, ni mucho menos, un progreso simple y unilineal: lleno de accidentes, de dubitaciones y hasta regresiones, anudando con frecuencia lazos muy fuertes con el prejuicio y el error y los dogmas imperantes; en el que se constatan hiatos y rupturas, cambios de rumbo, no por ello deja ser una progresión neta, tal vez la única segura y firme de la civilización. Llegó inclusive a sostener que, en época no lejana, el verdadero hilo conductor de las historias de las civilizaciones sería la historia de sus adquisiciones y logros científicos, precisamente por la seguridad de su progresión paulatina. Esto no significa, ni mucho menos, hacer a un lado la historia particular de las tecnologías, las instituciones, las costumbres, mentalidades, artes ó ideologías, sino su integración segura a un proceso de evolución temporal de enriquecimiento intelectual creciente. No veía posible hacer una historia de las ciencias independiente de su ligazón con la historia general, pero, a la inversa, veía cada vez más imposible hacer historia general de las civilizaciones haciendo de lado la de sus ciencias y tecnologías.

Por otra parte, cuestionó duramente la tendencia a considerar las ciencias como un logro exclusivamente occidental, indiano. Veía en ello un problema de racismo insoslayable, y se dedicó tesoneramente a la tarea de mostrar los logros científicos alcanzados en el medio y el lejano oriente mucho antes de que los griegos comenzasen

a balbucear sus primeras teorías para-científicas. Un teorema como el de Pitágoras tuvo como antecedentes millares de cálculos egipcios y babilónicos de agrimensura de terrenos inundados, muchas tablillas aritméticas y soluciones de ecuaciones de segundo grado, y hasta su formulación explícita para muchos tipos de triángulos. Y saber esto no demerita la síntesis pitagórica: la historiza, la muestra como la culminación de un proceso, como un juicio sintético que estuvo precedido por una larga cadena de juicios analíticos y críticos.

También cuestionó vigorosamente la idea tan despectiva que tantos científicos -ó que se suponen tales por conocer la ciencia especializada en un estrecho campo- se hacen de la historia de la ciencia:

“Ellos piensan que el estudio de la historia es desesperanzadoramente impreciso y, de acuerdo con su propia definición de ciencia, no científico. Este es otro error, que sin embargo tomaría mucho tiempo refutar completamente. Baste con señalar que los estudios históricos, como cualesquiera otros, son aproximados; la aproximación obtenida por los historiadores puede ser laxa, pero los estudios no son menos científicos por ello. No es tanto su grado de aproximación como su conocimiento definido de este grado lo que da a un estudio su carácter científico”.

Lo que confiere a la historia de las ciencias su estatuto de científicidad es su método y no su meta (ibid, p 58). La idea de crear un curso de esta disciplina debe atribuirse a Comte, quien juzgaba imposible una “filosofía positiva” sin recurrir permanentemente al estudio de esa historia para ponderar el desarrollo de la humanidad; sin embargo fue Paul Tannery,

sesenta años después de la propuesta de Comte y mucho mejor preparado que éste para acceder a la vida interna de los conceptos científicos, y con una masa documental inmensamente mayor a disposición, quien empezó a dar forma definitiva al proyecto comteano. De entonces a nuestra época sólo en los medios más retardatarios se sigue poniendo en duda la importancia de esta disciplina. La tendencia general de aprecio por la misma, el engrosamiento del número de investigadores dedicados a su estudio, el cúmulo de los descubrimientos por ellos acopiados, la incidencia de ese curso en la enseñanza meramente sintética de las ciencias, han sido asombrosos en los cien años corridos desde la muerte de Tannery. En ello, el papel de Sarton ha sido fundamental durante la primera mitad del siglo XX, hasta su muerte. Y el legado intelectual que nos dejó sigue inspirando a científicos de todas las latitudes.

“El propósito del criticismo histórico no es meramente hacer la ciencia más precisa, sino poner orden y claridad en ella, simplificarla. Incluso, es el examen del pasado lo que nos permite mejor extraer lo que es realmente esencial. La importancia de un concepto es mucho más clara cuando uno se ha tomado el trabajo de considerar todas las dificultades que se vencieron para llegar a él, todos los errores con los que estuvo ligado, en breve, toda la vida previa que le dio nacimiento. Uno podría decir que la riqueza y fertilidad de un concepto son función de esa herencia y esto sólo se logra si se estudia su genealogía.”

Ciencia analítico-crítica y sintética, la historia de las ciencias es una genealogía del conocimiento, capaz de considerar el

error en lo que de positivo tiene, en sus lazos insoslayables con la construcción de los conceptos adecuados, como obstáculo epistemológico; capaz de valorar las rupturas y fulguraciones de progreso en forma precisa; capaz de evaluar la velocidad de grupo de las adquisiciones científicas en el conjunto de las prácticas sociales; capaz de articular ciencias con técnicas y filosofía y arte. Abre ventanas hacia el pasado, no por el pasado mismo, sino para una mejor apreciación del presente. Destruye las idolatrías científicas, los narcisismos de época, enseña al sabio cómo es un eslabón apenas en la cadena ascensional de las civilizaciones, lo humaniza. El valor pedagógico de los cursos de historia de las ciencias se hace pues evidente a la luz de estas consideraciones. Sartón no duda en citar la “Mecánica” de Ernst Mach como un ejemplo de lo que puede lograrse, pero de entonces acá podrían citarse otros muchos, incluidos por supuesto los del propio Sartón, verbigracia los referentes a las ciencias egipcias, islámicas y helenísticas, ó los referentes al saber medieval ó a Leonardo da Vinci.

4. EL NUEVO HUMANISMO

A Sartón le preocupó siempre la escisión entre el humanismo y la ciencia, y no dejó nunca de insistir en la necesidad de unificar el saber de los humanistas –fuesen historiadores, filólogos ó filósofos– con el de los científicos de la naturaleza. El llamado “conflicto entre las Facultades” que Kant diagnosticó pero que no supo tratar en forma adecuada, era para Sartón uno de los problemas verdaderamente cruciales de la modernidad. Acerca de esto escribió páginas conmovedoras:

“Es irritante encontrar escolares clásicos y hombres de letras que parecen

pensar que ellos son guardianes de la cultura, antigua y moderna, y que aún no ven, ó tratan de no ver, el mundo inmenso de belleza que la ciencia está permanentemente desplegando ante sus propios ojos. En su presencia están desplegándose gigantescos pensamientos, pero ellos los ignoran cual si no fuesen hombres de su propia época.

Pero no es menos irritante encontrar científicos e inventores que no parecen estar conscientes de todos los tesoros de belleza y conocimiento que el hombre ha acumulado en los últimos cinco o seis milenios, que no aprecian el encanto y la nobleza del pasado y miran a los historiadores, como a los artistas, cual soñadores inútiles.”

El problema es doble. Falta una gramática común. Lo que cada especialista sabe se apoya en la ignorancia y el soslayamiento de lo conocido por el otro. Sartón se encontraba en una posición privilegiada para cuestionar ambas actitudes, la del humanista clásico y la del científico, y para plantear una solución real ante ese grave impasse. La historia de las ciencias, tal cual la concibió y la reconstruyó es la prueba, de hecho y de derecho, de que tal obstáculo, tal conflicto entre las Facultades, es soluble y catalizable.

“Es verdad que la mayoría de los hombres de letras y, siento añadirlo, no pocos científicos, conocen la ciencia por sus logros materiales, pero desconocen su espíritu y no pueden ver ni su belleza interna ni la belleza que extrae continuamente del seno de la naturaleza. Ahora bien, yo diría que encontrar en los trabajos de la ciencia

del pasado aquello que no es ni puede ser sobrepasado, es quizá la parte más importante de nuestra pesquisa. Un verdadero humanista debe conocer la vida de la ciencia cual conoce la vida del arte y la vida de la religión.”

Y este desconocimiento es la causa del conflicto mencionado. Físicos hay que creen conocer la ciencia de Galileo ó de Huygens porque ya estudiaron las leyes de Newton, que ignoran el álgebra de Diofanto porque dominan el álgebra lineal y los métodos numéricos les bastan para extraer raíces de cualquier ecuación; a Descartes lo recuerdan porque no sabía nada con certeza, a Epicuro porque vivía para el placer. Y a la inversa: historiadores y epistemólogos de la ciencia proliferan que conocen mucho sobre Newton y el arrianismo pero que lo ignoran todo acerca de la hidrodinámica de los Principia; que discurren largamente sobre la estructura axiomática de esa obra pero jamás se han detenido en la consideración de los experimentos maravillosos que Newton y sus antecesores realizaron antes de llegar a la presentación sintética de las leyes de la mecánica; lo conocen todo sobre Pascal y los Jesuítas y no saben qué es una cicloide; confunden latitud con altitud y esto no afecta para nada sus argumentaciones; y con una prepotencia que sólo ahonda la distancia y el conflicto, afirman que “la buena física se hace a priori”, con lo que se sienten eximidos de estudiar la ciencia que es tema de su reflexión. La Facultad de Ingeniería se opone a que sus docentes se hagan cargo de cursos de historia de las ciencias, y la Facultad de Ciencias Humanas no integra a sus planes curriculares los estudios de matemáticas y ciencias naturales. ¡Están todos tan ocupados en sus propios asuntos! Y por lo que se refiere a los viejos maestros de

ambas escuelas clásicas, esto se comprende: quizá sea tarde para una reforma de los entendimientos; pero ¿propagar, reproducir esta actitud en los educandos?. Es una falta grave contra el saber (historia o ciencia), y contra la humanidad posible.

El “nuevo humanismo” que promovió Sartre a todo lo largo de su vida creadora presupone una profunda reforma del entendimiento: un acercamiento orgánico y no circunstancial del científico a la historia, del humanista a los estudios científicos. La construcción - son sus palabras- de una gramática común para ambos saberes. Es un proyecto tanto de ingeniería del espíritu como de metafísica de las costumbres; tanto de historización del presente como de actualización del pasado. Implica la apertura de fuentes de inefable belleza, de placeres insospechados hasta ahora por la gran mayoría de los seres humanos; permite síntesis desconocidas ó apenas esbozadas. Reordena la historia universal y las historias particulares hasta aquí realizadas. ¡Cuán hermosa es, por ejemplo, la historia de la cicloide, que se prolonga en la del péndulo cicloidal y en la de los relojes, qué hilo continuo va tejiéndose de Pascal a Huygens y Newton, a la tecnología suiza de relojes, a los relojes electrónicos! ¡Y qué distinto nos parece Leonardo cuando podemos valorar simultáneamente al artista, el científico y el ingeniero que había en él! ¡Qué distintas Grecia y Roma si al lado de su filosofía podemos valorar su ciencia y sus técnicas! Un mundo nuevo se abre ante nosotros, una confianza en el ascenso del hombre que no podría destruir ningún accidente, ninguna regresión circunstancial. El “nuevo humanismo” es también una filosofía política.

5. LA HISTORIA DE LAS CIENCIAS EN LA ANTIGÜEDAD

El más importante de los trabajos de Sarton fue la reconstrucción que logró hacer de la historia de la ciencia antigua. Hacía parte de una obra mucho más amplia, que planeó y no logró llevar a cabo, sobre la historia de las ciencias hasta la mitad del siglo XX, que ocuparía ocho ó nueve volúmenes, y que la muerte interrumpió. Estuvo antecedida por un extenso volumen de Introducción. Sarton recogería allí las 140 conferencias de los cuatro cursos en que expuso a los estudiantes, durante varios años, la materia. Pero lo que logró en aquellos dos libros maravillosos sobre la ciencia antigua basta para enseñar el método de trabajo y el espíritu del proyecto. La obra se intitula *A History of Science*, y el primer volumen lleva por subtítulo "Ancient science through the golden Age of Greece", editado en 1952 por la Harvard University Press, mientras que el segundo lleva por subtítulo "Hellenistic science and culture in the last three centuries B.C" y fue editado en 1959 por aquella misma editorial, y ya muerto Sarton. El primer volumen está dedicado al colega y amigo Werner Jaeger, el segundo a Charles y Dorotea Waley Singer, "en agradecida evocación de cuarenta años de amistad y labor en el mismo viñedo". Jaeger, lo sabemos, fue uno de los más importantes filólogos dedicados al estudio de Grecia; su *Paideia* es una de esas obras cruciales acerca de los griegos que jamás se hayan escrito; Singer escribió un libro intitulado *A short history of scientific ideas to 1900* sumamente útil para quien desee formarse una idea global del desarrollo de las ciencias desde Mesopotamia y Egipto hasta la culminación de la visión mecánica del mundo entre 1850 y 1900.

Para formarse una idea de los alcances de la obra de Sarton es conveniente presentar

la división por capítulos de cada volumen. Se hará evidente cuál fue la síntesis maravillosa que logra acerca del pensamiento antiguo, la simbiosis entre el filólogo y humanista y el científico e historiador:

Volumen I. Primera parte: Orígenes orientales y griegos.

- I. El amanecer de la ciencia.
- II. Egipto.
- III. Mesopotamia.
- IV. Obscuro interludio.
- V. El amanecer de la cultura griega: Homero y Hesíodo.
- VI. Intermezzo asirio.
- VII. Ciencia jónica en el siglo VI.
- VIII. Pitágoras.

Segunda parte: El siglo V

- IX. Grecia contra Persia. La gloria de Atenas.
- X. Filosofía y ciencia a la muerte de Sócrates.
- XI. Matemáticas, ciencia y tecnología en el siglo V.
- XII. Geógrafos e historiadores del siglo V.
- XIII. Medicina griega de la quinta centuria, principalmente hipocrática
- XIV. El corpus hipocrático.
- XV. Arqueología de Cos.

Tercera parte: La cuarta centuria

- XVI. Platón y la Academia.
- XVII. Matemáticas y astronomía en tiempos de Platón.
- XVIII. Jenofonte.
- XIX. Aristóteles y Alejandro. El Liceo.
- XX. Matemáticas, astronomía y física en tiempos aristotélicos.
- XXI. Las ciencias naturales y la medicina en tiempos aristotélicos.

- XXII. Humanidades aristotélicas e historiografía en la segunda mitad de la cuarta centuria A. C.
- XXIII. Otras teorías de la vida y el conocimiento. El Jardín y el Pórtico. Epílogo.
- XXIV. El fin de un ciclo.

El primer volumen tiene 646 páginas, una amplísima bibliografía en notas de pie de página, un índice con 2900 entradas. Para formarnos una idea de la distribución de los capítulos se presenta a continuación la distribución del capítulo vigésimo:

XX: Matemáticas, astronomía y física en tiempos aristotélicos.

Matemáticas.

Aristóteles el matemático. Espeusipo de Atenas. Jenócrates de Calcedonia. Menecmo. Deinóstrato. Zeudio de Magnesia. Eudemo de Rodas. Aristao el viejo. Matemáticas en la segunda mitad del siglo IV.

Astronomía.

Heráclito de Ponto. Calipo de Cysico. Aristóteles el astrónomo. Autolico de Pitania. Astronomía en tiempos de Aristóteles.

Física.

Física en el Liceo temprano. Música griega. Aristoxeno de Tarento.

Se trata pues, como podrá inferirse, de una obra fruto de pasmosa erudición, de análisis paciente y concienzudo, de síntesis potente, en la que el filólogo y el historiador van de la mano con el físico y el matemático, en donde los trabajos de Schlieman ó Wilamowitz no importan menos que los de Neugebauer ó

Heath o Tannery, en donde la historia general y las historias particulares pueden progresar al unísono.

El segundo volumen, cuyo título y subtítulo ya se indicaron, está dividido en los siguientes capítulos:

Primera parte: El siglo tercero.

- I. El renacimiento alejandrino.
- II. El Museo.
- III. Euclides de Alejandría.
- IV. Astronomía. Aristarco y Aratos.
- V. Arquímedes y Apolonio.
- VI. Geografía y Cronología en el siglo tercero. Erastótenes de Cirene.
- VII. Física y tecnología en el siglo tercero.
- VIII. Anatomía en el siglo tercero.
- IX. Medicina en el siglo tercero.
- X. La Biblioteca.
- XI. Filosofía y religión en el siglo tercero.
- XII. El conocimiento del pasado en el siglo tercero.
- XIII. Lengua, artes y letras.
- XIV. Orientalismo.

Segunda parte: Las últimas dos centurias.

- XV. La base social.
- XVI. Religión en las últimas dos centurias.
- XVII. Filosofía en las dos últimas centurias. Posidonio, Cicerón y Lucrecio.
- XVIII. Matemáticas en las dos últimas centurias.
- XIX. Astronomía en las dos últimas centurias. Hiparco de Nicea.
- XX. Física y tecnología en las dos últimas centurias.
- XXI. Historia natural (principalmente agricultura).
- XXII. Medicina en las dos últimas centurias.

- XXIII. Geografía en las dos últimas centurias. Crates y Estrabón.
- XXIV. Conocimiento del pasado en las dos últimas centurias.
- XXV. Literatura.
- XXVI. Filología en las dos últimas centurias.
- XXVII. Arte en las dos últimas centurias.
- XXVIII. Orientalismo en las dos últimas centurias.
- XXIX. Conclusión.

El índice tiene unas 2400 entradas, la obra 554 páginas. La fusión entre la historia general y las particulares es tan lograda como el volumen previo; el filólogo y el científico se iluminan mutuamente. Pero Sarton era consciente de los rechazos que podría esperar de su empresa: “yo no soy hostil a los filólogos y en algunos aspectos soy uno de ellos, aunque probablemente ellos me repudiarían”, escribió en el prefacio del primer volumen, e insistió, en el prefacio del segundo, en que escribía fundamentalmente para personas con formación básica en ciencias. Esto no obsta –insistimos– en la conveniencia de que los humanistas puros se acerquen a esta obra que en ningún sentido los excluye como lectores potenciales. La prosa de Sarton es maravillosa, elocuente y persuasiva. Si amaba las producciones de la naturaleza, consideraba en todo caso que

“las más maravillosas cosas son las palabras de los hombres, no la vana multiplicidad de palabras que fluyen de una boca gárrula sino la hábil y amorosa escogencia de ellas que cae de unos labios sabios y sensitivos. Nada es más móvil que la contemplación de los medios hallados por los hombres para expresar sus pensamientos y sentimientos, y la comparación de los diversos medios utilizados por ellos de época en época y de lugar en lugar.

Las palabras y frases utilizadas por los hombres y las mujeres a través de las edades son las más amables flores de la humanidad.”

6. CONCLUSIÓN

Podríamos extendernos ampliamente en la consideración de los aportes de George Sarton a la historia de las ciencias y a su estatuto y métodos. Una obra como *La apreciación de la ciencia antigua y medieval durante el Renacimiento (1450-1600)*, para dar un solo ejemplo, es capaz por sí sola de modificar profundamente nuestra visión de la Edad Media. La revisión de los sabios dedicados a Medicina, Historia Natural, Matemáticas y Astronomía nos lleva muy lejos de la famosa Alquimia y la búsqueda de la piedra filosofal, nos descubre botánicos, herbolarios, ornitólogos, médicos, oceanógrafos, piscicultores, etc., de los que no se tiene fácil noticia; nos permite ponderar precisamente la deuda de Europa con el Islam. Ahonda inmensamente nuestra comprensión del significado que tuvo la fundación de las Universidades y la creación de la imprenta. Nos permite poner en cuestión el prejuicio según el cual el Medioevo es la edad de la Teología y poco más. Descubrimos el siglo de las traducciones, los físicos de las mareas, de las rocas y los vientos, los técnicos. Todo cambia, inclusive nuestra concepción del Renacimiento como época de ruptura absoluta con el pasado: aquél tiempo glorioso fue preparado, gestado, durante por lo menos cuatro siglos de laboriosos empeños de los hombres por entender mejor su situación en el mundo.

Debemos traducir la obra de Sarton al español. Modificará nuestros hábitos de pensamiento y nuestras pedagogías; permitirá

suavizar, cuando no resolver, el conflicto entre las Facultades de Humanidades y de las Ciencias. Sacará a los científicos de sus torres de marfil, a los humanistas de su conformidad con la ignorancia de la vida interior de las ciencias. Abrirá las puertas hacia una nueva alegría, hasta ahora vedada a casi todos. Pondrá freno seguro a nuestro narcisismo epocal y –last but not least–

pondrá fin a la brutalidad política con la que se manejan nuestros conflictos sociales: porque la verdadera sabiduría es pacifista, tolerante, alegre y culta. Es la ignorancia la que es agresiva, como enseñaba Estanislao Zuleta.

Medellín, octubre de 2004

TOME I, FASC. 4.

Nº 1

ISIS

REVUE CONSACREE A L'HISTOIRE
DE LA SCIENCE, PUBLIEE PAR
GEORGE SARTON, D. SC.

COMITÉ DE PATRONAGE :

Svante Arrhenius, directeur de l'Institut scientifique Nobel, Stockholm; Henri Bate, directeur de la Revue de synthèse historique, Paris; Moritz Cantor, professeur ordinaire à l'Université d'Hindenburg; Franz Cumont, conservateur des Manuscrits, Bruxelles; E. Haeckel, professeur à la Sorbonne, Paris; Jørgen Jørgensen, directeur de l'École internationale d'archéologie et d'éthnologie américanologique, Mexico; Ad. Favre, professeur à l'Université de Poitiers; Franz-M. Fülmann, directeur des Quarantenaire des Geschichte der Technik und der Naturwissenschaften, Berlin; John Ferguson, professeur à l'Université de Glasgow; Arnold van Gennep, professeur à l'Université de Neuchâtel; E. Gillet, professeur à l'Université de Lyon; H. Guignot, professeur à l'Université de Turin; Siegmund Günther, professeur à l'École technique supérieure de Munich; Sir Thomas M. Innes, R.C.B., F.R.S., Londres; J.-L. Heiberg, professeur à l'Université de Copenhague; l'Université de Leipzig; Jacques Loeb, member of the Rockefeller Institute for medical research, New-York; Gino Loria, professeur à l'Université de Gênes; Jean Mandrot, directeur de l'Observatoire de Lyon; Walther May, professeur à l'École technique supérieure de Karlsruhe; S. Mikulic, professeur à la Sorbonne, Paris; Max Neuburger, professeur à l'Université de Vienne; Wilhelm Ostwald, professeur ordinaire à l'Université de Leipzig; Henri Poincaré; Em. Renf, professeur à l'École ecclé, Prague; Sir William Ramsay, K.C.B., F.R.S., Londres; Praphula Chandra Ray, professeur à Presidency College, Calcutta; Abel Rey, professeur à l'Université de Dijon; David Eugene Smith, professeur à Columbia University, New-York; Ludwig Stille, professeur à l'Université de Bonn; Karl Sudhoff, Direktor des Institutes für Geschichte der Medizin, Leipzig; E. Wacziarg, directeur de l'Institut de sociologie hébraïque, Bruxelles; M. G. Zetterlin, professeur à l'Université de Copenhague.

WONDELGEM-LEZ-GAND
(suzette)

MARS 1913

TITLE PAGE OF THE FIRST NUMBER OF Isis ISSUED IN 1913.
—The list of associate editors illustrates the journal's international character. As will be shown in this Guide, the history of science is, indeed, a truly international discipline.

El Patrono
Secretario General y Administrador
del
Instituto de Valencia de Don Juan
Saluda

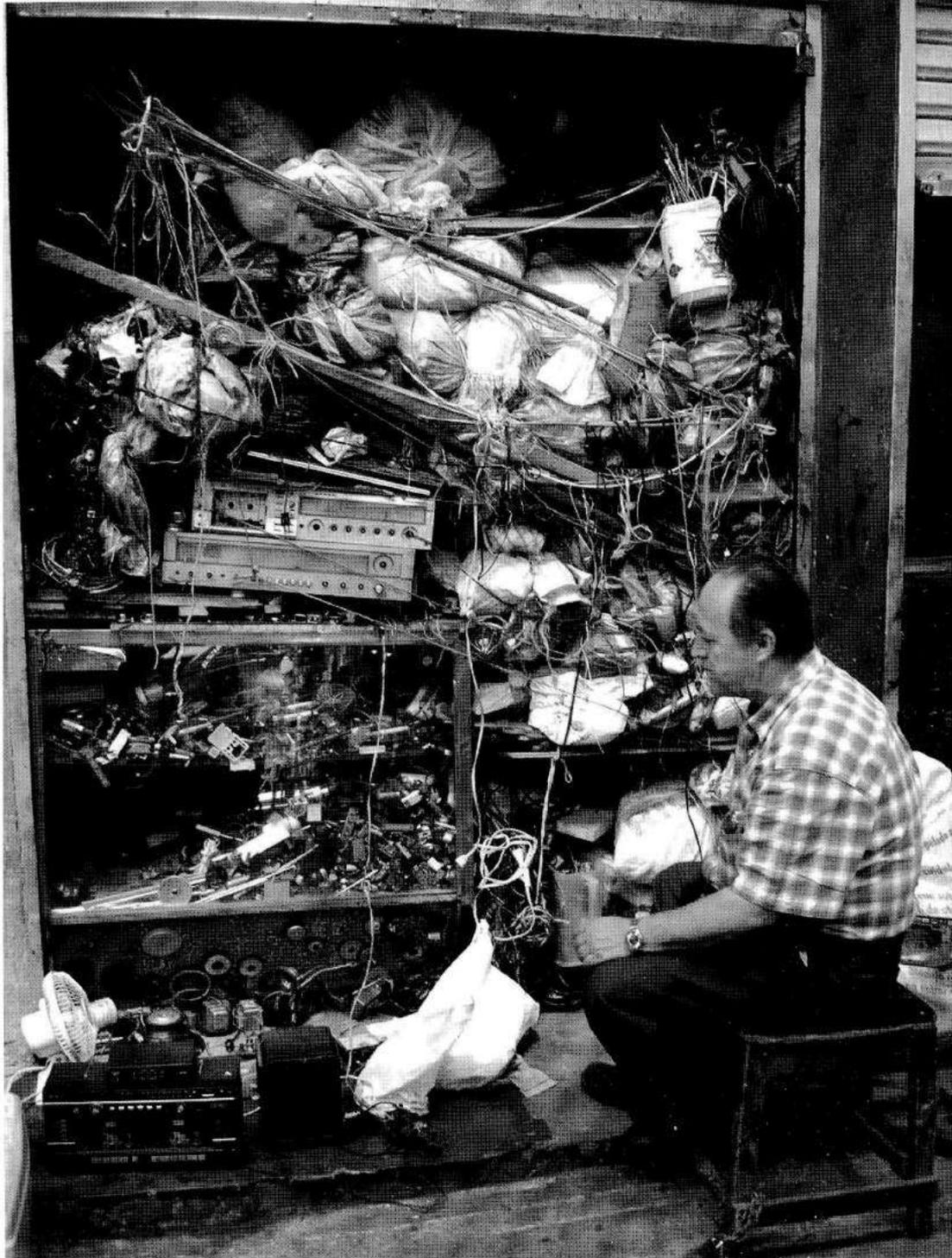
a Mr George Sarton
y tiene el gusto de remitirle el ejemplar 68 de "Los Mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII" (4 vols.)
obra editada por esta Fundación.

Javier García de Leaniz
ofrece con tal motivo el testimonio de su
consideración.

Madrid, 12 de mayo de 1930
(Calle de Fortuny, 43 moderno)



Amamos siempre a los que nos admiran, pero no siempre a los que admiramos.



Equipaje

Leonardo da Vinci

George Sarton

Traducción: Nicolás Naranjo B.

Esta traducción está dedicada a Jorge Alberto Naranjo Mesa y a José Fernando Jiménez Mejía, ingenieros y maestros, amantes de la ciencia y el arte y estudiosos de Leonardo.

Nota del traductor George Sarton expresó que su monumental "Introducción a la historia de la ciencia", con unas seis mil páginas sobre la ciencia desde la antigüedad hasta el siglo XIV, es fruto de su deseo de comprender toda la ciencia relacionada con Leonardo da Vinci. El presente estudio, "Leonardo da Vinci (1452-1519)", hace parte del libro "Sarton on the History of Science (Essays by George Sarton)", Selected and edited by Dorothy Simpson, Harvard University Press,

Cambridge, Massachussets, 1962, p. 121-148. La traducción se ha complementado con extractos de otro escrito de Sarton sobre Leonardo que está en el libro "Seis alas: hombres de ciencia en el Renacimiento" (Bloomington, Indiana University Press, 1957, pags 219-238 y 306-309) y que sigue más o menos el mismo orden expositivo del que se presenta actualmente. De hecho, parecen dos versiones del mismo trabajo. De "Seis alas" se tomaron, por ejemplo, los nombres completos de los libros de Durero. La fuente de cada dato que complementa el estudio de "Sarton on the History of Science" se indica en las notas de pie de página, con números romanos. Las notas, en números arábigos son de Sarton mismo.

Es necesario indicar que las traducciones al inglés que Sarton hizo, basándose en la edición que Jean Paul Richter realizó de los cuadernos de Leonardo, no siempre siguen al pie de la letra la fuente italiana. En esta traducción se han revisado, contando con que es mucho más cercano el italiano al español que el italiano al inglés. Lo que más se pulió fue la carta de Leonardo a Ludovico Sforza, cotejándola con la copia del original que se encuentra en "The Notebooks of Leonardo da Vinci (compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter), Dover Publications, New York, 1970, Volumen II, pags. 395-398. Por último, si el lector desea consultar otro estudio de Sarton sobre Leonardo, fue publicado en la Revista Lasallista de Investigación, Vol. 1, No. 2, Julio-diciembre de 2004, ISSN 1794-4449. Pags 89-100.

Nicolás Naranjo Boza

LEONARDO DA VINCI (1452-1519)

Ser Piero D'Antonio era un notario que descendía de una antigua familia de notarios en el pequeño poblado de Vinci, que se asienta en el pie de monte del Monte Albano en el Val d'Arno. De una mujer de aquella villa llamada Caterina, tuvo un hijo que nació en 1452¹ y que fue llamado Leonardo. Los padres del niño se casaron poco después de su nacimiento, pero no se casaron entre sí. Caterina fue dada en matrimonio a un rústico de la villa, mientras que Ser Piero se unió a una dama noble. El niño fue educado en el hogar paterno. Su madrastra murió temprano y fue reemplazada con el transcurrir del tiempo por otras tres madrastras; Ser Piero tuvo muchos hijos legítimos y la posición de Leonardo entre ellos era ambigua y dolorosa. Sin embargo creció desde la oscuridad y la humillación de su nacimiento hasta convertirse en la encarnación misma del Renacimiento italiano, y podríamos decir que en su flor suprema. Era un hombre que representaba el Renacimiento porque en él estaba hondamente arraigada la Edad Media, pero era típico sólo de su propio genio el que se convirtiera en uno de los heraldos sobresalientes del mundo moderno. Había en él otro sello de distinción que hizo que fuera único en la historia de la humanidad: no era sólo superior como artista sino también como hombre de ciencia.

