

LOS LIBROS

UNA CASA PARA SIEMPRE

De ENRIQUE VILA - MATAS

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Editorial Anagrama, Barcelona, 1988 (Narrativas hispánicas).

PARA LA CRÍTICA que trabaja desde América Latina, ahora rebautizada por algún historiador francés como "el extremo Occidente", resulta difícil acercarse a la literatura que se escribe en lengua española en la otra orilla del Atlántico. La integración definitiva de España a la Europa comunitaria, por más efemérides que quieran festejarse o lamentarse, nos regresa a una suerte de orfandad que quien esto escribe, al menos, no lamenta. Mirar desde la periferia tiene sus encantos.

El "boom" editorial español, que para algunos profetas es la fachada de una inminente catástrofe de sobreproducción, nos ha inundado de traducciones pésimas y de una oferta brutal de nueva literatura española. ¿Cómo evaluar, discernir o criticar una literatura en tan aparatoso auge comercial como la española? ¿Qué leer bajo ese alud de concursos y premios, cheques millonarios y hermosas ediciones? Entre la chabacanería del nuevo rico y la variedad cultural de una democracia joven y estimulante, la exportación editorial de España se vuelve una invitación a comer tan suculenta como peligrosa.

La actual narrativa española carece, para su fortuna, de grandes escritores indiscutibles. Es más sabroso escoger entre una oferta a menudo tan variopinta como decepcionante que encender incienso ante consagraciones omnicomprendivas como las de Fuentes, García Márquez o Vargas Llosa.

Una elección, que no un descubrimiento, es la de Enrique Vila - Matas (Barcelona, 1948), cuya obra, ya amplia,

alcanzó feliz resonancia con la publicación de la *Historia abreviada de la literatura portátil* (Anagrama, 1985), ya traducida al italiano, el sueco y el alemán. Otros títulos de su bibliografía son *Mujer en el espejo contemplando el paisaje* (1973), *La asesina ilustrada* (1977), *Al sur de los párpados* (1980), *Nunca voy al cine* (1982) e *Impostura* (Anagrama, 1984).

La *Historia abreviada de la literatura portátil* nos reveló, como a tantos, el talento y la singularidad de su autor. Pastiche de íntimo heroísmo literario, fundación para la eternidad de una república secreta de escritores y homenajes a una cofradía que sin duda existió (los *sbandys*), esa novela presenta a un escritor de humor e imaginación envidiables, cuyo calculado dandismo es una elección sentimental que compartimos: Paul Morand, Valery Larbaud, Ramón Gómez de la Serna son algunos de los héroes de esa aventura.

Quizá sea Gómez de la Serna la figura que nos parece más cercana, no a la prosa, pero sí al espíritu de Vila - Matas. Cuando vimos la tacañería de los españoles al festejar a quien muy bien podrían presumir como el mayor escritor ibérico del siglo, satisface saber que tiene, al menos, un heredero lúdico y caprichoso en Enrique Vila - Matas.

El problema central en la obra reciente de Vila - Matas es la identidad. Pero evitamos la I mayúscula pues este escritor nada tiene que ver con la que, sagrada e intocable, preocupa a gramatólogos, lococidas y psicoanalistas del texto. En él la identidad es una falacia paté-

tica que recuerda a la mujer imaginaria pero material que atesoró Gómez de la Serna.

Vila - Matas es un autor carnavalesco y sus novelas siguen, aunque distorsionadas por la ironía, algunas de las reglas escénicas de la comedia del arte. *Una casa para siempre*, la más reciente de sus novelas, es la memoria fragmentada de un ventrílocuo, su origen, su auge y su infausta caída. La coherencia de sus recuerdos se interrumpe, cuando todo indicaba una novela cerrada, poco después de las primeras cincuenta páginas. Entonces esa vida deja de ser una autobiografía para trasladarse al infinito azar combinatorio que se ofrece a quien mira por un caleidoscopio. Vila - Matas vota por la anécdota contra la vida. La historia desaparece en una secuencia de accidentes descabellados, irónicos, hilarantes, que involucran, sin mitificarlos, a la espantosa Marguerite Duras, a un actor retirado, a una mujer inaccesible, a un fisgón, al mayo de 68 en París.

