



Separata Cultural de Posdata. N.3. Viernes 26 de diciembre de 1997

orden, desorden, ¿Un nuevo paradigma?

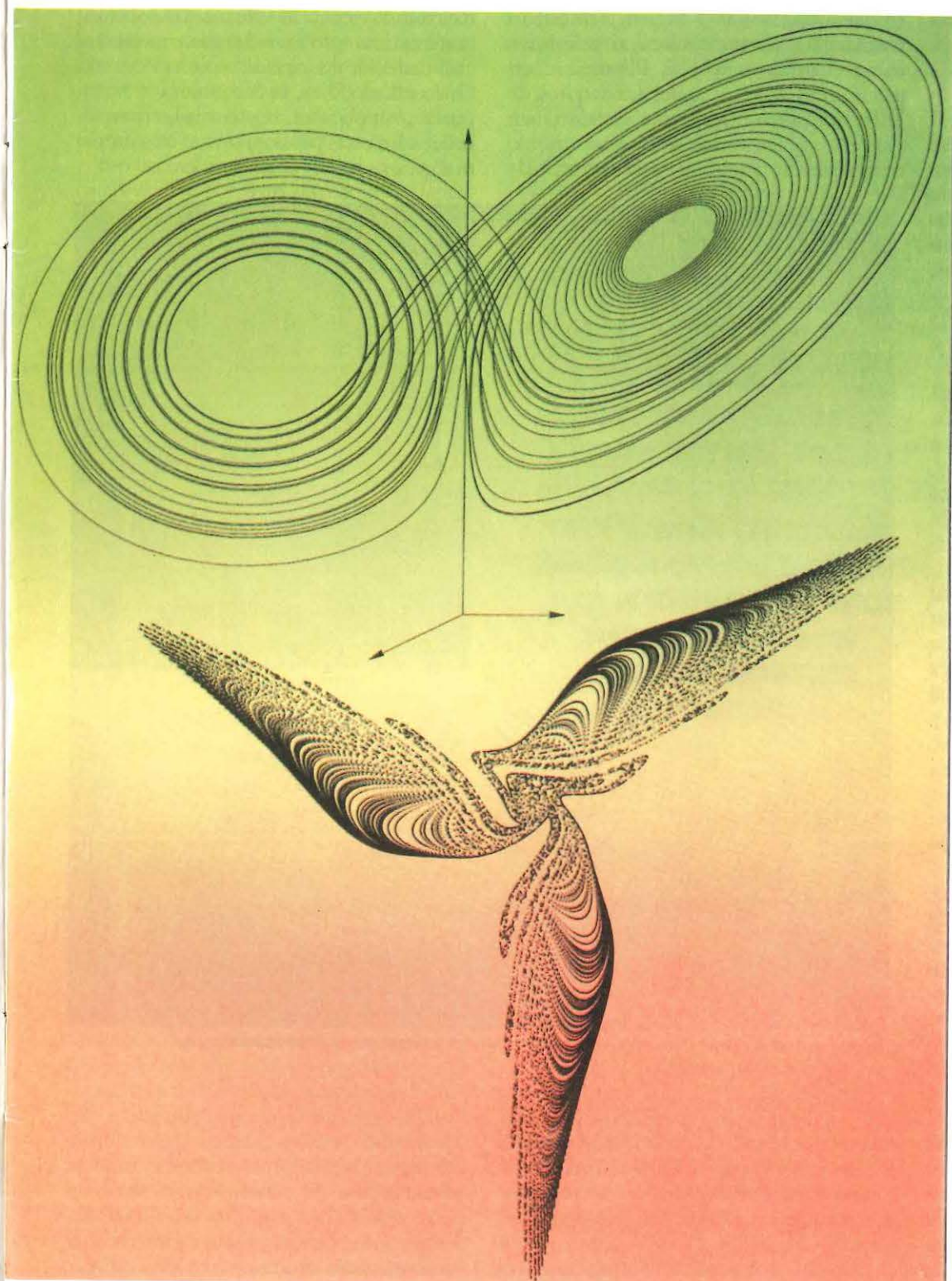
caos:

3

Dossier: Orden, desorden, caos: ¿Un nuevo paradigma? (p 2 a 15) / **Chester Haims**, Dinamita en Harlem (p 16,17) / **Anima Mundi** (p 18,19) / **Parental Advisory:** Pop británico (p 20,21) / **Libros:** Victoria Ocampo (p 22), Ernesto Sábato, Juan José Sebreli (p 23), **No traducido:** Stefano Benni (p 24), **Candelero:** Arte andrógino de Roberto Echavarren (p 25), **Poslecturas:** Ovidio (p 24) / **Discos:** Nimrod de Green Day (p 26), Hemlet (p 26) / **Epístolas:** Marqués de Sade (p 28) / **Revisitados:** Machado de Assis y El alienista (p 29) / **Entrevista:** de Djuna Barnes a Alfred Stieglitz (p 30, 31) / **Golpe de ojo:** Federico Rubio (p 32)

De ciclones y mariposas

Una mariposa aletea en la selva amazónica y pone en marcha sucesos que terminarán produciendo, algunos días después, un ciclón en el Caribe. Acuñada por el meteorólogo norteamericano Edward Lorenz a comienzos de los años sesenta, la imagen —conocida como ‘efecto mariposa’— se ha convertido en una suerte de viñeta de la llamada teoría del caos. El ‘efecto mariposa’ ilustra uno de los aspectos fundamentales descritos por esta teoría: pequeñísimas causas capaces de provocar grandes consecuencias o, para llamarlo por su nombre, el fenómeno de ‘sensibilidad a las condiciones iniciales’. Pero Lorenz no parece haber sido el único a quien la inspiración asistió a la hora de expresar sus ideas. Términos como catástrofes, autoorganización, caos, complejidad, fractales, atractores extraños y otros, que podrían formar parte del arsenal retórico de un telepredicador o encontrarse en los versos de algún poeta más o menos hermético, integran sin embargo el vocabulario de una de las orientaciones más prometedoras de la investigación científica contemporánea. Se trata, para muchos, de un ‘nuevo paradigma’ que la Física, la Matemática y la Biología han dado a luz, y al que últimamente se han acoplado algunas ciencias sociales. A pesar de interpretaciones erróneas y exageradas, de derrapes hacia la mística o la ideología, ese conjunto de teorías de nombre evocador trae consigo un modo genuinamente nuevo de pensar la realidad. Naturalmente, no es posible dar cuenta de manera exhaustiva de las ‘ciencias del desorden’ en apenas unas pocas páginas. Lo que sigue es pues un apretado recorrido a través de algunos de sus principales temas.



Dos ejemplos de visualizaciones en el espacio de las fases de un 'atractor extraño'.

La ciencia es percibida, tradicionalmente, como una actividad cuyo cometido es descubrir el orden, a menudo oculto, de la naturaleza. En la actualidad, sin embargo, muchos científicos se interesan por el 'desorden' bajo todas sus formas, y la propia idea de elaborar una 'ciencia del desorden' gana terreno. Parece haber en ello una paradoja: ¿un desorden que es objeto de una 'ciencia' sigue siendo realmente un desorden? Si se acepta, en efecto, que la ciencia apunta a revelar el orden oculto de las cosas, el desorden no puede ser otra cosa que una impresión provisoria resultante de nuestra incomprensión, una ilusión que los progresos de la labor científica borrarán poco a poco.

De hecho, durante mucho tiempo ése fue el programa de la ciencia, cuya historia aparecía como una progresión inexorable hacia el saber absoluto. Poco importaba que no se hubiera alcanzado aún la meta, la certeza de su existencia iluminaba el conjunto del proceder. Pero desde hace por lo menos tres décadas, esa fe en un conocimiento perfecto ha perdido algo de su robustez. Hoy se acepta, por ejemplo, que la incapacidad para predecir ciertos comportamientos de algunos sistemas físicos no es el mero fruto de la ignorancia o de la insuficiencia de los instrumentos disponibles. Viejas entidades antes proscritas o menospreciadas, como el azar, han vuelto por sus fueros. El 'desorden' ya no es visto como una anomalía, una

arruga en el mantel del universo, sino como una característica para nada excepcional que se encuentra tanto en los movimientos en el sistema solar como en los cambios climáticos, los ritmos cardíacos o la vida económica.

Orden y desorden

Para calibrar la real magnitud de este cambio de óptica, basta con detenerse un instante en el propio concepto de desorden. Como la misma palabra lo indica, es una noción negativa a la que no se le puede dar un contenido más que refiriéndose, aunque sea implícitamente, a cierta concepción del *orden*. El orden, a su vez, es el tema de fondo que todas las mitologías, las religiones y las filosofías han intentado resolver, pero siempre dando por sentado que ese orden existe. Todo desorden, por lo tanto, tiende a aparecer como una imperfección, una causa de inquietud. Dicho de otro modo, para el confort psicológico de los seres humanos, no es indiferente que la Naturaleza sea o no ordenada, encierre o no 'desorden' o 'caos'.

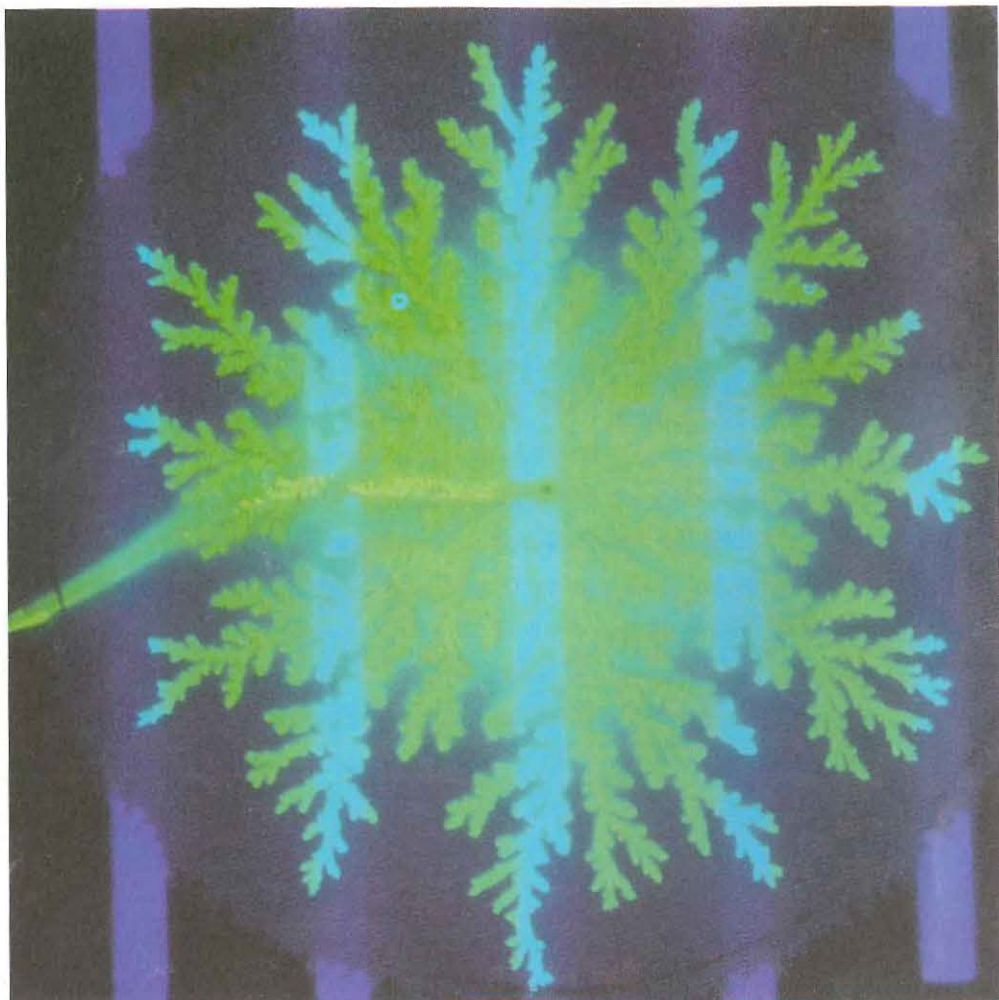
Queda claro que el término 'desorden' significa aquí algo más profundo e incluso más dramático que un trivial estado de confusión, una disposición de las cosas más o menos irregular. Se trata nada menos que de un Orden que ha sido desgraciada y gravemente perturbado. El desorden se vuelve entonces escandaloso, se presenta como un estado o un proceso particular que no habría debido existir, y remite a un Orden ideal, social o natural, que ha sido escarnecido.

Si se tiene en cuenta que, por ejemplo, la noción de 'caos' tiene, en los textos científicos, un sentido técnico muy preciso (los fenómenos 'caóticos' son aquellos en los cuales muy pequeñas diferencias en las causas son capaces de provocar grandes diferencias en los efectos), las disquisiciones anteriores sobre el orden y el desorden pueden sonar desproporcionadas, cuando no desubicadas. De hecho, los peores enemigos de la teoría del caos son las especulaciones sobre el Desorden universal que la misma ha desencadenado, gracias a la elección de un nombre tan cargado de referencias culturales. Es cierto, como no se cansan de advertir los científicos, que debe evitarse atribuir al uso que ellos hacen de la palabra caos, así como a los demás 'desórdenes' del mismo tipo, un alcance mágico.

No obstante, es imposible separar los campos de manera absoluta. Durante

siglos, recuerda el historiador de las ciencias Pierre Thuillier, el proyecto que ha animado el trabajo científico ha sido platónico, lo cual equivale a decir que aun bajo su forma más laica, la ciencia ha estado vinculada a ciertas conjeturas religiosas sobre el orden universal. Platón fue, en efecto, uno de los grandes fundadores de la 'religión cósmica', que consistía en venerar el mundo que nos rodea, caracterizado por la organización y la

consistirá, entonces, en encontrar las estructuras racionales que han servido como 'modelos' al Demiurgo. Así, desde Platón y pasando por Galileo, Kepler, Newton y Einstein, la ciencia ha valorizado las formas matemáticas que manifestaban mejor las cualidades ideales atribuidas a una Potencia Ordenadora (Dios, la Naturaleza, u otra): pureza, simplicidad, regularidad, armonía, belleza. En otras palabras, cuanto más simple es algo, más bello y más verdadero es.



La geometría fractal concierne, entre otras figuras y fenómenos desordenados, al crecimiento arborescente.

inteligibilidad, como el reflejo de la Razón divina. Ese mundo es consecuencia, según Platón, de la acción del Demiurgo, un ser mítico cuya intervención ha consistido en poner en orden el desorden primordial del universo.

Pero no se trata de cualquier orden: el Demiurgo, dice Platón, es matemático y ha instaurado por doquier el imperio de las formas y de las proporciones geométricas. El mundo no sólo está ordenado, sino que está matemáticamente ordenado. El trabajo de los científicos

De este modo, la introducción del 'desorden' como objeto de estudio interesante y válido por sí mismo implica un abandono del platonismo, es decir de la creencia en una jerarquía absoluta de las formas matemáticas en cuya cima reinan las formas más simples y armónicas. En la irrupción de las ciencias del desorden anida, en definitiva, un cambio de estética, una mutación de tipo filosófico y cultural, una transformación de la sensibilidad, que va bastante más allá de un mero conjunto de inventos especializados.

El Orden según Newton

Cuando la posteridad elige la caricatura para fijar el recuerdo de ciertos individuos puede ser tremendamente injusta. Sir Isaac Newton ha sufrido ese proceso, y su mayor mérito parece haber sido observar las manzanas cayendo de los árboles. Flaco favor hace esa imagen a quien contribuyó como nadie a la creación de una verdadera catedral científica, llamada mecánica clásica. A través de esa espléndida construcción intelectual, Occidente dispuso, desde el último tercio del siglo XVII, de la visión de un Universo ordenado y predecible.

De acuerdo a la mecánica newtoniana, el mundo es un gigantesco mecanismo regido por 'leyes naturales' eternas e inmutables. Esas leyes, que se expresan mediante ecuaciones matemáticas (las ecuaciones del movimiento), determinan que en circunstancias idénticas resulten siempre cosas idénticas, y si las circunstancias cambian ligeramente, el resultado cambiará también en forma proporcionalmente pequeña. Esta última propiedad se verifica fácilmente, por ejemplo, al disparar un proyectil: si se apunta una fracción de milímetro más abajo o más arriba, la diferencia en la trayectoria será igualmente minúscula y no impedirá que el tirador dé en el blanco.

Pero esto no ocurre siempre: en muchos casos, una diferencia pequeña en el punto de partida produce enormes diferencias en los estados posteriores. Dicho de otro modo, una variación ínfima en las condiciones iniciales puede amplificarse dramáticamente a medida que avanza el tiempo. Esta característica, propia de muchos sistemas dinámicos de cualquier naturaleza (físicos, químicos, biológicos, etc.), se llama precisamente *sensibilidad a las condiciones iniciales*. Se comprenden sin dificultad los aprietos en que este hecho pone a la mecánica clásica diseñada por Sir Isaac y otros: el comportamiento futuro de esa clase de sistemas deja de ser predecible, las ecuaciones de Newton ya no son capaces de indicar qué pasará con un sistema semejante en un momento dado. Esos sistemas, sensibles a las condiciones iniciales, presentan lo que se ha llamado un comportamiento caótico.

El Demonio de Laplace

No es necesario ir muy lejos ni pensar en sistemas demasiado complicados para encontrar ejemplos de sensibilidad a las

condiciones iniciales. Basta con algo tan sencillo como un cono parado sobre su vértice; por más que se ponga vertical a su eje, terminará cayendo, y el lado sobre el que caiga dependerá de diferencias pequeñísimas que alteran el equilibrio: un ligero soplo de aire, una minúscula mota de polvo. En teoría, es posible predecir de qué lado caerá el cono, pero ello requeriría el conocimiento preciso de todas las fuerzas a las que está sometido en el momento inicial de equilibrio, lo cual es a todas luces imposible puesto que implicaría introducir la totalidad de una inmensa cantidad de parámetros como condiciones iniciales en las ecuaciones del movimiento.

Hay en esto una aparente paradoja: suena contradictorio afirmar, en efecto, que la evolución de un fenómeno es, al mismo tiempo, impredecible y determinista. En todo caso, va en contra de la idea que sostiene que todo lo que esté determinado debe ser predecible, cuya formulación más célebre pertenece a Pierre-Simon de Laplace, matemático, físico y astrónomo francés, que vivió a caballo de los siglos XVIII y XIX.

Laplace trazó en 1814, en su *Essai philosophique sur les probabilités*, el perfil de una inteligencia sobrehumana "que por un instante conociese todas las fuerzas de que está animada la naturaleza y la situación respectiva de los seres que la componen"; si esta inteligencia, conocida como el Demonio de Laplace, fuese además capaz de someter sus datos al análisis matemático, "abrazaría en la misma fórmula a los movimientos de los más grandes cuerpos del Universo y los del átomo más ligero: nada sería incierto para ella, y el porvenir, como el pasado, estaría presente ante sus ojos".

En ese mismo párrafo, Laplace daba sin nombrarlo una definición sintética del *determinismo*: debemos considerar, decía, "el estado presente del Universo como el efecto de su estado anterior, y como causa de su estado futuro". En otras palabras, dado el estado de un sistema en un instante preciso, para cada uno de los momentos anteriores o ulteriores hay un único estado de ese sistema compatible con el primero. Sin duda esto se aplica al cono parado sobre su punta: la totalidad de su historia podría ser reconstruida o predicha conociendo todos los datos relativos a un instante cualquiera de esa historia. Pero ese conocimiento es inaccesible, salvo que se sea el Demonio de Laplace, Dios o algún otro sucedáneo, y es sabido que ni bien ingresa a consideración

esta hipótesis se acaba la ciencia.