Si hubiese nacido de un matrimonio, es muy probable que su padre le hubiese proporcionado la educación completa que había disponible en aquellos tiempos. Leonardo hubiese sido bien educado en el latín y posiblemente en griego y tal vez se

¹ La fecha exacta del nacimiento de Leonardo sólo se conoce desde el descubrimiento, hecho por Emil Möller, de una serie de recuerdos escritos por el propio abuelo de Leonardo (ver E. Möller "Der Geburtstag des Lionardo da Vinci" Jahrbuch d. preuss. Kunstsammlung 60, 71-75, 1939). Del nuevo documento aprendemos que Leonardo nació en 1452 el "sábado 15 de abril, a las 3 de la noche" (o sea las 3 de la mañana del 16 de abril) y que "se le dió el nombre de Lionardo" (que es la forma toscana de Leonardo).

le hubiese enviado a la universidad² o a una escuela de leyes o a una de medicina. Su educación hubiese sido la convencional de la época, se le hubiera atestado de toda suerte de retórica, dialéctica y metafísica - cosas muertas aprendidas de memoria, no sólo carentes de experimentación sino fuera de conexión con la realidad-. Felizmente, fue un hijo ilegítimo a quien bastaba con educar en algún arte o en alguna ocupación manual o en algún tipo de comercio. Podemos asumir que el pequeño bastardo dio muestras tempranas de sus tendencias artísticas, de sus variadas peculiaridades y de su rareza general. De cualquier modo, todavía era muy joven (digamos que tenía 13 años, tal vez era inclusive más joven) cuando Ser Piero lo llevó al hogar de Andrea del Verrocchio (1435-1488). Eso fue por el año 1465, y desde ese momento en adelante Leonardo vivió alejado de su familia. Su padre permaneció en Vinci hasta 1469, cuando se estableció en Florencia, pues se le designó como notario de la ciudad. Ser Piero siempre había sido un hombre rico; ahora era más rico que nunca y su familia era más vasta, pero Leonardo estaba excluido de ella. Uno debe agradecerle a él, sin embargo, por haber sacado al niño de un hogar incompatible con el estudio de Verrocchio en la Via del Agnolo. Esta fue una determinación extremadamente feliz. Verrocchio había sido entrenado como orfebre (y tan tarde como en 1471, esa era todavía su principal profesión, porque entonces se llamaba a sí mismo un *orafo*), pero también era un pintor y un escultor, había estudiado geometría para fines arquitectónicos (ninguno de sus proyectos arquitectónicos ha llegado hasta nosotros); era un buen engastador en madera y un fundidor del bronce; a veces tenía que hacer el trabajo de un mecánico. En su *bottega* (o

estudio), Leonardo pudo obtener la mejor educación de su época, no sólo en el arte sino en el pensamiento científico y en el pensamiento independiente. En aquellos días, los artistas tenían que hacerlo todo ellos mismos sin ayuda externa; alistaban los paneles y los lienzos apropiados, molían y mezclaban los pigmentos, preparaban los óleos, los barnices y los pegamentos. La escultura presentaba dificultades especiales, pues debían proporcionar las armazones interiores, y cuando el escultor estaba trabajando a una escala heroica (como lo hizo Verrocchio para la estatua de Bartolommeo Colleoni) podía requerir de dispositivos mecánicos de diversos tipos. Verrocchio era uno de los más grandes artistas del Renacimiento; él fue quien transmitió los ideales artísticos de Donatello a Leonardo; todos lo sabemos, pero no se aprecia lo suficiente que él fue quien también le transmitió a Leonardo muchas sutilezas de la investigación científica y del amor por la ciencia.

Leonardo permaneció en el hogar de Verrocchio y en su estudio por lo menos diez años, y fue allí que recibió casi toda su educación. No sólo eso, sino que la camaradería con el anciano maestro había sido tan duradera y tan íntima que se influenciaron el uno al otro y, por lo tanto, es tan fácil hallar rasgos de Leonardo en el trabajo de Verrocchio como lo es encontrar rasgos de Verrocchio en las primeras pinturas de Leonardo. Fuera de aquellos dos educadores mutuos, hubo muchos otros, puesto que la fama de Verrocchio era tan grande que muchos artistas visitaban su hogar, hombres tales como Perugino, Botticelli, Lorenzo di Credi; los hermanos Pollaiuoli tenían un estudio cerca, y podemos imaginarnos que

²Una universidad había sido fundada en Florencia en 1349; se fusionó con la de Pisa en 1472 (*Introduction to the History of Science* a3, 472). Leonardo, con facilidad, pudo haber asistido a ella, si ese hubiese sido el deseo de su padre.

todos estos hombres se visitaban entre sí, que confraternizaban o disputaban, que intercambiaban impresiones y experiencias. Fuera de los problemas prácticos con los que Verrocchio y Leonardo se estaban enfrentando cada día y a los que tenían que dar soluciones, se les dieron oportunidades de contemplar todas las cuestiones que agitaban las mentes de sus contemporáneos, y aquellas cuestiones no se les ofrecían envueltas en pretensiones académicas sino en un comercio libre de ideas como el que la vida misma ponía a girar.

La *bottega* de Verrocchio era una excelente cuna para el genio de Leonardo. No conocemos los detalles de su educación, y tal vez sería casi imposible describirla. No era como la educación convencional de un estudiante universitario que toma los cursos A, K, T, y así sucesivamente; y de los que la oficina del decano puede eventualmente tener una carpeta. La información que el decano proporciona de esta manera es excesivamente superficial; a pesar de ello guía y limita nuestra curiosidad. En cuanto a la educación de Leonardo no tenemos guía alguna, excepto sus obras de arte existentes y un abundante conjunto de sus notas.

Muy temprano adquirió la costumbre de apuntar las ideas que se le ocurrían, ideas expresadas por medio de palabras y de dibujos, y una gran cantidad de ellas ha llegado hasta nosotros. Hay muchas colecciones de ellas en varias bibliotecas y museos, y todas han sido reproducidas en ediciones facsimilares con transcripciones,

traducciones y explicaciones. Hay también dos antologías elaboradas³. Estas transcripciones y traducciones son necesarias porque las notas, que fueron hechas para su uso personal, a menudo estaban abreviadas y prácticamente todas fueron escritas en una escritura de espejo⁴. ¿Por qué lo hizo así? Sólo podemos adivinar sus razones para ello. Es posible que fuese zurdo y que comenzara a escribir de ese modo inconscientemente. (Uno puede hacer un experimento: tratar de escribir unas pocas palabras, digamos LEONARDO DA VINCI, con ambas manos al mismo tiempo, guiando la mano derecha como de costumbre pero permitiéndole a la mano izquierda que se mueva libremente; las palabras de la mano izquierda, ICNIV AD ODRANOEL, son la imagen de espejo de las de la mano derecha, un hecho que se puede verificar con facilidad usando un espejo real). De mente aguda como era, se dio cuenta de que esto entrañaba una ventaja, pues sus notas estarían más a salvo de la indiscreción y no se las podían hurtar con tanta facilidad cuando los *quaderni* que las contenían estuviesen rodando por su alcoba. El problema principal con aquellas notas es que muy pocas están fechadas; algunos *quaderni* sí lo están, pero esto no brinda mucha ayuda, puesto que es claro que Leonardo a menudo insertaba una nota en cualquier espacio en blanco que estuviese disponible (el papel no era en ese entonces tan barato como lo es hoy en día y en la época a las personas no les gustaba malgastarlo como lo hacemos nosotros). Por lo tanto muchas páginas no fueron escritas en un solo momento particular sino que

³ La mejor es la de Jean Paul Richter (1847-1937), *The Literary Works of Leonardo da Vinci* [Las obras literarias de Leonardo da Vinci] (1883); hay una nueva edición revisada por él mismo y por su hija, Irma A. Richter (2 vols. Londres, 1939). Este libro es, desafortunadamente, muy costoso. Otra antología fue preparada por Edward Mac Curdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci* [Los cuadernos de Leonardo da Vinci] (2 vols. Nueva York, 1938). He reseñado ambos libros en *Isis*, 35, 184-187 (1944). Mis citas en este artículo incluyen los números que llevan en la edición de Richter, donde se puede encontrar el texto italiano y también las referencias al manuscrito. La Oxford University Press [Imprenta de la Universidad de Oxford] publicó en 1952 en los Clásicos del Mundo, un resumen de la edición de Richter.

⁴ O sea un escritura que es como la imagen de una escritura ordinaria en un espejo. Para leerla, uno debe colocarla ante un espejo y examinar su reflejo.

fueron llenadas gradualmente en distintas ocasiones. Las notas que se siguen unas a otras en un *quaderno* no están en un estricto orden cronológico como las entradas de una agenda. Como resultado de esto, aunque conocemos los pensamientos de Leonardo sobre una gran variedad de temas, pocas veces estamos en capacidad de fecharlos; cuando estos pensamientos evolucionaron, en general no podemos decir en qué dirección lo hicieron. Volveremos sobre esto en breve.

Antes de continuar, es útil contar brevemente los eventos de la vida de Leonardo. Los primeros treinta años los pasó principalmente en Florencia. Aunque se lo aceptó como maestro en la *Compania di San Luca*, el gremio de pintores florentino, en 1472, continuó trabajando con Verrocchio, y todavía vivía bajo el techo de este último en 1476 (su edad era entonces 24 años). Permaneció, si no en el hogar de Verrocchio, al menos en Florencia, hasta 1482/1483 cuando entró al servicio de Ludovico Sforza, el duque de Milán.

Había alimentado su mente y ejercitado su habilidad de todos los modos posibles; parece que sus esfuerzos más tempranos fueron en el campo del dibujo y de la escultura; sin embargo también había comenzado a pintar, y su primera obra maestra, "La adoración de los magos", fue producida en esta época. También había comenzado a pensar en problemas de ingeniería, por ejemplo, cómo hacer del Arno un río navegable desde Florencia hasta Pisa⁵, cómo diseñar mejores molinos puestos en movimiento por el poder del agua. Los problemas de hidráulica le fascinaron a lo largo de su vida, y no es de extrañar, si recordamos que en ese entonces el poder del agua que corre era el único poder físico que podía ser capturado y domado

(el poder del viento podía utilizarse, pero con menor eficacia, porque era demasiado caprichoso). Mas aún, ya estaba familiarizado con casi todos los problemas científicos y técnicos del momento; y a pesar de ello no había podido establecer su propia manera de ser próspero. Ser Piero, sin duda, lo hubiese declarado un fracasado. Tal vez él mismo estaba de algún modo consciente de ello y tuvo ansias de realizar cosas más grandes y de poner a salvo su futuro.

Poseemos el bosquejo de una carta que le envió, más o menos en 1482, a Ludovico Sforza. Esa carta es patética en cierto grado, porque ilustra la inestabilidad del genio puesta ante la competencia. A la edad de treinta años, todo hombre dotado de un mínimo de inteligencia y de sentido común ha encontrado su camino; ya tiene una posición que mejorará más y más a medida que pasen los años; para esa edad, un hombre de gran talento ya es insigne. Pero Leonardo no era sólo un hombre talentoso - era, para bien o para mal, un hombre de genio-. Puesto que había estado muy sumergido en sus trabajos, en sus ideas y en sus ideales como para pensar en su carrera, se encontró a sí mismo entonces - en el momento de su madurez - desordenado, con poco dinero, sin comisiones, sin expectativas. Por lo tanto debió "tocar su propio tambor" y "venderse" a sí mismo al tirano de Milán. Ésta es una de las agrias ironías del destino: el hombre práctico puede que nunca tenga que "venderse" de ese modo, porque lo ha estado haciendo todo el tiempo callada e implícitamente; se ha "insertado" en una organización y ha probado su utilidad no mediante palabras sino por su adaptación al trabajo y a las solicitudes de sus jefes. El hombre de genio no piensa en todo eso, no se puede adaptar a sí mismo a un trabajo dado, y trata más bien de adaptar

⁵ Volvió a ese proyecto cuando regresó a Florencia, cerca a 1500.

un trabajo a sus fines espirituales; llega, sin embargo, un día en que sus necesidades materiales deben ser satisfechas, y entonces debe promocionarse a sí mismo de un modo que escandalizaría al hombre práctico y “respetable”. Leamos las expectativas de Leonardo a la luz de todo esto⁶:

“Habiendo muy ilustre Señor, visto y considerado suficientemente las pruebas de todos aquellos que se reputan fabricantes de instrumentos de guerra, y que la invención de la operación de los dichos instrumentos no es nada distinta de la de aquellos de uso común, trataré, sin derogación hacia nadie más, de hacerme entender de Vuestra Excelencia, mostrándole a Su Señoría mis secretos, ofreciéndolos luego a Vuestro mejor placer y aprobación para trabajar con eficacia en momentos oportunos en todas aquellas cosas que, en parte, serán brevemente anotadas a continuación:

[1] Tengo una suerte de puentes ligerísimos y fuertes, adaptados para ser transportados con facilidad, y con los cuales perseguir, y en cualquier momento huir del enemigo; y otros, seguros e indestructibles por el fuego o por una batalla⁷, fáciles y convenientes de cargar y de ubicar.

También poseo métodos para quemar y destruir aquellos del enemigo.

[2] Ahora se cómo, cuando un lugar está asediado, sacar el agua de los fosos, y hacer una interminable variedad de puentes y de vías y escaleras cubiertas, y otras máquinas apropiadas a tales expediciones.

[3] Aún más. Si, por razón de la altura de las orillas, y lo poderoso del lugar y su posición, es imposible, al asediar un lugar, aprovecharse del plan de bombardeo, tengo

métodos para destruir cada piedra u fortaleza distinta, inclusive si ésta estuviese fundada en una roca, etc.

[4] De nuevo, tengo tipos de morteros, de lo más convenientes y fáciles de cargar; y con éstos puedo lanzar piedras pequeñas a semejanza de una lluvia tormentosa; y con el humo de ésta causarle un gran temor al enemigo, para su gran daño y confusión.

[9] Y si la pelea es en el mar, tengo tipos de muchas máquinas muy eficientes para la ofensiva y la defensa; y naves que resistirán el ataque de los cañones pesados, la pólvora y el humo.

[5] Mas aún. Tengo medios, por minas y vías secretas y sinuosas, hechas sin ruido, para llegar a un [sitio] designado, inclusive si se necesitara cruzar bajo un foso bajo algún río.

[6] Mas aún. Haré carruajes cubiertos, seguros e inatacables, que, entrando entre los enemigos con su artillería, no hay gran multitud de gente que no quiebre. Y tras estos, la artillería podría seguir a salvo y sin impedimento alguno.

[7] Mas aún. En caso de necesidad haré pistolas y morteros, y cañones de formas finas y útiles, a partir de los del tipo común.

[8] Donde las operaciones de bombardeo puedan fallar, idearía catapultas, mandrones, trabucos, y otras máquinas de maravillosa eficacia y que no son usadas comúnmente. En breve, según la variedad de los casos puedo diseñar varios e infinitos medios de ofensiva y de de(fensa).

[10] En tiempo de paz puedo dar perfecta satisfacción, como cualquiera otro, en arquitectura y en la composición de edificios públicos y privados; y en guiar el agua de un lugar a otro.

⁶ No hay pruebas de que la carta fuese enviada al duque pero es muy probable que lo haya sido. Poseemos un bosquejo en el Códice Atlanticus, folio 3912; se ha dudado de su originalidad, porque no está en escritura de espejo; y fuera de este hecho (que puede explicarse con facilidad), la escritura se parece mucho a la de Leonardo. Citamos la traducción inglesa que presenta Richter, no. 1340.

⁷ Batalla es utilizada aquí en el sentido del arma de guerra, no del encuentro de dos bandos para pelear.

Mas aún. Puedo hacer escultura en mármol, bronce o barro y también puedo hacer en pintura lo que se puede hacer, tanto como cualquier otro, sea quien sea. (...)ii

[32] De nuevo, el caballo de bronce puede llevarse a cabo, que será la gloria inmortal y el eterno honor de la feliz memoria del señor, vuestro padre, y de la ínclita casa de los Sforza .

Y si cualquiera de las cosas mencionadas arriba parece a alguno imposible o no factible, estoy dispuesto a hacer el experimento en vuestro parque, o en el lugar que plazca a Vuestra Excelencia -a la cual tan humildemente como puedo me encomiendo- .

Lo más patético de todo en aquella apelación es que Leonardo, cuyos únicos logros (en contraposición con sus ideas y sus proyectos) fueron en el campo del arte, no habla mucho de su genio artístico. Sabía que el duque de Milán era un hombre *práctico*, que podía patrocinar las artes o no hacerlo, pero que necesitaba ingenieros y mecánicos, especialmente para fines guerreros. Por lo tanto, su 'prospecto' pone en primer lugar los puentes (cómo construirlos y cómo destruir aquellos del enemigo), las escalas de sitio, los cañones, otras máquinas de guerra, los métodos de asalto, los métodos para minar y así sucesivamente. Los primeros nueve párrafos están dedicados a tales cuestiones; es sólo en el décimo (finalmente) que Leonardo se refiere a su habilidad creativa

como arquitecto, como fundidor de metal, como escultor y como pintor. Uno a menudo se burla de los ingenieros químicos que se dedican a la creación de bombas atómicas o de gases venenosos, pero aquí somos testigos de cómo uno de los más grandes artistas de todos los tiempos se ofreció a sí mismo como ingeniero militar.

Su oferta fue aceptada, y Leonardo fue auspiciado por Ludovico El Moro desde 1483 en adelante. Su principal responsabilidad con el duque era la de ser ingeniero, en la guerra y en la paz, pero felizmente se le daba o se tomó suficiente tiempo para sus propósitos artísticos y científicos. Continuó experimentando y meditando muchos de sus problemas artísticos y científicos, y los discutió con los *virtuosi* que se veían atraídos a la corte de Milán. Antes de dejar Florencia había visto a su maestro Verrocchio enfrentando el inmenso proyecto de la estatua ecuestre de Bartolommeo Colleoniⁱⁱⁱ, y probablemente deseó emularlo. ¡Qué glorioso reto! Primero pensó en hacer una estatua de Francisco Sforza⁸, pero no logró llevar a cabo aquella escultura ecuestre ni ninguna otra. "La virgen de las rocas" y "La última cena" datan del Período milanés (1483-1499). El período llegó a su fin cuando Ludovico, que se había unido a una liga contra los franceses, fue vencido por Luis XII en 1499 y fue hecho prisionero. Leonardo y su amigo Luca Paccioli (1450-1520) escaparon y buscaron refugio en Venecia.

ⁱⁱ Los estudiosos Shelagh y Jonathan Routh sostienen que la carta hasta hace poco no se ha editado completa y estos puntos suspensivos indican que se suprimió una parte de la misma. Sartori consideraba que la carta era tal y como la cita en su trabajo. Ver Las notas de cocina de Leonardo da Vinci, compilación y edición de Shelagh y Jonathan Routh, Argentina, Ed. Planeta, 1987, pag. 42. Este libro es traducción de "Leonardo's Kitchen Notebooks (Leonardo da Vinci's notes on cookery and table etiquette)", Newly edited and rendered into English by Shelagh and Jonathan Routh, London: William Collins Sons, 1987.

⁷ En julio de 1479 el proyecto se sometió a consideración del Signore de Venecia, Verrocchio y otros escultores. Hasta entonces, sólo existía una estatua ecuestre, la Gattamelata de Donatello (c. 1444). Fuera del problema artístico, el trabajo de vaciar tan enorme masa de bronce era extremadamente difícil. Leonardo debe haber oído a Verrocchio discutir la cuestión muchas veces.

ⁱⁱⁱ En nota de la pag. 308 de "Seis alas" Sartori dice: "Las tres estatuas ecuestres sobresalientes del Renacimiento son: la primera, la de Erasmo Gattamelata en Padua, hecha por Donatello, circa 1444; la segunda, la que representa a Bartolommeo Colleoni en Venecia, hecha por Verrocchio después de 1479 (de cuya planeación y de cuya composición fue testigo Leonardo); y la tercera, la de Francisco Sforza, duque de Milán (1447-66), el padre de Ludovico, hecha por Leonardo, que le dedicó una cantidad considerable de planeación. Ver sus notas relativas a su vaciado (Richter nos. 710-15). Fue destruida por los arqueros gascones durante su ocupación de Milán (1499-1512).

⁸ Ver el final de la carta a Ludovico (Numeral 32 (pag. 9)). Francesco, fue duque de Milán desde 1450 hasta 1466.

Esto abre lo que puede denominarse el tercer y último período de su vida - los años del Leonardo errante - la vida de un refugiado vagando de una ciudad italiana a otra. Lo encontramos en Mantua y en Venecia, en Piombino, en Siena, en Urbino, en Cesena, en Imola, en Roma, en Florencia, en Milán, de nuevo en Roma, pero siempre activo como artista, como ingeniero, inclusive más como hombre de ciencia y como sabio.

Los años más productivos del período de errancia los pasó en Milán, que estaba entonces bajo dominio francés. Su cavado de canales, que había comenzado bajo el mandato de Ludovico, lo continuó bajo el dominio francés, pero mucho de su tiempo fue destinado al arte, y especialmente a la pintura. Era entonces el maestro reconocido de la Escuela milanés (la escuela que ahora llamamos la Escuela de Leonardo); Miguel Ángel no estaba allí para molestarlo (estos dos gigantes no se sentían a gusto en la misma ciudad); los artistas jóvenes estaban rindiendo homenaje al maestro que envejecía. Su "Leda" y su "San Juan el bautista" fueron compuestos durante este período. Ni tampoco descuidó sus investigaciones científicas. Es probable que la mayoría de sus disecciones y dibujos anatómicos fueran hechos en ese entonces. Fue animado a ello por el anatomista Marcantonio della Torre (1478-1511). Por otro lado, estaba discutiendo problemas matemáticos con Luca Paccioli, y es probable que él proporcionara las ilustraciones para el libro de este último sobre la divina proporción⁹.

Este segundo período milanés, el último oasis en su peregrinaje, fue brutalmente interrumpido cuando la Santa Liga (conformada por el Papa, España y Venecia) logró derrotar a los franceses. A Maximiliano (el hijo de Ludovico) se le permitió volver a

entrar a Milán al final de 1512. Tres años más tarde Francisco I invadió a Lombardía, ganó la batalla de Marignano (el 13 de septiembre de 1515), y Milán quedó de nuevo en posesión de los franceses. Mientras tanto, Leonardo, que había obtenido el mecenazgo de Giuliano de Medici (cuyo hermano, León X, fue papa entre 1513 y 1521), fue a Roma con su discípulo favorito, Francesco Melzi (circa 1492-1570); llegaron a la Ciudad Eterna a fines de 1513. Leonardo fue invitado a quedarse en el Vaticano, y llevó a cabo varios experimentos. Sin embargo, la atmósfera no era tan amistosa como lo había sido en Milán. No sólo estaba Miguel Ángel cobijando con su inmensa sombra el lugar, sino que un mecánico alemán, Giovanni degli Specchi (Juan el hacedor de espejos), estaba causándole problemas a causa de la envidia que sentía. En 1516 o a comienzos de 1517, Leonardo y el joven Francesco dejaron a Roma, para aceptar la hospitalidad de Francisco I. Éste ofreció al viejo artista una pensión y el castillo de Cloux, cerca a Amboise, que era entonces su propia residencia. Fue allí que Leonardo pasó los últimos días de su vida. Todavía estaba muy activo en muchos sentidos; estaba proyectando un canal con el cual conectar el Rhona; había llevado consigo su colección de dibujos anatómicos y tres cuadros, su "San Juan el bautista", "Santa Ana con la virgen y el niño", y el retrato de una mujer. Este último era probablemente la Mona Lisa del Giocondo, puesto que los tres cuadros han estado en el Louvre hasta el día de hoy.

El 23 de Abril de 1519, Leonardo hizo llamar a un notario para redactar su testamento; legó su tesoro principal, o sea sus manuscritos, a Francesco Melzi. Murió poco después, el día 2 de Mayo de 1519.

⁹ *Divina proportione* de Pacioli fue escrito antes de 1488, pero sólo se publicó en Venecia en 1509.

Podemos regresar ahora al trabajo de Leonardo, especialmente a su trabajo científico, que requiere de una explicación. Sus cuadros deben ser vistos en reproducciones, o mejor aún en su gloriosa realidad; pero las ideas científicas no son tangibles. Aclararé esto. Había en él dos tipos de intereses que eran obvios desde el comienzo de su aprendizaje en la *bottega* de Verrocchio, y vale la pena unirlos, porque revelan la dualidad de su genio. El primero se relaciona con el arte de la pintura y el otro con la mecánica, entendida como la invención de artefactos.

El primero es lo suficientemente natural, porque en un estudio la mayoría de las discusiones se concentrarían en el arte de la pintura y las otras artes con sus respectivos requisitos y propiedades. Uno puede con facilidad imaginarse los altercados que tendrían lugar entre los maestros rivales, entre el maestro y el discípulo, o cualquier artista que estuviese ocupado en distintas empresas. ¿Es la escultura mejor que la pintura? ¿Es una ciencia o no lo es? ¿O hay algo de ciencia en ella? Siendo de pensamiento filosófico, Leonardo siempre estaba tratando de integrar las varias formas de su actividad, y siendo un pintor, a veces trataba de subordinarlo todo a la pintura o intentaba explicar la supremacía de tal arte sobre todas las demás. No es que Leonardo haya simplemente acumulado una gran cantidad de notas sobre todas estas cuestiones que ejercitaban su mente todos los días, parece más bien que trató de organizarlas y ponerlas en un orden comprensible. Fra Luca Paccioli le escribió al duque Ludovico Sforza el 9 de febrero de 1498 que Leonardo había “completado un tratado sobre la pintura y los movimientos

de la figura humana,” y Giorgio Vasari anotó (en 1550) que un pintor milanés le había mostrado un manuscrito de Leonardo que tenía la intención de hacer imprimir en Roma. Tal manuscrito, si existió, está perdido. Es posible que Leonardo hubiese contado a su amigo acerca de su intención de escribir un tratado sobre la pintura, y que Fra Luca hubiese tomado tal intención por un hecho real. Era una realidad en el sentido de que Leonardo tenía una gran cantidad de notas, algunas de ellas muy bien verbalizadas, pero las notas no se ordenaron, y el tratado no se completó. Después de su muerte, los manuscritos que fueron legados a Francesco Melzi tal vez fueron analizados por éste o por otra persona; unos 944 extractos fueron tomados de los diez y ocho manuscritos y fueron agrupados en un manuscrito del siglo XVI que está ahora en la Biblioteca Vaticana (Códice Urbino, no. 1270). Ese manuscrito fue la fuente indirecta del libro *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci novamente dato in luce*, dedicado a Cristina, la anterior reina de Suecia (Paris, 1651). No sabemos quién “compuso” ese libro, pero no hay razón para dudar de la autenticidad de su contenido. Los detalles son leonardescos en su expresión, pero muchos de ellos representan viejas tradiciones. La perspectiva lineal había sido discutida por Filippo Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Paolo Uccello, Piero della Francesca¹⁰ y podemos casi decir que por todo artista del Renacimiento; lo que sucede es que la mayoría de estos artistas no eran muy claros y pensaban sobre los temas menos con palabras que con imágenes, o, si pensaban con las palabras, éstas hace mucho que desaparecieron.

Leonardo no se preocupó sólo acerca de los detalles más científicos - la óptica, la

¹⁰ Todos son florentinos, excepto Piero, que era de Umbría; todos eran contemporáneos de Leonardo, excepto Brunelleschi, que murió en 1446. Leonardo debe haber conocido personalmente a Alberti y a Uccello.

perspectiva, la luz y la sombra, la teoría de los colores -sino que se ocupó de cuestiones mucho más sutiles de la estética, y algunas de sus reflexiones- que son una mezcla curiosa de empirismo y de metafísica -nos hacen recordar aquellas meditaciones chinas que datan por lo menos del siglo VI^{iv}. Sin embargo ningún hombre de Occidente anticipó a Leonardo; sus meditaciones siguieron ciertos caminos que no fueron seguidos de nuevo por los artistas de occidente, excepto tal vez por Ruskin.

Leonardo fue un mecánico de nacimiento. En una época en la que las máquinas eran relativamente raras, y en que casi todo tipo de trabajo, así fuese doméstico, de agricultura o industrial, era un trabajo hecho a mano, siempre estaba pensando en artefactos. El lector debe volver de nuevo a su carta al duque de Milán que se citó antes. Se mostraba consciente de la necesidad de crear máquinas y de las inmensas posibilidades que abrían. Es cierto que los hombres, al menos algunos, habían estado familiarizados siempre con las máquinas de guerra y éstas habían sido mejoradas a lo largo de los siglos¹¹. Leonardo, viviendo en una época violenta, había pensado mucho en los implementos de guerra, pero también estaba pensando en otras máquinas, que podían ser usadas no para acabar con la vida de las personas ni para destruir sus riquezas, sino para acrecentarlas.

Desde su infancia, Leonardo soñaba con crear canales y con dirigir el poder del agua. Los cursos de los ríos ofrecían el mejor medio de

transporte, el único medio fácil, pero éstos no podían prestar servicio alguno a menos que estuviesen lo suficientemente controlados. ¿Cómo podía llevarse la mercancía pesada por el Arno desde Florencia a Pisa y luego al mar? Mas aún, las aguas que corren podían ser usadas para hacer girar ruedas y las ruedas podrían ser empleadas para mover varias máquinas.

El poder del aire podría explotarse también, no sólo por medio de molinos de viento sino tal y como lo usaban las aves. El vuelo es uno de los viejos sueños de la humanidad, del que dan cuenta mitos tempranos como el de Dédalo e Ícaro, pero Leonardo lo soñó con más profundidad que cualquiera de sus predecesores o, más bien, en lugar de soñar vaga e ineffectivamente como un poeta, comenzó a pensar en el tema como lo haría un experimentador y un ingeniero. Se preguntaba cosas como: "Las aves pueden de hecho volar ¿no?, ¿Cómo logran sostenerse en el aire para volar, y cómo dirigen su vuelo?" Observó con cuidado el ajuste de las alas y su flexión, los diversos tipos de plumas y las colas ajustables para planear, para remontarse, para balancearse y para despegar llevadas por el viento y en contra de éste. Tales observaciones complejas y exactas no se repitieron hasta el siglo XIX. Leonardo puede, con justicia, ser considerado como uno de los pioneros de la aviación.