El ventrílocuo es una metáfora, quizá obvia, de las voces que un narrador de historias toma y deja a lo largo de su existencia como artista. Pero Vila - Matas, cómplice feliz de la impostura, logra que las mentiras de su personaje sean las verdades de una literatura. Su héroe asume el fracaso de toda teleología y arrancado de su oficio en la escena, pierde su identidad en la de sus muñecos y se dispone a rivalizar con el mundo en la variedad de sus disfraces. "La fuga en camisa", penúltimo capítulo de la novela, de apenas dos páginas y media, es una de las narraciones más hermosas que

hayamos leído en los últimos años. Elijiendo un rincón donde se reúnen unos teporochos como escenario, el ventrílocuo se apresta a narrarles una historia que es, al mismo tiempo, origen y desenlace de su destino novelesco. El ventrílocuo huye y se encuentra y de allí parte hacia donde dice que ha regresado: la Arabia legendaria.

Una casa para siempre ilustra el conflicto entre la oralidad y la escritura, la ficción y la vida. Y lo hace desde una vocación por imposter la voz tantas ve-

ces como lo necesite la fugacidad del mundo. Pero lo que nos gusta de Vila - Matas no son las ideas que toda materia literaria indudablemente secreta, sino imaginar sus obras como alegres jugueterías, colecciones de objetos que, como la muerta de cera de Gómez de la Serna, pueden despertar en la noche y lejos de la vigilancia benévola de su artifice, desordenarlo todo y hasta cometer un crimen. El falso amnésico de *Impostura* o los *sbandys* omnipresentes de *la Historia abreviada de la lite-*

ratura portátil más el ventrílocuo de *Una casa para siempre* pertenecen a la categoría de los homúnculos, creaciones mecánicas e imperfectas, caprichosas y geniales, que despiertan a una vida que no es la nuestra ni tampoco la suya. En esa zona de ambigüedad se inscribe la narrativa de Enrique Vila - Matas, que a veces, por su concentrada belleza y su elegante ironía, recuerda a la greguería, como aquella que reza *un perro es un sonámbulo que pasa*.

UN HEROÍSMO SECRETO

De JULIETA CAMPOS

Por FABIENNE BRADU

• Vuelta, 1988, 138 pp.

LOS LIBROS QUE se escriben sin premeditación, a lo largo del tiempo y como accidentalmente, llegan a aparentar la ligereza de las conversaciones, su gratuita amenidad. *Un heroísmo secreto* es una recopilación adventicia de textos escritos por Julieta Campos entre 1975 y 1982, al margen de su obra de creación, y que "dan testimonios de breves navegaciones emprendidas, como paréntesis, dentro de viajes más extensos".

El símil del viaje, y particularmente de la navegación, no podría ser más apropiado para calificar el modo en que Julieta Campos se enfrenta al oficio de escribir. Cada uno de sus libros es una isla, en el que se narra no solamente la geografía de esta isla que surge de todo encuentro —con el amor, la muerte, la infancia, el paisaje y sus temperaturas, una ciudad o un hombre— sino también el proceso de la escritura. Así se retraza la estela de agua que va rodeando la isla imaginaria en círculos concéntricos cada vez más cercanos al corazón de lo efímero e inefable. Cada libro, un encuentro, una isla; toda su escritura, una estela de agua que dice el recorrido y lo desaparece. "Espacio imaginario, el texto que se hace con palabras es el traza-

do de un camino, el itinerario secreto de un viaje hacia el corazón de lo real".

Julieta Campos confía en la brújula del conocimiento apasionado, el único que, según ella, conoce y el que nos da a conocer. Pero su pasión no es un instantáneo incendio ni una precipitación tumultuosa de las palabras. Es más, su escritura parece estar en el antípoda de la imagen romántica de la pasión trivializada por casi dos siglos de fraudulentas imitaciones. Su prosa está lejos del cataclismo y del ruido. La pasión de Julieta Campos es contenida, luminosa e iluminada, no por las entrañas, sino por la inteligencia. ¿Una pasión fría? Más bien, como califica Alejandro Rossi la prosa de esta escritora, "medida y cristalina".