La expresión "caos determinista" con que se designa este tipo de comportamientos de un sistema no hace, en definitiva, sino dar cuenta de esa reconciliación entre lo impredecible y lo determinado. No es un asunto menor, sobre todo si se considera que implica reconocer que hay muchos fenómenos en la naturaleza que son, a la vez, transparentes y opacos para el conocimiento humano. Saber que se ignora no es nuevo ni fundamentalmente inquietante; en cambio, saber que una vez desentrañado un orden sigue existiendo una porción de ignorancia irreductible por siempre jamás y sin que medien en ello propiedades inefables o fuerzas ocultas, tiene un cierto retrogusto trágico.

El tiempo irreversible

"La ciencia moderna se basa en la noción de leyes de la naturaleza. Estamos tan acostumbrados a ella, que ha llegado a ser como una perogrullada, y sin embargo posee implicaciones muy profundas", dice el premio Nobel de química Ilya Prigogine. Una de estas características esenciales, agrega, "es la eliminación del tiempo. Siempre he pensado que en esta eliminación tuvo una influencia importante el elemento teológico. Para Dios todo está dado. La novedad, la elección o la acción espontánea dependen de nuestro punto de vista humano. En los ojos de Dios el presente contiene el futuro y el pasado".

Los 'ojos de Dios' o los del Demonio de Laplace asumen, para los seres humanos, la forma de leyes físicas que la mecánica clásica vertió como ecuaciones matemáticas. Una de las curiosidades de estas leyes es que en ellas el tiempo no tiene una dirección definida: tanto da si el tiempo avanza o retrocede, y por lo tanto los procesos resultan perfectamente reversibles. Obsérvese, en particular, la segunda ley de Newton, donde la fuerza resulta del producto de la masa por la aceleración: $F = m \times a$. La aceleración es, a su vez, velocidad sobre tiempo (v/t), y la velocidad es distancia sobre tiempo (d/t). La aceleración es, en consecuencia, distancia sobre tiempo al cuadrado (d/t^2), y la segunda ley de Newton puede escribirse entonces: $F = m \times d/t^2$.

La variable tiempo (t) se halla pues elevada al cuadrado, lo que significa que cualquiera sea su signo, positivo o negativo, el resultado no varía. Dicho de otro modo, la trayectoria del movimiento es idéntica en una dirección o la otra. Conocidas las

condiciones iniciales de un sistema —su estado en un instante cualquiera—, las ecuaciones del movimiento proporcionan una trayectoria única y permiten reconstruir toda su historia y todo su futuro. Es como si se filmara un péndulo de movimiento perpetuo: no se puede saber en qué sentido se pasa la película.

Pero la intuición o la experiencia personal indican otra cosa: el tiempo no es reversible. Algo aparentemente tan trivial como la mezcla de agua con tinta roja lo muestra claramente; de nada sirve seguir revolviendo la mezcla con la esperanza de

que el agua y la tinta vuelvan a separarse espontáneamente. El proceso es irreversible. El tiempo tiene una dirección o, como se dice también, una 'flecha'.

La 'flecha del tiempo' fue introducida en Física por el segundo principio de la termodinámica, rama de la Física que estudia las relaciones entre el calor y otras formas de energía. Los dos principios fundamentales de esta ciencia rigen el conjunto de transformaciones físico-químicas que tienen lugar en un sistema. El primer principio afirma la conservación de la energía total del sistema en el curso

de dichas transformaciones. Un ejemplo sencillo: el trabajo que mueve un automóvil más las pérdidas (en forma de calor, por ejemplo) equivalen a la energía química de la combustión de la gasolina liberada en el interior de los cilindros del motor.

El segundo principio, en su versión original, describe la evolución espontánea de un sistema aislado (que no intercambia materia ni energía con el exterior) y establece que en el curso de esa evolución la energía del sistema, si bien permanece constante, se transforma en parte en calor. Éste no puede a su vez transformarse en

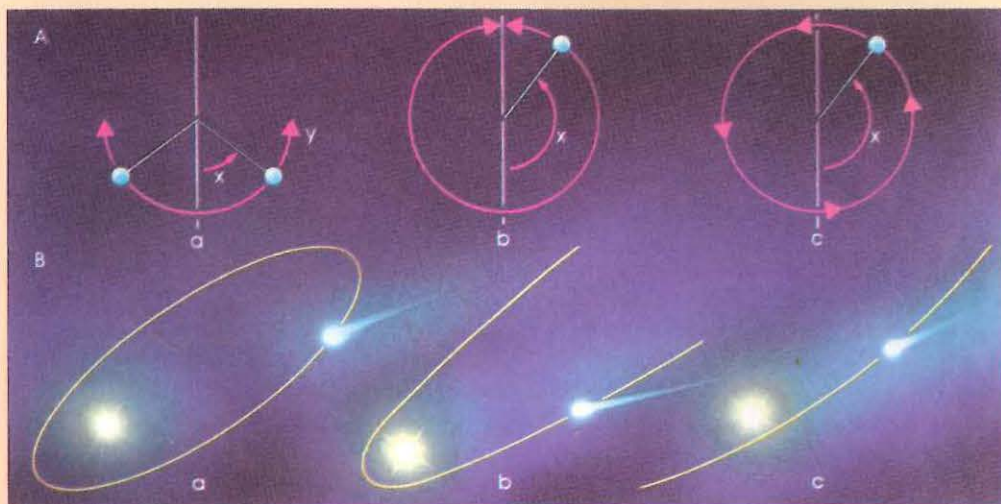
Cómo se hace un copo de nieve

El aparato matemático de la teoría del caos es singularmente sofisticado, a tal punto que la propia teoría no hubiera podido alcanzar un desarrollo como el que ostenta sin ayuda de una herramienta de cálculo potente, como las computadoras modernas. Sin embargo, ese mismo aparato matemático, abstruso como el que más para los legos, ha engendrado objetos abstractos capaces de atizar la imaginación fuera de las fronteras disciplinarias.

Esos objetos abstractos habitan un espacio no menos abstracto: el espacio de las fases, que permite representar, por medio de ejes de coordenadas, cómo varía el comportamiento de un sistema a medida que transcurre el tiempo [ver figura]. Se genera así una 'trayectoria' gráfica (una curva), que sirve para dar cuenta de la evolución de cualquier característica de un sistema que varíe en el tiempo: desde la población de crustáceos en el Mediterráneo hasta la cotización del dólar.

Los sistemas dinámicos pueden ser 'conservativos' (su energía total se mantiene constante) o 'disipativos', cuya energía va disminuyendo por fricciones y otros efectos, y que presentan una característica interesante: tienen lo que se ha dado en llamar *atractores*. Un ejemplo clásico de sistema disipativo es un péndulo: si se le da impulso, el péndulo oscilará pero su movimiento se irá amortiguando hasta que al cabo de cierto tiempo se detendrá. Este comportamiento queda representado gráficamente como una trayectoria en espiral, que termina en un punto. Ese punto, que corresponde a la posición final de reposo (posición cero, velocidad cero), es un atractor: hacia él se dirige, inexorablemente, la trayectoria de cualquier péndulo que no reciba energía adicional permanente [ver figura].

En un péndulo que recibe energía, el comportamiento queda representado gráficamente por una curva cerrada (una elipse). Si al péndulo se le da un impulso mayor lo va disipando de modo gradual, y si se lo frena va recibiendo energía de su fuente, por lo que en ambos casos regresa finalmente a su ritmo original, que corresponde a esa única curva cerrada. Aparece así otro tipo de atractor: el sistema, en lugar de ser atraído a un punto fijo, es



llevado a una trayectoria en forma de curva cerrada, que recibe el nombre de 'ciclo límite' [ver figura].

Tanto el punto fijo como el ciclo límite son atractores de estructura simple, que corresponden a comportamientos predecibles de los sistemas. Dos trayectorias del mismo sistema que difieran en sus condiciones iniciales irán convergiendo, a medida que pasa el tiempo, hacia el atractor, sea éste un punto o una curva cerrada. Ahora bien, cuando un sistema dinámico presenta un comportamiento caótico, y muestra por lo tanto sensibilidad a las condiciones iniciales, dos trayectorias que parten muy próximas en el espacio de las fases divergen rápidamente, alejándose cada vez más. En este caso, se habla de 'atractor extraño', cuya característica esencial es la amplificación de los apartamientos, por mínimos que sean, entre trayectorias.

A diferencia del punto fijo y del ciclo límite, un atractor extraño tiene una estructura muy complicada, que debe reflejar dos tendencias opuestas: al tratarse de un atractor, las trayectorias vecinas deben converger hacia él, pero por tratarse de un caso de sensibilidad a las condiciones iniciales, las trayectorias deben, al mismo tiempo, diverger distanciándose cada vez más. A esto se debe sumar otra condición, llamada 'condición de determinismo': las curvas formadas por las trayectorias no pueden cruzarse tocándose en un punto, puesto que de otro modo, a partir de ese punto habría dos curvas, esto es dos comportamientos diferentes de un mismo sistema, simultáneamente.

otra forma de energía, por lo que al cabo de cierto tiempo el sistema llega al equilibrio termodinámico, estado final en el que ninguna transformación de energía es ya posible. Este segundo principio puede ser formulado también a través de una magnitud abstracta, llamada *entropía*. La entropía, según el segundo principio, sólo puede crecer en el desarrollo de cualquier transformación de energía, de forma que, transcurrido un tiempo suficientemente largo, alcanza un valor máximo que caracteriza el estado de equilibrio termodinámico.

La entropía y la Venus de Milo

El camino que conduce al equilibrio termodinámico o hacia la entropía máxima es un camino hacia la desorganización o el desorden progresivo. Esto puede ser ilustrado recurriendo a un magnífico ejemplo ideado por el físico español Jorge Wagensberg. Sea, dice Wagensberg, una obra de arte, "una delicada escultura despertada del mármol en la antigua Grecia. Tomémosla prestada para una experiencia: le aplicamos una potente carga de dinamita y accionamos el detonador

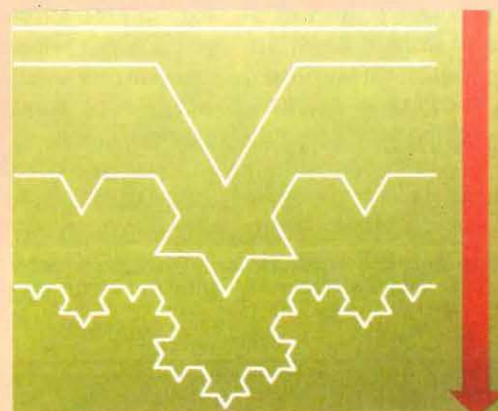
a distancia. Cuando el polvo y los gases se disipan, descubrimos sin sorpresa unos pedruscos apenas reconocibles. Está claro que se trata de la misma materia, pero organizada de otro modo. Se ha desorganizado, diríamos. Sometamos ahora los nobles escombros a idéntica prueba. (Ver aparecer de nuevo la estatua entre las nubecillas de la segunda explosión nos dejaría atónitos.) Ante nosotros (en cambio) unos cascotes aún más pequeños y deformados. La desorganización ha seguido su curso. El proceso es irreversible. Y lo es en una sola dirección, desde el



De estas condiciones resulta un atractor muy difícil de visualizar, cuya forma no puede estar sobre una superficie, ya que de ser así llegaría un momento en que las trayectorias, al no ser paralelas, forzosamente se cruzarían. Este atractor debe pues tener más de dos dimensiones, que son las que corresponden a una superficie. Pero un atractor no puede ocupar la totalidad del espacio de las fases, y por lo tanto debe tener al mismo tiempo menos de tres dimensiones.

Un atractor extraño es entonces una figura geométrica de dimensión mayor que 2 y menor que 3, o sea una situación intermedia entre una superficie y un volumen. Para concebirla es preciso salir de la geometría de Euclides, donde las dimensiones son números enteros, para dar cabida a formas irregulares o fragmentadas que puedan ser caracterizadas con dimensiones que no lo sean. El matemático Benoît Mandelbrot bautizó a estas dimensiones con el nombre de *fractales*. En resumen, si el comportamiento de un sistema dinámico es caótico, su trayectoria en el espacio de las fases se contrae porque hay un atractor; se estira a causa de la sensibilidad a las condiciones iniciales, y forma una curva que, por lo tanto, se estira y al mismo tiempo se pliega y repliega al infinito, a la manera de una masa de hojaldre, ocupando un volumen restringido y generando una figura de dimensión no entera. El complejo objeto matemático que resulta de todas estas condiciones es la forma que asume un atractor extraño: una curva fractal.

Una forma fractal tiene una característica básica que contribuye a reconocerla y



Curva de Koch

que se llama propiedad de autosemejanza, lo cual quiere decir que dicha forma consiste en un motivo que se repite a sí mismo a cualquier escala que se lo observe. Por mayor que sea el aumento con que se examine un fractal, se verá siempre una misma estructura. A pesar de ser muy complejos en virtud de su detalle infinito, los fractales pueden ser generados por procedimientos relativamente simples. El matemático sueco H. von Koch propuso, en 1904, una curva que cumple los requisitos para ser un fractal y que se construye sencillamente [ver figura]. Se parte de un segmento de recta de longitud l y en su tercio medio se construye un triángulo equilátero. La longitud de la línea es ahora $4/3$. Si se repite la operación se obtiene la figura con una longitud $(4/3)^2$, o $16/9$, y reiterándola infinitas veces se llega a una forma fractal de longitud infinita y cuyos extremos están separados, sin embargo, por la misma distancia que el segmento inicial de longitud l .

Con el mismo método pero a partir de un triángulo equilátero, se construye lo que se ha dado en llamar el 'copo de nieve' de Koch [ver figura], cuyo perímetro se hace infinito al repetir infinitas veces la misma operación, pero la figura hexagonal que encierra mantiene un área perfectamente limitada.

R. M.



orden hacia el caos, desde la belleza hacia cualquier cosa. Si nos percatamos además de que con ello hemos definido el fluir del tiempo, entonces es hora de espantarse, provisionalmente, en honor del segundo principio de la termodinámica. No sabemos qué es mejor, si no tener tiempo como los mecanicistas o tenerlo en esta dirección”.

Puede considerarse también, por ejemplo, un sistema constituido por la superficie del suelo y una piedra situada libremente a cinco metros por encima, se dirá —con razón— que es una configuración muy improbable. Improbable pero no imposible: al lanzar una piedra hacia arriba, existe un punto sobre el suelo en el que la misma va a inmovilizarse antes de volver a caer hacia la tierra. En ese punto, la energía total del sistema es energía potencial; la piedra inicia su caída y a medida que va cayendo, esa energía potencial va transformándose en energía cinética, para terminar en calor cuando se da contra el suelo.

Esa caída de la piedra es un viaje hacia el equilibrio termodinámico, hacia la entropía máxima, pero también hacia un estado cada vez más probable: no hace falta decir que encontrar piedras en el suelo, al costado del camino, es bastante más común que encontrar una libremente suspendida a tres metros por encima de la cabeza. De este modo, si se plantea en términos de probabilidades, los procesos espontáneos que llevan a los sistemas aislados hacia el

equilibrio termodinámico consisten en una sucesión de estados cada vez más probables. En el Universo, todo lo que llama la atención es improbable: la vida, la belleza, cualquier estructura organizada, en suma. Desorden y orden corresponden pues, respectivamente, a probabilidad e improbabilidad, o a entropía y su contrario, *neguentropía*.

Problemas de la irreversibilidad

Si el segundo principio de la termodinámica rigiera absoluta e implacablemente, las perspectivas de futuro del Universo no serían nada alentadoras. Al igual que la piedra suspendida en el aire, el Universo habría empezado en un nivel de entropía muy bajo, correspondiente a un ‘orden’ inicial, para llegar a la muerte térmica al cabo de un tiempo suficientemente largo. No hay modo de saber si esto es cierto o no hasta que llegue el momento fatal, puesto que se ignora si el Universo es un sistema abierto o aislado. Sí es claro, en cambio, que el segundo principio, al hacer referencia a sistemas aislados y en equilibrio, no es compatible con la descripción de los sistemas vivos, abiertos por excelencia.

Si se quieren dejar fluir los más bajos instintos, puede hacerse la prueba de aislar un ser vivo, privándolo del intercambio de materia y energía con su entorno. Por ejemplo, encerrar un pajarito en un cubo de

cristal perfectamente hermético. Se comprobará que el segundo principio no perdona: el sistema se dirigirá inexorablemente a su estado de equilibrio termodinámico, es decir a la muerte biológica. Para los seres vivos, dice Jorge Wagensberg, se necesita pues una termodinámica de no equilibrio para sistemas no aislados.

Esa termodinámica tiene en cuenta casos particulares en los que sistemas abiertos pueden alcanzar una situación estable de no equilibrio llamada *estado estacionario*. La situación estable es posible porque el sistema, al ser abierto, puede enviar al entorno toda la entropía que en su interior se produce y mantener así su propia entropía constante. En otras palabras, el sistema establece una suerte de pacto con el entorno, se adapta a él y permanece estable en el estado estacionario, sin avanzar hacia el equilibrio termodinámico. Cualquier perturbación fortuita que tienda a desplazarlo del estado estacionario es resistida; el sistema, por así decir, es capaz de ‘absorber’ esas perturbaciones azarosas (llamadas *fluctuaciones*). Las mismas no tienen pues oportunidad de progresar, de amplificarse, y por lo tanto no alteran el comportamiento del sistema.

Hasta aquí, la vida del sistema sigue siendo previsible y tranquila. Pero esto es así siempre y cuando el sistema no se halle demasiado alejado del equilibrio termodinámico. En caso contrario, las cosas cambian radicalmente. Lejos del equilibrio se

El cubilete de Dios

“Gott würfelt nicht!”, bramó alguna vez Albert Einstein. La frase, “¡Dios no juega a los dados!”, dicha no hace demasiado tiempo y por uno de los más grandes científicos de la historia, demuestra que la existencia del azar no es una idea fácil de aceptar. Sin embargo, las teorías de la autoorganización le atribuyen un papel fundamental, y por lo tanto, dan por bueno que lo aleatorio existe. La cuestión es, como se supondrá, proporcionar una definición del azar que no sólo sea precisa, sino que permita trabajar con ella. Una de las más sugestivas fue introducida por el economista, matemático y filósofo Antoine Cournot en el siglo pasado. Según la misma, el azar es el encuentro de dos o más series causales independientes. La independencia se refiere a que los sucesos de cada una de las series están causalmente conectados entre sí, pero no influyen en los sucesos de la otra.

La ilustración clásica de este concepto es la de la teja que cae del techo sobre la cabeza de un paseante: la caída de la teja sigue una causalidad perfectamente determinista que puede eventualmente reconstruirse (la falta de mantenimiento la ha aflojado, un golpe de viento termina de desprenderla, etcétera); lo mismo ocurre con

presentan casos de inestabilidad, en los cuales las fluctuaciones sí pueden resultar decisivas. Lo que ocurre es que el estado estacionario compatible con las condiciones del entorno deja de ser único, situación que se expresa matemáticamente en las ecuaciones que describen la evolución del sistema: las mismas se vuelven no lineales, es decir que tienen más de una solución. Llevado esto a una gráfica (ver figura), aparecen puntos críticos, llamados *bifurcaciones*, donde la evolución futura del sistema deja de ser única, depende de una perturbación ínfima (antes irrelevante) y es por ende incierta: varias soluciones son posibles, pero sólo una se convertirá en realidad. ¿Cuál de ellas? Eso lo decide el azar, una 'chispa de azar', según la bella expresión del biólogo francés Henri Atlan.

