

LIBROS

> Edmund Wilson

PRESENCIA DEL ENSAYO

• **Obra selecta**
> EDMUND WILSON

• **El viaje a la ficción / El mundo de Juan Carlos Onetti**
> MARIO VARGAS LLOSA

• **Contra la historia oficial / Episodios de la vida nacional: desde la Conquista hasta la Revolución**
> JOSÉ ANTONIO CRESPO

• **El hombre sin cabeza**
> SERGIO GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

• **Leonardo da Vinci / Pintura y sabiduría hermética**
> JORGE JUANES

• **El triunfo de la antiseptia**
> JOSÉ ANTONIO LÓPEZ CEREZO

Wilson y su imperio



Edmund Wilson
Obra selecta
ed. y pról. de Aurelio Major,
Barcelona, Lumen, 2008,
937 pp.

Entre los libros que siempre tengo en la memoria e imagino que releo constantemente está *Hacia la estación de Finlandia* (1940), que Edmund Wilson, su autor, subtítulo “Ensayo sobre la forma de escribir y hacer historia”. Antes de leer *Obra selecta*, de Wilson, que acaba de aparecer en español, me atreví a releer, en la realidad y no en la imaginación, *Hacia la estación de Finlandia*, sin amedrentarme ante el miedo a la decepción. A pesar de algunos pesares, la historia de cómo algunos hombres soñaron con dominar la historia volvió a encantarme, como la primera vez, en la adolescencia. Es notorio que lo que Wilson sabía de Vico y de Michelet no era mucho o que Hippolyte Taine tuvo en el crítico estadounidense al único lector del siglo XX incapaz de avergonzarse de él. Y lo que dice Wilson de Marx y de Engels como letrados es hermoso, como emocionantes son, a la vez, sus estampas románticas de Lenin y de Trotski. *Hacia la estación de Finlandia* es un cuento de hadas, y la ingenuidad cultivada y curiosa con que Wilson estudió la Revolución rusa,

en tanto que desenlace (para no decir que fin) de la historia, lo preserva de los estragos que la ilusión comunista causó en otros escritores. Wilson, que estuvo en la Unión Soviética una temporada larga en 1935 y conoció, como pocos, el Nueva York de la izquierda, en sus zonas estalinianas y en sus zonas trotskistas, no aparece, a primera vista, como cómplice intelectual de los crímenes que Lenin cometió en su propio nombre y en el de Marx. Creer a Wilson en contubernio con sus revolucionarios rusos pareciera ser un despropósito como culpar a Gibbon de ser insensible a las penurias causadas por los godos en Grecia o de acatamiento culposo de la usurpación de Constantino.

El genio de Wilson, como historiador de las ideas (y de una idea, la comunista), o, al menos, el motivo que le encuentro a la vigencia de *Hacia la estación de Finlandia*, está en la distancia tan artísticamente labrada que interpone entre él y su tiempo, en una piedad humorística, dickensiana, ante la gravedad de la historia, a la cual no deja de ver como una consecuencia práctica del error humano. Habiendo escrito un libro sobre la historiosofía, apenas es, Wilson, un metafísico. Tan es así que el prólogo de 1971, en el cual admite, con toda honradez, haber sido ingenuo ante el magnetismo despótico que nutría a la sociedad rusa y haberse cegado, por esa razón, ante el significado de Stalin, sale

sobrando, no moralmente pero sí en términos de estilo. Es propio del candor de Wilson documentar su indignación ante sí mismo trayendo a cuenta no el saldo genocida del comunismo sino un par de testimonios de viejos bolcheviques que aseguraban la maldad psicológica de Lenin, testimonios que habrían modificado el romance wilsoniano.

No es ajena a Wilson y su crítica literaria una reflexión sobre *Hacia la estación de Finlandia*. Muchos críticos literarios, entre ellos los más grandes, han sido historiadores de las ideas, lo que anula la quisquillosa propensión de algunos profesores a separar de la crítica literaria (que imaginan en esencia como una descomposición del poema) géneros que desprecian como periodísticos. No es casual que Sainte-Beuve haya escrito una crónica de la espiritualidad jansenista (*Port-Royal*); Taine, una historia de la Revolución francesa, y Wilson, *Hacia la estación de Finlandia*. Sin desplegarse en la historia de las ideas, la crítica se resigna a disfrutar en el serrallo, como el eunuco que caricaturizaron Flaubert y Nietzsche.

Una vez que releí *Hacia la estación de Finlandia*, me acerque un poco más a la *Obra selecta*, leyendo la biografía que publicó Lewis M. Dabney, quien ha sido, junto con Leon Edel, la persona que más sabe sobre Wilson, pues en su caso todo intento de separar la vida del crítico de su obra es una herejía.¹ No importa que William Empson haya estado en China; es imposible leer a Wilson sin su fila de

¹ Lewis M. Dabney, *Edmund Wilson / A Life in Literature*, Nueva York, FSG, 2005.

martinis o sin sus tres meses de hospital en Odessa. En fin, que con la ayuda de Gore Vidal, de Paul Johnson y de algunos otros retratistas, me hice una idea del personaje. De 1895 a 1972 transcurre la vida de Wilson, hijo de patricios que hizo primero la Gran Guerra que el amor, permaneciendo virgen hasta los veinticinco años. Tras haber conocido como enfermero la matanza que lo puso en complicidad con Walt Whitman, el primer gran enfermero de una literatura en la que abundan, escribiría, el crítico, su libro sobre la Guerra Civil de los Estados Unidos, *Patriotic Gore* (1962).