Su pasión por la literatura o su conocimiento apasionado tienen que ver con valores tan absolutos e imprecisos como la verdad, la sinceridad o la honestidad. "Algo se gana para la vida —escribe Julieta Campos— cada vez que, en alguna parte, un hombre o una mujer, frente a una página vacía, se dispone a no mentir sobre lo que ha aprendido de la vida y de la muerte. Ese es el verdadero compromiso: el silencioso, secreto heroísmo al que obliga el oficio

de escribir." Si bien todos los escritores estarían más o menos dispuestos a hacer suyo semejante heroísmo, la práctica del oficio de escribir, que tal vez no sea otro que el estilo, es la materia y el espacio donde se verifica la lealtad al compromiso. Por esto, el estilo de Julieta Campos busca "poner en palabras un sueño que se sueña en vigilia, con los ojos más o menos abiertos" e intenta estar cada vez más cerca de esta realidad gracias a una expresión cincelada, precisa, atenta a la exactitud de su verdad. Si se entiende cómo la pasión necesita de la minuciosidad de una mirada para dejarse cautivar y de palabras certeras para expresarse, entonces se entenderá cómo la prosa de Julieta Campos es una prosa apasionada.

Este *heroísmo secreto* está hecho a la manera de los archipiélagos: una suma de islas que son encuentros con autores afines, libros que sacian el placer o la curiosidad, temas de reflexión que se merodean sin resolverse. Djuna Barnes, Anaïs Nin, Eliseo Diego, José Lezama Lima, Severo Sarduy y Alejandro Rossi son algunos entre las afinidades electivas de la autora. Mujeres que, como Julieta Campos, han procurado en su obra el conocimiento de las profundidades

oscuras de los seres humanos; poetas cubanos que comparten con ella el recuerdo obsesivo de una isla que ya no existe; escritores en los que reconoce y admira el ejercicio de la inteligencia en el lenguaje.

La estela de agua que retrazan estos escritos es ante todo la experiencia de la lectura, la confrontación que resulta del encuentro y el sabor o la luz que ésta deja en la escritora. Lo que suele llamarse "el placer" de la lectura no deja de revestir en Julieta Campos su parte de dolor o de sobrecogimiento que desmaya y vivifica a un tiempo, como cuando se rozan los extremos del goce. En varias ocasiones aparece esa sensación mitigada de dolor y de regocijo que es, en ella, el difícil camino del conoci-

to. La lectura del *Diario* de Anaís Nin la lleva, por ejemplo, a afirmar: "La sensación es idéntica a la que produce el exceso de oxígeno cuando, después de un largo encierro, sale uno a caminar muy temprano entre eucaliptos y pinos, y el aire, demasiado puro, intoxica y duele." La poesía de Eliseo Diego, a precisar que "en ciertos momentos de calma, extraordinaria calma, la realidad se vuelve demasiado real. Entonces es posible leerla, pero esa lectura, a veces, da miedo: es la sensación del asombro, del temor reverencial, algo que se expresa admirablemente en la palabra inglesa *awe*."

La calidad de la mirada que Julieta Campos deposita sobre la literatura es la misma que le permite, en un *Diario* que escribió paralelamente a su novela

El miedo de perder a Eurídice, distinguir el ocre masculino de España "severo, tan distinto del italiano que es un ocre sensual y casi femenino." Su lectura de la realidad participa de la misma conciencia crítica "donde la sensibilidad se vuelve lúcida y empieza a ser elocuente." Por esta afortunada conjunción de la sensibilidad y de la inteligencia, así define Alejandro Rossi este último libro de Julieta Campos: "*Un heroísmo secreto* es un hermoso y justo título para un libro tan atento a los procesos creativos y a las epifanías imprevistas, tan piadoso ante las fragilidades de los hombres. Un libro en el fondo muy generoso, un claro ejemplo de la inteligencia de las emociones."