El nombre de 'bifurcación' dado a esos puntos críticos expresa bien la situación: se llega a un estado de incertidumbre, donde varias sendas se abren y no es posible saber de antemano cuál de ellas habrá de ser seguida por el sistema. Lo que ocurre en una bifurcación recuerda la situación de sensibilidad a las condiciones iniciales: basta con apartarse una distancia tan débil como se quiera de la bifurcación para ser precipitado en una dinámica que se aleja para siempre de la misma. Es algo así como encontrarse en el ojo de un ciclón: en ese lugar reina la calma, la armonía; pero un mínimo apartamiento significa ser devorado por la turbulencia más feroz.



'Conjunto de Mandelbrot', hermosa figura fractal obtenida repitiendo al infinito transformaciones geométricas.

el hecho de que el paseante caminase bajo el techo (es, por ejemplo, su camino habitual cuando sale a pasear al perro, o el recorrido más corto para dirigirse a su trabajo). Pero nada imponía que la teja se despegase justo en el momento en que el individuo pasaba: si bien los encadenamientos parciales son inteligibles y su encuentro es también comprensible, la *sincronización* entre ellos, en cambio, no puede ser interpretada como el producto de un determinismo riguroso.

Otra definición lógicamente impecable del azar puede encontrarse en el libro *Ideas sobre la complejidad del mundo*, de Jorge Wagensberg. Para esta definición, que Wagensberg califica de 'formal', pueden considerarse las dos series siguientes de dígitos binarios:

1010101010101010

110000100111010110

La primera de ellas puede ser especificada mediante un algoritmo sencillo: 'escribese 10 nueve veces', y ello es posible porque puede detectarse en esa serie una regularidad. La ventaja de este procedimiento no se ve tan claramente en una serie breve como es ésta, pero puede apreciarse sin dificultad si el algoritmo fuese:

'escribese 10 mil millones de veces', sin duda sustancialmente más económico que escribir realmente dicha serie. El tamaño del algoritmo crece mucho más lentamente que la propia serie. En el segundo caso, por el contrario, el mejor algoritmo para escribir la serie es: 'escribese 110000100111010110'. No hay regularidad alguna, y extender la serie significa extender paralelamente su algoritmo. La segunda serie, en otras palabras, no puede ser comprimida. Más aún: no admite predicción, no puede saberse cuál será el próximo dígito en aparecer hasta que aparezca efectivamente, mientras que en el primer caso, si el último dígito es un 0, el siguiente será un 1, y viceversa.

La segunda serie es aleatoria, generada al azar, mientras que la primera es determinista. Así, concluye Wagensberg, lo contingente es aquello que no soporta ulteriores compresiones, aquello que comprimido al máximo es igual a sí mismo. Dicho en términos de información, una serie de dígitos es aleatoria si el menor algoritmo capaz de generarla contiene aproximadamente los mismos bits de información que la propia serie.

R. M.

Se asiste de esta manera a la reconciliación del azar y el determinismo. La descripción de un sistema con bifurcaciones implica, dice Jorge Wagensberg, la coexistencia de ambos: "entre dos bifurcaciones reinan las leyes deterministas, pero en la inmediata vecindad de tales puntos críticos reina el azar. Esta rara colaboración entre azar y determinismo es el nuevo concepto de historia que propone la termodinámica moderna".

Ilya Prigogine ha llamado a este fenómeno "orden por fluctuaciones", noción que se asemeja a la de "criticalidad autoorganizada", propuesta por el físico Per Bak, del Laboratorio Nacional de Brookhaven, en Nueva York. La hipótesis de Bak es que los sistemas dinámicos evolucionan de modo natural hacia un estado crítico, y una vez que han llegado a él exhiben una propiedad muy característica: una perturbación pequeña puede desencadenar respuestas de diversa magnitud, desde una respuesta pequeña, que no modifica sustancialmente el estado del sistema, hasta una respuesta extrema, que provoque el colapso total del mismo.

Per Bak propone una analogía visual que

ayuda a comprender mejor esta idea. Se tira un pequeño chorro de arena sobre una bandeja circular. El montón crece firmemente hasta que alcanza el límite y de repente, más arena (un solo grano, por ejemplo) puede desencadenar avalanchas de todo tipo, ya sea una avalancha pequeña, intrascendente, avalanchas de mediana entidad, o una tan grande que lleve al montón de arena a derrumbarse por completo. El montón, cuando no recibe más arena adicional, representa el sistema en el estado crítico, donde una ínfima perturbación fortuita puede arrastrarlo hacia un nuevo e imprevisible estado.

El improbable 'programa genético'

El segundo principio de la termodinámica no concuerda, como se dijo, con la descripción de sistemas vivos. Estos no muestran una tendencia al desorden, a la desorganización creciente, sino, por el contrario, a la complejidad y a la organización. La flecha del tiempo irreversible parece en ellos invertida: el estado inicial de un sistema tal como lo describe el segundo principio de la termodinámica resulta

ser en los seres vivos el estado final. Menudo problema, al que la biología molecular dio respuesta con el descubrimiento de los mecanismos moleculares de la herencia.

La evolución de los sistemas vivos no está regida, como las apariencias indican, por una causalidad extraña, donde el estado final comanda el proceso antes aun de su propio advenimiento. Se trata, dice entre otros el biólogo francés Jacques Monod (uno de los fundadores de la biología molecular y premio Nobel de medicina en 1965), del desarrollo de un programa, al igual que en las máquinas programadas (una computadora, por ejemplo): el funcionamiento de estas máquinas parece orientado hacia la realización de un estado futuro, pero en realidad está determinado causalmente por un programa preestablecido, que determina la sucesión de estados por los que la máquina debe pasar.

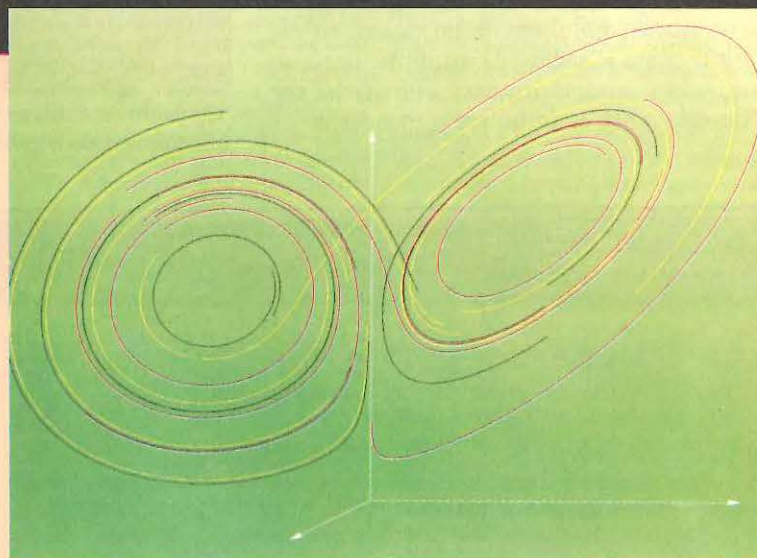
De esta manera, para dar cuenta de la inversión aparente de la flecha del tiempo, la biología molecular toma prestada de la cibernética una metáfora que hará fortuna: el *programa genético*. A pesar de la contundencia con que se ha instalado en la

La complejidad

Durante mucho tiempo, calificar algo de 'complejo' servía para designar una dificultad, de comprensión o de realización. Pero al mismo tiempo, curiosamente, ello cumplía un papel de explicación de lo que no se podía explicar de otro modo: la constatación de la complejidad permitía con frecuencia —y permite aún hoy, por lo demás— justificar la falta de teoría y sustituir, aunque de manera ilusoria, la insuficiencia de sus explicaciones.

Pero la complejidad ha dejado de ser, desde hace algún tiempo, una invocación y se ha convertido en un problema, un objeto de estudio y de investigación sistemática en sí misma. Este cambio de estatuto constituye un hecho importante en la historia reciente de las ciencias de la naturaleza: de la biología primero y luego de la física.

Hay varias respuestas para la pregunta ¿qué es la complejidad? Una de ellas, bastante general —quizá demasiado—, consiste en decir que se trata de un estado que se encuentra entre el orden y el caos, concebidos éstos como situaciones extremas. Henri Atlan usa para esto la metáfora "entre el cristal y el humo", así como otros científicos (matemáticos, en particular) se refieren al 'límite del caos', una noción creada por Steve Wolfram. Muchos sistemas dinámicos presentan tres clases de comportamiento: fijo, periódico y caótico (atractor de punto fijo, atractor de ciclo límite y atractor extraño). Pero Wolfram dio con un cuarto tipo, intermedio entre el comportamiento caótico y el fijo o periódico. Al abandonar el territorio ordenado y entrar en la región del caos, se atraviesa una región muy estrecha, a la que Wolfram ha



llamado 'límite del caos'.

Otra definición de la complejidad —también bastante general—, alude a un estado en el que muchos factores diferentes interactúan entre sí, dando lugar a la emergencia de propiedades globales. Las teorías de la autoorganización [ver nota central] ocupan, en esta concepción, un lugar de privilegio. Sobre esta definición trabaja el biólogo francés Henri Atlan para avanzar en la elaboración de un modelo formal de la complejidad.

Atlan utiliza para ello la teoría matemática de la comunicación, publicada en 1949 por los ingenieros norteamericanos Claude Shannon y Warren Weaver. Uno de los principales teoremas de

biología moderna, esta metáfora presenta dificultades teóricas serias. La primera es, naturalmente, la del origen del primer programa, ante la ausencia de programador evidente. La segunda, que deriva de la anterior, reside en el carácter paradójico de un programa que debe programarse a sí mismo, es decir que necesita, para ser leído y ejecutado, conocer los productos de su propia ejecución.

Esta paradoja se aprecia claramente si se piensa que un procedimiento de cálculo en computadora necesita dos tipos de ingredientes, pertenecientes a niveles lógicos diferentes: datos y un programa. El programa es una serie de instrucciones que se aplican a los datos, opera sobre ellos, y ocupa por lo tanto respecto de éstos un nivel lógico superior. Si esa diferencia de niveles lógicos no existiera, una misma información podría funcionar simultáneamente como dato y como programa. Al operar sobre los datos, el programa operaría sobre sí mismo, es decir que se programaría a sí mismo.

El problema que esto supone es el que surgiría si se decide transmitir un mensaje a seres de los cuales se ignora todo, hasta su

existencia. Por ejemplo, eventuales 'extraterrestres'. La dificultad es que se necesitaría comunicar no sólo el contenido del mensaje, sino también el hecho de que se trata de un mensaje, y finalmente las instrucciones para decodificarlo. Comunicar que se comunica no es la tarea más ardua: alcanza con apostar a que el supuesto receptor hará él mismo la suposición de que el objeto físico que le llega es el soporte de un mensaje. Pero con la transmisión de un programa de decodificación las cosas se complican. Escrita bajo la forma de un mensaje explícito, esa información que quiere ser de un nivel lógico superior sería rebajada al rango de simple dato, como el propio mensaje a decodificar, y ello volvería a generar el problema de comunicar su modo de decodificación, y así al infinito. En síntesis, para comprender el modo de decodificación que permitirá comprender el mensaje, es preciso haber comprendido ya el mensaje, lo cual torna superflua la información sobre el modo de decodificación. Superflua, pero no obstante indispensable. Esa es la implicación de la metáfora del código genético. Los operadores que realizan la transcripción y la traducción de los

ADN en proteínas enzimáticas son ellos mismos proteínas enzimáticas codificadas en el ADN, de tal suerte que para llevar a cabo la traducción hace falta haberla llevado ya a cabo. Así pues, si se toman al pie de la letra las nociones de programa y de código, no se comprende cómo podrían decodificarse las instrucciones del programa. Y sin embargo funciona. Es preciso pues concluir que la existencia individual del ser vivo, y sólo ella, sabe resolver la paradoja. Esa solución tiene un nombre: autoorganización.

La autoorganización

Henri Atlan, autor de una impresionante obra teórica sobre la autoorganización, sostiene que esta teoría permite comprender, precisamente, "la naturaleza lógica de sistemas donde aquello que oficia de programa se modifica incesantemente, de manera no preestablecida, bajo el efecto de factores aleatorios del entorno", dando lugar a un aumento de la complejidad de ese sistema. No otra cosa dice el principio de 'orden por fluctuaciones', según el cual bajo ciertas condiciones la materia es

esta teoría establece que la cantidad de información de un mensaje transmitido en una vía de comunicación perturbada por ruido no puede sino decrecer una cantidad igual a la ambigüedad introducida por ese ruido entre la entrada y la salida de la vía.

La cantidad de información total de un mensaje es, por su parte, una magnitud que mide, sobre un gran número de mensajes escritos en el mismo idioma con el mismo alfabeto, la probabilidad media de aparición de las letras o símbolos del alfabeto, multiplicada por el número de letras o símbolos del mensaje. Aplicada al análisis de la complejidad de sistemas, la cantidad de información mide el grado de improbabilidad de que el ensamblaje de los diferentes componentes de un sistema sea el resultado del azar. Cuanto mayor es el número de elementos que componen un sistema, mayor es su cantidad de información, puesto que es mayor la improbabilidad de constituirlo tal como es ensamblando al azar sus componentes.

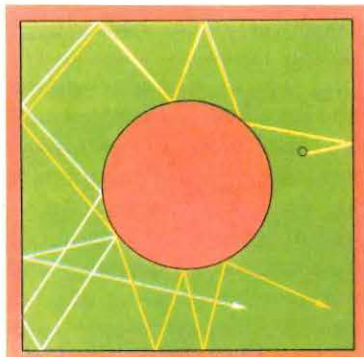
Un ejemplo quizá algo basto da cuenta claramente de lo anterior. Supóngase un sistema compuesto por las letras A y B, en ese orden. La probabilidad de constituir ese sistema al azar es bastante alta: 50%. Ahora imagínese que la novela *El astillero*, de Juan Carlos Onetti, es otro sistema: la probabilidad de obtener la novela mezclando al azar todas las letras que la componen (o poniendo a un simio a aporrear una máquina de escribir) es considerablemente menor, y no bastaría la edad del Universo para escribir *El astillero* a través de un procedimiento semejante. La obra de Onetti contiene una cantidad de información sideralmente mayor que el sistema A-B. También puede decirse, como propone Atlan, que la complejidad de *El astillero* es mayor (vaya si lo es) que la de A-B.

Este ejemplo no es, sin embargo, del todo satisfactorio, porque no vale la pena reconstruir *El astillero* al azar, ya que puede sin dificultad ser copiado. El problema surge cuando esa reconstrucción es imposible, es decir cuando el observador es incapaz de predecir el estado final del sistema a partir de su estado inicial. En otras palabras, el observador no conoce o no comprende el sistema en todos sus detalles, pero como ese sistema sigue siendo organizado y continúa funcionando, el observador se ve obligado a postular que a lo largo de su evolución el sistema ha generado una cantidad de información suplementaria que él desconoce, y que por ende es más complejo.

Así pues, en el proceso de emergencia de estructuras complejas y específicas a partir de estructuras menos complejas, la situación del observador juega un papel fundamental. En efecto, según que se suponga que el observador conoce o no el estado final, es decir que éste sea inesperado, impredecible, o no, habrá producción de complejidad o no. Para el observador que no puede predecir la estructura final únicamente a través del examen de la estructura inicial, la complejidad del sistema medida por su cantidad de información aumenta desde su estado inicial hasta su estado final.

De este modo, en la teoría de Henri Atlan, la complejidad es una noción negativa: implica que se tenga un conocimiento global de un sistema y, al mismo tiempo, una ignorancia parcial del mismo. Es por ello que, en definitiva, la complejidad puede medirse por medio de la cantidad de información que no se posee y que haría falta para especificar el sistema en sus detalles.

R. M.



Los sistemas caóticos son muy sensibles a las condiciones iniciales. En un billar del tipo de los estudiados por el matemático soviético Sinai, el obstáculo puesto en el medio hace divergir muy rápidamente las trayectorias de dos bolas que parten de un mismo punto.

capaz, por la intervención de lo aleatorio, de autoorganizarse para dar nacimiento a formas nuevas.

Las investigaciones sobre la autoorganización se han desarrollado, en los últimos veinticinco años, en el seno del archipiélago científico, en esos pasajes donde se navega entre físico-química, biología y cibernética. La necesidad de dar respuesta a problemas como los planteados por el segundo principio de la termodinámica y por la noción de programa genético apuraron la consolidación de un concepto cuyos insumos principales fueron elaborados, en lo esencial, en Estados Unidos en la segunda posguerra: teoría matemática de la comunicación, teoría general de sistemas, cibernética.

En una formulación lo más sintética posible, el fenómeno de autoorganización puede describirse como sigue: al verse afectado por perturbaciones aleatorias, un sistema con una estructura o una organización dada, modifica su estructura, se reorganiza. Literalmente, el sistema se organiza a sí mismo, en respuesta a la intervención de un factor azaroso. Una característica fundamental del proceso es que al término del mismo se ha producido un aumento de la complejidad del sistema. En otras palabras, su nueva estructura es más compleja que la inicial. Naturalmente, a falta de una definición de complejidad, todo esto puede no querer decir gran cosa. Afortunadamente, hay definiciones disponibles, entre las cuales una de las más acabadas pertenece, una vez más, a Henri Atlan [ver recuadro].

La autoorganización es, en definitiva, un modelo que explica el pasaje de lo local a lo global, cuando ese pasaje implica un aumento de complejidad y produce la

Glosario caótico

Sistema

Un sistema, según Ludwig Von Bertalanffy, el fundador de la teoría general de sistemas, es "un conjunto de elementos interdependientes, es decir ligados entre sí por relaciones tales que si una es modificada, las otras también lo son y que, en consecuencia, todo el conjunto es modificado".

Sistemas dinámicos

Los sistemas dinámicos son sistemas en los que determinados parámetros (por ejemplo, la velocidad o la posición) evolucionan con el transcurso del tiempo.

Sistemas dinámicos conservativos

En la mecánica, se llama así a los sistemas dinámicos que mantienen constante su energía.

Sistemas dinámicos disipativos

Contrariamente a los sistemas conservativos, en los disipativos la energía no se conserva, debido a pérdidas por fricción u otros efectos.

Determinismo

Doctrina filosófica según la cual todos los acontecimientos del Universo están ligados de modo tal que dado el estado de las cosas en un momento dado del tiempo, para cada uno de los momentos anteriores o ulteriores hay un único estado compatible con el primero.

Algoritmo

Conjunto de símbolos y de procedimientos de cálculo. Conjunto ordenado y finito de operaciones que permite hallar la solución de un problema.

Espacio de las fases

Espacio matemático constituido por las variables que describen un sistema dinámico. Cada punto del espacio de las fases representa un posible estado del sistema. La evolución en el tiempo del sistema se representa con una trayectoria en el espacio de las fases.

Atractor

Región del espacio de las fases de los sistemas disipativos hacia la cual convergen las trayectorias que parten de una determinada región, llamada cuenca del atractor. Los atractores 'predecibles', de estructura simple, son el punto y el ciclo límite, que corresponden a comportamientos periódicos y, por lo tanto, se representan con curvas cerradas.

