CONTENIDOS

¿Cuántos escritores están locos?	3
'El mundo amarillo', de Albert Espinosa	5
¿Cómo se suicidan los escritores?	7
Paul Pen nos da 'El aviso'	9
Universitarios, a la caza de materia oscura en galaxias	10
La capacidad de recordar nos permite imaginar el futuro	13
Tiempo y tientos de Antonio López	15
Una nueva barca solar de Keops emerge del fondo de la historia	18
Aumentará temperatura seis grados en los próximos 100 años	20
Podría padecer dislexia hasta 17 por ciento de la población infantil mundial	22
Desarrollan en la UNAM ventilador inteligente para uso médico	24
Escritor de la noche	27
Fronterizo, como Svevo	30
Cómo fotografiar un hueso	33
La era del relieve	37
El evolucionismo mal entendido	40
El dilema de la violencia	41
El sacudón intacto	43
Sembrando el mal	44
La trama: una definición	49
Ligeia, estilo y enfermedad	51
El salario del miedo	54
Cómo funciona el universo	60
Fuera del Panteón americano	62
Revaloran la iconografía musical prehispánica	64
El hábitat español bajo la lupa	66
Guayasamín y otros recorridos	68
Imprimir en tres dimensiones	70
El historiador como artista y viajero	72
Aconsejan preservar árboles añosos	75
Ráfagas imprevisibles de novela negra	77
La audacia de imaginar lo imposible	79
La catedral de la tecnología cumplió 150	80
La extraña costumbre de dedicar libros	83

Leonard Michaels nos lleva de 'Luna de miel' 85
Scriptura continua: cuando no había separaciones entre palabras 87
Páginas inéditas salvadas del fuego 89
Un cómplice de Proust 92
"Hay que reglamentar el final de la vida" 94
Romper el hilo 96
Cuando el árabe ocupa las calles 97
La tercera verdad 99
Entrega UNAM propuestas y diagnóstico sobre la ciudad de México 104
Las fumarolas del Popocatépetl son normales y no afectan a la población 106
¿Realmente leer en papel es lo mismo que leer en pantalla? 108
Medio siglo de conocimiento inédito en la revista *Geofísica Internacional* 111
Estudiantes de la FI ganan XIi concurso interuniversitario de puentes de madera 114
Estudian universitarios cambios en las familias mexicanas 116
Detección y tratamiento tempranos, claves para sobrevivir con fibrosis quística 119
Tienen las áreas verdes, efecto restaurador funcional y psicológico 121
Una proteína que promete: tendría múltiples aplicaciones 124
La edad adulta del cómic 126
El virus Powerpaola 136
Antropología filosófica 138
El siglo de Gallimard 139
"La ciencia progresa cuando se arriesga" 148

¿Cuántos escritores están locos?

Posted: 19 Jun 2011 02:18 AM PDT

El oficio de escritor siempre **se me ha antojado como imán para desequilibrados**. O quizá es que son los desequilibrados los que acaban haciendo catarsis vía literatura para soportar la vida.
La cuestión es que hay muchos escritores que están mal de la chaveta. Distintos trastornos mentales que acaso han funcionado como dinamo para una creatividad especial. **Ya se dice que los locos abren caminos que más tarde seguirán los sabios**.

Por ello no es difícil encajar que autores como Maupassant, Nietzsche, Schopenhauer o Mishima hayan estado turuletas en algún sentido. Para el psiquiatra **Enrique González Duro** esto no es simple azar:
Hay demasiados ejemplos de autores tratados, diagnosticados, recluidos, para que la relación entre locura y literatura sea casual. Es curioso cómo en muchas culturas el loco es un individuo inspirado, privilegiado, capaz de percibir y de decir lo que otros no captan, y siempre se ha buscado una conexión entre la locura y el arte.

El artista, con su trabajo, tiende a crearse un mundo interior que le aleja de la realidad, y si ese proceso no se devuelve al mundo real en forma de producto artístico, se corre el riesgo de quedar encerrado en ese mundo imaginario. En cierta manera, podría decirse que la creación artística libera de la propia locura.
Hölderlin padeció esquizofrenia: hablaba consigo mismo interminablemente y en un idioma ininteligible, y luego por las tardes se ponía a escribir poesía. Irónicamente, poemas bastante serenos.

Shelley sufría frecuentes ataques de melancolía, alucinaciones y sueños letárgicos. El humor de **Byron** demudaba en pocos minutos. **Baudelaire** sufrió frecuentes crisis nerviosas, neuralgias y vértigos que le dejaban postrado en la cama.

Dice el escritor **Benjamín Prado**:
Hay una larga lista de obesos que han convertido sus neurosis en material novelesco o poético: Beckett, Kafka o Pessoa, a quien su condición, por no decir enfermedad, le convirtió en uno de los grandes poetas del siglo XX, al igual que a Juan Ramón Jiménez.

Otros desequilibrados fueron **Virgina Woolf, Allen Ginsberg** y **Silvia Plath**. O **Marcel Proust**, que permanecía recluido durante semanas en su habitación, tapizándola de corcho y pesadas cortinas, inhalando polvo medicinal. Sólo se alimentaba de cafeína, veronal, cerveza y helados.

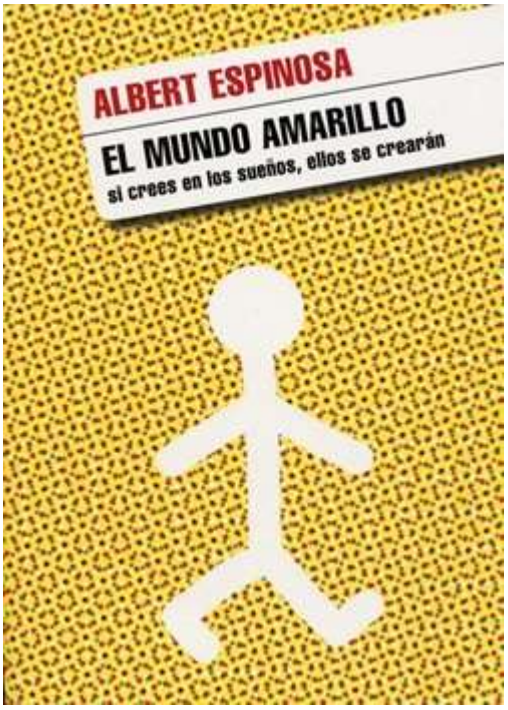
Otra cosa, por supuesto, es hacerse el loco, algo que también han cultivado los artistas para hacerse notar entre la plebe: forzar la excentricidad, epatar a la burguesía, hacer chirriar las convenciones. Porque la locura vende, sea verdadera o fingida. Por eso **Azorín** iba por Madrid con un paraguas rojo. O **Valle-Inclán** iba por las noches a la Plaza de Oriente a despertar al Rey.

Así que si estáis un poco mal de la cabeza, enhorabuena: dadle a la tecla y a lo mejor acabáis siendo grandes literatos. Si estáis sanos totalmente, haceos un poco el loco.
Vía | *Las bibliotecas perdidas* de Jesús Marchamalo

http://www.papelenblanco.com/metacritica/cuantos-escritores-estan-locos

'El mundo amarillo', de Albert Espinosa

Posted: 19 Jun 2011 01:40 AM PDT



Hace un par de meses se me pinchó la rueda. ¿A qué viene esta tontería? Pues a que gracias a eso entré en el particular mundo de **Albert Espinosa**. Tuve que esperar unas horillas en un centro comercial y como siempre me fui para los libros, vi **Si tu me dices ven lo dejo todo… pero dime ven,** y casi que me leí medio libro directamente. Pero no es ese el título del que os voy a hablar, sino otro, **El mundo amarillo,** que me lo regalaron acertadamente junto con el ya mencionado.

El caso es que todavía no había llegado el boom que hay ahora mismo con Albert y su libro, claros triunfadores de todas las ferias celebradas, y coincidió que además del incidente de la rueda, un par de días más tarde me senté a ver el programa de **Buenafuente** (que hacía mucho que no lo veía) y allí estaba él, hablando de su libro. Y aunque ya me sonaba, no le ubicaba mucho, y la entrevista que hizo me terminó de decidir para entrar en sus obras. En fin, que me voy por las ramas, entremos en 'El mundo amarillo' de Albert.

'El mundo amarillo' está considerado como un libro de autoayuda por mucha gente, aunque el propio autor defiende que no se trata de ese tipo de libros porque no pretende dar soluciones, sino simplemente **hace referencia a unas enseñanzas que pone en práctica en su vida,** y que aprendió durante el tiempo que tuvo cáncer. Y es que Albert tuvo esta enfermedad tan conocida por todos durante diez años (en su adolescencia y juventud). Nada menos que cuatro diferentes que le han dejado como resultado sin una pierna, un pulmón y un trocito de hígado. Hoy está totalmente curado, y nos muestra lo mucho que aprendió en esa vida de hospital.

He de reconocer que **este tipo de libros no suelen colarse entre mis lecturas,** y no me gusta la autoayuda, pero coincido con el autor en que no se trata de uno de ellos. Para mí, lo que hace es ofrecernos una manera admirable de enfrentarse a la vida, con una vitalidad por encima de cualquier límite. Así que eso es lo que nos ofrece en 'El mundo amarillo', una ventanita por la que podemos ver su mundo, encantado de compartirlo con todos nosotros.

Evidentemente, tiene mucho de autobiográfico este libro, que logra sacarnos más de una sonrisa al igual que logra estremecernos por momentos. Lo leí de un tirón en un viaje de tren, y **más de una vez me detuve a reflexionar sobre lo que acababa de leer.** Está escrito de una manera muy amena y clara, con una cercanía impresionante, que hace que parezca que estemos tomándonos un café con Albert.

A grandes rasgos, su estructura se divide en una serie de descubrimientos, que son todo lo que aprendió en la citada época de hospitales, para después contarnos a qué se refiere con el mundo amarillo y quienes son los amarillos. El concepto de amarillo es lo más importante del libro, e inconscientemente, recién terminado el libro te pones a buscar tus amarillos del pasado y te preparas para estar alerta en el presente. Resumiendo mucho, **los amarillos son personas especiales en tu vida,** pero no hablamos de amores ni de amigos, ese es otro tema.

Hay que decir que Albert Espinosa no puede ser más hiperactivo. A los libros citados hay que sumarle **Todo lo que podríamos haber sido tú y yo si no fueramos tú y yo,** pero eso no es ni mucho menos todo. Nacido en 1974 e ingeniero industrial también está muy involucrado en el mundo del cine y la interpretación. Es el autor del guión de la exitosa película **Planta 4ª** o de **Tu vida en 65',** y debutó como director con **No me pidas**

que te bese, porque te besaré. Además también ha hecho sus pinitos delante de la camara, con su exitoso papel en la serie **Abuela de verano**. Vamos, que no para este hombre.
Poquito más os puedo decir, sólo que si aún no lo habéis hecho, le deis una oportunidad a este hombre que **nos trae una visión optimista que no viene nada mal en estos duros tiempos que corren**. Por mi parte, lo pasé bien leyendo 'El mundo amarillo', y está claro que algo del libro se te queda durante mucho tiempo.
Pues eso, que si estáis un poco bajos de moral o simplemente queréis conocer mejor la historia del simpático Albert, no dudéis en entrar en estas páginas. Seguro que no os arrepentís.
Yo siempre he creído que el mundo amarillo es el mundo en el que realmente estamos. El mundo que nos muestran las películas, el del cine, es un mundo creado por tópicos que no son verdad, y acabamos pensando que el mundo es así. Te enseñan cómo es el amor, y luego te enamoras y no es como en las películas. Te enseñan cómo es el sexo, luego tienes sexo y tampoco se parece al de las películas. Hasta te enseñan cómo son las rupturas de las parejas. Cuántas veces la gente ha quedado con su pareja en un bar y ha emulado una ruptura de cine. Y no funciona, no funciona porque lo que en el celuloide se despacha en cinco minutos, luego a ti te lleva seis horas y al final no rompes sino que te comprometes a casarte o a tener un hijo.
Debols!llo
Colección: Best Seller
176 páginas
ISBN: 9788483469071
6,95 euros
http://www.papelenblanco.com/ensayo/el-mundo-amarillo-de-albert-espinosa

¿Cómo se suicidan los escritores?

Posted: 21 Jun 2011 10:57 AM PDT

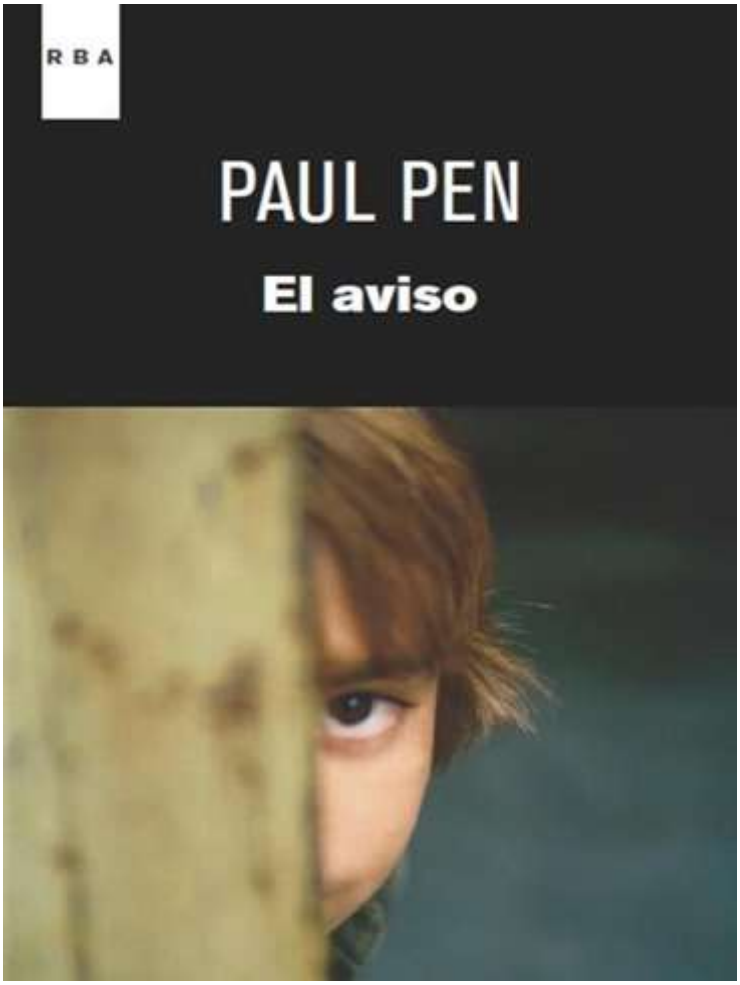
Siguiendo la línea del artículo ¿Cuántos escritores están locos?, os voy a hablaros de **cuántos escritores han sido suicidas** y, lo más importante, qué métodos emplearon para reunirse con la Parca.
No resulta demasiado sorprendente constatar que, entre el colectivo de los escritores, hay un buen número de imaginativos suicidas, porque también hay una mayoría de locos.
Además, los escritores **acostumbran a ser criaturas especialmente sensibles, volubles, vulnerables e hiperestésicas**. Lo son por varios motivos, pero principalmente porque se nutren de su sensibilidad para plasmar historias que conmueven. Y también porque los autores suelen necesitar la palmadita en la espalda para continuar adelante: una pequeña crítica puede ser demoledora.
Como ya os expliqué en ¿Los escritores sólo escriben a cambio de sexo? (I) y (y II), ellos escriben, escribimos, **para que nos quieran**. Cuando no es así, el escritor sufre hasta límites insospechados.
A todo esto se le suma que en el suicidio siempre subyace lo decadente, y lo decadente es *cool* en el ámbito literario.
Dicho lo cual, el salto que dio **Virginia Woolf** hacia las aguas del río Ouse en la primavera de 1941, con los bolsillos cargados de piedras, adquiere otra dimensión. Ni tampoco las muertes de Mishima, Horacio Quiroga o Gabriel Ferrater.
Artaud ingirió una sobredosis de láudano en 1948. **Cesare Pavese** se envenenó en el Hotel Roma de Turín, nada menos que con 16 sobres de somníferos, en agosto de 1950. **Hemingway** se disparó un tiro en la boca en julio de 1961. **Stefan Zweig** se mató en Brasil junto a su secretaria Carlota Altman, con la que se había casado, huyendo de la persecución nazi. **Alejandra Pizarnik** se suicidó con barbitúricos el 25 de septiembre

de 1972. **Paul Celan** se arrojó al Sena el 30 de abril de 1970. Vladimir Maiakovski se disparó con un revólver el 14 de abril de 1930.
El escritor y antropólogo **José Tono Martínez** lo justifica así:
Tradicionalmente, ha habido dos grandes mitos, dos experiencias absolutas en las que los artistas se han relacionado de la manera más expeditiva: el impulso amoroso, y la muerte. Son las dos experiencias más radicales con las que uno puede confrontarse, y hay determinados escritores que se han enfrentado a ellas con tanta sinceridad y compromiso, de manera tan profunda, que en ocasiones les ha llevado a buscar la propia muerte.
En 1911, agobiado por la pobreza y los problemas familiares, **Emilio Salgari** se abrió en vientre con un cuchillo de cocina, algo así como un *harakiri* gastronómico.
También de aire gastronómico fue el suicidio de **Sylvia Plath**: tras dejar las tostadas y la leche caliente preparada para sus hijos, selló las rendijas de la puerta de la cocina con trapos, abrió el gas, y metió la cabeza en el horno.
Ya que son escritores y se les da bien lo de componer frases, es natural que **los escritores suicidas acostumbren a dejar largas cartas de despedida** (no en el caso de Plath, que sólo dejó una escueta nota en la que pedía que se avisara al doctor):
Arthur Koestler, quien se suicidó en 1983 junto a su mujer, Cyntia, tras serle diagnosticada una leucemia, dejó un sincero y emotivo mensaje de despedida para sus amigos que terminaba: "Con la tímida esperanza de otra vida después de la muerte despersonalizada, fuera de los límites del espacio, del tiempo y la materia, fuera de los límites de nuestra comprensión.
Locura, suicidio, literatura… no puedo evitar recordar la memoria perfecta de uno de los personajes, aspirante a escritor, de la entrañable película Jóvenes prodigiosos: era capaz de señalar la fecha y el método empleado para morir de toda clase de suicidas del mundo del cine. Podéis ver el fragmento a continuación:
Vía | *Las bibliotecas perdidas* de Jesús Marchamalo

http://www.papelenblanco.com/metacritica/como-se-suicidan-los-escritores

Paul Pen nos da 'El aviso'

Posted: 17 Jun 2011 02:59 AM PDT



Esto es un no parar, cada vez que me acerco a algún estante de la librería las novedades casi saltan a mis brazos. La que os traigo hoy es como mínimo, curiosa, y reconozco que el planteamiento me ha dejado con la intriga. Se trata de **El aviso** del madrileño **Paul Pen**. Lo edita **RBA** y su precio es **19 euros** con una edición en rústica.

Nos encontramos en Arenas de la Despernadas, un tranquilo pueblo de Madrid. Sin embargo, toda la tranquilidad se trunca cuando muere un hombre al tratar de salvar a un niño durante un atraco a una tienda. Su mejor amigo, Aarón, comenzará a investigar el caso por su cuenta y descubrirá que hace treinta años ocurrió un tiroteo muy similar en esa misma tienda. **Las coincidencias en los hechos y sus protagonistas serán aterradoras, especialmente cuando comience a intuir que puede volver a repetirse…** A caballo entre la intriga y el terror, 'El aviso' nos promete estremecernos en el calor veraniego.

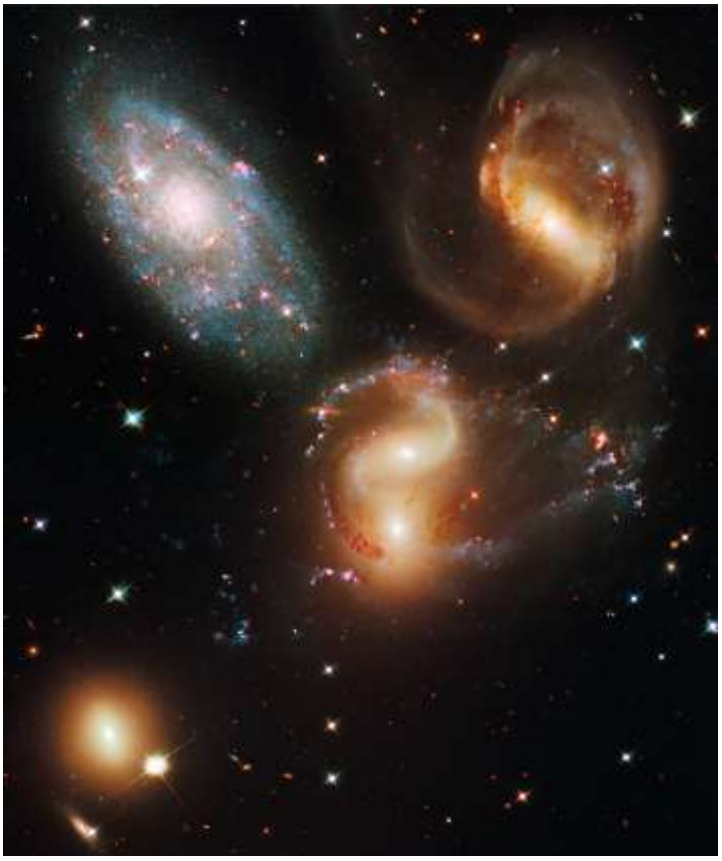
Paul Pen nació en Madrid en 1979, y aunque 'El aviso' es su primera novela publicada, es un habitual escritor de relatos. Su cuento **Una escena matrimonial del todo insólita** fue seleccionado para publicarse en **Visiones 2007**, la antología de nuevos autores que publica la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror. Con su relato **Kokomo**, también publicado, quedó finalista en el **III Certamen Internacional de Relatos La Cerilla Mágica**. Visto lo visto, creo que podemos tener muy buenas expectativas…

Me ha intrigado muchísimo 'El aviso', la verdad. Esa mezcla entre novela negra e historia con un punto paranormal me ha llamado poderosamente la atención y no descarto que sea uno de los próximos libros en caer. Os dejo el *book trailer* que han hecho para el libro que, si bien no aclara nada, me ha parecido de una excelente calidad. Cada vez se lo curran más…

http://www.papelenblanco.com/novela/paul-pen-nos-da-el-aviso

Universitarios, a la caza de materia oscura en galaxias

• Vladimir Ávila-Reese, investigador del Instituto de Astronomía (IA), señaló que esos conglomerados, como la Vía Láctea, conforman una "telaraña" cósmica



Investigadores de la UNAM están frente a un activo movimiento científico enfocado al estudio de los componentes que integran el universo, y a confirmar la existencia de materia oscura como base para la formación de galaxias.

Vladimir Ávila-Reese, investigador del Instituto de Astronomía (IA), señaló que actualmente se piensa que esos conglomerados de miles de millones de estrellas y materia interestelar, como la Vía Láctea, se han gestado en el interior de enormes estructuras invisibles, que conforman una "telaraña" cósmica a gran escala. Sin embargo, aún no se sabe con certeza de qué están hechas.

En la conferencia *En el mundo de las galaxias*, reiteró que la materia oscura en el universo abre espacio a nuevas teorías sobre la naturaleza de las partículas elementales o sobre la gravedad misma. "Lo que podría ser casi un hecho es que es la base para la formación de esos sistemas donde nacen y evolucionan las estrellas, los planetas y casi toda la gama de objetos astronómicos estudiados con telescopios".

Ávila-Reese, también especialista en astrofísica teórica y cosmología, comentó que se viven momentos de gran interés en la ciencia desde que se han consolidado las evidencias astronómicas de existencia de una enorme cantidad de materia que produce gravedad, pero no brilla, no forma estrellas, no interactúa con la radiación. Aunque se le llama oscura, es más bien materia invisible y las galaxias luminosas nos muestran apenas la punta del *iceberg.*

Los tenues grumos de ella, originados en el universo temprano, se hacen más densos por su propia gravedad. Finalmente, éstos colapsan para formar estructuras autogravitantes que atrapan el gas de materia ordinaria y en su interior *cocinan* galaxias. Son verdaderos moldes que les imprimen sus principales propiedades a las galaxias, como ser componente del disco en rápida rotación, y componente esférica central.

Muchos grupos en el mundo, incluido el de la UNAM, buscan encajar más piezas del rompecabezas que permitan lograr un cuadro coherente de la historia del universo a través de la formación y evolución de las galaxias.

En el auditorio *Paris Pishmish* del IA, detalló con videos y recreaciones en pantalla, cómo el gas es atrapado por estructuras de materia invisible, para finalmente caer en sus centros y formar sistemas de estrellas y gas muy similares a las galaxias que se observan. En algunos casos, sobre todo en el pasado, las estructuras invisibles se fusionan y, por ende, lo hacen las galaxias espirales en sus centros. Como resultado, suelen transformarse en esferoides estelares que sólo envejecen con el tiempo. Son las llamadas elípticas.

¿Qué es la materia oscura?

Una propuesta afirma que son partículas elementales supersimétricas, que no interactúan con la radiación; es decir, "si existen, atraviesan como si nada a los átomos, pues al no interactuar con el campo electromagnético que los llena, es casi imposible detectarlas. Pero los científicos no se dejan y han ideado experimentos ingeniosos para cazar estas partículas predichas, aunque aún sin resultados positivos".

Mientras tanto, los astrónomos buscan restringir su naturaleza. Los universitarios han encontrado que las propiedades de las galaxias simuladas dependen del tipo de partículas de materia oscura que se usen. Entonces, al comparar sus simulaciones con las observaciones, han podido indagar algo sobre esta última.

Además de esa materia, la expansión acelerada del Universo, que se descubrió recientemente, requiere de un medio repulsivo dominante, llamado energía oscura. El rol de ambas en las galaxias, así como las propiedades y evolución de éstas, ponen al conocimiento en el umbral de una nueva revolución científica, concluyó.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_368.html

La capacidad de recordar nos permite imaginar el futuro

Intervienen los mismos circuitos en la activación de recuerdos verdaderos y falsos

Miércoles 22 de junio de 2011

Nora Bär
Enviada especial

CAMBRIDGE, Estados Unidos.- El 19 de abril de 1995, Timothy Mc Veigh, veterano de la armada norteamericana, detonó un camión cargado de explosivos frente al edificio Alfred Murrah, de la ciudad de Oklahoma: 168 personas murieron y 450 resultaron heridas.

Tras el ataque, se desató una encarnizada búsqueda de dos personas a las que se llamó John Doe I y John Doe II. Mc Veigh resultó ser John Doe I, pero John Doe II nunca fue localizado. Y, al parecer, nunca existió... al menos como partícipe del ataque. Fue producto de una inquietante distorsión de la memoria de Tom Kessinger, un mecánico que trabajaba en el negocio en el que Mc Veigh había alquilado el camión. Kessinger recordaba vívidamente que Mc Veigh había alquilado el vehículo con una persona que tenía un tatuaje en el cuerpo. Pero lo que en realidad había ocurrido fue que alguien como John Doe II había estado en el negocio... un día después del ataque: era Todd Bunting, un hombre inocente que no había tenido nada que ver con el ataque. Y que no había ido con Mc Veigh, sino con alguien que se le parecía.

"La memoria de Kessinger había incurrido en un error clásico -explicó el doctor Daniel Schacter, investigador de la Universidad de Harvard, durante una presentación en el Taller Kavli de Neurociencias, del MIT, que acaba de finalizar en esta ciudad-: en primer lugar, había mezclado dos episodios y los había fusionado en uno. Y además estaba convencido de que era verdad."

Según Schacter, que explora la relación entre las formas conscientes e inconscientes de la memoria, sus distorsiones y cómo utilizamos nuestros recuerdos para imaginar posibles escenarios futuros, estos errores son altamente significativos por sus consecuencias legales y sociales, y constituyen la primera causa de procesamientos erróneos, según el registro de *www.innocenceproject.org* . (De hecho, algo similar le ocurrió a uno de sus colegas, Donald Thomson, graduado como él en la Universidad de Toronto: una mujer lo acusó de haberla violado. Afortunadamente, Thomson tenía una buena coartada, porque en ese momento estaba dando una charla en la TV. Ella estaba viendo el programa cuando un individuo ingresó en su casa y ella confundió ambos episodios...)

Episodios como éstos son muy atractivos para los científicos, porque dejan al descubierto los engranajes de la mente, subrayó Schacter: "Hoy no pensamos en la memoria como una reproducción perfecta del pasado, sino como un proceso de construcción mucho más activo".

Ya en 1932 el psicólogo Frederic Bartlett observó en su libro *Recordar* (*Remembering* , Cambridge University Press) que si les contaba historias a diferentes personas y después les pedía que las recordaran éstas no sólo las repetían con algunos datos faltantes aquí y allá, sino que se verificaba un proceso de integración mucho más activo y que conducía a distorsiones. "El tiempo probó que tenía razón -cuenta Schacter-. Cuando recordamos eventos pasados lo que hacemos es reunir información de distintas fuentes."

Es más: diversos estudios realizados en ambientes controlados sugieren que los recuerdos falsos y los verdaderos se alojan en la misma región del cerebro.

"Mark Twain decía que cuando era joven podía recordar todo, ya sea que hubiera pasado o no, pero que a medida que se hizo mayor sólo podía recordar las cosas que nunca habían sucedido -bromeó Schacter-. Lo curioso es que las imágenes de resonancia magnética funcional son similares para los recuerdos verdaderos y para los falsos, aunque los primeros parecen caracterizarse por un mayor acceso a detalles sensoriales y perceptuales. Y esto, a su vez, se refleja en una reactivación de circuitos involucrados en la percepción, como los auditivos."

Recuerdos del futuro

Pero tal vez lo más notable de este mecanismo sea que, de acuerdo con las hipótesis actuales, la memoria episódica no sólo es importante para registrar el pasado, sino también para planear el futuro. "Combinamos elementos de nuestra experiencia para imaginar qué puede ocurrir y eso es precisamente lo que nos hace propensos a tener recuerdos erróneos", agregó Schacter.
Algunos de los indicios que sugirieron esta conexión entre el pasado y el futuro se presentaron casualmente en su laboratorio a partir de un caso conocido como KC, un paciente amnésico por causa de un accidente de moto que había dañado su lóbulo temporal medio y frontal. KC no podía recordar ningún episodio particular... pero tampoco imaginar su futuro personal.
"El neurobiólogo sueco David Ingvar observó que cuando nuestro cerebro recuerda está ocupado planeando patrones de comportamientos alternativos hipotéticos, algo así como una simulación de comportamiento -agregó Schacter-. En los últimos años surgieron importantes evidencias de conexiones entre el pasado y el futuro. Hay por lo menos cuatro estudios que mostraron que quienes recuerdan el pasado con más detalle también imaginan con más precisión el futuro. Nosotros encontramos una correlación de más del 90% en estudios con adultos sanos. Y en las imágenes de resonancia magnética, las mismas áreas involucradas en recordar el pasado y en imaginar el futuro." Digno de un argumento borgiano, sin duda...

http://www.lanacion.com.ar/1383423-la-capacidad-de-recordar-nos-permite-imaginar-el-futuro?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Un paseo literario por la retrospectiva del museoTthyssen

Tiempo y tientos de Antonio López

ANTONIO MUÑOZ MOLINA 24/06/2011

Antonio López y su esposa María Moreno, frente a la obra *La mujer en la bañera*.- GORKA LEJARCEGI

El autor visita en vísperas de su inauguración la gran muestra del verano expositivo madrileño. Y observa al artista pelearse con el pasado mientras da los últimos retoques a la colocación de las 130 piezas incluidas en el recorrido. Vídeos, entrevistas y la posibilidad de 'navegar' por un cuadro de Antonio López en nuestro Especial

En el atareado desorden de las horas finales del montaje de la exposición, Antonio López García va de un lado para otro por las salas del Thyssen, entre operarios, técnicos del museo, electricistas que ajustan focos, cámaras de televisión que toman primeros planos de las obras ya colgadas, algunas de las cuales ya tienen también la etiqueta con el título, la fecha, la técnica y los materiales. A otras solo las identifica un número sobre papel adhesivo pegado al cristal o al marco. Su hija, María López, con una desenvoltura entre erudita y doméstica, ayuda a disponer sobre un expositor aún no tapado por la vitrina de cristal varias hileras de dibujos, cabezas de escayola o de arcilla, pequeños retratos, bocetos de cabezas redondas de bebés que son los

nietos sobre los que ha trabajado el artista en los últimos años: bebés dormidos boca abajo, perfiles de bebés con las líneas dibujadas y los números de las proporciones, cabezas calvas de bebés que muestran una serenidad absoluta, con los párpados entornados, en la perfecta quietud de un sueño que tiene algo de suprema contemplación budista.

A lo perecedero del arte le imprime una sugestión de eternidad

Le hace grande su capacidad de enfrentarse al desafío del tiempo

A la entrada del museo, esos mismos rasgos a gran tamaño y fundidos en bronce convierten el retrato del nieto bebé en una gran divinidad benévola, la misma cabeza de volumen olmeca que lo recibe a uno al llegar de viaje en la estación de Atocha. María López dirige el montaje de las obras de su padre, y como todavía andan medio descabaladas y sin un lugar definitivo en las salas resalta más la variedad y la abundancia del trabajo del artista, los medios tan diversos en los que se ha aventurado, la cualidad de tentativa y proceso y no logro terminado y estático que hay en cada una de ellas. Antonio López García se mueve entre sus propios cuadros, esculturas, dibujos, bajorrelieves, y entre la gente que los va organizando, como un maestro de obras en un edificio a medio hacer, en el que no parece que, en medio de tanta gente que hace cosas específicas, sea él quien lo controla todo, o tenga al menos una autoridad significativa.

Casi a última hora ha retirado un par de cuadros para llevárselos a casa y añadirles algún retoque. La pieza más reciente, y quizás una de las más impresionantes, un hombre de bronce de tamaño natural, desnudo y tumbado como en una mesa de operaciones o de disección, con los ojos muy abiertos, llegó ayer mismo de la fundición. Dice Antonio López que si hubiera tenido más tiempo habría corregido algunas cosas, añadido detalles, quizás incisiones en la zona de la barba; pero ya no fue posible, y ahora, aceptando lo irreparable, da vueltas a la escultura tremenda mirándola desde ángulos diversos, pasando una mano sobre la superficie del bronce, como para asegurarse de su solidez, del misterio de la persistencia de la materia. Un momento después otra obra reclama su atención, el bajorrelieve policromado de una mujer dormida, tapada por el embozo hasta la cintura, con la bata abierta mostrando un pecho desnudo, o bien esa talla en madera de una niña tumbada en el nido con asas de un cochecito. Cada una de estas esculturas las terminó hace muchos años, pero para Antonio López no son definitivas, y las examina con una mezcla de alarma y de remordimiento, las toca, inclinándose sobre ellas, arrepentido de un detalle que añadió y que ahora le parece superfluo, de haber pegado una cremallera real en la capota del nido, en lugar de tallarla. "Eso de que las obras se terminan es una tontería", dice. "Las cosas se abandonan, o se dejan de lado, pero cómo van a terminarse".

En un cuadro descubre un detalle que ya no le gusta: "Si pudiera, si el cuadro fuera mío, intentaba arreglarlo". Las cosas no se terminan nunca porque la ambición del arte es atestiguar la realidad visible y tangible del mundo, y esa realidad está cambiando siempre, a cada minuto, es un flujo que no cesa, incluso en las cosas que parecen más sólidas, la firmeza casi mineral de una cabeza humana, los volúmenes de un edificio, el ángulo de una ventana o de una puerta. A lo fugitivo y perecedero el arte le imprime a veces una sugestión de eternidad: una cabeza egipcia de terracota, un busto romano, parecen detenidos en el tiempo y resistentes a él, pero están tan hechos de tiempo como de bronce o de barro, y si conmueven es porque nos muestran a la vez la individualidad irrepetible de un rostro que existió hace milenios y el carácter fugaz, muy pronto anacrónico, que hay en cada retrato.

La lentitud legendaria de Antonio López García no es un empecinamiento en lo bien hecho, una manía anticuada de primor caligráfico: es, como ha escrito Guillermo Solana, la conciencia aguda de que no hay obra verdadera que no esté haciéndose siempre, que no aspire a la tarea imposible de atrapar duraderamente lo que huye, el hecho mismo de la duración. Por eso, con mucha frecuencia, dibuja o pinta lo que está en marcha, en obras, lo provisional, lo todavía inseguro: sus cuartos de baño están dibujados con una atemporalidad de criptas egipcias, pero son casi siempre cuartos de baño inacabados, lugares en tránsito, como los de esa casa siempre en obras y llena de gente pasajera que retrató otro maestro de instantaneidades y lentitudes, Víctor Erice, en *El sol del membrillo.*

En una cultura obsesionada por la beatería de la modernidad, por la ortodoxia de lo nuevo y lo último, Antonio López García lleva muchos años soportando con ecuanimidad irónica el malentendido del realismo, del acabado artesanal, la condescendencia que en países muy provincianos se reserva para lo que es calificado de autóctono. Pero lo que hace original y grande a Antonio López no es su dominio formidable de las técnicas de la representación visual, sino su decisión y su capacidad de enfrentarse a cuerpo limpio al desafío del tiempo. En las salas del Thyssen se puede apreciar el arco de su vida entera, desde aquellos cuadros casi

adolescentes en los que la observación aguda y probablemente instintiva de lo real ya estaba disciplinada por el conocimiento de la tradición artística, desde Mategna y Piero della Francesca hasta el Picasso de las figuras macizas de los años veinte. Pero lo que más asombra, mirando de cerca las obras, con la cercanía feliz de un montaje inacabado, es el temblor del tiempo, la urgencia de la pincelada o la línea, hasta la fecha y la hora apuntadas a lápiz en que se quiso atrapar un instante de luz. Antonio López convive en su imaginación de pintor con un museo imaginario y simultáneo en el que están los retratos egipcios, los bajorrelieves asirios, los bronces romanos, las caras de muertos de El Fayún, los personajes de Velázquez, de Vermeer, de Caravaggio. Pero ese pasado del que se alimenta tiene un filo de puro presente, de urgencia de ver y pintar y modelar y dibujar lo que está sucediendo ahora mismo, lo que hay delante de sus ojos, más vivos que nunca a los 75 años.

Un viaje por sus temas predilectos

- La muestra, la retrospectiva más extensa nunca consagrada a la obra de Antonio López, de 75 años, abrirá sus puertas al público el martes en el Museo Thyssen de Madrid.
- Se titula, a secas, *Antonio López*, e incluirá 130 piezas entre óleos, dibujos y esculturas con algunos de los temas recurrentes en la obra del artista de Tomelloso. La Mancha, Madrid, la vida cotidiana y la figura humana desfilan en una exposición volcada en sus piezas desde 1993, pero con saltos en el tiempo.
- El conservador jefe del museo, Guillermo Solana, y la hija de Antonio López, María, son los comisarios.
- Entre las piezas más curiosas de la exposición figuran cuatro esculturas, dos parejas de piezas que son copias exactas de unas que el artista encontró en el templo griego de Olimpia.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Tiempo/tientos/Antonio/Lopez/elpepicul/20110624elpepicul_1/Tes

Una nueva barca solar de Keops emerge del fondo de la historia

Egipto desentierra la segunda embarcación del faraón que ha permanecido desmontada 4.500 años en su fosa original junto a la Gran Pirámide

NURIA TESÓN - *El Cairo* - 24/06/2011

Operarios retiran una de las losas que ocultaba hasta ayer la segunda barca solar de Keops, a las afueras de El Cairo. Zahi Hawass atiende a la prensa en el yacimiento.- KHALED DESOUKI (REUTERS)

Aún quedan misterios por desenterrar en Egipto. Ayer un rayo de luz tocó por primera vez uno que había permanecido bajo las arenas del desierto los últimos 4.500 años. Como dentro de un asfixiante *onsen*, baño termal japonés, se desarrolló ayer el alzamiento de la primera piedra de la fosa que ha guardado la segunda barca solar enterrada junto a la Gran Pirámide del faraón Keops. Húmedo, vaporoso, caliente. Repleto de cuerpos y cámaras que intentaban atisbar por las rendijas de la lona el movimiento de los trabajadores, mientras el sudor empapaba frentes y ropas.

Tras ser restaurada, la pieza se expondrá en un nuevo museo

El cubículo que ocultaba la embarcación se convirtió en el centro del país del Nilo por unas horas. Un lugar que volvía a reclamar la atención del mundo y de aquellos que han dejado de visitarle tras la revolución. Todo esto, en un clima y temperatura controlados. Científicos, ingenieros y operarios accedían cubiertos de pies a cabeza con trajes y máscaras especiales. Mientras el aluvión de periodistas, ávidos por inmortalizar el momento, se apiñaban frente al televisor y lanzaban miradas furtivas al sagrario de lona blanca. En su interior, el sonido de la radial y el olor de la piedra cortada, ahuecada, lo impregnaban todo.

Vigilados de cerca por el doctor Zahi Hawass, el ministro de Estado para las Antigüedades, los trabajadores alzaban un bloque de más de tonelada y media, centímetro a centímetro.

La expectación era mucha bajo la carpa donde el equipo del director de la restauración de la barca solar, Sakuji Yoshimura, profesor de la Universidad Wa-seda en Japón, ha trabajado los dos últimos años codo con codo con un equipo de egipcios. La embarcación fue descubierta en 1954 en un foso contiguo al de la primera barca solar, que se exhibe en el museo situado en la cara sur de la Gran Pirámide. Se decidió preservarla intacta bajo las 41 losas de caliza que la cubrían, para evitar daños.

Solo 30 años después, en 1987, se iniciaron estudios con ondas electromagnéticas y se tomaron muestras para ver su estado. Hawass explicó que la filtración de agua y los insectos que entraron tras una prospección de la National Geographic Society en aquella época con una pequeña cámara, introducida a través de un agujero perforado, contribuyeron al deterioro de las piezas. Por ese motivo "esperaba encontrar la madera en muy mal estado". Algo que al parecer no ha sucedido: "Al levantar la losa hemos podido ver que la situación no es tan grave y confiamos en poder restaurar la barca".

Del constructor de la Gran Pirámide, el segundo faraón de la IV dinastía, que reinó entre el 2609 y el 2584 antes de Cristo, apenas se conserva una imagen. Una pequeña estatuilla de escasos 10 centímetros que se

conserva en el Museo de El Cairo. Ahora, además de un segundo barco, los arqueólogos han sacado a la luz un cartucho con su nombre, Keops, y un jeroglífico sin cartucho con el nombre de su hijo Kefrén.
La embarcación, de madera de cedro de Líbano y acacia egipcia, según explicó el ministro, será restaurada por el equipo de Yoshimura en un trabajo cuya conclusión esta prevista para dentro de cuatro años (montar la anterior llevó más de 20). Posteriormente, se expondrá en el nuevo museo en construcción en la meseta y que se inaugurará en 2015. Lo que verán los visitantes es una de las embarcaciones más antiguas del mundo. Una belleza estilizada de tonos marrones y remos como agujas que, si bien fue considerada un barco funerario para trasladar los restos del faraón a la capital, según el egiptólogo Zahi Hawass, "no lo es". En su opinión, "es un barco para el dios, no para el rey". Un barco solar para que Ra pueda recorrer el cielo cada mañana hasta la eternidad.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/nueva/barca/solar/Keops/emerge/fondo/historia/elpepucul/20110624elpepicul_3/Tes

Aumentará temperatura seis grados en los próximos 100 años de continuar el actual consumo de energía

• Para que sea de sólo dos grados, el consumo para 2050 debe ser al menos 50 por ciento inferior al actual: Claudia Sheinbaum, del Instituto de Ingeniería
• Blanca Jiménez Cisneros, del mismo instituto, dijo que entre 1960 y 2007, las precipitaciones pluviales disminuyeron a un ritmo de 0.4 por ciento anual

Si el consumo de energía continúa al ritmo de crecimiento que tiene en la actualidad, los escenarios establecen que dentro de 100 años habrá un aumento en la temperatura mundial de alrededor de seis grados centígrados, advirtió Claudia Sheinbaum Pardo, investigadora del Instituto de Ingeniería (II) de la UNAM.

No obstante, apuntó, si queremos que sólo haya una elevación de dos grados en las siguientes diez décadas, el consumo de combustibles fósiles para el 2050 debe ser por lo menos 50 por ciento inferior al actual.

Al participar en la Semana Verde, organizada por el II, Sheinbaum Pardo consideró que el esfuerzo del mundo tiene que ser titánico; es decir, en las próximas cuatro décadas se deben reducir de manera considerable las emisiones de gases de efecto invernadero y, en algunos escenarios, se afirma de hacerlo hasta en 80 por ciento.

En el auditorio José Luis Sánchez Bribiesca de la Torre de Ingeniería, refirió que hoy día todavía hay millones de personas en el mundo que no tienen electricidad, demanda que se debe cubrir. Estudios recientes revelan que si se provee de electricidad a todos los que carecen de ella, las emisiones de gases de efecto invernadero sólo se incrementarían 0.8 por ciento.

Por su parte, Blanca Jiménez Cisneros, investigadora del mismo instituto, comentó que las principales afectaciones del cambio climático en el tema del agua son: cambios en patrones de precipitación y de evapotranspiración; elevación del nivel del mar, que afecta los acuíferos de las zonas costeras; modificaciones en la intensidad y duración de eventos extremos, mayores inundaciones y sequías, así como en la humedad del suelo a causa de la evaporación y en el derretimiento del hielo.

En términos de la precipitación, Jiménez Cisneros informó que en las últimas décadas la tendencia ha sido su disminución; entre 1960 y 2007 se dio a un ritmo de 0.4 por ciento anual. Si bien las causas no están bien determinadas, se podría suponer que es por el cambio global.

Adalberto Noyola Robles, director del II, explicó que la Semana Verde es una acción derivada del proyecto de responsabilidad ambiental del instituto y forma parte de su plan de desarrollo, lo que nos ha permitido innovar y ser precursores en este aspecto.

Por su parte, Mireya Imaz Gispert, coordinadora del Programa Universitario del Medio Ambiente, precisó que la UNAM lanzó hace casi dos años la estrategia de universidad sustentable, Ecopuma, que abarca los rubros de energía, movilidad, residuos y agua. Pero también se abordan otros temas, como áreas verdes, construcciones, compras verdes y gobierno electrónico.

Al inaugurar el encuentro, el coordinador de la Investigación Científica, Carlos Arámburo de la Hoz, destacó que, desde hace varios años, la Universidad Nacional ha impulsado un enfoque de responsabilidad con el medio ambiente, mediante la creación de diversos programas y proyectos como Ecopuma y Pumagua, lo que permite que la comunidad sea más sensible a este tipo de temas.

Los universitarios, añadió, tenemos la responsabilidad no sólo de generar conocimiento y formar recursos humanos en relación a una mejor integración con el ambiente, sino también promover el desarrollo de la sociedad en un ámbito equilibrado que permita la sustentabilidad de las nuevas generaciones.

A su vez, Carlos Mena Brito, director ejecutivo del Centro *Mario Molina* y catedrático de la Facultad de Química, indicó que en los últimos 200 años se ha modificado la composición química de la atmósfera, por el uso de los combustibles de origen fósil, el cambio del uso del suelo y la deforestación, entre otras.

La acumulación de bióxido de carbono en la atmósfera es el principal motivo del calentamiento global. Ello ha traído como consecuencia el incremento de la temperatura, aumento del nivel del mar y disminución de la cubierta de nieve en el Polo Norte.

Por ejemplo, 2010 y 2005 quedaron registrados como los años más cálidos desde que se empezó a tomar en cuenta la temperatura promedio mundial (1880), casi un grado centígrado superior al promedio del siglo XX.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_369.html

Podría padecer dislexia hasta 17 por ciento de la población infantil mundial

La dislexia se manifiesta desde los primeros años de vida, en el momento en que el niño empieza a hablar y, después, al aprender a leer, porque se le dificulta la comprensión de ciertos sonidos que deriva en la confusión de una letra por otra.

• Entre 60 y 80 por ciento de los pacientes son hombres, señaló Benjamín Guerrero, académico de la FM de la UNAM
• Aproximadamente, 80 por ciento de quienes la presentan tienen algún familiar en la misma condición, destacó

En términos generales, se considera que entre seis y 17 por ciento de la población infantil mundial puede tener dislexia, y entre 60 y 80 por ciento de los diagnosticados son hombres, afirmó José Benjamín Guerrero López, coordinador de la Clínica del Programa de Salud Mental de la Facultad de Medicina (FM) de la UNAM.

Este padecimiento, explicó, está contemplado dentro de los problemas del desarrollo. De hecho, el Manual Estadístico de los Trastornos Mentales lo clasifica como un trastorno del aprendizaje.

Se manifiesta desde los primeros años de vida, en el momento en que el niño empieza a hablar y, después, al aprender a leer, pues se le dificulta la comprensión de ciertos sonidos, algo que deriva en la confusión de una letra por otra, como la *p* por la *q*, o la *d* por la *b*, ejemplificó.

Asimismo, se detecta si el pequeño tiene dificultades para pronunciar algunas palabras y comprender sonidos; no sólo tiene problemas para hablar, también para entender y leer, apuntó.

El 80 por ciento de los pacientes que presentan esta afección -también conocida como trastorno de la lectura – tienen algún familiar en la misma condición; en el resto de los casos, el origen proviene de complicaciones al nacimiento, que ocasionaron daños neurológicos y alteración en áreas relacionadas con el lenguaje, precisó el psiquiatra.

El diagnóstico

Para diagnosticar este padecimiento se debe tomar en cuenta que en el aprendizaje de la lectura intervienen factores culturales y técnicas de enseñaza. Por ello, se deben aplicar ciertos instrumentos para determinar si realmente es un caso de dislexia o un problema pedagógico.

Este trastorno, prosiguió el especialista en psicoanálisis, no se presenta de la misma forma en todas las personas, "hay quienes sólo tienen confusión de letras al momento de escribir o leer, pero existen pacientes con dificultades más serias de comprensión de textos y palabras".

Por ello, el abordaje debe ser multidisciplinario, pues hay que detectar si existen problemas neurológicos, pero también emocionales y psicopedagógicos que compliquen el caso. "Si se aborda sólo desde un ángulo, se limita la posibilidad de intervención y quizá el diagnóstico de otros males", advirtió.

Tratamiento

Por lo general, se detecta en la escuela, y de ahí, se canaliza al pequeño a una institución que brinde una intervención integral.

Para fallas de lenguaje se tienen que rehabilitar las funciones cognoscitivas alteradas, como la atención o la memoria. "No existe medicamento o cirugía que cure la dislexia, lo único que funciona es la terapia".

Este trastorno no se agrava si no se recibe tratamiento. Las consecuencias se reflejan en las propias limitaciones. Si alguien no aprende a leer a causa de su dislexia, no terminará la escuela; entonces, será menos competitivo en la búsqueda de un empleo o en su desarrollo profesional, indicó.

Además, se generan problemas secundarios como la timidez, dificultades para relacionarse, trastornos afectivos y depresión. Entonces, lo importante es detectar la dislexia a tiempo y recibir tratamiento adecuado, concluyó.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_370.html

Desarrollan en la UNAM ventilador inteligente para uso médico

• Es el primero en su tipo en el mundo; aún está en fase de prueba
• Puede determinar automáticamente cuál es el mejor modo de ventilación para un paciente
• También, puede ser controlado en forma remota a través de una red de telecomunicaciones

Académicos de la UNAM diseñaron un ventilador capaz de tomar decisiones autónomas para suministrar aire a pacientes en terapia intensiva con problemas de respiración debido a algún daño fisiológico, o sedados en quirófano próximos a ser sometidos a una cirugía.

Saúl Santillán y Serafín Castañeda, académicos del Centro de Diseño Mecánico e Innovación Tecnológica (CDMIT) de la Facultad de Ingeniería (FI), desarrollaron, con el patrocinio del Conacyt, este primer aparato inteligente para uso médico, en el mundo.

En pacientes que no pueden respirar por sí solos, se debe controlar la presión, el volumen, la temperatura y, sobre todo, la concentración de oxígeno a suministrar, para que tengan una adecuada ventilación.

"A diferencia de los convencionales, que requieren que el médico o un técnico especializado elija el modo, el nuestro lo selecciona automáticamente, y de acuerdo a las condiciones fisiológicas del paciente, por presión, volumen o flujo", explicó Castañeda, profesor del Departamento de Ingeniería Mecatrónica de la FI.

Una ventaja más es que puede ser controlado y monitoreado en forma remota a través de una red de telecomunicaciones, lo que no ofrece ningún otro aparato en el mercado mundial.

Como una computadora

Este dispositivo electromecánico emplea algoritmos de control basados en inteligencia artificial e información previamente introducida para seleccionar la mejor opción.

Tiene entradas para aire y oxígeno, conectadas a un área donde éstos se mezclan, y un sistema de control y una servoválvula, a través de la cual los inyecta a una condición de presión y volumen controlados. Cuenta, además, con sensores para la operación y con una interfaz gráfica que sirve al médico para determinar su comportamiento.

"En el prototipo montamos un *display* para que parezca una computadora. En cuanto a los componentes, somos muy genéricos porque damos inicio al proceso de protección industrial", acotó Santillán, jefe del Centro de Alta Tecnología de la FI, *campus* Juriquilla, y experto en computación evolutiva y diseño de producto.

Los universitarios buscaron integrar componentes comerciales que permitieran abatir costos e interesar a alguna empresa mexicana en la fabricación nacional de este aparato.