El personaje se impone en los años veinte, época que él mismo, su maestro H.L. Mencken y los Scott Fitzgerald inventaron, presentando (Wilson en *El castillo de Axel* de 1931) a Proust, Joyce y Yeats como una constelación llamada *modernism* destinada a influir en las mareas del planeta tanto como en los ciclos de la fertilidad. De *The Twenties* (1975) a *The Sixties* (1993), publicados póstumamente y sin censura por su indicación expresa, Wilson ha ido dibujándose como el primero, antes de D.H. Lawrence, de los escritores de lengua inglesa en escribir sin recato sobre su vida genital. Será Wilson, también, el alcohólico invicto, el marido golpeador y el marido golpeado (Mary McCarthy también tenía su *punch*), el neurótico que asumió la neurosis como un enervante, el enamorado de ese desastre que fue Edna St. Vincent Millay, la poetisa.

En la obra reunida con elegancia y oportunidad por el poeta y editor mexicano Aurelio Major encontramos ensayos y artículos que aparecieron en *The New Republic* y *The New Yorker* y que provienen de colecciones como *La berida y el arco* (1941), *The Triple Thinkers* (1948), *Classics and Commercials* (1950), *The Shores of Light* (1953), lo mismo que varias cartas tomadas de *Letters on Literature and Politics, 1912-1972* (1977), decisión esta última del compilador que eleva la calidad del copioso volumen.

El impulso de Wilson es comprensible desde *El castillo de Axel*, precisamente por ese didacticismo que lo hace aparecer hoy día como crudo, primitivo. Creyó Wilson que Estados Unidos era una nación rústica que necesitaba de la ilustra-

ción literaria y puso manos a la obra. Completó el periplo europeo de su adorado Henry James y explicó a Proust y a Joyce desde el principio, tesoneramente, presuponiendo la ignorancia de un público que él mismo creó y con él creció, arrojando a una nueva literatura que apareció tan milagrosamente, a los distantes ojos europeos, como había surgido, medio siglo atrás, la rusa, esa literatura que Wilson consideraba la más bella de las artes. “Esperábamos lluvia y tuvimos un diluvio”, dijo, patriarcal y orgulloso, Wilson.

Nunca es Wilson ni destructivo ni avieso. Se comporta como un fundador. Sabe que su responsabilidad suma en los activos de la tradición y hay juicios suyos que condenaron irremediablemente a quienes los merecieron. Ezra Pound, por ejemplo, jamás pudo quitarse la aureola del provinciano universal, el expatriado que improvisa, aquel quien hubo de ser un hermoso e imponente árbol, pero no un bosque. Se le culpa de haber menospreciado a William Carlos Williams y a Wallace Stevens, lo cual es cierto, pero llama la atención que a los críticos “conservadores” siempre se les comprometa por la dureza de su oído. ¿No será que la poesía, sobre todo desde que se emancipó, justo cuando la gloria del simbolismo, pide más de lo que merece? Eso es lo que han dicho los críticos en privado, cuando no los escuchan, a la hora confesarse en sus diarios.

Otro aspecto notable son las reservas wilsonianas ante el “pensamiento maldito” que impusieron los franceses desde los años treinta y que a partir de 1945 se volvió canónico para la opinión literaria internacional. Sabemos que Baudelaire está relacionado con la tradición blasfematoria del catolicismo, que a Wilson le importaba poco, pero, ¿no hizo muy bien en recordar la impaciencia de Anatole France y decir que Baudelaire era un pésimo cristiano, indigno de ser tomado teológicamente en serio? ¿No atinó Wilson, con Camus y con Mario Praz, en despojar a Sade de algo de su prestigio para recordar que era el creador de creaturas malignas de anticipatorio tufo hitleriano? En fecha tan temprana como 1932 Wilson rechazó la santificación de Joseph de Maistre, reaccionario ante el

Altísimo al que se recurre cuando nos hartamos de la secularización, la democracia y el dinero. En ese sentido fue Wilson, de principio a fin, un hombre de izquierda necesario, el agnóstico que nos previene contra el consuelo melancólico de la “íntima tristeza reaccionaria”.

Predicó Wilson, también, contra algunas supersticiones cultas que siguen vigentes, como la creencia en la grandeza de Tolkien, en su opinión un mal escritor exaltado por la inmadurez de los adultos, insaciables a la hora de alimentarse con basura adolescente. También protestó, en 1944, contra la obligación que sienten los cultos de relajarse con novelas policiacas, dudosa higiene del espíritu. Y pidiendo justicia para Edith Wharton deslizo su idea de la fugacidad del talento femenino, posible, según él, sólo gracias al impacto de una emoción extraordinaria pues a la mujer le está vedado el trabajo duradero. Quizás Agatha Christie se le apareció para refutarlo.

Sería larguísimo hacer el elogio de la sabiduría wilsonianas: el imperio de Dickens sobre el siglo XIX, la profecía de que Lewis Carroll y su Alicia sobrevivirán a los Carlyle, los Spencer y las George Eliot, el paralelo entre Flaubert y Joyce que hoy es una obviedad académica, la indulgencia desdeñosa ante Connolly o la constatación de que Ernest Hemingway fue el peor personaje de Ernest Hemingway. A su amigo el príncipe Mirsky, asesinado en las purgas de Stalin, lo compadeció menos por haberse convertido, en mala hora, al realismo socialista que por el sufrimiento que le causaron los mediocres. La literatura, advertía Wilson, está más abierta que ningún otro campo para el improvisado, a quien le basta con creer que sabe leer y escribir para pasearse jactancioso.