Atractor extraño

Está representado por una trayectoria en el espacio de las fases donde pequeñas diferencias en las posiciones iniciales de dos puntos conducen, con el transcurso del tiempo o de la iteración matemática, a posiciones que divergen totalmente y que, por lo tanto, son impredecibles. Su estructura es muy complicada y tiene una dimensión fractal.

Fractal

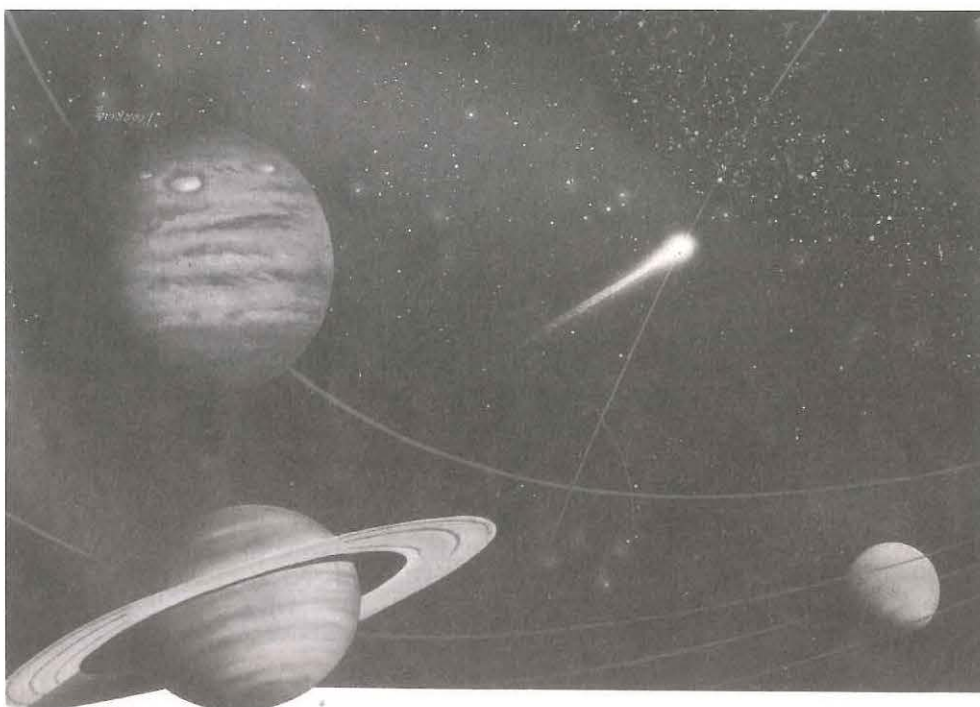
Un fractal es una forma geométrica que permanece incambiada cualquiera sea el aumento con el que se la observe. Esta propiedad recibe el nombre de 'autosemejanza'.

emergencia de algo nuevo. En el nivel de organización más global emergen propiedades nuevas en relación con el nivel más elemental. Se trata, por ejemplo, de propiedades biológicas de las células vivas, nuevas respecto de las propiedades químicas de las moléculas, o propiedades psicológicas de la mente humana, nuevas respecto de las propiedades fisiológicas del cerebro.

De la interacción local de los componentes individuales de un sistema emerge algún tipo de propiedad global, algo que no se podría haber previsto a partir de lo que se sabía de las partes componentes. A su vez, la propiedad global, ese comportamiento emergente, vuelve a influir en el comportamiento de los componentes individuales que la produjeron. Orden surgiendo de un sistema dinámico complejo, propiedades globales fluyendo del comportamiento general de los individuos.

El caos como metáfora

La circulación de conceptos de una disciplina a otra tiene uno de sus capítulos más jugosos y densos en los préstamos entre las ciencias llamadas 'duras' y las ciencias humanas o sociales. El tránsito suele ser más frecuente desde las primeras en dirección a las segundas, y en los últimos tiempos uno de los pasajes más intensos involucra precisamente a las teorías, modelos y conceptos



Libros complejos

Las publicaciones sobre las 'ciencias del desorden', ya sean libros o artículos de revistas especializadas, más o menos orientados a la divulgación, componen ya un conjunto cuantitativamente más que respetable. De esa gran cantidad de títulos, los que han sido escritos en castellano o traducidos a este idioma constituyen una porción bastante reducida. Afortunadamente, en este caso el escaso número no afecta la calidad, y pueden encontrarse muy buenas referencias.

Si se realiza un breve repaso ordenado por sellos editoriales, las palmas se las lleva la colección Metatemas de la editorial barcelonesa Tusquets. En ella han sido publicados, entre otros, *Ideas sobre la complejidad del mundo*, de Jorge Wagensberg (1985), a la sazón director de la colección; *Con razón y sin ella*, de Henri Atlan (1991); *Complejidad: el caos como generador del orden*, de Roger Lewin (1995); *¿Tan sólo una ilusión?*, de Ilya Prigogine (1983); y *Gödel, Escher, Bach*, de Douglas Hofstadter (1989). Otros textos de Prigogine, premio Nobel de química y uno de los más conocidos investigadores sobre estos temas, se encuentran en la madrileña editorial Alianza: *La nueva alianza* (1990) y *Entre el tiempo y la eternidad* (1990), ambos escritos en colaboración con Isabelle Stengers. También de Prigogine, pero publicado en este caso por Grijalbo, es *Las leyes del caos* (Barcelona, 1997).

Para seguir con editoriales españolas, Gedisa ha publicado *Introducción al pensamiento complejo*, del pensador francés Edgar Morin (1994), aunque los cuatro tomos de la obra más ambiciosa de este autor, *El método*, ha sido editada por Cátedra entre 1988 y 1993.

De Argentina han llegado a Montevideo al menos dos libros: *Entre el orden y el caos: la complejidad*, de Moisés José Sametband, editado por Fondo de Cultura Económica (1994), y *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*, un volumen colectivo publicado por Paidós (1994), donde se encuentran contribuciones, por ejemplo, de Morin y de Prigogine. La Editorial Andrés Bello de Santiago de Chile ha publicado, por su parte, otro libro de Ilya Prigogine, titulado *El fin de las certidumbres* (1996).

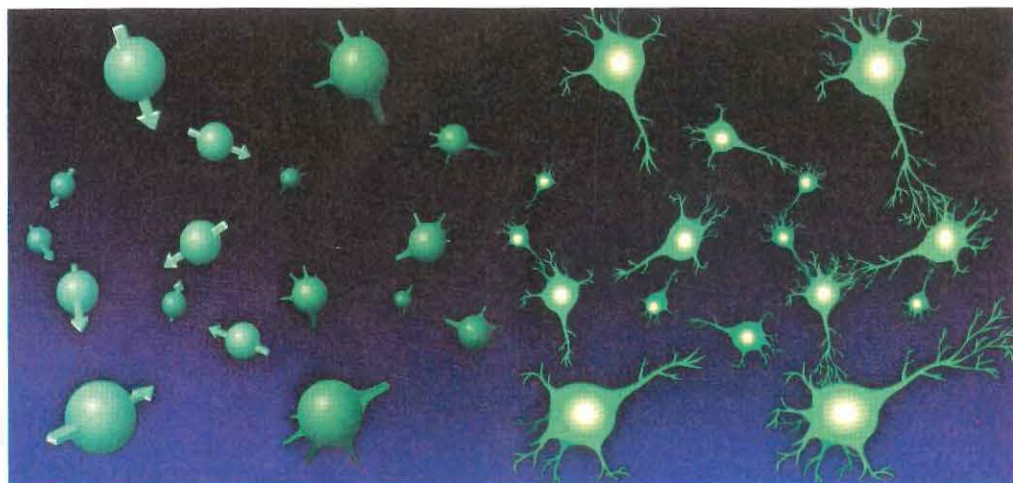
En cuanto a Uruguay, Editorial Trilce acaba de inaugurar el rubro, con *Certidumbres, incertidumbres, caos: reflexiones en torno a la ciencia contemporánea*, editado por el matemático Roberto Markarian y el físico Rodolfo Gambini, que contiene, además de sus respectivos artículos, uno de los biólogos Luis Acerenza y Eduardo Mizraji, y una selección de textos del teólogo Juan Luis Segundo sobre el azar y el determinismo.

surgidos de las 'ciencias del desorden'. Ese tipo de circulación no necesariamente es negativo, por cierto, y un repaso de la historia de las ciencias muestra que a menudo ha sido fecundo. El problema aparece cuando el lenguaje de un saber exitoso –o por lo menos prestigioso– posee una irradiación tal que se recurre sin más a él para reinterpretar otras zonas del conocimiento. Ese lenguaje se convierte así, en un momento dado, en el modelo conceptual por excelencia, y si se le aplica de un modo automático tiende a transformarse en jerga, es decir en un medio de expresión que no sólo no innova, sino que deseca todo lo que toca a su paso. El más perverso de los efectos de este fenómeno es el brote de ideologías blandas y ubicuas que terminan carcomiendo los más variados discursos intelectuales, como ha ocurrido, por ejemplo, con la informática y la comunicación.

En lo que respecta a las teorías del caos y de la complejidad, justo es decir que el impacto a veces seductor de la nomenclatura propia de esas teorías no facilita las cosas. Los 'atractores extraños', las 'catástrofes' y, por supuesto, el propio 'caos', se prestan a un uso abusivo. Las construcciones intelectuales precisas que designan naufragan entonces a menudo, en medio de una literatura cenagosa que supera cuantitativamente en mucho las publicaciones especializadas.

Una ilustración contundente la ofrece la metáfora termodinámica aplicada a lo social. Ervin Laszlo, asesor del Director General de la Unesco, la emplea sin recato en un libro llamado *La coherencia de lo real*. Véase el siguiente párrafo: "las sociedades humanas son sistemas de tercer estado situadas a niveles de organización muy alejados del equilibrio termodinámico, donde las estructuras no pueden ser mantenidas sino por la reproducción de los componentes y la replicación de la red global de sus interrelaciones. Las sociedades son sistemas autopoieticos que, mediante ciclos autocatalíticos y transcatalíticos, se preservan en una corriente de energía y un caudal constante de hombres, de recursos y de infraestructuras".

He ahí un genuino ejercicio de lo que el economista y epistemólogo Michel Gutsatz califica de 'prigoginismo social'. Por más burdo que parezca, el discurso de Laszlo no es sino un caso entre muchos de la irreprimible tentación que embarga a muchos pensadores de lo social cuando creen oír llegar desde la in-



vestigación de punta en biología o física teórica los cantos de sirena de un 'nuevo paradigma'.

No debería extrañar en demasía, en ese contexto, la aparición de una producción intelectual destinada a ocupar la primera fila de los escaparates de las librerías, sosteniendo que el capitalismo no es sino una forma entrópica de organización socio-económica, o que la teoría del caos ha venido por fin a demostrar científicamente que el neoliberalismo siempre había tenido razón.

Vale la pena recordar que en esta movida de interpretación libre hay lugar hasta para un ejemplo uruguayo: en 1992, Ediciones de la Banda Oriental publicó un opúsculo de Ricardo Lombardo, actual presidente del Directorio de Antel, titulado *Unificación o caos, el dilema de la sociedad moderna*. La frecuentación de las estanterías dedicadas a las ciencias físicas en una librería de Washington DC, en la época en que se desempeñaba como Director Ejecutivo Alterno en el FMI, inspiró a Lombardo para expresar una serie de ideas económicas y políticas con ayuda de algunas teorías científicas. El resultado se halla por encima de lo que el personal político uruguayo está, en general, en condiciones de producir, pero lo mismo podría haber sido hecho sin necesidad de las livianas metáforas de la teoría del caos o del campo unificado.

Lecciones epistemológicas

Después de lo dicho puede parecer difícil argumentar en favor de recurrir a las teorías de la complejidad a la hora de pensar lo social. ¿Cómo hacerlo sin dejarse absorber por 'biologismos' o 'entropismos' de cualquier especie? Se trata, a todas luces, de una tarea delicada.

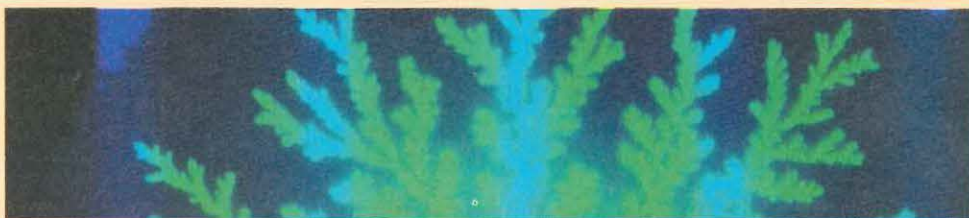
Requiere imperativamente, so pena de inutilidad absoluta, un cauteloso examen de las condiciones que aseguren su pertinencia. Lo principal, en ese sentido, es manipular las metáforas con guantes de seda y, sobre todo, detenerse menos en los aspectos técnicos de esas teorías (en particular, su terminología específica, hecha de fractales, atractores, y demás) que en sus aspectos propiamente epistemológicos.

En otras palabras, los frutos que la circulación puede dar en este terreno derivan de poner en correspondencia modos de pensar la realidad; si, como dice el ensayista francés Jean-Pierre Dupuy, "la reflexión sobre la diferenciación natural y sobre la complejización de las formas vivas exige evadirse de las categorías clásicas del conocimiento, ¿no debería ocurrir lo mismo con el pensamiento sobre la diferenciación social y sobre la morfogénesis social y cultural?".

La operación se aplica –y en ello se juega el eventual surgimiento de un nuevo paradigma digno de ese nombre– a las estrategias del conocimiento, a la adecuación de las herramientas intelectuales no para afirmar rápidamente que el ser humano y la sociedad son 'complejos' (noticia que merece un chocolate) sino para dejar ingresar al pensamiento entidades hasta hace poco indeseables como las paradojas, el azar, la crisis del determinismo, los límites de la predecibilidad, y otros viejos conocidos que golpean a la puerta.

Rafael Mandressi

Quién es quién



Ilya Prigogine

Nacido en Moscú en 1917, Prigogine es profesor en la Universidad Libre (estatal) de Bruselas y en la Universidad de Texas, Austin. Recibió en 1977 el premio Nobel de química por sus contribuciones a la termodinámica del no equilibrio, en particular la teoría de las estructuras disipativas. Es autor de numerosos libros de divulgación científica sobre las teorías de la autoorganización [ver el recuadro correspondiente].

Henri Atlan

Nacido en 1931, Atlan es médico y biólogo, profesor de biofísica en la Universidad de París VI y en la Universidad de Jerusalén. Es autor de muchos estudios sobre biología celular, biofísica, inteligencia artificial. Es autor, también, de una teoría sobre la autoorganización de lo vivo (*Entre le cristal et la fumée*, Ediciones du Seuil, París, 1979) y miembro del Comité Nacional de Consulta sobre Ética para las Ciencias de la Vida de la Salud de Francia.

Douglas Hofstadter

Nacido en Nueva York en 1945, Douglas es hijo de Robert Hofstadter, premio Nobel de física. Doctorado en física en 1972, pasa luego a integrar los cuadros del Laboratorio de Inteligencia Artificial del MIT (Massachusetts Institute of Technology), y actualmente es titular de la cátedra de ciencias cognitivas en la Universidad de Michigan. En 1979 publica *Gödel, Escher, Bach*, un voluminoso libro en el que se anudan la lógica matemática, la biología, la psicología y la lingüística en torno al fenómeno de la autorreferencia.

Edgar Morin

Nacido en París en 1921, fue combatiente voluntario en filas de la Resistencia francesa contra la ocupación nazi. Es investigador del CNRS (Centro Nacional de Investigación Científica), y presidente de la Association pour la Pensée Complexe (París). Es autor de un cúmulo de libros sobre diversos temas, entre los cuales se destacan *El paradigma perdido*, los cuatro tomos de *El método*, e *Introducción al pensamiento complejo* [ver recuadro correspondiente], todos ellos referidos a las teorías de la complejidad.

Stuart Kauffman

Nacido en Estados Unidos en 1941, Stuart Kauffman realizó una trayectoria intelectual variopinta y heterodoxa hasta llegar a interesarse por las teorías de la complejidad y la autoorganización. Fiel a su estilo, Kauffman se ha convertido, en este campo, en uno de los investigadores más creativos. De ser estudiante de medicina en la Universidad de San Francisco, Kauffman derivó hacia una combinación de biología básica y matemáticas, mezcla que lo tuvo como uno de los pioneros. Su especialidad, si cabe el término, ha sido la revisión, a partir de las teorías de la complejidad, de ciertos supuestos establecidos acerca de la evolución de las especies. A ello está dedicado su libro más reciente, *The Origins of Order: Self-organisation and Selection in Evolution* (New York, Oxford University Press, 1993).

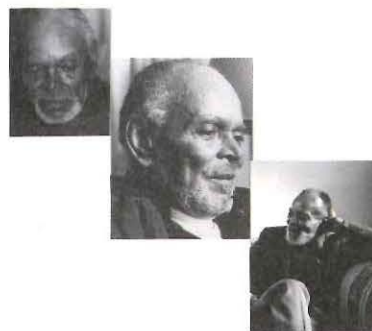
Francisco Varela

Nacido en Chile en 1946, se doctoró en biología de la Universidad de Harvard. Varela debe su reputación internacional a sus trabajos en neurobiología, biología teórica y epistemología. En la actualidad ocupa la cátedra de epistemología y ciencias cognitivas del CREA (Centro de Investigación de Epistemología Aplicada) de la Escuela Politécnica de París, y es profesor asociado en el Brain Research Laboratories, de la New York University Medical School. Es autor, junto con su colega y compatriota Humberto Maturana, de la teoría de la autopoiesis.

Chester Himes

Dinamita en Harlem

Dentro del género policial son muchos los autores que han adoptado el punto de vista del criminal o de la víctima antes que el de los representantes de la ley. Pero las fronteras entre criminal y víctima desaparecen cuando la ley no existe y los 'buenos' son peores que los 'malos'. Chester Himes convirtió la sórdida violencia del gueto negro de Harlem en uno de los materiales más ácidos y potentes jamás escritos.



Dejando atrás una considerable y virulenta producción literaria, Chester Himes, el más negro de todos los escritores de novela negra, falleció hace trece años en Alicante, España.

Al igual que Jim Thompson, David Goodis y otros escritores policiales estadounidenses, Himes, creador de un estilo narrativo crudo y febril, obtuvo reconocimiento literario fuera de su país.

Nacido en Missouri el 29 de julio de 1909, Himes estudió en la Universidad de Ohio y fue condenado a veinte años de prisión bajo el cargo de asalto a mano armada. Comenzó su carrera literaria en la cárcel, escribiendo para la revista *Esquire* entre los años 1934 y 1937, año en que fue liberado. A comienzos de la década del cuarenta, se fue a vivir a California donde consiguió publicar sus primeras novelas y cuen-

tos, de fuerte contenido social y racial.

En 1955, después de haber escrito una media docena de libros no policiales y hartado del racismo imperante en los EE UU, Himes se trasladó a Europa.

Radicado en Francia, el escritor entró en contacto con Marcel Duhamel, editor de la Serie Noir de la Editorial Gallimard, quien había publicado en ella nombres clave de la novela policial como James M. Cain, Raymond Chandler y Horace McCoy. A pesar de incluir autores importantes en la serie que dirigía, Duhamel no era exactamente un conocedor profundo de la novela dura norteamericana. Según el catalán Javier Coma, "la mitificación de la Serie Noir fue antes una operación comercial que una iniciativa cultural".