"En efecto, nuestro ventilador es competitivo, y su costo de producción y venta puede ser inferior al de uno convencional (entre 20 mil y 30 mil dólares)", añadió.

Impacto favorable en el sector salud

En los hospitales públicos de México hay un equipo por paciente y un técnico para muchos de ellos. De este modo, si uno falla, puede pasar largo tiempo antes de que el encargado se percate y lo ajuste para evitar que el paciente sufra un trauma o muera.

A propósito, existen estadísticas que muestran que personas con problemas pulmonares en ocasiones tienen complicaciones –e incluso llegan a morir– por fallas en la ventilación, combinadas con los efectos de la enfermedad.

"Sin duda, ayudará a disminuir costos de atención hospitalaria al permitir al médico y al técnico un control más flexible de varios pacientes a la vez", opinó Santillán.

Con esta tecnología, se podrán monitorear hasta 10 ó 15 equipos conectados a una terminal remota, así como detectar en tiempo real alguna anomalía y atender con mayor rapidez y eficiencia.

Validación médica

En la actualidad, el sector salud tiene entre ocho mil y 10 mil piezas para uso médico (el ISSSTE cuenta con dos mil, aproximadamente). Sin embargo, por cada 10 trabajan cuatro o cinco, porque están en mantenimiento o en proceso de obsolescencia acelerada.

Para la validación del prototipo se usó un pulmón artificial que se infla y desinfla de acuerdo con la resistencia interna y específica que tiene el humano. Con todo, se requieren aún ensayos. "Para sacarlo al mercado, falta la validación médica, las pruebas con pacientes y las simulaciones, los ajustes finos

para su producción en serie, el establecimiento de la cadena productiva y, previo a esto, el plan de negocios y la proyección tecnológica", indicó.

Los universitarios esperan hacer la transferencia de esta tecnología a corto plazo, para que transite hacia la aplicación práctica e impacte en la sociedad.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_371.html

Escritor de la noche

Hoy se cumple un siglo del nacimiento de Ernesto Sabato. Claudio Magris le rinde homenaje y dice que, desde las tinieblas, el autor de* El túnel *expresó con potencia inigualable la pasión de lo humano

Viernes 24 de junio de 2011

Por Claudio Magris
Para LA NACION

Hace diez años, en Madrid, di una conferencia para festejar los noventa años de Ernesto Sabato. Para mí fue una fiesta y una gran emoción encontrar al escritor que hace muchos años había entrado violenta y fraternalmente en mi vida, con su novela *Sobre héroes y tumbas* , una obra maestra del siglo XX. Hay una palabra que se reitera con pudorosa pasión en sus discursos y que, como le dije en Madrid esa noche, expresa también para mí un sentido esencial de la existencia, quizás una de sus posibles y frágiles concesiones felices: el adjetivo "compartido". Aunque sólo sea un instante, un silencio significativo o bien una vida entera, compartidos en la amistad o en el amor. Él sonreía fraterno, intentando mitigar con la ironía la conmoción que la edad avanzada a veces hace más difícil dominar. Su manera de ser hacía entender que había sabido y que realmente sabía compartir la existencia: con Matilde y Jorge Federico, su mujer y su hijo, muertos muchos años atrás y siempre presentes, vivos y concretamente amados, solicitados continuamente por la mente y el corazón; con Elvira, su singular y gran compañera, a su lado durante muchos años y, desde hacía tiempo, su conexión con el mundo; con la familia de ella, con los amigos, con los chicos de la calle de Buenos Aires, a los que ayudaba como podía.

Desde que lo leí por primera vez, y aún más después del encuentro en Madrid y luego en su casa en Santos Lugares, tuve siempre la intensa sensación de compartir con él un profundo sentido del mundo, de los afectos, de las pasiones, de los miedos, de los desafíos. Creo que esto vale para todos sus lectores y no sólo para quien, como yo, ha tenido el regalo de su amistad y de una relación estrecha con él. Su muerte me dolió, pero no

afectó para nada esa relación. Lo sigo teniendo presente, lo leo y discuto con él, imagino e intuyo sus respuestas. El 24 de junio festejamos el centenario de un hombre vivo, de un amigo y compañero, un guía, no festejamos una ceremonia fúnebre de adiós.

Hay una frase de Ibsen que Sabato retomó: "Vivir significa luchar con los propios demonios". A veces, le dije, uno duda de poder luchar contra ellos, porque tememos ser nosotros mismos nuestros demonios. Poquísimos otros escritores expresaron con fuerza tan trágica y devastante y con tan humanísima *pietas* esa exigencia, esa lucha en que consiste nuestra identidad, que por momentos se nos aparece compacta y armoniosa, como la persona de Sabato mismo, por momentos múltiple, confusa y tenebrosa, situada en el precario confín entre el equilibrio y la sabiduría de una vida buena, y el alucinante delirio destructivo y autodestructivo latente en cada uno de nosotros.

La escritura diurna de Sabato, para usar su célebre definición, expresa uno de los más nobles, altos y generosos rostros de la humanidad y resulta ser "un buen combate" en defensa de toda la humanidad contra la opresión, la injusticia, la tiranía, el sufrimiento. En esa escritura diurna, Sabato ha expresado con excepcional fuerza poética sus pensamientos, su visión del hombre y del mundo, sus valores, protestas y esperanzas, las cosas en las que cree y aquellas ante las que se rebela. Libros como *Antes del fin* o *La resistencia* , manual de denuncia del horror del mundo y, pese a todo, de indómita esperanza, están entre las más altas, complejas y generosas páginas de dignidad humana y de amor no ingenuo por el hombre, páginas que ayudan a combatir y a vivir. Sabato no se limitó, por cierto, a escribir o a firmar solicitadas contra los asesinos de la junta militar argentina, como muchos intelectuales y escritores que creen haber pagado su deuda desfilando en una marcha de protesta. Sabato trabajó concretamente, como presidente de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, sacrificando la actividad literaria para reconstruir la existencia, el camino y la suerte de tantos desaparecidos, para saber cómo y dónde terminaron, en función de ese sentimiento humano y poético de la irrepetible e insustituible individualidad de cada uno de aquellos nombres y aquellos destinos perdidos. Luchó -como reza el título de *Nunca más* - para que aquellos horores no ocurran más, aun sabiendo que los desastres y el mal no conocen un "nunca más".

Esa batalla moral, con la "cara descubierta", coexiste con una desconcertante experiencia de las tinieblas y de lo negativo; y quizá la poco frecuente grandeza de Sabato consista justamente en esa duplicidad. Mientras combate por los más altos valores humanos, Sabato es consciente de que sus "verdades más atroces" únicamente las encontrarán en sus ficciones, "en esos bailes siniestros de enmascarados que, por eso, dicen o revelan verdades que no se animarían a confesar a cara descubierta". Habla de sus visiones, que lo "representan en los detalles y en los excesos, a menudo indignos o incluso detestables", que también lo "han traicionado, yendo más allá" de lo que le permite su conciencia. En sus novelas, como en su pintura a menudo demoníaca y perturbadora, Sabato desciende, con la escritura "nocturna", a un subsuelo de tinieblas y de demencia, donde advierte otra voz de la vida. Hace hablar a esa voz, suya pero al mismo en parte desconocida para él mismo, una voz que dice cosas que contradicen sus principios y valores. Nacen así obras maestras como *Sobre héroes y tumbas* , con la trágica y terrible historia de la conjura de los ciegos y con el delirio angustiante y desgarrador de Alejandra, inolvidable figura femenina de amor, ternura, fragilidad y locura.

En la escritura nocturna no se pueden proclamar explícitamente creencias o valores, defender a los débiles o atestiguar los afectos; sólo se puede enfrentar al fantasma que surge de la oscuridad, encontrarse cara a cara con la Medusa, con el rostro aterrador de la vida salvajemente ignara del bien, del mal, de la justicia y de la piedad. Quizás incluso la ciencia, que Sabato practicó como profesión, contribuyó paradójicamente a esta confrontación con el caos. Tentacular, como los oscuros laberintos en que se adentra, la escritura nocturna atraviesa esos infiernos sin censurarlos ni embellecerlos. La escritura nocturna, de la que Sabato es maestro, es el encuentro enajenado y creativo con un sosia, con una parte desconocida y hasta desagradable de uno mismo. "¿De quién es esta voz horrible?", grita en un cuento de Hoffmann un poeta tras haber leído un angustiante poema propio.

Cuando escucha esa "otra voz", un verdadero escritor la deja hablar, aun cuando preferiría que dijera otras cosas. Esa escritura puede resultar difícil de soportar para su autor, quien querría que la vida fuera distinta, más humana y menos cruel, así como querría que el sol, a diferencia de lo que el Evangelio constata despiadadamente, no resplandeciera de la misma manera para los justos y los malvados, para los niños asesinados y para sus asesinos, indiferente al bien y al mal; querría que diferenciara entre los niños desaparecidos y sus abyectos verdugos.

Frente a estas verdades perturbadoras, Sabato no dora la píldora, sino que representa la negatividad en su cerrada y devastante violencia. Su pluma testimonia la carga de esa violencia. El amor, la piedad, la humanísima y dolorosa dignidad de la persona brillan aún más en las tinieblas, porque Sabato no halla ninguna compensación para el mal y el dolor y por eso expresa y transmite, con potencia difícilmente igualable, la pasión de lo humano.

Así nacieron sus grandes libros. Ensayos espléndidos como *El escritor y sus fantasmas* , testimonios humanos e histórico-políticos como *Antes del fin* , *La resistencia* o *Nunca más* y, sobre todo, las novelas. *El túnel* , cuya potencia seca y aniquiladora le gustaba a Camus, otro gran escritor capaz de adentrarse en la nada y de proseguir no obstante combatiendo por la verdad y la justicia. *Sobre héroes y tumbas* , obra maestra donde hay de todo, ternura y crueldad, memoria épica y feroz laceración, recelo amoroso, sacrificio, locura devastante, presencia coral de la historia y soledad. *Abbadón el exterminador* , que retoma y desarrolla los dos anteriores, sin alcanzar esa altura. Haber escrito sólo tres novelas en una vida tan larga revela cómo Sabato -libre de la ansiedad de estar siempre presentes que persigue a tantos escritores, obligándolos a componer novelas continuamente- escribió y publicó sólo cuando sintió la absoluta necesidad de hacerlo. Es la mejor garantía del arte más acabado. Basta haber escrito un libro necesario para sí y para todos para signar indeleblemente la literatura de una época y, por lo tanto, la vida de tantas personas. Sabato, con *Sobre héroes y tumbas* , lo escribió, le ha dado al mundo una obra fundamental y de largo alcance en el tiempo.

Cuando vuelve a subir del subsuelo nocturno y toma la pluma para decir su visión del mundo, Sabato responde al curso insolente y malvado del sol y, quijotescamente, llama junto a sí a los hombres con el fin de corregirlo. Nunca fue un profeta de la negación. Una vez le dije, bromeando, que por qué, cuando desciende a esa oscuridad donde dos más dos pueden ser cinco, no aprovecha, al reemerger, para engañar a los otros y no pagarles lo que se les debe. Me siento feliz de haber conocido a ese hombre, que no sólo es el autor de obras literarias geniales, sino también el que luchó contra la opresión y la explotación, que afirmó conmoverse ante cada rostro desconocido, que en los momentos de desesperación se prohibió a sí mismo el suicidio porque estaba persuadido de que es ilícito producir dolor a los otros, incluso a un perro.

Un hombre lleno de respeto por los demás y de *pietas* , ajeno al resentimiento. No olvidaré nunca, por ejemplo, el tono de respetuoso dolor con que me hablaba, sin ninguna presunción ideológica, de su ruptura con Borges como consecuencia del apoyo inicial que este último dio a la dictadura militar. Cuando nos conocimos era ya muy viejo, pero la intensidad de sus palabras y la melancólica y afectuosa profundidad de su comportamiento son dos grandes regalos que me dio la vida. Su grafía, en los faxes o en las cartas que intercambiamos gracias a la amistad extraordinaria de Elvira, se hacía cada vez más incierta, pero no logro pensarlo o hablar de él en pasado, porque la suya es una presencia imborrable. Uno de sus últimos libros se titula, con evidente alusión a la muerte que se avecina, *Antes del fin* , pero en ese caso Ernesto se equivocaba: su muerte duele a quien lo ama y le es cercano, pero, en lo que a él concierne, no existe ningún fin.

Traducción: Alejandro Patat

ADN MAGRIS

Trieste, 1939

Es ensayista, novelista, traductor y profesor de literatura germánica en la Universidad de Trieste. A los 22 años publicó su primer libro: El mito habsbúrgico en la literatura austríaca moderna, una reelaboración de su tesis doctoral que le valió amplio reconocimiento. Le pertenecen también, entre otros ensayos, Lejos de dónde. Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental, Utopía y desencanto y Alfabetos. Su libro más conocido es El Danubio (1986), en el que, siguiendo el curso del río, narra la historia centroeuropea. En el género narrativo, escribió Otro mar y A ciegas, y también es autor de tres piezas teatrales. Obtuvo varios premios, entre ellos el Strega, en 1997, y el Príncipe de Asturias, en 2004.

http://www.lanacion.com.ar/1383288

Fronterizo, como Svevo

Por Juan Octavio Prenz

Viernes 24 de junio de 2011

Sabato pintor: sus cuadros tienen la misma estética sombría que sus libros. / Alejandro Ochoa

En mis años de adolescencia, después de leer un libro, anotaba en la página final la fecha de comienzo y fin de la lectura, junto con algunas acotaciones sobre las circunstancias reales que la habían acompañado. Era un rastro para poder revivir después mis sensaciones, en nada indiferente a esas condiciones reales. Implicaba una relación en cierto modo acrítica y de simpatía con la lectura y el tiempo y espacio circundantes.

Es posible así que de las sucesivas lecturas de libros que nos han marcado, esa relación simpática, cuando no la nostalgia, nos lleve a esa primera, deslumbrante o cambiante, que, de una manera casi fatal, nos involucraba para formar parte ya de nuestra historia. Por más que las lecturas sucesivas nos hayan enriquecido, con aquellas primeras sentimos una suerte de complicidad. En mi caso, al evocar a Sabato, no puedo prescindir de mis años juveniles cuando, junto con otros coetáneos, fuimos cómplices de sus personajes, con los cuales, fatalmente, hemos convivido.

El lugar de esa convivencia era Ensenada, un sitio periférico, apartado entonces de los centros culturales, donde un grupo de jóvenes que hacíamos nuestras primeras armas en la literatura nos reuníamos en el bar La Marina para "arreglar el mundo". Nuestros autores eran entonces Hermann Hesse, Romain Rolland, Anatole France, Thomas Mann, Roger Martin du Gard, y estaban de moda, por decirlo de algún modo, la personalidad y la vida interior. Ninguna marca exterior nos involucraba en algún gregarismo. Por el contrario: cada uno se resolvía en la búsqueda de un modo personal de ser. Entre aquellas lecturas irrumpió con fuerza *El túnel* , cuyos personajes y situaciones respondían, por tantas razones, a nuestras inquietudes y enriquecían, con más dudas que soluciones, nuestro mundo. Nos era cercano también, casi como una insignia, ese "instinto premonitorio del artista" de raigambre romántica, tan caro a Sabato. Nos parecía haber conocido ya en la vida real a personajes como Castel y María, con sus tribulaciones y misterios, que eran también los nuestros. La atroz frase atribuida a Goethe ("no hay crimen que yo no hubiera podido cometer") era, para nosotros, el descenso a una tenebrosa profundidad humana que nos acercaba a Castel. Era como si aquello que debía ser obvio saliera de su obviedad a través de una realización artística, en la cual nos descubríamos a nosotros y a nuestro mundo circundante, teñido seguramente por otras lecturas; Hesse, sobre todo.

Comprender lo que pasaba por la mente de un joven a fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, en un lugar periférico, nuestras discusiones de entonces, nuestros centros de interés, es necesario para comprender cuánto recabábamos de la lectura de Sabato, pero ahora leer a Sabato es comprender lo que pasaba en esos años y en ese espacio. La realidad nos remite a la metáfora y es esa metáfora la que nos devuelve la realidad en el recuerdo. Los libros no nacen en el desierto, sino en ese tiempo y espacio en que los descubrimos y leemos.

Sobre héroes y tumbas apareció en un contexto en el cual regía el Plan Conintes, cuyas consecuencias se hicieron sentir con fuerza en nuestra pequeña ciudad, declarada zona militar. No había ningún cálido refugio de lectura que pudiera preservar del ruido exterior (algunos de los integrantes de esa peligrosa cofradía de lectores padecimos allanamientos y detenciones). En semejante clima, la novela venía a replantearnos, con profundidad y de modo angustioso, desencuentros históricos y personales.

A comienzos de los años 60 partí a Yugoslavia. Entre los libros que llevaba conmigo estaba *Sobre héroes y tumbas* . El nuevo contexto intelectual y social, las voces circundantes hicieron que yo lo leyera como si se tratara de un libro distante, donde la complicidad con el tiempo y el espacio, con la historia, fuera algo ya lejano, como lo eran la geografía de los lugares y los personajes. En una suerte de reflejo heraclitiano, ni autor ni lector eran los mismos.

En Belgrado había entonces un gran interés por la lengua española y su literatura. En 1963, se publicó *Ficciones* de Borges, y en la misma década, Asturias, Rulfo y Cortázar. Sabato llegaría más tarde, aunque había colegas de facultad -y no sólo- que ya habían leído *El túnel* en español y se aventuraban en la lectura de *Sobre héroes y tumbas* . Rade Nikolic?, traductor personal de Tito y gran lector, que poseía una amplia biblioteca de textos anarquistas, leyó en esos años a Sabato, al que terminó considerando un integrante de su cofradía. Recuerdo que admiraba esa literatura, que "habla de cosas profundas", pero se lamentaba de que el autor no escribiera en un perfecto español. Siendo Rade un ex combatiente de la Guerra Civil Española, su autoridad, en tiempos de fuertes vivencias políticas, era también inobjetable en materia gramatical, de modo que obviamos para siempre cualquier discusión lingüística.

La fortuna -valga la convención- de los libros de Sabato en serbocroata fue posterior, pues, a la de Borges, Rulfo y Cortázar, pero no menos impactante. Del interés por sus obras hablan las ediciones antes de la desaparición de Yugoslavia como, asimismo, las que aparecerían en esta última década, aunque esta vez en serbio, en croata o en bosnio, producto de la curiosa fragmentación política de una lengua única.

Parte de esa fortuna se debe, curiosamente, a que su obra poco tenía que ver con el realismo mágico o la literatura fantástica, en auge entonces. Ya habían sido publicados también García Márquez y Uslar Pietri, entre otros. Lejos de querer sorprender o deslumbrar al lector o de la búsqueda a veces obsesiva de la originalidad, Sabato proponía una cercanía y una temática típicamente occidental, bien lejos de cualquier exotismo, que auguraba una connotada participación del lector. Esta diversificación había sido planteada de algún modo en el mismo *Sobre héroes...* : "Es curioso la calidad e importancia que en este país tiene la literatura fantástica -dice Bruno-. En realidad se dicen muchas tonterías sobre lo que debe ser la literatura argentina. Lo importante es que sea profunda". En fin: de un mundo lejano provenía un escritor cercano.

En tiempos recientes (2009), en una nota sobre una nueva edición de *Sobre héroes y tumbas* , Matko Vladanovic? habla de la actualidad de la novela, que se asemeja a la de la prosa realista croata. Así, señala, aspectos y conflictos que aparecen en Sabato, desesperanzas y deseos, contradicciones históricas y sociales se hacen visibles también en la realidad actual de su país:

No puedo dejar de asombrarme de cuánto paralelismo puedo extraer entre el mundo contenido en estas páginas y el mundo en el que vivimos. [...] Si nuestra escritura no nos ofrece semejantes textos, ha llegado el tiempo de que nos volvamos hacia los extranjeros. Lo que de algún modo es lamentable y, de otro, ridículo es el hecho de que un texto escrito hace medio siglo y en el otro extremo del planeta hable más de la actualidad croata que los mismos textos surgidos en esta actualidad.

El autor alude también a los conflictos personales y colectivos que surgieron después de la fragmentación de Yugoslavia, con lo cual nos da a entender que una nueva lectura de Sabato, posbélica, era posible en ese ámbito. Para dar una idea del variado círculo de lectores, cito dos hechos anecdóticos de aquellos lares. Emir ?akovic?, escritor bosnio recientemente fallecido a los 41 años, contaba en una entrevista de 2007 cómo una alumna suya, inscripta en el primer año del liceo, había venido a preguntarle por Ernesto Sabato, escritor al que admiraba. Por otra parte, el popular músico montenegrino Rambo Amadeus, interrogado sobre los cinco autores decisivos en su vida, incluyó a Sabato junto a Dostoievski, Gogol, Maupassant y Chejov.

En Trieste, un nuevo elemento vendría a inmiscuirse en mi lectura de Sabato. En la ciudad de Italo Svevo, resulta casi inexorable interrogarse sobre la lábil frontera entre salud y enfermedad mental. *La conciencia de Zeno* es una invitación en este sentido. En la vida cotidiana, donde los enfermos mentales, después de la gran reforma psiquiátrica de Franco Basaglia, conviven con los "demás", se hace más patente aún la labilidad de semejante frontera. Mis frecuentaciones de los libros de Svevo y la realidad diferente de la vida cotidiana

condicionaron y enriquecieron mi lectura de Sabato. Del autor triestino se ha dicho que escribía mal, como se ha dicho de nuestro Arlt, minimizando la urgencia y tumultuosidad de una prosa hipertensa que en Sabato adquiere las características de escritura nocturna. Como Svevo, también Sabato puede ser considerado un escritor fronterizo.

Las contradicciones en la frontera entre la salud y la locura, que no soportan una fácil reducción a la razón, parecen resolverse en ambos escritores en una desesperada y fatal admisión de sus opuestos, contra la cual choca la inclinación racional a fragmentar el mundo para estudiarlo, "esta propensión a dividir la realidad indivisible", como señala Sabato. Maestro de delirios y pesadillas, uno de los reinos en que suele manifestarse lo absoluto y el límite impreciso entre la salud y la locura, Sabato no considera esto último un valor sino una condición que implica un atributo, fatalmente humano, una suerte de normalidad diferente, si es que cabe el adjetivo. En carta a Valerio Jahier, en 1927, escribe Svevo:

¿Por qué curar nuestra enfermedad? ¿De verdad debemos quitarle a la humanidad lo que ella tiene de mejor? Yo creo, seguramente, que el verdadero éxito que me ha dado la paz ha consistido en esta convicción. Somos una protesta viva contra la ridícula concepción del superhombre como nos ha sido impuesta, sobre todo, a nosotros, los italianos. [...] No hay cura que valga. Si se manifiesta el tormento del dolor, entonces la cosa es diferente

Así como frente a la enferma ineptitud de Zeno su mujer, Augusta, retrato fiel de una persona serena, firme y segura frente a las condiciones circundantes, encarna el mundo "sano" de la esperanza, Hortensia Paz será la figura salvadora que impedirá el suicidio de Martín, después del incendio de la casa y la muerte de Alejandra. La esperanza, ese atributo que inicialmente también se mueve en la frontera lábil, termina por inclinarse hacia la razón, como la resolución de la inextricable ambigüedad de todo comportamiento humano en su búsqueda desesperada de separarse de un mundo al que inexorablemente pertenece.

Svevo vivía la dramática relación entre literatura y vida. Sabato, la laceración entre la escritura diurna y nocturna, tan parecida esta última a la vida misma. La escritura que, aun incontrolada, exige una sintaxis mínima que la haga comprensible, muestra su desesperada limitación, drama de todo artista, frente a las exigencias de representar la vida. Todo lenguaje es inexorablemente una metáfora, limitada por los reclamos de una jerarquización de los elementos de la realidad que se intenta transmutar en términos de arte.

Creemos que el impacto vigente de las obras de Sabato, a nivel internacional, se debe, no sólo a su contenido (pensamos, sobre todo, en *El túnel* y *Sobre héroes...*) sino también al hecho de que la diversidad de sus procedimientos formales no es gratuita ni forzada sino que, por el contrario, obedece a exigencias narrativas, una de cuya primeras reglas es la funcionalidad. Se sabe que uno de los principios del arte es que el trabajo no se note. Algunos de los procedimientos de Sabato los encontramos ya en Cervantes o en la novela bizantina. Otros son más recientes -hasta las digresiones ensayísticas encuentran su funcionalidad-, pero ni unos ni otros pecan de arrogancia. No buscan por fuerza la originalidad y se ponen al servicio del contenido, recordándonos, en la narración misma, tal vez como un procedimiento más, las palabras de Bruno: "Lo importante es que [la literatura] sea profunda".

ADN PRENZ

La Plata, 1932

Ensayista, novelista, poeta y traductor. Estudió Letras enla Universidad de La Plata (UNLP). A los 30 años, marchó a Belgrado, capital de la antigua Yugoslavia. Vivió allí cinco años. Regresó a la Argentina en 1967 y se desempeñó como director del Departamento de Filología de la UNLP, pero fue exonerado por razones políticas en 1974, cuando bandas de extrema derecha irrumpieron en sus oficinas. Desde 1979 se estableció en Trieste. En 1992 obtuvo el premio Casa de las Américas por La santa Pinta de la Niña María. Escribió también Fábula de Inocencio Onesto, el Degollado y El señor Kreck.

http://www.lanacion.com.ar/1383628-fronterizo-como-svevo

Entrevista/ Una fotógrafa premiada

Cómo fotografiar un hueso

Adriana Lestido dice que en su trabajo con la cámara le importa registrar lo más medular. Se la reconoce, aquí y en el exterior, como una de las fotógrafas documentales más influyentes de las últimas décadas

Viernes 24 de junio de 2011

Lestido y el agua. "En Villa Gesell voy a ver casi todos los días los amaneceres. Sentir el poder del día cuando se hace es infinito. Son horas de limpieza", dice. / ANDREA KNIGHTVer más fotos

Por Josefina Licitra
Para LA NACION

La mujer se levanta a las cuatro de la mañana. Calienta el agua y toma los libros, la birome, el mate, las galletas. Toma la carpa. Luego sale a la calle de arena y camina. Arriba hay un cielo traslúcido: la anunciación del día que todavía no empieza. La mujer avanza hasta la playa. Monta su carpa, se hinca frente al mar, respira. La mujer respira. Como si fuera un acto de limpieza -y no otra cosa- respira. Es verano. Pronto el sol muestra su borde incandescente. La mujer se estira, medita, hace yoga, desayuna. Lee. A veces escribe. A veces nada. Las horas van pasando y la gente llega con sus bolsas y sus ruidos. A las once de la mañana la mujer se va.

Y al día siguiente todo es igual.

Y al día siguiente.

Y al día siguiente.

Hasta que un día la mujer se levanta pero no va a la playa. Hace su bolso y parte de viaje. Se va hasta un bosque, una provincia, una persona: otro lado. Y toma una foto. Y en la foto que toma están la playa, los días, las horas tempranas. Está el silencio. La mujer, más que hacer una foto, realiza una captura de su propio pasado. Así trabaja Adriana Lestido. Por eso sus imágenes, además de producir belleza, duelen.

-Cuando estoy viviendo en Gesell, voy a ver casi todos los amaneceres. Sentir el poder del día cuando se hace es infinito. Sobre todo en verano. Ésas son horas de limpieza.

Ahora está en Buenos Aires. Toma mate en un departamento chico de San Telmo y desde la ventana del piso noveno pueden verse los techos, las terrazas, los alféizares, en fin: la ciudad de la que huyó. Lestido viene cada vez menos a este sitio, y su casa, a estas alturas, transcurre en el trance de los lugares vacíos: están los libros, está el laboratorio, están las plantas. Pero el alma de Lestido, no. El alma está en el mar.

-Es el paisaje que más amo. Aunque lleva un tiempo encontrar un equilibrio allá. Cuando hago clínicas, que son espacios de conexión con uno, trato de llevar a mis alumnos a la sierra o a un río, porque el mar puede desequilibrarlos: el mar es pesado.

Ahora sonríe: una línea fina, blanca, sobre el rostro oscuro.

-Pero yo estoy bien. Aparte me hice muchos amigos allá. Es una linda forma de estar sola.

Anónima

Adriana Lestido es una de las fotógrafas documentales más influyentes de las últimas décadas. Fue la primera fotógrafa argentina en recibir la prestigiosa beca Guggenheim. Ganó premios y subsidios como el Hasselblad (Suecia), el Mother Jones (Estados Unidos) y el Konex. En 2010 fue nombrada Personalidad Destacada de la Cultura. Y su obra integra las colecciones de museos de la Argentina, Estados Unidos, Venezuela, Francia y Suecia. Pero eso en realidad no explica nada.
Guillermo Saccomanno, prologuista de algunos libros de Lestido y vecino suyo en Villa Gesell, reescribe todo lo anterior de la siguiente manera:
A través del tiempo Adriana fue depurando su visión, volviéndola más austera y a la vez más poética. Lo que sugiere no sólo un enorme dominio del oficio sino de la transmisión de sentimientos. Creo que hay una sola forma de capturar estas impresiones. Y es poniéndose, sin demagogia ni pietismo, en el lugar del otro. Solidariamente. Y Adriana lo hace.
Eso dice Saccomanno. Y luego dice otra cosa: que frente al famoso dilema de qué hacer frente a un chico herido en un combate (si asistirlo o fotografiarlo) no hay dudas de que Adriana ayudaría a la víctima y dejaría en un segundo plano la búsqueda de belleza. "Esta perspectiva ética es justamente la que la diferencia del resto de tantos de sus colegas -dice-. Y, a la vez, es la que la distingue superando lo profesional y consagrándola como artista".
Después, claro, está lo que dice el cuerpo.
La altura de Lestido es extraña: sus piernas son largas, jóvenes, pero el torso -con los hombros inclinados levemente hacia delante- parece habitar y a la vez producir algún tipo de noche. El cuerpo de Lestido es una callada prolongación de su pensamiento. Es eso. A Lestido le gusta que no se la sienta. No sólo cuando trabaja sino también cuando publica. Lestido quiere diluirse a tal punto que sus fotos dejen de ser suyas y la persona que las mira pueda pensarlas como propias. Le pasó con el retrato *Madre e hija. Plaza de Mayo* (1982): la tomó un colectivo feminista y la puso en las calles sin consultarla ni ponerle el crédito. A ella le gustó. Cree que sólo así, cuando el autor se vuelve anónimo, las fotos pueden crecer a través del tiempo.
-¿Te pasó con alguna otra imagen, aparte de la de la Plaza?
-Sí. Con *La salsera* , la de la pareja abrazada. Con esa armé mi pensión vitalicia.
Ríe. Sus ojos son dos trazos de sombra que se apoyan en una sombra mayor. Lestido está bronceada. Pero su piel no es el resultado de una apuesta estética sino de un diálogo con la luz. Lestido sabe hablar. Con la luz o con lo que sea. Para el fotógrafo Juan Travnik, ganador también de una beca Guggenheim, esta facilidad para el diálogo tiene que ver con el amor. "Al partir del amor por el otro, Adriana pone en juego un respeto y un cuidado por no dañar a ese otro, ya sea una persona, un animal o una planta -dice-. Eso hace que en sus imágenes no se encuentre esa exhibición morbosa o especulativa de las heridas con que casi se regodea vanamente el que supone que con la presentación de lo terrible concreta un trabajo denso' y comprometido'. Si se parte del amor y de una espiritualidad profunda, termina siendo difícil caer en una torpeza como ésa."
Ausencia
Hubo una primera foto. No era suya sino de Dorothea Lange. Se trataba de uno de los tantos registros que Lange había hecho en tiempos de la Gran Depresión norteamericana. En la imagen podía verse a una mujer con sus hijos, sumida en la desesperanza de esos días terribles. Adriana vio esa copia y supo, antes en el cuerpo que en cualquier otra parte, que iba a ser fotógrafa. A fines de los años 70 empezó a registrar niños en las plazas. Y en 1982 se inició como reportera gráfica en el diario La Voz, donde estuvo hasta 1984, cuando entró a la agencia Diarios y Noticias.
En el medio de todo eso, hubo una mañana. Una mañana de 1982, en la que habían enviado a Lestido a cubrir una manifestación donde se exigía una respuesta por los miles de desaparecidos de la última dictadura militar. Lestido, que había entrado a La Voz una semana antes, tenía sólo veinticuatro años y una cámara. Eso fue suficiente. Frente a ella había una madre y una hija con pañuelos blancos sobre la cabeza, gritando su dolor y su furia por un hombre -marido y padre a la vez- que aún no daba señales de vida. Ni las daría nunca. La escena reescribía, a su manera, la imagen de Dorothea Lange: el vacío, la soledad y el asco de existir emergían de ese par de mujeres. Lestido tomó la foto. Y sucedió el comienzo.
Hospital Infanto juvenil (1986/1988); *Madres adolescentes* (1988/1990); *Mujeres presas* (1991/1993); *Madres e hijas* (1995/1998); *El amor y Villa Gesell* (1992/2005), *Interior* (2011): basta mirar los ensayos y las series que hizo a lo largo de las décadas para intuir que los cuerpos -las formas- son para Lestido el resultado de una transacción. Los cuerpos son la condición para que se presente el alma. Sin ellos no habría

nada. Las imágenes de Lestido -madres, hijas, presas, niñas; ahora también paisajes- suelen mostrar lo que no puede ser dicho.
Durante mucho tiempo se dijo que yo retrataba el universo femenino -explica Lestido-, pero no es eso: yo retrataba la constante ausencia de lo masculino, que no es lo mismo. Ése fue el eje de mi trabajo durante décadas. Pero ya no. Creo que esa parte sanó en mí. Ya vi todo lo que necesitaba ver.
Incluso ya se tomó el trabajo de volver a ver lo que había visto. En el año 2010 Lestido hizo *Lo que se ve (1979-2007)* , una exposición retrospectiva en la que trabajó durante dos años. Cada una de esas fotos, unidas entre sí por un hilván herido, formaba -y sigue formando- la postal de un universo roto, de una soledad que se presenta como una muñeca rusa. Cada ausencia lleva adentro otra ausencia y en el fondo de todo está la belleza.
Después de esa edición, con la que dio por terminado el período de las "ausencias", Lestido tardó tres años en hacer algo nuevo.
-Uno no es una máquina -explica-. Antes de hacer algo, uno está obligado a preguntarse: ¿Para qué lo hago? ¿Para estar en el candelero? ¿Para hacer una muestra por año? ¿Para que no se olviden de mí? ¿O se trata de una necesidad vital, evolutiva? Yo estoy todo el tiempo en frecuencia creativa, pero por ahí paso mucho tiempo sin hacer una foto. Y no me preocupa. No soporto la pregunta "¿en qué proyecto andás?".
Lestido resopla.
-Y yo no ando en nada, qué sé yo: estoy mirando el amanecer. Y la verdad que eso me alimenta más que montar una escena de creación sólo para que se suponga que estoy haciendo algo. Frente a tanta imagen y tanta nadería, prefiero preguntarme: ¿Llego al hueso con lo que estoy haciendo? ¿Me transforma lo que hago? ¿Podría vivir sin hacer lo que hago? ¿Entonces para qué lo hago? ¿Puede transformar al otro lo que hago? ¿Puede sentir propias las imágenes? ¿Le da ganas de hacer fotos? Ése es el compromiso que uno debe asumir.
-El compromiso del arte entonces es con uno mismo.
-Sí. Hay una malversación del concepto de arte y de compromiso. Creo que el compromiso tiene que existir, pero con uno. Uno tiene que saber detenerse. Todo es cuestión de parar, vaciarse y hacer espacio para llegar al hueso. La creación para mí es eso: espacio y limpieza. Para mí no existe la página en blanco: la página está llena de cosas y tengo que depurar para poder conectarme. Yo me conecto desde el vacío y eso lleva muchísimo trabajo.

Ver o no ver

Lestido empezó a tomar fotos con una cámara de su padre. Estaba guardada en el ropero de su casa, en el barrio de Mataderos, a pocos minutos del Mercado de Liniers. La cámara tenía fuelle y es de suponer que las fotos de la infancia (Adriana a los cuatro, cinco años) fueron tomadas con ese artefacto. Pero ella no recuerda a su padre con la cámara. Sólo recuerda lo otro.
En 1961, él cayó preso por estafa. Ella tenía seis años; él, treinta y uno. Él quedó en la cárcel de Caseros hasta que Lestido cumplió doce; ella iba a visitarlo. Luego creció. Estudió Ingeniería. Le gustaban las matemáticas, pero en cuestión de meses la carrera le pareció un espanto. Lestido no entendía nada. Cursó las materias durante 1973, y mientras tanto, empezó a militar en una franja estudiantil. Así conoció a Willy, un estudiante que leía a Marx, Lenin, Mao.
-Yo también leía -dice Lestido-, pero por obligación.
Empezaron a militar en Vanguardia Comunista. A esas alturas, Lestido no era valiosa como alumna pero sí como militante. No recuerda si estudiaba algo. Sí recuerda que, llegada la dictadura militar, se fue de la facultad porque había llegado la proletarización.
-Me fui porque tenía que entrar a trabajar en las fábricas. ¡Dios mío! Trabajé un día en una fábrica textil pero no me lo banqué. Jamás en mi vida había cosido a máquina. Mi trabajo era cortar las hilachas de unas telas y reponerles los trozos de telas a otras compañeras. Hasta que un día les dije a mis compañeros: "No puedo". "Bueno -me dijeron-. Entonces estudiá enfermería; la revolución necesita enfermeros." "¿Pero no puede ser medicina?" les pregunté. "No: enfermeros", me dijeron.
Lestido estudió enfermería durante un año. Hasta que un día tuvo que preparar el cuerpo de un anciano muerto y no lo soportó. Huyó. Y de alguna forma que ni siquiera ella recuerda del todo, llegó 1978, que es lo mismo que decir el año negro.

-Desaparecieron Willy y un montón de amigos. Él tenía 29 y yo, 23. Tiempo después decidí estudiar cine. Fue en 1979. Recién hace unos años me cayó la ficha de que su ausencia algo tendría que ver con mi trabajo. La necesidad de registrar las cosas con imágenes, supongo. De poner, ante lo ausente, la imagen.
Lestido empezó a hacer fotos el año en que Willy desapareció. Y empezó a analizarse cuando empezó a hacer fotos. Las dos eran formas distintas de conocimiento: si faltaba una u otra, Lestido sabía que se derrumbaba. Hoy, treinta años después, Lestido no se rompe tan fácilmente. Pero reconoce sus propios pilares. Y siguen siendo -palabras más o menos- los mismos.
-El análisis y la fotografía van en una misma dirección: te ayudan a ver aquello que tu ojo no ve. Yo no fotografío lo que vi, porque si ya lo vi, ¿para qué lo quiero en papel? Lo que quiero ver es lo que no ve mi ojo. Fotografío lo que percibo pero no llego a ver.
-¿Por eso fotografiás siempre en blanco y negro?
-Creo que sí. En los sueños uno no se acuerda del color. No es que soñemos en blanco y negro: simplemente, es imagen sin color. Y lo mío es eso, más que nada: no es que ame el blanco y negro. En realidad quiero sacarle el color a la imagen.
Su último trabajo fue un encargo de Insud: un grupo económico con un brazo filantrópico que le pidió a Lestido que hiciera un registro de la labor de conservación del medio ambiente y de lucha contra las enfermedades de la pobreza (mal de Chagas, dengue) que el grupo tiene en ciertas provincias de la Argentina. Lestido aceptó. Pero lo hizo a su manera. Tomó su cámara Leica y su libreta de notas, y se fue sola a recorrer los pueblos. El resultado es un libro en el que la naturaleza tiene la misma entidad que las personas y hasta las orquídeas se desnudan de todo color.
-En México también me pidieron que hiciera un laburo en unos bosques y? bueno. Capaz que imaginaban algo verde. [Se ríe.] Pero yo quiero ir cada vez más a lo esencial. No sé bien por dónde, pero sé que la naturaleza me va a guiar.
El trabajo, que ahora está en las librerías, se llama *Interior* . Dice Lestido que no podría llamarse de otra forma.

http://www.lanacion.com.ar/1383290-como-fotografiar-un-hueso

Cine/ Siguen los anteojitos

La era del relieve

Avanza el sistema tridimensional: ya no se limita a unos pocos géneros y lo usan incluso grandes realizadores

Viernes 24 de junio de 2011

Wim Wenders encontró en el 3D el camino que buscaba para darle profundidad de campo al documental sobre Pina Bausch.

Por Natalia Gelós
Para LA NACION

En el principio fue la imagen en movimiento. Luego, el sonido. Después, el color. Y el 18 de diciembre de 2009, el 3D. Ese día no pasará a la historia del cine como el de su debut oficial, sino como el momento en que, gracias a *Avatar* , el director James Cameron demostró que esa técnica abría nuevos caminos en la pantalla grande. *Avatar* se convirtió en el mayor éxito de taquilla hasta el momento, y hoy, a un año y medio de su estreno, los films que le exigen anteojos especiales al público se multiplicaron. Terror (*Scar*), comedia (*Torrente 4*), catástrofe (*Pirañas*), erotismo (*Calígula*), aventura (*Piratas del Caribe 4*), animación (*Toy Story 3* , entre muchísimas otras), documental (*Pina*), acción (*Drive Angry*)... Películas de casi todos los géneros han incorporado el 3D, en lo que constituye la principal apuesta de la industria por ganarles a la piratería y al cine visto en casa. La fiebre es global: India, Colombia, Alemania, Italia, España, Hong Kong y la Argentina participan de esta carrera en tres dimensiones. Y además, en los próximos meses podrán verse los resultados logrados en este campo nada menos que por Werner Herzog, Wim Wenders, Bernardo Bertolucci y Martin Scorsese. Con su trabajo, empezarán a responder esta pregunta de los cinéfilos: ¿cómo se llevan el 3D y el cine de autor?

La animación ya es terreno ganado. Dreamworks (*Kung Fu Panda 2* , *Megamente*) y la dupla Pixar-Disney (*Enredados* , *Piratas del Caribe 4* , *Cars 2*) son pruebas de la alianza entre creatividad narrativa y desarrollo tecnológico. El efecto tridimensional parece ideal para las películas animadas, porque explota al máximo las posibilidades de la ilusión visual. Un gran ejemplo es *Piratas del Caribe 4* . En ella, Jack Sparrow (Johnny Depp) cruza una selva y el espectador siente que está en un paisaje exuberante. Los sentidos se estimulan, pero eso no atenta contra la narración. En la vereda opuesta está la malograda *Alicia en el país de las maravillas* , de Tim Burton, en la que el 3D conspira contra la continuidad y el ritmo de la historia.
Curiosamente, el sonido evolucionó de una manera similar: del mudo al mono, del mono al estéreo y del estéreo al 5.1, que sería el equivalente al 3D. La última palabra la tiene siempre aquel que le saca más punta al lápiz de la técnica. En el mundo del cine, la experiencia 3D no es unidireccional y admite tantas variantes como directores empeñados en trabajar con ella. Un extremo es el del español Santiago Segura. Él creó la nueva versión de su personaje emblemático, Torrente, con una buena dosis de imágenes estereoscópicas. "El 3D es maravilloso: puede servir para hacer realidad hermosos mundos como el de Pandora, o para exaltar el sexo y la locura, como hago yo", le dijo Segura a Mario Pergolini durante su reciente visita a Buenos Aires.
Los adelantos técnicos no son positivos o negativos en sí mismos: su desarrollo depende de la creatividad con la que se los utilice.
Werner Herzog ha dicho: "El 3D puede ser muy útil, pero más para una película porno que para una comedia romántica". El porno, el formato que más sufre el impacto de Internet, espera rehabilitarse con la ola de tridimensionalidad. Su ventaja es que, en estas películas, el guión y la fuerza de la historia nunca han sido más importantes que las curvas de las mujeres cuyos diálogos se cuentan por gemidos. Como en el género que se encuentra en sus antípodas, la animación infantil, el porno se enriquece con el 3D porque hace posible aquello que siempre añoró: la conquista de nuevas cimas sensoriales para el público. Con ese objetivo en la mira, el italiano Tinto Brass anunció la producción de una *remake* en 3D de su *Calígula* , quizás el film más censurado de los años 80. Pero al eterno Brass ya le ganaron de mano. La primera película de *soft porno* en 3D se hizo y se estrenó el año pasado en Hong Kong, donde, por cierto, recaudó más millones que *Avatar* .
3D Sex and Zen: Extreme Ecstasy , basada en una novela erótica china del siglo XVII, es pionera en lo suyo, y los curiosos que se le animen verán una suerte de *La casa de las dagas voladoras* en clave *hot* . A la sombra de su éxito, dos personajes sumaron sus proyectos: el célebre productor Marc Dorcel y el español Pol Milander. Dorcel sueña con crear una cadena de cine porno en 3D, que le permita al cliente elegir decorados, personajes y épocas. Según subraya en su página web, la idea consiste en "arrastrar a las audiencias dentro de la pantalla, haciéndolas parte activa de la historia". Por su parte, Milander, que acaba de presentar *X1* , declaró a la revista peruana *Dedo Medio* :
Este sistema hace mucho más lento el proceso de filmación en comparación con la de una película XXX normal, y por lo tanto es agotador para los actores. Descubrimos que los movimientos lentos mejoran la sensación de tridimensionalidad y que el montaje de las escenas también debe ser lento.
En la variada gama de primeras películas en 3D de cada país, el resultado es diverso. En la India, el director Vikram Bhatt combina en *Haunted* la estética de Bollywood con el tema de la casa embrujada. En Italia, Jack Frost se decidió por un *thriller* sobrenatural, *Ocultos* . En la Argentina, primero fue *Gaturro* , y ahora Juan José Campanella trabaja en *Futbolín* , otra experiencia local en el área de la animación en 3D. Al mismo género pertenece la colombiana *Pequeñas voces* , que recoge la mirada infantil y cuenta a partir de sus palabras y dibujos cómo es la vida cotidiana de unos niños acorralados por la violencia y los problemas sociales. El film utiliza los dibujos de los chicos para hacer la animación y aplicar sobre ellos el 3D.
"Lo importante nunca ha sido la técnica, sino la historia, y por eso no deberíamos temerle al 3D -dice a **adn** Jairo Carrillo, director de la película junto con Oscar Andrade-. La tridimensionalidad también puede servir para conmover, y eso es lo que intentamos con *Pequeñas voces* . El 3D le da una visión mucho más universal al proyecto. El ritmo de la película cambia. Y por eso estoy completamente seguro de que el cine de autor va a abrazar esta tecnología." La película genera discusiones por haber transformado un drama social en espectáculo, pero es muy cierto que, como afirma Carrillo, conmueve. Y motiva el debate sobre si el 3D es una técnica apta para todos los géneros.

A favor y en contra

Que atenta contra el valor narrativo. Que pone a la técnica como protagonista y corre al arte a segundo plano. Que no es indispensable. Ésos son algunos de los argumentos de quienes desaprueban el 3D. El neoyorquino

Jim Hoberman, influyente crítico de cine, es uno de los detractores. En varios de sus artículos ha dicho que su uso es "distractivo". Para él, la incorporación de la estereoscopía funciona como un limbo hipnótico que secuestra al espectador y corre la trama hacia los márgenes. Por su parte, Terry Gilliam, director de *Las aventuras del barón Münchausen* , *Brazil* y otras películas que constituyen verdaderos estallidos visuales, tampoco se deja seducir por esta técnica y ha asegurado que prefiere el cine tradicional. La misma idea tienen Fernando Trueba y John Woo.

Los argumentos pueden ser válidos, pero basta un tráiler para relativizarlos: el de *Pina* , de Wim Wenders (http://www.youtube.com/watch?v=cXpFD7gi8R0). En el minuto y medio que dura el tráiler oficial de este documental se constata que el uso creativo de la tridimensionalidad puede ser un instrumento genial para construir una pieza artística, una obra que muestre al cine en su máxima expresión.

Wenders le había dado forma a su proyecto en conjunto con Pina Bausch, pero la genial bailarina y coreógrafa murió en 2009, y entonces la obra del alemán se convirtió en un homenaje a la mujer que revolucionó la danza al fusionarla con el teatro. Al ver las posibilidades que brindaba la técnica del 3D, Wenders avanzó de manera espectacular con ese trabajo, que había estado paralizado durante años. Había que destacar y exaltar el movimiento de los cuerpos, pero el director no encontraba la forma de lograrlo. "Era el espacio lo que me había sentido incapaz de dominar. Eso cambió con el 3D", declaró en una entrevista concedida al diario español ABC. Dijo que no era un gran devoto de la tridimensionalidad (según declaró, *Avatar* había alcanzado un nivel difícil de superar), pero en *Pina* puso el recurso al servicio del valor artístico. El resultado es un homenaje a la belleza del cuerpo en movimiento, que instala el 3D más cerca de la creación de imágenes únicas que de la búsqueda de ilusiones visuales.

En el mismo sentido trabajó el alemán Werner Herzog, quien filmó las pinturas más antiguas que se conocen con la tecnología más avanzada. Una hermosa ironía. "Soy un escéptico del 3D. Pero cuando vi las pinturas, supe que debía usarlo", dijo el creador de *Fitzcarraldo* cuando presentó su documental *La cueva de los sueños olvidados* . Allí muestra las cuevas de Chauvet, en Francia. Sus profundidades esconden los primeros registros pictóricos de la humanidad. Herzog reconoce la utilidad del 3D, sobre todo para documentales, pero es cauto. Para él, es mejor si se usa para que la audiencia focalice su atención en un espacio cerrado, a diferencia de *Avatar* . Dijo sobre el film de James Cameron: "Todo lo que ves en el cuadro está articulado por completo. Fuera de la pantalla no hay espacio para tus propias fantasías".

Cada toma repiensa el cine. Repensar la narración supone contar una historia a través de la imagen. No estoy diciendo que voy a tirar jabalinas a la cámara, o que voy a usarlo como un truco, pero es liberador. Tiene mucho del cubo de Rubik al momento de decidir una toma, pero hay belleza en eso. La gente se ve como? estatuas en movimiento. Se mueven como esculturas, como si la escultura se moviera de alguna manera. Como bailarines...

Así definió Martin Scorsese el 3D, en declaraciones al diario británico The Guardian. El director de *Taxi Driver* trabaja en la adaptación de *La invención de Hugo Cabret* , donde se narra la historia de un niño que esconde un mundo secreto tras los muros de una estación de trenes parisina. Scorsese se ha confesado un amante de las posibilidades que brinda la técnica al servicio de la imagen y confía en que su uso amplíe las fronteras creativas del arte.

Otro notable director que usará la imaginación como temática será Bernardo Bertolucci. En *Io e te* , que se estrenará el año que viene, contará la historia de un muchacho que pasa sus días escondido en un sótano. Bertolucci hizo público su entusiasmo: "El 3D es el cine que, si fuera joven, querría hacer enseguida", afirmó. Habló de la tecnología como de una alfombra voladora y dijo que su objetivo es utilizarla para profundizar en la construcción de los personajes. El desafío de llevar a buen puerto la alfombra mágica del 3D es para los artistas que conducen el viaje.

http://www.lanacion.com.ar/1383303

El evolucionismo mal entendido

Una obra colectiva repasa las dudosas apropiaciones del pensamiento de Charles Darwin para justificar la eugenesia y diversas políticas raciales

Viernes 24 de junio de 2011 |

No podría haberse elegido un mejor título para describir las apropiaciones del pensamiento de Charles Darwin para otros fines que no sean los biológicos, fundantes de su obra. En esta tercera entrega de una serie que adquiere una riqueza y amplitud destacables, los trabajos que integran *Derivas de Darwin: cultura y política en clave biológica* abordan la eugenesia y las políticas raciales, el vínculo entre aquella y los movimientos políticos, un capítulo sobre "Eugenesia, cuerpo y otredad", el problema teórico del denominado degeneracionismo y un capítulo final que incluye trabajos sobre la actualidad de la polémica darwinismo y antidarwinismo.Hay artículos de diversos orígenes o acerca de otras geografías, además de la Argentina: Uruguay, Brasil, México, Chile, España y Cuba, lo cual da al volumen una variedad temática apreciable. Es el resultado de una reunión convocada por Gustavo Vallejo y Marisa Miranda en ocasión del bicentenario del nacimiento de Darwin y los 150 años de la publicación de *El origen de las especies* . De las ponencias presentadas surgieron la mayoría de los artículos que integran el libro.

Karina Ramacciotti retoma en esta obra su indagación sobre la salud pública argentina durante el peronismo, y esta vez lo hace estudiando las políticas sanitarias para la infancia y las diversas instituciones que intervinieron en su manejo. Por su parte, Miranda toma la cuestión de la homosexualidad vista desde la ortodoxia eugénesica en la Argentina, tendencia en la cual se postulaba la necesaria corrección del homosexual como "sujeto peligroso" para la sociedad.

Vallejo aborda la influencia de la biotipología de la Italia fascista en la Argentina entre los años 1922 y 1938. Destaca el modo en que el fascismo "abrazó la eugenesia" como una forma de revivir las glorias del Imperio Romano y que, en la política de colonización cultural de Roma, la Argentina fue uno de los focos elegidos desde Italia. Vallejo describe las distintas iniciativas peninsulares por crear ramas afines en la Argentina. Después de la invasión italiana a Etiopía, Benito Mussolini proclamó el Imperio, y esta iniciativa fue saludada con entusiasmo por numerosas personalidades argentinas.