Sólo le reprocharía a Major la ausencia, en la *Obra selecta*, de la descalificación que de Kafka escribió Wilson en 1947, pareciéndole incomprensible, no el mérito del escritor, que él emparentaba de buen grado con Poe y Gogol, sino la epidemia de teología negativa que había desencadenado. El gentil Wilson, quien había comprendido al Marx rabínico mejor que nadie, descartaba al otro gran judío. Es su mayor pecado y

merece alguna discusión porque nada hay más victoriano o menos actual que la indiferencia de Wilson ante el llanto teórico que la Escuela de Frankfurt y otros espíritus religiosos han derramado sobre la ausencia de Dios, el inenarrable sufrimiento humano durante el siglo totalitario. No es que Wilson fuera ajeno al horror secular: fue uno de los primeros y más eficaces antiestalinistas. Pero no sufrió la guerra civil europea como europeo y eso que estaba curando heridos, sobre el terreno, en 1918. Vio en los desastres de la guerra una consecuencia de la amargura que acompaña a la dulzura de la vida humana y nunca creyó que el *modernism* (ni Kafka) fueran la expresión traumática de esa experiencia. ¿No estaba el escritor, como dijo al final de su nota antikafkiana, obligado a engañar al mundo haciendo uso de su perturbadora belleza?²

Wilson fue, en esa creencia de que el mundo marchaba a la democratización de la alta cultura soñada por Matthew Arnold, muy norteamericano y fue de los pocos críticos que no odiaron el mundo moderno porque no odiaba a Estados Unidos, dado que casi siempre —nunca está de más recordarlo— una cosa va con la otra. Ese amor a la tierra nueva lo compartió Wilson, por cierto, con su irritable amigo ruso, Vladimir Nabokov.

Por supuesto que Wilson recorrió el país sofocado por la Gran Depresión y difundió (lo recuerda René Wellek) muchas de las manías opositoristas del intelectual norteamericano que, en principio y por tradición, desconfía de su gobierno. Nunca le quedó claro por qué Roosevelt involucró a Estados Unidos en la guerra contra el Eje y nunca quiso pagar impuestos. Pero acabó aplaudiendo la victoria contra Hitler y saldó su deuda o más bien hizo que la pagaran sus editores. Compartió Wilson, sin incurrir en el patriotismo, la doctrina del destino manifiesto. Le gustaba, en ese sentido, la *grandeur* panorámica proyectada por André Malraux y no en balde, escena que me encanta, los encontramos a la mesa, con

JFK, en la Casa Blanca, en mayo de 1962. Y si Wilson resucitara para saber que actualmente Malraux no goza de mucho crédito por mentiroso, calculo que Wilson, alcohólico tolerante con la miseria humana, se encogería de hombros.

Fue Wilson, ojo de águila, un crítico imperial. Su visión democrática de la literatura, por su extensión y bondad pero también por su ceguera e ingenuidad, corresponde a los años dorados de Estados Unidos. En la nómina de la *Nouvelle Revue Française*, por ejemplo, hay en ese mismo periodo del siglo XX cinco o seis críticos formidables pero ninguno de ellos, ni siquiera Valéry Larbaud, dejan de ser críticos nacionales. No obstante, Wilson, para la Francia bizantina, era un simplón. Ayuno de teorías, la academia lo descartó como periodista, pese a haber despojado al marxismo de su dialéctica, insistiendo en su determinismo. A los ingleses, esa *morgue anglaise* que amaba, nunca dejó de parecerles un yanqui en la corte. Pese a los reparos que se puedan hacer aquí y allá, estaría yo tentado a repetir que Wilson, sólo después de Sainte-Beuve, ha sido el crítico más influyente de esa historia moderna que se caracteriza, entre otras cosas, por sus viejos críticos literarios. Nunca ha podido ser borrado de la lista. Hablando de uno que sí fue olvidado, el victoriano George Saintsbury, otro santo, Edmund Wilson se autodefinió, elogiando, en el gran crítico, el paladar refinado y el apetito omnívoro. —

— CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Teorías tiranas



Mario Vargas Llosa
El viaje a la ficción / El mundo de Juan Carlos Onetti
Madrid, Alfaguara, 2008, 248 pp.

A lo largo de los años, muchos años, Juan Carlos Onetti (1909-1994) construyó su propio mundo —bellamente desolado, tristemente huraño, emo-

cionalmente aterido—, el de Santa María, su comedia humana, su Yoknapatawpha, su ámbito físico y metafísico. Santa María apareció por vez primera en *La vida breve* (1950), y con ella surgieron los personajes que la habitarían y llegarían a darle una identidad a la vez inexorable y esquiva. El lugar es, de un modo muy deliberado, el “sueño realizado” de Onetti y también su “infierno tan temido”. Ayuntar aquí estos títulos, extremos como son uno y otro, implica recordar que desde fecha temprana el escritor dio con una voz irrevocable, que es la primera autoridad que persuade en sus piezas, y con una visión personal del mundo, que es lo que las gobierna. Santa María es, qué duda cabe, un acto de transmutación artística que adopta para su formulación esa épica de la conciencia moderna que despoja al héroe de todo heroísmo, diríase de una postépica sin grandeza que tanto alienta en nosotros, lectores conformados por la orfandad heroica vinculada a las causas perdidas de la tradición literaria occidental más reciente. Onetti fue en su época, tanto en la literatura del Uruguay y el Río de la Plata como en la del ámbito hispanoamericano, una de las figuras regeneradoras que marcaron la segunda mitad del siglo pasado: Jorge Luis Borges, João Guimarães Rosa, Octavio Paz, Adolfo Bioy Casares, Juan Rulfo, para nombrar a unos pocos.