"Su trascendencia—señala Coma—resultó ajena a los objetivos de su célebre fundador, un hombre que promocionaba en

especial a James Hadley Chase y Carter Brown y recomendaba Peter Cheyney a Chester Himes."⁽¹⁾

En la Serie Noir de Duhamel, Himes publicaría la secuela protagonizada por Sepulturero (Grave Digger) Jones y Ataúd (Coffin) Ed Johnson, los dos recios detectives negros de Harlem.

El ciclo de Harlem

El año 1957 comenzó para Himes con la violentísima *Por amor a Imabelle*. La novela fue escrita bajo las sugerencias de Duhamel quien, como señala Coma, había recomendado a Himes que leyera a Peter Cheyney para inspirarse. Afortunadamente el escritor desoyó las recomendaciones de su editor y prefirió leer *Santuario* de William Faulkner.

Entre la Navidad de 1956 y las dos primeras semanas de 1957 Himes, munido de un mapa de Manhattan y una profunda experiencia empírica en barrios negros pobres, redactó la obra que, irónicamente, salió a la venta antes en los Estados Unidos bajo el nombre *For love to Imabelle*, uno de los tres o cuatro nombres que recibiría y con el que se la conocería en español. Gracias a esta novela, Himes firmó un contrato por otras ocho con la editorial Gallimard.

Desarrollado en Harlem, el libro marca desde las primeras líneas el paisaje de marginalidad y negritud de la zona y sus habitantes. Cercados legal, económica y geográficamente, los negros de la populosa barriada de Manhattan viven sumergidos en un surrealista y pesadillesco ambiente

"Jodie se inclinó con gesto brusco, le tapó el rostro con la palma de su mano izquierda, incrustó la rodilla derecha entre los homóplatos de Goldy, tiró de la cabeza de Goldy hacia atrás contra la presión de la rodilla y le rebanó la negra y visible garganta de oreja a oreja, de un solo tajo que llegó hasta el hueso. El aullido de Goldy se confundió con el aullido de la locomotora al pasar el tren sobre sus cabezas con gran estruendo, sacudiendo todo el barrio. Sacudiendo a los negros que dormían en sus camas plagadas de piojos. Sacudiendo huesos decrepitos, músculos lastimados, pulmones tísicos, fetos inquietos en el seno de chicas solteras."

De *Por amor a Imabelle*



de gueto: putas, predicadores, monjas, yonquies, fiolos, brutales y estúpidos policías blancos, todos mezclados en la hirviente caldera que se extiende al norte de Central Park.

Como apunta Javier Coma, "éstos son los condicionantes idóneos para que los habitantes del gueto... se destrocen directa o indirectamente entre sí y puedan ser aducidos como prueba de presunta inferioridad étnica"⁽²⁾.

En 1958 Himes publica "La banda de los musulmanes", dura novela en donde nuevamente los conflictos raciales y religiosos estallan con el barrio negro como telón de fondo.

La tercera y cuarta novelas de la serie de Ataúd y Sepulturero, *El gran sueño de oro* y *Un loco asesinado*, desarrollan una menor tensión burlesca, perdiendo en alguna medida la virulencia presente en sus predecesoras.

Pero la década del sesenta traería *Todos muertos*, *Comienza el calor*, *Algodón en Harlem* y *Un ciego con una pistola*, novelas que alcanzarían niveles de violencia y delirio nunca antes vistos en la literatura policial.

En las páginas finales de la última de ellas, Himes hace converger tres manifestaciones en una misma esquina: una de negros religiosos que arrastra la estatua de un Jesús negro con un cartel que grita "¡Me lincharon!"; otra de adoradores del "amor fraterno", multirracial e ingenuamente pacifista; y una tercera del "Poder Negro", totalitaria y violenta. La torpe intervención de los policías blancos que deberían haber asegurado el orden y la tranquilidad de los manifestantes, desencadena la que es con seguridad una de las mejores escenas de violencia total jamás realizada en el género policial duro.

Violencia en el barrio

Partidario, con su delirante humor negro, de esas secuencias de violencia total al estilo del Dashiell Hammett de *Cosecha Roja* y *El saqueo de Couffignal*, Himes regaló al público con algunas de las más demenciales escenas de la novela policial: el motociclista decapitado que sigue aferrado a su moto y provoca el choque de un camión contra el portal de una iglesia; el cadáver degollado que cae, rodeado de verduras, de la parte posterior de un coche fúnebre; el guardia de seguridad al que le vuelan la cabeza de un escopetazo y deja sus dientes y cerebro sobre la mesa llena de comida son sólo algunas de ellas.

El personaje central de Himes no son sus dos detectives negros, que en algunas novelas desaparecen de la acción durante decenas de páginas: es el barrio de Harlem, con sus sudores, sus sótanos de madera podrida y sus calles aceitosas por donde los personajes blancos transitan sin llegar jamás a captar el sentido de lo que está pasando delante de sus narices.

Con más poder de descripción que cualquier sociólogo, Himes llega hasta la médula del conflicto racial, reconociendo al mismo tiempo su incapacidad de encontrar soluciones al problema. Por eso es que se limita a describirlo y escribirlo de la manera más directa, dejando en manos de Ataúd y Sepulturero todos los comentarios (generalmente escépticos y muy malhumorados) al respecto.

Sus (anti)héroes no se separan casi en

"El sargento de Homicidios dijo:

—Mi único deseo es saber qué ha ocurrido, mientras el inspector médico localiza el cadáver y determina la causa de la muerte. Hay cierta confusión.

—El señor confundirá a los malvados —respondió el Dulce Profeta.

—Amén —dijeron los adeptos."

De El gran sueño de oro

nada de la descontrolada marea del gueto. Entienden los motivos de sus corruptos hermanos de raza pero se manejan con una ética propia que surge antes de la necesidad de diferenciarse de esa corrupción, que del respeto a la ley del sistema blanco que representan.

Entender no implica justificar y por eso los dos detectives son muy duros en su tarea, sabedores también de que ésa es la única forma de hacer valer su posición de policías en un lugar en donde el 80% de las personas ha perdido el más elemental respeto por sí mismo y sus semejantes.

Son también personajes muy contradictorios en su actuar, ya que deben vivir cada día con al absurdo de tener que hacer valer una ley que no sirve para nada en un barrio como Harlem.

Fuera del gueto

Dentro del género policial, pero fuera del ciclo de sus detectives negros, Himes publicó *Corre hombre* y *Violación*. La primera es una excelente y trepidante novela de persecución entre víctima y victimario con romance incluido (es extraño que a

nadie en Hollywood se le haya ocurrido filmarla). La segunda ofrece un Himes informativo que, casi sin adjetivos y eludiendo todo detalle 'literario', narra la historia de la supuesta violación de una mujer blanca en manos de cuatro americanos negros en el París de la posguerra. El texto muestra, con toda la precisión y dureza de un informe policial, cómo son los prejuicios raciales los que en definitiva juzgan y culpan a cuatro inocentes.

Finalmente *Plan B*, un texto que quedara inconcluso en el momento de su muerte, retomaba la saga de Ataúd y Sepulturero, enfrentándolos en un conflicto político y racial que terminaba con la muerte de uno de los dos detectives.

Chester Himes convirtió el papel de sus libros en el virulento campo de batalla de los intensos conflictos sociales y raciales que

sacudían (y sacuden) los EE UU. El progresivo delirio que va ganando terreno en sus textos no es producto de alguna clase de desborde sádico o de alguna 'licencia' literaria sino el resultado de la acumulación de impresiones sobre una realidad crecientemente demencial e intolerante.

Himes terminó sus días en un pequeño balneario de la costa española y no en un barrio cualquiera de alguna ciudad de su país. Ése puede ser el corolario más evidente de la persistencia de esa realidad.

Fernando Santullo Barrios

¹COMA, Javier. *Precisiones sobre la mítica Serie Noir* en *El odiado* de Don Tracy. Serie Black, Plaza y Janés. Barcelona, 1993.

²COMA, Javier. *Diccionario de la novela negra norteamericana*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1985.

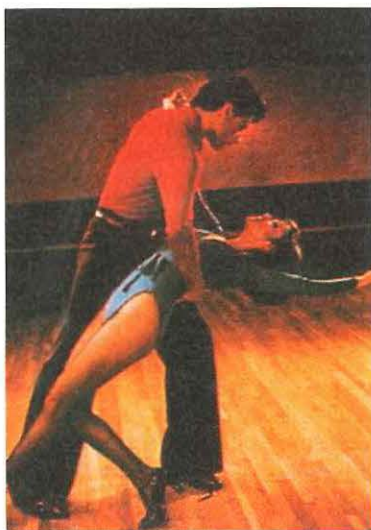
Después de 20 años, la fiebre disco vuelve

Ya hace veinte años desde que *Saturday Night Fever* sacó a la música disco del gueto gay y predominantemente negro en que se había originado y la lanzó a las masas. Pronto las discotecas surgieron como hongos y aquellos marginales se transformaron en reyes y reinas danzantes vestidos de polyester e iluminados por enormes bolas de espejos.

Pero a pesar del desprecio de que siempre fue objeto por parte de los rockeros de todo el mundo, la disco nunca se fue del todo. Sobrevivió como *house music* en Chicago, fue tomada por los *raves* a lo largo y ancho de Europa en los ochenta y ahora está experimentando un gozoso renacimiento, en parte gracias a la aclamada película *Boogie Nights*. La película, que retrata los vertiginosos altos y bajos de la industria pornográfica en los años setenta, está teniendo gran éxito de crítica y de público en los Estados Unidos y su banda de sonido trepa sin parar en el Billboard Top 100.

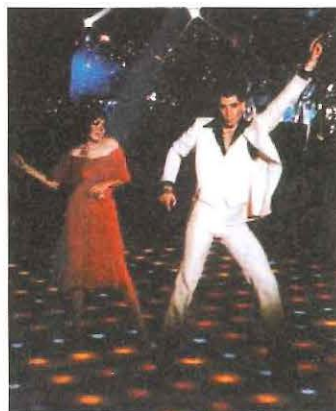
Quizá no sea un renacimiento del todo espectacular, pero sin duda la música disco está fuera, de una vez y para siempre, de los márgenes donde nació.

Sin ir más lejos, en el vigésimo aniversario de *Saturday Night Fever*, las plataformas, los pantalones de talle bajo y los cuellos de camisa largos y puntiagudos han vuelto a estar de moda, antologías de música disco sur-



gen por doquier, el hit de los Bee Gees 'Staying Alive' fue reinterpretado por el rapero Wyclef Jean de los Fugees con singular éxito y The Rock and Roll Hall of Fame ha introducido a los Bee Gees como el primer grupo de la era disco.

Saturday Night Fever nos dejó una banda de sonido que vendió más de 20 millones de copias y una película que recogió ingresos cercanos a los cien millones de dólares, además de construir la carrera de los Bee Gees y la de John Travolta. Su renacimiento podrá quizás dejar cosas mejores.



M I C R O



Cuerpo humano digital

Las nuevas tecnologías electrónicas constituyen una de las armas fundamentales de la creación artística en este fin de siglo. Una muestra de estos trabajos y sus autores se reunieron en el Festival Internacional de Arte Cibernético In Art-97, en Puerto de la Cruz, España. En dicho marco, artistas, críticos y especialistas debatirán sobre diversas iniciativas que tratan de acoplar el ser humano con la tecnología electrónica. Entre los proyectos a presentarse se encuentran el de la artista francesa Orlan, que en los últimos diez años ha variado su fisonomía facial mediante operaciones de cirugía, con el fin de radicalizar su discurso sobre el final del determinismo biológico, y el del español Sergi Jordá, que hablará de la crueldad en la realidad virtual y, en concreto, del Proyecto Epizoo en el que mediante un sistema interactivo el público manipula y causa dolor en la nariz, boca, orejas y nalgas de Marcellí Antúnez, del grupo teatral La Fura dels Baus,

mediante un ordenador conectado a diversos componentes eléctricos e hidráulicos. También se hablará del desdoblamiento psíquico que se produce al navegar por el ciberespacio.

¿Quién les teme a las arañas?

Por extraño que parezca, cosas así suceden en el mundo a diario, pues hay tantos hombres como especializaciones posibles: entre el 1 y el 5 de diciembre se reunió en Montevideo el Primer Encuentro de Aracnólogos del Cono Sur. Sesenta especialistas en arañas, escorpiones, opiliones y otros arácnidos se dieron cita en la Facultad de Ciencias y el Instituto Nacional de Pesca para intercambiar experiencias y realizaron un trabajo de campo en el Cerro Arequita. Argentinos, brasileños, peruanos, uruguayos y un norteamericano compartieron conocimientos, murgas y candombe, repugnantes y valiosos datos junto a ricos asados y algún mate.



Confuso como el siglo XXI

La inauguración del nuevo Centro Getty, de 1 000 millones de dólares, en Los Ángeles que tuvo lugar oficialmente el pasado 16 de diciembre fue esperada con una peculiar mezcla de efusivo entusiasmo y melancólico pesimismo. Sus admiradores afirman que, con sus cinco institutos, su programa de becas y su espectacular museo, el Getty se convertirá en un centro excepcional de difusión de las artes. Sus detractores remarcan que el Getty se convertirá en "un monasterio cultural".

Su atractivo internacional convertirá a Los Ángeles en "la ciudad del siglo XXI" y en "la envidia del mundo", sostienen los partidarios. En cambio, sus enemigos critican su polémico emplazamiento, en la cima de una colina situada en el lujoso barrio de Brentwood (en lugar de ubicarse cerca de otros museos de la zona de mid-Wilshire o en el centro de la ciudad). En su opinión, en vez de un diseño seductor, el arquitecto Richard Meier ha creado "una especie de fortaleza". Además, se quejan amargamente de que la identidad y los objetivos de esta institución enormemente rica parecen tan amorfos y descentrados como la descontrolada masa urbana que caracteriza a Los Ángeles.

Con el nuevo centro, el Getty espera recibir un mayor reconocimiento por sus buenas acciones y cambiar la impresión que se tiene de él como centro elitista para académicos erudi-



tos. Deseoso de ganarse la aceptación de la opinión pública (espera atraer a 1,3 millones de visitantes anualmente), el Getty se vende a sí mismo como un "lugar para la gente". Como su colección, la propia metamorfosis del Getty es sorprendente por su costo y ambición, pero confusa por su concepto. No es el Louvre ni el Metropolitan pero de todas formas es un museo notable, no es una universidad aunque está lleno de institutos y no es un parque temático pero, sin duda, es una especie de atracción.

Woody Allen alguna vez dijo que nunca podría vivir en Los Ángeles porque la más grande contribución de esta metrópolis a la humanidad era la posibilidad de doblar a la derecha con luz roja. Esta observación capta perfectamente el amor de los habitantes de la ciudad por sus autos tanto como una visión de la misma como lugar de glamour y brillo pero nunca dueña de nada que represente algo noble o duradero. Quizás el Getty no expanda nuestra idea de lo que debe ser un museo de arte, pero lo que sí ofrece es una atractiva construcción llena de tesoros y un espacio público abierto y ejemplar. Lo que puede ser mejor que la posibilidad de doblar con luz roja.



Irrupciones / (91)

Agujero en un buzo celeste (VI)

Mi mujer miró hacia donde yo señalaba y gritó: "¡Pero es amarillo!", en el tono de quien ha encontrado una babosa en la sopa. Según ella, el único color de buzo que puedo usar es el color café, y no voy a decir que no tenga razón; pero no habíamos encontrado buzos café que cumplieran con las condiciones esenciales para un buzo, mientras que éste, cremita, se mostraba completamente inofensivo.

Le pedí a una amable empleada que lo sacara de vidriera y me di a la tarea de pasarle por toda la superficie, con suavidad y amor, al buzo, la yema de los dedos. La cara de mi mujer mostraba desaliento, incredulidad y amargura. La cara de la empleada era completamente neutra; ya dije que era amable, y lo era, pero se le notaba que hacía un esfuerzo por no salir corriendo de la tienda para ir a triscar alegremente por los prados, o lo que fuera que esperase de un domingo. Por mi parte, me llevé un disgusto cuando pregunté el precio; era muy alto, más del doble de lo que costaban otros buzos.

—Vamos a seguir mirando, y si no encontramos algo más barato, volvemos —le dije a la empleada, como si le importara. Mi mujer dio un suspiro de alivio y salió de allí taconeando, con la evidente determinación de encontrar por sí misma un buzo de color adecuado; en ese momento sentí que si le daba un par de agujas y un ovillo de lana café, hasta era capaz de tejerlo.

No encontramos, sin embargo, nada apropiado, y a pesar del precio y a pesar del color, tuvimos que volver. A mí me molestaba pagar ese precio, especialmente porque se tra-



L e v r e r o

taba de un *shopping* y tengo prejuicios hacia los *shopping*. No sólo se me ha metido en la cabeza que allí todo es más caro, sino que además creo que esos comercios son sucursales de casas centrales que están en otros lugares, y que las mercaderías que llevan allí son sobrantes, cosas que no pudieron vender en las casas centrales. Seguramente nada de esto es cierto, pero ya dije que eran prejuicios, y los prejuicios son muy difíciles de desarraigar; se hincan con gran profundidad en la mente de los seres humanos, y son capaces de desafiar incluso a la experiencia, y a los consejos de los sabios. Por otra parte, la idea de que en los *shoppings* los precios son más altos no es tan, tan descabellada, porque ALGUIEN pagará por el lujo de la edificación y el mantenimiento, por el mocito que tocaba la trompeta o cualquier otro de los muchos despliegues artísticos y culturales con que se busca elevar el espíritu de los concurrentes, por la cera de los pisos, por los guardianes de la seguridad, por todos esos aparatos electrónicos más o menos sofisticados que hay en distintos lugares, por los chorros de perfume, los desodorantes de ambientes y por una serie de detalles que se me escapan pero sé que existen. Así que no puedo evitar un desagradable sentimiento de haber sido estafado, de estar pagando una especie de impuesto por cosas que no deseo y que incluso me fastidian mucho, pero, ¿qué se puede hacer cuando uno necesita intensamente un buzo y es domingo? ¿Por qué estos comercios están abiertos los fines de semana, y los otros están cerrados? Evidentemente, en este mundo hay muchas, muchas cosas que ignoro.

Antes de llevarme el buzo me lo quise probar, y ya en el probador intenté ocuparme de cierto pequeño defecto que le había visto, y que consistía en un muñequito verde pegado a la altura de donde la gente suele pensar que tenemos el corazón. Era como un saurio que alguien hubiera bordado sobre un trocito de cuero o algo parecido. Estaba muy bien pegado y vi que iba a tener problemas para quitarlo. Así fue que...

(continuará)



God Save Britpop



Nadie duda que el rock y el pop han encontrado en Inglaterra una fuente inigualable de calidad y permanencia. No es necesario recurrir a los 'grandes de antaño' para justificar que el mundo pose los ojos sobre ella cuando la creatividad de la escena musical parece decaer. Estados Unidos e Inglaterra son los inventores y grandes proveedores y de ellos depende el rumbo de la industria. La periferia acompaña, recicla y, a veces, orgullosamente

pega primero, pero sólo son honrosas excepciones. Si los grandes de la música desmayan, estamos en problemas. Porque la industria de la música es industria de la diversión y, como todos saben, los chicos sólo quieren divertirse.