Un capítulo que toca un tema poco conocido es el de María L. Fernández Pinola acerca del nacimiento de la Unesco y la manera en que el biólogo Julian Huxley intentó instaurar la eugenesia como uno de los principios rectores del nuevo organismo internacional. La autora destaca que Huxley consideraba la eugenesia una "religión del futuro" que habría de cuidar el bienestar de las generaciones por venir y de la especie en conjunto. Huxley apoyó una idea de raigambre racista, aquella que sostenía que era necesario impedir la reproducción de los menos aptos y favorecer la de los más aptos. Esta mirada del primer director general de la Unesco fue posteriormente descartada de los fundamentos de la organización y, en oposición a sus ideas, se estableció en su constitución un repudio explícito a "todo racismo y la idea de que puede haber razas, naciones o grupos étnicos inferiores o superiores".

En el último capítulo, Héctor A. Palma hace una puesta al día sobre el debate actual entre evolucionistas y partidarios del creacionismo y el denominado "diseño inteligente". Sostiene que el argumento actual del diseño inteligente no es más que una vuelta al antiguo creacionismo y que el debate tiene lugar en ámbitos no académicos más que en el terreno de la actividad científica.

Julio Orione

Derivas de Darwin
Por Gustavo Vallejo y Marisa Miranda (Directores)
Siglo XXI Editora Iberoamericana 416 páginas $ 55

http://www.lanacion.com.ar/1383297

El dilema de la violencia

En* El fin de semana*, Bernhard Schlink aborda las frustraciones de una generación revolucionaria

Viernes 24 de junio de 2011

Gracias a un indulto, Jörg sale en libertad después de cumplir veinticuatro años de cárcel por actividades terroristas que incluyen el asesinato de cuatro personas. Lo espera su hermana Christiane para llevarlo a una casa de campo en Brandeburgo, donde pasarán tres días en compañía de unos amigos de juventud.
El fin de semana , la novela de Bernhard Schlink, se ciñe a un escenario y a un tiempo limitados para desmenuzar los sentimientos que unen a ese grupo de personas y los reproches que los separan. Aunque en el pasado todos, de alguna manera, compartieron el mismo ideal político de Jörg, su visión del mundo ha evolucionado en formas muy diferentes.

"Cuando pienso en todo aquello -dice Ilse, una profesora que de jovencita estuvo enamorada de él-, me parece una locura." Y Ulrich, dueño de unos laboratorios dentales, se refiere con ánimo provocador a la vida elegida por aquel hombre que ha sido miembro de la Fracción del Ejército Rojo: "¿Cómo lo llamaríais? Atracar bancos y matar gente, terrorismo, revolución y cárcel". Karin, una obispa protestante, representa un espíritu conciliador y trata de disculpar esos actos atribuyéndolos a carencias afectivas. En tanto, el periodista Henner debe responder a la imputación de haber entregado a Jörg a la policía. Christiane guarda un secreto que la atormenta y en ella predomina una actitud protectora hacia ese hermano menor para el cual ha sido como una madre. Si bien demuestra cierto arrepentimiento, él insiste en justificar su proceder con la retórica de treinta años atrás: "Sé que utilizamos mal la violencia. Pero uno no puede enfrentarse a un sistema que utiliza la violencia sin emplear la violencia".

Entre los invitados figura Marko, un militante revolucionario. Él quiere convencer a Jörg de firmar un comunicado en el que declare que no ha renunciado a sus posturas extremistas. Está convencido de que "la lucha continúa" y de que la violencia es necesaria. "Sin el 11 de septiembre -afirma- no habría ocurrido nada de lo bueno que ha sucedido en los últimos años: la nueva atención que se presta a los palestinos, que, al fin y al cabo, son la clave para conseguir la paz en Medio Oriente."

Schlink (Bielefeld, 1944) organiza el material de su novela sin adornos innecesarios ni información superflua. La austeridad de su esquema por momentos se inclina hacia un formato casi teatral por su gran predominio de los diálogos. A través de ellos sus personajes exponen distintos puntos de vista que van conformando un debate ideológico y ético. Para evitar que queden como meros voceros de ideas, el autor redondea sus psicologías con breves episodios y reflexiones interiores. Un relato se intercala en la trama principal a medida que Ilse lo redacta en un cuaderno. En esa ficción ella intenta comprender la mentalidad de un terrorista y se pregunta: "¿Cómo se consigue tomar un rehén, pasar con él una o dos semanas [?] hablar con él, tal vez hasta bromear?, y después asesinarlo?".

La escena culminante se produce con la aparición sorpresiva de Ferdinand, el hijo de Jörg, que le lanza las recriminaciones más feroces. El muchacho lo considera responsable del suicidio de su madre y lo acusa de poseer "la misma incapacidad para la verdad y el dolor que tenían los nazis". Tras ese clímax, los enfrentamientos se aquietan, y la narración -con la naturaleza de fondo- se encamina por caminos quizá demasiado sosegados.

Al igual que en *El lector* (1995), la novela que lo encumbró en el panorama literario internacional, en *El fin de semana* Schlink presenta un dilema moral y explora la posibilidad del perdón, pero en esta última obra lo hace de un modo menos complejo y dramático. Aquí el asunto central es la discusión sobre si no es legítimo y beneficioso usar la violencia para combatir la injusticia. La cuestión, que ya fue abordada por un joven Schiller en su drama prerromántico *Los bandidos* , sigue vigente y después de más de dos siglos no ha sido resuelta todavía.

Felipe Fernández

EL FIN DE SEMANA
Por Bernhard Schlink
Anagrama
Trad.: Aro Santoro
221 páginas
$ 59

http://www.lanacion.com.ar/1383293

Edgar Allan Poe (1809-1849)

El sacudón intacto

Elvio E. Gandolfo

UN TIEMPO antes de morir, Poe designó a un encargado de su herencia literaria: Rufus Griswold. Al parecer la sonoridad villanesca del nombre no lo detuvo. Pero Griswold la cumplió al pie de la letra: lo cubrió de agresión en su necrológica sobre él, y luego editó una primera obra completa plagada de errores e incluso textos fraudulentos. Con esto demoró en algunas décadas justipreciarlo en su propio país.

Pero la figura de Edgar A. Poe (como él prefería firmar, para negar a su padrastro) sigue siendo conflictiva y espinosa. En su primer centenario, el inglés Bernard Shaw destacó que su obra literaria seguía fuera del "canon" de su país. En 1945, Philip Van Doren Stern, compilador de The Portable Poe, señalaba con justicia que Poe creó el terror moderno (sin fantasmas, pero con numerosos muertos-vivos), supo lo que era el "deseo de muerte" mucho antes que Freud, con tres relatos inventó los cimientos de las dos corrientes de literatura policial (la social y la de intriga), habló del doble cuando todavía no existía el término "personalidad dividida", y sobre todo lo obsesionó el "conflicto interno", eje de gran parte de la ficción del siglo XX. En el final de su extenso prólogo, sin embargo, Van Doren no puede resistir la tentación, y amontona epítetos; lo llama "charlatán, plagiario, mentiroso patológico, egomaníaco, niño quejoso, fanfarrón, y borracho irresponsable". Después vuelve a subrayar su estatura literaria.

En fecha tan tardía como 1960 las cosas no han mejorado mucho en Estados Unidos. En una edición de la colección de bolsillo Signet Classics, un tal R. P. Blackmur se asombra ante la grieta que separa la apreciación de Poe en su país y en Francia, donde no sólo se lo considera un gran autor sino además el fundador de la poesía moderna, a través de Baudelaire, Mallarmé y Paul Valéry. En su país natal, dice, Poe es para ser leído por niños y adolescentes. Con desdén inglés, pero en el fondo muy norteamericano, Eliot dedicó todo un ensayo a asombrarse del respeto ganado muy pronto en Europa. Para él Poe era "un hombre que jugueteó con el verso y con algunas formas de prosa sin llegar a hacer realmente un gran trabajo en ninguno de estos géneros". Los curiosos pueden encontrar los textos originales de los poetas franceses y de Eliot en Matemática tiniebla (recién editado en España, no existe un libro semejante en inglés o francés).

La posteridad fue adversa a la opinión de Eliot. No solo por la popularidad masiva de Poe, sino porque una lectura actual de sus relatos y poemas destaca hasta qué punto su uso del lenguaje y la estructura son removedores y sacuden percutiendo desde ángulos inesperados, que no pierden el vigor en la relectura. En lo que se refiere a sus reseñas y ensayos (que admiraba Edmund Wilson) es todo un amplio mundo a descubrir. Ahora ha pasado el segundo centenario de su nacimiento (2009) y sus aristas siguen filosas e intactas.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/el-sacudon-intacto/cultural_574401_110624.html

Sembrando el mal

Mercedes Estramil

LA FRASE pertenece al relato "El entierro prematuro": "¿Qué puede hacer la vigilancia contra el destino del hombre?". Si fuera colocada en la tumba de su autor, Edgar Allan Poe, sería un epígrafe justo. Charles Baudelaire, cuya admiración sin reservas por el estadounidense le abrió a éste las puertas de Europa, sugirió que Poe llevaba la inscripción "mala suerte" tallada en la frente. Un repaso a la biografía del escritor bostoniano le da la razón. También señaló que "una parte de lo que hoy produce nuestro goce es lo que lo mató". Lo curioso es que esas frases se aplican a ambos: por algo Cortázar dijo alguna vez que Poe y Baudelaire eran "dobles" (incluso por un relativo parecido físico) o "un mismo escritor desdoblado en dos personas".

Tanto uno como otro tenían una noción bastante clara de hacia dónde iban siendo arrastrados por las fuerzas oscuras de la vida -concepto grandilocuente pero que les calza- y la plasmaron en sus obras contra todo y contra todos. La "vasta cárcel" estadounidense de la que Baudelaire hablaba desde su eurocentrismo antiyanqui, no debe hacer olvidar que para Poe la cárcel más opresiva provenía de adentro. De una cabeza llena de aprehensiones y ansiedades, comida poco a poco por su personaje, lúcida en exceso para utilizar el sentido común, y demasiado imaginativa para capitalizar esa lucidez. En uno de sus artículos Jorge Luis Borges hablaba de la neurosis como uno de los generadores de la obra de ese escritor que sacrificó su vida a su obra y que "hubiera padecido en cualquier país". Es difícil saber si sacrificó su vida a su obra o si hizo con su pobre vida lo más razonable que le permitió su talento: literatura.

La edición de Edhasa de los cuentos completos, traducida por Julio Cortázar, incluye los relatos terroríficos que "hicieron" a Poe, más una buena cantidad de otros que por su humor burlón podrían considerarse contracara y comentario a los primeros.

NECROFILIA ESPIRITUAL. Empezando por el final, la muerte parece haber sido el hecho central de la vida de Poe, mucho antes de que muriera, en circunstancias nunca aclaradas, el 7 de octubre de 1849, a los cuarenta años de edad. Así lo consigna la reciente biografía de Peter Ackroyd, autor que suscribe un Poe vulnerable pero manipulador, víctima de sus debilidades pero también negociador de las mismas, a las que

supo teatralizar y convertir en éxitos, si bien póstumos. No se sabe si lo mató una demencia por exceso de bebida, un tumor cerebral, un ataque cardíaco o de rabia, o la enfermedad de la que Koch aún no descubría el bacilo causante. La tuberculosis había rondado a la familia del escritor con una constancia digna de verse. Primero fue la madre, que lo gestó ya enferma y lo vio nacer el 19 de enero de 1809 en una casa de huéspedes de Boston. Actriz ambulante nacida en Inglaterra, Eliza era una viuda precoz que casó en segundas nupcias con David Poe, actor y alcohólico. Tras su tercer parto, el marido la abandona y Eliza muere tuberculosa en noviembre de 1811. Los tres hijos son chicos (Henry, Edgar y Rosalie) y se reparten entre abuelos y otras familias. A Edgar lo recoge un comerciante escocés, John Allan, y su esposa Frances. Aparte de prestarle el apellido para la posteridad, el comerciante pronto se cansó de educar a un Poe que no parecía hecho para los caminos convencionales del trabajo y el éxito. El cariño maternal de Frances, que no podía tener niños, duró un tiempo breve. Mientras Edgar hacía de cadete en la academia militar de West Point, la madrastra moría de tuberculosis. Enseguida John Allan recompuso su vida, los desacuerdos con Poe aumentaron, y el resultado fue un adiós sin herencia. Vivió un tiempo junto a su hermano, su tía y la pequeña prima Virginia Clemm. Al poco tiempo Henry también muere de tuberculosis. Aun considerando la época y los estragos de una enfermedad entonces sin cura, hay que admitir que Poe fue premiado con un boleto trágico que salía sorteado con frecuencia.

Su juventud y madurez transcurren entre empleos precarios de periodista, frecuentes cambios de domicilio, crisis alcohólicas, publicaciones narrativas y poéticas poco divulgadas y peor remuneradas, y una vida sentimental más platónica que carnal que culmina en ese episodio singular del casamiento con una prima casi púber. Con Virginia Clemm y con la madre de ésta Poe convive hasta que la muchacha muere de tuberculosis. Como se ha señalado hasta el cansancio, el efecto emocional de esta enfermedad potenció buena parte de sus historias, alimentó atmósferas enfermizas y opresivas, y personajes afiebrados, desfallecientes de extrañas y letales dolencias. De la necrófila galería de sus relatos se podía armar, ahora sí, un poblado cementerio.

UN CASO POLICIAL. Son variados los padrinazgos que se le otorgan: inventor del relato detectivesco, gurú del terror y el cuento gótico, e incluso precursor de cierta ciencia ficción a lo Julio Verne o H.G. Wells, cuando hace la broma de relatar con lujo de detalles un por entonces imposible cruce oceánico en globo ("El camelo del globo"). Poe aprovechó la necesidad de la época de ser seducida, asustada y engañada, y les dio un bocado más fuerte que los ofrecidos por los novelistas góticos anteriores (Horace Walpole, Ann Radcliffe, E.T.A Hoffmann) o por su contemporáneo irlandés Sheridan Le Fanu. El formato chico se adecuaba más a su fibra obsesiva, si bien pudo sostener una novela (Narración de Arthur Gordon Pym), logrando con ella lo más parecido a un elogio en boca de uno de sus detractores oficiales, el crítico Harold Bloom.

En el rubro policial su contribución fue decisiva. Le bastaron tres relatos -"Los crímenes de la calle Morgue", "El misterio de Marie Rogêt" y "La carta robada"- para tallar un investigador sin par, deductivo, razonador, veleidoso, interesado y paciente, capaz de alcanzar como si fuera fácil esa cosa tan voluble, la verdad. Su detective Dupin no se mueve, no se exalta; pasea por un laberinto mental donde ha dispuesto las piezas de evidencia criminal y se mueve dentro de él hasta encontrar la salida.

Los argumentos son simples: en "La carta robada" se trata de saber dónde escondió un ladrón ya identificado una carta comprometedora para un tercero; en "Los crímenes de la calle Morgue" hay que averiguar cómo y por quién fueron asesinadas dos mujeres en el interior de una habitación cerrada por dentro. El detective C. Auguste Dupin entra a la mente criminal y observa en detalle las evidencias, llevando al narrador y al lector de la mano. "El misterio de Marie Rogêt", en cambio, es un relato larguísimo que juega con nosotros: todo el tiempo creemos que en él se va a averiguar por qué desapareció y por quién fue asesinada la empleada de comercio Marie Rogêt, pero Dupin parece dedicarse ante todo a rebatir y ridiculizar el aparato de prensa monstruoso que se crea en torno al caso, con periodistas devenidos investigadores torpes e ignorantes. Ese "jugar con el lector" es un procedimiento más habitual en Poe de lo que están dispuestos a admitir quienes compran la imagen romántica del escritor torturado, preso de sus criaturas, incapaz de reírse, etc.

Por otra parte, el clasicismo de esos relatos detectivescos es tal que se pueden leer una y otra vez como la primera. Domina en ellos esa calma narrativa que Poe imprimía hasta en los relatos más truculentos. Sus narradores pueden estar nerviosos, afligidos o trastornados, pero su pensamiento es de una claridad, contundencia y raciocinio apabullantes. La objetividad aséptica y el morbo controlado de las series de televisión CSI de hoy estaban en la médula del proceder narrativo de Poe, hijos por demás insólitos de un tipo ebrio, quebrado emocionalmente, pobre de recursos y ególatra recibido.

Su propia muerte fue un caso más o menos policial, digno de un Dupin que lo desentrañara. Matthew Pearl materializó esa idea en la novela La sombra de Poe (2006), que hace lo más sano (literariamente) que se puede hacer con un misterio: alimentarlo en lugar de resolverlo.

EL HORROR, EL HORROR. En la literatura de Poe el horror es un estado del alma, algo de lo que no se vuelve. Pudo haberle dictado a Joseph Conrad desde ultratumba las palabras que decía Kurtz en El corazón de las tinieblas (1902): "¡El horror! ¡El horror!", esa abstracción que pesaba como toda una selva. En términos más amplios que lo anecdótico, sus personajes están fuera del mundo utilitario, progresista y alienante que habitan. No lo encaran a un nivel contestatario o siquiera dialéctico, sino que lo sufren como una enfermedad invalidante. En la medida en que prescinde del monstruo externo, el horror en Poe converge hacia adentro y desde adentro gana su batalla. Maestro de Lovecraft, King y Quiroga, Poe cartografió el campo semántico del horror desde una adjetivación subjetiva donde lo "tétrico", "siniestro", "lóbrego", van ampliando el terreno de su dominio. El horror se intensifica por autoalimentación del que observa, por una hiperestesia sufriente, por anticipación y disfrute del horror mismo, de su sensación orgásmica.

Si hay un cuento insignia, es "La caída de la casa Usher", donde el narrador asiste al llamado de un alegre amigo de la adolescencia, de ilustre y endogámica familia. Sólo que Roderick Usher es ahora un individuo enfermizo, hipersensible y para colmo artista, que habita una impresionante mansión junto a su hermana gemela Madeline, aquejada de ataques catalépticos. La chica muere y su hermano decide no enterrarla de inmediato sino conservar el cuerpo en un sótano. Del final aterrador sólo se salva el narrador: la casa misma perece tragada por las aguas de un estanque. Es esa inverosimilitud graduada, lentamente impuesta como una inyección sedante, la condición verosímil para que el horror florezca, cualquiera sea la "explicación" que se busque entre las generosas capas de significado que el cuento deja entrever.

En varios de sus mejores relatos el horror se asocia a una trama criminal, a egos desequilibrados, situaciones claustrofóbicas, trampas psicológicas y estigmas físicos. "El gato negro", "El corazón delator", "Berenice", "El entierro prematuro", "La máscara de la muerte roja", o "El caso del señor Waldemar" son ejercicios clave que van mostrando cómo Poe va torturando a sus criaturas, con qué paciencia y determinación de Creador con mayúsculas. Habría que preguntarse qué provocan estos relatos hoy. Difícilmente la respuesta sea miedo, pánico, repulsión, inquietud o estremecimiento siquiera. O sí. No es más impresionante un relato donde la gente muere de modo horrible por contestar una llamada telefónica, que otro donde un cataléptico es o cree ser enterrado vivo. Han cambiado las tecnologías del terror pero no su modo operacional. Poe aún camina en un borde donde el léxico, la trama y los personajes se acompasan a un ritmo que engulle al lector más experimentado con eso que a falta de otro nombre llamamos Mal, algo que pertenece a un fondo común de humanidad que no depende de las leyes del progreso, la moral o la justicia, sino de niveles más atávicos. Que Poe buscaba y jugaba con el dramatismo, el efectismo y la truculencia no cabe duda. Pero con los mismos elementos con los que creaba sus climas siniestros era capaz de hacer comedia y reírse del mundo y de sí mismo.

A través de una narradora impagable satirizó los modos al uso en materia de construcción literaria y las recetas para escribir en "Cómo escribir un cuento a la manera del Blackwood", un delirante texto que mostraba adónde podía llevar la compulsión de agradar al lector, al editor, al canon impuesto por las revistas literarias, etc. Se burló con sutileza de su "enfermedad social", el alcoholismo ("Los leones"), y de su otro gran problema -el desempleo, o subempleo- en relatos humorísticos como "El hombre de negocios" donde adjudica rimbombantes nombres para trabajos de cuarta y se ríe con cinismo de outsider de los "genios" del trabajo socialmente bien visto.

Con más tozudez que estrategias, Poe intentó vivir de su trabajo de escritor, tanto de ficciones como de reseñas periodísticas o trabajos de edición. Falta de suerte o de constancia o de habilidad, el caso es que no lo logró. Quiso ser militar, trató de ingresar como funcionario público en la Aduana: intentos errados para un tipo indisciplinado y disperso, con alma de poeta, que no creía en la democracia, que defendía fuera de hora conceptos como la esclavitud, etc. El estamento militar y cualquier idea de perfección humana son bombardeados en "El hombre que se gastó", donde un militar perfecto no es más que una sumatoria absurda de arreglos y prótesis (burla asimismo de la descripción física como modo de acceso al personaje).

El epílogo vuelve al inicio: no tuvo suerte. Pero si alguien sembró el mal en su camino para que él lo recogiera (citando la rima de Bécquer), puede tener la certeza de que con ese material degradable Poe hizo un edificio literario sólido y flexible. Difícil que caiga.

CUENTOS COMPLETOS, de Edgar Allan Poe. Edhasa, 2009. Buenos Aires, 1015 págs.
POE: UNA VIDA TRUNCADA, de Peter Ackroyd. Edhasa, 2009. Barcelona, 184 págs.

Cronología

1809. Nace Edgar Allan Poe en Boston, hijo de David y Elizabeth Poe, actores ambulantes.
1810. Los padres se separan y el padre se esfuma. La madre se hace cargo de los niños.
1811. Muere Elizabeth Poe en Richmond. John Allan (comerciante de tabaco) y su esposa Frances adoptan a Edgar.
1815-20: Viaja con los Allan a Inglaterra y Escocia, donde viven cinco años y regresan a Richmond.
1826. Asiste a la Universidad de Virginia. Diversos desórdenes (juego, bebida, deudas) hacen que su padre lo retire al año.
1827. Viaja a Boston, donde publica Tamerlán y otros poemas. Se une al Ejército en la isla de Sullivan, donde ambientará "El escarabajo de oro".
1829. Deja el Ejército. Publica Al Aaraaf, Tamerlán y poemas menores. Muere Frances Allan, su madre adoptiva.
1830. Se enrola en West Point con ayuda de su padrastro.
1831. Deja West Point. Publica en Nueva York Poemas de Edgar A. Poe, segunda edición. Reside en lo de su tía Maria Clemm, en Baltimore.
1832. El Philadelphia Saturday Courier le publica cinco cuentos. Se gana la vida escribiendo material no literario.
1833. Obtiene un premio con "Manuscrito encontrado en una botella".
1834. Muere John Allan; le deja herencia a su hijo y sus hijos naturales, pero nada a su hijo adoptivo.
1835. El Southern Literary Messenger de Richmond le publica cuatro cuentos. Poe se traslada a Richmond para ser editor ayudante de la publicación. Se le unen Maria Clemm y su hija Virginia.
1836. En mayo Poe se casa con Virginia, que aun no llega a los 14 años.
1837. Deja el Messenger y se traslada a Nueva York, adonde lo sigue su familia.
1838. Aparece Narración de Arthur Gordon Pym. Se muda a Filadelfia, a trabajar en otra publicación.
1839. Publica un Manual de Conchología, plagiado en gran parte. Se convierte en el secretario de redacción del Gentleman`s Magazine de Burton.
1840. Aparece Cuentos de lo grotesco y arabesco en Filadelfia. Deja a Burton, y es editor delegado en el Graham`s Magazine. Publica "William Wilson" y "La caída de la Casa Usher".
1841. Intenta sin éxito conseguir un empleo en el Departamento del Tesoro de Washington.
1842. A Virginia se le rompe un vaso sanguíneo por primera vez mientras canta. Deja el Graham`s Magazine. Entre 1841 y 1842 publica "Los crímenes de la calle Morgue", "La máscara de la muerte roja" y "El pozo y el péndulo".
1843. Se publica Los romances en prosa de Edgar A. Poe en Filadelfia. Publica "El corazón delator", "El escarabajo de oro" y "El gato negro".
1844. Se traslada a Nueva York, donde trabaja en el Evening Mirror y el Broadway Journal.
1845. Publica "El cuervo", primero en el Evening Mirror y después en libro, y obtiene fama nacional. Publica Cuentos. En plena popularidad produce una serie sobre plagios donde acusa entre otros a Longfellow. Por unos meses es dueño del Broadway Journal, que luego deja de aparecer.
1846. Los Poe se mudan a Fordham, a veinte kilómetros de la ciudad. Aunque enfermo, publica "El barril del amontillado", "La filosofía de la composición" y otros textos.
1847. Virginia muere de tuberculosis. Publica el poema "Ulalume". En carta a una enfermera muestra indicios de lesión cerebral.
1848. En una carta dice que ha tratado de suicidarse. Lee parte de Eureka en la New York Society Library. Publica Eureka y planea el libro América literaria, que no llega a escribir. Viaja a Richmond, donde se emborracha y recita fragmentos de Eureka. Va a Providence y le pide matrimonio a Sarah Helen Whitman. El matrimonio casi se consuma a fin de año, pero el acuerdo se rompe.
1849. Hace tratativas para comenzar una nueva publicación en Illinois. Deja Nueva York por Richmond para seguir intentando la publicación. En julio llega en estado de delirio a casa de un amigo en Filadelfia. Sigue a Richmond y le propone matrimonio a Sarah Elmira Royster, antigua conocida. Da conferencias en Richmond

y Norfolk. A fines de setiembre deja Richmond, con la intención de ir a Nueva York. El 3 de octubre lo encuentran en Baltimore, inconsciente, y lo llevan al Washington College Hospital, donde apenas alcanza a recobrar conciencia en el momento final, que llega el 7 de octubre, domingo, a las cinco de mañana.

Amores blancos

EL RECUENTO que Ackroyd hace de los terrenos sentimentales de Poe es bastante desalentador, pero encaja con soltura en el tratamiento que le da el escritor a ese gran asunto -el Amor- y sus etcéteras. Poe se enamoró de su prima Virginia cuando ella era una niña, y la desposó en 1936 de manera oficial. La biografía de Ackroyd sostiene que Virginia contaba trece años al momento de la boda, siete menos de lo que declaró el presbítero. Al mismo tiempo, se hace eco de versiones de otros biógrafos sobre la probable reticencia de Poe a mantener "relaciones sexuales de cualquier tipo" y sobre su posible impotencia. Antes, durante y después de su matrimonio, Poe se sintió atraído por diversas mujeres, algunas casadas; circularon cartas y apasionamientos platónicos, propuso casamiento.

En su literatura, la figura femenina es portadora de misterio y muerte. Las cuatro mujeres que bautizan relatos suyos ("Berenice", "Morella", "Eleonora" y "Ligeia") son especímenes de esa atracción por el horror que fue la base de su propuesta narrativa. Y no porque fueran feas. Fiel al estereotipo, se trataba de beldades, si acaso desfiguradas por una enfermedad o por la mirada obsesiva de sus narradores protagónicos, tremendos alter egos. Todas morían jóvenes y de extrañas enfermedades y dejaban en el narrador huellas inquietantes, si bien la tónica de esos amores pasaba por un tamiz intelectual y espiritual que los desproveía de cualquier pátina carnal o pasional. Algunas (Berenice, Eleonora) eran primas del protagonista, situación especular de su propia vida. En ocasiones un solo rasgo de sus cuerpos se transformaba en metonimia obsesiva del resto (los dientes de Berenice, los ojos de Ligeia) y se mantenía como elemento de unión hasta el espeluznante desenlace.

Cuánto hubo de biográfico en sus creaciones es un asunto impenetrable, que tampoco debería ser separado de su cálculo a la hora de escribir, de su evidente construcción de un personaje para sí mismo, y de la corrosión que siempre volcó sobre lo establecido. La contracara a esos modelos de adoración femenina podría ser "Los anteojos": un muchacho con presbicia se enamora locamente de una belleza y decide casarse. La mujer le sigue el juego y recién cuando él se pone los anteojos el aparato romántico del amor se muestra tal cual es.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/sembrando-el-mal/cultural_574402_110624.html

Marginalia

Edgar Allan Poe

La trama: una definición

PODRÍA ESCRIBIRSE un excelente artículo de revista sobre el tema de los pasos progresivos por los que cualquier gran obra de arte -en especial de arte literario- logra completarse. ¡Qué gran desemejanza existe siempre entre el germen y el fruto, entre la obra y su concepción original! A veces la concepción original se abandona, o se pierde de vista por completo. La mayoría de los autores se sienta a escribir sin ningún plan fijo, confiando en la inspiración del momento; en consecuencia no es de asombrarse que la mayoría de los libros no tengan valor. La pluma nunca debería tocar el papel, hasta que al menos un propósito general bien digerido quede establecido. En la ficción, el dénouement [desenlace] -en cualquier otra composición el efecto buscado-, debería ser considerado y dispuesto de modo definitivo, antes de escribir la primera palabra; y ninguna palabra debería ser escrita que no tienda o forme parte de una frase que tienda al desarrollo del dénouement, o al fortalecimiento del efecto. Donde la trama forma parte del interés contemplado, no puede tenerse demasiada preconsideración. La trama es comprendida de modo muy imperfecto, y nunca ha sido bien definida. Muchas personas la consideran una mera complejidad de incidentes. En su acepción más rigurosa, es aquello de lo que no puede moverse ningún átomo componente, y en lo que ninguno de los componentes puede desplazarse, sin arruinar el todo; y aunque puede construirse una trama bastante buena, sin prestar atención a todo el rigor de esta definición, aun así es la definición que el artista auténtico siempre debería tener a la vista, y esforzarse siempre por consumar en sus obras.

* * * *

Es imposible
escribir una
autobiografía
verdadera

SI CUALQUIER hombre ambicioso tiene la fantasía de revolucionar, con su solo esfuerzo, el mundo universal del pensamiento humano, la opinión humana, y el sentimiento humano, la oportunidad es suya: el camino a la fama inmortal está directo, abierto y sin obstáculos ante él. Todo lo que tiene que hacer es escribir y publicar un libro muy pequeño. Su título debería ser simple, unas pocas palabras sencillas: Mi corazón al desnudo. Pero este librito tiene que ser fiel a su título.

Ahora bien, ¿no es muy singular que con la sed rabiosa de notoriedad que distingue a tantos integrantes de la humanidad, tantos, además, a quienes no les importa un comino qué se piense de ellos después de la muerte,

no pueda encontrarse un hombre que tenga el coraje suficiente para escribir este librito? Para escribirlo, digo. Hay diez mil hombres que, una vez escrito el libro, se reirían ante la idea de verse perturbados por su publicación en vida, y que ni podrían imaginar por qué iban a oponerse a que se publicara después de la muerte. Pero escribirlo... ahí está el dilema. Ningún hombre se atreve a escribirlo. Ningún hombre se atreverá nunca a escribirlo. Ningún hombre podría escribirlo, aunque se atreviera. El papel se encogería y ardería ante cada toque de la pluma ardiente.

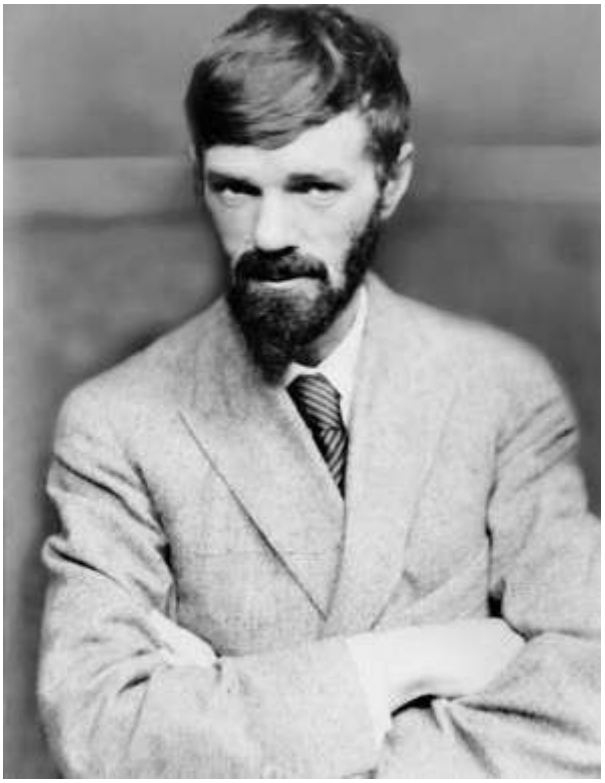
El autor

EDGAR ALLAN POE (1809-1949) fue acumulando a lo largo del tiempo una gran cantidad de anotaciones de toda extensión y temática, en particular bajo el título de "Marginalia". La costumbre le servía al mismo tiempo para rellenar espacio en las revistas que editaba o para las que escribía, y para dar cauce a su espíritu múltiple e inquieto.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/textos/cultural_574410_110624.html

El amor en Poe

Ligeia, estilo y enfermedad



D. H. Lawrence

SU GRAN EXPERIMENTO y logro fue con su esposa; su prima, una muchacha de voz cantarina. Con ella buscó el flujo más intenso, la elevación, las sombras prismáticas del éxtasis. Era la vibración nerviosa al unísono más intensa, cuyo tono se hacía más y más agudo, hasta que los vasos capilares de la muchacha se rompieron, y la sangre empezó a manar libre. Era el amor. Si quieren llamarlo amor.

El amor puede ser terriblemente obsceno.

Es el amor lo que provoca las neurosis de la época. Es el amor la causa principal de la tuberculosis.

Los nervios que vibran con mayor intensidad en los unísonos espirituales son los ganglios simpáticos del pecho, la garganta y el cerebelo. Llévese a una intensidad excesiva la vibración, y se consigue debilitar los tejidos simpáticos del pecho -los pulmones- o de la garganta, o del cerebelo, y los tubérculos cuentan con un campo propicio para desarrollarse.

Pero Poe llevó las vibraciones a un extremo que no podía soportar ninguna resistencia humana.

Como era su prima, su esposa armonizaba en tono más fácilmente con él.

"Ligeia" es el relato más importante. ¡Ligeia! Un nombre de origen mental. Para él la mujer, su esposa, no era Lucy. Era Ligeia. Sin duda ella misma prefería que fuera así.

"Ligeia" es la historia de amor de Poe, y su misma fantasía hace que sea más auténtica aún su historia.

Es un cuento de amor llevado al extremo. Y el amor llevado al extremo es una batalla de voluntades entre los amantes.

El amor se convierte en una batalla de voluntades.

¿Cuál de los amantes destruirá primero al otro? ¿Quién podrá resistir más tiempo, contra el otro?

Ligeia sigue siendo la mujer a la antigua. Su voluntad sigue siendo someterse. Quiere someterse al vampiro de la conciencia de su esposo. Incluso en la muerte.

"Era alta y esbelta, y en sus últimos días, incluso delgada en extremo. Intentaría en vano retratar la majestad, el sereno porte de sus movimientos, o la levedad y elasticidad incomprensible de sus pasos. Nunca me daba cuenta de que había entrado a mi estudio cerrado salvo cuando oía la querida música de su voz grave y dulce al apoyar su mano de mármol sobre mi hombro".
Poe ha sido alabado por su estilo. Pero a mí me parece una cuestión de brillo vulgar. "Su mano de mármol" y "la elasticidad de sus pasos" parecen adecuarse más a un resorte de sillón o una repisa de chimenea que a una criatura humana. Ella nunca fue del todo una criatura humana para él. Era un instrumento, del cual extrajo los extremos sensoriales. Su machine aplaisir, como dijo alguien.
Todo el estilo de Poe, por otra parte, tiene esa cualidad mecánica, así como su poesía tiene un ritmo mecánico. Nunca ve algo en términos de vida, casi siempre en términos de materia, joyas, mármol, etc., o en términos de fuerza, es decir científicos. Y todas sus cadencias están administradas mecánicamente. Esto es lo que llaman "tener un estilo".
análisis peligroso. Lo que deseaba hacer con Ligeia es analizarla, hasta conocer todas las partes que la componen, hasta tenerla en su totalidad dentro de su propia conciencia. Ella es una sal química extraña que él debe analizar en los tubos de ensayo de su cerebro, y después -cuando haya terminado el análisis- E finita la commedia!
Pero no puede analizarla a fondo. Hay algo, algo que no puede captar. Al escribir sobre sus ojos, dice: "Eran, debo creer, mucho más amplios que los ojos comunes de nuestra raza", como si hubiera alguien que quisiera tener ojos "muchos más amplios" que los de las demás personas. "Eran incluso más amplios que los más amplios ojos de gacela de la tribu de Nourjahad". Lo cual es zalamería. "El fulgor de las pupilas era del negro más brillante, y, altas sobre ellas, pendían largar pestañas de azabache". Lo cual sugiere una fusta. "Las cejas, de trazado levemente irregular, tenían el mismo tinte. La extrañeza que yo descubría en los ojos era de naturaleza distinta a la formación, o el color, o el brillo de los rasgos, y después de todo debe ser comprendida como la expresión". Suena como un anatomista disecando un gato. "¡Ah, palabra desprovista de significado detrás de cuya vasta latitud de sonido atrincheramos nuestra ignorancia de lo espiritual! ¡La expresión de los ojos de Ligeia! ¡Cómo he meditado largas horas en ella! ¡Cómo me he esforzado por sondearla, a lo largo de toda una noche de verano! ¿Qué era ese algo más profundo que el pozo de Demócrito, que yacía muy adentro de las pupilas de mi amada? ¿Qué era? Me veía poseído por la pasión de descubrir...".
Es fácil comprender por qué cada hombre mata la cosa que ama. Conocer algo viviente es matarlo. Uno tiene que matar una cosa para conocerla satisfactoriamente. Por este motivo, la conciencia deseante, el ESPÍRITU, es un vampiro.
Uno tendría que ser lo bastante inteligente e interesado como para conocer bastante acerca de cualquier persona con la que entra en contacto íntimo. Acerca de ella. O acerca de él.
Pero tratar de conocer a cualquier ser vivo es tratar de chuparle toda la vida que hay en él.
Sobre todo cuando se trata de la mujer que uno ama. Todo instinto sagrado enseña que uno debe dejarla desconocida. Uno conoce a su mujer oscuramente, en la sangre. Tratar de conocerla mentalmente es tratar de matarla. Cuídate, oh mujer, del hombre que desea averiguar qué eres. Y cuídense mil veces más, oh hombres, de la mujer que desea conocer, o captar, qué son.
Este conocimiento es la tentación de un vampiro diabólico.
El hombre desea de un modo tan horrible dominar el secreto de la vida y la individualidad con su mente. Es como el análisis de protoplasma. Sólo se puede analizar protoplasma muerto. y conocer sus partes constitutivas. Es un proceso muerto.
Reserven el CONOCIMENTO para el mundo de la materia, la forma y la función. No tiene nada que ver con el ser vivo.
Pero Poe deseaba conocer... deseaba conocer qué era eso extraño que había en los ojos de Ligeia. Ella podría haberle dicho que era horror ante su escrutinio, horror a ser vampirizada por la conciencia de él.
Pero ella deseaba ser vampirizada. Ella deseaba ser escrutada por la conciencia de él, ser CONOCIDA. Y pagó por desearlo. (...)
Edgar Allan sondeó y sondeó. Tan a menudo que parecía estar al borde de lo que buscaba. Pero ella cruzó el borde de la muerte antes de que él llegara al borde del conocimiento. Y siempre es así.
Traducción: E. E. G.
D. H. LAWRENCE, inglés (1888-1930). Escribió El amante de Lady Chatterley.

Libros de Poe publicados en vida

Tamerlán y otros poemas. Por Un bostoniano (Boston, 1827)
El Aarat, Tamerlán, y Poemas menores (Baltimore, 1829)
Poemas. Segunda edición (Nueva York, 1831)
Narración de Arthur Gordon Pym (Nueva York, 1838)
Cuentos de lo grotesco y arabesco (2 vols., Filadelfia, 1840)
Romances en prosa de Edgar A. Poe (Filadelfia, 1843)
El cuervo y otros poemas (Nueva York, 1845)
Cuentos (Nueva York, 1845)
Eureka: un poema en prosa (Nueva York 1848)

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/ligeia-estilo-y-enfermedad/cultural_574403_110624.html

Las adaptaciones al cine

El salario del miedo

Álvaro Buela

LA INTERNET Movie Data Base consigna hasta la fecha más de 240 adaptaciones de obras de Edgar Allan Poe al cine y la televisión. Dejando de lado el imbatible Shakespeare (que excede largamente los 800 títulos), esa cifra aparece superada solamente por Dickens y Chéjov (ambos sobre los 300) y emparejada con las traslaciones de Dumas padre.

Lo específico de las adaptaciones de Poe se resume en dos aspectos: 1) la enorme mayoría está volcada a la vertiente gótica-psicológica de su obra, dejando a un lado la zona humorística, la aventura y, salvo "Los crímenes de la calle Morgue", el policial; y 2) la mitad de ellas corresponde a cortometrajes, tal vez el formato idóneo para capturar el concentrado, mórbido imaginario del escritor, además de hacerlo como él quería: buscando "la unidad de efecto e impresión".

Había escrito que "Toda gran excitación es necesariamente efímera", y el elogio de la brevedad podría extenderse a las primitivas películas de dos rollos y al actual cortometraje de ficción. De hecho, la investigadora Kristin Thompson ha señalado la influencia que los postulados de Poe sobre el poema y el relato -explicitados en un ensayo sobre Hawthorne (1842) y en "Método de composición" (1846)- tuvieron en "la popularización de los cánones aristotélicos de la estructura clásica".

Subordinación de los personajes a la historia, claridad de exposición, eliminación de todo cuanto distraiga del clímax y sujeción a un tono y un efecto previamente determinados, fueron axiomas que comenzaron a utilizarse en la escritura de guiones durante la década de 1910, y pervivieron en la conformación del cine clásico. Era de esperar que las adaptaciones de Poe, iniciadas a finales de esa misma década, siguieran las prerrogativas que el escritor había contribuido indirectamente a crear.

Pero entonces los guionistas debieron superar otros obstáculos de compleja resolución. Más allá de la primera persona, subsanada con tempranas estrategias, el elemento de mayor dificultad, pocas veces sorteado con altura, ha sido la manipulación del tiempo. Por un lado, el desequilibrio entre la emoción (terrible) de lo

vivido y la dosificación de la información sobre los sucesos supone uno de los rasgos de estilo más identificables en Poe. Por otro, el lapso transcurrido entre los hechos (pasados) y el presente del relato genera una burbuja inconmensurable, un hiato en el que se ha operado una dislocación (psicológica y, por ende, temporal) en el protagonista-narrador y ha tenido lugar el verdadero efecto de la historia.
No sería descabellado atribuir la fuerza de la escritura de Poe a ese monto de energía extraordinaria generada por la inserción de lo terrible en el curso del tiempo, amplificado por éste. Lo monstruoso, entonces, reside no tanto en la cualidad de lo narrado sino en el prodigio de que el protagonista (obsedido, perplejo, horrorizado) se disponga a contarlo en medio del trauma, es decir, aquejado por la dicotomía de habitar un tiempo cronológico que sigue su curso mientras su experiencia lo tiene preso de un tiempo mental, alienado e inmóvil.
Poe fue un maestro de la retórica que expresa esa dualidad temporal, y por ello sus relatos, a pesar de la linealidad anecdótica, se conducen dentro de un meditado circuito de intermitencias y desencuentros entre la idea y el afecto, ya estudiado por Barthes en su análisis textual de "La verdad sobre el caso del señor Valdemar". Es al final de los relatos, a veces en la última frase, donde ambos confluyen y dejan flotando una tensión abstracta, inmaterial.
Ese horror sublimado es, justamente, lo que ha estado ausente en la mayoría de las adaptaciones, independientemente del mayor o menor valor cinematográfico de los resultados. Un ejemplo es la versión de "El corazón delator" dirigida en 1941 por el competente Jules Dassin, donde la excelencia técnica, incluso expresiva, aparece desprovista de la urgencia desesperada del original, extrapolado aquí a una historia lineal, a un decorado de estudio, a un presente anodino y a un realismo que desanima todo misterio, toda "infección". Aún así, el cortometraje de Dassin (de 20 minutos) fue lo más lejos que se atrevió a ir un estudio major de Hollywood, la MGM, con un relato de Poe. Tres décadas antes, la figura fundacional de D.W. Griffith había intentado una viñeta apócrifa de la vida del escritor en ocasión del centenario de su muerte (1909) y luego un ensamble de varios textos en la que es considerada la primera película de terror norteamericana (The Avenging Conscience, 1914). El ejemplo no cundió, sin embargo, y los futuros estudios se desentendieron casi por completo del insigne compatriota, al menos en su producción clase A.
EUROPA OTRA VEZ. De manera similar a lo que había ocurrido con su literatura, la legitimación de Poe en el cine provino de Francia, cuando el cineasta-teórico Jean Epstein, un alumno de Louis Delluc e impulsor del "cine puro", filmó una versión barroca, estilizada y poética de "La caída de la casa Usher" (1928). Eliminando las connotaciones incestuosas del cuento, el argumento integraba elementos de "Berenice", "El retrato oval" y "Ligeia", al tiempo que la puesta en escena representaba el estado emocional de los personajes. Para ello recurría a planos subjetivos, cámaras lentas, sobreimpresiones, montaje rítmico y fundidos encadenados, todos procedimientos del "cine impresionista" en boga en la Europa de los años veinte.
La anécdota de que Luis Buñuel fue asistente de dirección, al menos hasta que Epstein lo despidió, ha sido retomada por el crítico Paul Patrick Quinn, quien señala: "Tanto Buñuel como Poe, impregnados por la literatura gótica, bucean en las profundidades de la psique humana, llevados de la mano por Eros y Tánatos, Amor y Muerte. Y el resultado de este descenso al Maelström, vórtice textual y sexual, está en la creación de ambientes, escenarios a menudos claustrofóbicos, poblados por seres impulsados por los deseos más oscuros y recónditos".
Con la llegada del cine sonoro, Hollywood se acordó de Poe como estrategia de marketing más que como homenaje respetuoso. La Universal, que a comienzos de los treinta contaba con una legendaria franquicia de películas de terror, forzó hasta lo irreconocible las narraciones originales en Los crímenes de la calle Morgue (Robert Florey, 1932), El gato negro (Edgar G. Ulmer, 1934) y El cuervo (Louis Friedlander a.k.a. Lew Landers, 1935), para convertirlas en vehículos de sus estrellas Bela Lugosi y Boris Karloff.
La primera, en cuyo guión intervino un jovencísimo John Huston, atravesó un conflictivo proceso de producción, con presupuesto recortado sobre la marcha, escenas reescritas y refilmadas y sucesivas versiones de montaje. Ni siquiera la fabulosa fotografía de Karl Freund, expresionista y recargada, rescató al resultado de un sonoro fracaso de crítica y público; los años no han mejorado la opinión.
El único rastro de Poe que hay en El cuervo está en el título y en la obsesión por el escritor que profesa el personaje de Lugosi, un cirujano plástico enamorado de una paciente y capaz de cualquier estratagema para conquistarla, incluidos el secuestro y la tortura. Fluida y sorprendentemente cruel, la película no ha

sobrevivido a sus caprichos, aunque presenciar a Lugosi recitar los versos de Poe supone un espectáculo en sí mismo.

El gato negro es francamente superior y su vinculación con la obra de Poe se revela, al mismo tiempo, indirecta y fiel. No hay correspondencia entre los argumentos del film y del cuento. Sin embargo, la cosmovisión del autor aparece reconstruida bajo un prisma de cadáveres custodiados en ataúdes vidriados, cultos diabólicos, personajes desvitalizados que deambulan como zombis y mansiones fantasmales, fatalmente devoradas por el fuego. La visión europea de Ulmer aportó una atmósfera de sensual decadencia, y el dúo Karloff-Lugosi jamás estuvo mejor.

LA MANO DE FREUD. El efecto contagio de aquel ciclo de la Universal no se produjo de inmediato sino veinte años más tarde, cuando las películas fueron emitidas en la incipiente televisión de los años cincuenta. American International Pictures (AIP), un pequeño estudio orientado a títulos de clase B para público juvenil, intentó emular el éxito que venía obteniendo la inglesa Hammer Productions con films de terror y encomendó una adaptación de "La caída de la casa Usher" a su director más eficaz y económico, Roger Corman.

A pesar de un presupuesto muy modesto (270.000 dólares), Corman se las ingenió para potenciar al máximo los recursos y hacerla lucir espléndida, como una superproducción de la época pero sin tiempos muertos ni estrellas antojadizas. Contó para ello con colaboradores de primer nivel, como el guionista Richard Matheson (Soy leyenda, El increíble hombre menguante), el fotógrafo Floyd Crosby (que había trabajado con Murnau, Fred Zinnemann y John Sturges, entre muchos otros) y el actor Vincent Price, otrora un galán que, además, era un profundo conocedor de Poe.

En el mismo año (1960) en que Psicosis, de Hitchcock, renovaba los códigos del terror gótico, House of Usher (o La pavorosa casa Usher, como se la estrenó en Uruguay) hacía lo propio por la vía tangencial de la clase B. Al ubicarse entre los títulos más vistos de la temporada, el film no sólo recuperó con creces la ajustada inversión económica sino que impulsó a AIP a llevar adelante una memorable serie basada en relatos de Poe, entre otros motivos porque ya se encontraban libres de derechos.

Siguiendo los métodos que Corman adoptaría después como productor, los títulos de la serie compartían los mismos sets de filmación, los mismos técnicos y también algunas escenas. La secuencia final de La pavorosa casa Usher, por ejemplo, donde la tétrica mansión es consumida por las llamas, fue utilizada una y otra vez en varios de los films subsiguientes. Los exteriores eran escasos y en su mayoría poblados de una densa humareda, artilugio que el propio Corman ha justificado así: "Me servía de la niebla para disimular la ausencia del decorado, ya que en la mayor parte de los casos sólo teníamos detrás la pared del estudio".

Lo cierto es que las siete adaptaciones producidas entre 1960 y 1964 disimularon milagrosamente las limitaciones financieras y logísticas. Más aún: se valieron de esas limitaciones para transformarlas en economía y fluidez narrativas, explotando el sustrato psicoanalítico que Corman pretendía extraer de las historias. El contexto de laberintos, mazmorras, pasadizos y tinieblas oficiaba así de contrapunto de deseos reprimidos, fijaciones edípicas, vínculos incestuosos o ancestrales sentimientos de culpa, casi siempre descubiertos por un joven visitante.

Al respecto, los argentinos Adrián Melo y Natalia Taccetta han establecido una reveladora comparación. Mientras Poe "supo plasmar, en gran parte de sus relatos, los miedos y las obsesiones de la modernidad" de la primera mitad del siglo XIX, la lectura de Corman preanuncia, de algún modo, los "imaginarios sociales críticos que ponían en tela de juicio el orden y la moral en la cual se asienta el capitalismo y que daban lugar a nuevos sueños de liberación social".

Siguiendo esa línea agregan que, bajo su apariencia ligeramente impostora y camp, la serie de Corman está poblada de "una serie de tópicos y elementos comunes que posibilitan su lectura como una gran obra unitaria: la decadencia de la clase privilegiada a la que pertenecen los protagonistas, en la que van a confluir características tanto de la nobleza como de la burguesía". Como fuerza opositora a esa decadencia se instala el deseo sexual de los personajes jóvenes, y es allí, en "la idea de redención de los sectores subalternos y marginales de la sociedad", donde los autores encuentran un augurio de las revoluciones que ocurrirían en los años 60.

SIN MORALEJA. La hipótesis se confirma al advertir que la década del 60 no sólo contó con la mayor cantidad de traslaciones de Poe sino también con algunas de las mejores. Italianos de dudoso prontuario, como Alberto De Martino o Antonio Margheritti (alias Anthony Dawson), se mostrarían inusualmente capaces lidiando con una nueva filmación de "Usher" (The Blancheville Monster, 1963) o introduciendo al escritor como personaje de una trama que no le pertenece (Danza macabra, 1964).

Antes que el tour de force de Vincent Price en Cuentos de terror (Corman, 1962), Narciso Ibáñez Menta había desplegado en el cine argentino su histrionismo y sus disfraces en las tres historias reunidas en Obras maestras del terror (1960), redimiendo en buena medida el precario lenguaje aplicado por su realizador, el inefable Enrique Carreras. El film fue el claro antecedente de Historias para no dormir, la popular serie de televisión que el hijo del actor, Narciso Ibáñez Serrador, haría en España desde mediados de los sesenta, adaptando y dirigiendo varios cuentos de Poe.

En 1968, año paradigmático, vio la luz un nuevo título "ómnibus", Historias extraordinarias, que reunía versiones de tres relatos del autor nunca antes filmados. La idea inicial del productor Raymond Eger había

sido congregar a Ingmar Bergman, Orson Welles y Federico Fellini, pero los dos primeros se excusaron y fueron sustituidos por Roger Vadim y Louis Malle. Fellini permaneció, a falta de una definición que sacara del estancamiento a su proyecto "El viaje de G. Mastorna".
Los segmentos resultantes no podían ser más disímiles. Lo que hizo Vadim con "Metzengerstein" era más tributario de una publicidad de los paisajes de Bretaña y del vestuario de Jane Fonda que de Poe, por no hablar del cine mismo. Bastante más digna, la versión de Malle de "William Wilson" padecía de problemas similares a los de aquel cortometraje de Dassin: la frialdad, la corrección técnica y la sumisión al texto la alejaban (paradójicamente) de la claustrofobia paranoica del modelo.
En cambio "Toby Dammit", de Fellini, terminó canibalizando la película con un mediometraje que era, a un tiempo, una master class de puesta en escena y un auténtico ejemplo de apropiacionismo artístico. Libremente basado en "Nunca apuestes tu cabeza al diablo", Fellini y su guionista Bernardino Zapponi se despojaban del tono satírico del original, e incluso de las resonancias irónicas impuestas por su nombre y subtítulo ("Cuento con moraleja"), para centrarse en la espiral autodestructiva de su protagonista (Terence Stamp, magnífico) y embarcarse en una pesadilla que se encontraba, literalmente, a medio camino entre Ocho y medio (1963) y Satyricon (1969).