Su cabeza estaba llena de ideas mecánicas, y estas ideas las expresaba en notas y en bosquejos, en dibujos de trabajo (el

^{iv} En las pags. 307-308 de "Seis alas" Sarton dice en una nota: "Shio Sakanishi, "El espíritu del pincel, que consiste en el punto de vista sobre la naturaleza de paisajistas chinos desde el Chin oriental hasta Cinco dinastías, 317-960" [*The Spirit of the brush, being the outlook of Chinese painters on nature from Eastern Chin to Five Dynasties, 317-960*] (Wisdom of the East Series, London: John Murray, 1939, reseñado en *Isis*, 31: 220). Ver también el "Ensayo sobre el dibujo del paisaje" (*Essay on landscape painting*) *Lin ch'üan kao chih* de Kuo Hsi (circa 1020 y 1090), traducido por S. Sakanishi (Wisdom of the East Series, London: John Murray, 1935, reseñado en *Isis*, 25: 461-64) y el *Chieh-tzû-yüan hua ch'üan*, traducido al francés por Raphael Petrucci (Paris: Laurens, 1918, reseñado en *Isis*, 4: 345-47).

¹¹ Para una lista de catorce tratados sobre la tecnología de la guerra en escritos de los siglos XIV y XV, ver mi *Introducción a la historia de la ciencia* (3, 1550-1555). No se puede probar que Leonardo conociese o emplease algunos de ellos, pero vivía en la misma atmósfera y podía entrar en contacto con éstos a través de fuentes manuales y orales.

equivalente al heliograbado nuestro^v). Algunos de estos dibujos son tan claros y tan precisos que ha sido posible construir modelos de las máquinas y de los artefactos de Leonardo a partir de ellos¹². No puede negarse que él las creó, pero no por eso fue su primer inventor. La investigación sobre las prioridades técnicas a veces es difícil en el caso de las invenciones modernas; en el caso de las que son más antiguas es casi imposible. Había muchos inventores y la mayoría de ellos eran iletrados o eran incapaces de describir sus invenciones por escrito. Sus mentes no trabajaban de este modo; sus mentes estaban orientadas hacia la mecánica, no hacia la literatura. Y aún si hubiesen podido describir sus invenciones, ¿por qué tendrían que haberlo hecho? No había oficinas de patentes y guardar un secreto no era el único modo de protegerse. El caso de Leonardo no es una excepción a esta regla, porque no publicó sus dibujos y en apariencia nunca tuvo el deseo de publicarlos; se satisfizo con haberlos hecho con tanto cuidado como fuese posible y, al conseguirlo, cerraba su cuaderno.

El caso de Leonardo es único en otro sentido. Era lo opuesto del inventor común cuyos móviles son mundanos, y quien, si inventa alguna cosa, no está satisfecho hasta que la máquina funcione y produzca económicamente. Leonardo estaba tan profundamente sumergido en sus ideas que

no trataba de hacerlas funcionar ni rendir económicamente. Su interés era filosófico, y por lo tanto no pensaba sólo acerca de las máquinas particulares sino que pensaba la mecánica, en la teoría mecánica en general. En esto tenía muchos predecesores medievales en varios países, ya había una larga tradición que iba hasta Arquímedes (III-2 a.C.)^{vi} que reapareció con intervalos a lo largo de los siglos¹³. Todos estos hombres estaban obsesionados con las ideas mecánicas. No es necesario asumir que Leonardo da Vinci estaba familiarizado con sus escritos; probablemente no lo estaba, o su conocimiento de ellos era apenas vago y casual. Las cuestiones de la teoría mecánica “pura” han estado en el aire durante siglos. Se preguntaba repetidas veces a sí mismo, tal y como lo hacían los demás, cuestiones como: “¿Cuál es la diferencia entre los cuerpos pesados y los livianos?, ¿qué es la gravitación?, ¿qué es el peso de un cuerpo y cuál es su centro de gravedad?, ¿qué son la fuerza y el movimiento?, ¿qué el ímpetu y el impacto?, entonces, ¿qué son los elementos mecánicos?, ¿cómo arrastra o levanta uno un cuerpo, cómo lo corta, lo quiebra o lo hace rotar?” Estas anotaciones no corresponden sólo a sus invenciones mecánicas sino a sus especulaciones relativas al poder del agua y su empleo, a lo que especulaba sobre el poder del aire y el vuelo. No era sólo un mecánico sino un maquinista¹⁴; uno inclusive podría llamarlo un pionero en el campo de la hidráulica¹⁵ y en el de la aerodinámica (lo

^v El heliograbado es un procedimiento para obtener, en planchas convenientemente preparadas, y mediante la acción de la luz solar, grabados en relieve.

¹² Estos modelos fueron reunidos por la Compañía Internacional de Máquinas de Negocio (International Business Machines Co.) y han sido exhibidos en el Museo Metropolitano y en muchos otros lugares.

^{vi} Sartori utiliza este tipo de paréntesis para indicar el siglo en números romanos y la mitad de ese siglo con el número árabe. En este caso Arquímedes es de la segunda mitad del siglo III.

¹³ Leonardo pocas veces citaba a las “autoridades”; no se preocupaba por ellas. A pesar de ello hay en sus notas por lo menos media docena de referencias a Arquímedes. En sus notas mecánicas, se refería también a Biagio Pelacani de Parma (XIV-2) y a Alberto de Sajonia (XIV-2); de ambos hizo una sola referencia. Esto no prueba que estuviese muy familiarizado con sus escritos o que estuviese familiarizado con los de otros mecánicos.

¹⁴ Ilustremos su amor por la ciencia pura con dos de sus máximas, entre muchas: “La mecánica es el paraíso de la ciencia matemática, porque aquí llegamos al fruto de las matemáticas” (no. 1155); “Aquellos que se enamoran de la práctica sin la ciencia son como un marinero que entra al barco sin timón o sin compás, y que nunca puede estar seguro de a dónde se dirige” (no. 1161).

¹⁵ Los puntos de vistas de Leonardo sobre la hidráulica fueron reunidos en 1643 por el dominico Luigu Maria Arconati, cuya compilación de manuscritos se encuentra en el Vaticano (Barberini 4332). Fueron editados por Francesco Cardinali, *Del moto e misura dell' acqua* (Bologna, 1828, reimpreso en 1923). Una colección de las notas sobre mecánica de Leonardo fue editada con gran cuidado por Arturo Uccelli, Leonardo. *I Libri di meccanica* (cuarto, Milán, 1940).

que se quiere decir es que esos términos técnicos se le aplican correctamente a él).

No basta con decir que la mayoría de estas preguntas eran insolubles en tiempos de Leonardo; no era siquiera posible formularlas de un modo científico. Eran gradualmente aisladas, reconocidas, formuladas, y finalmente resueltas por hombres como Galileo, Huygens, Wren, Newton. La originalidad de Leonardo da Vinci es que combinaba dentro de su propia alma tales aspiraciones teóricas y el deseo de resolver problemas industriales prácticos, de todos los días. Y su ambivalencia se declara por el hecho de que cuando había concebido una solución y había hecho un "heliogravado" ya quedaba satisfecho. Paraba en seco en el mismo punto en que un inventor práctico hubiese comenzado a sentirse animado y a ocuparse del asunto con seriedad.

Los artefactos mecánicos de Leonardo han excitado la admiración de nuestra era mecánica, y algunos de nuestros inventores del presente pueden haberse sentido justificados por su extraordinario ejemplo. Yo creo que oigo a uno de ellos exclamar: "Había un hombre del Renacimiento italiano, uno de los más grandes artistas, que tenía deseos y ambiciones como los nuestros." No, no era para nada como ellos; esto ya se ha sugerido antes, y lo probaré luego con mayor precisión.

El historiador de la ciencia se ve impresionado por los artefactos de Leonardo, pero inclusive más por su largo y paciente trabajo en el

campo de la anatomía. Para entender su originalidad, debemos considerarlo con la perspectiva adecuada. Se ha repetido a menudo que la anatomía fue olvidada en la Edad Media a causa de los prejuicios religiosos. La anatomía no se descartó por completo, y las disecciones, inclusive las disecciones humanas, se hacían de tiempo en tiempo, pero eran pocas y no se hacían con la suficiente consagración ni con la suficiente libertad de pensamiento^{vii}. Las restricciones de los anatomistas medievales eran menos religiosas que escolásticas. Los hombres de la medicina no habían adquirido el hábito de ver con sus ojos abiertos sin prejuicios. De hecho, estaban tan dominados por maestros antiguos tales como Galeno y Avicenna que no sólo eran ciegos ante la realidad sino que podían ver cosas que no estaban allí para nada; ¡las palabras de Galeno eran más convincentes para ellos que la realidad misma! Es un poco difícil para nosotros imaginarnos tal estado mental, aunque todavía no ha desaparecido por completo. La renovación de la anatomía fue finalmente lograda por hombres que eran buenos observadores, que tenían manos hábiles y ojos agudos, que no estaban inhibidos por prejuicios. Dos hombres de este tipo se siguieron entre sí por espacio de medio siglo; el primero fue nuestro Leonardo, el segundo, nacido unos pocos años antes de la muerte de Leonardo, fue el flamenco Andreas Vesalius^{viii}. El honor principal debe otorgarse al segundo, porque Leonardo no publicó nada, mientras que el gran libro de Vesalius, *De humani corporis fabrica* (de 1543), fue la base de la anatomía moderna.

^{vii} En la pag. 225 de "Seis alas" Sarton dice que "hubo anatomistas distinguidos" en la Edad Media. Cita específicamente a Mondino de' Luzzi (XIV-1) y a Guido da Vigevano (XIV-1).

^{viii} En la pag. 229 de "Seis alas" dice Sarton: "El único anatomista con quien Leonardo trabajó y a quien consultó fue Marc Antonio della Torre" (1481-1511), que era treinta años menor que él, que murió a una edad temprana y que no dejó nada para la posteridad". En la nota 30 de la pag. 308-309 del mismo libro dice: "Vasari definió la colaboración con Marcantonio así: "aiutato e scambievolmente auitando" Marcantonio, que murió a los treinta años sin legarle nada a la posteridad, se ha inmortalizado gracias a la referencias suyas que hace Leonardo y por los bajo relieves en bronce de Andrea Riccio hechos para San Fermo Maggiore de Verona (ahora se encuentran en el Louvre)."

Leonardo llevó a cabo muy buenas disecciones; hacia el final de su vida pudo sostener que había disecado los cuerpos de unas treinta personas, incluyendo a jóvenes y a viejos, mujeres y hombres e, inclusive, a una mujer con un niño en el útero. Es casi seguro que disecó más cuerpos que los profesores de anatomía anteriores a su tiempo; porque no sólo era más reducido el número de las disecciones universitarias y eran más espaciadas entre sí, sino que los profesores no se rebajaban a sí mismos a tal trabajo sucio. La disección generalmente se llevaba a cabo por un ayudante ante los ojos del maestro que estaba sentado en su cátedra sosteniendo el libro de texto ante él y dando indicaciones ocasionales al prosector. Era muy difícil para el profesor ver bien desde su silla elevada y estaba prestando más atención a su libro que al cadáver. La actitud de Leonardo era absolutamente diferente. Trabajaba solo, no intentaba enseñarle nada a nadie que no fuese él; no era un expositor de Galeno usando el cadáver como ilustración, era principalmente un estudiante de la naturaleza, ansioso de desentrañar sus secretos. Las dificultades y el horror de tal trabajo llevado a cabo en aquellas condiciones, y la infinita paciencia que requería, a duras penas pueden imaginarlas los estudiantes de medicina de hoy en día que hacen disecciones en laboratorios bien equipados de cadáveres que han sido conservados en refrigeradores y que se han desinfectado con cuidado. Tal vez es mejor no describir las condiciones bajo las que trabajaba¹⁶ y asumir que Leonardo ya había hecho el trabajo preliminar y que ahora estaba sentado cerca a la mesa, que ya había tomado la hoja de papel y estaba tratando de dibujar lo que veía tan exactamente como fuera posible.

Esto conllevaba nuevas dificultades de un orden muy distinto. Los dibujos de los huesos son relativamente fáciles, pero es muy difícil hacer un dibujo claro de la anatomía interior, de las entrañas mezcladas con sangre y con otros líquidos; las siluetas son vagas y la perspectiva confusa. Leonardo era superior en esto, y algunos de sus dibujos anatómicos nunca han sido sobrepasados. Se trataba de un trabajo artístico-científico que implicaba tanto una selección como una eliminación hechas con juicio, así como la habilidad de reproducir los detalles escogidos con fidelidad.

La curiosidad anatómica de Leonardo no era un capricho pasajero; la gran cantidad de dibujos anatómicos que han llegado hasta nosotros prueban que debió haberles dedicado tanto tiempo como si fuese un anatomista profesional y nada más que eso. Tal curiosidad era tanto científica como artística. Quería saber cómo estaba construido el cuerpo humano y cómo funcionaba; la parte descriptiva fue llevada a cabo por él de modo asombroso, pero nunca ordenó sus observaciones en la forma de un tratado, y sus dibujos eran mucho más elaborados que las notas que les agregaba.

La anatomía artística, o sea, el estudio de la anatomía tanto como la pueden necesitar los artistas que tratan de reproducir la forma humana, era un tema peculiarmente florentino. Era de interés no sólo para los escultores sino para los pintores, especialmente aquellos de Florencia, más interesados en los contornos, en las líneas y en las sombras que en el color. La gran tradición comenzada por Donatello y Luca della Robbia se mantuvo hasta que Antonio Pollaiuolo la llevó al exceso, y luego Verrocchio y Leonardo la condujeron de

¹⁶ En el transcurso de mis conferencias en Harvard, traté de explicar las condiciones bajo las que Leonardo y Vesalius realizaban su trabajo. Sentí que era necesario hacerlo para ilustrar el heroísmo y la devoción de aquellos hombres; en una ocasión, lo hice tan vívidamente que uno de los estudiantes sintió arcadas y se vió obligado a dejar la clase tan pronto como pudo.

nuevo a la preciada moderación. El artista, ya fuese escultor o pintor, debía conocer los músculos superficiales del cuerpo, y su dibujo debía ser tan acertado y tan sensible que sugiriera los músculos bajo la piel, ya estuviese en movimiento o en reposo, y a pesar de ello no debía enfatizarlos. El espectador debía estar inconscientemente enterado de su presencia.

Desde tiempos inmemoriales otro tipo de anatomía artística se había desarrollado bajo influencias matemáticas y místicas. Algunos filósofos, ansiosos por revelar las armonías de la naturaleza, intentaron descubrir las relaciones matemáticas entre las partes del cuerpo. Tales preocupaciones existieron en Egipto, Grecia y la India¹⁷. Éstas hacían ejercitar la mente de Leonardo y también la de su contemporáneo más joven, Alberto Durero.

Leonardo era estudioso de un libro, el libro de la naturaleza. Sus estudios estaban ampliamente centrados en el cuerpo humano, pero se extendían por el campo completo de la historia natural; siempre estaba examinando y dibujando flores y animales, y estudiando lo que sería llamado hoy geografía física, mineralogía y geología. Fue uno de los primeros en interpretar los fósiles de modo racional; concluyó que las conchas halladas en lo alto de las colinas eran los restos de criaturas que habían estado viviendo en el suelo marino, que habían sido enterradas en el cieno y luego habían sido enriscadas. Fue uno de los primeros en escalar las altas montañas y en observar las maravillas del mundo alpino con los ojos de un artista tanto como con los de un hombre de ciencia. Esto es más sorprendente de lo que mucha

gente imagina, porque no caen en cuenta de que los occidentales por lo general estaban asustados de las cumbres de los Alpes, que creían habitadas por duendes y demonios. El cristianismo no había sido capaz de disipar estas supersticiones, mientras que el Budismo, al contrario, había favorecido unas opuestas. Los budistas de la China y el Japón asociaban las alta cumbres con los poderes divinos; muchos templos fueron construidos camino a las cumbres y en las cumbres mismas y atraían a numerosos peregrinos. A este respecto (y en muchos otros) Leonardo era un oriental¹⁸. Sus refranes sobre el arte y la naturaleza deleitarían a los lectores hindúes, chinos y japoneses.

Leonardo era más racional que la mayoría de gente de su época, y estaba notablemente libre de supersticiones, pero no estaba libre de prejuicios. Nadie lo está, ni siquiera en nuestro propio tiempo "iluminado". Los hombres de genio ven más allá que los demás hombres, y su visión no sólo es más profunda sino que es, en general, más clara, mucho más clara. A pesar de esto, su visión es restringida y su agudeza es limitada. La visión de Leonardo era extraordinariamente amplia y clara, pero el conocimiento disponible en su tiempo no era suficiente para asegurar su libertad intelectual. Estaba dominado por dos clases de prejuicios que podemos llamar respectivamente platónicos y galénicos.

De Platón, de los Neoplatonistas, y de la Cábala, había heredado la idea del microcosmos en oposición al macrocosmos: hay una correspondencia entre el pequeño mundo representado por nuestro propio cuerpo y el gran mundo, el Universo^{ix}. Esto lo extravió, como había despistado a

¹⁷ Sarton, *Introduction to the History of Science* (3, 1584, 1948). El mismo interés de Leonardo se ilustra en el diseño de un hombre de perfectas proporciones (Accademia, Venecia).

¹⁸ *Introduction to the History of Science* (3, 511, 1171).

^{ix} En la pag. 227 de "Seis alas" Sarton explica que Leonardo tomó la idea principalmente del Timeo de Platón, aunque advierte que no se debe suponer que leyó el texto directamente sino que estas ideas "estaban en el aire" en la *bottega* de Verrochio o en otros lugares.

innumerables personas antes de él, hacia toda suerte de analogías falsas tales como que los huesos del hombre son como las rocas de la tierra; hay en él inclusive un lago de sangre como hay océanos; o que el flujo y reflujo del mar son comparables al pulso del hombre, que la 'circulación' de la sangre en el cuerpo es como la circulación del agua en la tierra; el cabello y las plumas son como el pasto en las praderas o como las hojas en los árboles; los terremotos son como los estruendos desagradables y las erupciones en nuestro propio estómago; los ritmos y los ciclos pueden observarse en pequeña escala tanto como en una grande. ¿Dónde obtuvo Leonardo tales nociones fantásticas? Pudo haberlas obtenido de diversas fuentes, no podía escaparse a ellas^x. Los artistas son bastante aficionados a las analogías, tal vez porque se pueden visualizar con facilidad, y el hombre de ciencia en Leonardo no se reprendía porque este conjunto de analogías fuera tan vasto y tan complejo, y porque la mayoría de los hombres pensantes daba por hecho su veracidad. Me imagino que muchos 'intelectuales' de la época de Leonardo debieron pensar que una de las mejores pruebas de su superioridad por encima de las masas sin educación era justamente esa: su verificación de que el microcosmos (su propio cuerpo) era una imagen reducida del mundo más vasto.

El prejuicio platónico lo coloreaba casi todo, el galénico era más restringido. Aunque Leonardo no estudió con atención el tratado galénico como lo hacían los profesores de anatomía, ni culpaba a un cadáver si no se conformaba con la descripción del maestro, no podía dejar de verse influido por ciertos

errores. ¿Cómo daba cuenta del latido del corazón y del pulso? Galeno no creía que la sangre circulaba en el cuerpo sino más bien que fluía y refluía en las venas^{xi}. Leonardo parece haber aceptado esa opinión, que concordaba con el prejuicio platónico. Para poder justificar su visión, Galeno había sido llevado a asumir que la sangre que entraba por el ventrículo derecho pasaba a través del *septum cordis* y así llegaba a la parte izquierda del corazón. ¿Cómo pasaba la sangre a través del *septum*? Uno no puede ver ninguna apertura en este último. La respuesta era fácil: pasaba a través de huecos invisibles. Leonardo estaba tan cegado por la confluencia de los prejuicios galénicos y platónicos que él, el maravilloso observador y el impecable dibujante, dibujó una parte del septo en que los huecos invisibles se habían hecho visibles¹⁹. Sería difícil encontrar un mejor ejemplo de la obnubilación de la mente humana por un prejuicio oprimente. Porque tenemos en este caso a un hombre de genio, uno de los más grandes de todos los tiempos, una mente libre que, a pesar de ello, fue embaucado por Platón y por Galeno hasta el punto de ser capaz de ver cosas que no existían; no sólo fue capaz de ver los poros invisibles sino que los mostró a otros.

Esto hace surgir la pregunta problemática: ¿Era Leonardo realmente un descubridor científico, un hombre de ciencia creativo? ¿Merece un puesto entre la lista de los grandes hombres de ciencia del pasado? El que formule estas preguntas puede escandalizar a sus admiradores. Su genio científico no se cuestiona, ni su devoción a temas científicos. No puede negarse que mucho de su trabajo era esencialmente el de

^x En la pag. 227 de "Seis alas" Sarton comenta al respecto: "Estas comparaciones, que se podrían citar de modo indefinido, eran comunes en su época, al menos entre los intelectuales."

^{xi} En la pag. 308 de "Seis alas", Sarton pide que se consulte la página 47 de su breve libro sobre Galeno (II-2), *Galeno de Pérgamo*, University of Kansas Press, 1954. Fue reseñado en *Isis*, 46: 296-297.

¹⁹ Para ver las fuentes consultar *Isis* 35, 186.

un hombre de ciencia o el de un tecnólogo, más que el de un artista. Entonces se podrán cuestionar por el motivo por el que hago la pregunta.

Es simplemente por esto. El proceso del descubrimiento científico es muy complejo. El comienzo, claro está, es el de ver algo nuevo y verdadero, verlo con claridad; esto puede simplemente ser el resultado de buenas observaciones o de buenos experimentos; en la mayoría de los casos, implica la reunión de diversas ideas y permitir que la una fertilice a la otra. Todo esto ya es bastante complejo y puede implicar una larga meditación; sin embargo es sólo el comienzo. Una vez ha hecho su descubrimiento, el hombre que ha tenido la suficiente fortuna de hacerlo debe probarlo primero a sí mismo y, luego, a los demás. Uno puede muy bien asegurar que un descubrimiento no se ha completado hasta que se haya defendido en público (realmente no existe mientras que exista sólo en tu cabeza o en tus notas crípticas); en la práctica, la batalla no se ha ganado hasta que la invención o el descubrimiento ha sido hecho aceptable para los jueces competentes.

El descubrimiento fundamental, la idea brillante que cruza la mente de un hombre, es tan esencial como la semilla de una planta; sin embargo, como la semilla, sólo es un comienzo. Si a la semilla no se le permite desarrollarse, es como si nunca hubiese existido.

Leonardo tenía muchas de las cualidades del hombre de ciencia: era insaciablemente curioso acerca de todos los secretos de la naturaleza, y su curiosidad era desinteresada; se percató de la necesidad de una perfecta y prudente observación y, cuando éstas no

eran posibles, vio la necesidad de realizar experimentos que permitieran nuevas observaciones.

“La experiencia, el intérprete entre la naturaleza formativa y la raza humana, nos enseña cómo esa naturaleza actúa entre los mortales; y siendo constreñida por la necesidad no puede actuar de otro modo que como la razón, que es su timón, requiere que actúe” (no. 1149) “La sabiduría es la hija de la experiencia” (no. 1150). Su entendimiento general de la naturaleza era el de un racionalista. “La necesidad es el tema y la inventora de la naturaleza, el freno y la ley eterna y el tema” (no. 1135). “Primero probaré por experimentos antes de avanzar más, porque mi intención es consultar a la experiencia primero y luego con el razonamiento mostrar porqué tal experiencia está destinada a operar de tal modo. Y ésta es la verdadera regla según la cual aquellos que analizan los efectos de la naturaleza deben proceder; y aunque la naturaleza comienza con la causa y termina con la experiencia, nosotros debemos seguir el curso contrario, principalmente (como dije antes), comenzar con la experiencia y por medio de ella investigar la causa” (no. 1148A). Expresaba las mismas ideas en diferentes términos repetidas veces. Rechazaba la posibilidad de los milagros, no le daba cabida y despreciaba las supersticiones.

Su educación literaria había sido descuidada en su juventud; a duras penas había estudiado latín, si es que lo hizo; como cualquier italiano podía leer con un gran esfuerzo frases latinas sencillas; lo que sucede es que los libros latinos que contenían la mejor literatura científica eran libros impenetrables para él. Los florentinos tanto como los lombardos se caracterizan por ser celosos²⁰; aquellos que

²⁰ Leonardo estaba completamente consciente de la envidia a la que estaba expuesto; prestad atención a esta máxima “Un cuerpo carecerá primero de sombra antes que la virtud carezca de envidia” (no. 1183A).

estaban celosos del prestigio de Leonardo podían murmurar, “Un uomo senza lettera!”^{xii} ¿Qué puede uno esperar de alguien así?” Los individuos que estaban conscientes de su superioridad, pero que eran demasiado estrechos de mente como para concederle importancia, tenían dos armas contra él: era ilegítimo e iletrado, dos buenas razones para despacharlo a priori. Sin embargo él conocía su fuerza y no temía afirmar su conocimiento derivado no de los libros si no de la experiencia: “Cualquiera que en una discusión se apoya en la autoridad emplea, no su entendimiento, sino mas bien su memoria.” (no. 1159)

Claro, la palabra ‘iletrado’ no debe tomarse literalmente; Leonardo debe haber leído algunos libros o debe haber escuchado citas de algunos de ellos, pero es muy poco probable que alguna vez fuera un buen lector. En sus notas pocas veces cita a las “autoridades”. Encontré nueve alusiones vagas a Aristóteles, seis a Vitruvio, cinco a Arquímedes e igual cantidad a Ptolomeo y a Plinio, dos a la anatomía de Avicenna. Puede ser que estas estadísticas no sean del todo acertadas, pero le proporcionan a uno un vistazo general de la cuestión.

¡Y qué paradójica debía ser la situación! Por medio del contraste, considérense a los pedantes idiotas que publicaban libros cloqueantes de referencias y citas. Qué tan sabios debían considerarse a sí mismos, y qué tan ignorante debían considerar a Leonardo. ¿Quién pondría alguna atención a sus aforismos? El hombre más culto de Florencia era un “uomo senza lettera”. Desafortunadamente, los pensamientos de Leonardo no se publicaron, excepto siglos

más tarde, y por lo tanto no se le podía hacer una reivindicación. Tuvo pocas oportunidades de enseñarle a sus contemporáneos, pero nos está enseñando a nosotros, y aceptamos muchas de sus enseñanzas con humildad y con gratitud.

Como estaba acostumbrado a pensar en la naturaleza y en los hombres de un modo general, no pensaba históricamente, y muy pocas de sus innumerables notas están fechadas. Eso no importa, excepto en aquellos casos en que sus opiniones variaban con el transcurrir del tiempo. ¿Cómo era que variaban? Nos gustaría saber cuál de tantas opiniones es la última y la conclusiva, pero es imposible a causa de la falta de las fechas. El resultado de ello es que no podemos darle el crédito completo por una opinión en contraposición a otra. No podía creer dos cosas a la vez. Por ejemplo, dice en alguna parte, “el sol no se mueve” (no. 886) y uno se puede ver tentado a llamarlo un precursor de Copérnico, pero eso no estaría bien, porque generalmente afirma que el sol sí se mueve, como parecen probarlo nuestras observaciones diarias. Una afirmación suya puede ser entendida como si afirmara la circulación sanguínea, pero otras citas y dibujos confirman la teoría opuesta. En este caso, no reiteraba el descubrimiento ni lo completaba, porque estaba inhibido por prejuicios platónicos y galénicos. Hablaba de la gravitación y del ímpetu pero del mismo modo medieval que tantos doctores antes que él lo habían hecho. En síntesis, no le podemos dar crédito por ningún descubrimiento científico, excepto, tal vez, por aquellos que puedan estar implícitos en sus dibujos anatómicos y mecánicos.

^{xii} Traduce: Hombre iletrado.

Tales dibujos nos obligan a reconsiderar la cuestión desde otro punto de vista. Supongamos que un hombre hace un dibujo muy bueno probando que ha hecho una observación de una peculiaridad anatómica (por ejemplo, Leonardo fue el primer anatomista en representar de modo acertado las cinco vértebras fusionadas del sacro²¹). ¿Es suficiente esto para llamarlo el descubridor de ello, si no lo explicó, como si esperara que otra gente rehiciese el redescubrimiento gracias al dibujo? (Es sin duda más fácil ver la cosa en el cuidadoso dibujo que en la realidad). Además, debemos recordar que los dibujos de Leonardo se guardaron en sus propios portafolios y no se publicaron hasta nuestros días. No los mostraba a sus contemporáneos excepto a sus conocidos íntimos y a otros pocos, tales como Marcantonio della Torre, y al final de su vida al Cardenal Luigi de Aragón, que lo visitó en Cloux^{xiv}. ¿Puede uno darle crédito a un hombre por descubrimientos que han sido escondidos?

Para regresar a la anterior cuestión, no es suficiente con hacer un descubrimiento-uno debe interpretarlo y estar dispuesto a demostrarlo ante la gente que duda de él o lo cuestiona-. Hablando estrictamente, ni un solo descubrimiento puede ser adjudicado a Leonardo, pero debemos reconocer que era uno de los más grandes descubridores de todos los tiempos.

Era uno de los más grandes hombres de ciencia pero permaneció desconocido como tal; lo que sí es claro es que era considerado como una suerte de mago que se entregaba a la investigación científica, y que sus conocidos hablaban de sus variadas actividades científicas. La falta de aprecio por él se debe por entero a él; sólo hizo parte del trabajo que debió haber hecho y paró a mitad de camino.

Uno puede decir que Leonardo falló en sus empresas; eso puede decirse inclusive del artista en él tanto como del hombre de ciencia en él. Nos legó un número de obras maestras relativamente pequeño, que representan sólo una parte de su actividad. Sus esfuerzos de crear una estatua ecuestre que emulara la de Colleoni resultaron abortados²². Nada queda del heroico caballo excepto unos cuantos bosquejos. Muchos de sus dibujos han desaparecido por completo o fueron sometidos a riesgos por los experimentos del mismo Leonardo; por ejemplo, la maravillosa "Última cena" en el refectorio de Santa Maria delle Grazie en Milán es sólo una sombra de sí misma. Sabemos, empero, que ejerció una profunda influencia en muchos artistas, especialmente durante su segundo Período milanés y los años de deambulación que siguieron a tal período^{xv}. En el campo científico su influencia fue mínima, porque nadie sabía exactamente qué estaba haciendo. Pudo haber influido en

²¹ El dibujo en cuestión se puede consultar en el libro "Leonardo da Vinci, the Anatomist" de J. Layfair McMurrich, Baltimore, 1930, pag., 120, fig. 24.. Reseñado en Isis 15: 342-344.