En el Uruguay, su país, Onetti cerró con un manotazo el diccionario; también aventó las indolencias que habían ganado a una literatura vuelta municipal, inauguró una radicalidad distinta y extendió, desde *El pozo* (1939), una mirada anticipadora que lo convirtió en un visionario prematuro. Los pocos, poquíssimos uruguayos que llegaron a él leyeron en sus páginas las claves de un país singular que había recorrido con denuedo las etapas de la institucionalidad rectora y del Estado de bienestar para convertirse en una socialdemocracia *avant la lettre* y que, sin embargo, escondía en sus entretelas confortadoras una neurosis traumática. Cumplía así Onetti con una de las exigencias que conducen al mito: ser de su tiempo y estar contra su tiempo, auspiciar una nueva experiencia de la realidad (de la realidad cercana y de la realidad sin

² “A Dissenting Opinion on Kafka”, en Edmund Wilson, *Literary Essays and Reviews of the 1930s & 40s*, Nueva York, The Library of America, 2007. El tomo precedente apareció simultáneamente, bajo el mismo sello: *Literary Essays and Reviews of the 1920s & 30s*.

más del mundo) y expresar, a la vez, una nueva forma de conquista de la realidad. Sólo Felisberto Hernández, desde un ángulo literario muy diferente, se acercaría a un destino literario y a una estatura estética similares. En una trayectoria de evoluciones quebradizas pero constante en sus aspiraciones, y a partir del entorno rioplatense, Onetti se alzó desde fechas tempranas en una referencia importante para el núcleo central de la escritura de América Latina y, andando el tiempo, de la hispanoamericana. El suyo es ya un legado resonante.

Pues bien: a ese Onetti, y a su arco literario, Mario Vargas Llosa ha dedicado *El viaje a la ficción*. Hombre generoso y escritor con conciencia de sí mismo —es decir, hombre abierto a la empatía hacia lo ajeno y escritor capaz de aplicarse a un acto de reflexión—, Vargas Llosa desea trazar, desde la admiración razonadora, un panorama cronológico que recorra, en mayor o menor medida, los títulos de Onetti y que, a su vez, levante un retrato del hombre y una geografía de su época. Lo hace desde la idea de que no existe imaginación pura, de que no hay imaginación que no sea un comportamiento animado por un resorte afectivo o ético, vinculado positiva o negativamente a una circunstancia social. Para él, la tarea crítica consiste en escuchar a las obras en su autonomía fecunda sin olvidar discernir en ellas las relaciones con el mundo, con la historia y con la actividad inventiva que las acuna. Hay que señalar que tal acercamiento respetuoso y abarcador es, por sí mismo, una virtud previa al propio libro; y hay que señalar más: que un autor de fama, de prestigio y de alcance difusor se ocupe de otro autor al que la fortuna le fue mayoritariamente adversa es un gesto ejemplar y que lo honra. Y que un autor demuestre, a los setenta y pico de años, que es aún capaz de obedecer a algo parecido a una obsesión y comprometer en ello su curiosidad y sus horas es cosa que sorprende y se agradece. Hechos estos reconocimientos, me importa adelantar que, en el envite, y a partir de una sinceridad intelectual indiscutible y un acercamiento animoso, el calado de interpretación no es parejo en su sutileza ni en su penetración; a veces se adentra en sus materiales, a veces los so-

brevuela sin tocar su médula y a veces los somete a una pedagogía ayuna de carácter y mordiente. De ahí, de esas características, asoma lo que acaso se deba tener por la nota más destacada: la impresión de que este es un recuento a un tiempo generalizador y vago.

Hay un rasgo, eso sí, que encamina, contamina y determina al conjunto y que no significa una novedad en el universo de ideas de Vargas Llosa. Tal rasgo, expuesto como una especie de telón de fondo, es la teoría de que la obra de arte en general y la novela o la narrativa muy en particular tienen como característica decisiva el propósito de crear un mundo alternativo al mundo real, un mundo que es una huida y es un refugio a la insuficiencia de la vida, que es alimento espiritual y fuente de consolación. Como ocurría con sus teorías de “la verdad de las mentiras” y de los “demonios” que acosarían al escritor en su tarea, y como ocurría en sus ensayos sobre Gabriel García Márquez (*Historia de un deicidio*, 1971) y Gustave Flaubert (*La orgía perpetua*, 1975), Vargas Llosa parte en sus análisis de unas intuiciones regidoras y de un cuerpo de ideas que de un modo incómodo —incómodo para sus objetos de estudio, que deben doblegarse a sus exigencias, e incómodo para un lector obligado a seguirlos en una reiteración muy continuada— gravitan demasiado en sus interpretaciones. Pero el reparo mayor no radica en tal gravitación estructuradora, que, en la medida en que responde a una congruencia interior y a unas secuencias lógicas, podría tener capacidad incentiva e intelectual. El reparo que cabe formular es que la argumentación que se levanta alimenta dos vertientes inquisitoras —una de signo literario, la otra de signo biográfico y sociológico— que, para así decirlo, mutua y contradictoriamente se apoyan y se anulan: una enriquece y la otra empobrece, una es hiperbólica en la defensa de su método y la otra adelgaza las espesuras en las que se adentra. Aquí se abraza una consistencia y allá una inconsistencia.