Si algo de Poe permanecía debajo de la arrolladora visión felliniana - ya desprendida de toda huella (neo)realista y habitando un tiempo y espacio autónomos, míticos, intransferibles- estaba en la representación de un alma intoxicada por la experiencia y cercada por sus fantasmas, para el caso una omnipresente niña-demonio interpretada por dos actrices diferentes.
DE VUELTA EN CASA. Ni antes ni después, fieles o desobedientes, las traslaciones cinematográficas de Poe repitieron la hazaña de "Toby Dammit". Por cierto no lo hicieron las producciones libérrimas que, a partir de los años 70, infundieron crecientes cuotas de gore y efectismo. Tratando de revivir la serie de Corman, AIP embistió en 1971 con la impresentable Murders in the Rue Morgue (dir. Gordon Hessler); el italiano Lucio Fulci, habitual inescrupuloso, pergeñó una sangrienta nadería en Il Gatto Nero (1981); y dos expertos en el género como George A. Romero y Dario Argento naufragaron en el aburrimiento de sus respectivos fragmentos de Two Devil Eyes (1990).
Otro cultivador del terror, Stuart Gordon, desplegó en cambio las justas dosis de energía y crueldad en su versión de The Pit and the Pendulum (1991, con un escalofriante Lance Henriksen en la piel de Torquemada) y luego en El gato negro, un excelente capítulo de la segunda temporada de "Masters of Horror" (2007), donde se fusionaban el argumento de "El gato negro" y episodios biográficos de Poe, interpretado sin fisuras por el actor Jeffrey Combs.
Por su extrañeza y personalísima aproximación a las fuentes literarias valen su mención los cortos animados del checo Jan Svankmajer (Zánik domu Usheru, 1981, sobre "Usher", y Kyvadlo, jáma a nadeje, 1983, sobre "El pozo y el péndulo"), y también una versión mexicana de "El sistema del doctor Tarr y del profesor Fether", muy influida por las películas de Jodorowsky (La mansión de la locura, Juan López Moctezuma, 1972,), en la que Leonora Carrington participó como escenógrafa.

Pero desde la sensibilidad y el zeitgeist del cambio de siglo, el cineasta contemporáneo que mejor ha procesado a Poe es Tim Burton. Ya en Vincent (1982), su primer cortometraje, proponía un homenaje en segundo grado al establecer la pugna entre la ley y la imaginación a través del personaje de un niño obsesionado con la cosmogonía de Poe (y con Vincent Price). Realizado en blanco y negro y animación cuadro a cuadro, el corto preanunciaba el terreno que haría de Burton un renovador del gótico y un artista excéntrico (valga la redundancia) capaz de conjurar grotesco y romanticismo, magia y humor, cinefilia y sarcasmo.
Aunque aún no ha logrado concretar la adaptación de "Usher" que estuvo a punto de iniciar en tiempos de Batman (1989), y mal que le pese a los puristas, hay mucho Poe en la obra de Burton. O, si se prefiere, hay mucha iconografía Poe: en los castillos sombríos, en los bosques en tinieblas, en las novias que vuelven de la tumba, en los jinetes sin cabeza. El hecho de que El joven Manos de Tijera fuera el canto del cisne del enorme Price, paradigma del actor "poeiano", no hace más que fraguar un acto de justicia poética. Vincent Price ha muerto; viva Edgar Allan Poe.

Las mejores

• The Fall of the House of Usher (Melville Webber / James Sibley Watson, 1928). Notable cortometraje experimental, influido por el expresionismo de El gabinete del Dr. Caligari (1919).
• La Chute de la maison Usher (Jean Epstein, 1928). Poesía en imágenes, un arsenal de recursos técnicos y perfecto exponente del "cine puro".
• The Tell Tale Heart (Ted Parmelee / Art Babbitt, 1953). Auténtica rareza: un corto animado producido por una productora major (Columbia), oscuro como debe ser y narrado por James Mason.
• La pavorosa casa Usher (Roger Corman, 1960). La primera de la serie, echó a andar un modelo de producción y un modelo para volver a Poe. Con el pelo blanco y la mirada enajenada, Price está magistral.
• Cuentos de terror (Corman, 1962). Tres fragmentos guionados por Richard Matheson. Mención especial para "El tonel de amontillado", con Price y Peter Lorre en plan bufón.
• La máscara de la muerte roja (Corman, 1964). Filmada en Inglaterra con los decorados de otra película (Becket). Citas a El séptimo sello de Bergman y deslumbrante fotografía (de Nicolas Roeg).
• "Tobby Dammit" (Fellini, 1968). Lo mejor de Historias extraordinarias y una de las mejores de Fellini.
• An Evening of Edgar Allan Poe (Kenneth Johnson, 1972). Especial de TV con Vincent Price -él solito- recitando, actuando, sufriendo y gozando tres relatos.
• Vincent (Tim Burton, 1982). Poe entra en la metatextualidad.
• The Simpson`s Halloween Special: Tree House of Horror (1989). En la noche de Halloween, Bart y Lisa leen "El cuervo". Homero protagoniza.
• El gato negro (Stuart Gordon, 2007). Imagina la vida del escritor mientras concibe el cuento del título. Y la encuentra aún más terrible. Sangriento, intenso capítulo de "Masters of Horror".

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/el-salario-del-miedo/cultural_574404_110624.html

"Eureka" (1948)

Cómo funciona el universo

Elvio E. Gandolfo
EL LIBRO tal vez menos conocido de Poe es Eureka. En todo caso es con seguridad el menos leído. Es el último que publicó, en un periodo muy doloroso, a un año de la muerte de su esposa. Apostaba sin embargo fuertemente a él. Se basaba en una conferencia que había dado sobre "El universo". La noche del acto hubo tormenta, y asistieron "solo 60 personas", según apunta un biógrafo, aunque suena a una cifra razonable para otro tipo de actos (poesía, nuevo libro de un autor poco conocido).
Cuando tuvo el texto terminado trató de convencer a un editor de que imprimiera 50.000 ejemplares, dado que se trataba de un texto para él de importancia fundamental, que tal vez superase el descubrimiento de la gravedad por Newton.
Más cauto, George P. Putnam editó 500 ejemplares.
PRO Y CONTRA. Para leer el texto completo (115 apretadas páginas en el Libro de Bolsillo de Alianza traducido por Cortázar) hay que tener cierta dosis de paciencia. Porque en ese tramo final de su vida (murió en 1849), Poe no estaba ni para adornos ni para decisiones útiles y básicas, sobre todo en un texto de aspiraciones científicas. Está escrito de un tirón, sin capítulos ni espacios, en párrafos extensos, y con un entramado de razonamiento muy apretado: va de las esferas pequeñas a las mayores, establece la fuerza que las atrae, que es la misma fuerza que las repele, con una distribución e irradiación parejas. Una vez que se acepta la forma concreta (un texto cerrado, sin respiros) el sistema funciona dentro de sus propios parámetros. Y está muy bien escrito.
La hostilidad a este trabajo final fue de una ejemplar negatividad durante mucho tiempo, con voces agresivas o desdeñosas de considerable peso. Tanto Julio Cortázar como T. S. Eliot, por una parte, como su reciente biógrafo Peter Ackroyd reducen su interés científico casi a cero. En todo caso le asignan una importancia poética, como el mismo Poe se apresura a otorgarle en el prefacio: "sólo como poema deseo que sea juzgada esta obra después de mi muerte", en un movimiento de autosabotaje ya clásico en su vida, porque el texto es ante todo una teoría del universo. En cuanto al excelente biógrafo que es en general Ackroyd, su breve libro sobre Poe parece en cambio no solo reticente, sino incluso temeroso (con el temor que puede despertar un "yanqui loco" en un inglés de tendencia católica), asestando un psicoanalismo tras otro, o tratando obras importantes sin demasiado análisis, incluida Eureka.
Con el paso de las décadas, sin embargo, además de ser una experiencia de lectura fascinante, que la pone en paralelo (en parte de la teoría, y en la expresión) con mucho de lo que se escribe hoy sobre cosmología, en

revistas como Scientific American o en los audaces libros de Stephen Hawking, el texto fue recibiendo apoyos. Entre los primeros estuvo el poeta W. H. Auden, que comparó lo que hacía Poe en el siglo XIX en inglés con lo que habían hecho en griego y en latín Hesíodo y Lucrecio siglos antes. Más tarde la visión de su teoría (que se asemeja al "big bang" y su ciclo de expansión- encogimiento, confirmado por descubrimientos de Hubble en 1929) se ha vuelto más matizada. Hay un reconocimiento explícito del modo en que adelantó la explicación sobre la oscuridad del cielo (contradictoria con el brillo de las estrellas). Ese tipo de temas ha dado pie incluso a congresos alrededor de su texto, que pueden rastrearse en Internet.

Quienes sospechan por completo del valor de su texto elaboraron la teoría de que sería otro de los tantos fraudes que Poe se complacía en elaborar. Una prueba sería la dedicatoria a Alexander Von Humboldt, porque en otro momento de su vida lo atacó. Pero los odios y amores de Poe, tanto literarios como científicos o hasta personales, variaban de un extremo al otro para una misma persona.

EN EL TEXTO. El propósito no puede ser más vasto y ambicioso: "Me propongo hablar del Universo físico, metafísico y matemático; material y espiritual; de su esencia, origen, creación; de su condición presente y de su destino", explica en la segunda página. Reconoce después el acercamiento de Humboldt a estas ideas en su Cosmos. En estas primeras páginas Poe parece estar un poco inseguro y reaccionar con bravatas o con bruscos chispazos narrativos, como el de una "probable carta" encontrada en una botella. Incluso inventa palabras o sabios de otros tiempos, o hace preguntas retóricas ("¿debemos cortar las alas a las águilas?"), o referencias arcanas de disculpa:"Sólo por faltar algún peldaño aquí y allá, por descuido, en nuestro camino hacia el cálculo diferencial, este último no es tan sencillo como un soneto de Mr. Solomon Seesaw". Dicho de otro modo: si Poe define el texto como poema, cuando está centrado en el esfuerzo de controlarlo sabe que se trata de otra cosa.

Después de sus primeras veinte páginas, el texto se encarrila sobre la tarea de describir el modo en que el universo surgió, interactúa en todas sus partes, y probablemente termine. Con un reparo importante, visto desde hoy: en el punto inicial y final se alza la figura de Dios. Sin embargo toda la exposición del mecanismo tiene una lógica propia, y Poe la aplica con coherencia y esfuerzo por ser a la vez complejo y claro. En el camino van desfilando las leyes conocidas e intuidas, las esferas, la tensión entre la medida y el infinito. Con momentos de fusión entre lo físico y lo metafísico: "Así los dos principios propiamente dichos: la atracción y la repulsión, lo material y lo espiritual, se acompañan en estricta camaradería, siempre. Así el cuerpo y el alma marchan tomados de la mano". La frase, sin embargo está rodeada de datos sobre el modo en que los átomos se suman a una masa en rotación y le van cambiando la velocidad y la interrelación con las demás esferas cercanas o lejanas. O los propios planetas van entrando progresivamente en ese movimiento general, incluidos sus satélites y anillos adjuntos. Cuando termina de exponer la "teoría nebular" tal como existía, la encuentra "bellamente verdadera".

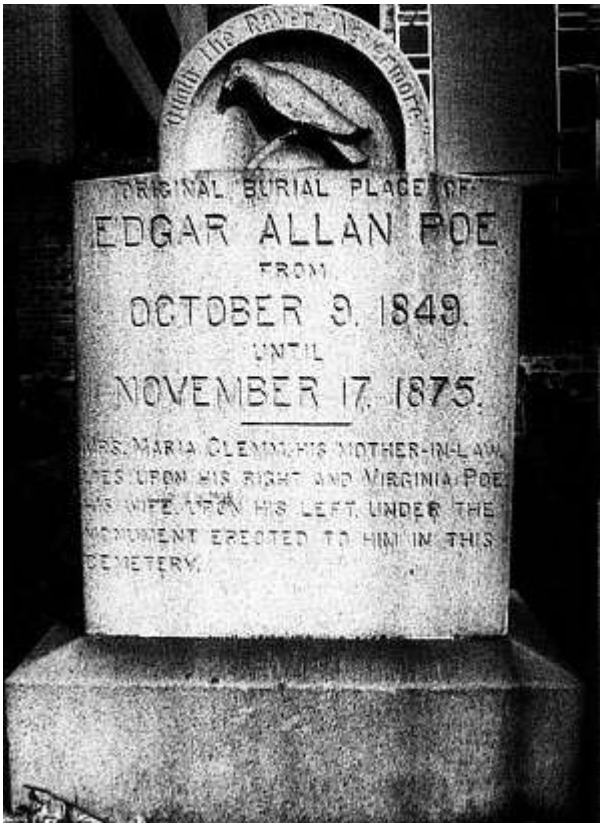
Debido en particular al carácter sin respiros de la argumentación y las palabras, se hace al mismo tiempo notorio el gran esfuerzo de Poe por llevar su proyecto a término. Con cierta controlada desesperación por lograrlo, va poniéndose los sayos sucesivos de demiurgo, cosmólogo, intuitivo, astrónomo... Asombra la cantidad de referencias, en su mayoría con un uso inmediato, que indica hasta qué punto las ha absorbido. Además el texto está sembrado de frases memorables, casi aforismos: "El cerebro humano tiene una evidente inclinación hacia el infinito y acaricia el fantasma de esa idea". O en defensa de la especulación: "El punto que debe considerarse es quién conjetura. Conjeturando con Platón de vez en cuando, empleamos mejor el tiempo que escuchando una demostración de Alción". O un arrebato que preanuncia el estilo de cierta ciencia ficción: "Siendo indeciblemente menos numerosos, los mundos de ese día serán inconmensurablemente más grandes que el nuestro. Entonces, entre insondables abismos, brillarán inimaginables soles".

La lectura lenta de Eureka, en momentos acelerada por su propio impulso, tiene el sabor a la vez estimulante y tanteante de las teorías cosmológicos, aun hoy en que nombrar a Dios (o algo semejante) está prohibido en ese contexto. Es una despedida impresionante, una faceta sorpresiva más en su obra de sabores múltiples.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/como-funciona-el-universo/cultural_574407_110624.html

En el primer centenario (1909)

Fuera del Panteón americano



George Bernard Shaw

HUBO UN TIEMPO en el que América, la tierra de la libertad y el lugar de nacimiento de Washington, parecía la patria natural de Edgar Allan Poe. Hoy en día algo así se ha vuelto inconcebible: ningún joven puede leer las obras de Poe sin preguntarse con incredulidad qué demonios pinta Poe en ese barco. América ha quedado al descubierto, y Poe no. Esta es la situación. ¿Cómo pudo vivir allí el mejor de los artistas, este aristócrata de las letras? No vivió allí; sólo murió, y se le tachó con presteza de borracho y fracasado, aunque sigue abierta la cuestión de si realmente bebió tanto alcohol en su vida como bebe hoy un moderno triunfador americano, sin mayor comentario, en seis meses.

Si el Día del Juicio estuviera previsto para el día del centenario del nacimiento de Poe, sólo habría dos hombres entre los fallecidos desde el día de la Declaración de Independencia cuya súplica de gracia pudiera revocar una inmediata sentencia condenatoria para toda la nación; y no está claro si a esos dos se les podría convencer de que pervirtieran la justicia eterna pronunciando esa súplica. Esos dos, son, por supuesto, Poe y Whitman; entre ellos existe la notable diferencia de que Whitman es aún creíble como americano, mientras que incluso los propios americanos, aunque están bastante faltos de hombres de genio, omiten el nombre de Poe de su Panteón. (...)

SUPREMACÍA Y BELLEZA. Edgar Allan Poe no era en lo más mínimo un filisteo. Escribió siempre como si su nativa Boston fuera Atenas, como si la Universidad de Charlottesville fuera la Academia Platónica y como si su hogar coronara las cumbres de Fiesole. Fue el mayor crítico periodístico de su tiempo e hizo visible el buen arte europeo en un momento en que los críticos europeos esperaban a alguien que les dijera qué decir. Su poesía es tan exquisita y refinada que la posteridad se negará a creer que pertenece a la misma civilización que la gloria de las lilas de la señora Julia Ward Howe o las honradas rimas de Whittier. Tennyson, que, si algo era, era un virtuoso, nunca produjo un éxito capaz de soportar ser leído tras cualquiera de los fracasos de Poe. Poe producía magia de una forma constante e inevitable allí donde sus mejores contemporáneos producían sólo belleza. Las piezas más populares de Tennyson, "The May Queen" y "La carga de la caballería ligera", no aguantan la repetición; tras algún tiempo se vuelven directamente nauseabundas. "El cuervo", "Las campanas", y "Annabel Lee" resultan tan fascinantes tras mil lecturas como lo fueron la primera vez.

La supremacía de Poe a este respecto le ha costado su reputación. Es éste un fenómeno que ocurre cuando un artista alcanza tal perfección que se coloca a sí mismo "fuera de concurso". El mejor pintor que ha producido Inglaterra es Hogarth, un dibujante milagroso y un colorista exquisito y poético. Pero los críticos nunca lo mencionan. Hablan hasta la saciedad de Romney, el Gidson de su época, hablan libremente sobre Reynolds, con nerviosismo sobre el gran Gainsborough; pero nada sobre Rowlandson y Hogarth; se pierden la gracia inextinguible de Rowlandson porque asumen que todas las caricaturas de esa época son feas y evitan

instintivamente a Hogarth porque es inmanejable para la crítica. De la misma forma, han dejado de mencionar a Poe: por eso los americanos lo olvidaron cuando grabaron los nombres de sus glorias en su Panteón. Y, sin embargo, es el primer nombre, casi el único nombre, que el verdadero connoisseur busca allí. (...)
En sus cuentos de misterio e imaginación, Poe estableció un récord mundial para la lengua inglesa: quizá para todas las lenguas. La historia de la dama Ligeia no es sólo una de las maravillas de la literatura: no tiene parangón. Realmente no se puede decir nada de ella; nosotros, los demás, sencillamente nos quitamos el sombrero y abrimos paso al señor Poe. Es interesante comparar las historias de Poe con las de William Morris. No son meros relatos; son obras de arte completas, como las alfombras de rezo; y son, por emplear la expresión de Poe, "historias de imaginación". Son obras maestras del estilo. Lo que la gente llama estilo en Macaulay es, por comparación, simple método. Y son todo lo distintas que dos obras de arte del mismo tipo puedan ser. Morris no quiere tener nada que ver con el misterio. "Las historias de fantasmas", solía decir, "tienen todas la misma explicación: la gente miente". Su "Sigurd" tiene la belleza del misterio como contiene todas las otras clases de belleza (...); pero sus historias se desarrollan a cielo abierto de principio a fin, mientras que en las historias de Poe nunca brilla el sol.
La limitación de Poe era su altivez frente a la gente corriente. Criaturas grotescas, negros, locos con delirium tremens, incluso gorilas, ocupan en su teatro el lugar de los campesinos corrientes, de los cortesanos, ciudadanos y soldados. Sus casas son casas encantadas; sus bosques, bosques mágicos; y los convierte en algo tan real que la realidad no aguanta la comparación. Su reino no es de este mundo.
VIVIR Y ESCRIBIR. Sobre todas las cosas, Poe es grande porque es independiente de las atracciones baratas, independiente del sexo, del patriotismo, de las peleas, del sentimentalismo, del esnobismo, de la gula y de todo el resto de las mercancías vulgares que circulan en su profesión. Eso es lo que le confiere una soberbia distinción. Aborda algo tan trillado como la emoción de una niña moribunda en "Annabel Lee", y lo desvulgariza al instante. Ni siquiera pudo entretenerse con historias de detectives sin antes purificar la atmósfera de éstas hasta que se volvieron más edificantes que la mayoría de los himnos antiguos o modernos. Sus versos a veces alarman y confunden al lector dejando entrever su propia belleza; pero esa belleza no es nunca la belleza de la carne. Nunca se le podría decir, como hay que decir con cierta inquietud a tantos artistas modernos: "Sí, amigo mío, pero éstas son cosas que las mujeres y los hombres deben vivir, no escribir sobre ellas. La literatura no es el agujero de una cerradura para que gente con hambre de afectos espíe los banquetes del cuerpo". Desde luego, nunca se convirtió en algo así en manos de Poe. La vida no puede dar lo que él nos da, excepto mediante el gran arte; y su instintiva observancia de esta distinción y el hecho de que nunca mendigó, como mendigaría la mayoría de los escritores, hacen de él el más legítimo y el más clásico de los escritores modernos.
También explica por qué no le importa demasiado a América, y por qué se le ha mencionado tan poco en Inglaterra en todos estos años. América e Inglaterra están regodeándose en la sensualidad que el inmenso aumento de riquezas ha colocado al alcance de sus manos. No les culpo: la sensualidad es un elemento de la vida muy necesario, y saludable y educativo. Desgraciadamente, está mal repartida; nuestras masas lectoras la buscan, piensan en ella, suspiran por ella y sólo obtienen unas muestrecillas de regalo. No se reparte con temperancia y de manera continua para que así deje de ser una preocupación. Cuando la distribución se ajuste mejor y la preocupación cese, habrá una noble reacción a favor de los grandes escritores como Poe, que empiezan justo donde el mundo, la carne y el diablo nos abandonan.
GEORGE BERNARD SHAW (1856-1950), dramaturgo, y ensayista inglés. Escribió este texto en el primer centenario del nacimiento de Poe. Lo publicó The Nation el 16 de enero de 1909. La traducción es de Ana Useros.

http://www.elpais.com.uy/suplemento/cultural/fuera-del-panteon-americano/cultural_574408_110624.html

Revaloran la iconografía musical prehispánica

Buscan actualizar códices, estelas y otros testimonios de la época.

- 2011-06-21•Cultura

El investigador Luis Antonio Gómez. Foto: René Soto

Para su tesis de licenciatura en bibliotecología, Luis Antonio Gómez hizo un trabajo sobre un *Cuicámatl*, libro de cantos prehispánico. Su reconstrucción histórica de este documento que no sobrevivió a la Conquista fue premiada y publicada por el Colegio Nacional de Bibliotecarios.

A partir de entonces se dio cuenta de que existía un campo muy vasto de investigación musical relacionado con la imagen, dice el integrante del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim) en entrevista. “Al revisar la literatura sobre la historia de la música empecé a ver las imágenes. Me di cuenta que había diferencia entre lo que sobre ellas decían los modernos con lo que se decía antes. Pero no sólo había diferencias, sino que a veces decían lo mismo, pero ambos tenían errores de interpretación”.

Por ello consideró necesario emprender un estudio sistemático de la iconografía musical prehispánica, una veta todavía sin estudiar. “Es una laguna dentro del conocimiento histórico de la música prehispánica, un enorme camino por caminar. Porque esto no sólo incluye códices, sino toda la pintura mural de Mesoamérica, todo lo que tiene que ver con estelas o monumentos, con los contextos arqueológicos relativos a entierros —porque en algunos se observan caracoles y hay que determinar su función—. En fin, todo lo que tiene que ver con la imagen de la música es un campo que apenas se empieza a abordar”.

No sabemos cómo sonaba

No existen datos precisos sobre cuál fue la naturaleza rítmica y melódica de la música prehispánica, explica el investigador. “Creo que no lo vamos a saber nunca. Tenemos los instrumentos, podemos sacarles sonido, tocarlos, ver sus posibilidades sonoras, pero a partir de ellos no podemos descifrar su sistema musical, cómo eran sus melodías, cuáles eran sus ritmos... No lo sabemos porque la música prehispánica no sobrevivió a la Conquista española”.

Es posible hacer música con instrumentos construidos a partir de los testimonios existentes, pero será música de nuestro tiempo, agrega.

Luis Antonio Gómez está por publicar el libro *Análisis documental de la iconografía musical prehispánica para el conocimiento de las prácticas musicales*. Su trabajo, que analiza los códices mixtecos (Códice Bodley, Códice Colombino-Becker, Códice Nuttall, Códice Vindobonensis y Códice Selden), “propone realizar un método documental que nos permita identificar, conocer y comparar las características de los

instrumentos musicales, el canto y la danza en todo el gran corpus documental mesoamericano". Al respecto, dictará una conferencia el miércoles 29 de junio, a las 17:00 horas, en el Centro Nacional de las Artes.

¿Qué función tenía la música prehispánica?

Se utilizaba en diferentes contextos. Por ejemplo, se utilizaba para fundar ciudades, y los instrumentos musicales también se usaban para nombrar ciudades, pueblos. Esto lo dejan muy claro los tlacuilos cuando a un signo de topónimo le colocan encima un instrumento musical. Así está, por ejemplo, el caso de Teponaztla. La música se usaba también en ceremonias para investir gobernantes, en ceremonias mortuorias, para dar nombres a personas, para ataviarse, hacer sacrificios, para ir a la guerra y honrar a los muertos.

¿Cuáles fueron los instrumentos más frecuentes?

El instrumento más frecuente, al hablar de los códices prehispánicos, es el caracol. Le siguen, en una dimensión un poco menor, los signos relativos al canto, después vendrían cascabeles, huéhuetl y teponaztli. El más abundante es el caracol.

¿Todas las clases sociales participaban de la música?

Lo que vemos en los códices es la práctica musical de la clase gobernante, es decir los sacerdotes y los guerreros. Estos códices no fueron escritos para describir la práctica de la gente común, el pueblo. Por lo tanto, pueden estar sujetos por la ideología, es decir, que cuenten las hazañas y las hagan más grandes de lo que fueron sobre los vencidos.

México. Xavier Quirarte

http://impreso.milenio.com/node/8979320

El hábitat español bajo la lupa

07/06/11

Zaida Muxí y Josep María Montaner desmenuzan virtudes y defectos de los conjuntos habitacionales de la Península ibérica. Cuatro ejemplos concretos evaluados con los parámetros de esta investigación.

por elena peralta Especial Para Clarín

El hábitat español bajo la lupa

La argentina Zaida Muxí Martínez y el catalán Josep María Montaner se propusieron encontrar los **mejores conjuntos** de vivienda de España. El trabajo se realizó desde el Master Laboratorio de la vivienda Siglo XXI de la Universidad Politécnica de Cataluña, con la encomienda del Ministerio de Vivienda español. El resultado se llama "Habitar el Presente", un catálogo y una exposición itinerante sobre 42 conjuntos de viviendas considerados como ejemplo de las "buenas prácticas" de la profesión.

Durante más de un año, el equipo analizó **600 obras construidas** desde 1992 en toda la geografía española bajo cuatro parámetros: sociedad, ciudad, tecnología y recursos. "Elegimos proyectos que, a nuestro entender, intentan ofrecer variedades tipológicas atendiendo a la diversidad social, que hacen ciudad aceptando la mezcla de usos, en las que las tecnologías constructivas colaboran en positivo para la definición arquitectónica espacial de la obra y en las que se valora el medioambiente. Todo eso sacando el máximo partido dentro de las normas urbanas y los condicionantes económicos de cada proyecto", resume Montaner. Cuatro de los trabajos analizados se muestran de las páginas 8 a 15 de este número de **ARQ** .

Los investigadores partieron de un **supuesto básico** , muchas veces ignorado: las viviendas deben adaptarse a sus usuarios, no al revés. El siguiente paso fue contestar una pregunta, ¿Cómo es un hogar español medio hoy? La respuesta incluyó tantas variantes, que el criterio de evaluación fue ponderar la heterogeneidad. "En los últimos 30 años hubo profundos cambios en la conformación de los grupos familiares – dice Muxí – y las **formas de vida** de los españoles se ha ampliado considerablemente. Creemos que una buena práctica de la arquitectura debe contemplarlos". En España, igual que en el resto del mundo, la gente se casa cada vez más tarde y espera un tiempo para tener hijos. Muchos retrasan la partida de la casa paterna y, antes de vivir en pareja, prueban otras alternativas, como la de vivir sólo o con amigos.

Una solución para contemplar lo múltiple es la **flexibilidad,** generar espacios con la mínima jerarquía posible y de tamaños semejantes para todos los habitantes. Las habitaciones son un buen ejemplo. Generalmente los chicos necesitan mayor espacio y pasan más tiempo en ellas que los adultos pero, por una regla de jerarquía, se les asigna los cuartos más chicos de la casa. Otro mecanismo de **desjerarquización** es el de hacer visibles las tareas domésticas y el de darle a las mujeres más espacios íntimos.
El catálogo propone, como otra manera de adecuar la arquitectura a los tiempos que corren, disponer de espacios para el trabajo a distancia. También pensar con un criterio más amplio las viviendas para jóvenes. También sumaron puntos las viviendas con buenas condiciones de accesibilidad. "Cuando se piensa en **accesibilidad** se suele pensar en una silla de ruedas pero hay situaciones mucho más cotidianas que precisan de accesos amplios, como el cochecito de un bebé", agrega Muxí.
El análisis priorizó las obras que mejor aprovecharon su situación urbana. La cercanía a medios de transporte, centros de compras, hospitales y escuelas fue tomada como una cualidad. También los aportes de las viviendas a ese equipamiento, con **espacios comunes** de usos públicos, como guarderías, lavaderos u oficinas. Se valoró el uso de **espacios intermedios** entre ciudad y hogares, como galerías, halles de acceso y terrazas. Y, además, la capacidad de generar espacio público desde los edificios.
Otro punto que se tomó en cuenta fue cómo "se entregan" los edificios a las ciudades. Las vistas desde los departamentos y desde los espacios comunes y, en contrapartida, cómo se ven los edificios desde la calle.
El equipo también se planteó la polémica entre monumentalidad o integración. Ante la pregunta de si los bloques de vivienda deben erigirse en hitos urbanos o, pasar inadvertidos, gracias a una eficaz **integración a la trama urbana** , los investigadores optaron por una solución salomónica.
El uso de la tecnología es quizás el cambio más visible de los últimos 30 años. Lo nuevo atraviesa tanto los sistemas constructivos como el interior de los hogares, poblados de electrodomésticos y sistemas inteligentes. En este aspecto, también se valoró la versatilidad. Los arquitectos distinguieron obras que **prevén crecimiento** y reformas. Para los autores del catálogo, las viviendas, sobre todo las públicas, deben diseñarse como cajas poco definidas, con un confort mínimo, pero casi sin divisiones internas. De esa manera, explican, pueden ser apropiadas por múltiples usuarios y mejoradas de acuerdo a su uso. Además, ellos prefieren que las instalaciones de cada unidad estén situadas en espacios comunes, de fácil acceso y mantenimiento.
Otro tema fue el de las **cocinas** , espacios que dejaron de ser el ámbito exclusivo de la madre, y por eso su diseño tiene que favorecer el trabajo de varias personas al mismo tiempo. Con los baños pasa algo parecido. Es preferible instalar un solo baño compartimentado que dos que marquen jerarquías dentro de la casa.
La cuarta clave para evaluar las obras fue la **sustentabilidad** . Se calcula que en España cada hogar emite 5 toneladas de gases invernadero por año y que sólo el 20% está diseñado para ahorrar energía. Con ese diagnóstico, los investigadores salieron a buscar diseños auténticamente sustentables en base a: orientación y aprovechamiento pasivo de los recursos naturales, **ventilación cruzada** y asoleamiento. No hay que pensar exclusivamente en sistemas de avanzada para bajar el consumo de energía. Las casas pueden resguardarse del clima con paneles térmicos y cristales dobles o con una simple y económica hiedra trepada al frente.
La investigación distinguió a los proyectos que incluyeron instalaciones de **aprovechamiento activo** , como células fotovoltaicas y colectores solares para agua caliente y calefacción y sistemas de reuso de aguas pluviales y de sanitarios. La sustentatibilidad no sólo debe respetarse en la construcción, también debería estar prevista cuando se acabe su vida útil. Por eso, Muxí y Montaner vieron con buenos ojos a los proyectos que incluyen sistemas de deconstrucción, es decir, una **guía para la demolición** del edificio en el futuro.
Este trabajo aporta una mirada exhaustiva y renovadora que permite detectar lo mejor de la vivienda contemporánea.

http://www.clarin.com/arquitectura/habitat-espanol-lupa_0_494950524.html

Guayasamín y otros recorridos

Desconocido en el país, tres generaciones de artistas ecuatorianos muestran la diversidad de caminos, desde el realismo indigenista a los nuevos lenguajes.

POR *Marina Oybin*

NADYA PÉREZ: Castas 2008, De La Serie paneles urbanos.

Tres generaciones de artistas ecuatorianos conviven en Fibra. Obra sobre papel, que puede verse por estos días en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Son unos cuarenta trabajos sobre papel, realizados en técnicas que van desde el grabado más tradicional hasta el transfer; y en estilos y búsquedas diferentes que arrancan con el realismo social hasta propuestas de artistas contemporáneos.
Cuenta Yomara Rosero, coordinadora del proyecto, que la idea de organizar esta muestra surgió cuando en uno de sus viajes a la Argentina percibió que no se conocía demasiado a los artistas ecuatorianos. Trajo la muestra a nuestras pampas con "Paradogma": un colectivo de gestión cultural independiente que viene trabajando en artes plásticas y artes escénicas. El objetivo: difundir el arte de Ecuador.

"El indigenismo viene a cerrar un período y abrir uno nuevo con propuestas de artistas de la denominada primera generación, con Enrique Tábara, José Unda y Miguel Varea. De la segunda generación, hay trabajos de Jorge Velarde y Hernán Cueva, y de la tercera, de Wilson Paccha, Enriquestuardo Alvarez y Nadya Pérez", dice Rosero, y agrega: "Todos los artistas que incluimos hablan de su época, y hay muchos trabajos, incluso de los artistas de la primera y la segunda generación, que fueron realizados en 2010".
En uno de los textos del catálogo de la muestra, el crítico de arte Cristóbal Zapata sostiene que la confirmación del realismo social y el indigenismo arranca en 1945, cuando la Casa de la Cultura convocó al I Salón Nacional de Bellas Artes, donde participaron algunos de los nombres que dominarían la escena artística hasta fines de los cincuenta. Había obras de Guayasamín, Rendón, Leonardo Tejada, Bolívar Mena Franco, Piedad Paredes y Diógenes Paredes.

En los años cincuenta, el realismo social ocupó un lugar central en la pintura ecuatoriana; y en la década siguiente la abstracción se impuso con fuerza. Hugo Cifuentes, Aníbal Villacís, Enrique Tábara (de quien se exhiben trabajos en la muestra), Guillermo Muriel, Luis Molinari, León Ricaurte, Oswaldo Moreno y Gilberto Almeida, entre otros, crearon el colectivo VAN (Vanguardia Artística Nacional), oponiéndose al indigenismo y al realismo social que dominaba la escena artística. En este camino, fue clave la "Antibienal de 1968", impulsada por el grupo VAN en contra de la Bienal de Quito (organizada por la Casa de la Cultura y presidida por Guayasamín).
De Guayasamín se exhiben varios trabajos en técnica mixta (litografías y serigrafías), con sus figuras devenidas fórmula repetida. Hay también trabajos de Enrique Tábara, que tras pasar por el realismo social, entre 1955 y 1964 se relacionó con los informalistas del grupo madrileño "El Paso" y con los del colectivo catalán "Dau al Set" (con Tàpies). Tábara convirtió pies, manos, y árboles en el motivo central de sus obras: en la muestra se pueden ver, entre otros, "Arbol pata" y "Pata contraste".

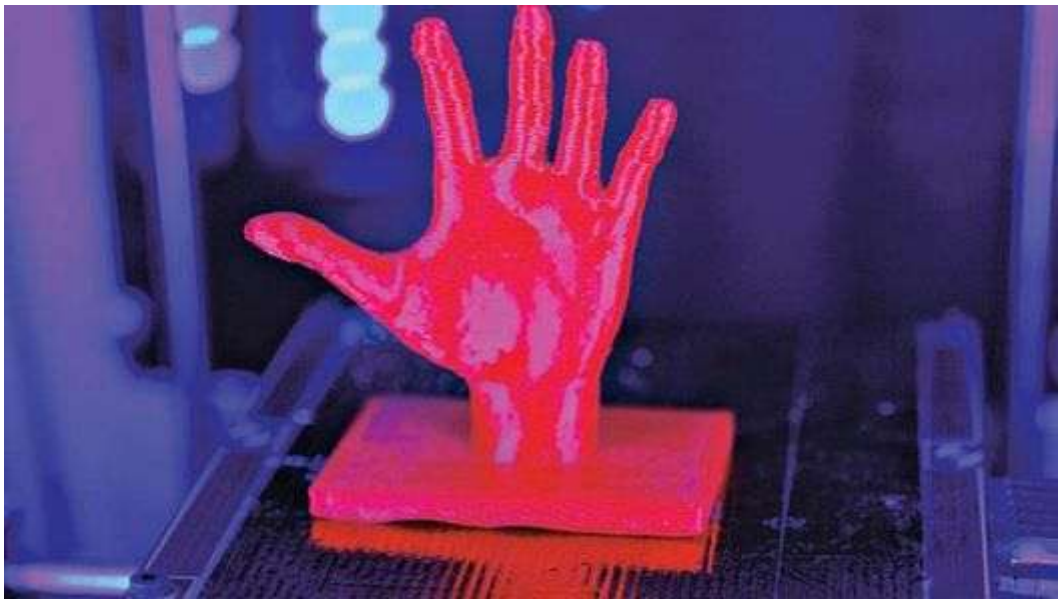
No faltan trabajos de Hernán Cueva, uno de los grabadores más destacados de Ecuador, que en sus obras resignifica símbolos precolombinos. Con sus trabajos con fotografías y transfer, Enriquestuardo Alvarez pone el foco en distintas etnias de Ecuador; y en sus grabados y dibujos con plumín, Miguel Varea pone el foco en las clases medias de su país.
De Rosero hay pinturas sobre papel de su serie Clips. Cuenta el artista que le interesa abordar en su obra la relación que se establece entre los objetos y el hombre en detrimento de las relaciones interpersonales. Y a puro color saturado, y con una imagen ácida y satírica, Paccha, de la tercera generación, se mete con temas sexuales.
Entre las obras expuestas, se destacan las de José Unda, que utiliza materiales de todo tipo y logra texturas muy atractivas, bellas, y los de Nadya Pérez, que con sus sutiles fotolitografías bordadas sobre papel pone el foco en narraciones y hechos históricos.
Con estilos y búsquedas diferentes, tres generaciones de artistas ecuatorianos hacen pie en Buenos Aires.

http://www.revistaenie.clarin.com/arte/Guayasamin-recorridos_0_504549769.html

Imprimir en tres dimensiones

Un kit de escritorio vuelve el 3-D accesible para todos, con una impresora de objetos de plástico fundido ideada por tres amigos de Brooklyn.

POR *MELENA RYZIK* - The New York Times



OPRIMA PRINT. Objetos plásticos impresos con una accesible impresora MakerBot 3-D pueden tener como máximo 12 centímetros por lado.

"¡No hay nada como trabajar con plástico!" dijo Marius Watz, artista noruego. Así describía su experiencia con MakerBot, una nueva impresora 3-D de escritorio para el consumidor con algunos trucos para armar al estilo hágalo usted mismo que fabrica o "imprime" MakerBot, objetos tridimensionales de plástico fundido, creando una alcancía, por ejemplo, o una cabeza de Darth Vader a partir de un diseño por computadora.

"Había oído hablar de la impresión en 3-D en los 90, pero en ese momento parecía tecnología de ciencia ficción, como las pistolas láser", dijo Watz.

La impresión en 3-D existe desde hace años, pero las máquinas eran incómodas y costosas, monopolizadas en general por especialistas. MakerBot se vende por unos US$ 1.300, lo que brinda la misma potencia creativa a cualquiera que tenga una computadora y una idea, y los artistas están empezando a notarlo.

MakerBot surgió de un desborde de inventiva de tres amigos de Brooklyn hace dos años. Ahora tiene 32 empleados y lleva vendidos miles de kits MakerBot.

"MakerBot está horneada con el ADN de una herramienta para gente creativa", dijo Bre Pettis, de 38 años, que trabajaba como profesor de arte antes de iniciar la empresa con Zach Hoeken Smith, de 28 años y Adam Mayer de 35, desarrolladores de hardware y Web.

Los fundadores de MakerBot alientan a los usuarios a subir sus diseños para la máquina a un blog de la empresa, Thingiverse.

"Estamos obsesivamente a favor del código abierto", dijo Pettis. "En esta era de Internet, los que compartan serán los que saldrán adelante la gente que hace progresos y luego los comparte para que otros puedan seguirlos." John Abella, un aficionado a MakerBot de Huntington, Nueva York, dijo que el atractivo de MakerBot consiste en que "cada uno la ve desde su inclinación".

"Las amigas de mi mujer ven lo que puede hacer y me piden que diseñe corta-pastas con formas que no existen", continuó. "En el trabajo, me dicen, `¿Puede reemplazar la parte que falta en la mesa de Ping-Pong de la empresa?'" (MakerBot tiene sus limitaciones: puede imprimir objetos que sean como máximo de 12 centímetros de lado, en baja resolución.) Señalando que hasta el momento ya se vendieron casi 4.500 MakerBots, Pettis dijo, "los artistas piensan: es como crear algo que es un modelo en 3-D, hay 4.500 lugares en el mundo por donde se puede deslizar de Internet al mundo real".

Sin embargo, esa facilidad de replicación genera algunas preocupaciones en los profesionales del arte. "El arte no es tradicionalmente una práctica de código abierto", señaló secamente Watz, que es representado por la Galería DAM de Berlín, Él ya subió algunos de sus especímenes técnicos a Thingiverse, explicando que no quería aprovecharse del generoso espíritu comunitario que existía allí sin retribuir con algo.

Y siendo un artista orientado a lo digital, dijo Watz, hacía tiempo que venía cuestionando la economía de escasez del mercado del arte, pese a participar en él con diseños de edición limitada.

Algunos artistas de Bot simplemente están entusiasmados con las aplicaciones prácticas de la máquina. David Bell y Joe Scarpulla trabajaron durante años en una película animada foto a foto con un set en miniatura. Los dos se encapricharon, compraron una MakerBot y descubrieron que se adaptaba para producir a medida.

"El primer accesorio que nos salió bien fue una taza de inodoro en miniatura", dijo Bell.

Realizar el diseño sumado a la solución de problemas, usar Bot lleva un tiempo similar a tallar a mano, "pero los resultados son muchísimo mejores".

Kyle McDonald, actual artista residente de MakerBot, descubrió que una impresora puede transformar a Kinect, un accesorio de Xbox y escáner en 3-D, en un replicador en miniatura.

"Ahora pienso en cosas físicas", dijo. "Paso mucho tiempo pensando cómo pueden usarse estos sistemas en forma interactiva".

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/tecnologia-comunicacion/Diseno-_imprimir_en_MakerBot_3D_0_503949849.html

El historiador como artista y viajero

Si para ser científico se necesita constancia e imaginación, para ser historiador hay que ser un poco aventurero, sostuvo Kracauer. Mentor de Adorno, el pensador alemán desarrolló esta idea en su obra póstuma, aquí analizada.

POR *Santiago Bardotti*

KRACAUER. SEÑALA TRES PECULIARIDADES DE LA MATERIA HISTÓRICA: ESTÁ SATURADA DE CONTINGENCIAS; ES VIRTUALMENTE INFINITA E INDETERMINADA EN SU SENTIDO.

Dice Siegfried Kracauer (1889-1966) que es natural para nosotros pensar en el historiador como un hijo de su tiempo. Nos da unos cuantos ejemplos: los problemas de la historia medieval alemana fueron escenificados sobre el trasfondo de la lucha decimonónica entre Prusia y Austria aunque esto supusiera un enorme anacronismo; el Demóstenes de Niebuhr es Stein o Fichte apenas disfrazado; la obra clásica de Edward Gibbon (tan querida de Borges) **Historia de la decadencia y caída del Imperio Romano** lo revela como un discípulo de Voltaire; la **Historia de Roma** de Theodor Mommsen refleja las perspectivas de los liberales alemanes de 1848. Ahora bien, a pesar de los ejemplos obvios, dicha premisa, en apariencia evidente por sí misma, es el resultado de un razonamiento defectuoso que incluye toda una filosofía de la historia inconsciente o vuelta sentido común. No puede ser mantenida, la premisa, a menos que se acepte la doctrina que sostiene que el período histórico es una unidad imbuida del "espíritu" de ese período, que cualquiera de tales períodos es una fase del proceso histórico, y que el proceso histórico debe ser imaginado como un movimiento dialéctico cuyas fases sucesivas se encuentran conectadas en forma significativa unas con otras; todo el argumento descansa sobre la –en su opinión – insostenible premisa según la cual el flujo del tiempo cronológico es el portador de toda la historia. Si el contexto histórico y social del historiador no es un todo verdaderamente autosuficiente, sino un frágil compuesto de iniciativas en permanente flujo, la suposición de que aquel moldea la mente del historiador tiene poco sentido.
Como en otros grandes ensayistas –Montaigne viene inmediatamente a la cabeza–, advertimos aquí el gusto de Kracauer, mentor de Theodor Adorno y uno de los más influyentes teóricos del movimiento que dio lugar a la Escuela de Francfort, filósofo, sociólogo y teórico del cine por socavar los dogmas vueltos premisas evidentes incluso aquellos que pueden parecer afines a nuestras simpatías. También es evidente su debilidad

por la independencia del intelectual frente a toda coacción, sea de la índole que sea: histórica, política, de nacionalidad o de escuela. Opina que aun suponiendo que las influencias contemporáneas fueran mejor definibles de lo que realmente lo son, su poder vinculante se vería aún limitado por la libertad de la mente para dar comienzo a nuevas situaciones y nuevos sistemas de relaciones. Como en la cita de Leopold von Ranke: "En cada momento puede empezar algo nuevo… nada está ahí enteramente en virtud de lo demás; ninguna cosa se disuelve en la realidad de la otra".

Trae a colación al filólogo clásico John Finley quien luego de haber deducido de manera brillante los efectos que la Atenas de Pericles tuvo sobre la formación del pensamiento de Tucídides expresa reparos respecto de sus propias inferencias declarando que "la influencia del mundo contemporáneo sobre cualquier hombre es de una complejidad tal que desafía hasta el más crudo análisis". El ideal de Kracauer es el de la "extraterritorialidad cronológica" (concepto que utiliza para referirse al napolitano Giambattista Vico). Para él, incansable redactor del Frankfurter Zeitung que fue en sus comienzos, "como los grandes artistas y pensadores, los grandes historiadores son monstruosidades biológicas: engendran el tiempo que los ha engendrado a ellos". O como dijo alguna vez el crítico literario Harold Bloom "vivimos en esa singularidad llamada William Shakespeare", una manera de decir que vivimos en el tiempo que él creó. El genio nunca es anacrónico dice Bloom, él mismo nos vuelve anacrónicos porque nos contiene, no se puede subsumir a esquemas generales; la originalidad es el gran escándalo.

En los abordajes históricos nunca nada ha sido lo que parece. Ranke, otra vez, manifestaba su deseo de borrar su yo de manera tal que sólo las cosas mismas puedan hablar; quería suspender sus inclinaciones personales y sus juicios con el propósito de mostrar las cosas tal como realmente fueron. Para el lego esta es la actitud del científico; la famosa neutralidad del laboratorio. Sin embargo, nos dice Kracauer "en el historiador ideal de Ranke, el investigador distanciado que aspira a exponer los hechos como son, se confunde indisolublemente con el devoto si no con el místico que purifica su mente para contemplar las maravillas de la sabiduría divina".

Esto puede sonar paradójico pero no es necesariamente malo ante sus ojos; después de todo, Max Weber o Karl Marx por dar algunos nombres inmortales, podían tener ideas acerca de las historias geniales, iluminadoras, creadoras de épocas y ficticias y falsas en igual grado: "La subjetividad en su máxima intensidad se trasciende a sí misma. Las ideas históricas son objetivas precisamente a causa de su deuda con la pura subjetividad".

Se trata de estar alerta. La historia es la camarada de las ciencias y mantiene con ellas una relación de vecindad. Por otro lado, si se quiere discutir las relaciones entre el pasado y el presente, debe uno dirigirse a la autoridad de Proust mucho más que a los filósofos: "las ideas filosóficas tienen un modo de dejar de ser valientes intentos de interpretación para convertirse en opiáceos y letreros engañosos"; una señal de atención mucho más para el historiador o artista devenido en pensador (así puede decir por ejemplo que Tolstoi era un pobre filósofo de la historia) que al filósofo profesional propiamente dicho, aunque nadie está exento y la crítica de las filosofías de la historia y su distinción de la historiografía es todo un gran capítulo en sí mismo; el gran capítulo incluso.

Uno de los ideales de Kracauer es el historiador como viajero; una forma optimista para referirse al expatriado, al carente de hogar. Por propia experiencia, hacer de la necesidad virtud. Si para ser científico se necesita constancia e imaginación, para ser historiador hay que ser un poco aventurero (la imagen que da de Nietzsche a través de una cita de Jacob Burckhardt: "andaba sobre riscos escarpados, tratando de figurarse las cosas que podría percibir abajo en las profundidades y en la remota lejanía"); porque tres son las características principales de la materia histórica: está saturada de contingencias intrínsecas; es virtualmente infinita y es, por definición, indeterminada en su significado. El historiador es también un artista a su modo aunque no cualquiera; "como el fotógrafo, el historiador se resiste a descuidar, en virtud de sus preconceptos, su obligación de registrar y a consumir plenamente la materia prima que intenta moldear". Como en la fotografía, la historia piensa a través de las cosas; con ella comparte el carácter inherentemente provisional con el material que registran y exploran.

Todo podría ser posible pero no todo es posible al mismo tiempo y bajo las mismas circunstancias. El historiador no es libre de hacer lo que quiera con el pasado, pero en saber manejar las constricciones y los puntos de vista halla su libertad. El historiador es un artista justamente cuando no se lo propone; cuando

justamente evita los arreglos estéticos; es artista de manera oblicua; no es una meta sino una consecuencia de su obrar y justamente "en la medida en que el historiador produce arte, es un perfecto historiador".
Al paleontólogo Stephen Jay Gould, un historiador a su manera, le encantaba repetir que si la historia del universo volviera a repetirse otra vez, la aparición de la vida tal como la conocemos tendría una chance de aparecer cercana a cero. Kracauer dice que si la historia no hubiera existido casi podría decirse que se trata de una tarea improbable. Vida e historia unidas de manera inseparable en su improbabilidad primera y en su necesidad devenida absoluta a posteriori. No por nada, como bien elige subtitular Miguel Vedda su iluminadora introducción a esta obra póstuma de Kracauer, aquel curioso realista como lo llamó Adorno, se trata en el ensayista alemán de la **Tradición de las causas perdidas**, de enfocarse en lo genuino oculto en los intersticios entre las creencias dogmatizadas acerca del mundo.

http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Sigfried_Kracauer_0_501549854.html

Aconsejan preservar árboles añosos

Los huecos que se producen por la degradación de la madera permiten que aniden más de 1000 especies

Lunes 27 de junio de 2011

Un tucán de pico verde asoma la cabeza desde su refugio en el hueco de un árbol. / Fotos gentileza Fundación Azara

Fabiola Czubaj
LA NACION

Cuando todos daban por sentado que la perseverancia del pájaro carpintero era clave para que otros animales encontraran dónde anidar, un equipo liderado por una argentina descubrió que más de mil especies de aves y mamíferos del mundo cuentan con otro "atajo" para conseguir un buen refugio.

Es nada más ni nada menos que el paso del tiempo. El envejecimiento, la degradación producida por hongos e insectos y hasta el viento van debilitando la madera de los árboles y, así, loros, tucanes, lechuzas, ardillas, serpientes o ranas, entre tantos otros, pueden armar sus nidos con gran facilidad.

"Cuando los animales dependen de huecos formados por degradación natural están dependiendo de árboles grandes, vivos. La mayoría tienen más de 100 años antes de que se les formen huecos, aunque los más grandes, para animales como los tucanes o los loros, llevarían más tiempo aún", explicó la doctora Kristina Cockle, coordinadora del Proyecto Selva De Pino Paraná de la Fundación Azara-Universidad Maimónides e investigadora posdoctoral del Conicet.

Ella en la Argentina; la doctora Kathy Martin en la Universidad de British Columbia, Canadá, y el doctor Tomasz Wesolowski, en la Universidad de Wroclaw, Polonia, organizaron grupos de voluntarios, estudiantes e investigadores para relevar pacientemente durante un período de entre 5 y 25 años un total de 2805 huecos en árboles de bosques y selvas de los tres países. Además, revisaron los resultados de investigaciones similares en 17 sitios de 10 países de Europa, Oceanía, Asia y América.

Ese estado de situación de los cuatro continentes proporcionó datos desconocidos, como que el 75% de los huecos que usan las aves en el mundo se formaron por el daño o la degradación de los troncos durante más de 100 o 200 años, mientras que la enorme familia de carpinteros u otros "excavadores" (trogones, trepadores o los carboneros sibilinos y de capucha negra) son los verdaderos responsables de la mayoría de esos agujeros (77%) sólo en América del Norte, donde llegan a permanecer utilizables hasta una década. En cambio, en América del Sur y los otros tres continentes los huecos por degradación son hasta 12 veces más duraderos (como en la Argentina).