La historia del pop inglés parece estar plagada de muertes y resurrecciones. A principios de los años 90, los Stone Roses fueron vistos como la resurrección del pop luego que The Smiths dejaran el trono vacío. Poco duró la ilusión aunque con sólo dos discos la esperanza que representaban parecía estar mucho más justificada que la que pueden ofrecer los nuevos dos grandes de la escena británica: Oasis y Blur.

¿Qué hay de nuevo, viejo?

Si bien las diferencias entre ambos grupos son fáciles de encontrar, aún es más fácil encontrar lo que los une: la medianía. Pero en Reino Unido si no hay un rey hay que inventarlo, y nada hay tan fácil como inventar un rey para una prensa enamorada de la realeza. Para que la elección fuera más verosímil quienes eligieron entre las dos bandas fueron los súbditos. Monarquía constitucional que le llaman. La prensa inglesa dio cabida (y alentó) entonces

una especie de guerra darwiniana de la que iba a surgir por selección natural el nuevo rey del Britpop. Insultos van, tonterías vienen, seguir a Oasis o a Blur (parodia infame de otras más grandiosas batallas entre Beatles y Rolling Stones en las que más allá de todo estaba la música) así se dividieron las aguas, porque los otros grupos parecían con menos fuerzas para semejante contienda. Ni Suede ni Pulp parecían reunir la condición necesaria de agradar a las masas y fundamentalmente de arrastrarlas: gustan a mucha gente, la música que hacen es la más de las veces mucho mejor que lo que ofrecen las otras bandas pero se muestran incapaces de despertar pasiones, sobre todo allende el océano, donde por ejemplo el disco de Suede *Dog Man Star* fue calificado de insufrible por la prensa americana. Por otra parte, el conflicto así presentado tenía la ventaja de ser claro y comprensible para todo el mundo ya que los grupos elegidos tenían perfiles bien diferenciados: los chicos buenos de Blur, que no se drogan y agradan a las teenagers que gritan y gritan desde las primeras filas hasta aturdir al apolíneo Damon Albarn, y los chicos malos de Oasis, más salvajes y hedonistas, con astronómicas y publicitadas cifras gastadas en cocaína por el grupo y una historia marcada por las siempre estúpidas poses de los hermanos Gallagher, estrellas de rock apuradas por disfrutar de su estrellato, elogio de la desmesura y la gra-titud.

Ganan los malos

De un tiempo a esta parte una obsesión ha hecho nido en las cabezas de la prensa, las bandas y el público: que una banda británica sea 'grande en América'. Antes que nada está el interés económico, y Norteamérica de los 90, enamorada del grunge, ignoró abiertamente todo lo que sucedía en Inglaterra. El grupo inglés que más éxito obtuvo en Norteamérica fue Bush con un sonido muy *american friendly* pero los

ingleses tienen su orgullo y nunca los tomaron demasiado en cuenta. Pero es obvio que las compañías discográficas no están dispuestas a resignar el mercado americano por mucho tiempo, por lo que uno de los objetivos principales es tratar de conquistarla a cualquier precio. Por otra parte y en el mismo sentido, tanto en la prensa como en la cabeza de las bandas está tremendamente arraigada una mentalidad colonial que los empuja con fuerza: cruzar el océano y conquistar a los salvajes. Las actitudes de las bandas y sus frontmen son muy claras a este respecto: manifiestan un abierto desprecio al público americano, a su vulgaridad y falta de inteligencia, mientras mantienen un afán casi desesperado por triunfar por motivos netamente económicos. Así comenzaron a repetir la fórmula que dio resultado en el pasado: el sonido beatlesco de Oasis para la era pos-grunge. Los malos ganaron. Blur, a través de un despechado Albarn, declaró hacer música para gente inteligente. En América no están prontos para entender a Blur pero sí a Oasis. Doble patada y la guerra continúa. Quizás Oasis haya logrado algún triunfo entre los americanos. La portada de SPIN así lo testimonia catalogando a Liam Gallagher como la última estrella del rock. El producto ofrecido en el tercer disco de los Gallagher todos ya lo hemos escuchado hasta el cansancio y lo seguiremos escuchando, reformulado hasta que sea verdad que vale la pena escuchar el pop inglés. Blur por su parte ha puesto el despecho de lado, se fueron a Islandia, se volvieron un poco más malos y con un nuevo disco llamado *Blur* a secas se han reinventado a sí mismos. Si antes de este disco las bromas en Blur siempre giraron en torno al supuesto mal gusto musical de Alex James, guitarrista del grupo y fanático del 'sonido americano', ahora canciones como 'Song 2' son una extraña mezcla de guitarras grungeras y vocalista *posh*. Sin embargo, y aunque Blur ha virado bruscamente desdiciendo el público juvenil y le-



vantando su mira, el producto está mucho más cerca de ser sólo eso: un producto estudiado que transmite fundamentalmente el frío que encontraron en Islandia. A pesar de ello, este último disco ha sido saludado como signo de madurez del grupo, que sigue buscando ser convincentes. Si Blur logra inyectar un poco de sinceridad y honestidad a su música y Oasis no se despegue de algún modo de su 'revival Beatle', otra será la historia.

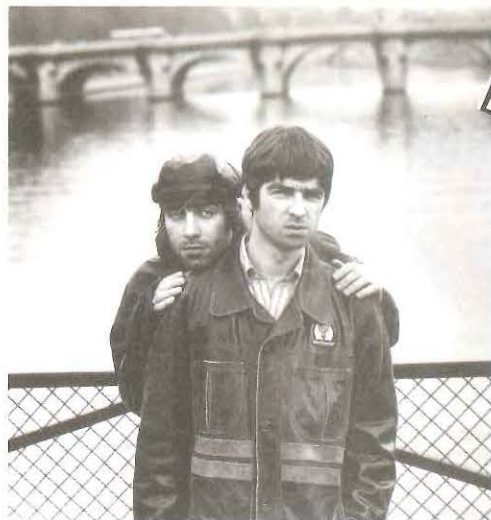
Vamos las bandas

Para un joven inglés es muy real la posibilidad de convertirse de la noche a la mañana en estrella de rock y millonario, digamos que tan real como ser futbolista en Uruguay y triunfar en España, Italia o -más modestamente- Argentina. Es muy común, por ejemplo, escuchar a los miembros de las bandas decir que si no fueran músicos estarían presos o muy probablemente muertos ya que de lo que se trata es de escapar del *establishment* y andar por ahí tocando, apostando a dar con la llave que abrirá las puertas del éxito. Algunos lo hacen por años y luego de repente triunfan, pero la apuesta vital es -por lo menos- factible y puede generar mucho dinero y diversión.

Así nacen y mueren bandas todos los días, unas más interesantes que otras. Si hace unos meses era Kula Shaker la nueva banda británica con más éxito, con su primer disco *K* al tope de los charts, apostando a un sonido sesentero que revisita las bandas de la psicodelia de manera inteligente y eficaz (ayudados por un excelente productor, y un vocalista versátil y de 'buena familia' -madre actriz, padre productor cinematográfico- que ideó para el grupo una postura mística), ahora Radiohead, con su *OK Computer* está al tope, llevado por un sonido propio y letras que tratan temas como la alienación del mundo moderno, la velocidad y la soledad, mientras que The Verve -todo actitud- viene empujando.

De todas formas, allí están también, junto a viejas estrellas en nuevo envase (Black Grape -ex Happy Mondays-, Seahorses -ex Stone Roses-, The Beautiful South -ex Housemartins-), bandas como Mansun, Cast, Placebo, Elastica, Dodgy, Reef, Sleeper, Ocean Colour Scene y muchos otros tocando a las puertas del cielo, sabiendo que seguramente tarde o temprano alguien abrirá.

Maria José Santacreu



PARENTAL
ADVISORY



Picado finito



R e h e r m a n n

Nadie habrá dejado de observar que el emperador mogol Babur, que diseñó el jardín Ram Bagh, frente a la capital imperial Agra, en la India, no es tan conocido como su tataranieta Shah Jahan, que construyó el Taj Mahal, un palacio dedicado a la memoria de su esposa Mumtaz Mahal.

El esplendor del Taj Mahal opaca, con su lujo y su pureza compositiva, la obra de Babur, realizada un siglo antes. El jardín Ram Bagh se articula en torno a una red de canales de piedra que recorren, a distintos niveles, un parque de cipreses, chenars y árboles frutales. A lo largo de los canales, unas piedras llamadas *chabutras*, grandes losas cuadradas, servían de asiento para que el emperador contemplara la maduración de la fruta.

La dimensión que surge una y otra vez en este jardín es el *tiempo*. El agua que corre permanentemente, símbolo tradicional de la eternidad, jalonada por los asientos del emperador, se articula con el sentido de lo perecedero: la maduración de la fruta. Otra puntuación temporal surge del acto mismo de percibir la obra: el ritmo nece-

sariamente lento, el lapso inevitablemente dilatado de la contemplación.

El tiempo que se dedica a la contemplación del arte ha cambiado drásticamente a partir de los años veinte, con la difusión masiva del cine. Hasta entonces, la música y el teatro eran las únicas disciplinas artísticas depositarias de un tiempo independiente del fruidor, impuesto por el artista. La pintura no impone un lapso, que sólo depende del ánimo del que contempla. El cine cambió esa relación, e impuso límites temporales a lo visual.

Detenerse a contemplar la maduración de la fruta implica una concepción del tiempo como *constructor* de la obra. El cine, en cambio, nos muestra un sentimiento del tiempo contemporáneo más cercano a la desintegración. Basta recordar *Zoo*, de Peter Greenaway, para entender que nos interesa más ver pudrirse la carne que presenciar el crecimiento de la fruta.

Para algunos estudiosos, como Ernst Gombrich, el arte cumple, entre otras, la función de construir los modos de percepción de una cultura. Es decir, una expre-

sión artística no sólo responde al carácter de cierta cultura, sino que se convierte en un sistema perceptual que *permite ver el mundo* a sus individuos. La fragmentación parece ser uno de los rasgos más característicos de la cultura occidental del siglo XX, una partición arbitraria y maniática, cuyo paradigma es la programación de televisión.

Esta disgregación enloquecida suele defenderse a través de discursos borrosos que postulan la diversidad como un bien absoluto. Pero la diversidad existe cuando lo diverso es unitario, entero, individuo. La fragmentación que impone nuestra cultura es más parecida a la de una máquina de picar carne: al final del proceso, resulta imposible identificar el origen de lo que ahora es una pasta roja. La fragmentación destruye la diversidad, empareja el universo hasta convertirlo en una masa indiferenciada de materia comestible.

Ahora no hay emperadores, pero si Babur existiera, estaría sentado en un sillón eléctrico, mirando un partido de fútbol por televisión y comiendo una hamburguesa en su apartamento con aire acondicionado.



Mándame el laxante

Victoria Ocampo



La polémica acerca de si se debe o no publicar materiales que un autor muerto desechó en vida es larga y recurrente. Borges no quiso *Inquisiciones* y mucho del material que escribió entre 1919 y 1930 en sus *Obras Completas* y la reedición del mismo se la debemos a María Kodama; Kafka mandó destruir la casi totalidad de su obra, cuya publicación fue posible gracias a que su amigo Max Brod desoyó la última voluntad del gran escritor. Con los epistolarios la situación empeora. Basta citar a Umberto Eco que en su *Segundo Diario Mínimo* identifica claramente los riesgos que traen aparejadas las cartas privadas: "Raramente escriben los escritores cartas privadas diferentes de las de los comunes mortales, a menos que no lo hagan de mentira [...] Pueden escribir "mándame el laxante" o "te amo con locura y te doy las gracias por existir" —lo que es justo y normal, y es patético que el postremo vaya en busca de estos testimonios para concluir que el escritor era, también él o también ella, un ser humano. ¿Por qué? ¿Se creía acaso que era un ave zancuda?"

Pero, sin dejar de estar de acuerdo con Eco, convengamos que, como justamente dice Victoria Ocampo mostrando cierta filosofía tautológica corriente en *Cartas a Angélica y otros* "Hay cartas y cartas."

¿Qué es lo que hace que un epistolario merezca la pena publicarse? ¿La calidad de los textos o la celebridad del autor? La importancia y singularidad de Victoria Ocampo es por todos conocida. Fue fundadora y 'motor' de *Sur*, sin duda alguna la revista cultural más importante y longeva de Sudamérica, así como la editorial homónima, pionera en la traducción y difusión de autores fundamentales y por entonces desconocidos por estas tierras; mu-

jer aristócrata y refinada, amiga entre otros de Rabindranath Tagore, José Ortega y Gasset, Pierre Drieu La Rochelle, Jacques Lacan, Albert Camus, Stravinsky, Aldous Huxley, André Malraux y muchísimas otras grandes figuras de las artes y las letras. *Cartas a Angélica y otros* reúne cartas fechadas entre 1929 y 1975 enviadas fundamentalmente a su hermana Angélica durante sus frecuentes viajes al extranjero en una primorosa edición que, por su contenido, podrá interesar quizás al virtual biógrafo de Victoria Ocampo y a algún fan trasnochado. En ellas se refleja casi exclusivamente la agitada vida social de la autora ya que la mayoría se limitan a un recuento de visitas, cenas, encuentros, paseos y funciones de teatro. La pregunta es, entonces, si las cartas siguen siendo banales aunque sus interlocutores en estas ocasiones hayan sido personalidades como Eisenstein, Le Corbusier o De Gaulle porque lo que las mismas recogen son, las más de las veces, impresiones personales de Victoria Ocampo bastante más cercanas al cotilleo que a cualquier consideración intelectual sobre o de su interlocutor de turno. Que si Tagore perdió el pasaporte o si Stravinsky tiene miedo de tener que ir al baño en medio de un concierto, todo ello salpicado de los más diversos comentarios o consideraciones sobre comidas, vestidos propios y ajenos, hoteles y —a medida que envejece, con mucho más frecuencia— salud. Para empeorar aún más la situación, y a pesar de que la solapa promete "una introducción que permite ubicarlas [las cartas] en el contexto adecuado", dicho contexto se limita a una periodización, que si bien quizás no sea arbitraria, es por lo menos oscura, ya que el compilador no justifica en absoluto la elección de los tres periodos (1929-1940 el primero, 1940-1955 el segundo y 1955-1979 —año de su muerte—, el último). Nada se

dice de la duración de los viajes y mucho menos del itinerario, tampoco hay referencia alguna a si tuvieron algún cometido específico relacionado con las actividades intelectuales de Ocampo o si sólo se trató de viajes de placer salpicados de encuentros amistosos con las personalidades citadas. Para ello habrá que leer la *Autobiografía* de la autora ya que el prometido contexto se limita a decir quién era Victoria Ocampo en esos momentos. Del mismo modo —para no caer en la confusión más absoluta— es aconsejable estar muy atento a las fechas y lugares de las cartas que pueden pasar del Park Lane Hotel, en diciembre o quizás enero de 1964 a otra carta desde el mismo hotel pero de diciembre de 1972 en la página siguiente, y tratar de adivinar si permaneció 12 años en el mismo hotel o qué demonios.

Por otra parte, las cartas no están exentas de jugosos comentarios: con fecha 20 de diciembre de 1959 y desde el Waldorf Astoria, dice: "Era tarde cuando fuimos a Columbia (Fundación Hispánica). Aquello me pareció, como siempre, una ratonera. Donde ponen la mano o el pie los españoles o los latinoamericanos surge la pobreza y el desorden."

Pero sin dudas Victoria Ocampo tenía cosas mucho más interesantes que decir, y las dijo, sólo que no lo hacía en sus cartas privadas. El problema está —como apuntaba con humor Umberto Eco, él mismo en peligro de que esto le suceda— en empeñarse en publicar cualquier escrito de un autor célebre. Mañana nos encontraremos con las listas del supermercado de Borges en todas las librerías.

Maria José Santacreu

CARTAS A ANGÉLICA Y OTROS - Victoria Ocampo - Sudamericana - 250 págs.

Sebreli por Sebreli

Pocos son los sobrevivientes de una travesía de autor como la que exhibe Juan José Sebreli en este libro que recopila cuarenta y siete años de ensayos de la más diversa índole. Algunos inhallables, o recopilados en *El riesgo de pensar* (1984). Lo que no excluye que el autor a veces delate el rictus amargo con el que parece haber soportado la dificultosa vida literaria en la que estuvo sumergido, y su autodidactismo. Precisamente porque muchas veces insiste en lo bien que fue tratado, confesado y sentido como tal. Hay huellas de todo ello. La índole general de estos ensayos, a pesar de la diversidad de sus objetivos de análisis, y de la calidad de la prosa, es la reflexión política. Puede decirse que la suya es una tentativa de rechazar la subordinación de las múltiples experiencias, en lo literario y en lo social; a lo político como técnica, la cual, en general, adhiere a la idea de que las experiencias y avatares del hombre real son una suma de elementos fragmentarios. Por un lado el logos político, más bien una metafísica de las ideas del poder social y sus esquemas, y por otro, el que desea. Hay allí un quiebre que puede verse como una traición. Desarticulación que ha sido capturada por una parte de la izquierda que se afirma revolucionaria (¿o ésta es una de las pintadas de muros que presagian su condición de 'sublimador' de fachada?). Quizás—dado que este libro se publica en el momento en que casi todos los sistemas de pensamiento que guiaron nuestra concepción del mundo en el pasado parecen haber sido destruidos (a pesar de los *saudosos*)—su interrogación en la frontera de un pensamiento de autor parece más relevante y testimonial de algo más que su circunstancia y del esfuerzo que le costó instalarse en el espinoso medio intelectual argentino.

No pensamos, como el autor, que la reunión de estos ensayos crea un todo que es algo nuevo. No hay novedad para nosotros en el agenciar de ensayos tan disímiles, sino recuperación necesaria de su dispersión original.

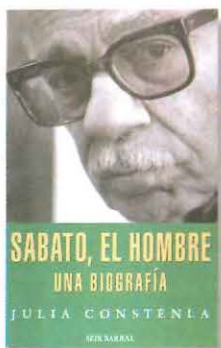
Antes del fin

La feroz lucidez, la obsesión aterradora, el compromiso hasta el fin que caracterizan la vida y la obra de Ernesto Sabato, hacen temible la idea de escribir su biografía. Cualquier cosa que se diga de Sabato corre el riesgo de recibir su mirada implacable, su gesto esculpido en el cuestionamiento. ¿Cómo evitar el encomio ditirámico, la ensalada de adjetivos majestuosos? La argentina Julia Constenla decidió aceptar el desafío, y en cortísimas 270 páginas recorre los ochenta y seis años de la vida de este rebelde empedernido, sin juzgar, sin comentar, en un relato ascético que en una primera lectura resulta engañosamente gris.

Los hechos de la vida de Sabato podrían merecer desde una biografía de aventuras hasta una chismografía de infidelidades conyugales. Su participación en el ala más activa del anarquismo de los años veinte en la Argentina, su militancia aguerrida en las juventudes comunistas, su trabajo de investigación en laboratorios de punta en Francia y Estados Unidos, en el campo de la física, sus reclamos de justicia y libertad en innumerables ocasiones, son algunos de los temas que podrían servir de base a un argumento espectacular. Pero no es ése el camino elegido por Constenla.

El libro se centra en hechos al parecer menores, como la decisión de desestimular la vocación pianística de uno de sus hijos, su renuncia a un trabajo porque *otro* había sido despedido, o la descripción de su relación con Matilde Kusminsky, su compañera desde hace cincuenta años.