CÁNDIDOS Y TARTUFOS

De JULIÁN MEZA

Por EDUARDO MILÁN

• Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1989, 238 pp.

LO VERDADERAMENTE importante, según Deleuze, no ocurre ni al principio ni al final, sino en el medio. Ese medio, cuando la búsqueda es la de la verdad, sufre un desplazamiento desde su área semántica al área significante: de ser un espacio *entre*, se transforma en un fin en sí mismo, en una cámara resonante que resuena para ella, sonido que representa su propia verdad. Esta defensa de la mismidad material que no pide cuentas a nadie y que podría aplicarse como definición al arte mismo, según Marx, no aspira a referirse a ese ejercicio estético que entreteje naderías sino a un espacio parecido, también joya rara: el espacio de la solidaridad. Dice Caillois que la aventura mimética del camaleón, esa tesis que defiende su brusco cambio de coloración como un recurso contra el peligro, es falsa: el súbito cambio en la pigmentación de su piel es un recurso contra el discurso del ahorro, es una política del lujo, del lujo de detalles. El camaleón es un animal

que deviene todo, deviene lo que sea, deviene lo que se le enfrenta, deviene azul. Casi se diría que, aunque laica, su piel piensa. Lo mismo ocurre con la mantis religiosa. De esta forma la naturaleza se solidariza consigo misma, en ese devenir formal que busca siempre ser otra cosa, que busca ser la diferencia. Y bien: Julián Meza es un camaleón. La escritura de estos ensayos bucea allí donde la atrae el parecido, donde el olfato significante husmea colores similares, donde el hombre, humillado de por vida, se parece al hombre. Y en efecto: ¿qué puede haber de parecido entre Julián Meza y un obrero polaco de *Solidaridad*? Pues la solidaridad, ese espacio ganado al astillero de la Historia con mayúsculas. Detenerse en la palabra mayúsculas, porque el pasaje de la minúscula a la mayúscula se llama mitificación. Y el discurso de la historia está escrito con mitificaciones. Solidaridad es una palabra que no puede aludir a una batalla, no puede aludir a la polémica gue-

rra, por supuesto que no alude a ninguna entrada con trompetas del ejército a la ciudad. La historia, nos recuerda Julián Meza, está escrita en prosa, y no hace demasiado tiempo que el discurso de la historia es la prosa de las ciudades. Casi el mismo tiempo desde que el marxismo se convirtiera en el niño bonito de la historia.

Cándidos y tartufos no es un libro de ensayos que tiene puesta la mira en el marxismo. Es una escritura que clama por una historia distinta, por la ínfima historia de la cotidianidad. Al no arremeter contra la utopía, su búsqueda es la de una historia epifánica. El hombre, vuelve a recordarnos Julián Meza, tiene derecho a la epifanía, tiene derecho a la iluminación, tiene derecho a acceder a ese punto a cui tutti li tempi son presenti, que mencionaba Dante, momento de claridad que atenta contra el borronco crepuscular de un discurso oscurantista que ya no da más de sí, un discurso que por aspirar a la generalidad

humana mató al hombre part. — Julián Meza es la de quien vio a Ícaro caer y siguió arando. Quiero decir: frente al derrumbe desplumado de las ideologías que casi tapan el sol, la acción del arado penetrando la tierra es un gesto que afirma el día a día, es un habla de humildad. Un habla que puede alternar entre la denuncia y la imprecación, entre la desolación y el sinsentido, pero, curiosamente, San Juan de la Cruz, también

perseguido por la ortodoxia eclesiástica de su época, era llamado "el humilde del sinsentido".