²² Este fracaso particular fue prácticamente independiente de la voluntad de Leonardo. La forja del 'gran cavallo' hubiese sido excesivamente costosa y no se hubiese podido llevar a cabo sin la ayuda financiera de Ludovico Sforza. Lo que había sido hecho fue destruido por soldados gascones cuando tomaron Milán.

^{xiv} Sartori dice en "Seis alas", pag. 229: "Sólo puedo mencionar a Antonio de Beatis, secretario de Louis, Cardenal de Aragón, que admiró los dibujos en Cloux. Vasari y Gian Paolo Lomazzo los vieron luego en manos de Melzi pero no eran los suficientemente competentes como para admirar su valor científico."

^{xv} En la nota 32 de la pag. 309 de "Seis alas" Sartori dice: "Muchos jóvenes pintores trabajaron en el estudio de Leonardo, principalmente cuando estaba en Milán; eran aprendices y sirvientes y sus nombres aparecen en los cuadernos de Leonardo de un modo tan breve (por ejemplo Giulio, Bonifazio, Arrigo, Lorenzo, il Fanfoia) que identificarlos es imposible. A otros se los conoce mejor, como a Giacomo Salai, Francesco Melzi, Cesare da Sesto, Ambrogio de Predis (circa 1455-1508), Andrea Solaro (circa 1458-1509), Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), Guadenzio Ferrari (circa 1484-1546). El más grande, o por lo menos el más popular de aquellos epígonos fue Bernardino Luini (circa 1475-1532). La influencia de Leonardo no sólo la sintieron los artistas milaneses o los lombardos sino también otros italianos y algunos de los artistas flamencos que visitaron Italia."

hombres como Marcantonio della Torre o Luca Paccioli, pero los resultados de eso no son tangibles. Su verdadera influencia como un hombre de ciencia y como pensador sólo data del siglo diez y nueve²³.

Sus actividades técnicas son tal vez más sorprendentes que todas las demás, en cuanto a lo que incluían y lo que rechazaban. Henos ante un hombre interesado en las máquinas y en los artefactos de todo tipo, especialmente en las máquinas de guerra. Es como si un gran artista de hoy en día estuviese empleando su tiempo en diseñar tanques blindados o una nueva bomba atómica. ¿Puede el lector imaginarlo? El rasgo más paradójico de todo eso es que no le prestó ninguna atención a las dos invenciones más grandes de su época - la tipografía y el grabado -. En breve me ocuparé de su relación con el grabado. La tipografía había sido reinventada en el oeste de Alemania poco antes del nacimiento de Leonardo y para la época de su madurez ya era algo bien establecido en varias ciudades italianas; la primera imprenta italiana fue comenzada en Subiaco en 1465; la imprenta comenzó en Roma en 1467, en Venecia en 1469, en el año de 1471 se vio el inicio de ésta en Florencia y Milán. Para el final del siglo una gran cantidad de libros ya habían sido impresos en Italia, y el nuevo arte se había convertido en una de las industrias más importantes de Venecia. Leonardo debe haber manejado muchos libros impresos; sin embargo nunca se refería a ellos como

tales^{24xvi}. No hay referencia alguna a la imprenta en sus notas. ¿Cómo es posible? ¿Inteligente como era, puede haber fallado en darse cuenta de la importancia de aquella invención, de su *doble* importancia, porque hacía posible, e inclusive fácil, la multiplicación de las copias, y también su estandarización? Mas aún, la invención no estaba completa: había muchas posibilidades de mejoría que retaban la inventiva de los técnicos. ¿Compartía Leonardo los prejuicios de los ricos bibliófilos contra el nuevo arte que estaba poniendo en peligro el viejo arte de copiar a mano? La naturaleza humana es tan extraña que la víctima de los esnobs puede convertirse él mismo en otro esnob. Simplemente no lo sabemos, pero nos inquieta.

Es también posible que Leonardo no estuviese interesado en la imprenta porque no estaba interesado en los libros. No era ni un lector ni un escritor. La abundancia de sus notas no debe engañarnos. Su toma de notas no era la de un académico ni la de un autor en potencia sino la de un artesano y la de un escritor de un diario. Quería poder ser capaz de refrescar su propia memoria pero no estaba pensando en otras personas al escribir. Reunía notas y en algunos casos planeaba escribir un tratado pero sólo llegaba hasta este punto. Casi con seguridad, esta pereza o inercia especial era inducida por la ausencia de educación literaria en su juventud. No le gustaba componer un libro y como consecuencia de ello creció en él

²³ Con la excepción de sus puntos de vista sobre la pintura y sobre el arte, que fueron parcialmente hechos accesibles en las tempranas ediciones del *Trattato della pittura* (Paris, 1651).

²⁴ Se refiere a muchos libros (Richter, 2, 366 y siguientes), pero uno no puede estar seguro de que cada referencia o cualquiera de ellas sea a un libro impreso.

^{xvi} En las pags. 229 y 230 de "Seis alas" y en la nota 35 de la pag. 309, dice: "No pudo haber desconocido la existencia de la imprenta porque los libros impresos, el grabado en madera y el grabado en cobre se habían vuelto bastante comunes antes de que acabara la vida de Leonardo; uno podía comprarlos en muchas tiendas de Florencia, Milán y otras partes. Leonardo debió haber utilizado libros impresos, pero no se refirió a ellos (se refería a libros concretos, pero es imposible saber si sus referencias eran a manuscritos o a copias impresas). Hizo dibujos para la *Divina proportione* de Luca Paccioli (Venecia: Papaginus, 1509), y puede que él mismo haya hecho los grabados. Debe haber visto tallas, grabados en madera y grabados, pero sólo encontré una frase en sus abundantes escritos que posiblemente haga referencia a ellos "il modo di ristemparlo". (Manuscrito anatomico, A. 8b, Paris, 1898).

una suerte de desprecio por tal trabajo; su desprecio se incrementaba naturalmente por el hecho de que tanta escritura contemporánea era académica y retórica, o sea, vacía. Por el otro lado, pudo crear párrafos cortos de singular claridad y fuerza. Su reticencia era similar a la de la mayoría de los artistas, que prefieren trabajar con sus brochas o con sus cinceles más que con una pluma. Puede compararse asimismo con la de la mayoría de los hombres de ciencia que tienen una energía inacabable para sus propias investigaciones pero que encuentran la escritura de los informes tan tediosa que lo posponen indefinidamente y, por lo tanto, no logran explicar el propósito y el sentido mismo de sus esfuerzos.

Ese era exactamente el caso de Leonardo; no es que simplemente no pudiese escribir un libro, sino que no se podía expresar a sí mismo más que en la forma del aforismo. Estaba satisfecho con sus observaciones e intuiciones y no deseaba amplificarlas. Esto da cuenta de su relativa incapacidad en el arte, la ciencia, la tecnología y la escritura. Nunca dio su verdadera medida excepto en la pintura, en que unas cuantas pocas obras maestras son suficientes para inmortalizar su nombre.

Todos conocemos personas cuyos talentos son limitados, pero que tienen la capacidad de capitalizarlos y explotarlos hasta el mayor grado; y cuando un nuevo tema excita su entusiasmo, comienzan la escritura de un libro sobre ello y aprenden mientras que van avanzando. Y encontramos a otros, en el otro polo de la gama, que no pueden casarse con sus cualidades: si son académicos, nunca

dejan de investigar; acumulan montañas de notas y pocas veces comienzan su *magnum opus* y nunca la acaban²⁵. Leonardo estaba más cerca al segundo grupo que al primero, pero esto se debía tal vez menos a sus defectos que a su excepcional magnanimidad. Esto fue observado por uno de los peores bandidos de una época que abundaba en ellos, el satírico Pietro Aretino (1492-1556). En un momento de decencia, Aretino dijo: "Te digo que Leonardo era igual a los más grandes. Su limitación consistía en que su genio era tan elevado que nunca estaba satisfecho con lo que había hecho".

Vivió en tiempos tormentosos, en medio de guerras y de revoluciones, cuando había poca tranquilidad y poca seguridad, cuando los líderes eran demonios como Ludovico Sforza y Cesare Borgia (el Príncipe de Maquiavelo) o ascetas violentos como Savonarola - una edad de bravura, crueldad y traición-. ¿Cómo conservó su propia ecuanimidad? Permaneció resuelto y bien balanceado a causa de su genio creativo, pero no produjo tanto como pudo haberlo hecho en circunstancias más felices. Era un artista y un poeta, un contemplador, un soñador. Es más inmenso tal hombre, más cercano a la perfección que si hubiese sido más activo, más 'eficiente'.

Esto es tan significativo que para la comprensión de lo esencial, el alma de Leonardo, debemos insistir en ello. Y el mejor modo de hacerlo es contrastarlo con otro gran artista, un contemporáneo suyo más joven que él, Alberto Durero²⁶. Sería tonto asegurar que Leonardo era mejor artista que Durero o *vice versa*; ambos hombres eran

²⁵ Es sobre tales hombres que la Rouchefoucauld escribió: "Ce n'est pas aseez d'avoir de grandes qualités; il faut avoir l'economie". (Réflexion no. 159)

²⁶ Alberto Durero (1471-1528) era 19 años más joven que Leonardo, pero vivió 10 menos que Leonardo (57 vs 67) y por lo tanto sólo sobrevivió al mayor de los dos en nueve años. Puede que se hayan conocido, pero no hay razón para creer que lo hicieron. Durero realizó copias en madera de algunos de los dibujos de Leonardo (Los seis nudos); Leonardo no hace referencia a Durero.

muy grandes artistas, pero Leonardo era ciertamente un hombre más grande. Mientras que Leonardo era un soñador, inhibido por su genio, Durero era más práctico, más 'eficiente'. Permítaseme ilustrar esto con un ejemplo sencillo. Si hicieras un contrato con Durero para que hiciera tu retrato, estarías relativamente seguro de obtenerlo en un corto tiempo (poseemos más de cincuenta retratos realizados por él, sin contar los que se encuentran en las composiciones religiosas); si hicieras un trato con Leonardo, era posible que el maestro encontrara algo más interesante que hacer y que el retrato nunca se materializara.

Para decirlo *grosso modo*, hay personas en las que se puede confiar para que entreguen la mercancía y hay otras en las que no. Durero pertenecía al primer grupo y Leonardo al segundo. Los administradores y los hombres acaudalados prefieren tratar con el primer tipo de hombres para llevar a cabo intereses en común; y dejan a los demás en paz.

Como Leonardo, Durero garabateó muchas notas (tanto textos como figuras), pero a diferencia de aquél estaba ansioso por reunirlos y por publicarlos. De hecho, tres tratados suyos fueron impresos, el primero, *Unterweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt* (de 1525), tiene que ver con la medida por medio del compás y de la escuadra, el segundo, *Etliche Underricht zu Befestigung* (de 1527) se ocupa de las fortificaciones, y el tercero, *Vier Bucher von menschlicher Proportion* (publicado póstumamente el año de su muerte, 1528) trata de las proporciones del cuerpo humano. Leonardo había investigado todos

estos temas (la geometría y la perspectiva, las proporciones, las fortificaciones, la anatomía artística) pero no había publicado nada²⁷. Estos temas no se podían explicar sin la ayuda de figuras. Los libros de Durero fueron debidamente ilustrados con sus propios grabados. Mientras que Leonardo no le prestaba más atención al grabado que a la imprenta, Durero se dio cuenta de las inmensas posibilidades comerciales de ambas cosas. En lugar de producir sólo una copia de un dibujo, una talla en madera o un grabado en cobre, ello le permitía hacer a mano con facilidad una gran cantidad de copias. No sólo eso sino que, buen negociante como era, se percató de que sería ventajoso producir series de grabados o de tallas en madera, y que así podría vender un álbum en lugar de vender las piezas individuales.

Durero se estableció como pintor, grabador, impresor y vendedor de libros. Sus tres libros llevan la rúbrica "Impresos en Nuremberg por Alberto Durero, el pintor". Había una instalación "Durero" en las grandes ferias comerciales de Frankfort y Nuremberg.

Cuando visitó los Países Bajos en 1520-21, se llevó consigo una gran "línea" de sus grabados y sus tallas en madera²⁸; éstos eran muy fáciles de cargar en su maleta y eran en extremo lucrativos. Muchos de ellos eran usados por Durero para ganarse el favor de hombres poderosos; la mayoría se vendieron. Estamos bien informados acerca de ello, porque incluye en su diario un recuento completo de sus ventas y de sus gastos²⁹. Otro rasgo que diferencia a Leonardo de Durero nos lo proporciona el empleo de las fechas. Durero firmó cada uno

²⁷ Para ser justos con Leonardo uno debe tener presente que Durero era mucho más joven y que sus tres libros aparecieron después de la muerte de Leonardo.

²⁸ Durero produjo más o menos 100 grabados en madera y más o menos 200 tallas en madera.

²⁹ No se sugiere que Durero fuese avariento o ambicioso, pero su esposa lo era, y es difícil para un hombre ser más generoso de lo que es su esposa. Leonardo nunca se casó.

de sus trabajos y fechó muchos de ellos; sus instintos eran los de un gran contador o los de un buen analista. Leonardo a duras penas fechaba algo; se encuentran muy pocas fechas en sus abundantes notas. Mentalmente no estaba más dispuesto hacia la historia que lo que lo está un hindú, y por la misma razón estaba viéndolo todo *sub specie aeternitatis*.

No me sorprende que Leonardo no pudiera hallar las ventajas comerciales de la imprenta y del grabado, pero es raro que, inteligente como era, no percibiera el inmenso valor de ambas artes para propósitos científicos. No era demasiado complicado copiar un texto escrito, pero era muy molesto y arriesgado copiar tablas astronómicas o diagramas, y era muy difícil reproducir las ilustraciones necesarias en herbarios, o en tratados de química, anatomía o quirúrgica. No sólo hacían más fácil todo ello la imprenta y el grabado sino que, lo que es más importante aún, hacían posible (por primera vez) producir ediciones estándar de cada texto, tabla, diagrama o figura³⁰. La ciencia no podía progresar sin unas normalizaciones fiables.

Durero era un buen hombre de negocios, un "buen burgués"; podía "interesarse" en temas científicos, pero no era un hombre de ciencia en el sentido más elevado; Leonardo

era justamente eso, un hombre de ciencia, un inventor poco práctico, un pensador, un bohemio. El primero se volvió bastante rico, fue un ciudadano considerable de Nuremberg con casa propia; Leonardo, se empobrecía a sí mismo, pasó el fin de sus días sin casa, no independientemente, como hubiese deseado sino como huésped del Rey de Francia. El genio artístico del primero no puede negarse, pero no era tan fuerte que Durero no pudiese mantenerlo siempre bajo control, con el ojo abierto para aprovechar la mejor oportunidad; el genio de Leonardo era más profundo y más complejo, impredecible e incontrolable. Leonardo no lo controlaba sino que estaba a merced de él^{31xvii}.

Démosle una mirada final al gran anciano mientras está parado en el patio del castillo de Cloux, o como lo vemos en el hermoso autorretrato, el dibujo en tiza negra de Turín. Su rostro es el de un hombre muy anciano aunque tenía menos de 67 años, tal vez menos de 65, pero había sufrido muchas vicisitudes, a causa de la crueldad del mundo y de su propia angustia. Era un hombre de una presencia noble y, lo que importa más aún, de una mente noble en medio de circunstancias innobles, un gran artista tratando de hacer lo mejor que pudiese como pintor, un perfeccionista, un hombre

³⁰ Las figuras del libro de Luca Pacioli *Divina proportione* se han adjudicado a Leonardo (las figuras pero no el grabado de ellas). El conocimiento de Luca se derivaba del de Piero della Francesca más que de Leonardo (Isis 42, 47)

³¹ Esto me hace recordar un profundo dicho de André Gide en su diario (5 de febrero de 1931): "Avec du talent on fait qu'on veut, quand on a du génie on fait ce qu'on peut." (N. del A.) El dicho traduce: "Con el talento uno hace lo que uno quiere, cuando uno tiene genio hace lo que uno puede."

^{xvii} En el ensayo "La búsqueda de la verdad" que se incluye en el libro "Sarton on the History of Science", dice Sarton: "Para retomar al arte y a la ciencia, la necesidad de ambas cosas y el sentimiento por ellas, los más ilustres representantes de esta ambivalencia son el florentino Leonardo da Vinci (1452-1519) y Alberto Durero (1471-1528) de Nuremberg. Eran contemporáneos, el segundo era un poco más joven que el primero; pero no se conocieron, ni se influenciaron el uno al otro en grado alguno. Como eran hijos de la misma edad sus problemas científicos eran los mismos, pero Durero le dedicó más tiempo al arte, y Leonardo se lo dedicó más a la ciencia. Era, por encima de todo un gran anatomista y un gran técnico; se inventó muchas máquinas, pero (esto es casi increíble) no le prestó atención a los más grandes inventos de su época (de hecho puede decirse que de todas las épocas), la imprenta y el grabado. Por el contrario, Durero, que era un hombre práctico, un hombre de negocios, fue uno de los primeros en sacar partido de ambos inventos. Él creó cientos de grabados en madera y de otro tipo, y escribió, imprimió y publicó tres libros, a los que les hizo grabados. Leonardo era un soñador, y desde el punto de vista del mundo, un fracaso; Durero fue un hombre exitoso. Puedo admirarlos a ambos, pero amo a Leonardo. Fue la más fina flor del Renacimiento, quien mejor ilustra esa era radiante en dos sentidos: el primero lo indica el mismo nombre Renacimiento – volver a nacer, novedad (y todos pueden apreciarlo) -, el segundo es el haberse dado cuenta, y en él esto es mucho más completo que en cualquier otro hombre, que el arte y la ciencia, la búsqueda de la belleza y la de la verdad se complementan. Leonardo vio con claridad hace quinientos años lo que muy pocos son capaces de ver hoy, y los pocos que pueden verlo lo hacen porque están parados sobre sus hombros." (pags. 119-120)

de ciencia, ansioso de hallar la verdad, de entender a Dios y a la naturaleza, a sí mismo y a los demás hombres.

Sus actividades nos ayudan a darnos cuenta de la profunda unidad del conocimiento y su continuidad, porque a pesar de su originalidad, que no tenía igual, las fuentes de casi cada uno de sus pensamientos pueden hallarse en los escritos de la antigüedad o en los de la Edad Media. Esto no quiere decir que los copió o que los memorizó inconscientemente; en algunos casos (las teorías artísticas chinas, por ejemplo), no podía tener ningún conocimiento posible de ellas.

Su notable contribución era la prueba de que en sí mismo la búsqueda de la verdad y la búsqueda de la belleza no eran de ningún modo incompatibles. Muchos lo han igualado o lo han sobrepasado en la búsqueda de alguna de las dos, mas nadie en la búsqueda simultánea de ambas. Por lo tanto es, todavía, el paradigma, para decirlo de este modo, el santo patrón de todos los hombres que aman la belleza y la verdad con igual fervor.

Era un defensor de la razón, lleno de desprecio por las supersticiones que estaban surgiendo en su tiempo aún más que en nuestra época³², pero era esencialmente un espiritualista, que se daba cuenta de que la naturaleza del hombre está en su alma, y de que la esencia de la naturaleza también es espiritual.

Pensad en él como un constructor de puentes - uno de ellos es el puente entre la ciencia y el arte y el otro entre el pensamiento medieval incoado y el racionalismo moderno-.

Vasari dice: "Maravilloso y celeste era Leonardo, el hijo de Ser Piero da Vinci.

Hubiese sido muy adelantado en el aprendizaje y en los elementos de la ciencia (lettere) si no hubiese sido tan voluble y tan inestable. Se dispuso a aprender muchas cosas y después de haber comenzado, las abandonaba".

"Variable e inestable" sí. Era el instrumento de su incansable curiosidad y de su implacable genio. Era inteligente, demasiado inteligente y uno agrega (como lo hizo Vasari), demasiado inestable para continuar trabajos y ocupaciones lucrativas. Era curiosamente imparcial en una época de pasiones sin freno, a menudo era seducido por su imaginación; pero su genio lo mantenía bajo control. Había en él el instinto de un hombre de ciencia moderno, pero también el del hombre que era un artista y un poeta. Permaneció sereno en medio de las catástrofes, en parte porque estaba profundamente sumergido en sus propios pensamientos. Decir que era inestable es mezquino; sin embargo, era inestable respecto a las pequeñas cosas pero no en cuanto a las esenciales. "Aquel que está fijo a una estrella no cambia de pensamiento." (no. 682)

No soy un hombre muy práctico; a pesar de ello, cuando pienso en Leonardo, no puedo dejar de sentir vergüenza de ser tan práctico como lo soy. Era incapaz de 'planear' algo o de seguir sus planes, porque su genio era un genio creativo y no un genio administrativo. Individual y socialmente estamos planeando demasiado, actuando como seres ocupados y empantanando las cosas en nombre del 'orden'. En la ciencia, y aún más en las artes y en las letras, mientras menos se planee, mejor. Permitid que haya una mínima administración y un máximo de libertad. Leonardo no expresó estos puntos de

³² ¡Oh especuladores sobre el movimiento perpetuo, cuántos proyectos vanos en esta búsqueda de lo que habéis creado! ¡Andad y sed los compañeros de los buscadores de oro! (no. 1206) Muchas otras máximas suyas condenan las supersticiones y la irracionalidad.

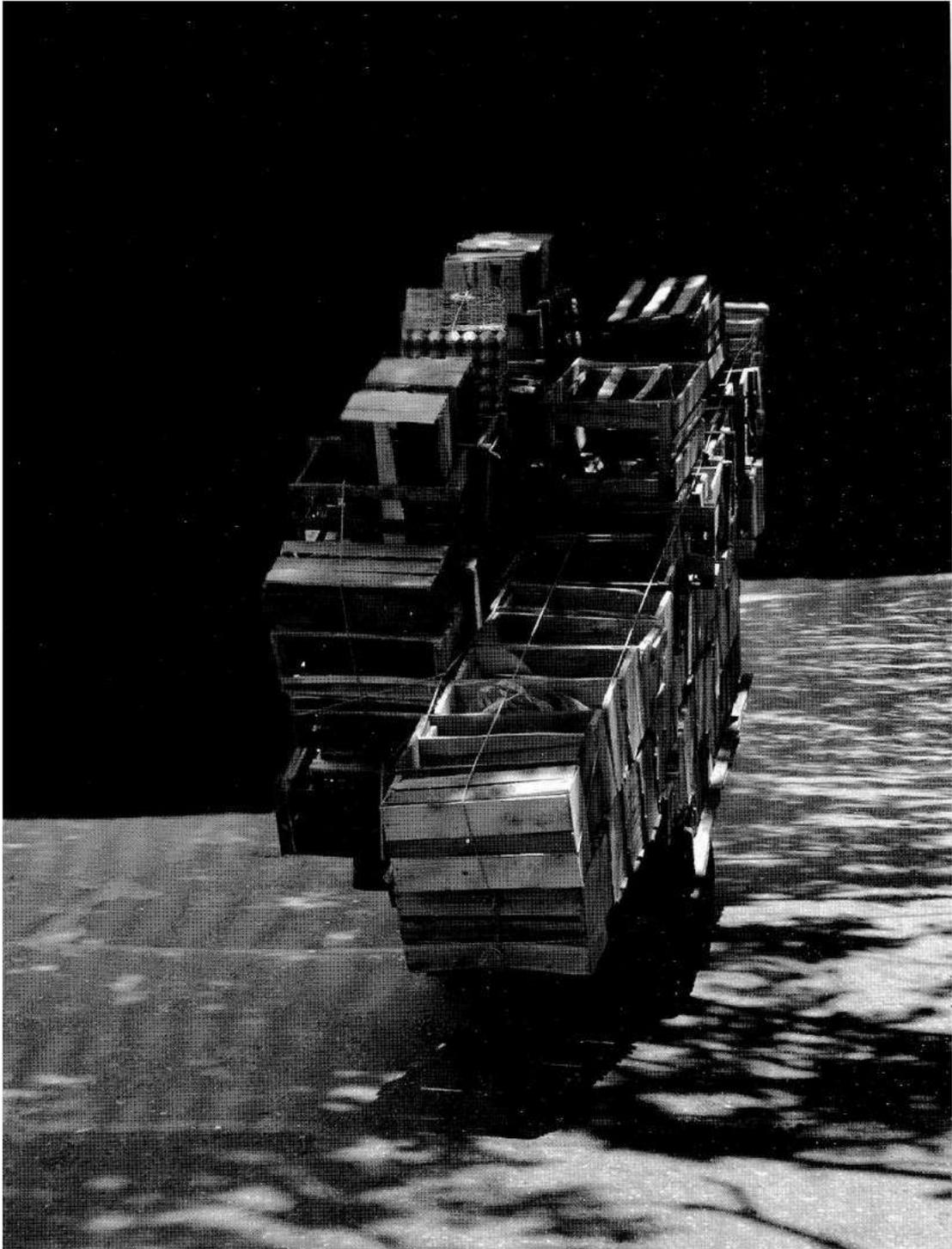
vista como acabo de hacerlo, pero estaban escritos profundamente en su corazón.

La disciplina suprema es la del amor: "el amor por cualquier cosa es el fruto del conocimiento,

el amor es más ferviente en proporción a la mayor certeza del conocimiento..." (no. 1210). Uno podría agregar que sin el amor la sabiduría verdadera es imposible.



El desdén por las riquezas era en los filósofos un deseo oculto de vengar sus méritos de la injusticia que les había hecho la suerte, por medio del desdén de los mismos bienes de los que ella les privaba; era un recurso secreto para preservarse de la ruindad de la pobreza; un camino desviado para alcanzar la consideración que no podían tener por las riquezas.



El camino

Guernica: El símbolo vivo

Darío Ruiz Gómez

El absorto roble murió de viejo, lo que veo es un árbol joven. Supongo que a una madera tan sólida y sobre todo tan resistente el carcinoma comenzó a deteriorarse por el lugar más inesperado, una pequeña grieta que se fue llenando de musgo, del verdín que acelera la lluvia continua –el sirimiri– de este cielo plumizo eternamente plumizo. El monumento es pesado, de piedra casi burda incapaz de aligerarse líricamente.

Hay algo que me recuerda los pesados monumentos ingleses que, aún, incluso, bajo la luz reverberante del verano no pierden su aire de desconsuelo, la inconfesada idea de que los muertos no han alcanzado todavía el descanso. Este día hemos recorrido los pueblos cercanos y en los cruces de las carreteras, sobre las oscuras piedras de las iglesias hemos visto los graffitis de la ETA.

Los bosques tienen un aire precario, de paisaje inventado. No son árboles sino "madera" industrial. La austera imagen de lo vasco es áspera, viril como corresponde a una sociedad donde el hombre impone su mandato, en cualquier orden.

En el film de Tarkovsky, "El espejo", hay una secuencia que siempre me estremece, el momento en que los niños van a ser enviados a la Unión Soviética para salvarlos de la guerra. Lloro ante aquella despedida. Ahora bajo la fuerza opresiva de estas consignas no hay espacio alguno para las lágrimas.

Hoy, Guernica no recuerda los bombardeos de la aviación alemana, no recuerda al franquismo. La imposición de "la cultura vasca" ha borrado y pretende borrar toda huella del pasado, la memoria misma de los muertos. Sobra aquí la reflexión sentimental y yo vuelvo los ojos hacia la lluvia que empieza a caer.

En el MOMA neoyorquino hace treinta años, uno, interiormente, se iba preparando para verlo, el subir del primero al segundo piso constituía el preámbulo a este encuentro con el Guernica. Y el encuentro era conmovedor. Uno se sentía sacudido ante el impacto de aquella obra resumen de una estética en la cual el planteamiento formal había partido del reto de convertir un desdichado suceso de la guerra civil española en la imagen simbólica de la resistencia de un pueblo indefenso ante la infamia del crimen cometido por una fuerza irracional y desmedida. Los alemanes probaron allí, contra la población civil, un tipo de bombas y una estrategia de bombardeo que luego utilizaron durante la Segunda Guerra Mundial.

Ya instalado en la sala del Reina Sofía el Guernica no tiene el efecto visual tan

contundente, colocado sobre una vasta pared, el cuadro inunda abrumadoramente la mirada, la llena sin dejar que ésta pueda contar con el distanciamiento necesario para situarlo objetivamente, para comenzar mentalmente la tarea de discriminar aquello que la escenografía de Picasso ha dispuesto como testimonio y a la vez como referencia simbólica. Mirados como una secuencia en el MOMA los hermosos bocetos colocados sobre la gran pared pierden su necesaria eficacia estética pero permiten que ciertos defectos como el peligro de caer en la grandilocuencia se hagan más obvios.

Ahora lo que tenemos enfrente es el realismo social, quiero decir, la estética que ya no busca romper con algo establecido sino que trata de construir una denuncia bajo los parámetros de un arte "comprometido políticamente". Dentro del movimiento moderno esta línea de afirmación estética estuvo presente en la medida en que la guerra, las luchas obreras, la revolución social en marcha marcaron la vida de los artistas. Recordemos la "Nueva objetividad" donde Grosz y Otto Dix hicieron un planteamiento estético abiertamente político radiografiando las lacras de la sociedad, la inhumanidad del capitalismo, etc.

Max Beckman fue un caso aparte por la manera en que a través de sus grandes trípticos y polípticos retrata no solo el marco social de miseria y enfrentamiento sino que con trazos enérgicos, furiosos empastes, concede a la expresión, a lo expresivo una connotación más beligerante pues lo social incluye la visión descarnada de lo íntimo. Otra cosa es el arte político de Guttuso muestra de un ingenio local puesto al servicio de la propaganda de su organización política.

Recordemos el patético caso de Siqueiros y su estalinismo estético.