Ni una sola vez aparece en esta biografía un adjetivo elogioso, una valoración crítica de su obra o de sus hechos. Los datos históricos aportados son los mínimos necesarios para comprender las circunstancias de la vida de Sabato, y, si bien no elude ningún tema (ni sus infidelidades conyugales, ni la



Hay ensayos que nos parecen particularmente notables, como es el caso de 'Celeste y colorado' o 'Una mujer desdichada: Victoria Ocampo'. Otros son de televisión en circuito cerrado, como 'Idas y vueltas con Sartre', en el que el autor insiste documentadamente sobre lo que fatigó su vida intelectual. Otros, como 'El pensamiento perdido: Héctor Raurich. Las desventuras de la izquierda argentina', son para *conesseeurs* de dicha circunstancia de la vida del país hermano. Sus diatribas a Eliseo Verón y a Oscar Masotta, la distancia desde la que se observa a Borges, no lo eximen de soberbia y encono personal.

Párrafo aparte merece el ensayo 'Historia secreta de los homosexuales en Buenos Aires'. Apoyado en datos e informaciones que sorprenden por la precisión y la enjundia, trae a luz elementos de valor fundamental para el análisis histórico y social, en una técnica que está siempre teñida de parcialidad. Parece descolocado en el conjunto; por su extensión hubiera exigido ser tratado por separado, y en medio de otros parece desmesurado.

Sebreli nos enseña el valor de las preguntas olvidadas y aceptamos su propuesta de usar el pasado como provocación de un ajuste. Pero ¿cuál?

Carlos Pellegrino

ESCRITO SOBRE ESCRITOS, CIUDADES BAJO CIUDADES - Juan José Sebreli - Sudamericana - 576 págs.

cuestionada reunión que, junto con otros escritores, mantuvo con el dictador Videla, etc.), no suele detenerse en las anécdotas, sino que profundiza en los principios éticos y las ideas que rigen la vida del escritor.

El relato se centra en la casa familiar de Santos Lugares: comienza con su descripción, y se cierra con su imagen desdibujada por una noche en ciernes. A lo largo del libro, una y otra vez la vieja casa rodeada por un jardín enmarañado vuelve a convocar al lector, mostrando ratos de la vida de Ernesto y de Matilde. El último capítulo sintetiza el espíritu general del libro. Constenla visita al escritor para trabajar sobre la biografía, y nos muestra el tono de su vida actual. Matilde está postrada por una enfermedad que no le permite casi comunicarse con otras personas. En su estudio, Sabato pinta, frente a la fotografía de su hijo Jorge, muerto en un accidente en 1995. Las plantas del jardín parecen querer invadir la casa (hace años Sabato decidió que las plantas deben crecer a su antojo, de manera que no permite podas, cortes ni barridos). El chofer del remise que trajo a Constenla tiene un hijo que, en un momento de desesperación, escribió una carta a Sabato, que el escritor contestó, hecho que al parecer fue de mucha ayuda para el muchacho, uno de los miles que continúa recurriendo a este hombre en busca de orientación. "Te das cuenta—le dice por lo bajo a Constenla— en este mundo horrible no podemos permitir que los jóvenes pierdan la esperanza."

El lector siente, al cabo de la lectura, que hay que hacer algo, por lo menos para que la vida de Sabato, próxima a su fin, sirva de ejemplo de honestidad intelectual, pureza ética y fortaleza moral.

Carlos Rehermann

SABATO, EL HOMBRE. UNA BIOGRAFÍA - Julia Constenla - Seix Barral - 270 págs.



Elianto

Yo sé que ustedes no lo leyeron, así que lo que les tengo que pedir es una acto de fe. Me salva la fecha, más propicia que otras para éxtasis místicos y reencontreros religiosos.

Para incentivarlos –que nunca nos falte la motivación, que nunca nos falte, alabado sea el Supremo–, vale decir que *Elianto*, la última novela del italiano Stefano Benni, es uno de los más originales basureros de esta inadjetivable época por la cual nos toca transitar. Allí, creyentes y no, encontraran la creación de la tierra relativa al funcionamiento de los siete mundo altéreos. En orden de aparición: Protoplas, el comienzo, gran Lego húmedo y burbujeante, donde trabaja incansablemente cierto obrero calificado, Trimegisto Ermes, primer alquimista de la zona, en permanente dificultad debiendo montar elementos que el Maniobrador le tira confusamente y sin instrucciones. De ahí la jirafa, que no tenía que ser así de rara, y el principio de Arquímedes –“Un cuerpo inmerso en un fluido recibe de éste un empujón par al

peso...” *ce lo ricordiamo vero? Bene.* En Protoplas, toda improbable sincronicidad es absolutamente voluntaria.



miten descanso ni paz, y toda esta tricenaria matanza se debe a “la Imborrable Ofensa”, a la “Vergüenza Primera” que cantan bardos profesionales –caricatura más que ofensiva del periodismo de guerra– y de la cual nadie, claramente, logra acordarse. Detalle menor que no altera mínimamente la rutina de las batallas matinales y vespertinas, la pausa del mediodía siendo rigurosamente respetada por las dos facciones en pugna.

Bludus, el mundo del divertimento, maqueta clásica ya abundantemente explotada por la ciencia-ficción, donde todo es posible, permite sin embargo participar de una peculiar sesión de striptease, llevada a cabo por el personaje femenino más sexy de la novela: una joven diablo, de apenas doscientos cincuenta años de edad –equivalentes de 25 terrestres– en arte Carmilla Drosera Lautrelia Pingüicola, adicta a los catálogos de lencería íntima, en la busca desesperada de un algo que le permita disimular su literal problema de cola.

Sigue Neikos. Su economía se basa en la guerra permanente de dos tribus, relativamente caracterizadas como: sucios, feos y peludos versus lampiños, perfumados y atractivos. Los patrocinadores no les per-

Los otros cuatro mundos no me caben en esta media página. Pero a mi criterio merece una mención especial el diablo Brot, verdadera cloaca humanoide, uno de los personajes más execrables y cómicos que alguna literatura medianamente contemporánea haya ideado: “El diablo Brot Caolila Aldamara Daiquirius, de la decimotercera legión de Caacrinolas, hacía el sauna en un charco de magma mientras se dedicaba a sus actividades habituales: es decir, comía un plato de fusiles a la lava picante y tomaba Vieux Bèon, el champagne infernal obtenido exprimiendo cuidadosamente los damnificados alcohólicos”. Obeso, peludo, y torpe, con ojos de chanco en calor, el diablo Brot es, en toda ocasión, fiel a sí mismo: “Brot levantó la copa, eructó y se tiró un pedo, una de sus endiadas preferidas, después se zambulló en el magma sulfuroso, dejando emerger únicamente las nalgas y la cola verdusca de dragón. Sabía respirar también por el culo y ésa era una de sus posiciones de relax preferidas”. Eso es lo que yo llamo tener estilo.

Stefano Benni hace diez años escribió *Tierra*, su primera buena novela. Su reincidencia con *Elianto* no deja dudas: tendremos que seguir leyéndolo. Un cálido Brot para todos.

Lucia Calamaro

ELIANTO - Stefano Benni - Feltrinelli.

Ovidio o de cómo deja de ser el mundo

Devenir, volverse algo distinto de aquello que se está siendo parece el orden natural de las cosas. En un mundo como el actual, que ya no parece regido por la vieja pregunta del *porqué* sino por otra, *¿por qué no?*, la aventura de mutar está al orden del día. El *body building* es la versión más inocente y tal vez tediosa de este nuevo orden de transformaciones; son los travestis, los transformistas o los transexuales los que han tomado sobre sí este riesgo, llevándolo a extremos –aunque alarmanes para algunos– más conmovedores.

De una película a priori tan poco inquietante como *Junior*, donde ese monumento al varón que por un tiempo fue Schwarzenegger se muestra capaz de embarazarse y concebir (sueño de diversas y antiquísimas mitologías, como Adán y su costilla o Zeus pariendo a Atenea de su frente) se puede extraer la pequeña máxima de que pronto ya nada será como fuera. Y esto no es la perogrullada tanguera del cambalache sino una verdad antigua como el mundo. Una verdad que apare-

ce, con rabiosa felicidad, en una obra que ya tiene dos milenios bien cumplidos: las *Metamorfosis* de Ovidio.

Allí el poeta latino se arrogó el nada frugal proyecto de contar la historia del mundo, desde sus orígenes hasta aquella su ya tan clásica actualidad, el siglo I de Augusto, Virgilio y Horacio. Y al hacerlo cantó a dioses, hombres, ninfas y náyades de tal modo que casi todo lo que sabemos de mitología grecolatina se lo debemos a él. Por su solo valor informativo –sabroso documental de edades idas– las *Metamorfosis* ya habrían ganado el lugar de privilegio que tienen en la mayoría de las bibliotecas, pero acaso no su estricto valor y necesidad. Porque Ovidio fue y es uno de los más sutiles narradores que hayan existido. Como nadie, logró conjugar la verdadera esencia de la narrativa, ese arte que, precisamente, enseña que las cosas no son lo que parecen, y que si algo está siendo pronto pasará a ser otra cosa. Quien se detenga nada más en los versos que cantan el amor de Febo por la casta Dafne y trate de retener ese tris –inmejorablemente captado por Ovidio– en que el enamorado dios siente ‘todavía’ latir el pe-



cho de la ex ninfa bajo la inflexible corteza de laurel en que ella está ya casi perfectamente convertida, habrá casi retenido el verdadero sentido de la literatura. Mostrar la verdadera condición trágica de la vida –y también del amor–, que no necesariamente implica un sufridero sin fin (eso es propio del melodrama, no de la tragedia), sino que testimonia cómo, para ganar algo, es preciso sacrificar otra cosa. Después de que el dios pierda a la amada en un árbol, ese árbol será la heráldica de las grandes glorias. Y no hay gloria sin mutilaciones, no hay amor sin grandes pérdidas, no giraría el mundo si no se lo alimentara con sacrificios y grandes combustiones. Está ahí la verdadera belleza de los clásicos, que todavía insisten en enseñar que no es que el planeta haya llegado a su fin sino que, como siempre ha sido y probablemente siga siendo, se está transformando (sólo que tal vez con mayor velocidad). Y hoy día, las *Metamorfosis* de Ovidio devienen más y más clásicas: están en plena mutación.

Amir Hamed



Lo que siempre estuvo ahí

El ensayo, como género, tiende a invitar a una discusión, o al menos a alertarnos de alguna, porque al menos para el ensayista el tema así lo vale. Entre los ensayos uruguayos de los últimos tiempos no es fácil que el lector no especializado se vea tentado a comprar un ejemplar del género así porque sí. Y quizás sea ésta una de las primeras y más luminosas virtudes de *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto*: la percepción por parte de un amplio registro de lectores de una señal inteligente, inmediata, clara, cómplice. Es un libro que rescata e intenta discutir —y en principio desde aquí— un fenómeno que rompe los ojos aun en las más superficiales y socorridas interpretaciones. En las salas de espera del dentista, en el tapete de una discusión de propuesta periodística, en el bar y, claramente, en la estrategia publicitaria, la aventura andrógina se ha vuelto un comodín temático.

Roberto Echavarren, destacado poeta y docente, ha decidido que no importa demasiado aquello de que aquí es Uruguay y allá es otra cosa; de cómo todo es tan relativo y de que cualquier ejercicio del discurso es indefectiblemente autoritario porque se habla en nombre de otros; se ha olvidado de las producciones de discurso de aquí y de allá, y de las pertinencias, las represiones, las subestimaciones y complejos de culpa, y ha escrito impulsado por el simple impulso de escribir, porque hay una necesidad de decir, lo cual se nota en el texto, y siempre resulta un descubrimiento grato. El tópico en cuestión, primero, el corte o el enfoque, después, y el tono expositivo de este ensayo respiran una libertad y una determinación, que más allá de contenidos, resulta *a priori* elogiosa en relación a los límites que el género ensayístico rioplatense se autoimpone habitualmente.

Arte andrógino comienza tratando de definir tres conceptos-base, comodines de sentido desde donde tejer una/varias hipótesis según un determinado esquema expositivo: ideas como las de *fetichismo*, *estilo* y *moda*, en la concepción particular que Echavarren busca asignarles, son las llaves conceptuales para ingresar a este ensayo, por lo que el primer capítulo está enteramente dedicado a precisarlos.

Sobre todo la diferenciación entre los conceptos de *moda* y *estilo*, acaso uno de los aportes más novedosos del libro. Es a partir de los espacios dejados en blanco por la habitual no distinción entre ambas ideas, que Echavarren teje un posible linaje de lo andrógino —desentendiéndose de nociones problemáticas como la de 'identidad' o 'minorías'— a nivel de imagen, sensibilidad, comportamiento y actitud, en las distintas tribus urbanas sobre todo del siglo xx. Desde el dandy finisecular al *glam*—grupos como Poison, Motley Crue o Aerosmith, "el estilo que ha ido más lejos para desinvertir la imagen masculina de los rasgos biológicos secundarios y de cualquier moda que permita reconocer a un hombre en oposición a una mujer"—; desde el *camp* hasta el *punk*, o

hasta el *grunge*, se trata sobre todo de la precisión de un linaje a través de los fenómenos musicales que hicieron a la cultura joven durante el siglo xx. Supermachos, superhembras o travestis parecen responder, siempre hablando a nivel de fenómenos estilísticos, a fetiches anacrónicos. De 'la muerte del hombre y de la mujer', título del segundo capítulo, surge sin embargo la figura de lo que Echavarren define como "mutantes": caso de Little Richard, Prince y Michael Jackson, quienes "abren un campo de inclinaciones y alternativas confusas. Ese campo resulta neutro, aunque no asexual. No aceptan una identidad o personalidad impuestas desde fuera, pero tienen individualidad. No se definen. Se posicionan para ocupar una franja indecible, cuando al eros concierne la cuestión de qué es el otro. Seducen con un reto: 'Interprétame'".

Arte andrógino se cierra abriendo la posibilidad de encontrar antecedentes andróginos en una biblioteca personal: desde Cazotte a Balzac, de Huysmans a Scott Fitzgerald, pasando por Onetti o Manuel Puig, los elementos a los que Echavarren pone la lupa terminan por dibujar la idea de que la figura andrógina siempre estuvo allí, y que éste es sólo el momento de la posibilidad consciente, el tiempo de tomar lo que siempre estuvo ahí.

No resulta fácil hacer balance de un libro distorsionante y arborescente como éste, un ensayo que no parece resignarse a quedar atrapado en la cómoda estantería canónica del género ensayístico. Su escritura esquizoide (sin que esto signifique un juicio de valor) ejercita al lector en su versatilidad para pasar de un registro académico a un registro de tono más periodístico sin problemas; mientras una sensación, fugaz pero recurrente, habla de esa misma libertad de un modo menos positivo. Es que por momentos, Echavarren se sale del camino por el que quiere llevarnos, tentado por lo que acaso sean ciertas viejas obsesiones personales. Es el caso de lo que parece ser un privado y calibrado arreglo de cuentas con ciertos aspectos de los regímenes comunistas, o algunas disquisiciones sobre la cultura homoerótica, que si bien forman parte sustancial de la cuestión, por momentos dejan al lector abandonado en alguna estación, como si Echavarren se hubiera salido de la ruta para discutir con otros caminantes. Y es raro: pero eso no opaca, sin embargo, la libertad y la espontaneidad de una prosa que estuvo todo el tiempo cambiando la torre de observación para mirar las cosas, para no caer en la torpeza del prejuicio.

Sofi Richero

ARTE ANDRÓGINO: ESTILO VERSUS MODA EN UN SIGLO CORTO - Roberto Echavarren - Ediciones de Brecha - 170 págs.



c
a
n
d
e
l
e
r
o

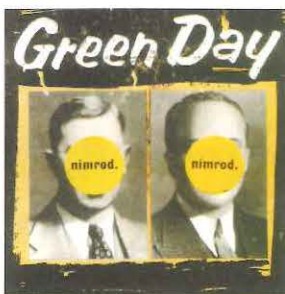


libros

La Batalla continúa

Querido papá Noel: e sido bueno todo el año i quiero pedirte una sola cosa: el Nimrod del Grin dei. Gracias.

No me interesa que Green Day haya aparecido en cada revista terruca de música que haya por ahí. Me trae sin cuidado que sea objeto de culto para miles de jóvenes adolescentes en plena explosión hormonal. Me la trae floja que el video de 'Hitchin' A Ride' sea puesto las veinticuatro horas esterilizando una excelente canción, porque igual no es de las mejores del disco. Y aunque tenga que aceptar que al principio uno sintió cierta resistencia hacia Billy Joe Armstrong y sus dos amiguetes —gracias a, primero: la sana resistencia a aquello que los medios parecen querer meterte por la garganta a la fuerza, y segundo: a la sana resistencia al punkie dominguero—, su disco anterior terminó entrando a mi lista de favoritos luego de dejar de lado la objeción número uno y tener que tragarme la objeción número dos. Que los acordes de Green Day se alimenten del punk-rock y el power-pop de finales de los 70 (Pistols, Buzzcocks, Clash) y algo de Ramones (si bien no la velocidad, sí el travelling y la capacidad de disfrazar pop de punk), el resultado es mucho más variado y personal, haciendo bastante más que adaptar el Londres y la Nueva York del setentaipico a la California del 97. De lo anterior ya dejaron constancia en sus discos anteriores, y la verdad es que ya no son tan jóvenes como aparentan. De eso se trata en realidad su nuevo disco; de que la arruga punk no es bella, y de cómo se hace para poder seguir haciendo punk pop honestamente, sobre todo después de la presunta aceptación del punk y su conversión en música alternativa, y más aún cuando uno se ha casado y acaba de tener un hijo. Billy Joe, el vocalista, guitarrista y letrista, ha pasado recientemente a las líneas de los casados con hijos y la repentina estabilidad se traduce en la mayoría de los 18 temas del Nimrod, dando un resultado alucinante; se mantienen las neurosis, el nihilismo y las alienaciones que



tanto nos gustan, pero ahora se reportan con una visión más distanciada, quizás mejor escrita (aunque Billy Joe siempre ha escrito bien), y aceptando detalles y guiños en los arreglos que otros puristas no se permitirían. Esto requiere de experiencia y buen talento. Green Day es violento y creativo, recuperando a lo bruto la perdida esencia arty del punk, con la única intención de divertirse y rechazando cualquier pretensión que no sea pasarla bien, y escupiendo en el ojo del bastardo que se lo merece. No es que hayan descubierto la sopa de cebolla, pero tampoco lo pretenden. Para tomarles la medida exacta, pinchá 'The Grouch', una rabieta sobre los tiempos que vendrán ("...juventud desperdiciada y un puñado de ideales / yo tenía un punto de vista joven y optimista / me he descompuesto pero mi panza está más gorda / oh mi dios, me estoy pareciendo a mi padre"); 'Hitchin' A Ride', el primer single con una de las mejores baterías desde Jim McPherson; 'Worry Rock', un bonito momento sentimental que homenajea a los mejores momentos de Mick Jones cuando lo dejaban en los Clash; 'King For A Day', una historia de travestismo infantil en un estilo medio ska-reggae (nada muy descabellado, visto que Billy Joe es hermano de Tim, de Rancid); y hasta un instrumental surf onda Nightriders, 'Last Ride In'. Pase y elija, señora, que hay para elegir. Si tiene que haber alguna contra, es que el disco suena organizado, limpio, grabado en un buen estudio, con buena producción... me gustaría ver qué resultaría de todo esto si se hiciera un poco más, no sé, menos pulido, visto que en vivo suenan mucho más fuerte... pero hoy en día después de Sebadoh y Guided By Voices cualquier hijo de vecino hace lo-fi, así que supongo que así está bien. Saben, lo que siempre recuerdo de Green Day es una frase que salió en el disco del Lollapalooza, antes de comenzar una canción: "¡Hey, miren a ese chico de ahí de pelo verde! Hasta le dice a todo el mundo, mírenme, soy un punk rocker... Hippie de mierda."