A cierta altura se declara que:

Diversión, magia, juego, exorcismo, desagravio, síntoma de inconformidad y rebeldía, apetito de libertad,

y placer, inmediato placer, la ficción es muchas cosas a la vez, y, sin duda, rasgo esencial y exclusivo de lo humano, lo que mejor expresa y distingue nuestra condición de seres privilegiados, los únicos en este planeta, y, hasta ahora al menos, en el universo conocido, capaces de burlar las naturales limitaciones de nuestra condición, que nos condena a tener una sola vida, un solo destino, una sola circunstancia, gracias a esa arma sutil: la ficción.

Lo que ahí chirría es el “muchas cosas a la vez”. Se trata de una acumulación de posibilidades que, más que descubrir, encubre, y que parece decirlo todo para no decir nada. O, quizás, algo dice —y ese decir tiene su legitimidad en este llano imperio de la ignorancia de masas en que vivimos— para ese amplio sector del público que Vargas Llosa ha conquistado con empuje creador y voluntad seductora. En todo caso, añadir en la misma línea de razonamiento que “es un error creer que soñamos y fantaseamos de la misma manera que vivimos. Por el contrario, falseamos y soñamos lo que no vivimos, porque no lo vivimos y quisiéramos vivirlo”, propone una retórica que participa tanto de lo restringido como de lo abarcador, de lo pertinente y de lo intercambiable o reversible. Y son generalidades cuya consecuencia última —una ansiedad por domesticar o aliviar el desorden de la vida por el orden aparente del arte— aparece, tal como está expuesta, como brumosa.

Al comienzo del libro Vargas Llosa escribe que

desde el primer cuento que publicó, en 1933, hasta su última novela, aparecida un año antes de su muerte, *Cuando ya no importe* (1993), es notable la coherencia de Onetti, en su cosmovisión, su lenguaje, sus técnicas y sus personajes. Sus ficciones pueden leerse como capítulos de un vasto y compacto mundo imaginario. El tema obsesivo y recurrente en él, desarrollado, analizado, profundizado y repetido sin descanso, aparece precozmente perfilado en *El pozo*: el

viaje de los seres humanos a un mundo inventado para liberarse de una realidad que los asquea.

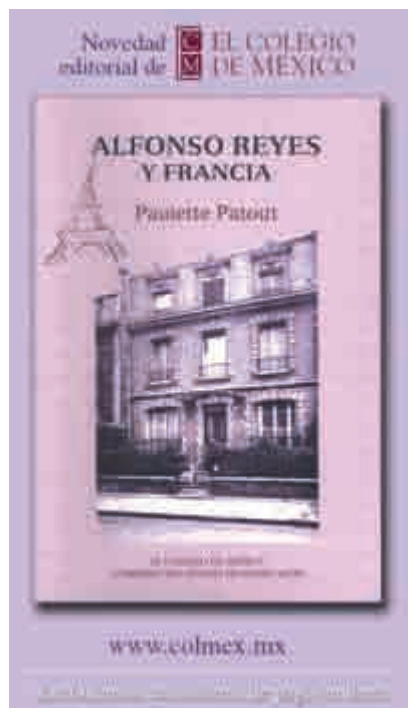
El resumen es compartible. No lo es su trasmutación, digamos, práctica o imaginaria. “El viaje de los seres humanos a un mundo inventado para librarse de una realidad que los asquea” entraña, en Onetti, una estrategia de retorcimientos sádicos y masoquistas que no parecen el mejor estímulo para que se abraze tal empresa de espíritu reconstituyente. Más: una peculiaridad rara en Onetti, y que milita en desfavor de una zona de las teorías de este libro, es que su esencialidad (su decrepitud, su carencia de prestigio vital) transcurre en una claustrofobia que el lector común, en una reacción instintiva, rechaza con gesto defensivo. Por cierto, Vargas Llosa argumenta que Borges “ayudó [a Onetti] a descubrir una proclividad íntima de su vocación literaria”: la cartografía estética que alza “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” contribuyó a concebir la de Santa María. Otra vez: esa es una posibilidad pero una posibilidad que tenía numerosas fuentes inspiradoras y contra la que, literariamente hablan-

do, todo conspira, incluido el contexto en que el propio Vargas Llosa la sitúa y parafrasea. El famoso desencuentro entre Borges y Onetti fue algo más que un desencuentro anecdótico.