También, según los resultados publicados en *Frontiers and the Environment* y comentados en *Science* , algunos de los huecos relevados en la selva misionera, por ejemplo, pueden servir de refugio seguro para cuatro especies de aves hasta siete veces en cinco años.
El equipo de Cockle, se lee en *Science* del 14 de este mes, halló que los pájaros carpinteros "podrían reducir algunos de los efectos que está teniendo la tala de árboles sobre las especies que utilizan los huecos para anidar en América del Norte, pero que eso no daría resultado en otras regiones", incluido nuestro país.
Aquí, un grupo de estudiantes de la carrera de guardaparques, colonos y chacreros de la localidad misionera de San Pedro ayudó a Cockle a trepar a algunos árboles y revisar otros para verificar si el hueco era un nido o no.
"Si el hueco está a menos de 15 metros del suelo, usamos una camarita montada en un poste telescópico que puede alcanzar esa altura", explicó Cockle por correo electrónico a La Nacion desde Canadá, donde trabaja en el Centro de Investigación Aplicada a la Conservación de la Universidad de Vancouver.
En la pantalla de un televisor portátil, los observadores determinan si en el hueco hay huevos o pichones.
"Muchas veces los pájaros entran a los huecos y pueden pasar ahí bastante tiempo sin que sea su nido -explicó-. A veces no tiene las características que buscan para anidar, como cuando está mojado o no es suficientemente profundo."
Esta singular investigación demuestra la importancia que tiene cuidar los árboles añosos para la fauna autóctona. "Si queremos que nuestros hijos vean aves como los tucanes y los loros en nuestros bosques -señaló Cockle-, debemos asegurar que siempre haya árboles viejos, grandes y vivos, donde se forman los huecos más duraderos."
Es que, sin esos refugios, esos habitantes ocasionales no se pueden reproducir. "En la Argentina hay muchas especies de aves que necesitan huecos para anidar y que están en peligro de extinción, como el loro vinoso y el tucán banana en Misiones", recordó.
Para revertir la disminución de árboles añosos vivos, la doctora Cockle recomendó proteger reservas y conservar bosques completos, "especialmente los prístinos, como La Fidelidad, en Chaco". También habría que modificar el proceso de extracción de la madera, ya que las leyes establecen un diámetro mínimo del tronco para la tala. "En el Parque Provincial Cruce Caballero, de Misiones, la selva tenía 3 veces menos árboles grandes, 9 veces menos huecos y 17 veces menos nidos de aves (en huecos). Eso significa que la forma en que aprovechamos la madera en esa provincia está haciendo desaparecer los lugares donde los animales pueden reproducirse."
El Proyecto Selva De Pino Paraná (*http://pinoparana.fundacionazara.org.ar*) está trabajando con alumnos y colonos de Misiones "antes de que sea demasiado tarde para estos animales".

http://www.lanacion.com.ar/1384706-aconsejan-preservar-arboles-anosos?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Ráfagas imprevisibles de novela negra

La intriga policíaca 'Voces para un blues negro' propone 15 capítulos, cada uno con un autor diferente escogido entre las decenas de usuarios que enviaron sus propuestas literarias

EL PAÍS - *Madrid* - 27/06/2011

Ser un personaje de una novela negra debe de ser un oficio complicado. Entre asesinatos y bandas criminales, es perfectamente posible (y hasta probable) que a la vuelta de la página se esconda la muerte de uno mismo. Aún así, a los protagonistas les quedan algunos recursos para saber qué les espera: si el autor de la novela es de esos que tienen claro desde el principio cómo arrancar y cómo terminar, el personaje cuenta por lo menos con unos indicios. Y si se cumple la profecía típica de que la obra toma vida propia y acaba decidiendo su desarrollo, los protagonistas ya se convierten en artífices de sus destinos. En el caso de *Voces para un blues negro* (Rocaeditorial), sin embargo, ninguno de ellos tenía manera de saber cuánta arena quedaba en su clepsidra: los 15 capítulos de esta intriga policíaca están escritos por 15 autores diferentes y fueron escogidos sobre la marcha entre las decenas de propuestas que escritores aficionados enviaban a la página web del proyecto

"Dejamos a los autores una libertad prácticamente total", explica en la Casa de América de Madrid Xavi Bru, el auténtico titiritero de este proyecto pionero. El 14 de enero apareció *online* la primera entrega de *Voces para un blues negro*, realizada por el escritor peruano Santiago Roncagliolo (uno de los tres profesionales del proyecto, juntos con Agustín Fernández Mallo y Cristina Fallarás). Un cadáver en la Gran Vía madrileña, una niña como único testigo, un inspector algo *friki* y su pasado que vuelve en forma de una misteriosa figura femenina completaban el legado abierto, con nueve páginas, que Roncagliolo dejaba a la siguiente pluma. Bru detalla las únicas normas del juego: "Desde que se publicaba un capítulo, había cinco días para enviar propuestas de entre cinco y 15 páginas. Un grupo de lectores elegidos hacía una criba y luego un comité editorial tenía tres días para escoger el ganador". Y así durante tres meses, hasta que la historia llegara a su imprevisible final. Lo mismo sucede con las ilustraciones que pueblan *Voces para un blues negro* y sus autores. Los vencedores de ambas categorías se llevaban 100 euros, un e-reader y el 1% de los derechos de autor.

En el fondo, la organización del proyecto no hizo más que echar a rodar el balón y dejar que empezara el partido. Nada de porterías ni fueras de juego: apenas había reglas. "No queríamos que fuera un dictado", sostiene Bru. No obstante, algunos jugadores se fueron cansando. El director del proyecto encuentra en la dificultad del reto la razón principal de que poco a poco el número de propuestas enviadas descendiera. De los 100 posibles *capítulos dos* se pasó a los cerca de 38 finales. Aún así, en total hubo 1.031 envíos, desde 15 países (España, EE UU, China, Colombia, México y Argentina entre ellos). Más de 13.000 comentarios que cualquier lector podía dejar debajo de las propuestas de capítulos que se iban colgando completan los datos del proyecto *tobecontinued*.

La suma de estos números dio luz a un conjunto que engancha y en el que "cada capítulo tiene mucha tensión", asegura Fallarás. Pero Bru reconoce que "seguramente sea mejor cada entrega singularmente que el resultado final". Y es que el precio de una hornada de ideas nuevas cada cinco días es la confusión en la que a veces se pierden los hilos de la trama.

El *cocktail* de libertad total y fantasía de los escritores aficionados produjo muertes repentinas, rastros de metaliteratura y cambios de estilo que acaban desubicando. "El personaje que mato en mi parte me lo había cargado en tres propuestas anteriores que no habían sido aceptadas", cuenta Fernando Lorente, autor del capítulo 12. Para Bru, es esta una de las lecciones aprendidas con *tobecontinued*: "Tal vez se puede establecer más control sobre la trama por parte del profesional que escribe la primera entrega. Sería el único que tendría la autoridad moral para opinar sobre los personajes".

A una trama que ya tenía problemas de equilibrio Agustín Fernández Mallo soltó un bombazo en su capítulo 5: de repente, nacía una segunda dimensión donde acaban los dobles de los cuerpos que sufriesen un daño especialmente grave. "La novela llevaba una línea muy buena de trama policíaca y me apetecía darle otra dimensión fantástica", asegura uno de los protagonistas del movimiento *afterpop* y de la llamada *Generación Nocilla*. Fernández Mallo hace hincapié en la novedad y la dificultad de un proyecto de este tipo: "Es un reto muy extraño al que no estás acostumbrado. Aumenta la complejidad. Siempre puedes hacer capítulo solo para cumplir pero si lo tomas con responsabilidad y te implicas, tienes que darlo todo en pocas páginas y teniendo en cuenta lo que ha pasado antes".

Al mundo doble de Fernández Mallo se fue acercando otro planeta que nació a raíz del proyecto. "Lo mejor de todo esto es la comunidad que ha surgido entre los autores y, *online*, con los usuarios que comentaban y se recomendaban obras y escritores", tercia Bru. Algunos de los participantes en el proyecto, reunidos en torno a una mesa, enumeran otras ventajas de *Voces para un blues negro*. "Sacar todo esto de la nada", "poder leer tantas propuestas interesantes", "la transformación en directo de la literatura", se escuchan en una larga lista de aspectos positivos.

El otro lado de la medalla choca con dos escollos. "Todas las entregas muy buenas que se han quedado fuera", resume el primero Bru. Fuera se quedó también el color de las ilustraciones, que en la versión impresa del libro salen en blanco y negro. Es esta polémica el caballo de batalla que Olga Simón, autora del dibujo del capítulo 9, repite una y otra vez, respaldada por otros de los ilustradores: "Estaban pensadas en color. Se ha perjudicado el arte". La diplomacia de Javier Gimer, editor jefe del proyecto, quien achaca la medida a razones económicas y explica que se adhiere a la queja pero "Roma no se construye en un día" no consuela a la ilustradora. "Podríais haber sido aún más pioneros", responde Simón.

Sea como sea, el balance que hace el coro de autores es positivo. Además, al menos según Fallarás, hay que tener en cuenta que la versión verdadera de la obra no son las 173 páginas de libro impreso sino que hay que añadir el despliegue de escritos e ilustraciones en la página web de *tobecontinued*, en su blog y en las redes sociales, donde siguen apareciendo comentarios sobre el proyecto. Al menos en Internet el *blues* sigue sonando y la clepsidra de los personajes tiene arena para rato.

http://www.elpais.com/articulo/cultura/Rafagas/imprevisibles/novela/negra/elpepucul/20110627elpepucul_3/Tes

La audacia de imaginar lo imposible

Desde crear robots que hacen música hasta utilizar luz para activar y bloquear neuronas

Domingo 26 de junio de 2011

CAMBRIDGE, Estados Unidos (De una enviada especial).- Algunos de los avances más asombrosos que emergieron y están emergiendo de los laboratorios del MIT fueron posibles gracias a una cultura que impulsa abiertamente la transdisciplinariedad, la transferencia tecnológica y la audacia de imaginar lo imposible. Seguramente, Tod Machover, director del Programa de Opera del Futuro del Media Lab, y Ed Boyden, profesor de ingeniería biológica y ciencias cognitivas, son dos de los ejemplos más ilustrativos de este estilo que fomenta la creatividad y empuja enseguida a poner manos a la obra para transformar los sueños en realidad.

Machover, hijo de una pianista clásica y maestra de música, y de uno de los pioneros de la computación gráfica, llegó al Laboratorio de Medios del MIT después de formarse como chelista en la Juilliard School, de Nueva York.

"Después de escuchar el disco de los Beatles *La banda del club de corazones solitarios del s* argento Pepper, pensé que la tecnología tenía que servir más que para utilizarse en un estudio de grabación", afirmó. Ese deseo lo llevó no sólo a inventar nuevos instrumentos y nuevas formas de tocarlos (como un arco de chelo con cables y conexiones que permiten introducir nuevas vibraciones y modulaciones en las partituras, o pelotas que, según como las aprietan los chicos, producen distintos sonidos), sino también una ópera mental (*b* rain opera) que le da la posibilidad a la audiencia de participar en la creación de cada interpretación. También creó un software, el Hyperscore, diseñado para chicos y adultos sin formación musical y que revoluciona la forma en que se compone y se escriben las partituras.

En su última ópera, *Death and the P* owers, combina la actuación de cantantes humanos con el trabajo de 40 computadoras que proyectan imágenes en las paredes y robots que reaccionan ante las actitudes de los intérpretes, los Operabots, construidos por estudiantes del MIT.

Boyden, que lidera a 35 investigadores y tiene proyectos de colaboración con más de cien equipos de todo el mundo, dirige el Grupo de Neurobiología Sintética, que desarrolla herramientas para controlar y observar los sistemas dinámicos del cerebro.

Entre las tecnologías desarrolladas por su grupo, se encuentra la optogenética, una forma de activar o silenciar neuronas específicas utilizando luz a través de fibra óptica. Permite evaluar cómo surgen las funciones cerebrales normales y patológicas de células nerviosas individuales.

En la actualidad, está estudiando las posibilidades de utilizar este conocimiento para encontrar terapias para la epilepsia, el Parkinson y ciertas formas de ceguera.

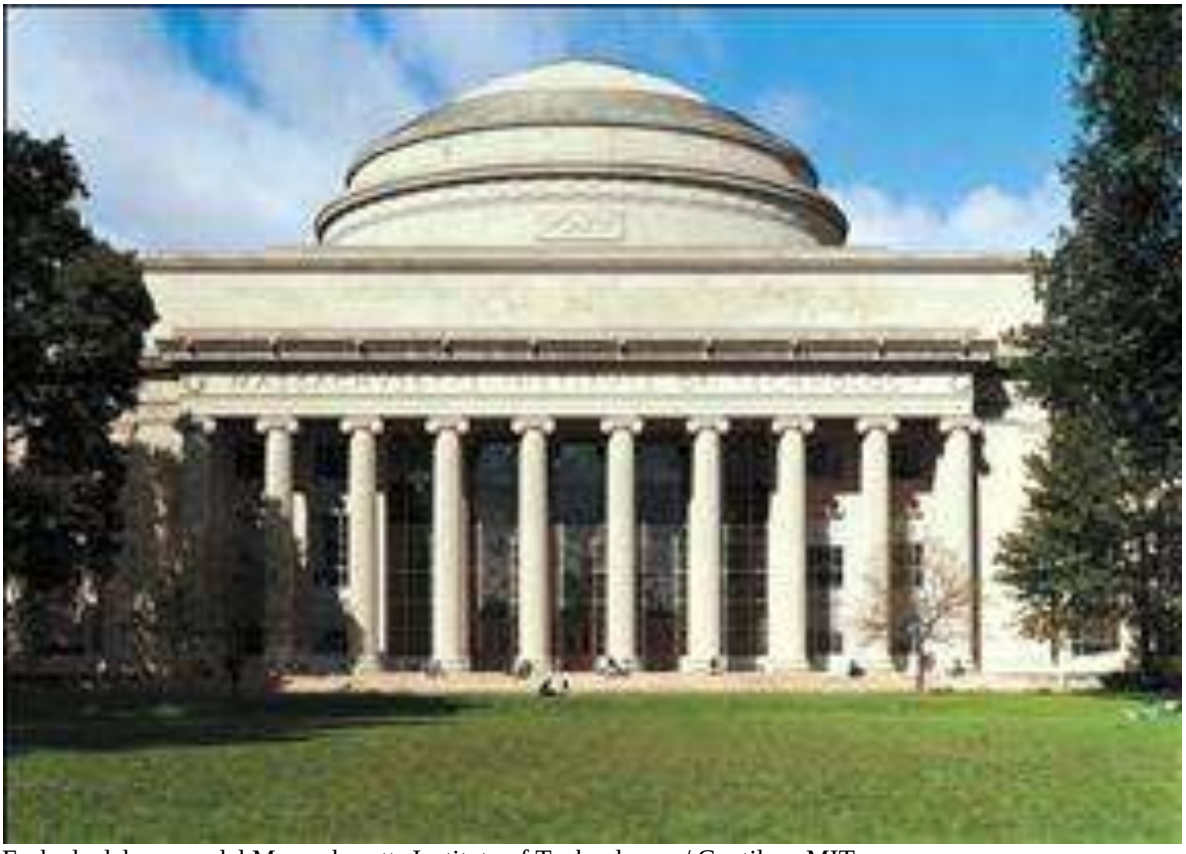
http://www.lanacion.com.ar/1384527-la-audacia-de-imaginar-lo-imposible?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

Una idea brillante / El Massachusetts Institute of Technology (MIT)

La catedral de la tecnología cumplió 150

Allí surgieron desarrollos como el radar, la fotografía estroboscópica, la cibernética, la holografía y la inteligencia artificial

Domingo 26 de junio de 2011



Fachada del museo del Massachusetts Institute of Technology. / Gentileza MIT

Nora Bär
Enviada especial

CAMBRIDGE, Estados Unidos.- Es fin de semana y el sol brilla sobre el río Charles, transitado por veleros y amantes del remo. Al paseante inadvertido nada lo hace sospechar que, apenas cruzando Memorial Drive, la avenida que bordea el río, en un entorno idílico de edificios rodeados de alfombras de gramilla verde, florece una de las mayores concentraciones de investigación de avanzada y talento tecnológico del mundo: el Massachusetts Institute of Technology (MIT). Hace pocas semanas, esta "máquina de traducir investigación esotérica en las herramientas que transformaron nuestra vida", como la define su actual presidenta, Susan Hockfield, cumplió nada menos que un siglo y medio de vida.
En 1861, cuando William Barton Rogers (un geólogo que había crecido en la era de la industria, el ferrocarril y la máquina de vapor) finalmente pudo concretar su "escuela para la ciencia industrial", la palabra tecnología todavía no tenía su connotación actual. Hoy, el campus de alrededor de 68 hectáreas en el que se erigen unos setenta edificios, y en el que se forman unos 4300 estudiantes subgraduados y 6300 graduados llegados de

115 países, es una catedral de la ciencia y la investigación práctica de cuyos laboratorios surgieron muchas de las ideas que modelaron "el mundo moderno".
Para nombrar sólo unas pocas, fue en el laboratorio de física del MIT donde Alexander Graham Bell llevó adelante parte de su investigación en lo que se transformaría en el teléfono en la década de 1870. En 1896, cinco años antes de que los hermanos Wright utilizaran una tecnología similar para diseñar su primer avión, un estudiante del MIT diseñó un túnel de viento. Aquí se inventó el radar, las fotos Polaroid, la holografía y la fotografía estroboscópica, y se probaron las primeras computadoras. Fue en estos laboratorios que Norbert Wiener, un niño prodigio que recibió su doctorado de Harvard en 1919, desarrolló la cibernética.
Aquí Noam Chomsky desató una revolución en la lingüística, y lideró el estudio de la cognición humana y el comportamiento. Investigadores del MIT estuvieron en la punta de lanza del proyecto Genoma Humano. La inteligencia artificial, y la robótica (que dio lugar, por ejemplo, al robot para cirugía mínimamente invasiva Da Vinci, desarrollado por Akkil Madhami en su tesis de doctorado) surgieron de "inspiraciones locas" en este ambiente en el que la investigación práctica y su aplicación no tienen fronteras.
Ese es precisamente uno de los aspectos que cautivaron al ingeniero argentino Raúl Radovitzky, que estudia cómo prevenir el trauma cerebral. Formado en la Argentina y discípulo de Eduardo Dvorkin, Radovitzky llegó a los Estados Unidos hace 18 años. "Lo que más me atrajo fue una de las características que definen al MIT, que es poder pasar de la investigación a la aplicación", afirma.

Mente y mano

"En estos 150 años, el MIT produjo líderes en innovación pedagógica, científica y política", subraya Hockfield, en un trabajo que examina algunos de los momentos cruciales y de las decisiones que hubo que tomar para convertirlo en semejante éxito.
Tal vez por eso, es un imán prodigioso: "¡Es un lugar donde uno puede llamar a los mayores expertos en innumerables disciplinas... y todos responden el teléfono", exclama Rosalind Picard, una ingeniera que trabaja en nuevas tecnologías para medir y comunicar la emoción.
Los frutos de lo que en el siglo XIX fue un audaz experimento son apabullantes: según la última cuenta, los egresados del MIT crearon en todo el planeta alrededor de 26.000 compañías que emplean a más de tres millones de personas y obtienen ganancias anuales por dos mil millones de dólares. Juntas, operan en una escala comparable a la decimoprimera economía del mundo.
Es el resultado de un lema que profesores y estudiantes del MIT cumplen al pie de la letra: *Mens et manus* (mente y mano). "Los hacemos trabajar como esclavos", confiesa Patrick Winston, que desde 1970 es profesor de inteligencia artificial y computación, y que actualmente trabaja en un proyecto que intenta unir diversos campos de investigación, que van desde la computación hasta la neurociencia sistémica, las ciencias cognitivas y la lingüística. Y agrega: "No les enseñamos a negociar, sino a pelear por sus ideas".
El economista Alberto Cavallo, hijo del ex ministro argentino y hoy profesor en la Sloan School of Management, lo corrobora. "En el MIT no valen, como en otras universidades, los antecedentes familiares. Aquí impera una rigurosa meritocracia", dice, rodeado de computadoras en la amplísima oficina de un edificio "inteligente" cuyas persianas ascienden o descienden automáticamente según la posición del sol. Cavallo, de 33 años, acaba de ser noticia en medios internacionales como *The New Yorker* y *The Economist* por desarrollar un sistema para medir la inflación a partir de los precios que se publican *online* .
Ciento cincuenta años más tarde, todo indica que la fórmula de William Barton Rogers era correcta.

EN PRIMERA PERSONA

- "Pronto podremos encender y apagar neuronas individuales con luz ".
  ED BOYDEN
  Profesor de Ingenieria Biológica y Ciencias Cognitivas

- "Aquí nadie te pregunta si uno de tus padres o de tus abuelos fueron alumnos. Es una rigurosa meritocracia".
  ALBERTO CAVALLO
  Profesor del Sloan School of Management

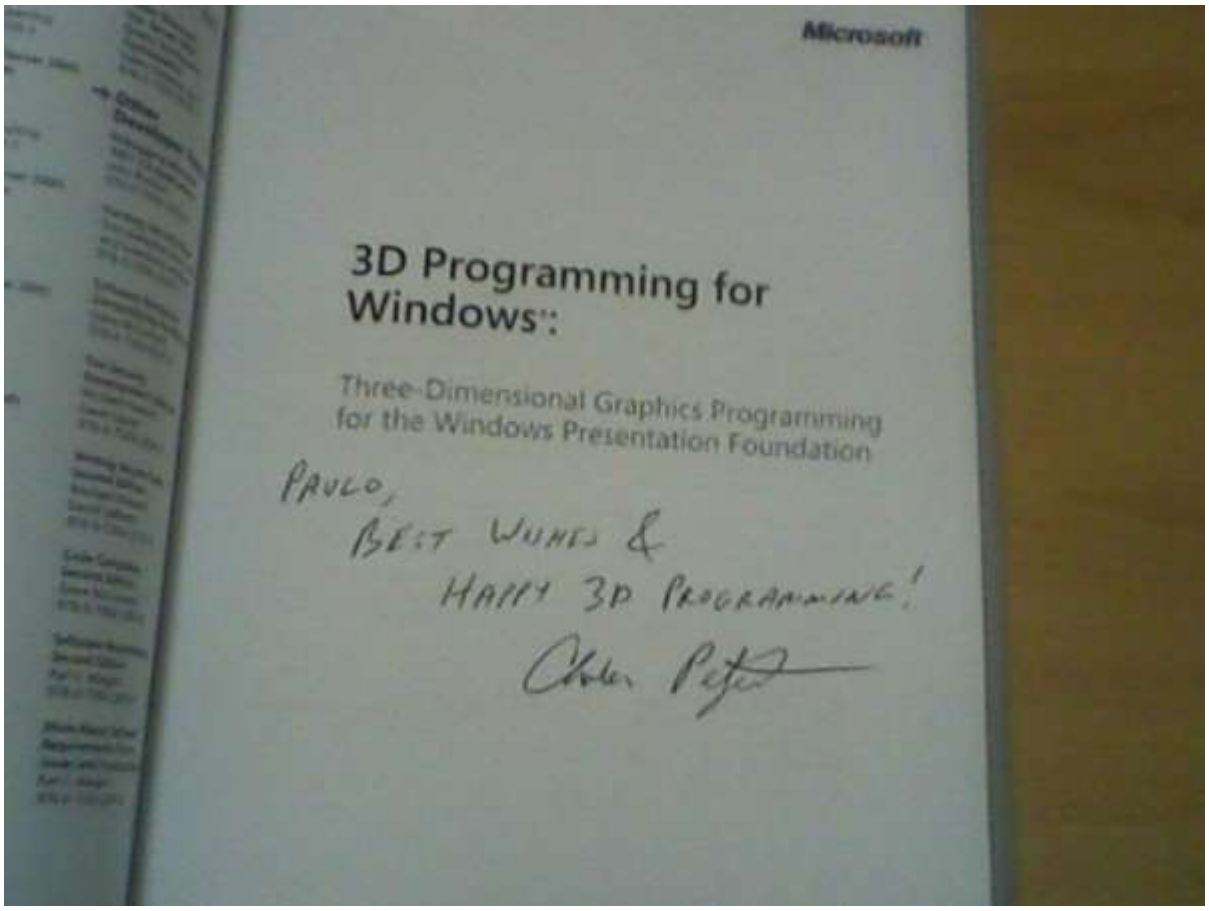
- "En el MIT, es natural pensar al mismo tiempo en el arte y en la tecnología".
  TOD MACHOVER
  Director del Programa Ópera del Futuro

"Una de las características principales del MIT es que aquí pasamos de la investigación a la aplicación".
RAUL RADOVITZKY
Departamento de Astronomía y Aeronáutica
EL MIT, EN CIFRAS
CAMBRIDGE (De una enviada especial).- El MIT fue creado dos días antes de que se desatara la guerra civil en los Estados Unidos, por lo que tuvo que esperar cuatro años para que ingresaran sus primeros quince alumnos.
En el año fiscal 2010-2011 recibió donaciones por 252,4 millones de dólares, y una campaña de cinco años obtuvo 500 millones más. Desde su creación, trabajaron allí 76 premios Nobel, y 35 de sus profesores recibieron la medalla nacional de la ciencia. Setenta y tres fueron becarios Guggenheim, 154 son o fueron miembros de la Academia de Ingeniería de los EE.UU., 160, de la Academia Nacional de Ciencias, 33 recibieron la beca Mc Arthur, e incluso cuatro ganaron el Pulitzer.

http://www.lanacion.com.ar/1384524-la-catedral-de-la-tecnologia-cumplio-150

La extraña costumbre de dedicar libros

Posted: 26 Jun 2011 01:48 AM PDT



A ti, con mucho afecto, de mí. Con ligeras variaciones, **la mayoría de las dedicatorias de los libros tienen esta estructura básica**. También hay autores muy originales, que se lo curran en cada dedicatoria, pero son los menos.

Admito que yo he dedicado muy pocos libros en mi vida, y cuando lo he hecho me he sentido tremendamente incómodo. **La primera vez que lo hice fue la mejor**: estaba tan nervioso que escribí algo sin sentido, y luego estuve unos segundos valorando la idea de tacharlo o seguir adelante, en plan excéntrico. Al final lo taché: imaginaos el pastel. La segunda vez también fue memorable: lo escribí todo en mayúsculas por miedo a que fuera ilegible. Ya os podéis imaginar cómo me iba el pulso.

¿De dónde surgió la costumbre de dedicar libros? Lo cierto es que se ignora, pero durante siglos fue una práctica restringida al ámbito familiar o al círculo más íntimo de amigos. Como debería ser.

Hasta hace poco, incluso, la gente no tenía posibilidad de hacer cola para conseguir una firmita del autor, encerrado en una caseta de feria, **dándole a la pluma como si estuviera trabajando en una cadena de montaje**: la única forma de conseguir una dedicatoria del autor era ser su amigo o bien hacerle llegar un ejemplar confiando en que lo devolvería firmado. Aunque había autores que eran muy poco generosos en ese sentido, tal y como señala **Jesús Marchamalo**:

Se cuenta una divertida anécdota de Yeats quien, invitado en casa de Thomas Hardy, mostró su curiosidad respecto a cómo dedicaba los libros a las personas a las que no conocía. Hardy le invitó a seguirle al piso de arriba, donde, sin decir palabra, le mostró una habitación abarrotada con decenas, tal vez centenares de sus

propios libros que había ido recibiendo a lo largo de los años y que, evidentemente, no se había preocupado siquiera de devolver.
Ramón Gómez de la Serna dedicaba sus libros con letras grandes y tinta roja. **Pío Baroja** lo hacía con caligrafía pequeña y discreta.
En todo caso, las dedicatorias siempre suponen un valor añadido que incrementa el precio del libro. Aunque todavía no ocurre como en otros países, donde existen librerías especializadas en manuscritos y libros dedicados, en España es un mercado que empieza a ser valorado por los bibliófilos o los simples curiosos, a veces por encima de la rareza, la encuadernación o la conservación del ejemplar.
A pesar de que hoy en día lo de dedicar libros se ha convertido en un acto en serie y repetitivo que el autor debe incluir en su trabajo de promoción, hay autores que, como dije, todavía le ponen empeño, o al menos se preocupan de no poner siempre lo mismo, como uno de mis escritores favoritos (del que, por cierto, no tengo ni un solo libro firmado, aunque los tenga todos y los relea con devoción): **Luis Landero**:
A mí me resulta muy difícil dedicar libros, porque me gustaría personalizar cada dedicatoria y eso es imposible. En todo caso, prefiero lo previsible a lo ingenioso porque no soy especialmente ocurrente. Así que la mayor parte de las veces termino por preguntar el nombre y recurro a alguna fórmula convencional, algo del estilo: con la gratitud de escritor y la solidaridad del lector, por ejemplo. A veces también hago un dibujo que inventé hace años: un cronopio, o un ratón, cosas así. Y escribo: para fulanito, una nube, tres pájaros y un lobo.
Vía | *Las bibliotecas perdidas* de Jesús Marchamalo
http://www.papelenblanco.com/metacritica/la-extrana-costumbre-de-dedicar-libros

Leonard Michaels nos lleva de 'Luna de miel'

Posted: 24 Jun 2011 06:50 AM PDT

Hoy os traigo otra de esas novedades que a mí me gustan. Una historia curiosa y que engancha desde la primera línea en tan sólo sesenta y cuatro páginas, ideal para leerlo en un ratito mientras comes, esperas el autobús o en la playa. Se trata de **Luna de miel** de **Leonard Michaels**, autor del que confieso no haber leído nada. Lo edita **Nórdica Libros** y su precio es **ocho euros** en la habitual edición en rústica.

Sheila y Morris Kahn acaban de casarse y van a pasar su luna de miel en un complejo turístico de las montañas Catskill, rodeados de madres con hijos que esperan el fin de semana para ver a sus maridos y otras parejas en la misma situación. Allí conocerán a **Larry Starker**, un camarero peligrosamente guapo que trabaja durante el verano para costearse la carrera de odontología. Como se puede suponer la cosa se irá enredando y **será el jóven ayudante de Larry el que nos cuente lo que sucedió**. Con un sentido del humor envidiable, 'Luna de miel' se insinúa como una historia para leer con una sonrisa en la boca.

Leonard Michael nació en Nueva York en 1933. De padres judíos, sólo habló yiddish hasta los seis años. Eso sí, cuando aprendió el idioma inglés recuperó el tiempo con creces. Su primer libro de relatos, **Going places** fue un éxito rotundo y pronto fue considerado uno de los mejores autores de su época. Escribió más libros de relatos, como **I Would Have Saved Them If I Could** o novelas como **The Men's Club**. Su innato sentido del humor y sus continuas referencias a su origen judío han llevado a compararlo habitualmente con **Woody Allen**. Moriría en Berkeley en 2003, después de pasar su vida como profesor de universidad.

Como ya viene siendo habitual, los chicos de Nórdica nos dejan leer las primeras páginas, lo cual no es sino una vil manera de engancharte a la historia sin remedio. Os aseguro que desde la primera línea quieres seguir leyendo y es que la historia promete mucho. Los editores pueden estar contentos, porque han conseguido que me entren muchas, muchísimas ganas de leer este libro. Eso sí, primero tengo que acabar los dos que tengo a medias. Necesito más vacaciones…

http://www.papelenblanco.com/relatos/leonard-michaels-nos-lleva-de-luna-de-miel

Scriptura continua: cuando no había separaciones entre palabras y leer era como resolver un rompecabezas

Posted: 24 Jun 2011 01:40 AM PDT

Hoy le dices a un adolescente que se ponga a leer y se siente como un condenado a las galeras, tam, tam, tam. Pero leer, en la actualidad, es una actividad muy asequible si la comparamos con la *scriptura continua*, **la escritura temprana en la que no se usaban espacios para separar las palabras**.

En los libros de los escribas, las palabras se sucedían ininterrumpidamente en toda línea de toda página. Esta falta de separación **reflejaba los orígenes orales del lenguaje escrito**: cuando hablamos no hacemos pausas entre dos palabras: las sílabas fluyen continuamente de nuestros labios.

Así que leer en aquellos tiempos suponía una carga cognoscitiva que no era moco de pavo, como explica **John Saenger** en *Space Between Words* (Espacio entre palabras): los ojos de los lectores, entonces, debían moverse lentamente, minuciosamente, como si observaran una colección de insectos aplastados en el libro, teniendo con frecuencia que detenerse a recapitular al comienzo de cada oración, ya que la mente luchaba por entender dónde acababa una palabra y empezaba otra nueva, así como la función de cada palabra en el sentido de la frase.

La lectura era una ordalía, un rompecabezas, una sopa de letras: toda la corteza del cerebro, incluidas las áreas frontales asociadas a la solución de problemas y adopción de decisiones, estaban obligadas a hervir de actividad. Ésa era también la razón de que la lectura fuera una actividad casi ritual y reconcentrada, **algo así como un retiro espiritual**.

A los primeros escritores nunca les pasó por la cabeza insertar espacios en blanco entre las palabras. Se limitaban a transcribir el habla, escribían lo que les dictaban sus oídos (hoy, cuando los niños empiezan a escribir, tampoco separan las palabras: como los antiguos escribanos, transcriben lo que oyen). Así pues, los

escribas no prestaban mucha atención al orden de las palabras en una frase dada. En el lenguaje hablado el significado siempre se había transmitido principalmente a través de la inflexión, un patrón de los acentos que el hablante pone en determinadas sílabas; y esa tradición oral continuó gobernando el lenguaje escrito.
Hoy nos parecería una tortura leer de esta forma porque la mayoría de nosotros estamos habituados a leer con rapidez, a leer para recabar información. Pero la mayoría de los griegos y romanos alfabetizados gustaban de los melifluos patrones métricos y tónicos del texto pronunciado. Como quien entona una canción.

http://www.papelenblanco.com/metacritica/scriptura-continua-cuando-no-habia-separaciones-entre-palabras-y-leer-era-como-resolver-un-rompecabezas

Páginas inéditas salvadas del fuego

J. C. 25/06/2011

L A F U E N T E M U D A

Prólogo

Los sucesos que terminaron con la locura y muerte de Carlos(llamémoslo así),acontecieron en 1979,antes de comenzar la guerra.Y,sin embargo,todavía suelo oír opiniones horribles acerca de él,todavía debo pelearme por él.Hay gentes "realistas",ésas que dicen atenerse a los hechos,para las cuales la verdad es sólo lo que puede decirse en palabras claras y de límites bien nítidos,como se ve un objeto geométrico a la plena luz del día;para esa clase de gentes,la verdad acerca de Carlos son terribles palabras como cobarde,traidor,criminal.Y,no obstante,un hombre puede huír y no ser un cobarde,puede abandonar un movimiento y no ser un traidor,puede matar y no ser un criminal.

Hay una sola persona,quizá,que pódía haber dicho la verdad:Georgina.Es cierto que Georgina abandonó a Carlos a su propio derrumbe y este abandono puede parecer un hecho favorable a la teoría de sus enemigos.Pero yo tengo mis motivos para sostener que esa actitud de Georgina nada tiene que ver con los argumentos empleados por esas gentes siempre dispuestas a tirar la primera piedra.Por el contrario,esa actitud - que estoy lejos de justificar -precipitó al pobre Carlos en su desesperación y en su locura;y preparó el acto último y menos comprendido de su existencia: el asesinato de Yenia.El 27 de febrero de 1979,a las tres de la madrugada, en la pieza de la calle Gay-Lussac,Carlos mató a su amante:la apuñaleó varias veces, luego la roció con nafta y la quemó.

No hay duda de que fué Carlos el autor de esa muerte,aunque no haya documentos que lo prueben.Pero este acto no revela de ningún modo -en mi opinión- que Carlos fuera un criminal en el sentido corriente de la palabra.No sé si adelantar lo que a mi juicio revela porque espero,deseo fervientemente,que la lectura de estas páginas hablen por sí mismas.Pero me siento tentado de decir una sola cosa y es que la aniquilación de Yenia sólo revela que Carlos no fué un héroe;porque el heroísmo,como alguien que no recuerdo ha dicho,consiste en ver el mundo tal como es y sin embargo vivir y amarlo.

¡Cuántas veces he estado a punto de quemar estos papeles! Ahora,aquí,lejos de Buenos Aires,sentado sobre la hierba,a la orilla de un arroyo,todo aquello parece tan lejano e increíble que me hace dudar una vez más sobre la necesidad de relatar nada.Quizá contribuya a crearme este estado de ánimo la guerra:después de esa guerra bárbara y después que miles de seres indefensos se pudrieron o fueron quemados

La fuente muda, de Ernesto Sabato, debe su título a un verso de Antonio Machado.-
Ernesto Sabato regaló a Elvira González Fraga, su compañera, capítulos de la novela *La fuente muda*, algunas de cuyas páginas inéditas publica ahora *Babelia.* En su búsqueda de la perfección, el escritor aparcó esta obra, que pretendía ser surrealista, y que redactó en los años cincuenta

Los sucesos que terminaron con la locura y muerte de Carlos (llamémoslo así) acontecieron en 1939, antes de comenzar la guerra. Y, sin embargo, todavía suelo oír opiniones horribles acerca de él, todavía debo pelearme por él. Hay gentes "realistas", esas que dicen atenerse a los hechos, para las cuales la verdad es sólo lo que puede decirse en palabras claras y de límites bien nítidos, como se ve un objeto geométrico a la plena luz del día; para esa clase de gentes, la verdad acerca de Carlos son terribles palabras como *cobarde, traidor, criminal.* Y, no obstante, un hombre puede huir y no ser un cobarde, puede abandonar un movimiento y no ser un traidor, puede matar y no ser un criminal.

Un hombre puede huir y no ser un cobarde, puede abandonar un movimiento y no ser un traidor, puede matar y no ser un criminal

Hay una sola persona, quizá que podía haber dicho la verdad: Georgina. Es cierto que Georgina abandonó a Carlos a su propio derrumbe y este abandono puede parecer un hecho favorable a la teoría de sus enemigos. Pero yo tengo mis motivos para sostener que esa actitud de Georgina nada tiene que ver con los argumentos empleados por esas gentes siempre dispuestas a tirar la primera piedra. Por el contrario, esa actitud -que estoy lejos de justificar- precipitó al pobre Carlos en su desesperación y en su locura; y preparó el acto último y menos comprendido de su existencia: el asesinato de Yenia. El 27 de febrero de 1939, a las tres de la madrugada, en la pieza de la calle Gay-Lussac, Carlos mató a su amante: la apuñaló varias veces, luego la roció con nafta y la quemó.

No hay duda de que fue Carlos el autor de esa muerte, aunque no haya documentos que lo prueben. Pero este acto no revela de ningún modo -en mi opinión- que Carlos fuera un criminal en el sentido corriente de la palabra. No sé si adelantar lo que a mi juicio revela porque espero, deseo fervientemente, que la lectura de estas páginas hablen por sí mismas. Pero me siento tentado de decir una sola cosa y es que la *aniquilación* de Yenia sólo revela que Carlos no fue un héroe; porque el heroísmo, como alguien que no recuerdo ha dicho, consiste en ver el mundo tal como es y sin embargo vivir y amarlo.

¡Cuántas veces he estado a punto de quemar estos papeles! Ahora, aquí, lejos de Buenos Aires, sentado sobre la hierba, a la orilla de un arroyo, todo aquello parece tan lejano e increíble que me hace dudar una vez más sobre la necesidad de relatar nada. Quizá contribuya a crearme este estado de ánimo la guerra: después de esa guerra bárbara y después que miles de seres indefensos se pudrieron o fueron quemados en campos de concentración, parece hasta vergonzoso ocuparse del destino de un solo hombre. Quizá sea también el campo: como a la luz del día, las ideas nocturnas parecen menos terribles, así el campo desagrava el espíritu del hombre que viene de la ciudad, oscura y desesperanzada. Quizá sea eso, en efecto: el estar tan lejos de las ciudades y de sus hombres, el recostarse en la hierba, el oír apenas el murmullo modesto del arroyito, el ver al Jeff que corre vanamente detrás de un martín-pescador, el ver las vacas que miran pensativamente a lo lejos. Quizá sea todo eso lo que ahora me ha tentado una vez más a quemar los papeles. Pero, también una vez más, he sentido la impresión de que cometería una traición. ¿Una traición a quién?, me pregunto yo mismo. ¿A Carlos? Pero ¿acaso él pensó jamás que yo publicaría su historia después de su muerte? ¿No habría motivos para suponer, más bien, que sonreiría despectivamente de mis escrúpulos reivindicatorios, de mi deseo de justificarlo? Ya lo veo encogiéndose de hombros, levantando sus cejas, arrugando su frente con arrugas horizontales y mirando a lo lejos, a ningún punto, tal como era tan común en él, y comentando amargamente: -¿Justificar qué? ¿Mi vida? Pero si mi vida no tiene justificación, si yo también soy una porquería, un fracasado. Además ¿por qué hay que justificar nada, mi vida o lo que sea? ¿Por qué ha de ser uno justo? ¿Y ante quién? ¿Ante los demás hombres? ¿Y ellos cómo se justifican? O quizá pensés que hay que justificarse ante Dios. Pero ¿acaso Dios es justo? Dejame de idioteces, por favor...

Después chuparía su eterno cigarrillo, en esa forma ansiosa con que lo hacía, y seguiría mirando a lo lejos, sombrío, aislado, insalvable.

Sin embargo, dejó esos papeles, esos trozos de novela, esos extraños cuentos, esas curiosas estadísticas. ¿Por qué no los destruyó si ya nada le importaba después de su muerte, si tanto le daba pasar a la posteridad (ante la pequeña posteridad que toda hombre tiene) como un canalla o como una pobre, indefensa criatura? Se puede argüir que si no los destruyó pudo ser, precisamente, porque nada le importaba de nada. Puede ser. Si le hubiera importado, en efecto, me los habría podido dejar a mí. Pero ni eso. Ahí quedaron, en su pieza de la calle Odesa, entre sus libros y sus bárbaros dibujos, donde la policía los requisó, con el resto de sus cosas. Nada le importaba, pues. Y, no obstante..., una vez más he querido quemar todos esos papeles y una vez más (la última) he tenido la impresión de que cometería una traición a Carlos.

Su cuerpo murió en 1939; pero su alma, como pasa siempre, ha quedado en pedazos, dispersa aquí y allá, en el recuerdo mío, de Antonia, en el alma de Georgina y de sus enemigos, en su novela inconclusa, en sus cuentos, en sus extrañas estadísticas. Es curioso que el alma quede así destrozada y que cada amigo o enemigo se lleve un trozo, como el recuerdo de un país que se visitó, o como un despojo de guerra. Así andan los restos de Carlos, dispersos a los cuatro vientos, en recuerdos cada vez más imprecisos, en simpatías y en odios. Y me parece digno de ser meditado el hecho de que el odio de un enemigo contribuya así (y a veces con más fuerza) al mantenimiento de un alma.

Sea como sea, esos restos se hacen cada día más evanescentes y así Carlos va muriendo con los años la muerte final y verdadera. Ya sólo quedan visibles algunos pedazos, que se aferran a la vida como esos islotes que el río va socavando poco a poco, hasta que por fin desaparecen por completo. El tiempo es, en efecto, un río que termina por arrastrar y deshacer todo ¡y tan pronto!

Buena parte del alma de Carlos (quizá la más representativa) está en estos papeles y me parecería una traición destruirlos y dejar que sólo sobrevivan en estos próximos años los trozos más deleznables. Por eso he dicho que esta tentación de quemarlos, aquí, en la paz del campo, será la última. Publicaré los papeles de Carlos, aunque sean inconexos, aunque sean oscuros, aunque sean a veces ficticios. Al principio tuve el propósito de ordenarlos y hasta de rehacer la historia de mi amigo. Por aquel tiempo tenía yo aún la curiosa opinión de que una vida es algo que puede ser ordenado, aclarado y completado. Por aquel tiempo creía todavía en las reconstrucciones, a pesar de conocer el desaliento de Lord Raleigh.

Ahora soy más viejo, es decir más realista o más escéptico: sé ahora que la inconexión y la falta de sentido también forman parte de la realidad; sé, asimismo, que pretender reconstruir una vida es como pretender reconstruir un sueño con sus misteriosos escombros, con los restos de frisos soñados y las vagas columnas. La razón trata, vanamente, de realizar una arquitectura, pero ¡qué frágiles, qué pobres, qué groseras son sus reconstrucciones!

Ahora sé que querer reconstruir a Carlos sería algo así como querer ver plenamente ese templo fantasma.

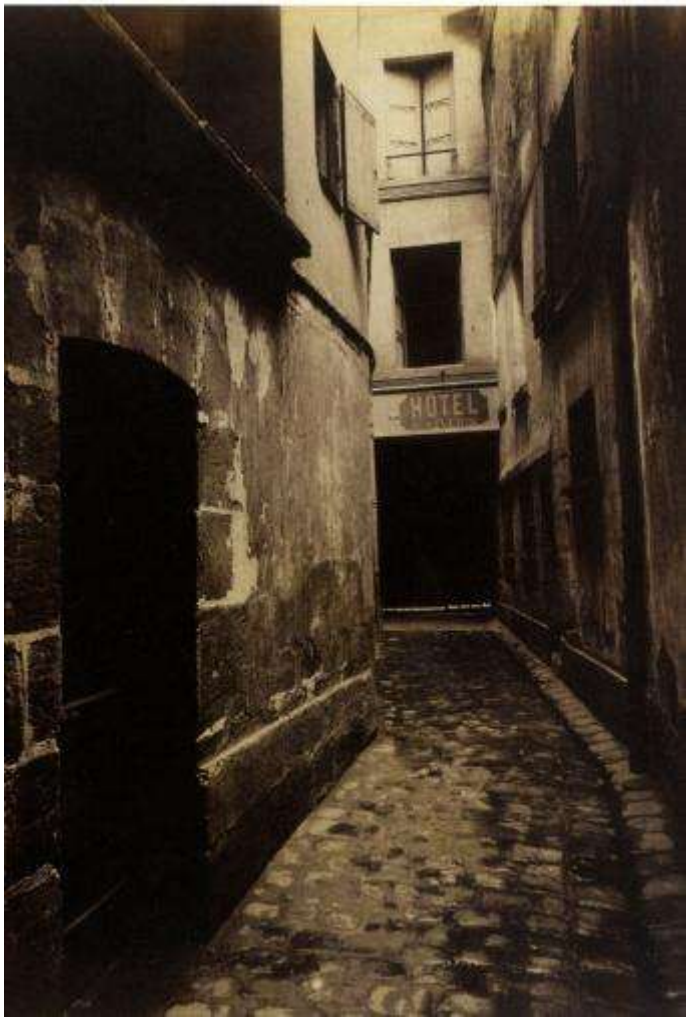
Y Dios me libre de hacer una novela, con la trágica vida de mi amigo, porque eso sería peor que una traición. Mi tarea, pues, es muy modesta y muy sencilla: es la tarea de un albacea.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Paginas/ineditas/salvadas/fuego/elpepuculbab/20110625elpbabpor_2/Tes

Un cómplice de Proust

ANTONIO MUÑOZ MOLINA 25/06/2011

Patio, Rue Pavée nº 8, distrito 4º (1911), de Eugène Atget.



Las fotos de Eugène Atget me hacen acordarme del mundo de Proust; no los salones obvios de alta sociedad que imaginan quienes no lo han leído, sino lugares mucho más secretos, personajes y sensaciones que permanecen en la memoria mucho después de la lectura, y que son los primeros que reconoce uno cuando vuelve a ella. En el París de Atget, como en el de Proust, hay kioscos circulares cubiertos por completo con carteles de grandes letras que anuncian espectáculos teatrales y musicales, niños que juegan en los parques burgueses vestidos con mucha formalidad y vigilados por institutrices, artesanos y vendedores ambulantes que pasan por la calle cantando pregones, organilleros que se detienen en una acera y miran hacia los balcones a los que tal vez se asome alguien para lanzarles unas monedas. Pero en las fotos de Atget están también los indicios de un París proletario y un París clandestino, la ciudad de sombras a la que desciende según va haciéndose adulto el narrador de *En busca del tiempo perdido*, para observar a la vez de lejos y de cerca a los personajes de Sodoma y Gomorra, los hombres que se ponen colorete en las mejillas y carmín en los labios, las mujeres que se visten de hombres. En algunos escenarios de Atget se distingue una figura desenfocada o medio desvanecida, o reflejada en un espejo, o velada tras un cristal: en esos patios de hoteles particulares sobre cuyo pavimento empedrado repican los cascos de los caballos que tiran de los coches de los ricos, pero en los que también hay talleres, tiendas modestas, pasadizos que llevan a viviendas muy humildes.

En las fotos de Atget están también los indicios de un París proletario y un París clandestino

El París de Proust es todavía una ciudad arcaica en la que no hay demasiada distancia física entre los pobres y los ricos: la criada Françoise, iría a abastecerse a las pescaderías y a las carnicerías que se ven en las fotos de Atget antes de preparar sus platos suntuosos; en una de las mejores escenas de seducción de la literatura, que el narrador de la novela observa con una ecuanimidad de entomólogo, el barón de Charlus baja por la escalera del principal en el que viven los duques de Germantes y se encuentra por primera vez con el chalequero Jupien, que tiene su taller en los bajos del palacio, y entre los dos se establece una danza muda de cortejo que tiene toda la excitación simultánea del deseo y el peligro. A diferencia de Proust, su narrador no es homosexual, ni es judío. Cuando cuenta una escena de amor entre dos hombres o entre dos mujeres lo hace

siempre desde un punto de observación seguro y también inverosímil, el rellano de una escalera por donde no pasa nadie más, un ventanuco oportunamente situado, la rendija de una puerta o entre dos cortinas. Cuando veo una foto de Atget en la que hay un callejón estrecho que lleva a un zaguán sobre el que está colgado un letrero de hotel me acuerdo de las aventuras eróticas del barón de Charlus o de su sobrino Robert de Saint-Loup, que se embozaban para visitar los prostíbulos y salían de ellos, dice Proust, con la actitud furtiva de mostrar el ángulo de menos visibilidad posible, como queriendo reducirse a dos dimensiones. Muchos años después de la muerte de Proust en 1922 todavía perduraba un submundo de presuntos amantes suyos de alquiler, de rufianes a los que habría protegido, testigos más o menos dudosos que exigían dinero a los biógrafos para contarles chismes de su vida erótica.

Del París de Proust y del de Atget sabríamos mucho menos si ellos dos no se hubieran tomado el trabajo maniático de documentarlo. En esos kioscos circulares en las esquinas de los bulevares Proust veía de niño los carteles todavía brillantes de engrudo con el nombre de Sarah Bernhardt, y experimentaba precozmente el desequilibrio entre la fuerza anticipadora de la imaginación y la incertidumbre sobre el cumplimiento del deseo, el desencanto intuido de una realidad que para él nunca estuvo a la altura de sus fabulaciones. Al despertarse en su dormitorio burgués forrado de cortinajes y terciopelos, Proust escuchaba cada mañana la sucesión de los pregones de los vendedores ambulantes, los paragüeros, los músicos pedigüeños y ciegos: si no fuera por las fotos de Atget no sabríamos cómo eran las caras y las ropas de esas personas para las que no hay sitio en ningún relato histórico, transeúntes del tiempo de los que no queda ningún rastro. Proust, que tenía una sensibilidad musical más sofisticada que casi cualquier otro escritor, dedica páginas memorables al despertar de los sonidos de la ciudad, componiéndolos más que describiéndolos, con una textura que parece de Debussy o de Wagner, de esos pasajes de Sigfried en los que se tiene la sensación de estar de verdad adentrándose en un bosque.

Como Proust, Atget es un testigo que se mantiene a cierta distancia del espectáculo humano y sensorial que al mismo tiempo le obsesiona, y al que dedica íntegras todas las fuerzas de su imaginación, las de su vida entera. Cargado con una vieja cámara de trípode, fuelle y cortinilla negra que pesaba veinte kilos, Atget salía a las calles con la primera luz del amanecer, no muy distinto por su aspecto de los buhoneros a los que retrataba. Su mundo social y el de Proust eran dos planetas lejanos entre sí. Todavía adolescente Eugène Atget empezó a trabajar como marinero en buques transatlánticos. Quiso luego ser actor y no llegó a nada, papeles de tercer orden en compañías de provincias. Parece mentira que alguien con un talento tan poderoso diera tantos rodeos hasta encontrar su vocación. Intentó la pintura y también fue un fracaso. Probablemente en la decisión de hacerse fotógrafo habría algo de resignación: no fotógrafo de sociedad, con estudio propio, sino proveedor de imágenes para que pintores de poco relieve las copiaran en sus cuadros.

Poco a poco, ese trabajo sin porvenir se convirtió en una pasión. Atget veía la ciudad no como un decorado, como un catálogo monumental, sino como un río de lugares y vidas que estaba cambiando siempre, de lugares habituales en los que solo él, al fijarse, encontraba algo memorable, en los que solo él advertía con angustia la proximidad de la ruina: la ciudad popular y trabajadora, la de los pobres, los obreros, las prostitutas, la de las caras fantasmas que miran tras un cristal al fondo de un pasadizo, la de los descampados donde se levantan chabolas, atracciones baratas de feria, tiendas y barracones de circo.

Berenice Abbott lo retrató casi al final de su vida y tenía un aspecto de viejecillo jovial y un poco ido, indiferente al conato tardío de celebridad con que lo halagaban los surrealistas, hacia los que no sentía ninguna afinidad. Le quisieron algunas fotos en su revista corporativa y él aceptó a cambio de que no mencionaran su nombre, lo cual no dejaría de desconcertar a aquella banda de señoritos egocéntricos. Comprendió igual que Proust que el único tema y la única materia del arte es el tiempo. El mejor linaje de la fotografía del siglo XX empieza con el nombre de Eugène Atget.