Es posible que a esta altura de 1989, en medio del callejón sin salida de la así llamada postmodernidad, un diagnóstico en tono gris sin más alternativa que el escepticismo, es posible que en un momento como éste, digo, donde todo está puesto en cuestión, un libro como *Cándidos y tartufos* pueda parecer moneda corriente. Pero no hay que olvidar

— porque ahí estaría el error — que este libro lleva más de diez años de escritura, que sus primeros textos, los más detonantes quizás, pertenecen a la década pasada, un momento donde rebelarse contra el canon y la ortodoxia de la izquierda bienpensante era ser satanizado. Hoy, aquella luz que parecía oscura y que Julián Meza nos arrojó a la cara se ha vuelto de una claridad meridiana.

INFINITY IN ALL DIRECTIONS

De FREEMAN DYSON

Por JOSÉ FERRATER MORA

• Harper & Row, Nueva York, 1988, 319 pp.

CADA DÍA ME parece más prometedora la idea de examinar qué función pueden ejercer en un pensamiento filosófico, una teoría científica, inclusive una obra artística, ciertas nociones muy generales y básicas. Uso el término "nociones" neutralmente, porque no estoy seguro aún de qué se trata: si de ideas básicas, orientaciones generales, intuiciones últimas, marcos de referencia, paradigmas conceptuales, supuestos, presuposiciones, etc. Lo único que me parece seguro es que en toda obra científica, filosófica, o artística de alguna consideración, pueden descubrirse ciertas nociones subyacentes, a menudo no advertidas por el autor —en cuyo caso podrían compararse con las "creencias" en sentido orteguiano—, pero en ciertas ocasiones muy conscientemente mantenidas. A veces operan como las constantes en una teoría o serie de teorías, a veces se asemejan a invariantes en una ecuación, a veces funcionan como una figura inalterada en el curso de transformaciones topológicas. Pero las "nociones" en cuestión son de índole distinta. En todo caso, no son necesariamente motores de la producción o de la investigación, ni menos aún principios fundamentales de los cuales quepa derivar consecuencias, teóricas o empíricas.

¿Qué son, pues? Si lo supiera a ciencia cierta, o inclusive si dispusiera de mayor claridad que la que usufructúo, lo diría de inmediato sin ambages. En vez de ello tendré que contentarme con dar ejemplos, y la obra de Freeman Dyson aquí comentada es uno particularmente interesante.

Acaso la versión más simple de dichos supuestos, conceptos, marcos, etc., sea la que se descubre en el curso de la filosofía, y que, por bien o por mal —aunque sospecho que más bien por mal—, se ha venido llamando "metafísica" y, a partir de comienzos del siglo XVIII, "ontología". Este último nombre es preferible al primero, porque descarta toda veleidad de decir algo sobre un supuesto mundo "más allá" del mundo real, o "detrás del mundo real", o "por debajo del mundo real". No se trata de "destruir" o de "desconstruir", a los modos heideggeriano o derridiano, la metafísica, porque me parece que estas "destrucciones" y "desconstrucciones" "son" justamente metafísica y no precisamente de la más recomendable —curioso que la oposición de algunos autores a la metafísica se manifieste tan metafísicamente—. Llamemos, pues, a los intentos aludidos al comienzo "ontología", y aunque esta palabra no está

tampoco exenta de tachas, ofrece por lo menos la ventaja de haber sido menos usada y manoseada que "metafísica". En todo caso, entiendo por tales intentos algo semejante a lo que hizo "en su tiempo" Aristóteles —que "no" empleó la dudosa palabra "metafísica" y se contentó con la expresión "filosofía primera" —o a lo que han hecho varios filósofos —entre ellos, Lesniewski, Quine y, con toda la distancia que se quiera, el autor de estas líneas—, a quienes no cabe acusar de especulaciones gratuitas, entre otras razones porque sus exploraciones ontológicas han tratado de apoyarse en nociones e investigaciones lógicas y lógico-semánticas, al punto que a menudo pueden identificarse con éstas.

Una aclaración última sobre este punto: las nociones básicas en cuestión no son referenciales, pero no porque haya que desterrar para siempre toda expresión de esta índole alegando que todo "texto" versa siempre sobre algún otro "texto" y que ahí termina la historia, sino porque su función no es ni siquiera latamente referencial, sino, como la he llamado, "transferencial". El referencialismo radical presupone que todo lenguaje (científicamente admisible) ha de estar en relación biunívoca con el

mundo. El textualismo extremo mantiene que no hay esta correspondencia (lo cual parece muy cierto) ni ninguna otra de ninguna otra índole (lo que parece harto improbable). Entre estos dos "ismos" queda todavía mucho terreno sin ocupar.