Vargas Llosa sigue de cerca, con escrúpulo y con atención vigilante, los avatares de la obra de Onetti. Reconstruye sus tránsitos, sus leyes y sus desplazamientos interiores, bucea en sus orígenes, plantea reflexiones y reflexiona él mismo, indaga y cuestiona. Hay allí hallazgos que importan como contribuciones a una lectura onettiana. Hallazgos, sin embargo, que a menudo se estancan o se paralizan en un cierto punto de la evolución entre su enunciación y su demostración, que en su exposición se retuercen y se vuelven no ya inexactos o incompletos sino lastrados por el peso de lo convencional, hallazgos que más que mostrar una originalidad parecen deudores de observaciones y señalamientos que vienen de muy atrás. El influjo de Emir Rodríguez Monegal, para citar un nombre, es patente incluso en las versiones menos afortunadas o eficaces que de él se adoptan o adaptan. En este sentido, la imagen del Uruguay de mediados del siglo XX que hace suya Vargas Llosa padece los lugares comunes que la clase intelectual de izquierda, y el propio Rodríguez Monegal en ese entonces, estableció como visión canónica. Y cuando señala que el Uruguay daba “la espalda a América Latina” y miraba “obsesivamente a Europa” recoge también un lugar común —un lugar común ideológicamente interesado— que hasta la fecha no ha sido erradicado. Una y otra explicación encuentran su remate en una conclusión (o en una conclusión a medias, que para el caso es casi lo mismo) que sostiene que “el subdesarrollo es un estado de ánimo” del tercermundismo y que la desgracia que acarrea consigo es una frustración de la que los personajes de Onetti vendrían a ser un arquetipo. La “obra de creación no es sólo eso, desde luego, pero *también* es eso”, advierte con cautela —y con convicción— Vargas Llosa a propósito de estas cuestiones. A pesar del oportuno *también*, Onetti habría abierto aquí sus grandes ojos extraviados.

La antagonía entre realidad y ficción, entre vida objetiva y subjetiva, que tanto señorea en el teorema de Vargas Llosa, da mucho de sí en buena parte de las obras de Onetti. Pero tal antagonía no parece estar investida de un poder tan monopólico como se conjetura; más que una antagonía entre realidad y ficción, lo que absorbe y manda es una voluntad de simulacro, de impostura y de consciente artificio y más que nada algo así como una necesidad orgánica de suplantación que crece por su propia dinámica inexorable y que va a todas partes —y este es su don inquietante— y acaso a ninguna. De más está decir que a la mirada industriosa de Vargas Llosa no se le escapan estas complejidades onettianas; sucede, no obstante, que su discurrir procede por una superposición y/o yuxtaposición argumentativa en la que la valoración se diluye o carece de armazón jerarquizadora. Otro ejemplo: que “la visión secretamente cristiana inspirada en la naturaleza malvada que el hombre arrastra desde que comenzó el pecado original” encuentra su acomodo en el mundo de Onetti puede ser una reflexión que se acepte en términos generales. Pero a esta conjetura podría agregarse, no sin provecho, un registro de interpretación menos ultramontano y más concreto que enlaza con una singularidad del Uruguay: el hecho de que, en el plano de las ideas fundadoras modernas, el país hizo suya una dogmática positivista que postuló una gramática desacralizadora que, a su tiempo, cuajó en fechas tempranas de la evolución nacional en un agnosticismo cáustico, altanero en su hervor científico. Es de presumir que tal arraigo ideológico debió sorprender y agredir a un país joven y de orígenes rústicos y a unos atribulados nativos (entre ellos, uno de apellido Onetti) expuestos, en un lapso histórico cortísimo, a tamaña transformación íntima y cultural de su ciencia y su conciencia.

La antagonía entre la dialéctica vargasllosiana y la onettiana no es ni lo bastante grave ni lo bastante dañina, en términos de examen de interpretación y acercamiento razonado, como para dañar un trabajo que se lleva a cabo con



emoción y con altura de miras. Justo es admitir, por lo demás, que haberlo logrado así es mucho. Una de las características más acusadas, acaso la más acusada, del mundo onettiano es su trama intrincada de relaciones y su extenso ámbito de resonancias, una y otro capaces de habilitar variaciones interpretativas sin tasa; allí reverbera, incansable, un sistema que a sí mismo se engendra y a sí mismo se comenta. Como citaba el clásico, *what matters is not the mean but the motion*. Lo demás es, espectralmente, literatura. Empero, hay un momento en la lectura de *El viaje a la ficción* en el que las parcialidades o las propuestas de interpretación se trasladan a un segundo o tercer plano, si se quiere hasta un último plano. Es el momento en que se repara en que el libro se resiente más por su continente que por su contenido, quizá por la extraña divergencia entre uno y otro. Es un momento ingrato y que lastima. Sucede cuando se descubre que los materiales que lo conforman están más dichos que escritos. El talante didáctico que guía a Vargas Llosa, y que proviene tanto de una tendencia suya de largo arraigo como del curso que dictó sobre Onetti en una universidad de Estados Unidos, sobrenada al conjunto y acaba por imponerse y por recortar sus ambiciones. Entonces es cuando verdaderamente se extraña—tratándose de quien se trata: uno de los hombres que más ha enriquecido a la literatura de la lengua— una tensión y una energía que, de haber sido empleadas a fondo, hubieran permitido el salto de lo suficiente a lo necesario. —

— DANUBIO TORRES FIERRO

Historia sin imaginación



José Antonio Crespo
Contra la historia oficial/ Episodios de la vida nacional: desde la Conquista hasta la Revolución
México, Debate, 2009, 335 pp.

Canta Juan Gabriel, digno profeta del primer nacionalismo revo-

lucionario, que en “aquel tiempo se hablaba de ranchos/ de la milpa y la tabla de arroz/ de la música, el baile y el canto/ del padre, la madre y de Dios/ de la siembra y cosecha del campo/ de la casa, el lugar y el amor”. Pero canta también, en su modalidad de comentarista contemporáneo, que “ahora hablan de que hay terrorismo/ del peso y su devaluación/ ahora hablan con tal pesimismo/ de que ahí viene otra revolución/ ahora en vez de mirarse ellos mismos/ ahora miran la televisión”. La canción se llama “El México que se nos fue”, pero bien podría ser un himno para este México que amenaza con devolverle *democráticamente* el poder al PRI: entre la desechada añoranza de un pasado que nunca fue y una renovada incapacidad para concebir un futuro no tan peor.