Eugène Atget. *El viejo París.* Fundación Mapfre. Paseo de Recoletos, 23. Madrid. Hasta el 27 de agosto.

http://www.elpais.com/articulo/portada/complice/Proust/elpepuculbab/20110625elpbabpor_6/Tes

Michela Murgia

"Hay que reglamentar el final de la vida"

LUCIA MAGI 25/06/2011

En las zonas rurales de Cerdeña, los enfermos agonizantes recibían la atención de una especie de comadronas de la muerte. La escritora italiana recrea ese universo en una novela que reclama la revisión de ciertos valores En los años cincuenta, en un pueblo perdido en la campiña sarda, una anciana sutil y enlutada visita a los enfermos agonizantes. El ángel de la buena muerte se desliza silencioso en una comunidad rural y lenta, donde sol y viñas marcan las pautas de la existencia. Michela Murgia (1972), intérprete de aquel universo en *La acabadora*, suele tocar temas incómodos en sus libros, en las frecuentes tertulias y en el blog. Los trata con delicadeza y discreción, como mirando sin ser vista, desde su Cerdeña arcana. "Cuando la hospitalización no existía en las zonas rurales vida, muerte y enfermedad se gestionaban dentro de las paredes domésticas. Yo misma nací en casa. Entonces, el final de la existencia era un hecho común, por supuesto no corriente o banal, pero mantenía una cercanía con la vida, se gestionaba con familiaridad".

PREGUNTA. ¿Cuál es la diferencia?

RESPUESTA. Es el concepto de comunidad. La autodertiminación es una idea nueva. Mi abuela me hubiera dicho: pero si tú no te has hecho sola, eres hija de la solidaridad de tu familia, de tu vecindario, de tu pueblo. En este marco la enfermedad se vive como la enfermedad de todos los que te rodean, los que cuidarán de ti. Lo mismo pasa con la muerte.

P. ¿Y quién se ocupaba del momento final?

R. La figura de la acabadora no se consigue demostrar históricamente. Se han buscado -sin encontrarlos- pruebas escritas de la presencia de unas mujeres que ayudaban a los enfermos a morir. Sin embargo, no significa que no existieran, sino que su figura se escapa de los métodos de investigación, aunque la memoria de estas mujeres se mantiene viva en Cerdeña.

P. ¿Por qué hoy es tan difícil debatir sobre la calidad de la muerte?

R. La de Cerdeña de los años cincuenta, era una sociedad con una economía de subsistencia. Así que no importaba tanto la calidad de la muerte, cuanto la calidad de la vida de los que cuidaban al enfermo. Por eso, al menos en las zonas rurales, era común que las comadronas estrangulasen a los bebés deformes.

P. Un personaje de su novela pide la muerte tras perder una pierna.

R. En el caso de un adulto es algo distinto. La amputación de una pierna no te condena a muerte. Sin embargo, para Nicola significa dejar de ser el modelo viril de su comunidad. Él que nunca había necesitado la ayuda de nadie, precisa una mano hasta para ir al baño. Es un luto imposible de asumir: no se está muriendo, pero sí ha muerto el tipo de hombre que quiere ser. Por eso pide la ayuda de la acabadora.

P. ¿Por qué, algo tan natural en el pasado, no se debate?

R. Es la presencia hipertrófica del Vaticano, su control cultural. La idea de que la Iglesia mueve votos induce a los políticos a pensar que es mejor no desarrollar instancias que contradigan sus normas. Una actitud que ofende el principio de laicidad del Estado y el derecho de los ciudadanos de exigir leyes adecuadas para sus exigencias, no dictadas por un catecismo.

P. ¿La cuestión depende del progreso?

R. Vivimos un momento nuevo. La mejora de los descubrimientos científicos, ha creado la posibilidad de una larga supervivencia en la que queda un espacio nuevo entre vida y muerte. Ni el derecho ni la moral católica saben si es una cosa o la otra.

P. ¿Usted qué piensa?

R. Si me encontrara en la situación de no poder decidir por mí misma, no tendría problemas en imaginar que mi comunidad va a decir la última palabra. Mi familia, las personas que tienen que cuidarme en ese estado, tienen el derecho de decidir cuándo esa situación les satura emocionalmente. Antes de que la relación de amor se transforme en pesadez, sacrificio, mortificación, ellos tienen ese derecho. Ya no importa lo que yo haría. Mi vida no está en mis manos.

P. Eso suena afín a lo que dice la Iglesia

...

R. ¡Claro! hay un eco evangélico. Jesús le dice a Pedro: "Cuando eras joven, te vestías e ibas a donde querías. Pero te aseguro que, cuando seas viejo, extenderás los brazos y otra persona te vestirá y te llevará a donde no quieras ir". Estoy convencida de ello. Llega un momento en el que tienes que tender los brazos, tienes que entregarte. Como cuando eres niño: ¿acaso alguien considera tu voluntad?

P. Los enfermos son como niños.

R. Se entregan a los que les quieren. En Italia se practica la eutanasia continuamente. Las personas van por delante de las leyes o las normas. Si no puedes por ley, lo haces en silencio. Por eso hay que reglamentar el final de la vida, con justicia y dignidad. No se trata de un homicidio a escondidas, sino de un pacto entre seres que se aman.

P. Y quien se queda se enfrenta a un dolor terrible. La Iglesia ha ritualizado este dolor.

R. El duelo precisa de un ritual. El dolor necesita un lenguaje, unos códigos, que ahora no tenemos. Necesitamos una gramática del luto que declinar, fuera de allí solo queda sitio para la locura. El ritualismo puede salvar la vida a veces.

P. Su último libro, *Ave Mary*

es un ensayo sobre la construcción del modelo femenino. ¿En este ámbito también hemos dado unos pasos atrás?

R. Nos hallamos en una fase tópica. Algo está pasando. El de la dignidad de la mujer, parecía un tema cerrado con los años setenta. Pero ya vemos que no es así. Hoy se vulnera la idea misma de mujer, por no hablar de sus derechos. Formalmente todo está logrado, pero en la práctica seguimos cediendo sobre la igualdad, el respeto de la diferencia.

P. ¿Italia está peor que en el extranjero?

R. Sí. He viajado por toda Europa y nunca me encontré con circunstancias tan vergonzosas: jóvenes desnudas en los anuncios, la televisión emitiendo imágenes casi ginecológicas, programas para niños con presentadoras en bragas, niños que a la hora de cenar ven con los padres las *velinas* que menean su cuerpo. No quiero ni pensar en qué consecuencias pueda provocar una sexualización tan precoz.

http://www.elpais.com/articulo/portada/Hay/reglamentar/final/vida/elpepuculbab/20110625elpbabpor_11/Tes

Romper el hilo

NURIA BARRIOS 25/06/2011

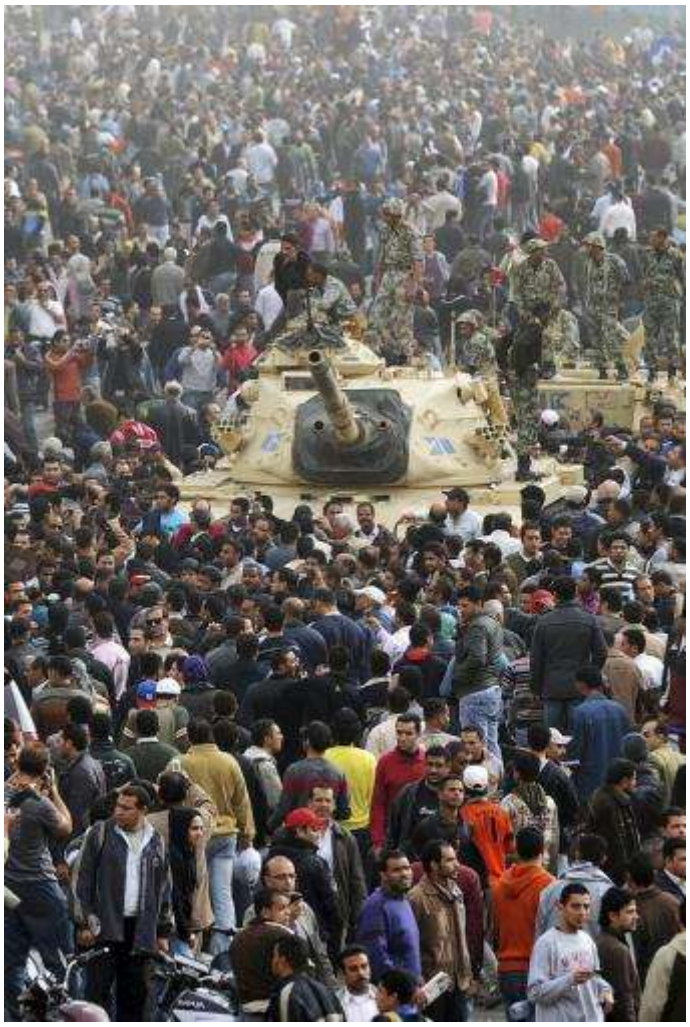
Hay novelas que alumbran historias y hay otras que alumbran personajes. Este último es el caso de *La acabadora*, de la escritora sarda Michela Murgia. La acabadora es como se conoce a Bonaria Urrai, sin marido ni hijos, que trabaja como modista durante el día y como comadrona de muertos por las noches, en Soreni, una aldea de Cerdeña. Bonaria es una madre a la inversa: ella, que jamás ha engendrado nueva vida, ayuda a los moribundos a desprenderse de la que les queda. Siempre de luto, la mujer es respetada y temida en la misma medida. Al igual que las Parcas, que hilaban el destino del hombre, la acabadora -término sardo que proviene del español "acabar"- rompe el hilo que une al agonizante a la vida cuando los familiares lo solicitan. El personaje de Bonaria, poderoso e inolvidable, tiñe de connotaciones mitológicas esta novela, la primera de Michela Murgia, un relato sobre el amor y la muerte. En *La acabadora* se entrelazan la realidad y el mito, el italiano y el dialecto, al igual que, cuando cose, une Bonaria la urdimbre y la trama. La novela se inicia con la adopción de María, la cuarta hija de una viuda que la cede para aliviar su pobreza. Según la costumbre local, la niña de seis años se convierte en "hija del alma" de Bonaria. Sus ojos infantiles iluminarán para el lector la figura impactante de la acabadora; y su crecimiento marcará el tiempo de un relato sin fechas que transcurre en una aldea con tradiciones y creencias más fuertes que la fe del cura. Cuando la autora abandona brevemente este ámbito, con la marcha de María a Turín -el paso de la aldea a la ciudad, de la colectividad a la individualidad-, la historia pierde intensidad y vuelve a recobrarla con el regreso de la joven a Soreni. *La acabadora* ha sido galardonada en Italia con el prestigioso Premio Campiello.

La acabadora

Michela Murgia
Traducción de Teresa Clavel Lledó
Salamandra. Barcelona, 2011
208 páginas. 16,50 euros
http://www.elpais.com/articulo/portada/Romper/hilo/elpepuculbab/20110625elpbabpor_10/Tes

Cuando el árabe ocupa las calles

M. Á. BASTENIER 25/06/2011



Las relaciones entre los países musulmanes y Occidente no volverán a ser las mismas. El autor de *El edificio Yacobian* y el periodista Javier Martín bridan un panorama en sendos libros

Dos libros, como todavía hay quien dice, "de rabiosa actualidad", pero por una vez el término no es un tópico, porque no hay nada actualmente más rabioso que la ocupación por el árabe de calles y plazas en exigencia de pan y democracia, desde Libia en el Magreb a Siria en el Machrek.

Los Hermanos Musulmanes

Javier Martín
La Catarata. Madrid, 2011
125 páginas, 14 euros

Egipto: las claves de una revolución inevitable

Ala al Aswany
Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores Madrid, 2011

251 páginas. 19 euros
Y lo extraordinario es que la suma de textos forma por sí misma un conjunto completo, unitario, y enormemente explicativo del drama en el país del Nilo
La obra, concisa, ágil, al punto, de Javier Martín, uno de los grandes arabistas españoles, es una introducción y algo más al mundo de la Hermandad Musulmana, el movimiento de regeneración y presunta recuperación de unas esencias perdidas de la arabidad islámica, que ha permeado casi todo el siglo XX, y resurge hoy con más fuerza que nunca al amparo de la revuelta popular contra las dictaduras de todo el norte de África y Oriente Próximo. Esta aproximación al fenómeno, del que ya podemos decir sin riesgo a equivocarnos que marcará un antes y un después en las relaciones del islam árabe con Occidente, comienza como un "que sais je", esos vademécums a la francesa, aunque siempre en este caso de tono fuertemente académico, y acaba con una inmersión en la realidad palpitante, en lo vivido del Egipto en rebeldía, donde el autor trabajó 10 años como periodista de la agencia Efe. El libro se centra en la existencia, desarrollo y escisiones múltiples de la Hermandad, pero abraza al mismo tiempo una realidad mucho más vasta hasta llegar a los acontecimientos de los primeros meses de este año en El Cairo. Y si hubiera que hacerle alguna crítica, sería esa, que más que uno nos encontramos ante dos textos, bien ensamblados y en una continuidad impecable, pero no por ello menos diferentes, como son la causa y el efecto; el 'humus' sobre el que se edifica una protesta, y la erupción que se deriva del mismo. Por eso, entendemos que Javier Martín lo que ha hecho es poner una primera piedra de un gran edificio del que quedamos a la impaciente espera, en la misma medida en que asistimos a una película de acción de la que solo se ha filmado el prólogo.
El segundo volumen es una colección de artículos de un notable novelista egipcio, autor de títulos como *El edificio Yacobian*, publicados durante los últimos tres años hasta hace solo unos meses, suponemos que en la prensa egipcia, aunque eso no se detalla y debería hacerse porque daría una idea del pluralismo relativo pero no del todo inexistente de la derrocada dictadura de Hosni Mubarak. Y lo extraordinario es que la suma de textos forma por sí misma un conjunto completo, unitario, y enormemente explicativo del drama al que asistimos en el país del Nilo. En dos de los artículos el autor avisa con toda claridad de lo que va a ocurrir. En uno, del 6 de abril del año pasado, se lee: "La situación puede explotar con fuerza en cualquier momento", lo que cuando menos debería servir de enseñanza a todos los que escriben -escribimos- sobre el mundo exterior, y en particular del mundo árabe, y no habían leído todo lo que había que leer para estar en condiciones de predecir el presente.
Es difícil que una recopilación de textos, por buenos que hayan sido en su momento, aguante el paso del tiempo, pero los aquí recogidos no solo lo hacen sino que pintan un fresco de la vida en Egipto que por sí mismo ya es autoexplicativo. Y ello con el añadido de que la lectura en retrospectiva le confiere mayor significado porque la hacemos conociendo el comienzo del desenlace. El pasado solo se convierte en historia cuando le da su pleno sentido -o uno de ellos-, el presente.
En una situación de injusticia y desigualdad como la de Egipto, la carga pudo ser la pretensión de Mubarak de legar la presidencia a su hijo Gamal; la mecha, la llegada al país de Mohamed del Baradei, Nobel de la Paz y egipcio universal, como alternativa posible; y la ocasión, el derrocamiento de Ben Alí en Túnez. Todo eso se deduce de la obra, aunque el autor no lo diga necesariamente así.

http://www.elpais.com/articulo/portada/arabe/ocupa/calles/elpepuculbab/20110625elpbabpor_14/Tes

La tercera verdad

JAVIER CERCAS 25/06/2011

La historia y la literatura persiguen objetivos distintos; ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas. La naturaleza de la novela es híbrida, sostiene el autor de *Anatomía de un instante*.

1¿Qué es una novela? Una novela es todo aquello que se lee como tal; es decir: si algún lector fuese capaz de leer la guía de teléfonos de Madrid como una novela, la guía de teléfonos de Madrid sería una novela. En este sentido no hay duda de que mi libro *Anatomía de un instante* es una novela. ¿Lo es también en algún otro? No lo sé. Lo que sí sé es que a algunos lectores les ha parecido un libro raro.

Los géneros literarios se distinguen por el tipo de preguntas que plantean y por el tipo de respuestas que dan Pero la pregunta novelesca queda sin respuesta o la respuesta es la propia pregunta, el propio libro

El 23 de febrero es una ficción colectiva, algo quizá sólo comparable a lo que representa el asesinato de Kennedy en EE UU

Quizá lo es. *Anatomía* explora el instante en que, durante la tarde del 23 de febrero de 1981, un grupo de militares golpistas entró disparando en el abarrotado Parlamento español y sólo tres de los parlamentarios se negaron a obedecer sus órdenes y tirarse bajo los escaños: el presidente del Gobierno, Adolfo Suárez; el vicepresidente, general Gutiérrez Mellado; y el secretario general del partido comunista, Santiago Carrillo. Tratar de agotar el significado del instante en que esos tres hombres decidieron jugarse el tipo por la democracia -precisamente ellos tres, que la habían construido tras haberla despreciado durante casi toda su vida- obliga a indagar en sus biografías y en los azares inverosímiles que las unen y las separan, obliga a explicar el golpe del 23 de febrero, obliga a explicar la conquista de la democracia en España. La forma en que el libro lo hace es peculiar. *Anatomía* parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia; a ratos incluso parece una novela, tal vez una novela

histórica. Es absurdo negar que *Anatomía* es todas esas cosas, o que al menos participa de ellas. Ahora bien: ¿puede un libro así ser fundamentalmente una novela? De nuevo: ¿qué es una novela?

2 La novela moderna es un género único porque diríase que todas sus posibilidades están contenidas en un único libro: Cervantes funda el género en el *Quijote* y al mismo tiempo lo agota -aunque sea volviéndolo inagotable-; o dicho de otro modo: en el *Quijote* Cervantes define las reglas de la novela moderna acotando el territorio en el que a partir de entonces nos hemos movido todos los novelistas, y que todavía no hemos terminado de colonizar. ¿Y qué es ese género único? ¿O qué es al menos para su creador? Para Cervantes la novela es un género de géneros; también, o antes, es un género degenerado. Es un género degenerado porque es un género bastardo, un género *sine nobilitate,* un género *snob;* los géneros nobles eran, para Cervantes como para los hombres del Renacimiento, los géneros clásicos, aristotélicos: la lírica, el teatro, la épica. Por eso, porque pertenecía a un género innoble, el *Quijote* apenas fue apreciado por sus contemporáneos, o fue apreciado meramente como un libro de entretenimiento, como un *best seller* sin seriedad. Por eso no hay que engañarse: como dijo José María Valverde, Cervantes nunca hubiese ganado el Premio Cervantes. Y por eso también Cervantes se preocupa en el *Quijote* de dotar de abolengo a su libro y lo define como "épica en prosa", tratando de injertarlo así en la tradición de un género clásico, y de asimilarlo. Dicho esto, lo más curioso es que es precisamente esta tara inicial la que termina constituyendo el centro neurálgico y la principal virtud del género: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, el hecho de que es, según decía, un género de géneros donde caben todos los géneros, y que se alimenta de todos. Es evidente que sólo un género degenerado podía convertirse en un género así, porque es evidente que sólo un género plebeyo, un género que no tenía la obligación de proteger su pureza o su virtud aristocráticas, podía cruzarse con todos los demás géneros, apropiándose de ellos y convirtiéndose de ese modo en un género mestizo. Eso es exactamente lo que es el *Quijote:* un gran cajón de sastre donde, atadas por el hilo tenuísimo de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza, se reúnen en una amalgama inédita, como en una enciclopedia que hace acopio de las posibilidades narrativas y retóricas conocidas por su autor, todos los géneros literarios de su época, de la poesía a la prosa, del discurso judicial al histórico o el político, de la novela pastoril a la sentimental, la picaresca o la bizantina. Y, como eso es exactamente lo que es el *Quijote,* eso es exactamente también lo que es la novela, y en particular una línea fundamental de la novela, la que va desde Sterne hasta Joyce, desde Fielding o Diderot hasta Perec o Calvino.

Más aún: quizá cabría contar la historia de la novela como la historia del modo en que la novela intenta apropiarse de otros géneros, igual que si nunca estuviese satisfecha de sí misma, de su condición plebeya y de sus propios límites, y aspirara siempre, gracias a su esencial versatilidad, a ser otra, luchando por ampliar una y otra vez las fronteras del género. Esto es ya visible en el siglo XVIII, cuando sobre todo los ingleses se apoderan de la novela (o a los españoles se nos escapa literalmente de las manos), aprendiendo mucho antes y mucho mejor que nosotros la lección de Cervantes, pero se hace evidente a partir del XIX, que es el siglo de la novela porque es el siglo en que la novela pelea a brazo partido por dejar de ser un mero entretenimiento y conquistar un lugar entre los demás géneros nobles. Balzac aspiraba a equiparar la novela a la historia, y por eso afirma famosamente que "la novela es la historia privada de las naciones". Años después Flaubert, a la vez principal seguidor y principal corrector de Balzac, no se conformaba con ello y, según es posible advertir aquí y allá en su correspondencia, se obsesiona con la ambición de elevar la prosa a la categoría estética del verso, con el sueño de conquistar para la novela el rigor y la complejidad formal de la poesía. Muchos de los grandes renovadores de la narrativa de la primera mitad del siglo XX adoptan a Flaubert como modelo y, cada uno a su modo -Joyce regresando a la multiplicidad estilística, narrativa y discursiva de Cervantes, Kafka regresando a la fábula para construir pesadillas, Proust exprimiendo hasta el límite la novela psicológica-, prolongan el propósito de Flaubert, pero algunos, sobre todo algunos escritores en alemán -un Thomas Mann, un Robert Musil-, pugnan por dotar a la novela del espesor del ensayo, convirtiendo las ideas filosóficas, políticas e históricas en elementos tan relevantes en la novela como los personajes o la trama. Tampoco el periodismo, uno de los grandes géneros narrativos de la modernidad, se ha resistido al apetito omnívoro de la novela. El *New Journalism* de los años sesenta pretendía, como afirmaba Tom Wolfe, que el periodismo se leyera igual que la novela, entre otras razones porque usaba las estrategias de la novela, pero el resultado no fue sólo que el periodismo canibalizó la novela, sino también que la novela -*A sangre fría* de Truman Capote, digamos- canibalizó el periodismo, digiriendo los recursos de éste y convirtiendo la materia periodística en materia de novela.

Épica, historia, poesía, ensayo, periodismo: esos son algunos de los géneros literarios que la novela ha fagocitado a lo largo de su historia; esos son también algunos de los géneros de los que, a su modo, participa *Anatomía,* un libro que, desde este punto de vista, quizá no quede más remedio que considerar como una novela, aunque solo sea porque, de Cervantes para acá, a este tipo de libros mestizos solemos llamarlos novelas. Por lo demás, vale decir que *Anatomía* no es por supuesto un libro aislado o excepcional; otros libros de autores contemporáneos exploran territorios colindantes con el suyo. De hecho, la hibridación de géneros es, además de un rasgo esencial de la novela, un rasgo esencial del *postmodernism.* Borges, acaso el fundador involuntario del *postmodernism,* tardó casi cuarenta años en encontrarse a sí mismo como narrador, y lo hizo con un relato titulado 'El acercamiento a Almotásim' que se publicó en un libro de ensayos, *Historia de la eternidad,* y que adoptaba la forma de un ensayo, la reseña de un libro ficticio titulado *The Approach to Al-Mu'tasim.* Esta mezcla de ficción y realidad, de narración y ensayo, es lo que le abre a Borges las puertas de sus grandes libros. Así, en Borges el relato y el ensayo se confunden y fecundan; de igual modo lo hacen en determinados autores contemporáneos -de Sebald a Magris, de Kundera a Coetzee- que indagan en los confines del género y tratan así de expandir, o simplemente de colonizar por completo, el territorio cartografiado por el *Quijote.* En todo caso, a esa tarea de expansión o colonización del territorio de Cervantes quiere sumarse modestamente *Anatomía,* y esa es otra razón por la que el libro admite una lectura novelesca. Pero no es la última; ni desde luego la más elemental. La más elemental es que yo soy ante todo un novelista, y que, aunque también he practicado el ensayo o la crónica, en este libro no he operado como un cronista o un ensayista, sino como un novelista: la estructura del libro es novelesca, muchos de sus procedimientos técnicos son novelescos, elementos esenciales de la narración, como la ironía o el multiperspectivismo, son consustanciales al género, igual que lo son la visión ambigua y poliédrica de la realidad que a través de ellos se ofrece; mi preocupación principal mientras escribía el libro, en fin, fue la forma, y un escritor en general -y un novelista en particular- es alguien concernido ante todo por la forma, alguien que siente que en literatura la forma es el fondo y que piensa que sólo a través de la forma es posible acceder a una verdad que de otro modo resultaría inaccesible.

Y hay más. Sin duda los géneros literarios se distinguen por sus rasgos formales, pero tal vez también por el tipo de preguntas que plantean y por el tipo de respuestas que dan. Así, las preguntas centrales que ante el golpe del 23 de febrero formularía un libro de historia, o un ensayo, podrían ser estas: ¿qué ocurrió el 23 de febrero en España?; o ¿quién fue en realidad Adolfo Suárez? En cambio, es muy improbable que un libro de historia o un ensayo formulase la pregunta central que formula *Anatomía:* ¿por qué permaneció Adolfo Suárez sentado en su asiento el 23 de febrero mientras las balas de los golpistas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo del Congreso? Para intentar responder a esta última pregunta son desde luego indispensables los instrumentos del historiador, del periodista, del ensayista, del biógrafo, del psicólogo, pero la pregunta es una pregunta moral; una pregunta muy parecida a la que se plantea, por ejemplo, *Soldados de Salamina:* ¿por qué durante la Guerra Civil un soldado republicano salvó la vida de Rafael Sánchez Mazas cuando todas las circunstancias conspiraban para que lo matase? Dado que son preguntas morales, tanto la pregunta central de *Soldados* como la de *Anatomía* son preguntas esencialmente novelescas, y resultan impertinentes o carecen de sentido como preguntas centrales en un libro de historia o un ensayo. Pero además, como digo, un género literario no sólo se distingue por las preguntas que formula sino también por las respuestas que da a esas preguntas. Pues bien, al final de *Soldados,* después de la larga búsqueda en que consiste el libro, no sabemos por qué el soldado republicano le salvó la vida a Sánchez Mazas, ni siquiera estamos seguros de quién era ese soldado: la respuesta a la pregunta es que no hay respuesta; o mejor dicho: la respuesta a la pregunta es la propia pregunta, la propia búsqueda, el propio libro. Lo mismo ocurre en *Anatomía:* después de la larga búsqueda en que consiste el libro, no sabemos por qué Adolfo Suárez permaneció inmóvil en su asiento mientras las balas zumbaban a su alrededor en el hemiciclo; durante la búsqueda, el libro responde desde luego a las preguntas que se hubieran hecho el historiador o el ensayista -por ejemplo: el 23 de febrero fue el principio de la democracia en España y el final del franquismo y de la Guerra Civil; por ejemplo: Adolfo Suárez fue un colaboracionista del franquismo y un trepador social y político convertido finalmente en héroe de la democracia-; pero la pregunta novelesca, la pregunta central, queda sin respuesta o, de nuevo, la respuesta es la propia pregunta, la propia búsqueda, el propio libro. En suma: si es posible definir la novela como un género que persigue proteger las preguntas de las respuestas, esto es, como un género que rehúye las respuestas claras y unívocas y que sólo admite formularse preguntas que no pueden ser contestadas o

preguntas que exigen respuestas ambiguas, complejas, plurales y en todo caso esencialmente irónicas, entonces, si es posible definir así la novela, no hay duda de que *Anatomía* es una novela.

3 Admitamos entonces que, tal vez, *Anatomía de un instante* es una novela. No hay duda, sin embargo, de que no es una ficción. ¿Significa esto que a fin de cuentas mi libro no es una novela? ¿Están obligadas todas las novelas a ser ficción? ¿Por qué no es una ficción *Anatomía?*

En marzo de 2008 yo llevaba más de dos años trabajando en una novela donde mezclaba ficción y realidad para narrar el golpe de Estado del 23 de febrero y el triunfo de la democracia en España a partir del mismo instante en torno al cual gira *Anatomía.* De hecho, por entonces acababa de terminar un segundo borrador de la novela, pero no estaba satisfecho con él: algo esencial fallaba y no sabía lo que era. Desesperado, para olvidarme unos días de mi novela fracasada me marché de vacaciones con mi familia. Fue entonces cuando leí en un artículo de Umberto Eco que, según una encuesta publicada en el Reino Unido, la cuarta parte de los ingleses pensaba que Winston Churchill era un personaje de ficción. Y fue entonces cuando creí comprenderlo todo. El golpe del 23 de febrero es en España una ficción, una gran ficción colectiva construida durante los últimos 30 años a base de especulaciones noveleras, recuerdos inventados, leyendas, medias verdades y simples mentiras. La explicación de este delirio es compleja, pero guarda relación con un hecho simple: el golpe del 23 de febrero fue un golpe sin documentos o sin eso que gran parte de la historiografía suele llamar documentos, de manera que los historiadores han dejado el trabajo de contar el golpe a los propios golpistas, a periodistas con muchas prisas y pocos escrúpulos y a la fantasía popular, con el resultado de que durante décadas han circulado impunemente por España las más disparatadas versiones del golpe. Una gran ficción colectiva, repito, algo quizá sólo comparable a lo que el asesinato de Kennedy representa en Estados Unidos. Eso es lo que creí comprender durante aquellas vacaciones. Eso y también, de inmediato, que escribir una ficción sobre otra ficción era una operación redundante, literariamente irrelevante; lo que podía ser literariamente relevante era realizar la operación contraria: escribir un relato cosido a la realidad, desprovisto de ficción, despojado de todas las novelerías, leyendas y disparates que a lo largo de tres décadas se habían ido adhiriendo al golpe. Y eso es lo que en definitiva intenta hacer el libro (y de ahí que su primera frase sea la frase de Eco). Partiendo del principal y casi único documento del golpe de Estado -la grabación televisiva de la entrada de los golpistas en el Parlamento, un documento tan evidente que nadie lo ha considerado un documento y que en mi opinión es sin embargo la guía mejor para entender aquellos hechos-, *Anatomía* trata de contar el golpe del 23 de febrero y el triunfo de la democracia en España con la máxima veracidad, como los contarían un historiador o un cronista, aunque sin renunciar por ello, insisto, a determinados instrumentos y virtudes de la novela, ni por supuesto a que el resultado sea leído como una novela.

4

¿Significa esto que, a mi juicio, la novela puede contar la historia mejor que la historia? ¿Significa que la novela puede sustituir a la historia? Mi respuesta es no. La historia y la literatura persiguen objetivos distintos; ambas buscan la verdad, pero sus verdades son opuestas: según sabemos desde Aristóteles, la verdad de la historia es una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinadas personas en determinado momento y lugar; por el contrario, la verdad de la literatura (o de la poesía, que es como llamaba a la literatura Aristóteles) es una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que les pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar. Es cierto que *Anatomía* persigue al mismo tiempo esas dos verdades antagónicas, porque busca una verdad factual, que atañe sobre todo a determinados hombres de la España de los años setenta y ochenta, pero también busca una verdad moral, una verdad que atañe sobre todo a quienes, con un oxímoron, el libro denomina héroes de la traición, esos individuos que, como los tres protagonistas del libro -Suárez, Gutiérrez Mellado y Carrillo: dos antiguos franquistas y un antiguo estalinista-, poseen el coraje de traicionar un pasado totalitario para ser leales a un presente de libertad por el que, llegado el caso, en el instante decisivo, aceptan jugarse la vida. Y asimismo es cierto que, visto así, como un libro que ambiciona reconciliar las verdades irreconciliables de la historia y la literatura, *Anatomía* puede parecer, además de un libro raro, un libro contradictorio, otro oxímoron. Quizá también es eso: un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina a la verdad literaria y donde la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es ni la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y que de algún modo las abarca. Un libro imposible, dirán ustedes. No digo que no. Pero me pregunto si no serán los libros imposibles los únicos que merece la pena intentar

escribir, y si un escritor puede aspirar a cosechar algo mejor que un fracaso decente; también me pregunto si yo hubiera buscado la verdad histórica del 23 de febrero si los historiadores no hubieran olvidado hacerlo, o si no la hubiesen considerado irrelevante o inasequible, regalándome así la posibilidad de este extraño libro. Sea como sea, una cosa es segura: yo sólo soy un novelista, no un historiador, y es posible por ello que incluso en *Anatomía*, donde he buscado con el mismo empeño dos verdades opuestas, la verdad histórica esté al servicio de la verdad literaria, y que ambas nutran aquella tercera verdad conjetural. No lo sé. Lo que sí sé es que, de ser así, ésta sería quizá la razón definitiva para considerar *Anatomía* una novela. Pero que eso también lo decida el lector.
Una versión más amplia de este texto se leyó en inglés como Raymond Williams Memorial Lecture en el Hay-On-Wy Festival de UK, el 29 de mayo de 2011. **Javier Cercas** (Ibahernando, Cáceres, 1962) es autor, entre otros libros, de *Soldados de Salamina* (Tusquets, 2001; premios Salambó, Llibreter e Independent Foreign Fiction) y *Anatomía de un instante* (Mondadori, 2009: Premio Nacional de Narrativa). javiercercas.com.

http://www.elpais.com/articulo/portada/tercera/verdad/elpepuculbab/20110625elpbabpor_15/Tes

Entrega UNAM propuestas y diagnóstico sobre la ciudad de México

• El rector de esta casa de estudios dijo que hoy día una sociedad no puede plantear su pleno desarrollo, si no hay plena educación
• Para la presidenta de la Comisión de Gobierno de la ALDF, Alejandra Barrales, el documento arroja las pautas justificadas para una intervención decidida en problemas sustanciales de esta urbe
***• Se presentó el* Documento síntesis para la consulta ciudadana*, producto de los* Talleres de análisis para el desarrollo económico, social y urbano en el Distrito Federal**

La Universidad Nacional entregó el *Documento síntesis para la consulta ciudadana,* producto de los *Talleres de análisis para el desarrollo económico, social y urbano en el Distrito Federal,* a la Comisión de Gobierno de la Asamblea Legislativa capitalina (ALDF).

En el acto, el rector José Narro Robles dijo que con ello, la UNAM reitera su compromiso de contribuir con el desarrollo del país y de sus entidades, de formar recursos humanos, plantear soluciones a los problemas y extender de la mejor manera los beneficios de la cultura y del trabajo de los universitarios.

Si bien la Ciudad de México es una gran urbe, es necesario resolver todos sus inconvenientes relacionados con la salud, la educación, la alimentación y el empleo; pero también con la vivienda, el transporte y la seguridad, entre otros; por ello, advirtió que hoy día no puede entenderse una sociedad que pueda plantear su pleno desarrollo, si no hay plena educación.

La nuestra, abundó, tiene que ser una metrópoli que avance todavía más en la parte de su desarrollo económico, pues eso implicaría generar empleos, porque se trata de una de las áreas más importantes para los capitalinos, sostuvo.

En el Salón de Actos del Palacio de Minería, señaló que todo ello es factible en esta entidad, la segunda más grande en el país en cuanto a población; compleja, con asuntos y temas presentes desde hace varios siglos. El documento es muestra de que hay el interés y capacidad para desprender acciones y planteamientos específicos.

En su oportunidad, Alicia Ziccardi Contigiani, directora del Programa Universitario de Estudios sobre la Ciudad (PUEC), instancia coordinadora del documento, destacó la necesidad de diseñar y promover un modelo integral de desarrollo local, sustentado en el impulso a una reindustrialización que proteja el medio ambiente, promueva la creación y el desarrollo de la pequeña y mediana empresa, que son las que poseen mayor capacidad para generar empleos.

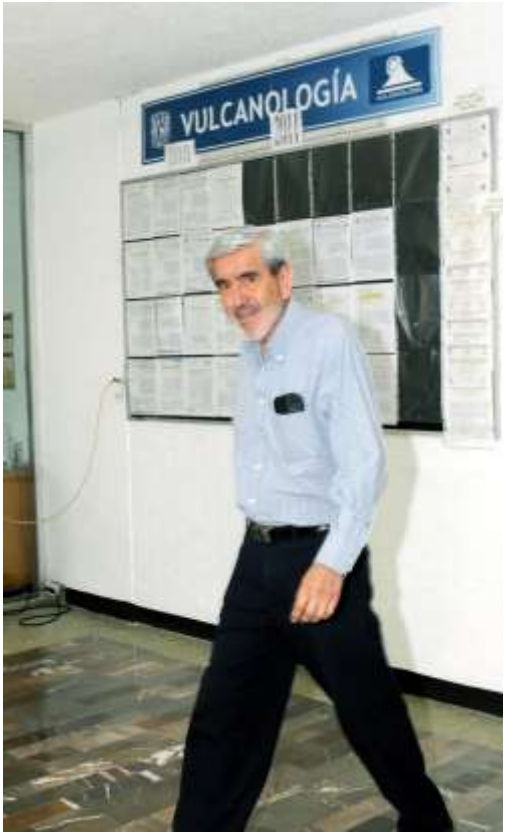
Asimismo, la de dotar a las zonas de menor desarrollo económico y social con más y mejores equipamientos instructivos y servicios urbanos de calidad, así como promover la formación a distancia con certificación de las instituciones de educación pública, que logre calificar la mano de obra requerida.

Al recibir el resumen ejecutivo, Alejandra Barrales Magdaleno, presidenta de la Comisión de Gobierno de la ALDF, comentó que éste arroja las pautas justificadas para una intervención decidida en problemas sustanciales de la metrópoli. El estudio propone potenciar nuestra oferta de servicios, abrir la discusión sobre la viabilidad de construir vivienda de forma vertical e impulsar el potencial de las pequeñas empresas.

Asistieron, entre otros, los coordinadores parlamentarios del PAN en la ALDF, Mariana Gómez del Campo, y del Partido del Trabajo, Adolfo Orive Bellinger, así como diputados, funcionarios, investigadores y autoridades de esta casa de estudios.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_373.html

Las fumarolas del Popocatépetl son normales y no afectan a la población



• Servando De la Cruz Reyna, investigador del Instituto de Geofísica, indicó que al mes, se registran hasta tres eventos de ese tipo, sin que impliquen riesgos

Las exhalaciones recientes del volcán Popocatépetl que generaron una columna de ceniza que alcanzó una altura de tres kilómetros son manifestaciones normales. Sin embargo, es imprescindible su constante monitoreo, para tomar precauciones y estar atentos a cualquier evidencia que dé lugar a un movimiento mayor.

Así lo expresó Servando De la Cruz Reyna, investigador del Instituto de Geofísica, quien destacó que el coloso observa una actividad continua desde 1994, pero fue entre 1997 y 2001 que registró mayor actividad, para después disminuir.

Asimismo, el 23 de mayo de 2011, registró una sacudida similar a la del pasado 3 de junio; en esta última ocasión ocurrió alrededor de las 6:37 horas, y sorprendió con una columna de ceniza que alcanzó una altura de tres kilómetros de distancia.

De la Cruz Reyna, investigador del Departamento de Vulcanología y doctor en Ciencias, refirió que a lo largo del año han ocurrido cuatro o cinco eventos similares.

"Lo que pasa es que no siempre las condiciones de visibilidad son tan buenas, pero es un proceso normal. Por ello, el Cenapred mantiene el semáforo de alerta volcánica en amarillo", precisó el investigador.

Se tiene documentado que en el mundo existen alrededor de 500 a 600 volcanes con movimientos similares.

Los elementos que no se ven se componen de gases volcánicos, vapor de agua, bióxido de carbono, bióxido de azufre, entre otros y, en contraparte, lo que se puede apreciar es ceniza con material sólido de la lava que se pulveriza.

De la Cruz Reyna agregó que los estudios relativos al Popo involucran diversas especialidades para analizar sus deformaciones, actividad sísmica, emisiones, trayectoria, manantiales, composición de las cenizas así como de los gases que emite, entre otros aspectos.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_374.html

¿Realmente leer en papel es lo mismo que leer en pantalla? (I)

Posted: 27 Jun 2011 02:58 AM PDT

Aún recuerdo la trepidación que sentí cuando leí mi primer correo electrónico. Venía de lejos, de otro continente, y se me antojaba casi como un mensaje dentro de una botella, por lo exótico del medio: era la primera persona de mi clase que tenía Internet. Algo que, por aquél entonces, sonaba a chino.

Desde entonces, **he sido un ferviente defensor de la cultura digital**. Los libros están bien, leer tinta impresa en pulpa de árbol transfiere sensaciones imposibles de reproducir (aún) por las pantallas o los libros electrónicos. Pero la digitalización de los libros ofrece muchas ventajas. Sin embargo, si existe una diferencia radical entre la lectura tradicional y la digital nada tiene que ver con aspectos estéticos o románticos, **sino con la manera que tenemos de leer**.

Leer en pantalla difiere en un aspecto poco conocido de leer en papel. **Y esta diferencia empezó a percibirse cuando Internet mejoró** hasta el punto de poderse incorporar dibujos, fotografías, animaciones e hipervínculos a los textos. También aparecieron los primeros sonidos: al principio sólo eran pitidos polifónicos, pero más tarde ya podían escucharse sinfonías enteras recorriendo la Web con niveles de fidelidad cada vez más elevados.

La última incorporación audiovisual fue el vídeo, que pronto empezó a reproducirse gracias a la creciente velocidad de Internet.

Ahora Internet es ubicua: está en nuestros ordenadores, pero también en nuestras televisiones, nuestros teléfonos móviles e incluso flotando en el aire, en forma de WiFi. Ello también favorece que **pasemos cada vez más tiempo en Internet**: hacia 2009, los adultos de América del Norte le dedicaban una media de 12 horas semanales, el doble del promedio correspondiente a 2005. Pero un veinteañero pasa más de 19 horas semanales online.

Diversos estudios sugieren, además, que este incremento del uso de Internet no afecta al tiempo que dedicamos a la televisión. **De hecho, se incrementan ligeramente**.

Un estudio de 2006 a cargo de Jupiter Research reveló “un enorme solapamiento” entre el tiempo empleado en ver la televisión y el dedicado a navegar por la Web: el 42 por ciento más ávido entre los aficionados a la tele (quienes ven más de treinta y cinco horas a la semana) también engruesan las filas de los usuarios más intensivos de Internet (aquellos que pasan conectados más de treinta horas a la semana).

¿Entonces? ¿Qué estamos dejando de hacer si cada vez pasamos más tiempo *online*?

Lo que sí parece estar disminuyendo es el tiempo que pasamos leyendo. Sí, es cierto que en Internet no dejamos de leer webs, pero lo que dejamos de hacer a cambio de ese tiempo de lectura es leer publicaciones impresas como periódicos, revistas y libros.

Pero lo importante es leer, ¿no es así? ¿Qué importa el medio? Las editoriales acabaran por adaptarse al medio *online*. Los periodistas se convertirán en *bloggers*. Y asunto arreglado.

Pero la situación no son tan intuitiva como parece. Tal y como están las cosas en lo tecnológico, cuando la Red absorbe un medio y lo digitaliza (ya sea un periódico, un libro o una revista), no acostumbra a dejar el medio tal cual era sino que **lo modifica, adaptándolo a las leyes de la propia Red**. Esto es: le añade hipervínculos, los fragmenta para secciones aptas para la búsqueda, le añade videos y animaciones, etc.

El problema estriba en que estas modificaciones en el contenido también alteran la manera en que usamos, experimentamos e incluso comprendemos el contenido.

Puede que una página de texto vista a través de una pantalla de ordenador parezca similar a una página de texto impreso. Sin embargo, el mero hecho de desplazarse o hacer clic en un documento web implica una expresión corporal y unos estímulos sensoriales muy diferentes de los que se activan cuando leemos un libro o una revista. La investigación ha demostrado que el acto cognitivo de la lectura no se basa sólo en el sentido de la vista, sino también en el del tacto. (…) El tránsito del papel a la pantalla no se limita a cambiar nuestra forma de navegar por un texto. También influye en el grado de atención que le prestamos y en la profundidad de nuestra inmersión en él.

Nuestra atención también se ve fracturada por los hipervínculos o enlaces. A primera vista, un hipervínculo no parece diferir demasiado de una nota a pie de página o una cita textual. Pero el efecto que un hipervínculo ejerce en el lector no es el mismo: el hipervínculo no sólo nos guía a obras relacionadas o complementarias sino que nos incitan a pulsarlos.

Nos incitan a abandonar cualquier texto en el que pudiéramos estar inmersos en lugar de dedicarle una atención sostenida. Los hipervínculos están diseñados para captar nuestra atención. Su valor como herramientas de navegación es inseparable de la distracción que provocan.

Además de los hipervínculos, la lectura digital está lastrada por otros factores que sólo se dan en ésta y no en la tradicional, es decir, en la versión impresa.

Eso sucede porque la Red promueve la lectura fragmentada y selectiva. Es decir: que cada vez leemos menos textos completos (y si lo hacemos, nos saltamos párrafos con más facilidad). Si aspiro a que el lector se lea todo lo que escribo por aquí, deberé reducir a la mínima expresión el artículo: jamás pasarme de determinado número de páginas, jamás entrar en disquisiciones demasiado densas. **La Red no permite la lectura sostenida**.

Además, muchos de los lectores de este artículo llegarán aquí **mediante búsquedas en motores como Google**. Por ejemplo, alguien andará buscando información sobre lo que son hipervínculos, el buscador le traerá a este artículo, y el lector probablemente leerá sólo el fragmento donde hablo de los hipervínculos. No puede perder demasiado tiempo en el texto completo porque a él le interesan sólo los hipervínculos y, además, Google le ha indicado que hay otras dos millones de páginas en las que también se habla de ello.

Cuando hacemos búsquedas en Internet, no vemos el bosque. Ni siquiera vemos los árboles. Vemos ramitas, hojas; y a medida que empresas como Google y Microsoft perfeccionan sus motores de búsqueda para vídeo y audio, más productos se ven sometidos a la fragmentación que ya caracteriza las obras escritas.

La cacofonía de estímulos que ofrece Internet es muy estimulante a nivel intelectual, pero, a la vez, **disminuye nuestra cuota de concentración y nuestra paciencia para profundizar en temas complejo**s. Internet cambia nuestros hábitos intelectuales en contra de nuestra voluntad, y cada vez resulta más difícil resistirse.

Incluso los productos tradicionales están cambiando su aspecto para asemejarse cada vez más a los productos digitales, porque es lo que el lector espera leer. Así que, incluso desconectando Internet, **estamos abocados a que la cultura general se vea influenciada por él**.

Sobre cómo el libro también está transformándose para adaptarse a la tecnología, tanto el tradicional como el electrónico, os hablaré específicamente en otro artículo. Si vuestra capacidad de concentración resiste.

Vía | *Superficiales* de Nicholas Carr

http://www.papelenblanco.com/metacritica/realmente-leer-en-papel-es-lo-mismo-que-leer-en-pantalla-i

Medio siglo de conocimiento inédito en la revista *Geofísica Internacional*

• La publicación del IGf tiene 50 años de presentar artículos originales sobre sismología, vulcanología, geología, paleomagnetismo, tectónica, física espacial, hidrología, oceanografía física, geología terrestre y marina, ciencias atmosféricas y geoquímica
• Está incluida en los índices Scopus, Science Citation Index, Open Access Journals, SciELO, AFSA, Latindex e Irmicyt, entre otros, dijo su editora, Andrea Rostan

Con 51 años de rigor científico y la tarea de presentar conocimiento inédito en sus páginas, la revista *Geofísica Internacional,* publicada trimestralmente por el Instituto de Geofísica (IGf) de esta casa de estudios, aborda los grandes temas de las ciencias de la Tierra.

Sus artículos, presentados en inglés, con resúmenes en ese idioma y en español, se refieren a sismología, vulcanología, geología, paleomagnetismo, tectónica, física espacial, hidrología y exploración, oceanografía física, geología terrestre y marina, ciencias atmosféricas y geoquímica, comentó su editora técnica, Andrea Rostan Robledo.

Sus principales lectores son investigadores y estudiantes de posgrado, quienes también ofrecen artículos originales en la edición, una vez que aprueban el estricto arbitraje que realizan dos o tres expertos, señaló.

Además de este último, que se realiza con expertos mundiales, cada texto requiere el visto bueno del editor asociado, Óscar Campos, y del editor en jefe, Cinna Lomnitz, sismólogo e investigador emérito de la UNAM.

Índices internacionales

Aparte de su arraigo entre la comunidad geofísica universitaria y nacional, uno de los grandes logros de la publicación es su inclusión en índices internacionales de primer nivel mundial, que le permiten mantener su prestigio, ser citada por especialistas de otros países y tener una mayor visibilidad y competencia a nivel global, destacó.

Actualmente, está incluida en los índices Science Citation Index Expanded (SCI), Scopus, Aquatic Sciences and Fisheries Abstracts (ASFA), Biological Abstracts, Chemical Abstracts, Índice de Revistas Mexicanas de Investigación Científica y Tecnológica del Conacyt, E-Journal, Geo Abstracts and GEOBASE, GEOMEX, GeoRefs, Geophysics and Tectonics Abstracts, Geographical Abstracts, Part B-Climatology and Hydrology, INIS Atomindex (International Nuclear Information System), Latindex, Meteorogical and Geoastrophysical Abstracts, Periódica (Índice de Revistas Latinoamericanas en Ciencias) y SciELO.

Algo de historia

Fue creada en 1960 por Julián Adem, investigador emérito de la UNAM, como órgano de la Unión Geofísica Mexicana (UGM), que el propio científico fundó ese año.

En el número de aniversario (enero-marzo de 2011), el editor en jefe, Cinna Lomnitz, recordó que la revista fue publicada, desde sus inicios y hasta 1972, por el paleontólogo Manuel Maldonado Koerdell; en su primera etapa fue bilingüe (inglés-español), y posteriormente admitió artículos en esos idiomas, además del francés.

A partir de 1990, el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) decidió que las revistas científicas se difundieran exclusivamente en inglés. En el texto, Lomnitz relató que esa decisión causó controversia en México y Estados Unidos, pues los autores del país vecino del norte favorecían la publicación de material inédito porque era un medio de mostrar su labor en el mundo científico de habla hispana.

Sin embargo, el proceso de globalización y el impacto de Internet afianzaron al inglés como la lengua científica universal, y permitió divulgar en ese idioma los trabajos mexicanos y latinoamericanos por todo el orbe.
Desde 1997, Geofísica Internacional está en línea, tanto en la página del IGf como en el Portal de Revistas Científicas y Arbitradas de la UNAM (www.revistas.unam.mx), donde puede consultarse de forma gratuita, destacó Rostan.
En sus páginas, difunden sus textos especialistas de diversas naciones como Estados Unidos, Camerún, Turquía, Argentina, Rusia, Brasil, Japón y México, entre otras.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_380.html

Estudiantes de la FI ganan XIi concurso interuniversitario de puentes de madera

• Abraham Sleman, Leonardo Ledesma y Héctor Cid, de la Facultad de Ingeniería de la UNAM, diseñaron una estructura que pesa dos kilos 392 gramos y soporta 15 toneladas

Estructuras hechas con palitos pequeños, frágiles a la vista, pero de gran solidez, fueron construidas por alumnos de la Facultad de Ingeniería (FI), quienes tras idear diversas técnicas para darles la máxima resistencia posible, ganaron el XI Concurso Interuniversitario de Puentes de Madera.

Organizado por el club de estudiantes del Colegio de Ingenieros Civiles de México, en el certamen participaron más de 338 equipos, integrados por 880 jóvenes de diversas universidades públicas y privadas, La tarea encomendada fue simple en el planteamiento, pero difícil en la ejecución: construir un puente de madera con la mejor relación carga soportada–peso propio.

Al final, más de 220 trabajos fueron evaluados y el reconocimiento fue para los tres que resistieron más tonelaje.

El primer lugar fue para Abraham Sleman Reynoso, Leonardo Ledesma Domínguez y Héctor Eduardo Cid Luna, de las licenciaturas de Ingeniería Mecánica, Computacional y Eléctrico-Electrónica, respectivamente. El diseño de este trío fue de dos kilos 392 gramos, y soportó 15 toneladas.

“Fue sorprendente ganar. No tenemos un amplio conocimiento de la ingeniería, pues apenas estamos en

el segundo semestre de la carrera, pero logramos que aguantara seis mil veces su propio peso, y eso es asombroso", indicó Abraham Sleman.

"Utilizamos prensas de carpintería; eso ayudó a que los maderos no fueran elementos aislados, sino una estructura única. Eso dio mucha presión y soporte a la estructura", añadió.

Para Leonardo Ledesma, participar y ganar fue una experiencia inolvidable, "de las primeras que acumularé en mi transcurrir por la Facultad. Esperamos tener muchas participaciones y cosechar triunfos".

Los profesores, recordó, dicen que la ingeniería consta de dos elementos: ingenio y conocimientos académicos. "Aunque tengas muchos saberes teóricos, si careces de creatividad, no alcanzarás tu máximo potencial".

Ganar fue lograr lo que me propuse, comentó Héctor Eduardo Cid. "Al principio estábamos inseguros, sabíamos que habría mucha competencia. Trabajamos en su elaboración seis días y pensamos que no lo terminaríamos en tiempo, pero con esfuerzo, lo logramos".

Para el próximo certamen nos enfocaremos en innovar. La idea actual nos resultó y ahora tendremos que trabajar sobre ella para mejorarla con el equipo original, los tres nos complementamos, indicó.

El segundo sitio lo obtuvo Marcos Velasco San Agustín, del sexto semestre de Ingeniería Civil de la UNAM. La estructura que presentó fue de dos kilos 372 gramos, y cargó 13 toneladas y media.