Pero Picasso es expresionista en la medida en que pertenece a una realidad que es expresiva, no expresionista, solía repetir Moreno Galván y ya en los años 60 José Ortega ha ido definiendo desde este presupuesto estético lo que sería un arte que desde la realidad histórico-social de España, buscaría el pulso de algo que había permanecido en una especie de indecisión: el pueblo, lo popular. Ya Machado había iluminado los caminos en la búsqueda de colores, de paisajes desde los cuales pudiera legitimarse estos olvidados contenidos culturales. La metodología del Guernica le permite, entonces a Ortega, al primer Antoni Clavé, incorporar una imagen visual sacada de las estrías de todo rostro campesino, popular, de las tarjas de la tierra reseca, de las estructuras orgánicas de los cardos. El pueblo está ahí, el pueblo es esta constancia de sufrimiento. Pero también de resistencia estética.

Leonard Baskin exacerbará las posibilidades de estas inusitadas caligrafías para convertir al obrero, al pobre en la imagen del sacrificado que incita a la revuelta. ¿No fue esto lo que buscó Portinari? Lo que Picasso señaló en el Guernica fue lo que Jacques Rancière llama el viaje al país del pueblo, hacia aquellos que no han hablado nunca y que se convierten por lo tanto en una estética que apenas comienza. El yo herido de un Nolde, de un Munch cerrados sobre su propio abismo interior nada tienen que ver con lo expresivo de esta realidad que es aurora, alba, comienzo.

Santiago Sebastián López afirma que la clave del Guernica está en el cuadro de Rubens, "Los horrores de la guerra" lo cual no es

cierto porque en Rubens aún la guerra no se cobija bajo un concepto moderno: la Historia. Pero en "Los fusilamientos del tres de mayo" de Goya puede estar un antecedente: los "Desastres de la guerra" se convierten en la increpación estética a un poder económico que utiliza la guerra, la masacre con fines concretos y oscuros. El concepto de pueblo tiene aquí una connotación cultural precisa y no costumbrista ya que quien mira y por lo tanto juzga moralmente lo que mira es el pueblo, el perseguido, el explotado, aquel que debe morir ante una fuerza desacralizada. Pero que al morir no desaparece pues deja este comienzo de una estética que va hacia una aurora, hacia un alba y no hacia la oscuridad negadora, hacia una nada.

Quienes van a morir fusilados o lanceados protestan, increpan agriamente a sus verdugos y enarbolan para ello y por primera vez un argumento político, nos recuerdan que se está dando la memoria del atropello. No recuerda el "Testimonio" sino el ojo inculpador: los cuadros y dibujos de Géricault sobre la miseria de la guerra remiten al clamor de los masacrados ante la violencia de los poderes abstractos sobre los cuales se ampara y justifica el reino de la Historia. Como recuerda Argan para el Renacimiento, la Historia es aquello que ya sucedió pero ha pasado bajo el filtro del tiempo a convertirse en paradigma. Para el hombre moderno la Historia es en cambio lo que está aquí determinando y constriñendo la vida de los seres humanos. Y como recuerda el mismo Argan, la vida es a la vez el descubrimiento y el imperativo fundamental del hombre moderno. En el espacio abstracto del llamado cubo escénico o sea en la perspectiva renacentista está el arte y está presente ese peculiar sentido de la Historia, pero, no está presente la impureza que es la vida, el horror que es la vida bajo condiciones inhumanas.

Picasso parte entonces de los planteamientos que sobre el espacio ha hecho el cubismo tratando precisamente de romper con la escenografía del cubo escénico: las figuras del mito telúrico se revisten de la categoría de lo humano y lo humano se reviste de la categoría del animal preparado para la ofensa, para el sufrimiento. El caballo alanceado, el toro y su piel ibérica, la madre que increpa y hace que el grito sacuda los espacios, la mano con el candil como la luz que rechaza la oscuridad del olvido. La búsqueda plástica se ha alojado en la dignidad.

“Así el sentimiento no se manifiesta como vibración superficial de un objeto sino como forma estructural, más bien como la imagen del dolor que como la de una mujer dolorida”. La aguda observación de Romero Brest señala su grandeza para universalizar el color, lo que podría haberse quedado en referencia anecdótica se convierte en imagen simbólica eterna del horror. Pero en 1951 Picasso pinta un cuadro sobre la guerra de Corea donde unas madres caricaturizadas van a ser ejecutadas por unos extraterrestres que supuestamente representan al ejército norteamericano. Como pintura política el cuadro es deplorable, viene a ser un ejemplo de lo que va de un enfoque estético con un contenido ético a un encargo hecho o mandado a hacer por parte de un poder político.

Guernica fue arrasada y casi todos sus pobladores murieron: niños, ancianos, madres. Como los nazis, hoy igualmente ETA habla a su nombre de una supuesta raza superior: El logotipo avasalla al símbolo.

La desolada visión de los cuerpos mutilados en las batallas de soldados que ya nunca volverán a casa se transforma en cuerpos sensuales y mórbidos de muchachos en

la estética gay de Luis Caballero, en los automóviles accidentados con maniqués sangrantes de Kienholz donde lo que importa es el shock y no lo humano, doscientos cadáveres maquillados se utilizan para una instalación, por parte del médico Von Hagen.

“La libertad pura –recuerda José Antonio Marina- acaba siendo retrógrada y colaborando con todos los regímenes dictatoriales. Si no hay valores, la libertad del dictador es tan válida como la libertad del ciudadano, pero más fuerte. Equiparar la libertad con la espontaneidad, despojada de criterios de evaluación, lleva a la glorificación de la ley del más fuerte, me da igual que sea Hitler o la del marchante de turno o la del crítico que adoctrina al personal (sobre todo a los compradores)”. ¿Son desuetos entonces para la estética de estos días los valores de los cuales se nutrió Picasso para hacer el Guernica? ¿Bajo los imperativos de la mercancía qué ha sustituido al valor de lo humano?

La pregunta es indicativa de la manera como el comercio del arte ha banalizado las preguntas, las situaciones decisivas del ser humano. ¿Libertad creativa o responsabilidad de la imaginación ante el dolor, ante la miseria? El “Guernica” desarrolla una retórica visual removiendo el valor sentimental que tienen los seres humanos para recordar no solo con la inteligencia sino con el sentimiento: El espanto se repitió en Sarajevo, se repitió en Ruanda, en Saiza, en Mitú, en cada ocasión que los dueños del terror nos recuerdan su presencia.

El caso de Alfredo Jaar es elocuente en la medida en que frente a esa libertad retrógrada y colaboradora de lo vigente, restituye al arte la capacidad de recordar el atropello, la infamia

que supone una masacre, un genocidio, le basta la primordial una forma geométrica como volumen, una luz espectral, desnuda que brilla serena como la memoria de los muertos, como la poética de los agredidos. Rosalind Krauss ha señalado que en el momento presente hemos pasado de lo

icónico a lo indéxico, o sea de la imagen como tradición del ojo, de la mirada, a lo indéxico, o sea al signo: El monumento supuestamente conmemorativo de un atropello sigue siendo "Arte clasificado, codificado" Hans Haacke propone lo contrario: La lectura permanente de la ofensa, el anti-monumento.



A menudo nos convencemos a nosotros mismos de que amamos a personas más poderosas que nosotros, y sin embargo el interés es el único motor de nuestra amistad. No nos damos a ellos por el bien que queremos hacerles, sino por el que de ellos queremos recibir.



Paz celestial

Documento: La senda roja

Bernardo Vélez

Introducción documento:

El documento que presentamos en esta edición es un cuento de Bernardo Vélez publicado en "Lectura Breve", suplemento semanal de la revista "Sábado". Tiene especial mérito por la descripción que hace del Guayaquil de la segunda década del siglo XX, cuando era un barrio arrabalero y tormentoso.

Como cuentista Bernardo Vélez es quizá el mejor caracterizado entre quienes cultivan tan bello cuanto difícil género literario en Colombia. La sencillez diáfana de su estilo, su observación profunda y certera, su fiel copia escrita del lenguaje hablando, todo eso les

da a sus cuentos sabor propio y les pone con su firma el sello infalsificable de lo bueno.

Un detalle interesante hay en la personalidad de Bernardo Vélez: es un retraído, a quien no se ve nunca afuera, en las agitaciones populares, ni en las reuniones de la sociedad, ni en círculos de ninguna especie.

Y sin embargo, hay en sus cuentos pinturas de la vida real tan vivas y exactas, que uno al leerlos imagina que su autor es un asiduo de los sitios que describe y un devoto de las costumbres que apunta. ¿Cómo puede realizarse este fenómeno de observación a leguas? Si él lo dijera, satisfaría una justa curiosidad nuestra, y del público que le lee y le admira como nosotros.

Gabriel Cano

LA SENDA ROJA

1

La llegada repentina de Valentín, produjo honda conmoción en el *Hotel Polonia*, llamado así por su dueña y administradora Apolonia Roldán, conocida con el nombre de Polonia en el barrio de Guayaquil, en donde era muy popular y acatada entre ciertas gentes levantiscas y aventureras.

Valentín figuraba como cliente antiguo del Hotel, y siempre que su vida hampesca le permitía un reposo en la ciudad, iba a dar allí sus huesos, encontrándose como asalto en hornacina, por el acomodamiento y acomodación con que le distinguía la

propietaria. Teníale también cierto apego íntimo, que daba algo en qué pensar, pero que no le quitaba muchos quilates a su fama de mujer, muy de capa caída. Cincuentona y obesa aunque todavía morocha, Polonia había encontrado en aquel entable de fonda un descanso para su cuerpo, cansado de correr aventuras, y de refuerzo para su bolsa, que no siempre estuvo muy repleta.

Sus relaciones con personas de malas costumbres, habían convertido el hotelucho en un lugar vigilado por la policía. De tiempo en tiempo, salían de allí algunas entruchadas, en la última de las cuales, una falsificación de monedas, se vio comprometido el mismo Valentín.

Libre ahora de todo castigo, a beneficio de un veredicto absolutorio por falta de pruebas, regresó al *Hotel Polonia*, mientras se le presentaba, según dijo, un negocio rápido, que le proporcionase los medios de trasladarse a Manizales o a otra ciudad lejana, en donde dejase en paz la policía.

Mozo trientañal, bien parecido, de muchas ínfulas y bastante desgarro, abriase brecha en todas partes porque era un extremo diestro en las artes de bandearse en la vida. En sus andanzas de Medellín a la costa, había conocido a Polonia cuando esta cristiana dirigió un hotel en Cisneros.

Entre los comensales del Hotel Polonia, había uno especialmente que le tenía tirria, y a un tiempo miedo infundado, quizá por creerlo celoso del cariño de Polonia. Llamábase Martín, y era un peluquero de la vecindad; su oficina de barbería se comunicaba por una puerta excusada con el interior de la fonda. Su fisonomía no marcaba ninguna edad aproximada, pues lo mismo podía tener cuarenta años como sesenta. En su

cuerpo, endeble y pequeño, se destacaba la cabeza, coronada por abundante cabellera, aun negra, partida en dos crenchas rizadas; y en aquella cabezota sobresalía, como distintivo, la nariz, rojiza y grande, rematada por un grano permanente. Las piernas, zambas y ceñidas por estrechos pantalones, no guardaban la debida proporción con el cuerpo.

Otro de los vecinos del Hotel, y comensal a la vez, era don Sergio Pereira, comerciante al por menor, personaje tacaño y taimado, sesentón y muy retraído, por efectos de la avaricia, que le hacía desconfiar de todo prójimo.

Martín y don Sergio eran muy amigos y compañeros de mesa, y después de la última comida solían aislarse en uno de los corredores del patio principal de la fonda, a fumar y a sostener una conversación, monótona por parte del mercader y animada por la del peluquero. Aquella noche de la llegada repentina de Valentín, departían como de costumbre, comentando que aquel suceso iba a introducir un cambio en la marcha del mesón. Porque siempre acontecía que el arribo del aventurero llevaba allí una concurrencia de gente sospechosa de la hampa de Guayaquil, gente que busca la proximidad explotable del mercado y de las estaciones ferroviarias, en donde abundan los forasteros. Don Sergio ignoraba la noticia, y el barbero se la espetó en voz baja.

—¿No sabe, don Sergio? Ya volvió aquel perdulario

El comerciante comprendió en seguida de quien se trataba, y acogió la nueva con gesto recontrariadad. Amén de la taifa que invadía el Hotel durante la permanencia de Valentín, sucedía que Polonia descuidaba

el servicio, por atender preferentemente al recién llegado.

—A cosa buena no viene— siguió diciendo el peluquero— ¡Quién sabe qué bribonadas trae entre manos!

Y al decirlo, miraba hacia el comedor, en donde comía Valentín, como temeroso de que éste lo oyese. Pero Valentín sólo pensaba en apiparse, en desquite de las semanas que llevaba de mal comer. La misma Polonia le servía la mesa; pero su obesidad no le permitía moverse con la prontitud deseada. Entonces, saliendo hasta el zaguán, grito, con su voz fuerte y bronca de contralto:

—¡Cándida! ¡Cándida!

Cándida, la sirvienta, que platicaba en la puerta de la calle con su novio, un soldado de vecino Regimiento, entró, haldeando, y no paró hasta el comedor, alumbrado como el día por dos focos eléctricos. Valentín se limpiaba el bozo con una servilleta tiesa a fuerza de plancha, mientras que a Polonia se le caía la baba, viéndole engullir con tanto gusto.

—Vaya, Cándida, por el dulce, que está en la despensa— le ordenó Polonia, con la dureza que gastaba siempre con sus inferiores.

Y Cándida obedeció humildemente, resignada en su papel de fámula. Era moza hasta de veinticinco años, fresca, de carnes prietas y rostro que vertía la santidad en sus colores.

—¿Es nueva?— pregunto Valentín, apenas Cándida hubo salido. Y se relamió goloso le bocera que le dejara un sorbo de espumosa leche.

—La recibí hace apenas quince días— respondió Polonia— Parece una muchacha formal... Hasta ahora va bien. Pero, ya se sabe: ¡se dañan tan pronto! Desde que consiguió novio y coge la calle, no hay nada qué hacer.... Ojalá que le dure la formalidad....

Y se calló, porque entraba Cándida, llevando el dulce en un plato pequeño, colocado sobre otro grande, con un cerco de galletas y una rebanada de queso blandujo, más blanco que la misma loza.

Después del café, Valentín encendió un cigarro y empezó a consumirlo con delectación. Polonia, acomodada en la mecedora, se dispuso a escucharle. ¡Tantas cosas que tendría qué decirle el mozo, de su vida pasada, de su estado presente y de sus proyectos futuros! Pero Cándida, que arreglaba unos vasos y platos en la poyeta de la pared, le impedía franquearse; y su ama la alejó con el primer pretexto que se vino en mientes.

—¡Cándida! Ya se sabe que hay que arreglar el catre en la trastienda....

Cuando Valentín habitaba el hotel, dábanle el cuarto del peluquero, y entonces éste se veía en caso de dormir en una pieza angosta y oscura, que le servía de trastienda en su despacho de barbería.

—Hay que poner el catre, don Martín— le dijo Cándida, llegando a él e interrumpiendo su conversación con don Sergio. Este se levantó para despedirse. Gran madrugador y hombre de costumbres finas y morigeradas, se recogía temprano.

—Ya sabe, don Sergio— le dijo Martín, bajándose el párpado del ojo derecho con el índice— mucho cuidado con aquel pajarraco...

Y se despidieron hasta el día siguiente.

El catre, un catre mugriento y viejo, yacía en un desván. Entre Martín y Cándida lo llevaron en vilo hasta la trastienda, adonde llegaba un vaho de perfumería ordinaria. Mientras desfojaba su mal humor, el salaz peluquero aprovechó la oportunidad para pellizcar a la mujer en las partes mas blandas y salientes.

—¡Qué pejuguera pasar la noche en esta pocilga! Quién sabe hasta cuando....Y usted, Cándida Rosa, prepárese pa que ese hombre la persiga, por que es el mas perro que hay....

Y como Cándida le mirase sin comprender, añadió, atizándole un pellizco:

—¡Ese hombre que acaba de llegar! ¡Ese Valentín!

Nerviosamente, empezó a quitarse la americana de dril pringosa de pomadas y grasas, y el chaleco, que lo gastaba de fantasía. Para no verlo en paños menores, pues su físico de gorila le repugnaba, Cándida se marchó, sin arreglar la almohada y el cobertor del catre.

Como Petrona, la cocinera, dormía en su casita, Cándida ocupaba sola el cuartucho designado al servicio, un patiecillo hediondo, en donde se depositaban todos los desperdicios y las lavazas de la fonda. Ocupaba ésta un edificio bajo, antiguo y destartalado, que apenas tenía a la calle la puerta del zaguán, pues el resto del frente comprendía la barbería de Martín y la tienda de don Sergio... Dormía éste en la pared interior de su local, formado por dos piezas amplias, repleta la una con las telas y bujerías de aquel comercio, y la otra con el depósito de mercancías, apiladas sobre tarimas, con la cama de madera y con unos pocos muebles de segunda mano. Por miedo a los ladrones,

don Sergio no desamparaba su negocio ni de noche. En el barrio se decía que ocultaba allí un tesoro, el producto de largos años de venta constante.

Pronto, en el hotel reinó la calma. Solamente en el comedor, alumbrado apenas por uno de los focos eléctricos, se oía el runrún de la voz de barítono de Valentín, entreverada de tiempo en tiempo con la voz de contralto de Apolonia Roldán.

2

Al día siguiente era viernes, el día de mayor ajetreo en el barrio, por la proximidad del mercado, vientre de la urbe. Desde el amanecer hormigueaba una multitud heterogénea, que invadía las calles y se colocaba en las abacerías, en demanda de un desayuno. A medida que ascendía el sol, aumentaba el gentío, un gentío bullicioso e inquieto, que hablaba a gritos, ofreciendo o solicitando mercaderías o víveres.

Circulaban carros y se establecían tabancos al aire para los mas pobres, para aquellos que no podían darse el lujo de comer en la fonda, a la sombra y cómodamente. El barrio se componía de tiendas, de boticas, de abacerías, de pulperías, y especialmente, como distintivo, de hoteles de mal pelaje, en donde la principal industria consistía en el servicio de mesa.

Las zabaceras se instalaban hasta en los zaguanes, y era difícil transitar en aquel maremagno, aunque las calles, amplias y extensas, permitían el movimiento ordinario. Pero los trenes, los tranvías y las carreteras seguían vomitando gente, sin descanso, como oleaje humano que se encaminaba de preferencia al edificio de mercado.

En el "Hotel Polonia", como en todos los establecimientos de su clase, el trabajo aumentaba aquellos días considerablemente, sin necesidad de aporroquiar, y aun era preciso devolver clientes de la puerta, por falta de espacio y de bodrios.

Para Cándida era el viernes un día temible. Tocábale servir las mesas con la mera ayuda de la gordinflona dueña. En el comedor, demasiado estrecho para tanta concurrencia, y en los corredores del patio principal, recolocaban las mesas, cubiertas con sucios manteles, cuya suciedad iba aumentando hasta convertirse en algo que estomagaba a la sola vista. Aglomerábanse allí campesinos, revendedores de frutos, chalanos, alarifes, negociantes en víveres, buhoneros y una clientela foránea de ocasión, que se renovaba semanalmente.

Para los comerciantes al por menor, era el viernes el día de mejores ventas. Don Sergio, sin salirse de su paso de buey cansino, medía telas sobre la vara, sin parar un momento, multiplicando su atención en el cuidado de la parroquia, que se apretujaba de extremo a extremo del local. El mismo Martín no daba abasto en su barbería, luchando por establecer un turno riguroso, aunque se proveía de un ayudante, un pobre aprendiz que desollaba a los campesinos y a los arrieros a diez centavos por barba.

Cándida se recogió aquella noche despeada y dolorida, con el cuerpo magullado y la cabeza tolondra. Las plantas de los pies le latían y sentía las manos hinchadas y torpes, por el calor y el ejercicio.

La cocinera acababa de marcharse, después de soltar la bramona, porque el aumento de su oficio la ponía de malísimo humor, y era entonces cuando se despicaba en la pobre Cándida, a falta de otra víctima. Acontecía

lo mismo a Polonia, que era maestra en dar matraca al servicio; nunca, el día viernes, le faltaba la rabieta, con el menor pretexto.

Cándida se tendió en su camastro. No se encontraba dispuesta a salir a la puerta de la calle, como de costumbre, a conversar con su novio, el soldado del batallón vecino. En su vida triste y resignada, no se creía con derecho a ningún esparcimiento. Asemejábase a esas bestias de carga que no descansaban ni para alimentarse, y que parecen nacidas con la albarda sobre el lomo. Por hábito y por necesidad, aguantaba el julepe de Polonia, como había aguantado siempre el de otras amas.

Muy vagamente, evocaba sus siete años de vida urbana, llenos de dolores, de angustias, de humillaciones y de caídas. Recordaba también, mas claramente, su infancia y su juventud en el campo y en su pueblo natal, Concordia, de donde la trajera se madre a la ciudad, en busca de una colocación para ambas, que les diese modo de vivir.

Muerta la madre poco después, en casa de una mujer que las recogió por misericordia, Cándida siguió rodando y cayendo, inconcientemente, resignada en su martirio, como si Dios misericordioso no la hubiese echado al mundo para otra cosa. Trabajó un tiempo como trituradora de café, en un establecimiento de Guayaquil. Comía escasamente (y siempre fue glotona) en un tabanco, y de noche se aislaba en un cuarto amplio, pero en común con otras personas sin techo, mediante una exigua suma. De allí la sacó una cobertera, hallándola tentadora para el vicio y aprovechando una suspensión de trabajo en la fábrica por falta de café.

Y Cándida conoció así los conventillos que abundaban en el barrio, sin que su alma se

pervirtiese al contacto del fango, conservando cierta pureza, gracias a su buena índole. Sirvió luego en casa de una mozcorra de medianos posibles, que tenía pianola y servicio de cantina, con otros aditamentos pecaminosos. De allí pasó a poder de otras amas, no siempre escrupulosas, que explotaron su cuerpo o su servicio, sin dejarle ningún provecho.

En el espacio de tres años tuvo dos hijos, que murieron en edad temprana, sin dejarle otro recuerdo que el de los sinsabores del hospital y del arrimo en techo extraño. No conocía del amor sino la parte vil y grosera, la cachondez humana, las palabras obscenas, la envidia y corrupción de las mujeres perdidas y la bestialidad de los hombres. Su espíritu apocado y su escasa experiencia, la convirtieron siempre en víctima de los más audaces y mauleros.

Al fin, cansada de rodar y de caer, había encontrado aquel puesto de criada en el "Hotel Polonia", que era como una canonjía después de tantas miserias y desventuras. Soportaba por eso con paciencia las impertinencias y los abusos de las amas y de la cocinera, que le tiraban al codillo, envidiosas quizá de su juventud y del frescor de sus carnes rosaditas y prietas.

Cándida se había acostado sin desvestirse, de puro cansada. Hallábase la fonda en silencio, en la quietud de la ciudad abandonada, porque el barrio todo descansaba, después del ajetreo del día. El arribo de Valentín turbó el silencio. Regresaba de un garito vecino, situado en el segundo piso del edificio de fábrica, que sobresalía delante de la vetustez y el achatamiento de las casas bajas, y que se ufanaba de su aristocrático nombre de Club. Polonia se había acostado desde temprano, con fuerte dolor de cabeza, y desde la cama gritó, con su voz bronca e imperiosa:

—¡Cándida! ¡Cándida!

Saltó ella del lecho, restregándose los ojos adormilados, y se dirigió al comedor, en donde encendió la luz para arreglar la comida de Valentín.

Sentía vergüenza de presentarse delante de éste, mugrienta y mechosa, con aquellas ropas de pobreza que no le permitían cambiarse sino muy de tarde en tarde, y que su oficio maculaba sin consideraciones. Valentín se había adonisado por la mañana con lo mejor de su baúl: un terno gabardina de color kaki, sus zapatos blancos y camisa de seda, prendas que realzaban su buena fachada. Era de mediana estatura, un poco delgado, musculoso, de cabello y bigotes negros, hispídos, pero que lucían al lado de su color morena y de sus facciones finas.

Quedóse mirando a Cándida, sin descaro, con cierta curiosidad bondadosa, que pretendía crear un lazo íntimo, que entre las gentes refinadas se llama un “flirt”.

—Cándida...—empezó diciéndole suavemente— ¿No se llama usted Cándida? (Signo afirmativo de cabeza). Pues bueno, Cándida: me da pena molestarla, después de la tarea que ha tenido, y a semejante hora....-

Ella, sin atreverse a responder, sonreía, ruborosa, no por falso pudor, sino porque se encontraba tan insignificante. Y mientras le prestaba los platos, él continuó, con su ufanía de conquistador:

—Desde ayer, que la conocí, me fue muy simpática.... Ya sabe: espero que seremos amigos.

Y siguió hablándole, hablándole, con esa labia que empleaba para embaír a las

mujeres, pero sin propasarse a un piropo licencioso, ni a una de esas confianzas que usaba el peluquero Martín.

Cándida, azorada y humilde, se limitaba a responder con pocas palabras, sorprendida también al ver que alguien la trataba con dulzura, como a persona digna de atención. Era para ella un fenómeno aquel hombre que no se complacía en molestarla....

Y aquella noche se durmió pensando en Valentín.

3

Establecióse desde entonces entre el aventurero y la criada una amistad íntima, que no pasó inadvertida para los principales personajes del Hotel. De éstos, el único que no le dio importancia al asunto fue don Sergio, embebido exclusivamente en su negocio de expendió de telas y bujerías, y ajeno a toda clase de complicaciones de carácter íntimo. El peluquero Martín manifestó su malhumor, no perdiendo ocasión de zaherir a Cándida, hasta que un día le sorprendió Valentín, y en castigo, le agarró de una oreja con tal fuerza, que casi se la desprende. Polonia, aunque recelosa, se mantuvo dentro de términos prudentes, haciendo oídos de mercader, por el respeto que le inspiraba siempre Valentín, y por los servicios que le prestaba Cándida, mediante una módica mesada. Fuera de su trabajo y de su paciencia, era la muchacha un magnífico anzuelo de clientes rijosos. La cocinera tomó con mayor empeño el asunto. Dábale constante cantaleta a la oveja de Cándida, acostumbrada a toda clase de malos tratamientos.

—Ole, Cándida— le decía— ¿Vos por qué sos tan perra? Respetá siquiera la casa, que no es una casa pública, como otras en que

has tao. Si querés andar detrás de todos los hombres que te matan el ojo, cogé la calle o entregáte a esa vida.... Eso no es decente, ole, que te aproveché de la tolerancia de Polonita, que le pasa todo a Valentín, porque le tiene cortao el ombligo. Dejáte de enredos, no siás escandalosa, que ésta va'tener un mal remate.

Y Cándida callada, aunque sabía de sobra que Petrona no era la llamada a reprenderla, porque tenía detrás de sus cincuenta años que ya no le permitían conquistas, una historia de perdición y de viciada existencia. Pero estos y otros sinsabores hallaban su resarcimiento en la amistad de Valentín. Ya Cándida no salía, como antes, a la puerta de la calle, en los ocios que le dejaba su oficio, a platicar con el soldado, el cual rondaba inútilmente la acera, en un corto trecho. Cándida no le temía, a pensar en las advertencias de Petrona.

—Mirá que esos demonios de soldados son muy peligrosos. El día menos pensao te rompe la barriga con la bayoneta....

¿Y qué? ¿Por eso había de olvidar a Valentín? A Valentín, que tanto se esmeraba con ella, que le hablaba siempre con cariño, como persona y no como bestia. Solía llevarle regalos, muchas veces de poco valor, como una fruta, un cucurucho de confites o un paquete de galletas, que ella agradecía en extremo, porque era muy golosa. Dióle con que comprar unas zapatillas de cuero charolado y medias blancas, su único antojo en la vida. ¿Podía acaso echar en olvido tantas mercedes?

Más que amor, lo que sentía por Valentín era adoración sumisa de esclava, gratitud de sierva, que se hubiera dejado apalear sin quejarse, aun con gusto y deleite. Por

vez primera, su espíritu se elevaba sobre las bajezas de la materia, purificándose su alma, que tantas veces había penetrado en el fango sin corromperse.

En el apego del mozo había, más bien que apetito carnal, un deseo innato de cariño a la hembra, ansia protectora ante la débil criatura, la piedad del fuerte, la avidez del calor casero tras una vida andariega. Y sentía con antelación la congoja de la despedida, al comprender que su sino de tarambana lo empujaba hacia los viajes precipitados y hacia las aventuras descabelladas. Porque pensaba ausentarse, y en su cabeza insistía tenazmente la idea de marcharse pronto, trazando desde luego el itinerario a Manizales—Cali—Buenaventura, y después un vuelo mas lejano a Panamá, al Ecuador, quizá a Perú....

Para llevar a cabo su proyecto, érale preciso dar un golpe de audacia y de riesgo, inventando alguno de esos trapicheos que conducen a la cárcel. Hombre sin escrúpulos, sentíase capaz de un acto heroico o de una fechoría. Empezó por entonces a acompañarse de gentes protervas, de tahúres fulleros y de tipos remolones, que abundaban en el barrio, gentes sin oficio ni beneficio lícito, que lo mismo daban una puñalada como rompían un almacén para robar. Su quedada en Medellín tenía por único objeto hacerse con fondos, por cualesquiera medios.

Otro acontecimiento complicó por aquellos días la vida en el "Hotel Polonia". Don Sergio Pereira enfermó, a raíz de unos atracones, porque era excesivamente glotón. Su corpacho necesitaba mucho combustible, y como la hospedera le cobraba por semanas, sin pensarle ni medirle los jigotes y pistrajes, comía sin miedo, por dos personas como Martín, por ejemplo, que era remilgado y parco en la mesa.

De tiempo en tiempo, solían caerle al mercader esas conmociones estomacales, periódicas como una erupción del Vesuvio. Polonia las denominaba “derrames biliosos”. Pero el de aquella vez se presentó mas fuerte se presento más fuerte que los anteriores. El viejo se atortoló, no tanto por el trastorno físico cuanto porque el achaque le impedía consagrarse de lleno a su negocio. Era tan agarrado, que estimaba en más el dinero que la salud.

Su color moreno verdoso se tornó cenizo; sobre la piel, de una palidez de muerto, se veían más claramente las señales de la alfombrilla, numerosos hoyuelos que le cubrían el rostro. Sudábanle las manos y la piel toda; el aliento se le puso mas fétido y el gusto mas saburroso. Polonia se alarmó y habló de llamar a un médico. Pero don Sergio se confundía al pensar en la cuenta y en las drogas, y aceptó un purgante drástico, recetado por Martín, que acabó de complicar la situación.