Martín Ansin

NIMROD - Green Day - CD Reprise/Warner 9362-46794-2

T A M B I É N

Helmet: jugando en el borde

Tres discos es todo lo que Helmet ha necesitado para convertirse en uno de los grupos más influyentes de la presente década. Desde bandas como Limp Bizkit, quienes les agradecen en forma explícita, hasta Korn y los Deftones, que acusan fuertes influencias en su sonido, es enorme la cantidad de músicos que evidencian un pasaje intenso por la potente música de esta banda neoyorquina.

Con *Aftertaste*, su cuarto y más reciente trabajo, Helmet vuelve a colocarse entre las cosas realmente interesantes que están ocurriendo en la música actual: con un pie dentro del sonido trash, arreglos cercanos a la austeridad del hardcore y un estilo absolutamente personal que los aleja de cualquier género, la banda que lidera el vocalista y guitarrista Page Hamilton vuelve a descargar una andanada de canciones enérgicas, inteligentes y precisas.

Los veloces y extraños solos que antes marcaran los temas casi han desaparecido, dando lugar a climas densos en donde el peso se encuentra sobre todo en la base rítmica. También han desaparecido los experimentos estilísticos de *Betty*, su trabajo anterior, quedando tan sólo algunos momentos pop en los vocales y en varios de los riffs.

Es claro que hablar de pop en esta banda es hacerlo en relación a sus trabajos previos y no respecto al pop que se escucha en la FM. Por esto, el material contenido en *Aftertaste* difícilmente pueda ser aceptado por un fan de, digamos, las Spice Girls.

La precisión milimétrica que caracterizara al grupo desde su primer disco *Strap it on*, editado en 1990 por la independiente Amphetamine Rep-

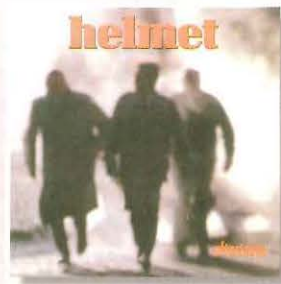
tile, también está presente en este trabajo, con la diferencia de que ahora el minimalismo de la banda parece balancearse entre las (por momentos) agradables melodías de Hamilton y la contundente arreglística de las bases que resultara evidente sobre todo en *Meantime*, el segundo disco del grupo.

En *Aftertaste* estos dos aspectos nunca llegan a competir entre sí, generando en cambio la sensación de que, una vez más, Helmet ha logrado reinventarse casi sin moverse de lo que ya es su estilo. Con esto, la banda ha vuelto a patear la pelota hacia adelante en lo musical, explorando terrenos poco transitados por otros que no sean ellos mismos, con envidiables volúmenes de buen gusto y gélida furia. Por esto, si fuera poco, por primera vez las canciones revelan alma en las melodías y en los característicos muros de sonido de las guitarras.

Si alguien alguna vez dijo que la música de Helmet era un *coitus interruptus* (por sus riffs cortados y la caprichosa estructura de sus canciones), la madurez alcanzada por Hamilton y sus socios en este trabajo hace de los cuarenta y tantos minutos que dura el disco una suerte de *climax continius*.

Fernando Santullo Barrio

AFTERTASTE - Helmet - Interscope - 1997.



*El nuevo teléfono de Telegestiones UTE
es inolvidable:*



1930

Telegestiones



1930: EL NUEVO TELEFONO DE TELEGESTIONES UTE PARA MONTEVIDEO



*Carta del Marqués de Sade
a la Sra de Sade desde la prisión **



[21 de octubre de 1782]

Mi querida amiga, sólo tengo que pedir un favor, y aún confío bastante en vuestra vieja amistad por mí o en vuestra compasión, como más os guste, para esperar que no me lo negaréis. Se trata de que me consigáis un traslado cualquiera, aunque fuera para ir con los pies y puños atados a la jaula de Mont-Saint-Michel. Lo prefiero y os lo pido por favor. Sí, lo prefiero mil veces a estar expuesto constantemente a las experiencias del veneno planeadas por las infamias del malvado de Rougemont, el cual, sin lugar a dudas, ha convenido con vuestra madre un precio

sobre mi vida. Hace ya seis semanas que este canalla se dedica a darme drogas que me indisponen y me hacen sufrir dolores tan violentos que ni un criminal hallándose sobre la rueda podría soportar. Y la prueba de que este canalla de Rougemont ha vendido mi vida, es que ahora ya ni siquiera se permite entrar a nadie en mi habitación, y me sirven por una ventanilla como a los locos. Se comportan tan indignamente que incluso me niegan el auxilio del cirujano, prueba infalible de que mi vida está vendida. Adiós, eso es lo último que os digo. Que el cielo pueda haceros feliz sin mí, ya que se supone que mi muerte es necesaria para vuestra felicidad. Si tiene que

ser así, no me duele morir, pero, entonces, os juro y aseguro que sólo lamento no poder, mientras expire, llevarme conmigo al infame malvado que tiene la bajeza de alimentarse e ir a pagar sus placeres con el dinero que sacará por el precio de mi vida. Os suplico que, si aún os queda algo de compasión, hagáis todo lo posible para que me trasladen a donde sea y en las condiciones que deseen. O de lo contrario, tendré motivos para creer que vos misma participáis de mi muerte.

**Extractado de Sade (Correspondencia). Barcelona, Editorial Anagrama, 1975.*



Machado de Assis y 'El alienista'



El fragmento que sigue corresponde al comienzo del largo cuento de Machado de Assis. El médico Simón Bacamarte se radica en Itaguaí para dedicarse de lleno al estudio y práctica de la medicina, en particular de la psicología y la patología cerebral dado que descubre que nadie había en Portugal y mucho menos en su colonia que se ocupara de tal aspecto. La ironía y humor con el que Machado asume la tarea de poner en relieve lo absurdo de la existencia y lo frágil y difusa que es la frontera entre la locura y la cordura se suman a la absoluta actualidad de un texto escrito en 1882.

Joaquín María Machado de Assis nació en Río de Janeiro el 21 de junio de 1839, poco antes de empezar su reinado Don Pedro II. De origen humilde (bisnieto de esclavos e hijo de obreros) será fundador de la Academia Brasileña de Letras.



(...)

El Ayuntamiento de Itaguaí, entre otros pecados de que le acusan los cronistas, tenía el de no hacer caso de los dementes. Así es que cada loco furioso era encerrado en una habitación de su misma casa, y no era curado, sino 'descurado', hasta que la muerte le venía a robar el beneficio de la vida; los mansos andaban sueltos por la calle. Simón Bacamarte intentó inmediatamente reformar tan ruin costumbre. Pidió permiso al Ayuntamiento para agasajar y tratar, en el edificio que iba a construir, a todos los locos de Itaguaí y de las demás villas y ciudades, mediante un estipendio que el Ayuntamiento le daría, cuando la familia del enfermo no pudiese hacerlo. La propuesta excitó la curiosidad de toda la villa y encontró una gran resistencia, poniendo de manifiesto lo difícil que es desarraigar costumbres absurdas o incluso malas. La idea de meter a los locos en la misma casa, viviendo en común, pareció en sí misma un síntoma de demencia y no faltó quien lo insinuara a la misma mujer del médico. [...]

Una vez en posesión del permiso, comenzó a construir la casa. Era en la calle Nueva, la calle más bonita de Itaguaí en aquel tiempo; tenía cincuenta ventanas por lado, un patio en el centro y numerosos cubículos para los huéspedes. Como era gran arabista, encontró en el Alcorán que Mahoma declaraba venerables a los locos, al considerar que Alah les quita el juicio para que no pequen. La idea le pareció bonita y profunda, y la hizo grabar en el frontispicio de la casa; pero como temía al cura y, por carambola, al obispo, atribuyó el pensa-

miento a Benedicto VIII, mereciendo con este fraude, piadoso por otra parte, que el Padre Lopes le contase, durante la comida, la vida de aquel eminente pontífice.

Casa Verde fue el nombre dado al asilo, por alusión al color de las ventanas que por primera vez aparecían verdes en Itaguaí. [...]

De todas las villas y términos vecinos afluían locos a la Casa Verde: furiosos, mansos, monomaniacos; toda la familia de los desheredados del espíritu. Al cabo de cuatro meses, la Casa Verde era una población. No bastaron los primeros cubículos; se mandó anexionar una galería de otros treinta y siete. El Padre Lopes confesó que no había imaginado la existencia de tantos locos en el mundo y menos aún lo inexplicable de algunos casos. Uno, por ejemplo, un muchacho ignorante y villano, que todos los días después de la comida pronunciaba regularmente un discurso académico, adornado con tropos, antítesis, apóstrofes, con sus reales de griego y latín y ribetes de Cicerón, Apuleyo y Tertuliano. [...]

La manía de grandezas tenía ejemplares notables. El más notable era un pobre diablo, hijo de un vendedor de trajes de confección, que contaba a las paredes (porque nunca miraba a nadie) toda su genealogía que era la siguiente:

—Dios engendró un huevo, el huevo engendró la espada, la espada engendró a David, David engendró la púrpura, la púrpura engendró al duque, el duque engendró al marqués, el marqués engendró al conde, que soy yo.

Lo que piensa Alfred Stieglitz sobre la vida y la fotografía:
hay que derramar la propia sangre

Una entrevista de Djuna Barnes

Djuna Barnes (1892-1982) nació en EE UU pero vivió largos años en Europa, en donde escribió sus libros más significativos. Entre ellos, *El bosque de la noche*, su novela más célebre, prologada en su edición original por T. S. Eliot. Considerada como una de las escritoras más bellas, glamorosas y personales que haya dado la vanguardia del siglo XX, Djuna cultivó durante muchos años una singular manera de hacer periodismo (1914-1931). La entrevista de la que aquí se transcriben algunos extractos, fue realizada en 1914 a Alfred Stieglitz, fotógrafo, director de diversas publicaciones y promotor de arte, considerado además como uno de los mayores agitadores culturales del Nueva York de principios de siglo.



I

Fue a comienzos del otoño, sin no recuerdo mal, de 1914, cuando fui a parar a casa de Mabel Dodge, un atardecer, con la idea de mostrarle mis dibujos. [...] La clase de los indiferentes –los poetas, los revolucionarios, con sus cabezas siempre metidas en algo así como unos rodamientos a bolas, provistos de bombas y otras municiones redentoras para un nuevo orden social– era para mí una novedad absoluta. Al principio me pareció que esta nueva clase era encantadora, no tanto porque yo sintiera deseos de cultivar su trato, sino por la gratitud que me produjo el placer de encontrarme con que estaban señalándome el camino de mi futuro con un dedo índice previamente mojado en tinta dorada. [...]

Pero seguramente todo esto no viene al caso, a no ser como pequeño boceto a pluma de cómo era yo cuando conocí a Mr Alfred Stieglitz. Mabel Dodge sostenía entre sus manos uno de mis cuadros, extraordinariamente malo, por cierto, y vacilaba entre la aprobación y la desaprobación.

–En fin –dijo–, vete al 291 de la Quinta Avenida, pide por Mr Stieglitz, y muéstrale el cuadro; quizá él pueda ayudarte.

El 291 se encuentra en el último piso de una casa anticuada que domina una panorámica de la Avenida. [...] Había un hombre apoyado en un estante que recorre toda la extensión de las paredes de la sala; tenía los pies cruzados, y hablaba con dos o tres personas, del mismo tipo de las que yo había conocido la noche anterior. No alzó la vista cuando entré, ni pareció notar mi presencia. [...]

Llevaba el pelo más largo de lo que es costumbre entre los hombres, y ya entonces comenzaba a virar hacia el gris acero. Cejas pobladas, ojos hundidos, con una expresión de incertidumbre. [...]

Al poco rato se volvió hacia mí y me presentó a los otros, al tiempo que se me presentaba él. Ellos se fueron muy pronto, y él cogió con toda naturalidad la carpeta que yo cargaba.

Estuvo mirando las láminas detenidamente, y me preguntó qué juicio me merecían a mí. No esperaba esta pregunta, y le contesté:

–Me entusiasman.

Pareció satisfecho.

–Es usted la primera mujer –dijo, con lentitud– que ha contestado a esta pregunta con franqueza. Bien, quizá tenga usted razón.

Las metió de nuevo en la carpeta y se puso a anudar las cintas.

–¿Y qué tengo que hacer? –pregunté.

–Siga dibujando, si es que le interesa de verdad, y no trate de vender nada, o bien...

Hubo una pausa durante la cual desvió la vista hacia la ventana –...o bien siga dibujando, simplemente, aunque no le interese de verdad, y venda lo que vaya haciendo.

Creo que es el mejor consejo que jamás me han dado, y es típico de Stieglitz, aunque a él no le guste la palabra “típico”. [...]

II

Aunque Stieglitz parecía estar interesado por la pintura, no parecía entender de pintura; aunque daba consejos sobre pintura parecía estar dando más bien consejos sobre el arte de vivir.

Todas sus exposiciones han sido revolucionarias: cubistas, impresionistas, irracionales, todas y cada una de ellas. Ha expuesto obras de Picasso, Matisse, Rodin, Pamela Smith, Brancusi, Toulouse-Lautrec, arte salvaje del llamado ‘arte negro’, Picabia [...]

A menudo han calificado a Stieglitz de

gran impostor. Y yo no puedo escurrir el bulto al respecto; también he pensado de él que era un gran impostor. Mucha gente ha dicho: "Por fuerza ha de serlo; no tiene nada que vender, pero posee una galería; no tiene, en apariencia, nada que ganar, aparte de los fútiles comentarios de la gente que pasa por su sala." También aquí debo confesar mi culpa, aunque no sin añadir: "Bueno, quizá tiene suficiente dinero como para no tener que ganarse la vida con la galería. Pero, en ese caso, ¿por qué trata de divertirse de una forma tan poco divertida?"

—Para conocer a personas como usted —me dijo, y se puso a reír. Oh —añadió—, me ha cansado de ser el hazmerreír de toda América, de ser el bufón de la corte. Todos ustedes vienen aquí con las caras muy serias, y algunos sonríen cuando se van, y creen que yo no me doy cuenta. Pues me he dado cuenta, y me he sentido satisfecho con eso solamente, porque ése es el único motivo por el cual he seguido manteniendo abierta esta buhardilla durante los últimos trece años. Cada uno de los visitantes ha pensado lo que ha querido. ¿Por qué debería yo ilustrarles? ¿Por qué tendría que decirles que hay que derramar la propia sangre? [...] Yo sabía que para delatar al ser humano no hay ningún medio comparable al arte. La gente se muestra ante el arte tan simple como es, o de lo contrario, mien-

ten como bellacos. ¿Qué sé yo de pintura? Nada de nada. [...] ¿Qué quiero saber de ellos? Nada. [...] Dicho en otras palabras, he tenido el placer de reírme de América durante trece años. [...]

III

—¿Y su vida cotidiana?

—¿Se ha fijado en la vista que se domina desde la ventana de atrás? Es sencilla, y está rebosante de una perfecta ausencia de vida humana. Apenas un hotel con sus escaleras de incendios, un montón de ventanas vacías e inexpresivas, y, últimamente, unos cuantos carteles. [...]

—Baje la cortina —me pidió. Y nos pusimos los dos a reír.

Habían entrado un par de hombres, y me pregunté cómo ha podido arreglárselas Mr Stieglitz para no volverse loco tras haber escuchado los comentarios de toda clase de personas, tal como le he visto hacer frecuentemente aquí. Grandes pelmazos soporíferos, como águilas ratoneras que han bajado al suelo bajo el peso de la carga de porciones excesivamente grandes de almas demasiado pesadas. O turbias mujercitas que, en una vida despreocupada, planean ediciones raras de Emerson, Longfellow y Riley, calzadas con chanclos y con bolsos de dudosa piel, y que hablan con el siseo

constante de sus eses, como si sus palabras se deslizaran sobre un piso resbaladizo. O mujeres gordas cargadas de perritos, que contemplan admiradas cualquier clase de cosas, con tal de que no sean cuadros, y dicen que "adoran" todas las "tendencias", porque contribuyen al "progreso". Y, peor aún, el turista, el hombre flexible como un sauce y la joven que exclama con entusiasmo: "¡Qué magnífica concepción de línea y color!", mientras sostienen con el brazo extendido algún grabado. [...]

Pero a menudo me pregunto, cuando creo que nadie, sobre todo Stieglitz, puede oír mis pensamientos, ¿qué es lo que ha hecho que este hombre haya tenido que aprender de la vida así, y qué es lo que ha ocurrido en las vidas de los demás para que hayan tenido que formar lo que podríamos llamar "la buena sociedad"?

A veces me gusta Stieglitz, cuando habla más de la cuenta, y a menudo me encuentro a mí misma diciéndome que me gusta cuando habla menos de la cuenta, cuando no habla prácticamente nada.

(*) (En *Perfiles*, edición a cargo de Alice Barry. Barcelona, Anagrama, 1987.)

La novia de los huertos



M a r o s a

Quiero entrar a un jardín de rosas, oscuras, rojas, redondas, ovales, aterciopeladas, como las que vi de chica, con perfume a vino, a uva y a manzana, que, no sé por qué, llamaban Estrella de Francia. Sentarme, allí, oculta. Y que pasen, cerca, casi rozándome, mientras dicen: "¡Ven!" "¡Ven!", mientras gritan "¡Estará escondida!", "¡Estará dormida!"

Y llega humo de la casa, un olor a arroz con nardo, y a budines, un contrapunto de lechuzas y violines.

Y a la medianoche, aparecer con una sonrisa extraña, en medio de los llantos, la alhucema, el pastel blanco, diciendo: —Ustedes miraban y no me veían.

Era una mañana con alguna lluvia, y viento. El tártago mostraba los negros frutos y duras hojas, a modo de castigo. Parecía un enebro, que fuera a ofrecer una bebida diabólica y oscura. La gallinita blanca iba hacia él como en una pesadilla: la llamé, pero no volvió su pequeña cabeza donde ya anidaba esa locura; le vi las piernas finas, la ropa leve. Quise acudir. Pero, de inmediato, aparecieron grandes telas de araña, llenas de perlas y brillantes, tiesas y bellísimas. Por donde yo quisiera salir había una de esas tramas. Alguien con su imaginación las construía, para que no fuera.

Y en el tártago, en el enebro, dejó de ser la paloma blanca.

Esa novia de los huertos era alta, delgada, muy hermosa; el cabello recogido en la nuca como un moño; tenía vestido negro, mantón blanco. Había nacido en esa casa; sabía cocinar, coser, tejer, cuidar de los retamos, no sabía escribir, sabía rezar. (El novio era de sólo unos metros más allá.)

Para entrar a la iglesia tuvo que inclinarse, pues, la puerta era chiquitita y ella muy alta. Tenía vestido negro, mantón blanco. Y como ramo, una flor de coliflor: hojas grises y largas, rosetón blanco, acresponado, anacorado: sobre el que caían el arroz, el adiós y las lágrimas.



Federico Rubio