A su vez, los hermanos Asahel e Israel Mendoza San Agustín, y Cynthya Rosas Landa Colín, alumnos de Ingeniería Mecánica, Civil y Eléctrica, se hicieron acreedores al tercer reconocimiento, pues su puente aguantó siete toneladas sin vencerse.

En la premiación, el jefe de la División en Ingeniería Civil y Geomática de la FI, Rodolfo Solís Ubaldo, destacó la participación de los alumnos no sólo de la UNAM, sino de diversas instituciones.

"Competir de manera honesta dejará una huella imborrable en su carrera. La competencia es de gran valor formativo; por ello, estamos en la mejor disposición de apoyar estos esfuerzos".

Enrique Topete Maza, presidente del club, recordó que a 11 años de distancia, el certamen ya es toda una tradición. "Se pretende fomentar en el estudiante de ingeniería o arquitectura las habilidades necesarias para enfrentar diversos problemas al aplicar integral y creativamente sus conocimientos".

El objetivo es que simulen una licitación para la construcción de un puente al tomar en consideración el terreno, el uso de recursos y los requerimientos establecidos por el contratante.

Mediante el trabajo en equipo, los estudiantes son capaces de comprender cómo un proyecto toma forma, desde su concepción, diseño, ejecución, prueba y optimización de recursos, mediante el trabajo en equipo.

En el certamen se recibieron puentes ligeros cuyos pesos fueron de los 336 gramos a los dos kilos y medio.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_376.html

Estudian universitarios cambios en las familias mexicanas

• Aunque en México predominan las llamadas nucleares, su porcentaje ha disminuido y van a la alza las denominadas unipersonales, dijo Cecilia Rabell Romero, del Instituto de Investigaciones Sociales
• Antes eran numerosas y se extendían horizontalmente, las personas tenían muchos parientes de su misma generación; ahora, se vuelven verticales, tienen un promedio de dos hijos y, por consiguiente, hay menos parientes de la misma generación
• Ahora se pasa de un modelo tradicional-jerárquico, a uno en que las relaciones entre sus miembros son más igualitarias, y que se puede llamar relacional

"La forma familiar predominante en México es la nuclear, conformada por el padre y/o la madre e hijos, o por parejas sin descendencia". No obstante, en los últimos 30 años la cantidad de éstas ha disminuido levemente, dijo Cecilia Rabell Romero, del Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la UNAM.

La experta refirió que en 1976 este tipo de familia constituía el 71 por ciento del total; en 2005, el 66 por ciento (según datos de la Encuesta Nacional de Dinámicas Familiares –ENDIFAM- 2005, elaborada por

el IIS y el Sistema Nacional para el Desarrollo Integral de la Familia), y en 2008, el 65 por ciento (de acuerdo con cifras del Consejo Nacional de Población).

Por otro lado, una cuarta parte de las familias del país no son nucleares, sino extensas o compuestas, integradas por uno o ambos progenitores, con o sin vástagos (núcleo de reproducción), así como por parientes (abuelos, tíos y sobrinos, entre otros). "Su alta prevalencia se debe a que los vínculos familiares son muy fuertes en la sociedad mexicana", explicó la investigadora.

En cambio, las denominadas unipersonales (una sola persona) son poco frecuentes en la nación. En 1987, constituían el cuatro por ciento del total; en 2005, el seis por ciento, y en 2008, casi nueve por ciento. Aunque se ha incrementado, el porcentaje aún es muy pequeño si se compara con el que registran varias sociedades europeas, resaltó.

Jefatura familiar

Por tradición, los jefes de familia en el país son los hombres, aunque la proporción de las encabezadas por mujeres va en aumento. Un indicador de este cambio y de cómo se percibe fue la respuesta a la pregunta de quién es el jefe en este hogar, en la ENDIFAM 2005.

Cada una fue analizada por el investigador Carlos Javier Echarri: si respondían los varones, el porcentaje de los encabezados por mujeres fue de 12 por ciento, pero si contestaban ellas, fue de 17 por ciento.

"El aumento en la proporción se debe a que cada vez hay más mujeres divorciadas, separadas o viudas", explicó Rabell Romero.

Control de la natalidad

Otro factor que ha marcado cambios es la expansión del control de la natalidad, que ha permitido que las parejas (en especial las mujeres, que habitualmente se encargan de la crianza de los vástagos) puedan planificar y decidir cuántos hijos tener (en 1976, ellas consideraban que el número ideal era de cinco; en 1995, el promedio descendió a dos y medio).

Además, con el uso de anticonceptivos se modificó el concepto de maternidad y el papel del género femenino en la sociedad. En 1976, 30 por ciento de las mujeres en edad fértil (entre los 15 y 49 años) usaban algún medio de control natal; en 1995, la cifra avanzó al 66 por ciento, y en 2006, al 71 por ciento", añadió.

En consecuencia, al disminuir la fecundidad en las familias (en la década de los 70, el promedio de hijos era de siete u ocho, aunque había hogares con 12 ó 15; en 2010, es de 1.7 hijos nacidos vivos), se ha dado un proceso de envejecimiento de la población.

"Antes eran numerosas y se extendían horizontalmente: las personas tenían muchos parientes de su misma generación (hermanos, primos y cuñados), y los padres y abuelos no vivían tanto; ahora, se vuelven verticales: tienen en promedio dos descendientes y, por consiguiente, hay menos parientes de la misma generación, y padres y abuelos tienen más tiempo de sobrevida.

"Asimismo, el hecho de que las mujeres tengan menos hijos afecta prácticamente todas las formas de convivencia familiar. Ahora, hay abuelos relativamente jóvenes, más activos, incluso bisabuelos", apuntó.

Niños y escuela

Por lo que se refiere a la relación de las familias mexicanas con la escuela, en 1960 sólo 12 por ciento de los niños terminaban la primaria, la mayoría cursaban uno o dos años. Ahora, según el censo de 2010, el 90 por ciento acude a las aulas y concluyen ese nivel.

"En 1960, la mayor parte de los pequeños vivían en zonas rurales y empezaban a laborar a los ocho o nueve años. La infancia –el periodo en el que los padres cuidan y proveen de lo necesario a los hijos– era entonces muy corta. Ahora, en la medida en que la asistencia a clases se ha institucionalizado, los vástagos son dependientes por un periodo más largo, hasta los 25 años o, en algunos casos, más", resaltó.

En 1930, sólo 6.5 por ciento de las mexicanas tenían un trabajo remunerado; en 1995, el 35 por ciento había ingresado al mercado laboral; hoy en día, la cifra es de 42 por ciento.

"Ahora se pasa, de manera progresiva y lenta, de un modelo de familia tradicional-jerárquica, a uno en que las relaciones entre sus miembros son más igualitarias, y que podemos llamar relacional", concluyó Rabell Romero.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_377.html

Detección y tratamiento tempranos, claves para sobrevivir con fibrosis quística

• Congénita y hereditaria, resulta de la mutación de un gen ubicado en el cromosoma siete; genera un moco espeso y pegajoso que obstruye e infecta pulmones y páncreas, explicó Alfredo Pérez Romo, neumólogo de la FM
• En 15 años pasó de ser un padecimiento mortal entre los 10 y los 12 años, a uno crónico, con pacientes de 18 años que logran calidad de vida con medicación y vigilancia adecuadas

La fibrosis quística es una enfermedad congénita e irreversible con una alta tasa de mortalidad entre niños y jóvenes. Para evitar que desemboque en la muerte son claves la detección y el tratamiento tempranos, explicó Alfredo Pérez Romo, profesor titular del Curso de Especialización en Neumología de la Facultad de Medicina de la UNAM.

Asociada a la mutación de un gen ubicado en el cromosoma siete, produce un moco espeso y pegajoso que obstruye e infecta a los pulmones y el páncreas y genera problemas respiratorios, sinusitis e infecciones espontáneas, añadió Pérez Romo, también jefe del Servicio de Neumología y Cirugía de Tórax del Hospital General de México.

Si un bebé nace con esta enfermedad es frecuente que pase desapercibido, pero al mes comienzan los síntomas: tos constante, sinusitis e infecciones repetidas.

"Estos niños tienen otras alteraciones, generalmente presentan neumonía y mueren entre los 10 y los 12 años de edad. Pero tenemos pacientes con un tratamiento adecuado que han superado la barrera y tienen 18 años; viven con una enfermedad crónica", añadió Pérez Romo.

En México esta afección tiene una tasa de frecuencia muy baja, pues nace un bebé con fibrosis por cada 15 mil habitantes, mientras en Europa la tasa es de un enfermo por cada cuatro mil 400 nacimientos, y en Asia, de uno por cada dos mil 500.

Para una detección temprana, este padecimiento forma parte de los que se detectan con el tamiz neonatal, una prueba obligatoria que se hace a recién nacidos.

Cambios en las secreciones

Produce una alteración en la formación del moco y de todas las secreciones de las glándulas exocrinas. Todas ellas liberan ciertas sustancias como parte de su función para aprovechar algún elemento que sirve para nutrirnos, destacó.

Esas glándulas se distribuyen por todo el organismo, forman parte de diversos órganos y sistemas que producen elementos no hormonales con una función específica, como las enzimas.

También se les conoce como "glándulas de secreción externa", pues generan productos químicos a través de conductos que los llevan a las cavidades corporales. Se distinguen de las endocrinas, que llevan su producto hacia el líquido intersticial.

El páncreas, indicó Pérez Romo, libera una gran cantidad de moco, y si hay fibrosis, este mecanismo se altera, al igual que en los bronquios.

"En presencia de la enfermedad, la cantidad de los productos de secreciones no es la adecuada, el moco está deshidratado, no tiene sal ni agua y se convierte en un tapón, muy adherido, que ocasiona que al paciente le falte el aire y presente infecciones repentinas", detalló.
En el órgano referido, se presenta una obstrucción que impide la liberación de la bilis, mientras que el bloqueo de los bronquios ocasiona problemas para respirar y deriva en sinusitis.

Detiene el paso a sodio y cloro

El gen mutado actúa a nivel molecular e impide a las células la entrada de sodio y de cloro.

En el tratamiento, un medicamento muy específico logra que se abra un canal iónico para que ambos elementos puedan entrar.

Aunque el tratamiento es caro, garantiza la calidad de vida del paciente, y ayuda a convertir una enfermedad mortal en una crónica, finalizó.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_378.html

Tienen las áreas verdes, efecto restaurador funcional y psicológico

• Los trayectos largos, la exposición al tráfico, la presión económica, el ruido y los constantes estímulos de iluminación repercuten en el funcionamiento emocional, cognoscitivo, y en la salud física de los citadinos
• Por ello, académicos de la Facultad de Psicología realizaron un estudio en Nezahualcóyotl, para evaluar los resultados de la interacción con la naturaleza urbana intra y extra vivienda

¿Tiene algún efecto la naturaleza en el funcionamiento social cotidiano de los seres humanos? Un estudio realizado por académicos del Laboratorio de Ecología Social y Desarrollo Comunitario de la Facultad de Psicología (FP) de la UNAM concluyó que sí, y que es de gran relevancia, sobre todo en algunos ambientes urbanos, donde la oportunidad de tener contacto de zonas con vegetación es limitada.

Los trayectos largos, la exposición al tráfico, la presión económica, el ruido y los constantes estímulos de iluminación repercuten en el funcionamiento emocional, cognoscitivo y en la salud física de los citadinos. En contraparte, las áreas verdes tiene resultados restauradores, funcionales y psicológicos, dijo María Montero y López Lena, coordinadora de ese laboratorio.

"La psicología ambiental ha documentado que pacientes psiquiátricos muestran mejoría en sus patrones de comportamiento si son expuestos a áreas soleadas con elementos de vegetación", apuntó.

Con base en este tipo de hallazgos, María Montero y Joel Martínez-Soto propusieron el concepto *restauración psicológica, asociado a la restauración ambiental,* para documentar el efecto de la naturaleza urbana.

Estímulos suaves

Martínez-Soto planteó como tesis doctoral un estudio en una comunidad de la colonia Prados de Aragón, en Nezahualcóyotl (el municipio más poblado de México, con escasez de áreas verdes), para evaluar los efectos del contacto con la naturaleza urbana intra vivienda (la que cada individuo puede observar desde las ventanas, incluidas plantas y árboles domésticos y foto-murales) y con la naturaleza urbana externa (la que se localizan a una determinada distancia).

"Las áreas verdes son incitaciones suaves que hacen que la atención dirigida hacia diferentes estímulos descanse. La persona, entonces, se recupera mediante un mecanismo denominado *atención involuntaria o fascinación*; en ella, también se observa la *restauración de la atención*, que ocurre en el aspecto cognoscitivo", explicó.

Asimismo, se ha observado que la exposición a esos entornos ayuda emocionalmente a personas que muestran fatiga mental, condición que puede derivar en irritabilidad y, algunas veces, agresividad.

Aspecto atencional

En esa colonia se valoró principalmente el aspecto atencional de cada individuo, es decir, qué sucedía a nivel cognitivo.

"Esperábamos que hubiera una mejora en la capacidad *atencional* al estar en contacto con ese escenario y, a nivel emotivo, que tuvieran una sensación de tranquilidad, una menor distracción y una mayor concentración".

En el plano familiar, el supuesto del estudio era que la gente en contacto con ambientes restauradores (áreas verdes) tendría una mayor percepción de recuperación. "Creíamos que este tipo de estímulos visuales agradables influiría en la armonía, lo que a su vez repercutiría en la familia. A nivel comunitario, pensábamos que percibiríamos una mayor seguridad pública vecinal, porque la bibliografía dice que las personas rodeadas de esas zonas interactúan más y pueden sentirse tranquilas", abundó.

Desde el punto de vista de Montero, cabría contextualizar el concepto *restauración ambiental* y abordarlo a partir de una perspectiva ecológica social, que permita documentar la influencia de ciertos factores y, al mismo tiempo, identificar potenciales consecuencias del déficit restaurativo a nivel individual, familiar y comunitario.

Para emprender su estudio, los académicos diseñaron ciertas escalas para cuantificar la naturaleza en la casa de los encuestados. "Elaboramos registros que denominamos 'directos': desde el interior de la vivienda tomamos fotografías del exterior para saber lo que sus habitantes veían. Cada toma era dividida en cuadrantes con un valor en función de la cantidad de área verde visible. Posteriormente, jueces externos analizaron cada cuadrante, lo que constituyó uno de los cinco registros directos desarrollados *ex profeso".*

Además, se tomaron en cuenta los datos obtenidos por los entrevistadores, relacionados con las zonas de vegetación y sus referencias en el hogar (macetas, jardineras, foto-murales), así como la propia valoración del entrevistado. Los tres aspectos se triangularon y se obtuvo una medida de potencial de restauración.

Funcionalidad

En cuanto a la naturaleza urbana extra vivienda, se midió con un podómetro la distancia que separaba a las casas objetivo de las zonas verdes; posteriormente, para precisar la ubicación y el tamaño de éstas últimas, con respecto a las moradas encuestadas, se utilizó tecnología satelital. Otro aspecto que consideraron los universitarios fue la funcionalidad de las destinadas a la vegetación.

"Sin esta cualidad, aquéllas no servirían para cumplir la función buscada. Por eso diseñamos una escala que nos permitiera una medición, que se concentró en varios aspectos: mantenimiento, mobiliario, iluminación, visibilidad adecuada (de afuera hacia adentro, y viceversa)", comentó Montero.

Los universitarios asignaron a cada espacio una categoría, como "funcional" o "estéticamente agradable", entre otras, para clarificar el concepto *área verde benéfica emocionalmente,* o *ambiente restaurado*.

Conclusiones

En este estudio, desarrollaron 14 instrumentos para dar cuenta del impacto nocivo de la carencia de esos espacios en el individuo, así como en su familia y en su comunidad.

Los instrumentos de observación, registro y medición fueron probados, validados y confiabilizados, por lo que es posible disponer de ellos en el contexto nacional para valorar problemas de salud mental.

http://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2011_379.html

Hallazgo de científicos de la UBA / Es la cobertura de ciertas bacterias

Una proteína que promete: tendría múltiples aplicaciones

Podría ser útil para eliminar metales, matar larvas de mosquitos y como antibiótico

Martes 28 de junio de 2011 |

La doctora Sánchez-Rivas y equipo, en su laboratorio de la Facultad de Ciencias Exactas. / Cepo- Exactas

Gabriel Stekolschik
Para LA NACION

Algunas publicidades televisivas de productos para la higiene nos muestran las bacterias como pequeños monstruos que acechan desde todos los rincones del hogar. Sin embargo, no todos los microbios producen enfermedades. De hecho, algunos de estos microorganismos con tanta mala fama pueden ser beneficiosos para el ser humano y el ambiente.

Es el caso, por ejemplo, de algunas especies bacterianas que están envueltas por una cubierta externa, denominada S-layer (del inglés *s* urface-layer, que significa ?capa superficial'). Se trata de una proteína que forma una especie de malla cristalina que envuelve a la bacteria en su parte más externa, lo que puede hacer suponer que tiene la función de proteger al microorganismo.

Sin embargo, los científicos intuían que esta proteína tenía otras cualidades, pues algunas bacterias que poseen la S-layer (envoltura con la que no todas las especies cuentan) muestran características particulares. Por ejemplo, ciertos microorganismos que captan metales del ambiente poseen esta envoltura externa, lo cual lleva a sospechar que la S-layer tiene algo que ver con ese proceso.

Pero todas eran suposiciones, hasta que ahora un trabajo científico publicado en el *Journal of Microbiology and Biotechnology* no sólo aclara el asunto, sino que, además, abre posibilidades para el uso de esta proteína como biorremediador del ambiente.

"Demostramos que la S-layer por sí sola, es decir, sin necesidad de otras estructuras de la bacteria, es capaz de atrapar metales del medio que la rodea", revela la doctora Carmen Sánchez-Rivas, investigadora del Conicet en el Departamento de Química Biológica de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales (Fceyn) de la UBA.

"Este descubrimiento permite pensar en utilizar la proteína sola, sin necesidad de arrojar bacterias al ambiente", señala Mariana Allievi, autora principal del trabajo. "Además, la S-layer es fácil de purificar y puede almacenarse durante años", añade.

Las pruebas efectuadas hasta el momento demostraron que la S-layer obtenida de dos especies del género *Bacillus* puede retener cobre y arsénico, pero las investigadoras no descartan que pueda utilizarse para atrapar otros metales, como el níquel, el cadmio o el zinc.

Multipropósito

Debido a que la estructura de las S-layer varía de una especie a otra y según las condiciones ambientales, actualmente las investigaciones están orientadas a determinar cuándo y qué cepas bacterianas producen la proteína en mayor cantidad y con superior capacidad para captar metales.

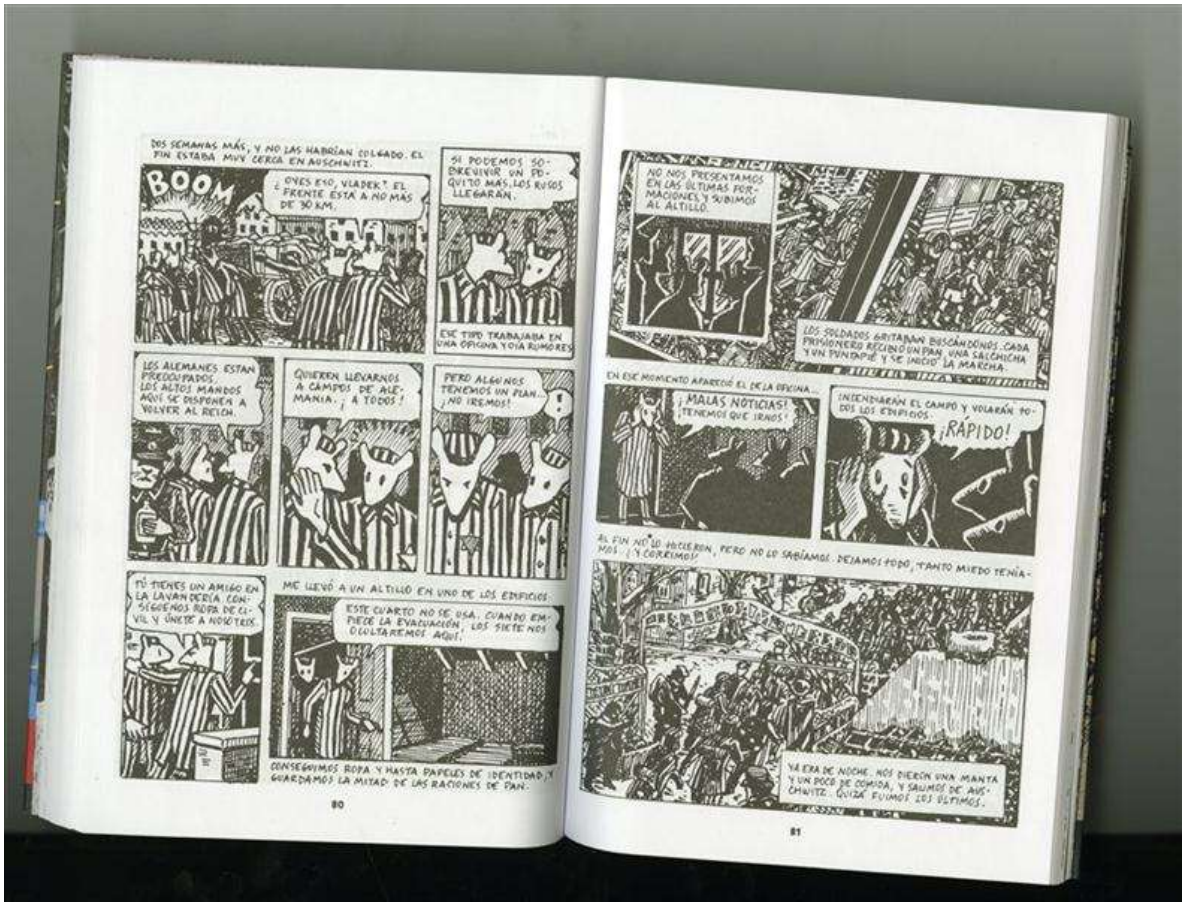
El estudio de la S-layer no deja de dar sorpresas. En el mismo laboratorio de la Fceyn, trabajando con una cepa de *Lactobacillus acidophilus* (bacteria con la que se fabrica el yogur), que posee esta envoltura proteica, las investigadoras descubrieron nuevas funcionalidades de esta proteína. "Comprobamos que la S-layer tiene capacidad para destruir la pared celular de ciertas bacterias patógenas, como la *Salmonella* . Esta actividad respaldaría la característica probiótica de esta cepa", comenta Sánchez-Rivas. "Por otro lado, hallamos que la S-layer tiene un efecto sinérgico con la nisina, sustancia utilizada en la industria alimentaria como conservante, por lo que constituye una alternativa interesante al uso de antibióticos", agrega.
Ambos hallazgos fueron publicados en la revista científica *Applied and Environmental Microbiology* .
Finalmente, las investigaciones con la S-layer obtenida de *Bacillus sphaericus* muestran resultados promisorios para su eventual uso como insecticida. "Hemos observado que la proteína purificada presenta actividad larvicida frente a larvas en estadios tempranos del mosquito *Aedes aegypti* , vector del dengue".
Los trabajos mencionados han sido dirigidos por las doctoras Carmen Sánchez-Rivas y Sandra Ruzal, investigadoras del Conicet, con la colaboración de los doctorandos Mariano Prado-Acosta, Mariana Allievi, Mercedes Palomino y Florencia Sabbione.
Lo promisorio de los resultados no impide que las investigadoras adviertan que todos estos experimentos constituyen ensayos de laboratorio y que "a la hora de pensar en aplicar estos resultados hay que considerar otras variables que tienen que ver mayormente con la producción a gran escala apoyada por la investigación básica".
Centro de Divulgación Científica de la Facultad de Ciencias Exactas, UBA

http://www.lanacion.com.ar/1384995-una-proteina-que-promete-tendria-multiples-aplicaciones?utm_source=newsletter&utm_medium=titulares&utm_campaign=NLCien

La edad adulta del cómic

Sin haber cambiado en esencia, las historietas ganaron prestigio. Con su nuevo rótulo de "novela gráfica", llegaron a las librerías. En la última edición de la Feria del Libro hubo quince* stands *dedicados al género

Viernes 01 de julio de 2011



Por Mariana Liceaga
Para LA NACION

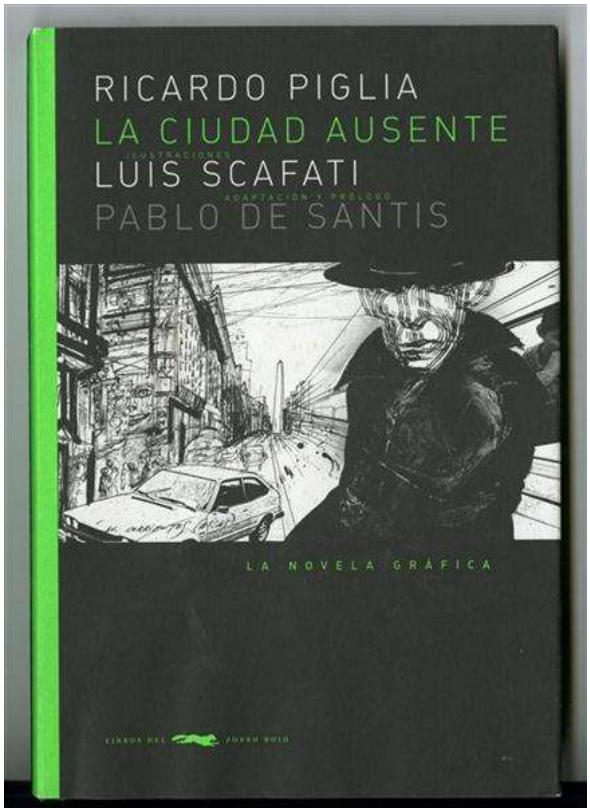
En la última edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, los fanáticos de las novelas gráficas deben de haber celebrado el lugar que hoy ocupan sus lecturas favoritas: había 15 *stands* dedicados a ellas, en el Pabellón Azul. Además pudieron conocer a la legendaria dupla, premiada en toda Europa, formada por el ilustrador José Muñoz y el escritor y guionista Carlos Sampayo, que presentaron *Carlos Gardel* (Libros del Zorro Rojo). Esa biografía novelada del Zorzal Criollo trata sobre la identidad y sobre el exilio -los dos autores vivieron en el exterior- y viene con un regalo extra: un texto que Cortázar escribió sobre el Morocho del Abasto. Los que están poco familiarizados con los libros que narran historias en cuadritos pudieron descubrir cómo se ha consolidado el género.

Cuando se habla de novela gráfica, muchos creen que se trata de un nuevo género, algo así como el hermano serio de los cómics con los que todos hemos crecido. No es así. No totalmente, por lo menos. Lo prueba el

hecho de que es muy difícil definir con claridad las diferencias entre novela gráfica e historietas, entre cuadritos, viñetas, cómics y *fumetti* , como los llaman en Italia; entre *quadrinhos* portugueses, *Bildgeschichtes* alemanas, *bandes dessinées* francesas y mangas japoneses. Por un lado, es sólo una cuestión de *marketing* . Pero también es cierto que ya no quedan rastros de la condescendencia con que antes se trataba al cómic. Con su promocionado rótulo de "novela gráfica", sus creadores buscan diferenciarse del pasado y anunciar que sus obras han alcanzado un nuevo estatus, más lejos de los kioscos y más cerca de las principales librerías.

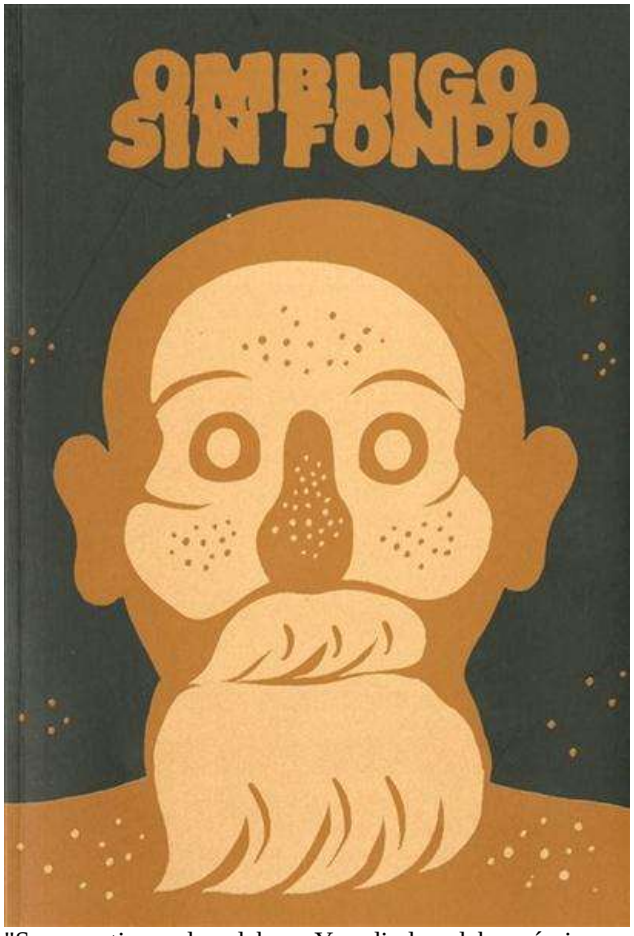
Fue Will Eisner (1907-2005), creador de la célebre tira *The Spirit* , quien popularizó la expresión "novela gráfica". Y el escocés Eddie Campbell, que actualmente reside en Australia, consolidó su uso a través de un manifiesto que se hizo célebre entre los historietistas. "No estamos creando una versión ilustrada de la literatura tradicional. En realidad, tenemos un pez más grande que freír en la sartén. Estamos forjando una nueva forma de arte que no estará atada a las reglas arbitrarias de las anteriores", dice ese manifiesto, que se puede leer en la página web de Campbell o en *Alec. 1. Cómo ser un artista* (Astiberri), la autobiografía en dos tomos que dibujó y escribió (en español, recién salió el primero).

"Las definiciones son siempre arbitrarias", sostiene Daniel Divinsky, director de Ediciones de la Flor, que acaba de lanzar la colección Novela Gráfica. Cuenta Divinsky que hace un año, cuando entró en varias librerías de Nueva York, quedó impresionado por la cantidad de estanterías dedicadas a la novela gráfica y volvió convencido de que había que hacer algo así en la Argentina. Hace unos meses lanzó la serie, que incluye *Fahrenheit 451* , una adaptación autorizada y prologada por Ray Bradbury, y *El libro del Génesis* , de Robert Crumb, donde el creador de *Fritz, el gato* examina con su estilo satírico y punzante el relato bíblico. Divinsky llama "novela gráfica" a aquella obra cuyo guión (es decir, el texto) parte de una novela preexistente, adaptada a la técnica narrativa de la historieta, pero reconoce que "los límites son difusos".



Al escritor y guionista Pablo De Santis, que conoce el género como pocos, le parece esnob llamar "novelas gráficas" a las historietas. Cree que así se les quiere dar cierto prestigio, "como si hubiera una mala conciencia respecto de la historieta". Recuerda cómo el estadounidense Eisner acuñó el giro "novela gráfica" en los años 70, cuando quería publicar *Contrato con Dios* (Editorial Norma), una historia narrada en viñetas en la que reflexiona sobre la sociedad de Nueva York con una mirada pesimista y apesadumbrada. No quería publicarla en una editorial especializada en historias de superhéroes y de aventuras sino en una de tradición literaria. Por eso, cuando Eisner llamó al editor, le anunció que tenía una "novela gráfica" para ofrecerle, y la nueva categoría cautivó tanto al jefe editorial que lo citó a una reunión en la que llegaron a un acuerdo. La obra se publicó y se convirtió en un clásico.

Eisner no estaba solo en esto de utilizar la historieta para denunciar, para quejarse, para señalar injusticias, para proponer una mirada distinta de los hechos, de la realidad. En esa década empezaron a aparecer los cómics *undergrounds* o contraculturales. Si consideramos la producción local, *El eternauta* , con guión de Héctor Germán Oesterheld y dibujos de Francisco Solano (Doedytores), demuestra que en este lado del mundo las historietas tampoco narraban sólo historias de superhéroes que hacen justicia o luchan contra el mal. Y también se producía teoría. El crítico e investigador Oscar Massota dirigió entre 1968 y 1969 la revista *LD* , sigla que significaba "literatura dibujada". La publicación, que duró tres números, ofrecía, además de viñetas, entrevistas, ensayos y artículos sobre el género. Un año después del cierre de la revista, Massota reunió sus reflexiones en *La historieta en el mundo moderno* (Paidós).



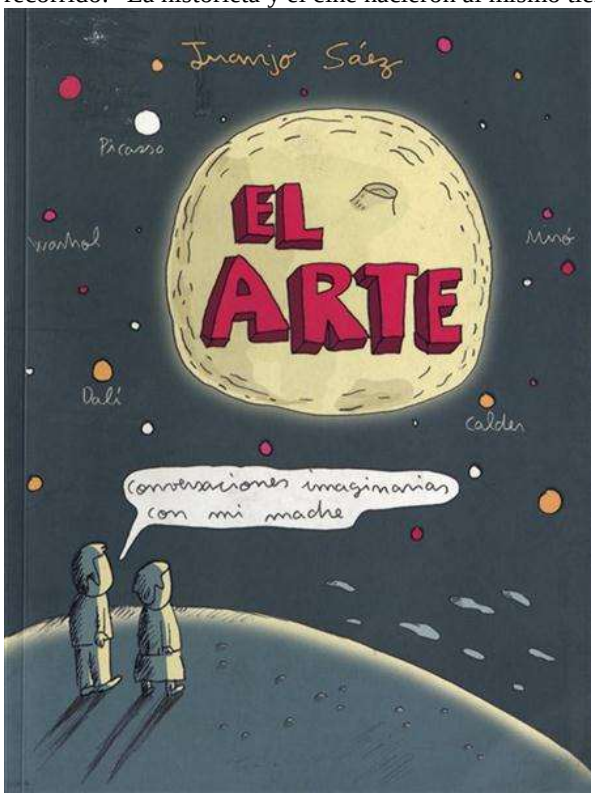
"Son cuestiones de palabras. Yo odio la palabra cómic, pero si escribo una nota sobre las historietas, en algún momento tengo que usarla", admite De Santis. Él dirige Enedé, el sello de la editorial Colihue de "narrativa dibujada". Entre los títulos de esa colección se destaca *La guerra de los Antares* , de Oesterheld y Gustavo Trigo, donde se narra cómo la Tierra es invadida por extraterrestres que toman como base la Antártida y pactan con las grandes potencias la entrega de los países del Tercer Mundo. La publicación de esa obra es resultado de un trabajo casi arqueológico de recuperación, porque la editorial rastreó y reunió las entregas de esa historieta, publicada en el diario Noticias en 1974. En agosto de aquel año Noticias, identificado con la organización Montoneros, fue clausurado, y la historieta quedó interrumpida. Por eso, hoy es un tesoro para coleccionistas.

Pasado marginal

Lo que se busca al hablar de "novela gráfica" es algún tipo de legitimación: se intenta borrar ese pasado marginal que llevó a extremos tales como acusar a los cómics de ser causa del analfabetismo, porque apartaban a los chicos de los libros "serios". Hoy, en cambio, *El eternauta* forma parte del programa de lecturas en muchas escuelas argentinas.

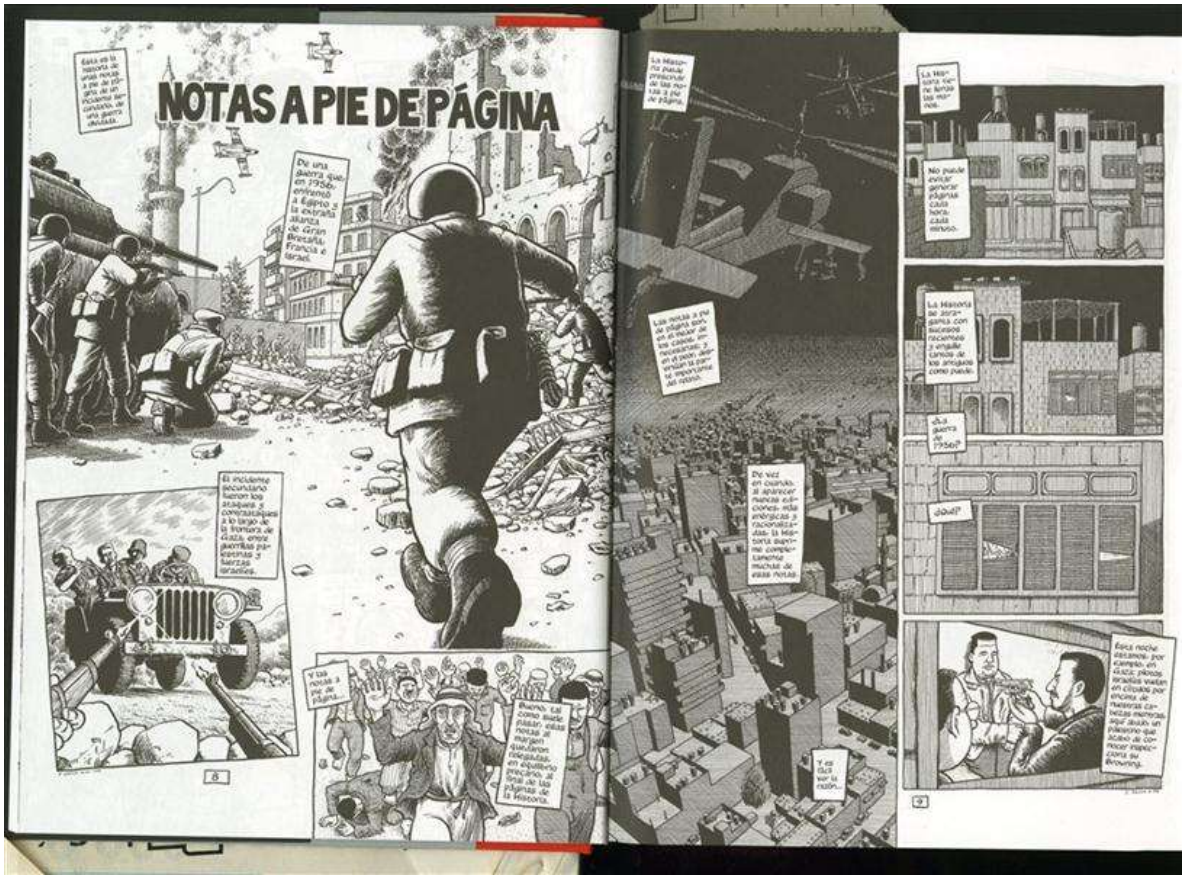
Marcelo Panozzo, editor de Reservoir Books, sello de Random House Mondadori, piensa que no hacen falta esos nombres "adultos": "La idea de llamar a la novela gráfica ?hermana seria' le sirve mucho al consumidor culturalmente correcto, acaso culposo; sin duda, en términos de *marketing* , funciona bien", afirma. En su catálogo, que tiene más producción importada que local, incluyó *El hipnotizador* , con ilustraciones de Juan Sáenz Valiente y guión de De Santis. Allí se cuenta la vida de Arenas, un catalizador de historias.

El dibujante Liniers, autor de *Macanudo* y dueño de La Editorial Común, reflexiona sobre el camino recorrido: "La historieta y el cine nacieron al mismo tiempo. El cine pudo ir a lugares complejos y desarrollar



cualquier tema. La historieta quedó relegada a los chistes para chicos, las tiras de diarios, a las aventuras y la pura ficción. Siempre quedó dentro de ese marco". El cine se consolidó como séptimo arte, pero cuando se dice que los cómics son el noveno no faltan los que enarcan una ceja para expresar sus dudas.
A partir de los años 60, la historieta empezó a tratar temas más profundos, más complejos. También comenzaron a publicarse relatos dibujados en secuencias de cuadros que empezaban y terminaban en un mismo tomo (es decir: ni eran seriados ni tenían un personaje que se repetía a través de varios títulos). Por otro lado, surgieron generaciones de lectores con vínculos más fuertes con la imagen, más familiarizados con las representaciones visuales. Y lo que definitivamente ayudó a cambiar la percepción de la historieta no sólo en el público lector sino, sobre todo, entre los editores fue el premio Pulitzer que en 1992 ganó Art Spiegelman por *Maus, Historia de un sobreviviente* (Emecé Editores, ver recuadro), una historia sobre el Holocausto.

Para el escritor, guionista y editor de Longseller Juan Carlos Kreimer, el género está en crecimiento. Dice que todavía es más de culto que de mercado y que la lógica de las publicaciones responde más a un valor simbólico que a la ecuación costo-beneficio. Kreimer señala la diversidad de líneas y temas: "Están las historietas de aventuras, las de acción, las de autor, las que presentan un guión para lucimiento de un ilustrador, las que presentan una ficción original, las que ponen un ojo en obras clásicas o las inspiradas en textos de grandes escritores. Más que una moda de mercado, lo que nos impulsa es un deseo de hacer público el gusto privado y la pasión de unos pocos editores que, desde chicos, sentimos un amor incondicional por el género", agrega. Esa pasión por los cuadritos lo llevó a producir la colección Para Principiantes, una serie de libros documentales o biográficos que intentan volver amigables temas difíciles o ideas importantes a través de palabras y dibujos. La colección ya llegó a los 127 títulos, que abarcan biografías y temas vinculados con los mundos del arte, la ciencia, la comunicación, la política, la psicología, la sociología, los movimientos culturales, la literatura y el teatro. Algunos se producen en el exterior. Otros, en la Argentina, como *Cortázar para principiantes* , con guión de Carlos Polimeni y dibujos de Miguel Rep.



Si bien existen muchas novelas gráficas adaptadas de libros de dominio público, como *La isla del tesoro* , de la dupla francesa David Chauvel y Fred Simon (Ediciones SM), lo que hoy se empieza a desarrollar es la producción en viñetas de libros significativos de la segunda mitad del siglo XX cuya fuerza sigue vigente: *Ciudad de cristal* , de Paul Auster, con guión de David Mazzucchelli y dibujos de Paul Karasik (Anagrama), o *El extranjero* , de Albert Camus, adaptada por Kreimer e ilustrada por Julián Aron. En Europa, el aire fresco de que disfruta el género es mucho. Ediciones de la Flor acaba de adquirir los derechos de una adaptación belga de *La invención de Morel* , de Adolfo Bioy Casares.

El respeto de los europeos por la novela gráfica es uno de los motivos que llevaron a Liniers a abrir su editorial: "Allá, los libros de Muñoz, de Altuna y de Trillo están por todos lados y son traducidos a muchos idiomas. Acá no los podemos leer. Es como si los argentinos no pudiéramos comprar un disco de Calamaro o ver acá una película de Lucrecia Martel", explica. Liniers lanzó La Editorial Común junto con su mujer, Angie Erhart del Campo, en 2008, y desde hace unos meses se asociaron con Ediciones Larivière. Hasta el momento publicaron nueve títulos. "Lo lindo de fundar una editorial en un mercado tan virgen como el nuestro es que se puede elegir entre una enorme cantidad de materiales de calidad aún desconocidos", comenta. Hace dos semanas lanzó el título más ambicioso: *Ombligo sin fondo* , de Dash Shaw, nominado en 2008 para los premios Harvey, que otorga la industria del cómic en Estados Unidos. Se trata de un libro de gran tamaño: 720 páginas en las que el autor narra los miedos, las angustias y también los buenos momentos que viven el matrimonio Loony y sus tres hijos cuando se reúnen en su casa de la playa, donde la pareja ha convocado a su prole para anunciarle que, después de haber vivido juntos 40 años, van a separarse. Otro título de La Editorial Común para no perderse es *El arte. Conversaciones imaginarias con mi madre* , del español Juanjo Sáez, donde se responde a la vieja pregunta de para qué sirve el arte a través de un recorrido mordaz, inocente, con humor y sin pretensiones.

Biografías, política y periodismo

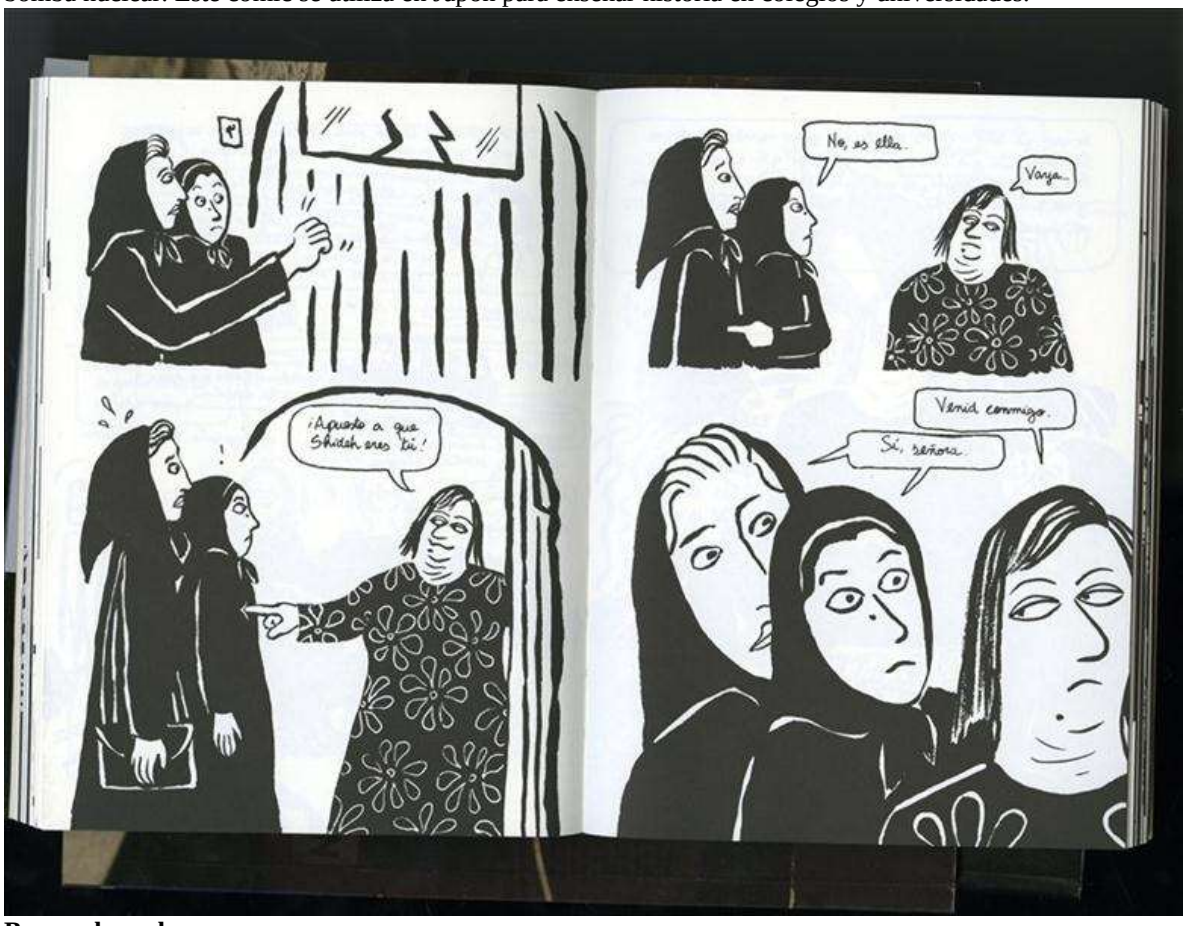
Una característica de estas "novelas gráficas" es que vienen en ediciones muy cuidadas, casi de colección. Muchas se imprimen en papel ilustración. Si se emplea papel obra, se usan los de altísimo gramaje. Aunque predomina el blanco y negro, un clásico del género, se ven sutilezas (algunas secciones coloreadas, introducciones a capítulos en distintos tonos). Casi todas las encuadernaciones son cosidas. Hay versiones en tapa dura y con el lomo forrado en tela. Algunas tienen prólogos o epílogos de escritores invitados o de los mismos autores. En *La ciudad ausente* , de Ricardo Piglia, con ilustraciones de Luis Scafati y guión de Pablo De Santis (Libros del Zorro Rojo), por ejemplo, se introduce la historia con un texto que cuenta una experiencia personal del autor, relacionada con un dibujo de Scafati. "Hoy hay más presupuesto para este tipo de obras. El cómic creció en volumen comercial y es un negocio para las editoriales. Antes estaba dirigido a un mercado distinto", comenta Sebastián García Schnetzer, editor y dueño de Libros del Zorro Rojo.

El tema de las autobiografías y biografías, noveladas o no, es un gran capítulo en expansión. Osamu Tezuka, considerado en Japón el padre del manga, no sólo por la cantidad de títulos y personajes que creó sino también porque renovó la técnica y estimuló las historias largas narradas en viñetas, es autor de *Buda* (Planeta DeAgostino). *Logicomix* , de los griegos Doxiadis, Papadimitrou y Papadatos (Sins Entido), que se mantuvo once semanas en el puesto del cómic más vendido según la lista del New York Times, demandó mucha investigación y largos viajes para documentarse. Trata sobre la vida del pensador y matemático Bertrand Russell, pero la mirada está más enfocada en los aspectos personales que en los científicos. *Persépolis* (Norma), autobiografía de la iraní Marjane Satrapi, educada dentro de una familia progresista en un ambiente islámico, habla sobre la guerra entre Irán e Irak, el exilio de la autora en Viena y su regreso a las nuevas costumbres bajo el régimen de los ayatolás. (Regreso que no duró mucho ya que Satrapi se instaló en Francia, donde reside actualmente.) Esta historieta recibió muchos premios internacionales y fue llevada al cine en 2007. La versión francesa tiene las voces de Chiara Mastroianni, como Satrapi, y Catherine Deneuve, como la madre de la autora.

Otro gran tema dentro del género es el periodismo dibujado. En *Notas al pie de Gaza* (Reservoir Books, Random House Mondadori), el reportero maltés Joe Sacco eligió el lenguaje de la historieta para retratar la vida de los ciudadanos de la Franja y denunciar las matanzas que se han llevado a cabo allí desde mediados del siglo pasado. Sacco había hecho una investigación en esa zona para la revista *Harper's* en la queincluyó testimonios de sobrevivientes de la matanza de Khan Younis (en noviembre de 1956 asesinaron a 257 civiles en esa localidad de Gaza). La nota se publicó, pero los editores suprimieron los párrafos donde se hablaba de la matanza. Esto molestó mucho a Sacco y fue el disparador para que el reportero viajara a la Franja en dos ocasiones más con el fin de recopilar información para escribir y publicar su relato, escrito en primera persona.

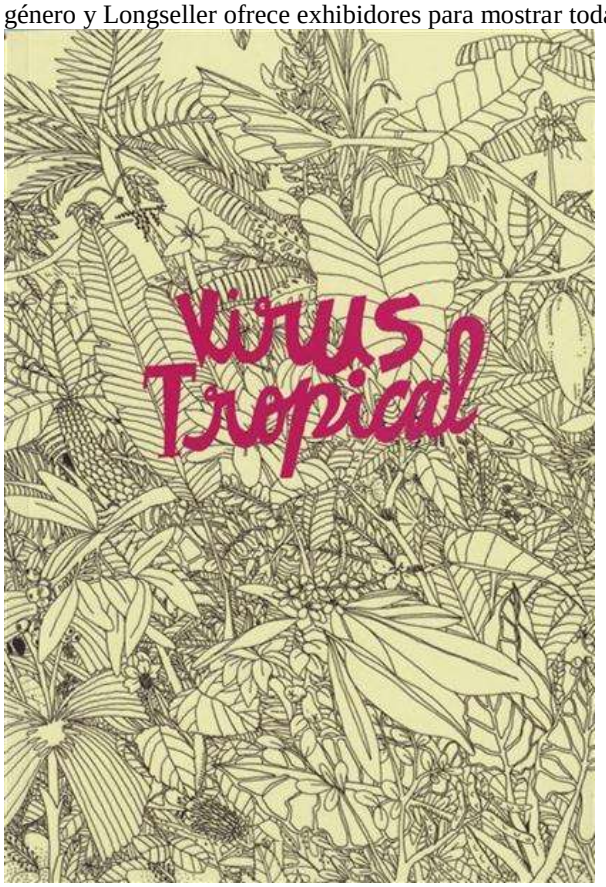
Fax desde Sarajevo (Planeta DeAgostini), de Joe Kubert, leyenda yanqui de las historietas, narra con dibujos una historia real que el autor conoció por casualidad. El distribuidor y agente de Kubert en Europa, Ervin Rustemagic?, estaba en Bosnia con su esposa y sus dos hijos pequeños cuando el nacionalista serbio Slobodan

Milo?evic? emprendió la guerra por la que años más tarde sería acusado de crímenes de lesa humanidad. El título alude a los faxes que envió Rustemagic? a todos sus contactos para pedir ayuda y narrar los acontecimientos que estaba viviendo.
Otro clásico de las noticias dibujadas es *Hiroshima* , del japonés Keiji Nakazawa (Mangaline Ediciones). El autor tenía seis años y vivía en Hiroshima cuando cayó la bomba que mató a todos sus familiares, salvo a su madre. Son siete tomos conmovedores que van desde los días duros de la guerra hasta las consecuencias de la bomba nuclear. Este cómic se utiliza en Japón para enseñar historia en colegios y universidades.