Las nociones específicas que tengo en mente para ejemplificar las de los tipos sugeridos han sido, en el pasado, las de sustancia, esencia, existencia, materia, forma, accidente y otras similares. Más tarde han sido varias que —como las de individuo, categoría, actividad, permanencia, etc.— han dado a algunos la impresión, a mi entender errónea, de que se trataba de un mero cambio de vocabulario. Sin eliminar por completo algunas de las precedentes, se han ido introduciendo otras tales como las de predicado, estructura, nivel, continuo (y discontinuo), sistemidad (a diferencia de sistematicidad), etc. La verdad es que el número de nociones del género indicado ha sido tan elevado que convendría agregar a los trabajos ya llevados a cabo en este terreno una nueva, y muy detallada, investigación (histórica y analítica). Tarea poco llamativa, y siempre amenazada de ser juzgada como irrelevante o, para tomar prestado de Ortega uno de sus términos preferidos, "peri-

clitada", pero que, a la postre, podría ser filosóficamente algo más eficaz que las propuestas por algunos textualistas que, a diferencia de los que han tomado esta dirección para ciertos cometidos muy específicos (la teoría y práctica literarias, por ejemplo), se han tomado la cosa verdaderamente al pie de la letra.

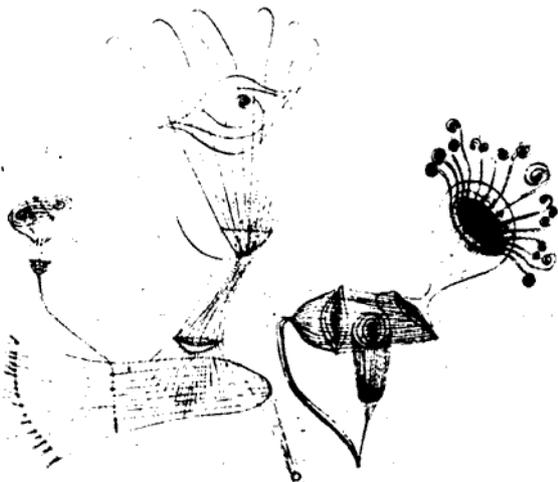
¿Qué nociones comparables con algunas de las señaladas adopta Freeman Dyson en su libro *Infinity in All Directions*? En este caso no caben dudas, porque el autor lo dice claramente: son las nociones de infinidad y diversidad. La primera figura en el título del libro actual, pero la segunda —que sirvió para una versión primitiva de la presente obra— es la más importante. La primera parte del libro de Dyson versa sobre la vida en sentido biológico —y la realidad física y química subyacentes—. La segunda trata de cuestiones éticas y políticas— y del "ambiente", natural y cultural, en el que se plantean—. En cada caso surge una multitud de cuestiones que no pueden afrontarse mediante un solo punto de vista o siguiendo un solo modelo, así como una multitud de problemas que no pueden resolverse mediante una sola doctrina. Hay que adoptar, pues, una gran variedad de posiciones y puntos de vista. Como esto

equivale a mantener la diversidad y la variedad tanto del mundo como de los modos de entenderlo, cabría objetar que de este modo se niega justamente que pueda, o deba, adoptarse "un" punto de vista, que sería el de diversidad. ¿Cómo conjugar "un" punto de vista con la diversidad? ¿No será el titulado "punto de vista" de la diversidad sólo uno entre muchos otros posibles puntos de vista? Y como uno de ellos es el de la unidad, los partidarios de ella pueden alegar que al adoptarlo no infringen en modo alguno las "reglas" sentadas por los partidarios de la diversidad. En cambio, los partidarios de la diversidad infringen la "regla" sentada por los que predicán la unidad.