–Vea, señor– le decía Polonia– que usted esta mal.... ¿Quiere que le llamemos al médico?
–Mas tarde, si no mejoro– respondía el viejo. Verá que mañana amaneceré aliviado.

Pero llegaba el día siguiente, y la enfermedad avanzaba, consumiendo aquel cuerpo pesado y aquella sangre linfática.

–Pa’ mi no hay duda que aquel bandido lo ha envenenado– pensaba Martín, sin atreverse a decírselo a nadie.

¡Ah! ¡Si Valentín llegara a oírlo! Ya le había anunciado un castigo, con relación a Cándida.
– ¡Vé, só sinvergüenza! Sin volvés a decirle algo a esa muchacha, te corto una oreja....
O una nalga.

Y el peluquero vivía en brasas, midiendo sus palabras, sus miradas y hasta sus más íntimos pensamientos.

Como don Sergio empeorase fue preciso buscar quien lo acompañara de noche.

–El día menos pensado, amanece muerto este pobre señor– repetía Polonia, confundida.

Pero no le valió tenacear su idea de que lo examinase un médico, porque el enfermo se sostuvo en su capricho.

No se le conocía familia, ni en diez años que contaba de vivir en Medellín, se le había visto un pariente. Si existía alguno, nunca hablaba de él. Decíase, sin embargo, que tenía mujer y dos hijas casadas, allá en su pueblo, en Sopetrán o San Jerónimo, en donde había sido comerciante, hasta su quiebra solapada. Pero como todo alzado, supo guardar dinero, que le sirvió para establecerse en el barrio de Guayaquil, comprando una ancheta para empezar y luego un surtido completo, que fue aumentando, a medida que la plata le entraba a chorros. Murmurábase también que su mujer había huido del hogar, al verle quebrado, para amontonarse con un agricultor rico y que las hijas no le tenían en cuenta para nada creyéndole de veras en la ruina. Este torcedor había contribuído seguramente a tornarle tan cazurro y reconcentrado.

4

A Cándida le correspondió la asistencia de don Sergio durante la noche. Arreglárole una tarima en la trastienda, no precisamente para dormir sino para echarse, en los ratos en que el viejo se quedaba quieto. Traíala al retortero con sus necedades, porque se pasaba oyendo ruidos sospechosos y delirando con ladrones. Otras veces quejábase de sed, y

Cándida tenía que levantarse a darle agua con azúcar y zumo de limón.

La enfermedad revivió la leyenda del tesoro, de aquel "entierro", como dice el vulgo, que se suponía empotrado en el muro o escondido bajo tierra, en alguno de los rincones del local. Los vecinos aseguraban que de noche oían sonidos misteriosos y que veían luces sobrenaturales, procedentes de la hucha. Y el empeño de don Sergio de no moverse de la trastienda, confirmaba semejantes rumores.

Al anoecer, Martín le acompañaba y le distraía con sus andróminas y chismes, en los que salían a figurar Valentín y Cándida.

—No sé como Polonia tolera este escándalo—decía el peluquero, fingiéndose ofendido en su dignidad de huésped.

Cuando salía Martín, entraba Cándida, por una de las puertas de la calle, que dejaba entornada, hasta que ella la cerraba por dentro pasadas las nueve.

Una noche, Valentín le propuso que la dejase sin alhabela. Cándida se negó en un principio, creyendo que se fraguaba un robo grande. Pero Valentín se empeñó en probarle que sólo pretendía escoger algunos ponchos y toallas que había menester para su trasplante a Manizales. No tardó Cándida en blandear, sintiéndose incapaz de una negativa rotunda, tratándose de Valentín. Hubiera dado por él la vida ¿y había de negarle una sisa en el surtido de don Sergio, de que éste no se daría ni cuenta?

Y convinieron el día y la hora: un martes, al filo de media noche.

La víspera, Valentín arregló su equipaje y lo despachó por el ferrocarril, quedándose

escotero. El miércoles a las seis tomaría el tren hasta Caldas.

Martín empezó a sentirse libre de un peso y de una amenaza, y el mismo don Sergio pareció mejorar con la noticia. El "Hotel Polonia" iba a recobrar su antigua calma, porque, a la sombra de Valentín, acudían muchos personajes siniestros, que andaban siempre con ciertos amasijos.

A la hora convenida, Valentín se llegó a la tienda, apoyándose suavemente en una de las puertas, que cedió, presentándole un fondo negro, oscurísimo, en donde se respiraba una atmósfera tibia. Afuera, caía una lluvia recia. Empezaron a formarse aguazales en las desiertas calles, alumbradas melancólicamente por escasos focos eléctricos.

Valentín cerró la puerta y trató de orientarse en la oscuridad. Al tropezar con el mostrador, se detuvo. A pesar del ruido de la lluvia, oía claramente la respiración silbosa del enfermo. La escuchaba azotar los muros, el viento ululaba, formando como un quejido prolongado.

Valentín avanzó, lentamente, guiándose con las manos en el negro vacío. Y llamó en voz baja:—¡Cándida!

La mujer, que no dormía, se rebulló en la tarima, para mostrar que había oído.

Valentín encendió entonces una lámpara eléctrica, y la pieza se iluminó, apareciendo don Sergio, acurrucado en la cama, con el cobertor subido hasta las axilas.

Cándida se enderezó, procurando no hacer ruido. Apagó Valentín la lámpara, y dio principio a la busca, ya orientado, palpando

los muebles y las paredes y examinando el suelo, codicioso del tesoro, que debía estar en aquella trastienda. Impaciente, derribaba las piezas de género y golpeaba los tabiques, solicitando una oquedad que le pusiese en la pista.

Cándida, sobresaltada, contenía su respiración, temiendo que don Sergio despertase.

Y así trascurrió un cuarto de hora, larguísimo y lúgubre.

De tiempo en tiempo, los relámpagos iluminaban la pieza por un instante; y Cándida veía al viejo, que parecía muerto sin el silbido de su respiración, y a Valentín, que recorría la estancia en cuclillas, con agilidad de gato, llegando a veces hasta el pie de la cama, colocada en uno de los ángulos interiores.

Valentín se detenía para enjugarse el sudor y para besar un frasco de aguardiente de que se había provisto; y volvía a la tarea, perdiendo la paciencia, desesperanzado de dar con el tesoro. Varias ocasiones encendió la lamparilla y la paseó de arriba hasta abajo, hiriendo los ladrillos de que estaba solado el suelo.

¡Nada! ¿Dónde tendría el avaro la llave de la caja de caudales?

Seguramente debajo de la almohada, de modo que nadie pudiese sustraerla sin que él lo sintiera.

Cándida columbró que Valentín buscaba el "entierro". Muda, encogida en la estrecha tarima, asistía a la escena, rezando en voz baja, temerosa de que don Sergio despertase.

En sus rebuscas, Valentín derribó un mueble. Cándida se santiguó, en la oscuridad, y todo quedó en silencio. Pero don Sergio, dejando de dormir, la llamó.

—¡Cándida! ¡Cándida! ¿Quién anda ahí?... ¡Cándida!

—¿Señor?

—No señor... Nadie.

Más el viejo, intranquilo, encendió una cerilla, y con ella la vela que tenía cerca de la cama, sobre el nochero.

Valentín no tuvo tiempo de esconderse, y el comerciante lo vio, a poca distancia, en actitud amenazadora.

—¡Ladrones!— gritó, levantándose apresuradamente.

Su cuerpo, en calzoncillos y camiseta, parecía más grande, casi gigantesco, y el temor le prestaba alas.

De un salto, Valentín se le fue encima, apagando la vela al pasar. Y los dos hombres se abrazaron, en la oscuridad, conteniendo el anhelo.

—¡Ladrón! ¡Bandido!— exclamaba D.Sergio —Querés robarme?

Valentín nada respondía. Desde la tarima, Cándida escuchaba pálida, cubriéndose el rostro con el cobertor, como para no ver la escena.

Sintió Valentín que el avaro lo mordía, rabioso, mientras trataba de acogotarlo. La lucha estaba indecisa, por la desigualdad de peso; y si don Sergio seguía gritando, acudirían los vecinos.

Con una de sus manos, mientras se defendía de los golpes, Valentín sacó la navaja de barba que llevaba siempre consigo, y abriéndola a la manera de los pícaros, buscó la garganta de su contrario, y desgarró carne, llegando hasta los huesos y cortando la vena yugular. Oyóse un gemido ronco, y el gotereo de la sangre, seguido del jadear de la víctima, cuya cabeza chocó sobre los ladrillos, como algo pastoso.

Valentín logro desprenderse de los brazos que aun lo sujetaban, en los estertores de la agonía, y esperó, hasta que se hizo el silencio, un silencio trágico, turbado sólo por el ruido de la lluvia y del vendaval.

Entonces, se resolvió a encender la luz, y vio a don Sergio, extendido a lo largo, exangüe, con las manos crispadas y los ojos aun abiertos y espantados. En la boca se dibujaba un rictus de angustia y de dolor, la última contracción de los nervios, sorprendidos por la muerte antes de la queja postrera.

Cándida, inmobilizada por el pánico, contemplaba la escena macabra, con ojos aterrados. Iba a decir algo, pero la voz se le apagaba en la garganta.

Valentín limpió la sangre de las manos y el sudor del rostro, guardó luego el arma y se dispuso a seguir la busca. Quería intentar el último esfuerzo para hacerse con el tesoro. Y revolvió de nuevo los muebles, sin precauciones, tumbando pilas de géneros, golpeando los muros y apartando los enseres de la trastienda, hasta que dio con las llaves de la caja, que estaban debajo del colchón.

Abrió la caja de hierro y la vació con presteza. En dinero había algunos fajos de billetes y unas pilas de monedas de plata, una miseria, que no llegaba a doscientos pesos. Dentro de los cajones había una ristra de recibos de un Banco, y Valentín comprendió que

el caudal que atesoraba don Sergio lo iba depositando en ese establecimiento. en vez de enterrarlo.

Y entonces sólo pensó en huir, en poner tierra en medio, antes de que entrase el día. Marcharíase hasta Envigado, para esperar allí el tren y probar la coartada. En los bolsillos guardó los billetes y monedas y se dispuso al viaje, después de apagar la luz. Pero Cándida le asió de un brazo, loca de temor, al ver que la dejaba a solas con el muerto.

—¡Por Dios, Valentín no me abandone! Valentín ya no se acordaba de ella. Y era preciso sacarla de allí y darle las instrucciones para el día siguiente. ¡Qué contrariedad!

—¡Venga, venga, pronto!—le dijo, arrastrándola hasta la calle.

La puerta del zaguán del Hotel estaba entornada, y Valentín pensó que lo mejor sería que Cándida entrase.

—Yo me tengo que ir a la carrera, Cándida... Usted váyase a su cuarto... Y ya sabe: que no vio a nadie... Adiós, Cándida...

Y partió, a toda prisa, hacia el sur, dejando a la mujer en el patio de la fonda, medio muerta de pavor y de angustia, mientras a lo lejos, por las montañas del oriente, se anunciaba ya la claridad del día.

5

En una casa de reclusión, dirigida por una comunidad religiosa de mujeres, expiaba Cándida su crimen. Habíanla condenado a seis años de castigo, como cómplice de Valentín en el asesinato perpetrado en la persona de don Sergio Pereira.

El edificio era amplio, murado con tapias altísimas, al estilo de los conventos, y a

recaudo de las casas vecinas, merced a patios en donde crecían árboles coposos. Vivíase allí una existencia plácida, igual, sometida a reglas estrictas, pero que a Cándida le parecieron muy llevaderas, porque no tenía ya encima aquellas amas duras, ni aquellos hombres groseros.

Algunas veces, el recuerdo de la muerte de don Sergio, de la noche trágica en que tuvo lugar el drama sangriento, la afligía, produciéndole un remordimiento amargo, una congoja que la obligaba a llorar.

El resto de su vida pasada, casi se había borrado de su imaginación, aun lo atañero a Valentín, que fue, en el desierto de sus sinsabores y padecimientos, como un oasis de ventura, desgraciadamente de tan corta duración.

Cándida había vuelto a ver apenas a Valentín en el careo del juicio y en las audiencias públicas, cuando los sentaron juntos, en el banquillo de los acusados.

A Valentín le habían detenido en Salamina, como presunto asesino de don Sergio; y aunque siempre negó el crimen, le condenaron a diez años de presidio, por homicidio con premeditación.

Cándida llegó a convencerse de que tenía parte principalísima en la muerte de don Sergio. En sus discursos chabacanos, el fiscal la había pintado como un monstruo, como un peligro para la sociedad; y el mismo defensor de Valentín, empeñado únicamente en aminorar la culpabilidad de éste, presentó a Cándida como mujer inicua y perversa, que seducía a los hombres y que luego los inducía al delito.

Cuando llegó a la penitenciaría, las Hermanas y las reclusas la miraron horripiladas, porque hasta ellas había llegado la notoriedad de

aquella fiera humana, manchada con sangre de un pacífico burgués. Pero el aspecto humilde y resignado de Cándida, su mirada ingenua, su porte dulce y su conducta intachable y mansa, fueron borrando poco a poco la primitiva impresión.

Y Cándida, después de las torturas que le deparó el mundo, después de las vicisitudes de su triste vida, de esa vida que lanza sus criaturas a que la suerte las triture sin piedad, halló calma y quietud en su nueva existencia de reclusa, el reposo que merecían su cuerpo maltratado y su espíritu sencillo, su envoltura carnal y su alma buena, de víctima predestinada al vicio y al dolor.

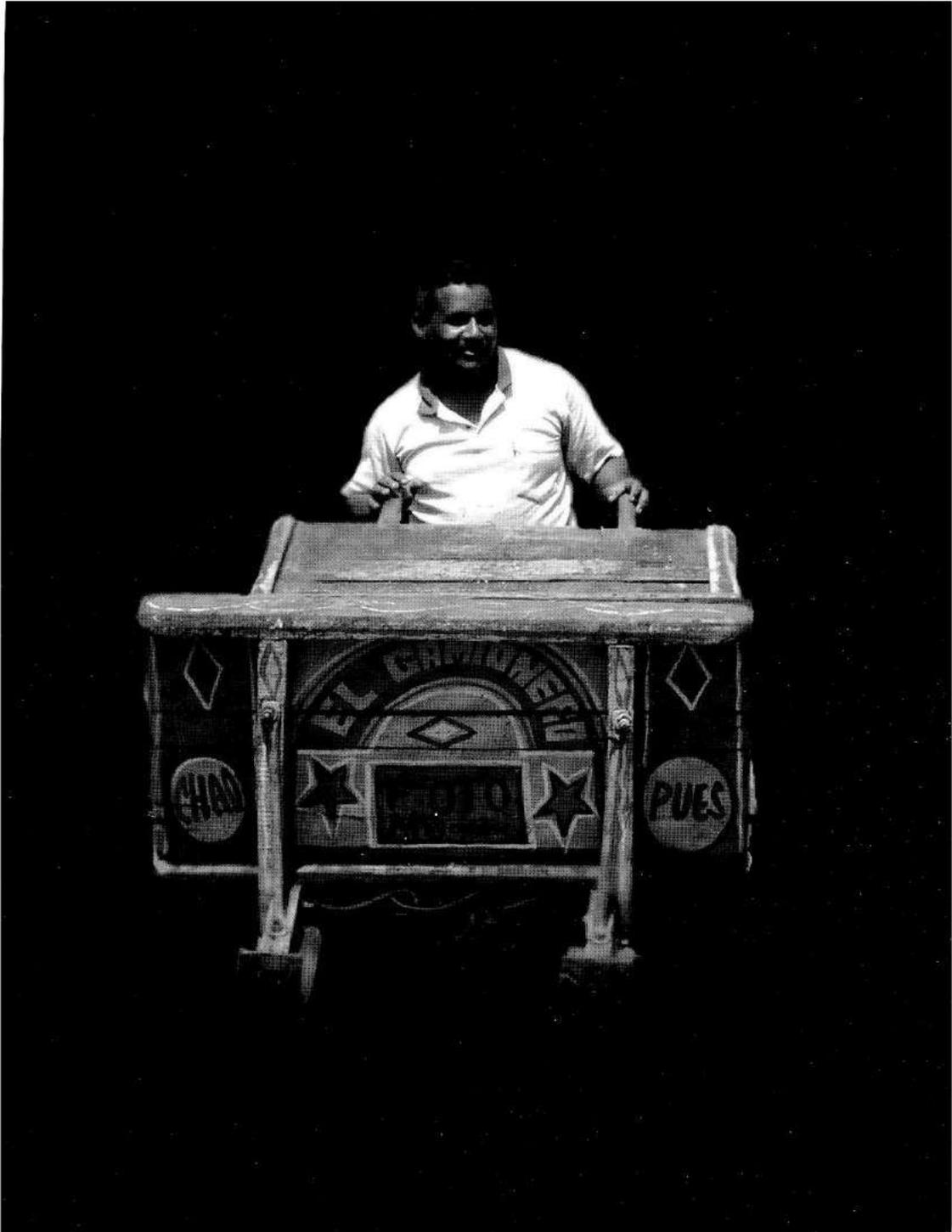
Cuando la Hermana leía en un libro de oraciones aquellas preces que decían: "Perdona, Señor a tu sierva, que ha desoído tus consejos, y que ha correspondido a las infinitas mercedes de la Providencia con los pecados vitandos"...

...Entonces Cándida lloraba, en silencio, para no perturbar la santa lectura.

Abril de 1923
Bernardo Vélez



Nada mengua tanto la satisfacción que sentimos de nosotros mismos que ver que aprobamos hoy lo que desaprobamos tiempo atrás.



Sin nombre 3

Cuentos: Coches de niños y Hugo Wolf Court

José Balza

COCHE DE NIÑOS

Al tercer día y justo donde la inmensa avenida se transformaba, fue cuando Erja Vetterranta dio importancia única al detalle.

Para entonces era veinte de abril, el cielo seguía siendo esmalte de azul claro y la temperatura demasiado fría, aunque los tulipanes de los pequeños jardines centrales asomaban ya sus cabezas poderosas y de sutiles colores.

Acababa de abandonar el hotel y caminaba con prisaporque había descubierto de repente que el sweter elegido no era suficientemente protector. Y no podría devolverse: estaba casi segura de que alguien la observaba. Notó que el tráfico era fuerte, mientras que en las amplias aceras todavía andaba poca gente.

Pronto alcanzaría el subway, pero inesperadamente detuvo un taxi y lo abordó. Debía estar ya en Broadway con la 79. Dentro del auto le pareció que el sol era más fuerte afuera.

Y entonces advirtió que el curioso detalle volvía a repetirse prácticamente en cada cuadra: alguna madre presurosa, ligera la bufanda colgante, empujaba con cuidado un par de cochecitos.

Como en los días anteriores, Erja supuso que la capota estaría algo inclinada, que los niños irían abrigados; que ambos cochecitos transportaban muellemente su preciosa carga; que la multitud, dentro de poco y como antes, no los tomaría en cuenta, a menos que alguien hiciera un gesto de ternura hacia los pequeños.

Esto de ahora era exactamente lo que había estado notando, al caminar por la inmensa avenida, desde su llegada. Quizá entre la 60 y la 100, la abundancia de aquellas madres rubias con sus dobles bebés, resultara inusitada. Pero ni ella misma hasta anoche, había destacado el hecho.

La calle rutilante de los espectáculos cambiaba al desembocar en Columbus. El parque parecía domesticarla. Luego venían los edificios sobrios, como ese de alegres rombos que está en construcción, y las grandes tiendas que no duermen. Y entonces los árboles de la isla central otorgan a la avenida un tímido aire familiar, con hierba delicada al pie y los frescos tulipanes pujantes.

Había sido desde ese cambio de la calle cuando comenzó a notar el excesivo y raro transporte de los niños.

¿Desde cuándo ocurría así? ¿Podía estar presenciando una prueba tan rápidamente? ¿O precisamente por tal detalle había sido enviada aquí? Su Oficina de Servicios la hizo viajar meses atrás desde Helsinki —donde ha trabajado siempre— a Tel-Aviv. Bajo la apariencia de una especialización en negocios, dictada por organismos oficiales, recibió la información secreta: ya había sido seleccionada la ciudad en que se realizaría el gran ensayo. Ensayo que sería, descubrió ella con asombro, una prueba decisoria, si no la única y la última. Dentro de los entrenadores, un científico, disidente local y miembro de su Servicio, sólo de manera directa les había transmitido la información. Tenía ya tres días aquí. Primero el cansancio de un viaje en zig-zag; luego la aparente libertad de que gozaría durante una semana. El discretísimo hotel en que había sido ubicada—un lugar para profesores extranjeros por la 74. Por lo demás, estaba preparada, como los otros anónimos especialistas de su Servicio.

¿Eran responsables algunos dirigentes de Tel-Aviv del proyecto y la prueba? ¿O la ciudad sirvió de enlace a su servicio para disimular el verdadero centro, ubicado en alguna otra zona del planeta y concebido y dirigido por otra nación? Ella nada sabía al respecto o poseía datos que sólo con el desarrollo posterior de las cosas iban a adquirir coherencia. Su entrenamiento en aquella ciudad podía ser comprendido como la negación de que ésta formara parte del asunto; o de que en un gesto audaz, todo se originara allí.

Cuando recibió el boleto con destino a la ciudad de New York, supuso, era obvio que los superiores de su Servicio ya habían establecido el itinerario secreto. Pero el

hecho de que no se le dieran instrucciones al respecto también podía significar que, como ella, muchos agentes estaban siendo colocados en importantes ciudades del mundo.

Tuvo el impulso de detener el taxi y bajar a una Estación. Le habría gustado acercarse a una de aquellas primeras mamás que ahora comenzaban a diluirse en la multitud creciente, y observar detenidamente, haciendo algún comentario cariñoso acerca de los bebés.

Pero eso resulta peligroso, sobre todo en estos momentos cuando está segura de haber sido espiada desde su salida del hotel. ¿O desde antes?

Evoca entonces los dos días anteriores, sus paseos de las mañanas y las tardes. En cada ocasión había encontrado a las madres con sus cochecitos para niños. (Un máximo de tres por cuadra) Desapercibidas entre escolares y otras mujeres. Quizá sólo notables en las esquinas, al agruparse con el cambio de los semáforos. Y aun así nadie hubiera percibido algo extraño.

Madres, niños, sí, pero dídimos. ¿Una casualidad en esta zona de la ciudad? ¿Efecto de la vida regularizada, de la novísima alimentación? ¿O, acaso, efectos de un cambio genético?

Ayer, cuando se descubrió pensando así, sintió un sobresalto. Aprovechó los instantes en algunas esquinas y observó con cuidado a varios de los transportes infantiles. (¿Fue descubierta precisamente al hacer eso?) Bajo la pequeña pantalla protectora, rostros de niños sonrosados, sanos, complacidos. ¿Exageradamente normales?

No, se trataba de una casualidad. Este paraíso infantil simbolizado por madres cuidadosas y pequeños acunados dulcemente carecía de misterio, de peligros implícitos. ¿Su reiteración? Otra coincidencia, quizá un resultado positivo de fármacos, de

investigaciones, de la potencia erótica. En esta ciudad, como en todas, a cada paso hay un expendio de medicinas, tan actual que vende desde joyas y refrescos hasta sustancias sorprendentes.

Y como contraparte, ni una señal acerca de la situación desde su Servicio. ¿O esa discreción era también una manera de destacarla?

En su bolso, la mínima computadora. En su pulsera, un teléfono invencible. ¿Debía llamar, consultar? Volvió a pensar que debería detener el taxi. Había dado una dirección popular, vista en los planos de la ciudad. Desde allí, ella tenía que elegir un tren u otro taxi, hasta que el Servicio mismo la localizara. Estaba pautado.

Y era el tercer día acordado, antes de que concluyera la semana libre. ¿Una práctica, un simulacro? O un índice especial en la agenda de los Agentes. Poco después de ese contacto, lo intuía, comenzarían sus acciones concretas. Por lo menos así lo había concebido ella.

Trató de calmar la leve, inquietante sensación de alerta que la acompaña desde su salida del hotel. Nunca ha desobedecido a ese sentimiento. Sus años de experiencia y esta singular misión eran la evidencia de su calidad como empleada. ¿Quién podía imaginar –lo sabe, siempre lo supo– que con su delicadísima figura de balletista, su claro pelo largo, su andar elegante y frágil, poseía la fuerza de un deportista único? ¿Quién podía hallarle semejanza con los agentes secretos?

Pero, se dijo mientras las esquinas escapaban por la ventanilla como luces brillantes, ¿y si ella estaba absolutamente sola en la ciudad? ¿Si tenía que identificar, atender y resolver exclusivamente a su manera lo que pudiera estar ocurriendo?

Entonces no había sido ubicada en ese hotel inocentemente: estaba en el centro del

peligro, cualquiera que éste fuese, para que lo notara y lo calibrara. Y para que propusiera una respuesta. En su bolso reposan recursos extraordinarios. ¿Y si los niños no eran el señuelo?

Antes de arribar a la ciudad ya había sopesado ciertos elementos de la misión: no, esta no era una lucha entre enemigos, enemigos comunes. Erja se sabía, como siempre, en la magnífica vida que el Servicio permite a sus Agentes. Numerosas veces había resuelto casos y peligros. Pero en esas ocasiones tuvo alguna claridad para detectar a los contrincantes. (Su Servicio nunca definía a los opositores; el núcleo mismo del Servicio podía considerar cuándo un enemigo dejaba de serlo; todo a su favor)

En la tarea de hoy, Erja vislumbra de repente poderes opuestos nunca antes presentidos. Sí, esta vez se trata de alguna disyunción entre Estados. Gobiernos que han iniciado la destrucción de otros, o su transformación; un Estado que inicia cierta experiencia dentro de sí mismo: la creación de algo definitivo, de una nueva colocación para la realidad. Algo que, en verdad, tal vez no signifique peligro para nadie: una sustitución del mundo como había sido. Y ella es el testigo privilegiado que lo registrará con eficacia, con naturalidad. Pensar esto la hizo sonreír. ¿O era que había amanecido insegura, aprensiva, aunque estaba acostumbrada a la soledad, a los cambios?

El mandato había sido no comunicarse. Esperar. Y resumir su pensamiento cuando tuviese la seguridad de algo. El mínimo dispositivo que recibiría las sospechas y conclusiones de ella también estaba en su muñeca. Bastaría con aplicar algunas claves para informar. (¿Informar a quiénes, a dónde?)

Detuvo el taxi y caminó un poco. La mañana adquiriría calor. Estaba en una zona residencial, con cierto tráfico. Vio asomar por una esquina

a una mujer con dos cochecitos. Erja debía beber pronto algo caliente. Observó su muñeca y el aro de metal. Tuvo por segundos el deseo de escapar, de renunciar a aquella misión. Respiró hondamente. Imposible. No tenía vida aparte ni lugar en el mundo. Todo lo suyo estaba milimétricamente registrado en algún archivo de su Servicio.

Mientras caminaba hacia un Café, dos madres jóvenes y robustas pasaron a su lado conduciendo pares de cochecitos. No parecían conocerse entre ellas. Columbró las faces saludables de cuatro pequeños. Había llegado a este sitio común por sí misma –o eso creyó decirse. Tenía la opción de modificar su itinerario. Bebería un té. Y, ya sentada, mirando por los cristales el suave paseo de alguna otra madre con sus cochecitos, desde esa mesa anónima, fríamente Erja decidió pulsar las teclas señaladas. Prefería arriesgar todo de una vez. Recibiría un regaño o causaría un trastorno impredecible. Pero algo así también podía permitirse una mujer bella; algo que podía ser su único gesto de libertad.-

NYC, 2006

HUGO WOLF COURT

1

La casa hace esquina y está rodeada de un breve muro sobre el cual crecen eternamente plantas. Es la esquina de la calle Hugo Wolf. El muro y la casa poseen colores apastelados. Callejuelas impecables desembocan allí, cerca de una avenida principal. Aunque la casa es pequeña, adentro todo parece amplio: una habitación con grandes ventanas; sala, comedor y cocina juntos.

Un baño espacioso. Y las instalaciones más eficaces: redes electrónicas, teléfonos que parecen seguirte los pasos, lavadora mínima, muebles de jardín.

Despierta temprano y se asoma. El silencio es absoluto, aunque autos muy actuales pasan por la avenida. Realmente sólo ahora, por primera vez, está mirando. Después de un largo y fastidioso vuelo arribó anoche al descomunal aeropuerto: había tenido vértigo al vislumbrar desde su ventanilla decenas de aviones debajo y sobre él, que se elevaban o iban a aterrizar.

Alguien lo recibió y lo condujo durante tres horas por impulsivas autopistas, hasta esta casa. Apenas hablaron y con gentileza la persona le entregó las llaves y le indicó algunos detalles. Durmió pesadamente.

Sólo encuentra agua, café y azúcar. Prepara una taza cargada, que resulta insípida. Se viste rápidamente y decide explorar un poco; el clima es fresco. Recorre varias cuadras con casas similares. Autos lujosos en los garages. Vive en el declive de una colina: debajo hay edificios, pero están más lejos de lo que pensó.

Regresa a la casa. Es increíble que un país tan avanzado lo hubiera elegido a él para dictar ciertos talleres aquí. Ha venido por un semestre. En el lapso ganará más que durante dos años en su país. No vaciló en aceptar. Una de las secretarías, allá, comentó que así comenzaban a llevarse la gente que les interesaba. Dentro de sí tampoco vaciló: él no se iría por largo tiempo, nunca.

Cuando entra, el teléfono está sonando. Toma el auricular más próximo a la reja del jardín. Es Gertrudis. La voz llega clara pero como cubierta por un velo. Ella habla desde el otro lado del mundo. Todo está bien, se tranquilizan mutuamente, con afecto.

Cuando le dejó este número, semanas atrás, nunca pensó que sería de ella la primera llamada. Se aman, hacen regularmente el

amor (él, con la rara intensidad que le suscita Gertrudis: como la primera vez), aunque ella no ha terminado de divorciarse y él cree que nunca lo hará. Desde hace años considera como un privilegio su relación, pero él sabe que no soportaría vivir cada minuto al lado de alguien tan infantil, tan desordenada, alguien que parece no tener opiniones propias.

Pero cuando terminan de hablar advierte que en verdad están muy lejos y un raptó de cómica ternura pasa por su pecho.

Vuelve a beber el sórdido café. Y ahora sí llama alguien de la empresa. Lo recogerán pronto. Van a mostrarle la zona de trabajo, su oficina.