Buscando un lugar
"Seguir una historieta no es sencillo. Se necesita cierto entrenamiento. Antes se consideraba que la historieta era para niños, más fácil de entender que un libro de texto corrido, pero no me parece que sea así", señala De Santis. ¿Quiénes serán los nuevos lectores? Las editoriales que apuestan por las novelas gráficas son, por lo general, chicas y no tienen presupuesto para hacer investigaciones de mercado. Pero el correo electrónico hoy funciona también como un encuestador virtual. Kreimer afirma que los seguidores del género no son sólo jóvenes, como se podría suponer. "Hay muchos adultos que se aficionan a la novela gráfica, así como docentes que encuentran en ella buen material para sus clases", dice.
Pero fuera de las librerías "de culto", como Entelequia o La Revistería, que no sólo importan una gran variedad de novelas gráficas sino que también traen a pedido lo que no tienen en depósito, el acceso a estos libros sigue siendo algo difícil. Todavía no se ven por aquí las estanterías con el cartelito identificatorio de "novela gráfica" que impactaron a Divinsky. Tampoco se ordenan los volúmenes con alguna lógica: no se agrupan por país de origen, temática o apellido del autor. La mayoría de los libreros (hay excepciones: Libros del Pasaje y Yenny ya tienen una sección de cómics) ubican los libros dibujados cerca de los de humor, de los infantiles o de los juveniles. Es probable que *Virus tropical* (La Editorial Común), la novela gráfica autobiográfica que escribió y dibujó la colombiana Powerpaola sobre sus años en Quito y Cali, donde narra

sus primeras relaciones sexuales, esté al lado de *Gaturro* . O que *Perramus* (Ediciones de la Flor), la serie dibujada por Alberto Breccia con guión de Juan Sasturain que denuncia y ridiculiza la dictadura militar argentina y ganó el Premio Amnesty Internacional, aparezca en el mismo estante que *Las cosas por su nombre* , de Pinti. Para ayudar a organizar o despejar la confusión, algunos editores han tomado diversas iniciativas: La Editorial Común tiene planeadas reuniones con libreros para hablar del nuevo alcance del género y Longseller ofrece exhibidores para mostrar toda la colección Para Principiantes.



Eddie Campbell, el ilustrador escocés conocido por *Desde el infierno* , una crítica de la Inglaterra victoriana con guión de Allan Moore (Planeta DeAgostini), escribió en su *Manifiesto de la novela gráfica* : "Si un libro no se asemeja para nada a los cómics que conocemos, no debemos polemizar sobre esto, sólo debemos preguntarnos si dicha obra contribuye de alguna manera a la suma total del conocimiento de la humanidad". Sus ideas aparecen entrelazadas entre el relato de los orígenes del cómic y su propia experiencia.

En definitiva, noveno arte, tira cómica novelada, cómic, historieta, novela ilustrada, novela dibujada, memoria gráfica, noticias dibujadas... Más que el nombre que se les quiera dar a esos relatos en cuadritos donde palabras y dibujos construyen sentido juntos, lo que importa son las huellas que dejan en el lector esas historias de testimonio o de ficción, tal vez contemporáneas, tal vez de siglos pasados.

SPIEGELMAN: LA CATASTROFE COMO MUSA

Publicada por entregas en Nueva York, en las páginas de la revista *Raw* , que Spiegelman tenía junto a su mujer, Françoise Mouly, *Maus. Historia de un sobreviviente* (Emecé Editores, traducción de César Aira) presenta la historia de Vladek, padre del artista, que sobrevivió a la Europa de Hitler y le cuenta a su hijo, en una serie de encuentros, el infierno que atravesaron él y su mujer, la madre de Art. Además del valor testimonial de una experiencia histórica y de supervivencia excepcional, *Maus* refleja el estado mental del padre de Spiegelman en el tiempo del relato (década del 80), la tensa relación que existe entre los dos, la reconciliación y el homenaje que el dibujante rinde a todos sus familiares que murieron en el Holocausto.

En *Maus* los protagonistas tienen rasgos de animales: los judíos son ratones, los nazis son gatos; los polacos, cerdos y los estadounidenses, perros. Lo que Spiegelman transmite a través de esas imágenes y textos sobre el horror del Holocausto y el drama de la vida cotidiana de los sobrevivientes demuestra no sólo la potencia narrativa y emotiva del género, sino la maestría con que el dibujante lo maneja.

El apuro por que *Maus* estuviera en la calle en formato de libro antes de que el director y productor Spielberg estrenara *Un cuento americano* (una película para los festejos del centenario de la Estatua de la Libertad, protagonizada por una familia de ratones rusos que emigraba a Estados Unidos) llevó a Spiegelman a dividir su trabajo en dos tomos. Como no quería que la originalidad de su gran historieta, a la que había dedicado 13 años (de 1978 a 1991), se viera opacada por el proyecto del magnate de Hollywood, publicó el primer tomo con parte de lo que ya tenía listo. En su momento, el dibujante, además de no dormir durante muchas noches, intentó por todos los medios acusar al cineasta de plagio, pero Hollywood ya había usado ratones y gatos animados y sus denuncias no avanzaron.

Spiegelman, como todos los seres humanos, dibuja desde niño, sólo que no dejó de hacerlo y a los 14 tomó la determinación de ser dibujante. Concretar su deseo no le resultó muy fácil: sus padres tenían planeado otro futuro para él y tuvo que esquivar todos los escollos que se interpusieron en el camino. Hacer "dibujitos" -pensaban ellos- no daba para vivir; en todo caso, su hijo podía hacerlos en su tiempo libre: tenía que ser dentista. Ni su padre, que murió en 1982, ni su madre, que se suicidó cuando Artie (como lo llaman en el medio) tenía 21, pudieron conocer el relato conmovedor que resultó *Maus* . Tampoco se enteraron de que la obra de su hijo fue traducida a veinte idiomas, ni de la muestra que se le hizo en el MoMA, ni de los reconocimientos que Spiegelman cosechó y que todavía cosecha, como la beca Gugghenheim o el premio Angoulême, que le otorgaron el pasado enero en el festival más importante dedicado al noveno arte que se hace todos los años en esa ciudad de Francia.

Durante los diez años siguientes a la obtención del Pulitzer, Spiegelman no hizo prácticamente viñetas. Sólo publicó, en 1994, *La fiesta salvaje* (Random House Mondadori). Allí tradujo al lenguaje de los cuadritos el poema erótico de Joseph Moncure March. Se dedicó a confeccionar las tapas de la revista *The New Yorker* hasta el día en que las Torres Gemelas cayeron, literalmente, tras sus espaldas. (Spiegelman vive en Nueva York, muy cerca del Ground Zero, como llaman a la zona que quedó destruida el 11 de septiembre de 2001). Aquella mañana, cuando salió corriendo, como muchos, a buscar a sus hijos al colegio, decidió, envuelto en esa nube tóxica que salía del lugar donde había estado una de las dos torres, que volvería a hacer una historieta.

Pero después de la tragedia de las Torres, tanto *The New Yorker* como la mayoría de los medios estadounidenses adoptaron una actitud complaciente hacia el gobierno: no querían saber nada de publicar una historia que reflejara el miedo que mucha gente sentía. No sólo miedo de Al-Qaeda, sino de su propio gobierno, por los desastres que causaba en la guerra de Afganistán y, posteriormente, en la de Irak. Por eso, cuando en 2002 Spiegelman recibió la oferta del periódico alemán *Die Zeit* de publicar una historieta con el tema que él quisiera, sin ningún tipo de intervención en la línea editorial y con el compromiso de que conservaría los derechos para publicarla en otros idiomas, no dudó en mandar *Sin la sombra de las torres* (Norma). Nuevamente Spiegelman hizo uso del cómic para señalar, denunciar y conmover: "Las catástrofes son mi musa", afirma en el prólogo de esa novela gráfica que publicó en 2004 con el material que había aparecido originalmente en *Die Zeit* .

Su último emprendimiento con las historietas lo lleva adelante con su mujer, Françoise Mouly, con la que tuvo dos hijos. En 2008, marido y esposa abrieron la editorial Toon, que publica novelas gráficas para que niños entre los 4 y 8 años tengan historias en viñetas de buena calidad, con las que iniciarse en la lectura. Por ahora, los padres y maestros que quieran incursionar en el género, así como los coleccionistas y fanáticos adultos deseosos de incorporar como lectores lo que en la infancia no tuvieron, pueden conseguir en castellano *Jack y la caja* , del propio Spiegelman y la serie de *Benny and Penny* , de Geofrey Hayes (Editorial La Galera).

http://www.lanacion.com.ar/1385137

El virus Powerpaola

Viernes 01 de julio de 2011

Por Leonardo Tarifeño
LA NACION

Suegras cizañeras, madres melodramáticas, padres ausentes, hermanos abusadores. Los personajes que integran la familia de la colombiana Paola Gaviria (nacida en Ecuador) son mundanos y reconocibles; lo que sorprende es la crudeza con la que esta dibujante aprovecha su humor sutilísimo y melancólico para exhibir las pequeñas grandes mentiras que rodearon su crecimiento, educación y, finalmente, su salida al mundo, producto de la disolución de los primeros lazos afectivos. *Virus tropical* (La Editorial Común), la novela gráfica de Powerpaola que desde hace unos meses asoma por las librerías argentinas, es la deslumbrante carta de presentación de una artista sensible y elegante, capaz de retratar la infancia y la adolescencia de una mujer -ella misma- sin apelar al sentimentalismo ni a los clichés de las políticas de género. Con un trazo en el que conviven el costumbrismo estilizado y la pasión por los detalles, *Virus tropical* conmueve y entretiene, igual que *Persépolis* , de Marjane Satrapi, esa otra gran autobiografía a cuadritos con la que ciertamente se emparenta. "Lo único que busco es contar mi vida y materializar en un dibujo lo que me pasa -dice-. Ya me gustaría contar otras historias, sobre todo de ficción, ¡pero no puedo, no me sale!"
-Desde muy joven te dedicaste a viajar por el mundo: fuiste ayudante de cocina en Sydney, cuidaste ancianas en París y en otras ciudades trabajaste como modelo de dibujo en vivo. ¿Cómo llegaste a la novela gráfica?

-Desde que estudié Artes Plásticas, en Medellín, me interesé en el dibujo como herramienta autobiográfica. La verdad es que yo siempre dibujé, pero la historieta no es parte de mi formación.

-¿Cuándo empezó a serlo?

-En 2003, cuando obtuve una residencia para la Cité Internationale des Arts, en París. Una vecina vio mis dibujos y me dijo: "¡Tienes que leer cómics!". Pero como yo no tenía idea me prestó varios libros, algunos de Julie Doucet entre ellos. Cuando los leí, me di cuenta de que yo quería hacer eso mismo, es decir, contar historias de mi vida.

-¿Ahí te animaste?

-Poco después. Vivía en Sydney, porque a mi esposo le tocó hacer una maestría allá. Yo trabajaba como asistente en un restaurante y me sentía muy rara: por un lado, el inglés me costaba y pensaba que nunca iba a poder dedicarme al dibujo; por el otro, tenía mucho tiempo libre, ganaba buen dinero y conocía una ciudad extranjera. Así que armé un *fanzine* , subí algunas cosas a mi blog y se las mandé a varios amigos de distintos países. Mientras tanto, como con mi marido queríamos seguir viajando, llegamos a Buenos Aires. Y ahí me invitaron para formar parte del blog Historietas Reales.

-Tu trabajo relata la intimidad, sin pudores y de una forma muy transparente. ¿Crees que *Virus tropical* se inscribe en la narrativa del yo, tan característica de nuestra época?

-Claro que sí. Hoy todo el mundo es un poco público, y por eso lo autobiográfico tiene un nuevo sentido. A mí me parece que contar lo íntimo representa una buena oportunidad para mirar en detalle cosas divertidas de uno mismo y atreverse a contarlas desde un punto de vista novedoso.

***Virus tropical* demuestra que la frescura puede ser brutal. ¿Cuáles son tus límites?**

-Yo creo que el escándalo y el drama. A mí no me gusta escandalizar; mi intención es crear un punto de vista personal y contar historias de mi vida, pero apostar a la crudeza no implica buscar el escándalo. Con el drama es lo mismo: contar las historias tal como son, o al menos como las recuerdo, no significa tener que agregarles drama.

-¿Qué te dieron las ciudades en las que viviste?

-¡Bueno! Ver el mundo de una manera ajena a la propia siempre enriquece. En mi caso, la cultura de cada ciudad me ha permitido observarme a mí misma de distintas maneras. Y como mi trabajo es autobiográfico, esa diversidad aparece en mi dibujo.

-Buenos Aires en particular, ¿qué te aportó?

-Creo que me sirvió para revalorizar el poder de la palabra. Aquí todo se basa en la conversación, siempre hay opiniones para los distintos temas. Digamos que se profundizan las cuestiones. En mi cultura no es así.

***Virus tropical* no es exclusivamente para mujeres, pero la mirada tiene un fuerte acento femenino. ¿Qué opinás de Maitena, que entre nosotros canonizó el retrato de la mujer en el cómic?**

-Me gusta, claro, es interesante. Aunque de alguna manera ella explota el cliché de lo femenino, que en mi caso es algo que yo trato de evitar.

-¿Cuáles son las historietas que te atraen?

-Las que cuentan historias con humor, sensibilidad y sin drama. Del dibujo me gusta que me diga algo sobre la personalidad del artista. En ese estilo, creo que el cómic vive un momento muy creativo. Las pruebas son *Persépolis* , de Marjane Satrapi, y las historietas de la alemana Ulli Lust, la canadiense Julie Doucet y la israelí Noga Rauch, que me encantan e inspiran.

-¿Sentís que estamos ante una nueva era del cómic, ya muy distante de aquella en la que se lo consideraba puro entretenimiento?

-Por supuesto. Al menos desde *Maus* , de Art Spiegelman, quedó claro que la historieta no siempre es *light* . Al contrario, es un formato que permite explorar y profundizar las posibilidades del dibujo y de la narración. Los caminos son muchos.

@leotarif

http://www.lanacion.com.ar/1385136-el-virus-powerpaola

Antropología filosófica

Original libro póstumo de Hans Blumenberg, pensador alemán de posguerra, que parte de una pregunta tan simple como añeja: ¿qué es un ser humano?

Viernes 01 de julio de 2011

Hans Blumenberg ha sido considerado uno de los principales filósofos alemanes de posguerra. Es que, si bien nació en 1920, concluyó su formación académica y desarrolló su labor intelectual entre 1946 y 1996, año de su muerte. Se dice que no era una persona demasiado sociable, que sus alumnos -fue profesor universitario en Kiel, Hamburgo, Giessen, Bochum y Münter- le tenían más temor que aprecio y que, a pesar de la extrema prolijidad con que desarrollaba sus clases, eran escasos los miembros de su auditorio que lograban comprender lo que decía. Quizás haya sido esa sensación de ser incomprendido -o, peor, desatendido- lo que lo llevó a abstenerse de publicar extensos materiales que había ido puliendo a lo largo de su carrera.
Descripción del ser humano es, precisamente, resultado de una selección de esos textos póstumos. Son trabajos que cubren una zona que en los libros publicados había sido esbozada pero no desarrollada con la debida atención: la antropología filosófica. El desafío que afronta Blumenberg es la construcción de una antropología de corte fenomenológico. Para ello debe transgredir la explícita negativa de Husserl de incluir al hombre como objeto al alcance de los procedimientos fenomenológicos y, al mismo tiempo, vencer al otro representante de la filosofía que intentó una empresa semejante: Heidegger. La doctrina del *Dasein* , aun sin que su autor lo admitiera, puede ser concebida como una antropología fenomenológica.
Blumenberg toma una pregunta tan simple como aparentemente inabarcable: "¿Qué es el ser humano?". En primer lugar, analiza -y descarta- numerosas definiciones. Desde la clásica aristotélica, "animal racional", hasta otras más novedosas: "El ser humano es un animal que hace trampas" (Edgar Allan Poe); "Es un ser que busca consuelo" (Georg Simmel); "Es el ser con temor al contacto" (Elias Canetti); "Los seres humanos son una especie simia enferma de megalomanía" (Hans Vaihinger). Remontándose al origen del hombre, al momento del "pasaje" del simio al hombre, Blumenberg dirá que aquello que lo constituyó como tal fue su postura erecta. Pero no, como es habitual sostener, por la liberación de las manos, sino por la posibilidad de ver y ser visto que dicha postura generó. La "visibilidad" fue lo que dio lugar a la capacidad de reflexionar porque el hombre "se vio", como en un reflejo, al ver a los otros y saberse visto por ellos: "La reflexión no es un producto cultural puro. Tiene un estadio previo antropológico en la función elemental de autoconservación de lo reflexivo en la óptica pasiva".
Mención aparte merece el trabajo de Manfred Sommer, el editor, quien optó por llevar a cabo una suerte de montaje de los diversos manuscritos. Esta compleja operación, que seguramente sería cuestionable si fuera realizada con textos del común de los autores, en el caso de Blumenberg puede haber resultado un acierto. Porque es tal la coherencia que se encuentra al pasar de un capítulo a otro que cuesta creer que no haya sido el propio autor quien le dio unidad al trabajo.

Gustavo Santiago

descripción del ser humano
Por Hans Blumenberg
FCETrad.: Griselda Mársico
688 páginas
$ 185

http://www.lanacion.com.ar/1385143-antropologia-filosofica

El siglo de Gallimard

Cumple cien años la editorial que publicó a los principales autores contemporáneos; tuvo una especialrelación con los escritores argentinos

Viernes 01 de julio de 2011

El número 5 de la calle Sébastien Bottin, la sede histórica de la editorial. Foto Ver más fotos

Por Hugo Beccacece
Para LA NACION

Cuando, hace un siglo, lo que habría de ser la editorial Gallimard empezó sus actividades como la *Nouvelle Revue Française* , Gaston Gallimard (1881-1975), su fundador y primer director era un joven dandi, un hombre de mundo, interesado en la literatura, las artes, los automóviles y las bellas mujeres. No había pensado hasta entonces en un campo concreto para encauzar su notable energía y se limitaba a gozar de la vida, de la fortuna y de una fuerte sensualidad. Hoy, los catálogos de las distintas colecciones de su sello resumen a la perfección la literatura francesa, en especial la del siglo XX: André Gide, Paul Claudel, Marcel Proust, Antoine de Saint-Exupéry, André Malraux, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, Louis-Ferdinand Céline, Roger Caillois, Patrick Modiano? Ninguno de los grandes nombres falta allí. Y algo semejante pasa con la lista de los escritores extranjeros que publicaron en esa casa de edición, donde la presencia de los autores argentinos tiene un lugar muy especial. Los vínculos entre Gallimard y el Río de la Plata fueron muy estrechos, gracias a Victoria Ocampo y a *Sur* , que oficiaron de puente sobre el océano; por eso, en ocasión de celebrarse el centenario del sello francés, se han organizado en Buenos Aires muestras complementarias de manuscritos, primeras ediciones y fotografías en la Biblioteca Nacional y en las dos casas de Victoria Ocampo, Villa Ocampo y la Casa de la Cultura, del Fondo Nacional de las Artes (ver recuadro).

Un detalle curioso y premonitorio: Paul Gallimard, el padre de Gaston, fue un rico diletante, bibliófilo y sagaz coleccionista de arte. Muy amigo de Renoir (tenía más de 180 cuadros de éste) y de Monet, amaba los viajes intercontinentales y llegó a Buenos Aires en plena juventud. Se quedó lo suficiente para hacer, por puro gusto, un *Catalogue raisonné des oeuvresd'art formant le musée de Buenos Aires* . Volvió a Europa y siguió adquiriendo obras maestras. Por supuesto, se casó y tuvo dos hijos: Gaston y Raymond.

Pierre Assouline, en su magnífica biografía de Gaston Gallimard, sigue de cerca las peripecias de quien sería el principal editor francés. El joven Gaston hizo sus estudios en el liceo Condorcet y, una vez egresado, se entregó a la existencia envidiable de un apuesto y cultivado heredero, un poco a la manera de su padre. Aunque no lo necesitaba desde el punto de vista económico, pensó en buscarse un trabajo que le agradara. Se convirtió en el perfecto secretario del exitoso autor de teatro Robert de Flers y así se puso en contacto con el mundo de los escritores y del periodismo.

En los ambientes teatrales y artísticos, todos le envidiaban a Robert de Flers su secretario. Esa estima tuvo consecuencias provechosas. A fines de 1908, un pequeño grupo de escritores noveles de la alta burguesía decidió fundar una revista. Sus miembros eran Jacques Copeau, apasionado por el teatro, el novelista Jean Schlumberger, André Ruyters, heraldo de la literatura inglesa, los poetas y novelistas Henri Ghéon y Michel Arnauld, y el cuñado de Arnauld, el joven y severo André Gide, que llevaba la voz cantante. Como no estaban al tanto de la manera en que se editaba una revista, le pidieron ayuda al crítico Eugène Montfort, responsable del periódico *Les Marges* , para que se hiciera cargo de los enojosos asuntos prácticos. El nombre elegido para la publicación fue *Nouvelle Revue Française* . Los debutantes tuvieron una desagradable sorpresa cuando les llegó editado el primer número: descubrieron que Montfort había introducido de modo clandestino artículos que ellos jamás habrían aprobado. Los bisoños literatos resolvieron apartarse de Montfort y hacerse cargo personalmente de todo lo que no les gustaba.

El segundo nº 1 de la *Nouvelle Revue Française* apareció en febrero de 1909 y en él se publicó la primera parte de la novela *La puerta estrecha* , de André Gide.Poco a poco los miembros del comité de redacción supieron atraer a otros autores de la misma generación y también a los ya consagrados: Jean Giraudoux, Jacques Rivière, Francis Jammes, Paul Claudel, entre otros. En muy poco tiempo, la revista alcanzó un gran prestigio en el mundo literario, aunque, por supuesto, la tirada era muy pequeña. El cenáculo resolvió ir más allá y abrir un taller de edición en el que se publicarían libros de los colaboradores de la revista, pero necesitaban quien lo financiara y se desempeñara como gerente. Fue entonces cuando distintos amigos sugirieron el nombre de Gaston Gallimard: era el candidato ideal, porque se trataba de un hombre rico, que podía aportar capital, entusiasta de la literatura y de las artes, pero que no escribía. Por lo tanto, conjeturaron, habría de seguir con docilidad (se equivocaron) las indicaciones de Gide, que era el *condottiero* de la aventura.

Gallimard aceptó con alegría el ofrecimiento de la *Nouvelle Revue Française* y pronto se dio cuenta de que debía cambiar de vida: levantarse temprano, leer no sólo los diarios y revistas de la capital sino también los de provincias en busca de nuevas firmas. Gaston se asoció con Gide y Schlumberger. Cada uno de ellos aportó 20.000 francos. Los primeros libros de la nueva casa fueron *El rehén* , de Paul Claudel, *La madre y el niño* , de Charles-Louis Philippe e *Isabelle* , de Gide.

De izquierda a derecha: Gaston, Raymond y Claude Gallimard, años 1950. Claude fue único sucesor a su padre en la dirección de las Ediciones.

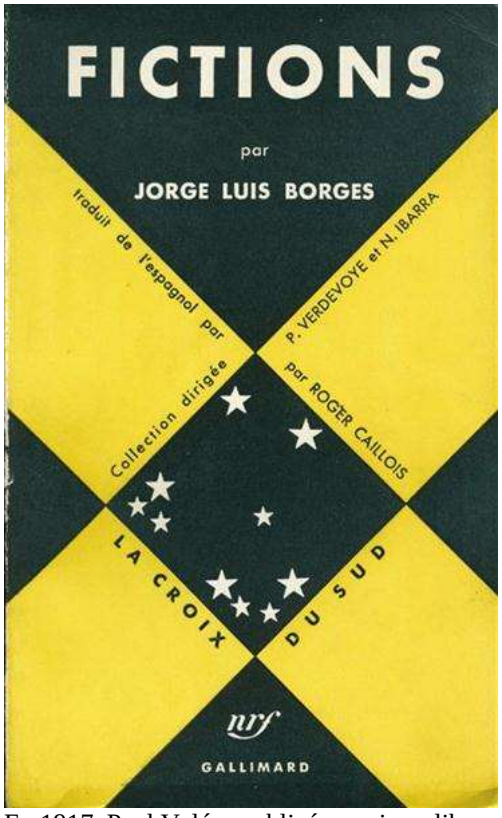
Al año siguiente, apareció *Éloges* , de Saint-Léger, el futuro Saint-John Perse; *Études* , de Jacques Rivière; *La anunciación a María* , de Paul Claudel; *Cartas de juventud* , de Charles-Louis Philippe, y *El regreso del hijo pródigo* , de Gide. Como se necesitaban oficinas más grandes, la firma se mudó de la *rue* Saint-Benoît al 35 de la *rue* Madame. Ese mismo año, Gaston se casó con Ivonne Redelsperger, pero no dejó de tener una vida bastante libre. El gusto por las mujeres hermosas no lo abandonó jamás y él cedía con placer a esa inclinación.

El *affaire* Proust

En menos de dos años, la editorial se convirtió en el sello que más interesaba a los escritores poco convencionales. Uno de ellos era Marcel Proust que, durante 1913, le envió dos cartas a Gallimard, en las que le proponía publicar dos manuscritos de 550 páginas cada uno. El copioso texto inevitablemente debía pasar por el comité de lectura. La reputación de esnob de Proust lo perjudicó. Hay varias versiones de lo que ocurrió. En cualquiera de ellas, Schlumberger y Gide, casi sin molestarse en leer la obra, la rechazaron. Pensaron que era el trabajo de un aficionado decadente. Proust, desilusionado, pagó de su bolsillo la publicación de su texto en la editorial Grasset. En 1913, *Du côté de chez Swann* apareció con ese sello y recibió excelentes críticas en todas las revistas. La más elogiosa era precisamente la de Henri Ghéon en la *Nouvelle Revue Française* . Gide, Jacques Rivière y Gallimard se pusieron a leer *Swann* con cuidado y se dieron cuenta de que se había cometido un error garrafal. Gide le envió una carta de disculpas a Proust en la que asumía la responsabilidad de esa equivocación y afirmaba que el rechazo de *A la recherche du temps perdu* quedaría en su memoria como el error más grave que se hubiera cometido en la editorial. Toda la NRF se puso en campaña para reparar esa especie de crimen literario y lograr que Proust dejara a Grasset. Pero debieron pasar varios años antes de que eso ocurriera.

Uno de los primeros grandes éxitos de Gallimard fue *Jean Barois* , de Roger Martin du Gard, amigo de Gaston desde el liceo Condorcet. Fue el propio Gallimard quien contrató al autor y, con eso, compensó el sabor amargo que le había dejado el *affaire* Proust. Al mismo tiempo, se asoció con Jacques Copeau para abrir una sala de teatro que estaría consagrada a piezas de alta calidad, apartadas de la mediocridad del llamado "teatro de boulevard": a partir del 23 de octubre de 1913, el Vieux-Colombier se convirtió en una continuación escénica de la NRF. Gide empezó a no sentirse cómodo con el vuelo y la influencia que había alcanzado Gallimard en un par de años.

La guerra del 14 fue una especie de catástrofe personal para Gaston, que era pacifista. Estaba decidido a no ir al frente y lo logró, a costa de su salud. Pensó en fingirse loco para que lo rechazaran como no apto para el combate. El asunto se convirtió hasta tal punto en una obsesión que Gallimard desmejoró a ojos vistas y lo que había sido una fantasía y una estratagema para evitarse las trincheras se convirtió en la realidad. Gaston cayó en una profunda depresión. La muerte en combate de Alain Fournier, el novelista de *El gran Meaulnes* , y la de Charles Péguy, uno de los autores de la NRF, agravaron su estado. Copeau, por su parte, se había ido a Estados Unidos para organizar una *tournée* de la compañía del Vieux-Colombier en América, ya que la sala estaba cerrada por la guerra, lo que inquietaba a Gallimard. Por si fuera poco, Gaston temía que Gide, con el que no se llevaba bien, tomara el control de la editorial. En medio de esa tormenta, su amigo, el poeta Léon-Paul Fargue, le presentó a un tímido poeta, en uniforme militar: Pierre Drieu La Rochelle. Gallimard aceptó editar sus poemas a cuenta del autor y, sin darse cuenta, inició un capítulo importante y oscuro en la historia de su empresa.



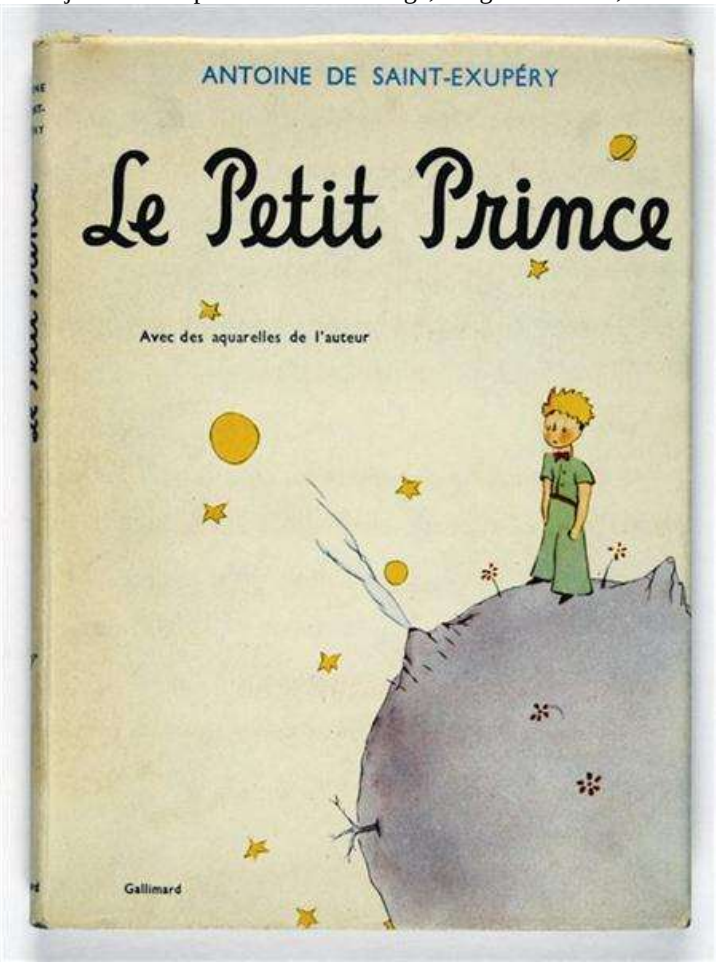
En 1917, Paul Valéry publicó su primer libro en las ediciones de la NRF, *La joven Parca* . Ese mismo año, Gallimard viajó a Estados Unidos para ver de qué modo podía ayudar a Copeau con la gira del Vieux-Colombier, que había logrado el financiamiento del empresario Otto Kahn, pero antes se ocupó de arreglar el " *affaire* Proust". Como se anunciaba la próxima publicación de *A la sombra de las muchachas en flor* en Grasset, Gaston volvió a hablar con el autor de *En busca del tiempo perdido* . Llegaron a un acuerdo. Gallimard le compró a Grasset los ejemplares no vendidos de *Por el camino de Swann* y contrató toda la obra de Proust para la NRF.

Finalizada la guerra, Gallimard comprendió que debía darle una organización más profesional a su compañía. La sorda oposición de Gide a la hegemonía de Gaston debía terminar para que la editorial se afirmara definitivamente. Por último, Gide depuso su actitud, y las ediciones de la NRF, además de esas iniciales, llevaron el nombre Gallimard en la tapa. Por otra parte, Raymond, el hermano de Gaston, un hombre más interesado en las cuestiones comerciales y administrativas, entró en la casa. Los dos formaron un equipo imbatible.

A la caza de los Goncourt

La editorial logró su primer premio Goncourt en 1919 con *A la sombra de las muchachas en flor* . La influencia de Gallimard creció de un modo irresistible. La firma abrió una librería en el boulevard Raspail y lanzó una nueva publicación, *La Revue Musicale* . Para difundir las obras de los escritores debutantes se creó la colección Una Obra, un Retrato, de semilujo, tirada de 800 ejemplares, vendidos en forma anticipada por suscripción a la clientela de bibliófilos. Eso disminuía el riesgo económico y permitía la aparición de nuevos talentos. Gallimard apostó por Joseph Kessel, Marcel Arland, Paul Eluard y Marcel Jouhandeau, entre otros. Jean Paulhan ingresó en la revista en 1920. Tenía 36 años. Era un hombre meticuloso, de una discreción y un olfato literario insuperables. Cuando Jacques Rivière murió en 1925, Paulhan lo sucedió en la dirección de la *NRF* , pero también intervino cada vez más en la editorial y se convirtió en el arquetipo del editor de la casa.

Durante los años de entreguerras, las ediciones Gallimard hicieron conocer a los principales escritores extranjeros de la época: Giovanni Verga, Luigi Pirandello,Alberto Moravia, Italo Svevo, Franz



Kafka,Hermann Broch, Robert Musil, Joseph Conrad, John Dos Passos, William Faulknery Ernest Hemingway. Valéry-Larbaud, autor de la editorial, trabajó con James Joyce en la traducción del *Ulises* al francés y, además, se encargó de la difusión de la obra de su amigo argentino Ricardo Güiraldes.
Entre 1919 y 1935, Gallimard obtuvo ocho premios Goncourt; el de 1933 le correspondió a André Malraux por *La condición humana* . Gaston, que tomaba a algunos de sus autores como "favoritos", había incluido a ese joven escritor en su selecta lista. Otro de sus protegidos era Albert Cohen, el autor de *Solal* , *Comeclavos* y, más tarde, *Bella del Señor* . Entre las nuevas adquisiciones también estaba LouisAragon. Una de las glorias literarias que se le escapó, pero que habría de recuperar después de la Segunda Guerra, fue Louis-Ferdinand Céline, que había empezado publicando en Denoël.
Gallimard se ocupó de comprar en 1933 las Éditions de la Pléiade a su creador, Jacques Schiffrin, un ruso de origen judío. Éste había tenido la idea de formar una serie de lujo, en la que publicaba a los clásicos en versiones irreprochables. Cada ejemplar, encuadernado en cuero, de pequeño formato, impreso en papel biblia, permitía agrupar cientos de páginas de poco peso en un volumen reducido. Gallimard se encargó de perfeccionar esa colección. Hoy, ser incluido en La Pléiade representa la consagración de un escritor, cualquiera sea su país y su lengua de origen. Jorge Luis Borges forma parte de ese escuadrón de glorias literarias.
Para poder costear las obras de los autores más "difíciles" o exquisitos, Gallimard editó varias revistas, como la *Revue Juive* , en cuyo comité de redacción figuraban Albert Einstein, Sigmund Freud y Martin Buber; además, publicaba la popularísima revista *Detective* , consagrada a los casos policiales contados por grandes

periodistas o escritores (Joseph Kessel, Pierre Mac Orlan, Paul Morand), que se vendía por cientos de miles de ejemplares. También tenían mucho éxito la *Revue du Cinéma* y *Voilà* , una revista de actualidad en la que Georges Simenon publicó un gran artículo de viaje por África, de corte anticolonialista. En *Voilà* también colaboraba Antonin Artaud. Más adelante, Gallimard creó *Marianne* , un semanario político y cultural donde firmaban, entre otros, Saint-Exupéry, André Maurois, Colette y Georges Bernanos.
En 1932, se firmó un acuerdo con Hachette por el cual esta empresa se convirtió en la distribuidora exclusiva de todo lo producido por Gallimard, pero se obligó a garantizarle a ésta el 75 por ciento de las tiradas, lo que le permitió a Gaston desentenderse de los riesgos a los que se exponía con los textos de vanguardia. Ese contrato se rescindiría en 1971.

La guerra y la Ocupación

Todos esos triunfos se vieron interrumpidos de modo dramático por la Segunda Guerra Mundial. El público dejó de comprar las revistas y Gallimard terminó por cerrarlas. Los escritores de la *NRF* y de la editorial estaban enfrentados ideológicamente. La nueva sede de la *rue* Sébastien Bottin (que hoy se llama Gallimard) cobijaba al mismo tiempo al fascista Drieu La Rochelle y al socialista Léon Blum. En 1938, llegó el joven Jean-Paul Sartre al *sancta sanctorum* de la literatura francesa. De inmediato, Gaston lo incorporó a su elenco de favoritos y le publicó *La náusea* (1938) y *El muro* (1939). Además, en poco tiempo pasó a integrar el comité de lectura.
En una carrera contrarreloj, cuando estaban a punto de arrebatárselos, Gallimard contrató los derechos de *Lo que el viento se llevó* , de Margaret Mitchell. Ese éxito (vendió 800.000 ejemplares) le permitió capear los primeros tiempos inciertos de la contienda.
Cuando Francia se rindió a Alemania, la censura se estableció en el territorio ocupado. La familia Gallimard se refugió primero en el norte y después en el sur, en la zona libre. Gaston no sabía nada de su único hijo, Claude, que había sido llamado a filas. Más tarde, se enteró con alivio de que no había muerto: estaba prisionero. Poco a poco, la actividad en París volvió a una extraña, compleja y siniestra "normalidad". Gaston regresó a la capital. Para poder seguir con sus actividades, los editores debían someterse a las condiciones establecidas por los nazis. El embajador alemán Otto Abetz decía: "Hay tres potencias en Francia: el comunismo, los grandes bancos y la *NRF* ". Gallimard logró llegar a un acuerdo con el ocupante. Le entregó la dirección de la revista, es decir, de la *NRF* , al colaboracionista Drieu La Rochelle. A cambio, la editorial quedó en manos de la familia Gallimard. Jean Paulhan renunció a la *NRF* , pero Gaston no permitió que se fuera de la *rue* Sébastien Bottin y lo puso a trabajar en otras tareas. Entre las imposiciones de los nazis estaba la lista Otto (llamada así por el nombre del embajador), que enumeraba los autores prohibidos por los alemanes. Al mismo tiempo, había otra lista, la Mathias, en la que figuraban los nombres de los autores alemanes que se "recomendaba" editar. La mayoría de los nombres escogidos por Gallimard eran irreprochables y honraban el catálogo: Goethe, Meister Eckhart, Richard Wagner, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Ernst Jünger.
La Ocupación y la censura tuvieron un efecto paradójico: empezaron a proliferar revistas en francés fuera del territorio de Francia. Fue así como en la Argentina, bajo la protección de Victoria Ocampo, Roger Caillois dirigió *Lettres Françaises* , donde podían publicar sin restricciones los autores de lengua francesa exiliados. En el n° 2, Caillois definía los deberes de éstos: "? ser los intérpretes atentos de sus camaradas reducidos a expresarse entre susurros [?]. El escritor emigrado debe ser el portavoz del que quedó en la patria". *Lettres Françaises* fue una especie de embajada de Gallimard en el Río de la Plata.
Durante la Ocupación, Gallimard publicó dos libros notables de Albert Camus: *El extranjero* y *El mito de Sísifo* , que superaron de modo asombroso la censura. Los estrenos de *Las moscas* y *A puertas cerradas* , de Sartre, facilitados en buena medida por Gallimard, fueron los principales acontecimientos teatrales de la época y Sartre se convirtió en el escritor de moda entre los intelectuales ya antes de la Liberación.
Cuando la guerra terminó, los editores fueron sometidos a los tribunales de depuración. Sartre y Paulhan, considerados intocables por su conducta durante la Ocupación, defendieron a Gaston Gallimard. Mientras el comité analizaba el comportamiento de éste durante la guerra, aparecieron con el sello de la *rue* Sébastien Bottin obras de Raymond Aron, Albert Camus, René Char, Sartre, Saint-Exupéry, Picasso y Simone de Beauvoir: eran los nombres más prestigiosos y más respetados de la posguerra. Con sus firmas, naturalmente, reforzaron la posición del editor y de su empresa. La conclusión oficial fue que se prohibió la reaparición de la *NRF* , que había sido dirigida por Drieu, mientras que no se le plantearon obstáculos a la editorial presidida

por Gallimard. Más adelante, también la *NRF* volvería a publicarse; primero, como la Nouvelle *NRF* y, después, directamente como *NRF* . La dirección la compartieron Paulhan y Marcel Arland.

Una victoria centenaria

Durante la posguerra, un recién llegado, Marcel Duhamel, lanzó en Gallimard la Série Noire, consagrada al género policial, con obras de Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy y James Hadley Chase. Fue un éxito y una fabulosa fuente de ingresos.

Roger Caillois, de regreso de la Argentina, creó la colección La Croix du Sud, en la que difundió a los escritores de América latina. Pagó de ese modo una deuda de gratitud con la tierra que lo había acogido. Profundo admirador de Borges, se encargó de hacerlo conocer en Francia y en el resto de Europa, además de difundir a buena parte de los autores del grupo Sur. Gallimard publicaría, entre otros argentinos, a Macedonio Fernández, Bioy Casares, Mallea, Ernesto Sabato, Silvina Ocampo, Juan Rodolfo Wilcock, Manuel Puig y Héctor Bianciotti (que escribiría en francés y se convertiría en uno de los lectores más influyentes de Gallimard).

El ingreso de la nueva generación de los Gallimard a la firma era algo previsible. Los hijos de Gaston y Raymond, Claude y Michel, entraron a trabajar en la casa, pero no se entendían entre ellos y crearon conflictos que enfrentaron a sus padres. Esas tensiones se resolvieron de un modo imprevisto y trágico. MichelGallimard y Albert Camus murieron en el mismo accidente de automóvil, en 1960. Ocho años después, falleció Raymond. Gaston y su heredero, Claude, quedaron a cargo del sello. Poco a poco, éste tomó las riendas de la empresa. Cuando el fundador de las ediciones murió el día de Navidad de 1975, la sucesión fue algo natural. Claude estuvo al frente de la empresa hasta 1988, tres años antes de su muerte. Lo reemplazó su hijo menor, Antoine, el actual presidente, que continuó enriqueciendo el catálogo con nuevos autores y acumulando premios.

Mencionar títulos o escritores en ese vasto elenco de la literatura universal es un acto de injusticia, de absoluta arbitrariedad, porque, en cada época, Gallimard supo encontrar a los mejores y cuando, por un desliz, alguien se le escapó, reparó ese error. En esa especie de vasta arca de Noé literaria, hay títulos tan populares como *El principito* , de Saint-Exupéry; la serie de Harry Potter, *Doctor Zhivago* , de Pasternak, y éxitos tan recientes e inesperados como *Las benévolas* , de Jonathan Littell (premio Goncourt 2006). Cien años son casi la inmortalidad, sobre todo cuando se edita la obra de los que, por medio de las palabras, buscaron derrotar al tiempo.

TRES MUESTRAS DIFERENTES

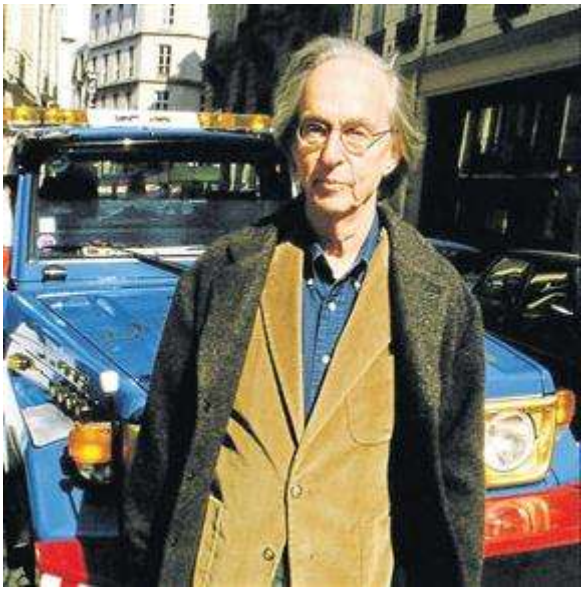
La muestra ***Gallimard. Un siglo de edición y de amistades franco-argentinas*** (manuscritos, revistas, cartas y fotos) estará abierta hasta el 11 de julio en la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, Rufino de Elizalde 2831. Asociándose a ese acontecimiento, la Biblioteca Nacional, Agüero 2502, ha organizado la exposición ***Sartre en la Argentina. Correspondencia visible e invisible*** , que cerrará el 13 de julio. Además, en Villa Ocampo se exhibirá ***Literatura y otras pasiones: Victoria Ocampo y los escritores de Gallimard*** (libros, cartas, fotografías y 93 ejemplares publicados por Gallimard con dedicatorias manuscritas de sus autores). Permanecerá abierta hasta el 11 de julio, en Elortondo 1837, Beccar. Las tres muestras se inscriben dentro del proyecto Tandem París/Buenos Aires 2011.

http://www.lanacion.com.ar/1385138

"La ciencia progresa cuando se arriesga"

El sociólogo Howard Becker, del que se acaba de publicar su* Manual de escritura para científicos sociales*, reflexiona en esta entrevista sobre las actuales carreras académicas

Viernes 01 de julio de 2011



/ SOPHIE BASSOULS / SYGMA / CORBIS

Manual de escritura para científicos sociales
Por Howard Becker
Siglo XXI
Trad.: Teresa Arijón
236 páginas
$ 65

Por Raquel San Martín
LA NACION

Rara vez las ciencias sociales hacen visible el revés de su trama: sus intentos fallidos, los condicionamientos que impone la academia, las reglas no escritas que se deben seguir para hacer carrera. Las pautas de la escritura académica -casi nunca explicitadas, aprendidas por los jóvenes a fuerza de lectura e imitación- son parte fundamental del repertorio que es necesario dominar para pertenecer. Desmitificar que la escritura científica es neutral y que refleja el talento innato de un autor es el punto de partida del sociólogo estadounidense Howard Becker en *Manual de escritura para científicos sociales* , publicado en su idioma original en 1986, y que acaba de traducir Siglo XXI como parte de una serie que ya incluyó *Outsiders* y *Trucos del oficio* , y que se prolongará este mes con *Jazz en acción* .

No hay en este manual reglas gramaticales, de estructura ni de titulación, sino experiencias personales, advertencias y consejos a los recién llegados de parte de un investigador veterano. Becker, quien desde los años 60 realizó aportes fundamentales a la teoría de la desviación y a la sociología del arte, sostiene que un texto ininteligible no es necesariamente profundo, y que ningún escrito se obtiene sin reescritura, ensayo y error.

Entusiasmado con que sus libros se traduzcan en la Argentina, el autor se hace un tiempo mientras finaliza un libro sobre los códigos de la vestimenta - *Getting dressed* - para dialogar con **adn** señala que la academia entrena hoy a los jóvenes investigadores "para ser conservadores, para no correr riesgos" y que lo que reivindica a la ciencia social no es su objeto de estudio, sino "hacer lo que se hace de una manera original e imaginativa".

-¿Hasta qué punto cree que los científicos sociales continúan siendo reacios a admitir que la escritura científica tiene una naturaleza retórica y persuasiva?

-La mayoría de los científicos sociales son muy reacios a abandonar la ilusión de que hay alguna clase de escritura que es "neutral", que no hace suposiciones ni toma posición en una controversia, sea política o científica. Creen que su lenguaje puede ser como una ventana que deja ver sin distorsionar o afectar la imagen. Pero eso es imposible, y todos lo sabemos. Cuando dicté las primeras clases de escritura que dí, uno de los estudiantes, después de escucharme hablar por varias semanas, me dijo: "OK, Howie, ¿cuándo vas a decirlo?" "Decirles qué?" "Cómo escribir sin retórica". Tuve que desilusionarlo y decirle que no lo podía hacer. Pero es un mito que se resiste a morir.

-¿Cómo influye la organización social de la vida académica en las dificultades de escritura que tienen los investigadores más jóvenes y los estudiantes de posgrado?

-La organización social de la vida académica está basada, entre otras cosas, en recompensas y castigos. Y una de las cosas que recompensa y castiga es la escritura. Cuando los editores de reseñas y los directivos de los departamentos académicos premian la prosa cautelosa que evita cualquier tipo de controversia y los modos no convencionales de expresión, los jóvenes inteligentes lo reconocen y hacen lo necesario para seguir ese modelo. Las instituciones académicas están ahora mucho más firmemente organizadas y supervisadas (y, debo agregar, con una base internacional) que cuando yo entré en la academia, y los investigadores jóvenes enfrentan obstáculos más difíciles de los que yo o mis colegas enfrentamos. Esto es verdad a tal punto que hoy yo tendría problemas para publicar un artículo en cualquier revista científica norteamericana prestigiosa, porque escribo de una forma demasiado poco convencional. Y puedo hacerlo porque ya no trabajo en instituciones académicas y por eso no soy parte de ningún sistema de recompensas: como estoy retirado, mis ingresos no dependen de publicar allí.

-¿Qué diferencias encuentra entre las actitudes de los jóvenes investigadores hacia sus carreras académicas hoy y las que tenía su generación?

-Hay una gran diferencia, y estoy seguro de que se debe a las posibilidades de empleo. Cuando los jóvenes me preguntan a qué atribuyo el éxito de mi carrera (y me agrada decir que ha sido muy exitosa), siempre les digo que tuve el cuidado de nacer en el año correcto. Quiero decir que por mi edad pude perfectamente aprovechar la enorme expansión de las universidades estadounidenses en los años 50 y 60. Fui especialmente afortunado porque cuando terminé mi doctorado era "demasiado joven" para ser contratado como profesor (¡sólo 23 años!), entonces me "condenaron" a trabajar como investigador. Eso, por supuesto, significó que cuando finalmente obtuve una posición académica, había publicado varios libros y artículos y entré en el peldaño más alto de la escalera. No porque yo fuera especialmente bueno, sino porque tuve la suerte de estar en el lugar correcto en el momento justo con las credenciales correctas en la mano. A mi generación esta clase de experiencia nos hizo optimistas. Los graduados hoy sienten, con razón, que tendrán dificultades para encontrar un lugar donde puedan hacer la clase de sociología que han aprendido a hacer, y consecuentemente son pesimistas. ¿Quién puede culparlos?

-¿Cómo prepara la universidad a los futuros científicos sociales para enfrentar el "darwinismo académico", esa atmósfera competitiva que usted describe?

-Ése es el centro del problema. Se los entrena para ser conservadores, para no correr riesgos. Pero la ciencia y la carrera académica sólo progresan cuando la gente se arriesga. La ciencia conservadora no busca nuevas ideas, se queda con las que están de moda. Esto tiene un efecto terrible en nuestros campos de estudio. Afortunadamente, siempre hay gente que, por la razón que sea, se arriesga a hacer algo no convencional.

-¿Cómo influye en la carrera científica la elección de un objeto de estudio?

-Mucho menos de lo que uno podría pensar. Cuando los estudiantes me preguntan si esta o aquella área específica de trabajo sería un buen lugar para hacer investigación, siempre digo que sí. Hay que ser original e imaginativo, y al mismo tiempo un artesano. Aprendí esta manera de pensar de Philip Perkis, que me enseñó fotografía. Nos dijo en clase: "Quizá piensen que sacar fotografías interesantes es encontrar algo interesante y

fotografiarlo. Espero que hayan aprendido que la manera de hacer fotografías interesantes es interesarse por algo y luego fotografiar eso que interesa". Muy sabio.

-La objetividad ha sido repetidamente impugnada en las ciencias sociales. ¿Cree que de alguna manera ha sido reemplazada en los valores académicos?

-Esta cuestión se ha vuelto confusa, porque se considera "objetividad" un valor universal que no está fijado en tiempo y espacio, como todo está en este mundo. Una mejor manera de abordarlo es pensar que lo que uno tiene que decir seguramente será discutido por personas a las que les gustaría pensar que no es verdad. Hay que anticipar todos los argumentos que se pueden hacer contra lo que uno tiene que decir e imaginar cómo se pueden responder. Esto fuerza a tomar seriamente aquello que podría estar errado en el propio argumento. Ser precavido sobre esos problemas produce el resultado que se supone que produce la objetividad.

ADN BECKER

Nacido en Chicago en 1928, Howard Becker estudió sociología en la universidad de su ciudad natal, donde se formó con Robert Park, Herbert Blumer y Everett Hughes. Entre sus libros se cuentan muchos dedicados al ámbito de la cultura, como Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico y Outsiders. Hacia una sociología de la desviación, además de textos didácticos como Trucos del oficio.

LA VIDA SOCIAL DE LA MUSICA

"¿Cómo hace un grupo de músicos que no se conocen, que nunca tocaron juntos y que no tienen música escrita frente a ellos para tocar de manera competente frente a un público?", se pregunta Becker.

Para él, el comportamiento sobre el escenario es una metáfora de la vida social: "Es fácil pensar que lo resuelven porque conocen las mismas canciones, pero con frecuencia eso no es así, sino que tienen que negociar uno con otro para ver qué tienen disponible entre ellos que puedan tocar. Uno sugiere una canción y otro dice que no la conoce, pero agrega que si el primero empieza, él puede seguir. Puede hacerlo porque sabe cómo aprender una canción si la escucha una vez. En otras palabras, discuten hasta que encuentran algo que ambos pueden hacer juntos", describe.

Esa mirada sobre el mundo de la música y el repertorio es la base de *Jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario* , que estará en las librerías este mes. El libro, que Becker escribió con Robert Faulkner, tiene origen en las experiencias de ambos como músicos profesionales (Becker, como pianista en Chicago).

-La improvisación es una parte central del jazz. ¿Tiene eso alguna similitud con la experiencia social?

-La improvisación es característica de toda la vida social: queremos hacer algo juntos y tenemos que encontrar la manera de hacerlo, aunque no tengamos en común ninguna opción. Proponemos esto o aquello, algunos aceptan, otros dicen que no saben cómo hacerlo, y finalmente encontramos una forma de resolverlo, más o menos de manera satisfactoria, aunque probablemente no sea como ninguno hubiera preferido. Si somos honestos, ésta es nuestra experiencia de la vida social.

http://www.lanacion.com.ar/1385139