El asunto no es tan rompecabezas como parece. En primer lugar, el que un punto de vista permita otros no es siempre un inconveniente. De hecho, es una de las reglas más fecundas que dio Peirce: no obstaculizar el camino de la investigación. Pero, además, resulta que ni la "unidad" ni la "variedad" son, en rigor, puntos de vista: son más bien modos posibles de manejar puntos de vista. No es, pues, en modo alguno contradictorio adoptar una, y sólo una, regla general: la que afirma la diversidad de las cosas y de los modos de entenderlas.

Por lo demás, la diversidad no comporta necesariamente el aislamiento de cada cosa, o clase de cosas, diversas. Puede muy bien mantenerse que hay conexiones y enlaces —y, por si fuera poco, una gran variedad de ellos—. La afirmación de que hay, en plural, enlaces, constituye asimismo "un" punto de vista que, por razones similares a las antes apuntadas, no es contradictorio consigo mismo.

"Tanto los problemas científicos como los humanos —escribe Freeman— los considero desde el punto de vista de un apasionado ["lover", en el texto original] de la diversidad. La diversidad es el gran don que la vida ha traído a nuestro planeta y acaso la vida pueda transmitirla un día al universo entero. La conservación y promoción de la diversidad es el gran objetivo que me gustaría ver incorporado a nuestros principios éticos y a nuestras acciones políticas." Si se quieren usar los términos de la ontología "antigua", cabría hablar del problema, y la dicotomía, de lo uno y lo múltiple, de que tanto se ocupó Platón y que fue uno de los principales moto-



Bajo el agua, 1927

res del pensamiento de los presocráticos. Lo Uno y "en una sola dirección", como habría dicho Parménides. Lo Múltiple en todas las direcciones, como habría proclamado Protágoras.

Para volver a Freeman Dyson, hay dos modos de concebir el mundo.

Uno consiste en verlo solamente como un conjunto de supercuerdas —que, por lo demás, aparecen sólo por el momento como una estructura matemática y como un modelo de explicación que espera oportuna confirmación experimental—. Desde luego, aunque la superteoría de las supercuerdas fuera experimentalmente comprobada, no por ello sería, como se la ha nombrado a veces, "una teoría de todo [de todas las cosas]". No todo se reduciría a supercuerdas, ni todo se explicaría apelando a semejante superteoría, por fuerte que persistiera el deseo de que así fuese.

El otro modo de concebir el mundo consiste en reconocer su complejidad maravillosa. Un ejemplo de ella lo tenemos en la mariposa. Por eso Freeman ha dado el título de "supercuerdas y mariposas" a uno de los capítulos de su libro. Pero la mariposa es aquí sólo una imagen poética que permite hablar de milagros sin creer mucho en ellos. De hecho, la complejidad más maravillosa de todas la tenemos en que aunque hay cosas tan variadas en el mundo, resulta que todas ellas forman parte del mundo. Sospecho que a Freeman no le desagradaría del todo que se hablara del mundo como "la complejidad de las complejidades". A la idea dominante de la diversidad cabría agregar la idea no menos dominante de los enlaces entre diversidades.

Apuntamos antes que empezar por loar la diversidad —lo que comporta, además, reconocer que todo (el mundo físico, el biológico, el moral, etc.) es enormemente complicado— parece lógicamente incompatible con adoptar "un" punto de vista. Pero realmente no es así. Ello se debe a la razón ya dada de que no se trata, propiamente hablando, de puntos de vista. ¿De qué se trata, pues? Me da la impresión de que, entre otras cosas, se trata de la expresión de un temperamento. El de Freeman Dyson es notoriamente "diversificador", al revés de los "temperamentos" de Einstein y, más recientemente, de Stephen Hawking, que son obviamente

"unificadores" y, hasta cierto punto, "reduccionistas".