2

Los espacios de la empresa eran francamente inmensos, retenían a una población entera. Él estaba en una de esas casas para invitados, pero muchos de los empleados –del país o extranjeros- habían terminado comprando sus hogares allí mismo. Cuando más tarde visitó los laboratorios de la universidad más próxima, comprobó que la empresa crecía como un campus, con sus tiendas, cines, librerías, clubes. Hasta un sitio para jazz y verdaderas juergas existía allí.

Senderos arbolados, edificios blindados y laberínticos por dentro. Una fría y casi cortante gentileza en todos. En dos semanas parecía haberse adaptado a horarios, hábitos, tareas. Tenía a su cargo a doce personas jóvenes, con quienes algunas inflexiones del idioma –aplicado por él- resultaban desconcertantes o divertidas. Volvía a casa preocupado no tanto por los conocimientos que exploraba con ellos sino por la seguridad de sus expresiones. Una sensibilidad que desconocía, ¿cómo había podido confundir una sílaba? Despertaba en la madrugada, sudaba un poco, giraba. Y terminaba bebiendo un trago frente al

televisor, aprendiendo sutilezas de actores y locutores.

De repente descubrió que no recordaba a Gertrudis y la llamó. Ella le habló algo sobre una enfermedad, pero la escuchó sin comprender.

¿Quién era ese Wolf que daba nombre a su calle?

3

Una mañana encontró en su auricular de la oficina el mensaje de un compatriota. Vivía en este país desde hacía tres años y estaba orgulloso de que él hubiese sido elegido por tan famosa empresa. Lo invitaba a celebrar, y le dejó un número.

Pero Emilio no quería nostalgias; un mundo nuevo lo invadía y tanto en las actividades cotidianas como en su contacto con otros jefes comenzaba a encontrar verdaderos tesoros de información insospechada, de perspectivas para su propia rutina anterior. Hasta la idea de hablar en su lengua le molestó.

Aceptó en cambio todas las invitaciones de sus colegas: una reunión con familiares suyos y niños en el parque; la visita a una casa, donde el dueño, viejo y fuerte, tocó un piano como si estuviera en un burdel, saltando y gritando.

Ya ha comprendido que la empresa constituye algo como una pequeña ciudad. Un bus lujoso hace el recorrido entre las casas y las edificaciones. A Emilio le gusta caminar, y por las tardes o las noches regresa dando largos rodeos. El bus desaparece al atardecer y su trayecto diario es fijo, limitado. Apenas ha visto uno que otro taxi, mientras tremendos dirigibles publicitarios recorren el cielo de primavera, siempre asaeteado por aviones. Alguien le ha hablado de los trenes de la costa, veloces y confortables, pero ¿por qué tienen rutas tan alejadas de su centro de

trabajo? También hacia la costa están las grandes y famosas ciudades que, absorbido por el trabajo y su rutina novedosa, no ha visto todavía. Gradualmente comprende que aquí no se acostumbra el transporte público: todos poseen uno o más autos. Y comenzó a considerar la posibilidad de comprar el suyo (que, según los compañeros de trabajo, vendería fácilmente cuando se fuese), pero sintió desconfianza -¿no perdería dinero con esa inversión, al final?- y justo entonces aparecería Mavis.

Todo es tan limpio que un día vio una mosca cerca de su jardín y creyó que las leyes físicas se alteraban. Así lo comentó a Kan, el primero de sus recientes amigos. No esperaba que su frase se convirtiera en chiste. A la hora de almuerzo, Kan lo repitió ante Shigeishi y Armin. Aquél confesó que meses atrás había encontrado una bolsa plástica, vacía, que el viento movía como a un fantasma. Los niños de su calle salieron a ver aquello, un fenómeno. ¿No llegaría a matar a esta gente la manía de la limpieza? Kan era turco, y en su ciudad natal -Ankara- la basura, algo normal. Todos volvieron a reír.

Al regresar a casa, en la noche, Emilio recordó la escena y se rió solo. Bajo ese humor sonó el teléfono.

-Queremos invitarte a una fiesta, el sábado.

-Con gusto, ¿dónde?

-Te recogeré yo mismo a las nueve. En una población cercana, por la costa.

-¿Algo formal?

-Ya sabes que aquí nada es formal, puedes ir como quieras. Pero el local es elegante.

Era uno de sus superiores, quien añadió:

-Tus amigos del departamento no están invitados.

Una deferencia. ¿O el azar? Aunque todos los directivos de la empresa habían nacido en este país, numerosos gerentes y jefes resultaban extranjeros. Como Shigeishi, que venía de Japón y Armin, de Suecia. No,

tal vez en aquel momento no pensó que lo habían elegido por azar; se consideró un privilegiado y durmió contento.

4

Burt, su jefe inmediato, parecía vestido como si viniera de la oficina, excepto por una chaqueta clara. Emilio añadió un chaleco negro a su camisa azul y decidió que así estaría presentable en cualquier ambiente. Pero el local, la sala de fiestas de un hotel, era imponente. Ocuparon una mesa muy iluminada a la cual llegaron otros miembros de la empresa, algunos con sus esposas e hijas.

Todos comenzaron a beber con ganas. Emilio prefirió hacerlo discretamente, no quería meter la pata. Ignoraba qué celebraban. Una hora después las luces disminuyeron y la gran orquesta –que surgió desde fondo del salón- atacó un repertorio internacional. Burt salió a bailar y le hizo alguna seña.

Emilio pidió permiso y caminó hacia la barra. Obedeció al impulso de beber violentamente un fuerte trago. Mujeres hermosas hablaban entre ellas y lucían trajes vistosos. Volvió a su mesa; calculó las conversaciones, la bebida, la alegría. Cuando regresó a la barra ya sabía que todos allí eran parte del personal de la empresa, de diversos niveles, y que mucho de su suerte consistía en ser libre aquella noche. La fiesta comenzaba a volverse maravillosa. Después, en los últimos pasos de la madrugada, tendría un raro recuerdo; pero ahora, sobre estas superficies lustrosas y dentro de la música enervante, le parece recordar que no está en el gran país sino en una fiesta antigua, provinciana, donde todos quieren emborracharse, enamorarse o perderse.

Bailó con cuatro mujeres: Mavis, enloquecida por el ritmo y por fumar. Con ella las interrupciones servían para un amable

y excitante asomo profesional. Un gran hallazgo: supo que la empresa realizaba tres fiestas así durante el año.

Elizabeth, de largo pelo, botas y muy sensual. Bailaba hasta con la boca. En algún momento le confesó que acababa de dejar a su novio: un gringo que meses atrás le ofreciera matrimonio, pero que el día anterior llegó pidiéndole ayuda porque su amante lo había amenazado con un rifle.

Mary, alta y rubia, quien se adelanta a pagarle una copa. Susann (“Te ví bailando y me gustó”), quien había ido a su mesa, le habló y lo tocó como si el deseo la extraviara.

Pleno, en algún momento Emilio, siguiendo los gestos de Burt, decidió beber como él. Olvidó su discreción y dejó que el whisky se encargara de su espíritu. ¿Cuánto bailó? ¿Hasta qué hora? ¿Cómo volvió a su casa? Si realmente las actividades en la empresa le ofrecían satisfacciones y aprendizajes, esta noche adquiriría una entereza jamás prevista: pertenecía a este país, se sentía estimado y capaz de entrever un gran futuro con las mujeres. Estaba hecho.

Tal vez despertó a las cuatro de la mañana; su cuerpo creía tener a una de las chicas. O quizá no despertó por completo, pero pudo haberse dicho que la dolorosa plenitud de estar solo (sin sexo, sin lenguaje) le estaba haciendo daño. Había permanecido todo un mes como desnudo y de pronto comenzaban a pegarse en él (¿dónde?) pequeñas cosas concretas, banales, que se erigen con presencia propia y le hacen sentir que ocupa un sitio.

Cuando a las dos de la tarde sonó el teléfono y creyó despertar, aún mantenía ante los ojos aquella escena de su infancia que había olvidado por completo. Nunca fueron ricos, el negocio de su padre permitía a la familia un bienestar simple. También su ciudad natal estaba sobre el mar y en la infancia le parecía muy grande. Una muchacha de las

afueras venía con su hermanito de doce años a ayudar. Cuando regresaban a su casa por las tardes, llevaban un pequeño paquete con comida que su madre les obsequiaba.

Pero en una ocasión, a Emilio y sus hermanos se les ocurrió una travesura: Diego, el chico, estaba solo, tal vez su hermana habría salido antes. Cuando el muchacho se iba lo invitaron a jugar; él se negó, pero lo obligaron: le ataron un pañuelo sobre los ojos, le dieron mil vueltas hasta marearlo, ocultaron el pequeño atado con comida y se escondieron.

Emilio vuelve a sentir que el corazón y las sienas baten. El teléfono insiste. ¿Por qué aquella torpe maldad? ¿Por qué recuerda eso tan sucio? Salta de la cama, el boxer le aprieta el sexo.

5

El auricular está en la mesita, junto a su cama. Se devuelve y lo toma. Nadie. Pero el sonido insiste. Va hacia la sala. No es el teléfono, es el timbre de la puerta. Todavía con la ansiedad del recuerdo –o del sueño– abre la puerta sin pensarlo. Dentro del sol radiante está una mujer.

-¡Emilio! ¿Cómo es posible? Usted está desnudo.

Es tan alta como él, inmensos los ojos negros que parecen absorber la luz; la piel tostada, los senos a punto de saltar desde la clara blusa.

-¡Vístase, que nos vamos!

Ella entra como si conociera la casa. Emilio obedece sin hablar: cepillarse los dientes, un baño rápido, dentro de la resaca. ¿Quién es ella? Mientras lo sacude el agua helada pasa revista a las últimas horas: no es la rubia que le pagaba las copas ni la... Y entonces llega por la puerta abierta el olor de un cigarrillo. ¡Esta es la mujer que lo trajo anoche a casa! ¿Cómo se llamará? No ha terminado de

vestirse cuando la escucha desde la cocina: -Hay una persona que puede venir a hacerle limpieza, ¿le gustaría?

El tono es amable y nada más, pero le llama la atención que lo trate tan formalmente. ¿Lo hacía así mientras bailaban?

-Probablemente usted no recuerde mi nombre. Soy Mavis, al despedirnos quedamos en que yo lo recogería hoy para dar un paseo.

La mujer conduce con prisa y cuidado. Parece haber nacido dentro del vertiginoso tráfico, que sacude las vías apenas salen de la zona reservada. A su lado ella lo hace sentir súbitamente bien, fresco y descansado.

Conversan con agilidad. No se habían visto porque ella trabaja en el otro extremo de la empresa. Y vive en una población próxima, está casada. Quizá posee el mismo nivel de Burt, porque le revela que fue éste quien le habló de sus excelentes condiciones para el trabajo. ¿No fue elegido por azar para la fiesta, entonces?

-Claro que sí, la empresa hace cosas así. Pero no es azar que nos hayamos conocido y que estemos juntos.

Y le colocó suavemente su mano sobre la rodilla.

Emilio va atentísimo a las rutas, al paisaje de colinas y casas que surge ante él, pero también a la vivaz charla de ella, dulce y vibrante, a sus magníficos ojos que lo envuelven por segundos. Tal vez en menos de una hora arriban a una calle de fachadas coloridas, que termina en el muelle. Caminan un poco, Mavis va guiando. La población se llama Corona del Mar o algo así. Están sobre un pequeño acantilado y entran a un bar. Desde su mesa el mar se despliega como un rumor.

Mavis solicita al empleado un cocktail del lugar. Se lo describe: licores mezclados, frutas y una sombrillita de papel encima. El pide lo mismo. Un sabor hawiano los recorre.

¿Es por la hora? El Pacífico parece inmóvil, petrificado. Tonalidades grises que se alejan hacia el horizonte. No desea comparar: ¡sus azules de esmeralda!

Después van hacia el pequeño muelle. Comen cosas del mar y él bebe tres whiskies. ¿De dónde ha salido una mujer como esta? Serena y segura, de risa entera.

Atardece cuando vuelven a su casa; Emilio cree vivir por momentos como dentro de la envoltura de un regalo: él es el regalo. Comienza a desvestirla apenas cierra la puerta. El cuerpo de la mujer huele divino, como las hojas que cubren las calles cercanas: a eucalipto. Y en su boca la huella de los cigarrillos es dulce, lo lanza hacia su pubertad. En el borde de la cama levanta sus piernas, penetra en ella mientras la besa; como siempre, el efecto de la noche anterior lo exalta, lo nutre, lo vuelve poderoso. Quiere detenerse así para siempre. Entonces ella ondula.

6

Si durante las primeras semanas, al quedar solo, el tiempo parecía interminable y roía algo suyo que desconocía, ahora el segundo mes ha volado. Casi podría decirse que las horas no le alcanzan. No sólo por las sesiones con sus asistentes, sino porque debe asistir a reuniones con superiores, como Burt. Y hasta abordó en varias ocasiones los trenes del Amtrak Service, para observar trabajos en campos de aplicación y en universidades. Para alguno de estos recorridos contó con Armin o con Shigeishi. Pero, como alegre proposición de ellos, acordaron verse durante una tarde fija –si se podía– en Tortilla flat, el primer bar que marcaba los límites, fuera de la empresa.

Durante esos encuentros –realmente no fueron muchos en el semestre– siempre estuvieron los cuatro amigos. Kan, de

mirada clara, escondía tras de sus chistes y picardías un carácter de niño. Vivía con otros empleados solteros y añoraba a una chica de Ankara con quien soñaba casarse. No hubo ocasión, a partir del tercer trago, en que no hablara de ella a borbotones. Al final de las sesiones Emilio creía escucharlo susurrar que la deseaba especialmente por detrás, pero tampoco Emilio estaba ya seguro de lo que oía.

Shigeishi, delgadísimo y con ropas descuidadas, debía ser el mejor de todos: con discreción japonesa comentaba las cosas de los otros y su aguda inteligencia siempre proponía algún detalle lógico e inesperado. Armin tenía que ser alguien aristocrático: podía expresarse en varios idiomas y no le importaba ir a veces a la oficina y al bar con unos shorts tan mínimos que por la manga se le asomaba una bola. Motivo de burlas para Kan.

Esas reuniones ocurrían normalmente los viernes y cuando Emilio emprendía su acostumbrada caminata hacia la casa, bajo los eucaliptos de los senderos, no recordaba a sus familiares ni a Gertrudis. Iba evocando las rutas que sus tres amigos acababan de tomar: como si pudiera vivir las cosas de ellos, como si en medio de la noche él recorriera los destinos de los otros.

Una vez, desde el bar, Emilio vio a Mavis bajar de su carro con alguien. Ninguno de sus amigos conocía acerca de sus relaciones; los cuatro la vieron al mismo tiempo.

-I would fuck her –dijo Kan.

-Would you? –sonrió Armin.

7

El bus, la oficina, las caminatas, los amigos en Tortilla flat, el dinero en el banco. Una parte suya, de penumbras, en otro lugar. Lo demás, todo, es Mavis. Nunca se pregunta cómo puede pasar tantas horas y, a veces,

noches con él. (¿O no es tanto tiempo, apenas rendijas en la semana?)

Dos días después de la mutua entrega, ante un malestar de estómago, ella le dijo:

-Elija sólo comidas y frutas parecidas a las de su país.

Y fueron al modernísimo mercado.

Vino la chica que limpiaba casas. Con sólo un gesto, Mavis reordenaba todo. Cuando fue necesario, lo llevó a la barbería. Asistieron a cines, a tiendas. Ella quería que tuviera ropas nuevas y le sugirió ir comprando regalos para las personas que lo esperarían. Volvieron a bailar en pequeños bares predilectos de ella. Emilio sospechaba que, además de trabajar en la empresa, Mavis tenía vínculos con varias universidades. Aunque nunca hablaron de su esposo y sus hijos, ocasionalmente ella aludía a tareas docentes. Sin duda Mavis practicaba una vida intelectual que él desconocería siempre. Por ejemplo, cuando una vez recibió su respuesta instantánea:

-¿Quién será este Wolf de mi calle?

-Un compositor. Las calles de esa parte tienen nombres de artistas.

También cuando, conduciendo hacia un Parque de la cercana y gran ciudad, ella comentó:

-¿Se ha fijado en las palmeras de aquí? Las recortan o les hacen un moño. ¡Qué horror! Supongo que en su país crecen libremente.

Y era verdad: algo le había molestado en sus semanales paseos con ella, cuando a los lados de las autopistas aparecían las matas como atrapadas. ¡Les amarraban las palmas! Y nunca se dio cuenta exacta de eso, hasta que ella lo dijo, protestando.

Ya habían visitado playas y poblaciones como Laguna Beach, Balboa, Venice.

Bebían cervezas, hablaban, se besaban. Una noche ella se enfureció porque, antes de regresar, Emilio orinó sobre la llanta del carro.

Pero tal vez, creía él, lo que más gustaba a Mavis eran aquellos encuentros de los

sábados o domingos en su casa. Para ellos, él se aprovisionaba de licores y comida. Ella entraba, como si todo la esperara. Una flor. Mavis debía estar en la mitad de los treinta; y él iba hacia los cincuenta. Una pareja ideal. Normalmente acababa de pasar el mediodía y ella estaría con él hasta la noche. Sólo olerla despertaba su erotismo.

Empezaban en el jardincito, ya desnudo él. El pequeño muro impedía que los vieran. Y además, el fin de semana casi nadie transitaba por allí. Las duraderas flores le hacían marco a ella, que se sentaba en una de las mecedoras blancas. Traía ropa suave de colores vivos. La boca muy pintada y los ojos resaltados por un borde azuloso. Desde la hierba, la besaba. Ella le acariciaba su sexo por un momento. Respondía súbitamente. El se para y ella lo coloca por un instante dentro de su boca. En ocasiones volaban a la cama para la primera entrega. Otras veces permanecían conversando.

¿Qué cosas no se dijeron? ¿Qué asuntos no tocó ella?

Una vez:

-¿Sabe? Cuando me viene la regla me siento como una gran gata.

Otra vez:

-¿Qué haría usted si alguien amenazara con detener su edad? ¿Y si lo lograra?

Y una noche, después de haber bebido y hecho el amor, mientras él se adormecía acariciándola, hablaba de sí misma, como ocurría raramente, y pasaba a otros temas y se callaba y volvía a murmurar.

-Creo que nos separamos muy temprano de nuestros hijos, en este país los chicos se van demasiado pronto. ¿Tendrá eso que ver con tanta gente alcohólica? ¿Ha visto usted? No, no ha tenido ocasión. Los padres jóvenes quedan solos y la gente comienza a beber. Tenemos un alto índice de incesto. No creo que esto se relacione con lo anterior. O tal vez sea un motivo causado por... El país es muy

grande, somos la diversidad. Las capitales son tumultuosas y aislantes. Por aquí vivimos como en puros contornos o en una mixtura. Y esta casa puede ser un espejismo. No nos correspondemos con lo táctil sino con la exhibición. Demasiados dorados y brillos. Políticamente, el lugar más reaccionario, pero todos nos consideramos de izquierda. El individuo es un absoluto, hasta tal punto que desaparece como ser real. Vivimos como en un espectáculo continuo...Y sin embargo, vamos a la cabeza del mundo. ¿Hasta cuándo? ¿Le dije que el próximo año participaré en un trabajo político? ¿Qué murmura usted...? ¿Qué huelo a eucalipto? No, quien huele así es usted. Mi perfume es...

8

Ese domingo fueron a San Juan de Capistrano. Para ir, manejó él. Cosa que hacía eventualmente. Una aldehuela turística y las ruinas del convento. Emilio creía que el lugar, tan mencionado en viejas películas de vaqueros, no existía. Pero Mavis que lo escuchó decirlo, se opuso e inventaron la excursión.

Al regreso, anocheciendo, Emilio sintió un fuerte deseo de ella. No habían bebido licores. Le hubiera gustado detener el auto y poseerla allí mismo, en un recodo bajo los árboles. Pero fue ella quien lo dijo:

-Vamos a su casa, quiero ser suya.

Y sin saber por qué, súbitamente, él le pidió que se detuviera. Ella lo hizo, sorprendida.

-Vete a tu casa, Mavis. Yo sigo solo.

-¿Por qué? ¿Qué le pasa? ¿Se ha vuelto loco?

Salió del carro y lo siguió. Lo abrazó por la cintura. El calló y se dejó conducir. Nada por explicar y ahora, tantos años después, pudiera decirse que allí en ese instante tuvo origen lo que haría en dos meses y que aún

no logra perdonarse. Hubiera querido decirle en aquel instante: "Tú regresarás a tu casa, yo estoy solo. Te pertenezco, pero no quiero hacer el amor. ¿Puedo negarme, verdad? ¿Puedo negarte lo que más deseas en este momento, no?"

9

Desde entonces se elevó el arco más intenso. ¿Cómo pudo Mavis no abandonar a su familia? En alguna ocasión él le había preguntado por ellos.

-Son magníficos. Mi hija sale este año a estudiar museología en Europa. Y el menor está terminando la secundaria. Son tan amorosos.

Hubo semanas en que se vieron casi diariamente. ¿Dónde estaba el joven esposo —así lo había definido ella? ¿Qué hacía? ¿Viajaba también?

Y entonces Emilio tenía un tiempo infinito para detenerse en la aréola de siena, para besar y chupar, girando en la cama, los pezones erectos. El familiar olor de las axilas perduraba cuando iba a las nalgas entreabiertas. La lentitud de su placer sólo tenía equivalente en los minutos de explosión casi simultáneos.

Hubo una noche en que durmieron y volvieron al orgasmo sin que él saliera de ella. Hubo algún día en que él debió retener el orgasmo para estar siempre preparado. Era insaciable y él existía para complacerla.

Por lo demás, la eficacia en su trabajo, al final de los meses, cuando recibió un documento de reconocimiento, hizo que Kan y Shigeishi, durante el breve acto, levantaron los dedos:

-¡Two thumbs up!

Y Armin, el discreto, le susurrara, mientras bajaba del estrado:

-Te he visto con ella. Está allá, al fondo.

También fue Mavis quien, durante el último día, desmontó los utensilios, recogió las comidas

congeladas y le indicó dónde llevarlas, fuera de casa. Esta tenía que quedar impecable para el próximo huésped.

Curiosamente, esa noche última no estuvieron juntos. Mavis vendría a la mañana siguiente para recogerlo.

10

Este quizá sea el momento de abordar lo que Emilio hizo consciente en esa larga noche. Ayer se había despedido de los amigos, que permanecerían en la zona “esperándote siempre”, según dijeron a coro.

No, no podría negar el pesado lapso del inicio: solo, inconexo, enérgicamente dedicado al trabajo, sello que determinaría su aprendizaje, sus enseñanzas, su ascenso. Tal vez ese ánimo durara a través de todo el período y fuese lo que había molestado tanto en diversos momentos. Hasta inducirlo a prolongados ratos de sombrío humor.

Pero sobre todo eso, Mavis había iluminado su cuerpo, sus días. ¿Y si regresara a su país, cumpliera con el contrato y volviese a esta vida junto a ella? Mavis nunca le habló de retenerlo, de unirse a él por completo. Parecía feliz con su familia, pero ¿y si él le hiciera la proposición justamente ahora?

De algo estaba seguro: ya no podría vivir sin ella. Gertrudis, su país, lo de allá se había borrado. No volvió a usar su idioma excepto cuando habló –pocas veces– con Gertrudis. O al remitir un papel de trabajo. Se había perdido.

Despertó de repente, con el timbre, como hacía mucho tiempo. Tenía que ser Mavis. Abrió, la abrazó y la llevó a la cama. Ella protestó por su cuidada vestimenta, riéndose. Pero aceptó que él la desnudara rápidamente y en minutos hubo una entrega de incomparable fuego.

11

El último momento en que la vio ha persistido para siempre. Durante las primeras semanas, es verdad, ni lo recordaba, pero gradualmente fue apareciendo en ocasiones inusitadas. No con frecuencia obsesiva, pero si fulminantemente. ¿Qué hizo? ¿Por qué lo hizo? ¿Se debió a que terminaba el lapso de su estancia? ¿A que hubo un súbito recuerdo de Gertrudis, de su pasión infantil y dulce esperándolo? Quizá fuera una manera de aceptar que Mavis sería –al alejarse él– algo de un mundo imposible. La imaginó regresando aquella vez, sola a su casa, en la terrible medianoche de las autopistas.

Lo persistente ha sido la sensación de culpa: había fallado: careció de algo en un minuto definitivo. Se había lanzado a un abismal borde de la existencia.

Cierto que al regresar a su país la llamó y ella atendió suavemente. Sin réplicas, sin reproches o acusaciones. Cerró el teléfono y entendió que jamás volvería a tocar aquel aire de ensueño que había sido Mavis.

12

Durante este último día, coloca su equipaje, ve un bolso grande de ella; venía preparada para pasar la noche en el hotel, como acordaron. Su avión saldría muy temprano, al amanecer.

Emilio condujo lentamente mientras salían de las áreas familiares. Los troncos de los eucaliptos marcando con sus cortezas pálidas y rojizas la avenida. Aceleró después, dentro del tráfico incesante.

Hablaban y se reían, sin aludir a la separación. Mavis le señalaba, comentando, rincones a donde nunca fueron y que ella visitaba con sus padres en la infancia. Cerca de cuatro horas duró la travesía. El cielo se había nublado un poco.

-Me encantan estas lluviecitas del verano
-dijo ella.

La ciudad extensa a la cual arribara un semestre antes parecía una invención de neón, aunque todavía era pleno día. En parpadeos percibió esquinas de gente pobre, palmeras atadas y puentes y edificios como artificios.

Ahora los aviones casi saltaban sobre ellos. Revivió la impresión de su llegada. Mavis le indicó un atajo y salieron a cierta calle que conducía a uno de los grandes hoteles del aeropuerto.

Ella le sugirió dejar el equipaje en la recepción: con el horario de su vuelo lo llevarían directamente hasta su mesa de salida. El cargó el bolso de ella. En la habitación, silencio y confort.

Prefirieron acercarse al bar y hacer después una comida que sería almuerzo y cena. Mavis parecía inquieta. Sus ojos -creyó él- tenían una inseguridad desconocida. ¿Habría visto

a alguien conocido?

Al volver a la habitación ella se bañó, mientras Emilio la contemplaba. Y así húmeda, la abrazó, jugueteando, besándola. En seguida se lanzó sobre ella como si buscara un tesoro en todo su cuerpo: mordía con dulzura sus dedos, sus hombros, su lengua. Estaban en un torbellino.

Al acabar pidieron una copa. Y él volvió sobre ella como si nunca hubiera conocido un placer igual. No podía hablarle, sólo la pasión materializaba aquel vínculo ígneo. Ambos estaban radiantes y un poco agotados; los ojos de Mavis parecían devorarlo.

La acarició un instante con suavidad, ella sonrió, y fue entonces, (¡cómo!) que Emilio saltó, se vistió rápidamente y huyó al aeropuerto, ingresó a su sala de partida, donde pasó la noche sentado en una de esas sillas impersonales.

Schoelcher, Martinique, 2005.



Lo que los hombres llaman amistad no es más que un pacto, un respeto recíproco de intereses y un intercambio de favores; en resumidas cuentas, una relación en la que el amor propio siempre se propone ganar algo.



Sin nombre

Reseñas

¿ **Narrativa literaria o histórica?**
Por: Ricardo Sánchez Ángel*

Miguel Torres. El crimen del siglo. Bogotá : Seix Barral, Biblioteca Breve. 2006. 352 p.

La novela de Miguel Torres viene a ser el mundo al revés, la creación del antihéroe literario en la persona de Juan Roa Sierra. Una elaborada obra que tiene historia y hará historia en los anales de nuestra literatura. El 9 de abril de 1948, el día que mataron a Gaitán, se produjo una rebelión en Bogotá y en distintos sitios del país, y se consolidaron las violencias por doquier. Es el

*Profesor asociado Universidad Nacional de Colombia. Profesor-titular Universidad Externado.

momento de la frustración de Colombia, lo cual no hemos podido superar.

Miguel Torres muestra que la gran frustración estaba incoada en la psicología social, en la individualidad de carne y hueso de Juan Roa Sierra, el más despreciado de nuestros compatriotas. A través de una novela popular, trascendiendo el esoterismo lingüístico y la asechanza de la crónica y el guión cinematográfico, el escritor logra con minuciosa verosimilitud recrearnos al asesino de Gaitán, como una persona que forma parte constitutiva de nuestra condición humana. Si Gaitán es el héroe trágico, Roa es el antihéroe trágico. Con todas las diferencias existentes, entre la poderosa y cautivante personalidad del caudillo popular y el desgraciado miserable de Roa Sierra, hay sin embargo la simetría de lo humano. Gaitán luchaba por redimir a los humillados y ofendidos, y Roa Sierra los encarna de manera nítida. Todo esto se puede descifrar en la novela que es sobre Roa Sierra y no sobre Gaitán, pero que son inseparables. De esta manera la circularidad cultural está presente como campo de los acontecimientos.

Miguel Torres ha logrado completar el fresco de una época, a través de un personaje anónimo que ingresó a la memoria del país de manera desgraciada, pero que es imprescindible. A veces deliramos por ser héroes y tenemos tanto de antihéroes. En alcanzar este logro ético-estético de manera indisoluble está la grandeza de ***El crimen del siglo***.

Nuestro antihéroe se hace como criminal y no nace, lo fragua su época y la sociedad en que vive. El que señalan como monstruo asesino, es una persona común y corriente, que sufre la vida familiar, ama a su bella mujer, su madre y su familia, vive en una

espantosa rutina de desempleado, donde se cocina el desespero y cultiva el esoterismo del alemán *Unland Gert*, en que Roa Sierra se había imbuido. Al igual que era un fantasioso buscador de tesoros con ínfulas de aventurero. Suicida frustrado, delirante que se creía el general Santander, elegido de la hermandad rosacruzista, eran otros de los componentes de su compleja personalidad.

La Bogotá de esta novela, con sus ambientes de pasiones políticas, miseria social y vida cotidiana de cafés, calles, encuentros diarios, es la ciudad de Colombia, con sus logros de modernidad y sus anacronismos coloniales y republicanos. Con bellos paisajes urbanos como La Candelaria, con la sordidez de sus prostíbulos, cafetines, del lumpen y del hampa, pero también de las oficinas oligarcas, de conspiradores y avivatos como el abogado Urrutia. Una ciudad que, en el cruce de la Séptima con Jiménez, concentra lo mejor de lo urbano y resume buena parte de la tragedia colombiana.