Acaso sea la ausencia de relatos que unan el presente con un ayer inteligible y un proyecto de mañana, la escasez de narrativas que inscriban nuestra experiencia actual dentro de una trayectoria que le dé sentido, la que nos hace tan propicios al falso consuelo de la nostalgia (todo tiempo pasado fue mejor) o al conservadurismo de la desesperanza (más vale malo por conocido). Será que para el siglo XXI nos ha faltado la imaginación histórica que al XIX le sobra; y que, sin ella, lo que el siglo XX nos dejó es apenas una decepción a que aferrarnos.

Contra la historia oficial es un testimonio de eso, de lo nublado que anda nuestro clima cultural. Promete develar el “lado oscuro” del pasado mexicano mas, en el intento, acaba envolviéndolo todo en una oscuridad muy del presente. José Antonio Crespo quiere hacer una imperiosa crítica de los mitos y distorsiones de la historia “que se enseña de manera obligatoria en las escuelas primarias de todo el país”, pero sin haber consultado los programas de estudio, los libros de texto, las guías o los materiales de apoyo con que los maestros preparan sus clases. No hay una cita, algún ejemplo, ningún pormenor que identifique *concretamente* aquello contra lo que protesta. Lo que hay es una condena genérica al uso político de la historia, a su mutilación con fines ideológicos, aunque sin mayor referencia a casos específicos que muestren

la vigencia del fenómeno en cuestión. ¿De qué se trata, entonces, este libro? De criticar una idea, la “historia oficial”, sin otra entidad que la de su crítica misma, refutar un planteamiento confeccionado a la medida de su propia refutación.

Crespo comienza advirtiendo la necesidad de una interpretación del pasado mexicano menos épica y personalista. Organiza sus capítulos en torno a los vicios de los héroes y las virtudes de los villanos—la astucia de Cortés, la crueldad de Hidalgo, el arrojito de Santa Anna, la arbitrariedad de Juárez, la buena voluntad de Maximiliano, la ingenuidad de Madero— con la intención de mostrarlos “como lo que fueron”, sin exagerar sus logros ni ocultar sus fallos. Sucede, no obstante, que desde esa perspectiva el proceso histórico mexicano queda reducido, *semper idem*, a la idiosincrasia de un puñado de mandones. Que no aparecen como santos ni demonios, cierto, pero que siguen ejerciendo como únicos motores de la historia en detrimento de otro tipo de enfoques (institucionales, sociales, económicos, culturales o incluso políticos en un sentido más amplio) que permitirían pensar la historia como algo distinto a la sola voluntad de los grandes hombres, y en la que los mexicanos podrían desempeñar otro papel que el de simples acarreados o víctimas del caudillo en turno.

Contra la historia oficial aspira a una comprensión de la historia “más apegada a la realidad, que refleje lo que en verdad hemos sido más que lo que hubiéramos querido ser”. Crespo, sin embargo, pierde la paciencia tan pronto como sus prohombres pierden la compostura de monumentos, y no escatima en regañarlos por recurrir a la fuerza, por no negociar con sus adversarios, por no respetar los resultados electorales, por aferrarse al poder, por ser o demasiado duros o demasiado blandos; en fin, por ser como fueron y no como debieron, según la privilegiada retrospectiva del autor. Así, por ejemplo, mientras el cura Hidalgo aparece como el sanguinario artífice de una “estrategia genocida”, como un intolerante redentor de la violencia, Madero se presenta como un “pésimo político y peor revolucionario” que no supo actuar

con la severidad que exigían los tiempos, como el tibio que sucumbió por ser incapaz de pasar por las armas a sus enemigos —“cosa que cualquier revolucionario que se respete hubiera hecho”.

Por último, tras su enjundiosa diatriba contra la manipulación política del pasado, contra el autoritarismo implícito en la noción de una verdad histórica oficialmente sancionada, Crespo concluye proponiendo, sin asomo de ironía, “una historia oficial para la democracia”. Más democrática porque retrataría a los próceres en su modesta condición humana, sin el aura de lo sagrado ni de lo maldito, pero todavía tan “oficial” que no sabe representarse la enseñanza de la historia más que como una lección sobre los mandamases que nos dieron patria, no vislumbra la posibilidad de que convivan en el aula una pluralidad de historias no oficiales, ni contempla tampoco a los compatriotas salvo como cándidas criaturitas a las que nos debe ser revelada, con paternalismo, la verdad, pues “suponer que por ignorar la verdadera historia de su país los mexicanos serán mejores ciudadanos equivale a pensar que los niños se convertirán en mejores adultos si jamás se les desengaña sobre la verdadera identidad de los Reyes Magos”.

A su manera, *Contra la historia oficial* cumple en el intento de darle otra historia a nuestra democracia. Ocurre que es una historia, como nuestra democracia, sin imaginación. —

— CARLOS BRAVO REGIDOR

Mensajeros del lado oscuro



Sergio González Rodríguez
El hombre sin cabeza
México,
Anagrama,
2009, 186 pp.