En todo caso, cada temperamento —cada "noción", en el sentido de esta palabra sugerido al comienzo— tiene muchas y muy plausibles justificaciones. Por si fuera poco, con ellos pueden obtenerse excelentes resultados, si más no en lo que concierne al mundo físico (incluyendo el biológico). En cuanto al mundo moral, Dyson afirmaría seguramente —y no le faltarían ni razones ni datos— que el unitarismo y el reduccionismo a ultranza pueden dar muy malos resultados, de modo que, por lo menos en esta esfera, sería recomendable el reconocimiento de la diversidad —si se quiere, del "pluralismo".

El título de la obra de Freeman no es sólo la expresión de una "tesis general". Es asimismo el anuncio que va a servir para muy diversas aplicaciones.

Unas palabras sobre la "tesis general". Para Freeman Dyson el universo se extiende infinitamente en todas las direcciones y ello en todas las esferas de la realidad. Esto no equivale a decir que el universo físico sea infinito en el espacio y en el tiempo y que pueda extenderse "en todas las direcciones", al modo como se lo figuró, en su "pasión por lo infinito", Giordano Bruno a comienzos de la época moderna o en la forma en que se lo representaron muchos científicos y filósofos de los siglos XVII y XVIII. No es estrictamente necesario que el universo sea infinito en el espacio y el tiempo para que se manifieste "en todas las direcciones". Lo único realmente necesario es la variedad.

Respecto a las "aplicaciones", sería tarea inútil tratar siquiera de resumirlas. El libro de Freeman aporta suficientes detalles al respecto. De hecho, la obra es sugestiva justamente porque no es ni un conjunto de vagas generalizaciones ni tampoco una compilación de hechos varios y curiosos.

No es lo primero por el modo como el autor brinda y desarrolla su "noción capital" —la de la infinitud/diversidad— y por las varias formas con que la presenta y explica a los oyentes de sus "Gifford Lectures" y luego a los lectores del libro resultante. Baste mencionar al efecto el contraste entre "Manchester y Atenas" —que es en cierto modo un "Manchester" contra "Atenas"—, un ejemplo tan iluminador para las ideas del autor como para su biografía. A veces se le va

la mano, acaso porque se ha esforzado por no ser demasiado infiel al legado de las "Gifford Lectures", que especifican para todos los invitados el tema "La teología natural" —entendida ciertamente en un sentido muy lato y nada dogmático—. O también porque, de hecho, el autor ha querido expresar su manera de ver el cosmos entero; aunque esto lo hace como científico, lo hace asimismo como persona que quiere ver hasta dónde llega el punto de vista —la "noción"— sumamente amplio de la diversidad. Como lo habían sido sus anteriores "Tanner Lectures" —a las que Dyson dio justamente el título de "elogio de la diversidad"—, la obra actual es un buen ejemplo de sobriedad dentro de la especulación.

No es lo segundo —una mera compilación de datos más o menos arbitrariamente elegidos entre un número prácticamente incalculable—, porque especialmente en sus mejores momentos Dyson propone teorías dignas de seguirse elaborando hasta alcanzar el estadio en el que puedan contrastarse más adecuadamente con observaciones y experimentos. Tal ocurre con la "hipótesis" (Dyson subraya que de esto se trata y no de una teoría) del doble origen de la vida, que presupone la génesis de células (primitivas) sin aparato genético. Las páginas consagradas a esta cuestión, a la que se agrega el intento de explicación de la extraordinaria complejidad de la vida (biológica), constituyen un ejemplo del modo como Dyson establece "enlaces". Aquí se trata de enlaces entre dos maneras como un científico de su talla puede hablar acerca del mundo. Uno se queda con la impresión de que al tratar estos asuntos, y al buscar apoyo en varios ilustres predecesores, incluyendo los trabajos experimentales de Manfred Eigen, Leslie Orgel y Lynn Margulis, Freeman se está contemplando en el mismo espejo en el que podía haberse contemplado su más eminente antecesor en la física, Erwin Schrödinger, en el influyente libro titulado *¿Qué es la vida?*, de 1943. "Ahora —escribe cuarenta años después—, es el momento justo para formular las preguntas que Schrödinger evitó."

Tengo la impresión de que el más ferviente deseo de Freeman Dyson sería pasar a la historia de la ciencia como "el segundo Schrödinger".