Hay un trasfondo en esta novela, de un fino discernimiento. La movilización gaitanista como cultura política popular, la violencia oficial, la Conferencia Panamericana. Las Marchas de las Antorchas y del Silencio, cuyos ecos de dignidad se recrean como el sentimiento colectivo en que debemos perseverar. La combustión de los episodios nacionales están íntimamente ligados a la saga de este hombre infame.

Michel Foucault formuló la noción de la vida de los hombres infames, recomendando el uso de sencillas reglas: Que hubiese existido realmente, que su vida hubiese sido oscura o infortunada, y que esa existencia fuese contada en pocas páginas, de la manera más sucinta. Además que esos relatos sean

realmente parte de esas vidas. Y esta clave: que del choque producido entre esos relatos y estas vidas, surgiese para nosotros, todavía hoy un extraño efecto, mezcla de belleza y espanto.¹

Juan Roa Sierra cumple con creces estas reglas y la pertinencia de esta observación indica un tipo universal de personaje, el infame. Por su parte, Miguel Torres cumple el mandato del arte, y la política-ética, nada de lo humano me es extraño, ni incomprensible. Roa Sierra forma parte de nuestra humana conditio, individualismo y vida privada, en una soldadura que entrega el escritor, entre la realidad y la ficción. El personaje se convierte en un imaginario enriquecido de la sensibilidad y la conciencia histórico que tendrá su proyección en lo popular y democrático-moderno. Cultura popular es liberación o por lo menos un comienzo para hacer público este drama humano de Roa Sierra.

Una dimensión de esta novela, en que Miguel Torres despliega su plena conciencia de artista, es la construcción del lenguaje propio de ***El crimen del siglo***, en que el significado del arte literario no es el reflejo del hecho histórico, sino una creación de la imaginación del autor. Lo cual sugiere como dice Terry Eagleton que nuestra experiencia individual es radicalmente social y que no hay, por lo tanto, nada que pueda denominarse lenguaje privado: “imaginar un lenguaje es imaginar toda una forma de vida social.”²

Miguel Torres nos muestra que el imaginario colectivo de Gaitán se representa, conforma y asume de manera desigual. Roa Sierra pasa de la admiración al odio, al igual que el Flaco se intimida, frente a la presencia carismática del

personaje. Mientras, el sentimiento clectivo de las gentes, el imaginario que se propaga como onda en las manifestaciones, discursos en la radio y en su presencia omnipresente, es de entusiasmo y de ilusiones.

Roa Sierra es marioneta de un complot con ramificaciones múltiples, para detener al Negro Gaitán. Esta novela realiza el escrutinio con una intriga fascinante, porque se supone de antemano el resultado, pero el misterio se mantiene en cómo se planeó y desarrolló el crimen. El escritor desenreda la madeja del tenebroso asunto, sin desplazar al protagonista como centro de la trama y logra que sea la novela de Roa Sierra, con todas sus variaciones. La muerte de Roa Sierra, como clima humano de linchamiento, la logra contar el novelista lejos del tremendismo, con un acertado acento poético.

Digo que es una novela popular, por el lenguaje, los personajes y las representaciones, por los simbolismos políticos que están en la trama, por la superación de lo privado-público para construir una unidad múltiple. También por la utilidad que me ofrece para diferenciarla de la novela histórica, de realismo mágico, real maravillosa, de la novela psicológica, de costumbres, naturalista, en fin...

Claude Pichois y Jean Ziegler “Baudelaire”, Editorial Alphonse X, España, 1997.

Pichois es una verdadera autoridad en el legado baudeleriano. Pertenece a la segunda generación de grandes estudiosos de la vida y obra del poeta. Ésta utiliza la recolección de bibliografía, testimonios y documentación baudelareiana hecha por la primera generación de estudiosos, encabezada por

¹Foucault, Michel. La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación. Madrid : Ediciones La Piqueta, 1990, pp. 175-202

²Eagleton, Terry. Una introducción a la teoría literaria. Bogotá : Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 80

los eruditos Crépet, padre e hijo. Nadie, en Francia, ha recogido tanto sobre su mayor poeta del s. XIX que ellos. De hecho, Pichois se formó en el estudio de Baudelaire con Crépet hijo. La colaboración dio como fruto las *Oeuvres complètes* en 19 volúmenes (a modo de ejemplo, en el tomo "Pauvre Belgique" la erudición hace que las solas notas al texto de doscientas páginas, sean de cientotrenta páginas de extensión). El conocimiento adquirido por Pichois se puede ver en libros como "Champfleury, su mirada y la de Baudelaire" (Ed. Visor, Madrid, 1992) o "Baudelaire" (Ed. Hachette, France, 1961). El presente trabajo con Ziegler es de una profundidad sencillamente deslumbrante.

Baudelaire deleita a los que aman la poesía y la buena prosa, fuera de ello, por su sentido crítico y su ser combativo. Aguantaba hambre con tal de llevarse el punto y no cedía ante las razones del dinero que le daban los burgueses y "los seguidores del deber" para que la poesía o el derecho a ella quedaran en alto. Era de la raza de los creadores Artaud, T. E. Lawrence, Nietzsche y Lennon, o sea de los que no se entregan cuando ven con claridad que las cosas son como ellos saben. Los admiradores de este francés que no dominan su lengua, tienen en este libro una espléndida biografía para llenar innumerables vacíos en un medio que sólo permite construir a Baudelaire a trocitos, tomando un poco de esta edición, otro poco de aquella, para armar un rompecabezas elusivo. Con el libro uno se acerca al poeta con mucho menos margen de error. Es claro que sólo Baudelaire sabía quién era, pero para los que tratamos de "adivinarlo" como el mismo pedía (en uno de aquellos prólogos a las "Flores del Mal" que no son tan conocidos), esta biografía nos brinda el piso para acercarnos con fidelidad a quien es imposible conocer en la intimidad. En

las casi ochocientas páginas de letra muy pequeña están todos los aspectos de la vida de Baudelaire que uno anhela saber a partir de la obra poética.

Antes del libro, en nuestro medio, sólo se encontraban trabajos como el de Jean Paul Sartre (Ed. Losada, Buenos Aires, 1968), o el de Camille Mauclair sobre los amores de Baudelaire (Joaquín Gil, Buenos Aires, 1939), el estudio sobre Madame Sabatier y Baudelaire de Francois Porché (Ed. Argos, Buenos Aires, 1947), lo que escribió Nydia Lamarque para su traducción de las obras más importantes (Ed. Aguilar, Madrid, 1960), el estudio de Luis Guarnier (Ed. Bruguera, Barcelona, 1973), la Introducción a Baudelaire de Quiñonero (Cuadernos hispanoamericanos, No. 309, marzo 1976), o prólogos a obras separadas (por ejemplo "Paraísos artificiales", Ed. Fotamara, Barcelona, 1979) pero lo de Pichois y Ziegler es mucho más completo que cualquiera de esos trabajos pues dedican un capítulo a cada aspecto de la vida de Baudelaire que los demás tratan sólo levemente y con su conocimiento dejan atrás al mismo Sartre.

Tal vez el clásico prólogo a las "Flores del Mal" de Gautier, tan hermoso porque el autor tenía la rara habilidad de acudir a la sinceridad de alma para mojar en ella la pluma y además escribía con maestría, no sea opacado por la obra que se reseña por ser el testimonio vivo de un "amigo en la creación". En cambio lo que escribieron Valery, Víctor Hugo, Bainville o Mallarmé sobre Baudelaire con ser valioso, no vale mucho al lado de lo que estos biógrafos permiten ver. Un trabajo así da pie para asumir a Baudelaire a partir de datos fidedignos, ya se puede hacer un trabajo de interpretación como el de Sartre porque no se depende de versiones de segunda mano. Lo que superaría la lectura de esta biografía

sería leer los archivos Crépet de cabo a rabo pero para ello habría que ir a Francia y dominar el francés. Los traductores de Pichois y Ziegler han permitido que, sin salir del propio país, uno pueda estudiar muy a fondo al poeta excelso.

Entre los beneficios que trae la biografía están: Comprender alusiones en los poemas (por ejemplo el poema “Bendition” que abre “Les Fleurs du Mal” - alude al malestar que su madre y el General Aupick manifiestan ante el hecho de que Baudelaire quisiera ser escritor, p. 162 -). Entender la importancia de la educación que recibió del padre a quien perdió pronto, por ejemplo el aprecio por la pintura, la escultura y el latín. Las tres acompañaron al creador el resto de sus días y escribió una crítica de arte ejemplar en su momento. Así mismo cómo dominó la métrica y la lengua francesa hasta el punto de burlarse de quienes necesitaban acudir al diccionario. Se comprende la relación con su madre. Se estudia tan minuciosamente que sin problema se entiende la idea “sólo una persona contó realmente en la vida de Charles Baudelaire: su madre”, p. 83. Se narran sus estudios de colegial, los castigos a los que se lo sometió, como el famoso viaje a oriente. Se presentan los poemas de su más tierna juventud (citados en francés y en su versión española - aunque con fallas evidentes en la traducción) que permiten ver cómo el gran creador se dedicó a la poesía con intensidad desde que su organismo mismo se iba desarrollando. Tal inicio temprano en la poesía contribuyó al dominio de ella que alcanzó más adelante. Se muestra cómo conoció a cada escritor sobre el que escribió: Banville, Le Vavasseur, Asselineau, Borel, Balzac, etc. O aparece la lista de todos los poemas que entraron a formar parte de las ediciones sucesivas de “Las flores del mal” mientras Baudelaire vivía. Es interesantísimo

conocer detalles del libro que partió la poesía francesa en dos (algunos afirman que la europea). Se da una idea muy acertada de cómo se presentó el libro al público, de los esfuerzos de Baudelaire y sus editores por lograr el éxito. Se ofrece, en detalle, ese infame y famoso juicio al libro que, al fin de cuentas, no sirvió sino para darle mayor acogida, aunque hiciera daño en tergiversar la percepción de la obra. Se trata con sumo cuidado todo el problema de “la leyenda Baudelaire” – ese supuesto “satanismo” y esa “oscuridad macabra”. Se detalla el aprecio por Wagner, desde la primera carta que le envía al músico (citada in extenso), alentándole cuando la sociedad parisense se dormía con su música (Daumier ilustra esto) hasta sus últimos días cuando, en medio de su parálisis, el arte del alemán calmaba su dolor. Este aprecio se condensó en un gran ensayo baudeleriano que hizo que uno de los mayores conocedores de Wagner, Nietzsche, le concediera a Baudelaire una “verdadera inteligencia”. Los estudiosos se ocupan del exilio en Bélgica, sus tortuosas deudas, sus adicciones, etc. Ya para nosotros los que admiramos a las buenas almas, además de lo que enseña sobre la madre, cuánto agradecemos leer sobre una figura central de la vida y la obra baudeleriana, el amigo Charles Asselineau. Éste cuidó al genio, cuidó su obra, le proporcionó ratos de la mejor lectura (era uno de los más finos bibliófilos que tenía Francia), salvó sus libros de las embestidas de un estado inculto, cuidó del poeta en su exilio en Bélgica y en sus últimos días en Francia. O el Gautier que se evidencia es de un corazón aún más especial que el del autor del generoso prólogo al gran libro del “poeta maldito”. Sólo por los documentos sobre Asselineau y Gautier en relación con Baudelaire, el libro es de un valor inestimable.

Nicolás Naranjo B.

Téllez Germán

Rogelio Salmona-Obra Completa, 1959-2005 (Fondo Editorial Escala) Escala, Bogotá, 2006-ISBN 958-97473-3-7

Merecido homenaje a quien como arquitecto, culmina una obra creativa y re-creativa, marcada por un sello poético y, consagrada a proyectar una opción existencial, a la cotidianidad roma, de la Colombia del siglo XX y de principios del siglo XXI.

En un ambiente cultural adormecido, con algunas tentativas críticas, Salmona nos presenta su Arquitectura, verdadera "poética del lugar", como bien lo interpretó el título del libro dedicado a él en el año 2003, (Somos Sur), por esta misma editorial.

La de Salmona se trata de una Arquitectura que tiene una intensa relación con la historia y la naturaleza andina colombiana.

En el presente libro se recopila su obra desarrollada en los últimos veintiún (21) años; lo que representa dieciocho (18) proyectos nuevos y algunos de sus textos sobre Arquitectura, con su pensamiento, que muestran en su proceso de madurez una progresiva complejidad. A esto se suman los textos de Germán Téllez, autor del libro (Arquitecto, historiador y Artista-Fotógrafo). Se incluye además una carta del Arquitecto español Antonio Fernández de Alba, quien resalta su "buen hacer" Arquitectónico y la libertad y belleza de su obra "construida en barro." Pero la lectura del libro y la remirada a la obra me hizo recordar el concepto loosiano sobre los materiales de construcción: según Loos no existe un material mejor que los demás; insistía en que el valor del oro o el del yeso para un verdadero artista era igual, ya que dependería de la transformación hecha por el artífice. Recordando esto, siempre pensé que la arquitectura de Rogelio Salmona trascendía la circunstancia de su "ladrillismo".

Al evocar tal obra, puede pensarse mejor en muros: En el principio está el muro, en la-

drillo, recto, bien trabado, largo como en el conjunto Residencial alto de los pinos, resaltando el terraceo y escalonamiento; luego, la luz fue fragmentando muros y estos se tornaron faceteados, como en el conjunto de vivienda, las torres del parque; Después, son de piedra caliza, como las de las murellas, en la casa de Huéspedes ilustres; para mas tarde tornarse curvos y libres, en obras como la del archivo general de la nación, o el edificio de postgrados de la Universidad Nacional de Colombia, Sede de Bogotá.

Al final los muros se rompen, pero sus fragmentos y desgarros son rectos, como en la casa "Altazor".

Algunos de estos muros, tienen grietas y cosidos: archivo General de la Nación y edificio de Postgrados de la Universidad Nacional de Bogotá, muros con suturas, encajes y filigranas caladas; pero al final el muro es masa y vaciado, pared larga y con planos ligeros vidriados.

Salmona nos presenta Arquitecturas basadas en muros con muchas variantes. Las paredes son argumento y protagonistas de estas obras, decantadas del volumen que rodea espacios esenciales, estableciendo un coloquio entre espacio y materialidad. ¿La Arquitectura de Salmona es morisca, andaluza o hispana? A nuestro juicio sus muros sin revestimientos no son tan hispanos ni de estirpe popular: los mampuestos de materiales vistos, suponen elaboraciones, que exigen rigor y techné y, más que hispana, su estirpe puede ser del norte de Europa o del África.

Las azoteas, terrazas, patios y claustros aunados con los muros, que les delimitan y dan apoyo, subrayando la espacialidad de lugares, ellos si muy mediterráneos, conforman buena parte del repertorio recurrente en la Arquitectura de Salmona, que podemos recordar y estudiar gracias a este libro escrito por Téllez.

La obra reciente, incorporada entre las paginas 341 y 655, recorre desde el museo de

la cultura Quimbaya, en Armenia, la vivienda de la nueva Santa fe de Bogotá y la sede de la Fes en Cali, edificios muy controvertidos y, va hasta las ya mencionadas, sede de los postgrados y la Biblioteca Virgilio Barco Vargas, edificios con algunos rasgos manieristas, pero de indiscutible calidad Arquitectónica.

Las Arquitecturas de Salmona nos permiten vagar (¿y divagar?) como el mismo anotó en entrevista a Germán Téllez (15/07/04).

La última de las obras presentada en el libro reseñado, la casa "Altazor" (Halcón cazador en árabe) ,construida en Torca ,Cundinamarca, del año 2004,nos muestra como bien anotó Téllez ,un retorno a la fuente Corbusiana, tanto por su volumetría de prismas rectangulares, como por el magnífico juego de ella bajo la luz del altiplano.

Retoma también "La promenade" y esa tensión con el lugar que nos recuerda al gran maestro franco-suizo.

Acá el uso del concreto, no es anecdótico; con él, no solo se rompe la asociación entre su Arquitectura y el ladrillo, casi axiomática, sino que se logran avances en cuanto a identidad, proponiendo una materialidad que nos recuerda, por la huella del encofrado y el color, aquellas arquitecturas en tierra y barro de la región Cundi-Boyacense, de adobes y tapiales.

Salmona, Arquitecto de referentes, citas, alusiones, y de re-creación progresiva, memorioso, estudioso y con gran capacidad de síntesis, es tal vez el último Arquitecto colombiano reconocido, con una obra donde la cultura ocupa un sitio privilegiado. Todavía nos hace falta el trascurrir del tiempo que decanta y tasa toda empresa humana, para intentar un juicio mas apropiado y con perspectiva, de la obra de Salmona, pero ella desde ahora ha trascendido las interpretaciones ligeras, por la contundencia de su presencia, talante artesanal y modernidad lírica.

Este libro además corrige un desenfoco a nuestro juicio: darle mayor difusión y conocimiento al autor que a su obra y, debe ser leído como un texto de consulta, que hace historia sobre los valores espaciales, estéticos y del oficio del Arquitecto.

Emilio Cera Sánchez
Arquitecto

Carlos Alberto Cardona Suárez (et al.).
La Geometría de Alberto Durero. Estudio y modelación de sus construcciones.
Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano,
2006. 363 páginas.

Esta obra es un acontecimiento fundamental en la cultura colombiana. Es la prueba fehaciente de que se puede cerrar la brecha espantosa que se ha abierto entre humanistas y científicos. No he cesado de cuestionar lo irrisorio de una epistemología incapaz de conocer los procesos científico-técnicos desde dentro, de una ciencia natural incapaz de apreciar las artes, la filosofía y la historia. Y en nuestra cultura esa doble ignorancia es lo que impera: por eso nuestras visiones epistemológicas son tan pobres y obsoletas, por eso nos ahogamos en esa babosera oral que pervierte lo que toca. Espistemólogos de cartilla, naturalistas que gaguean al referirse hasta a la historia de sus especialidades. Es el "conflicto entre las Facultades" de que hablara Kant llevado al extremo, al diálogo de sordos. Esta obra que reseño es como una luz al final de un túnel, la señal segura de que somos capaces de salir de esta tragicomedia cultural en que nos hemos sumergido.

Con un perfecto balance entre las matemáticas básicas (aritmética, álgebra, geometría, geometría analítica, geometría proyectiva, e historia de las matemáticas)

y la estética (historia de las artes plásticas, perspectiva, arquitectura, teoría de composiciones pictóricas del Renacimiento, instrumentos y herramientas de dibujo), por una parte; con un uso bibliográfico ejemplar, y un conocimiento muy detallado de la obra de Durero, los autores de este libro transmiten una imagen completa de los aportes del gran artista alemán al arte y a las matemáticas, develando composiciones pictóricas, los campos matemáticos en que Durero aportó descubrimientos e innovaciones, las fuentes de su aprendizaje geométrico y estético. Uno saborea mejor las gracias del artista después de estudiar este libro magnífico.

La obra está dividida en seis grandes capítulos: (Espirales, Cónicas, Polígonos regulares, Poliedros, Dibujos en escorzo, El porticón de Durero: una ventana a la exactitud, La geometría y sus usos), anteceditos por una Introducción y sucedidos por un Apéndice.

En cada uno se hace una presentación didáctica y acabada de las figuras bajo consideración tal y como las conocían los estudiosos del Renacimiento, en ocasiones debiéndose remontar hasta los matemáticos griegos, para mostrar los saberes de que disponía Durero y sus aportes teóricos y prácticos; y lo estudiado se aplica a discernir en sus obras los principios compositivos aplicados. El conjunto transmite una idea enriquecida y novedosa de un creador al que –como Leonardo da Vinci– ya no puede considerarse solamente artista sino también, indisolublemente científico. Durero realiza el ideal renacentista del hombre universal: esto se demuestra sin aspavientos ni retórica, en un lenguaje llano, sin prisa, sin pausa.

Felicitaciones a los autores y a la Universidad Jorge Tadeo Lozano que bien puede enorgullecerse de estos investigadores a los

que ha apoyado. La edición es impecable, las ilustraciones nítidas. Después de este trabajo muchas cosas deberían cambiar en nuestras pésimas tradiciones académicas: los profesores de matemáticas enriquecerían enormemente sus cursos si lo estudiaran seriamente, los profesores de epistemología verían claramente la insulsez de mucho de lo que ahora enseñan.

Jorge Alberto Naranjo Mesa



Existe en el corazón humano una generación perpetua de pasiones, de tal manera que la ruina de una coincide casi siempre con el advenimiento de otra.

Colaboradores

RICARDO SÁNCHEZ ÁNGEL

Profesor asociado de la Universidad Nacional. Doctor en Derecho y Ciencias Políticas, Universidad Santiago de Cali. Asesor Presidencial en la Política de Paz en calidad de miembro de la Comisión de Verificación Nacional, durante 1983-1985. Miembro del Comité Permanente de Derechos Humanos en Colombia, durante 1979-1985, entre otros cargos de importancia para organizaciones como la UNESCO, la OEA. Algunos de sus libros son: *Lecturas Colombianas* (1996), *Política y Constitución. Colección 30 Años*, Universidad Central, Bogotá, (1998), *Crítica y Alternativa. Las Izquierdas en Colombia*, La Rosa Roja. Dos ediciones, Bogotá, (2001), *El demonio*

del ensayo en la obra de Otto Morales Benítez, Instituto de cultura, Manizales, (2001) De la memoria a la acción. Crítica Histórica (2003), estos últimos editados por el Fondo de publicaciones de la Universidad del Valle.

JOSÉ BALZA

(Delta del Orinoco- Venezuela, 1939)

El cuentista y novelista José Balza es un explorador del lenguaje, de los géneros, de la lucidez que arroja sobre nuestro mundo la narración. Se ha convertido en figura emblemática en su país y en lengua española con los libros de cuentos Órdenes, La mujer de espaldas, La mujer porosa, La mujer de la roca y Un Orinoco fantasma y novelas como Marzo anterior, Largo, Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar, Persecución, Medianoche en video 1/5 y Después Caracas y los ensayos Este mar narrativo, Iniciales, Espejo espeso y El bolero: canto de cuna y cama. Además, ha incursionado en la teoría literaria y de arte y medios masivos de comunicación.

BERNARDO VÉLEZ

Novelista y cuentista nacido en Medellín en 1885.

Se reveló como escritor en el Concurso Abierto en Bogotá en 1921 con su comedia en tres actos "La ley del embudo" la cual firmó con el seudónimo Benito Jiménez.

Escribió novelas cortas, cuentos y crónicas que fueron publicadas en El Espectador, El Correo Liberal, Lecturas Dominicales, Lectura Semanal, Lectura Breve y la Revista Sábado, de la cual fue director.

También publicó Rosa Mística y La Recaida.

MARÍA CECILIA SALAS GUERRA

Psicóloga y Magíster en Ciencias sociales de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, y docente de cátedra de la

misma universidad y de la Universidad Eafit. Actualmente, termina tesis doctoral en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid: Variaciones contemporáneas del pensamiento trágico en la escritura de Fernando Pessoa, director, Ángel Gabilondo.

GEORGE SARTON,

Ver introducción al artículo en la página 49.

MANUEL MARTÍNEZ

Ph.D. Es profesor de español y de literatura y cultura latinoamericana en Ohio Dominican University, Columbus, Ohio, Estados Unidos.

Se graduó con un doctorado en el Departamento de Romance Languages en la Universidad de Cincinnati, Ohio, con una especialización en literatura y cultura cubanas contemporáneas.

Ha publicado artículos como "El carnaval de la noche en Tres Tristes Tigres," y "Roberto Ramos Perea: Entre la ruptura y la tradición."

Su área de investigación incluye a escritores cubanos contemporáneos dentro y fuera de la isla, y la obra de escritores cubanos contemporáneos en los Estados Unidos.

Ha presentado un número significativo de ponencias en conferencias nacionales e internacionales sobre literatura cubana y caribeña, y algunos trabajos comparativos entre la literatura colombiana y la cubana.

ORLANDO MEJÍA RIVERA

(Bogotá, 1961). Médico internista y tanatólogo. Magíster en filosofía. Docente e investigador de la Universidad de Caldas. Premio Nacional de la Academia de Medicina (1994), Premio Nacional de Novela (Mincultura 1998), Premio Cámara Colombiana de Libro a libro científico-técnico (1999), Premio Nacional de Ensayo Ciudad de Bogotá (1999). Algunos de sus

libros: *Pensamientos de guerra* (2000), *De clones, ciborgs y sirenas* (2000), *La muerte y sus símbolos* (1999), *De la prehistoria a la medicina egipcia* (1999), *La Generación mutante* (2002). Autor de ensayo biográfico: "Heinz Göll: *Das Vagabundieren des Künstlers* (El vagabundear del artista)", en libro sobre el artista plástico austriaco Heinz Göll, en Editorial Mohorjeva Hermagoras (Austria), ISBN: 3-85013-877-1; título general: *Heinz Göll (1934-1999) Sein Leben, Sein Werk*, con prólogos de Karl M Woschitz y Héctor Rojas-Herazo.

FRANÇOIS DE LA ROUCHEFOUCAULD (1613-1680)

Cortesano francés que se hizo conocer como un moralista cínico, escéptico y brillante con sus 641 "Máximas", comentarios intemporales a la condición humana, al poder y a la estrategia tras las relaciones entre los hombres.

JUAN CARLOS ARISTIZÁBAL VALENCIA

Profesor de la Escuela de Estudios Filosóficos y Culturales, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad Nacional de Colombia Sede de Medellín.

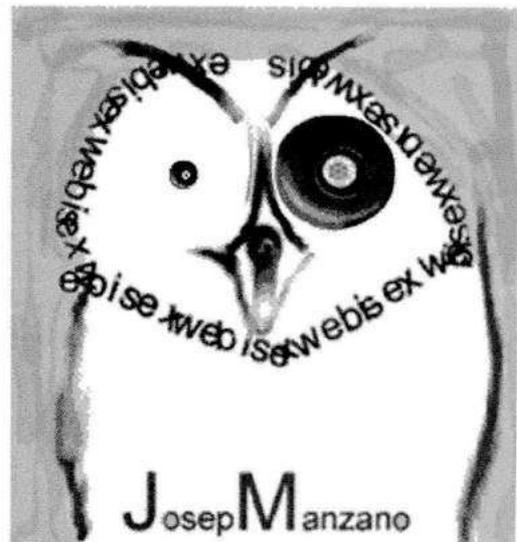
ADRIANA ESCOBAR G.

Profesora asistente de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional, Sede Medellín. Especialista en realización documental de la Universidad Javeriana con estudios sobre cine documental en la Escuela de San Antonio de los Baños – Cuba.

NICOLÁS NARANJO BOZA

Licenciado en Filosofía y Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana (1997). Magíster en Estudios Hispánicos (con concentración en literatura) de Boston College, Massachusetts (2002). Actualmente es docente de tiempo completo (ocasional)

del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia en el área de enseñanza de inglés. Así mismo, como parte del grupo de investigación "Filosofía y literatura", dicta cursos y participa en eventos acerca de la relación "Filosofía-literatura". Es escritor (obra literaria y no literaria), traductor y ensayista. Vertió al español otro trabajo de George Sarton sobre Leonardo da Vinci y escribió un ensayo sobre la "literatura" de Leonardo (se encuentran en la Revista de investigación lasallista de la Corporación Universitaria Lasallista 2004).



La felicidad estriba en nuestro placer y no en las cosas; somos felices por poseer lo que amamos, y no por poseer lo que los demás juzgan deseable.

Recomendaciones a los autores

1. El trabajo debe ser inédito y cuando se trate de una traducción o de material protegido por propiedad intelectual, deberá contar con las debidas autorizaciones.
2. La extensión máxima de cada artículo debe ser 25 páginas a doble espacio y tamaño carta.
3. El autor debe elaborar sus trabajos en Word y remitirlo en disquete anexando dos impresiones o enviarlos al E- mail: dcultura@unalmed.edu.co
4. Se aceptarán artículos en idiomas diferentes al español, pero la versión definitiva saldrá en este idioma mediante traducción autorizada por los autores.
5. Debe incluir una página con el título completo del artículo, hoja de vida del autor y su dirección, teléfono, fax y E- mail.
6. Si el texto incluye fotografías, se recomienda su presentación en papel mate, con buen contraste, en disquete (en el tamaño en que aparecerá la imagen y su formato debe ser JPEG, TIFF o PSD y a una resolución de 266 pixels o superior) o en Zip de 100 o 250 megas.
7. La Revista no devuelve los materiales sometidos a su consideración y se reserva el derecho de publicarlos.
8. Los artículos se deben enviar a la siguiente dirección: Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín, Oficina de Divulgación Cultural, carrera 64 con calle 65. A.A. 568. o al E – mail: dcultura@unalmed.edu.co.
9. Se recomienda a los autores remitir sus artículos con calidad ortográfica y sintáctica adecuadas.

QUEJAS, RECLAMOS Y SUGERENCIAS
Línea Gratuita 2300560
e-mail: quejas@unalmed.edu.co
Secretaría de Sede

Somos el nuevo operador postal
oficial de Colombia.

SERVICIOS POSTALES NACIONALES S.A.
CORREOS DE COLOMBIA

Consulte nuestro portafolio
de servicios de correo y
mensajería especializada

018000 111 210
Línea Gratuita Nacional
Bogotá: 4199299



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

SEDE MEDELLÍN

CENTRO DE PUBLICACIONES SECRETARIA DE SEDE

Carrera 59A No. 63-20 Autopista Norte
Teléfono 4309770-9772-9773
E-mail: cenpubli@perseus.unalmed.edu.co



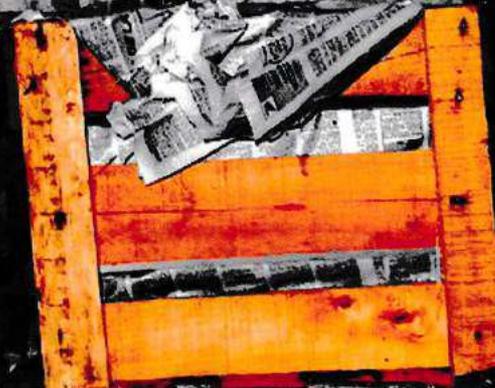
esta patria en Japon
Paseo de Ezevsha ayer en hipica

Euromodelos
237711



EDITORIAL
Que no nos salgamos tan baratos TIC

EDITORIAL
Que no nos salgamos tan baratos TIC



Argentina: 20 años
Atentado en N...

Atentado en N...

Atentado en N...



Atentado en N...

Atentado en N...

Atentado en N...

Atentado en N...