Hay un territorio donde el ámbito de lo personal y lo terrible del mundo se unen. Una provincia en la que confluyen los recuerdos, la áspera reali-

dad del presente y el espanto de los fantasmas convocados tanto por la memoria como por la cotidianidad. Un lugar en el que, si se levanta la vista y se mira hacia el horizonte, sólo pueden atisbarse cosas peores. De esa materia está conformado *El hombre sin cabeza*, el más reciente libro de Sergio González Rodríguez (ciudad de México, 1950), en el que continúa su exploración de la parte más salvaje del crimen en México, que inició con *Huesos en el desierto* (2002). Si en el anterior centraba sus indagaciones en torno a los asesinatos sistemáticos de mujeres en Ciudad Juárez, aquí busca desentrañar el fenómeno de los decapitados que en los últimos años ha cobrado un macabro auge, en medio de la guerra que los cárteles de la droga sostienen entre ellos y con el gobierno.

Lo más interesante de este complejo y perturbador libro es la manera en que está construido. González Rodríguez no se conforma con trazar el mapa en el que la sangre ha corrido y las cabezas rodado, y con explicar la combinación de pobreza, corrupción, abuso de poder y pulsiones narcóticas que está detrás de la degradación social que vive el país, sino que hilvana todo eso con un fino tejido de crónicas familiares. Por ejemplo, para hablar de Guerrero evoca un viaje hecho en el pasado remoto con sus padres a Acapulco. Y recuerda también a su hermano mayor, quien estuvo en el umbral de la muerte y sobrevivió, con extrañas consecuencias.

Este recurso contribuye a dar un toque humano al recuento de atrocidades y cifras escalofriantes. Al mismo tiempo que recrea una geografía propia y sentimental, se apoya en ejemplos comparativos que ilustran la barbarie. Si se juntaran todas las cabezas de los decapitados en 2008 y se colocaran una sobre otra, explica González Rodríguez, alcanzarían la altura del monumento del Ángel de la Independencia. La combinación de rigor periodístico con una prosa literaria la había ensayado antes el autor en *El Centauro en el paisaje* (1992) y en *De sangre y de sol* (2006), y en ese sentido *El hombre sin cabeza* consolida un estilo que fusiona géneros; pero es, sobre todo, una obra testimonial y comprometida.

Está también la parte histórica y simbólica que le confiere al fenómeno de las decapitaciones una dimensión más amplia. González Rodríguez se remonta a las pirámides de calaveras que forman parte del folclor de diversas civilizaciones, pasa por la invención de la guillotina y llega hasta el furor decapitador de la actualidad, que en México se atribuye a la influencia de narcotraficantes colombianos. “El decapitador se asume como mensajero del lado oscuro de la humanidad, se ve como el reimplantador del reino de la muerte y el salvajismo vasto que nombra la destrucción e impone un sentido negativo en el mundo”, sentencia. González Rodríguez acude igualmente al mito de Perseo—que va en busca de la cabeza de la Medusa—, a los diversos cuadros que representan a Salomé recibiendo la cabeza de San Juan Bautista, al suicidio ritual del escritor japonés Yukio Mishima y a filmes contemporáneos como *Barton Fink* o *Seven* para ahondar en la “estetización del horror”.

Una parte clave del libro la ocupan las raíces profundas de la brujería en México, y la manera en que esta práctica ha arraigado en el crimen organizado. Aunque los chamanes, curanderos y brujos siempre han estado presentes en nuestra historia y su influencia se hace sentir en diversos niveles sociales—aclara el autor—, el aumento del comercio de estupefacientes ha catapultado a la brujería sacrificial de tradiciones prehispánicas con funestas consecuencias. Junto a ella florece un ecléctico santoral: San Judas Tadeo, la Virgen de la Caridad del Cobre, Malverde y la Santa Muerte.

La pérdida de la cabeza remite, en su metáfora más emblemática, a la pérdida de la razón, a la falta de ideas claras: dos síntomas del hombre contemporáneo, que ha extraviado el rumbo en un mundo saturado de estímulos, donde cada vez es más difícil separar la realidad de la ficción. Si en las ferias antiguas las cabezas sin cuerpo parlaban como parte de un entretenimiento tan hechizante como ingenuo, hoy en día el auge de la decapitación nos ha dejado sin palabras y, sobre todo, paralizados ante el miedo y la paranoia que desata un espectáculo cruel y ajeno a la diversión. El *freak* de

circo ha mutado en el Frankenstein de nuestras pesadillas, como señala González Rodríguez: “La muestra magnífica de la progenie monstruosa se halla en la decapitación, cima de lo fragmentario. Un monstruo para el mañana.” —

— BERNARDO ESQUINCA

Retrato de Leonardo



Jorge Juanes
Leonardo da Vinci / Pintura y sabiduría hermética
México, Itaca, 2009, 64 pp.

Todo pintor —como todo artista— siente la necesidad de legar una imagen de sí mismo. La imagen de sí mismo que nos heredó Leonardo es la de un anciano adusto y melancólico, dibujada sobre papel sepia. Sus cabellos y sus barbas luengas cubren prácticamente toda la superficie del papel enmohecido que se encuentra bajo resguardo en la Biblioteca Real de Turín. Su mirada penetrante parece oscurecida por la sombra marrón de unas cataratas, y su boca cerrada y su nariz, ligeramente curvada hacia abajo, constituyen apenas un obstáculo para una mente que lo abarcó *todo*; o al menos eso puede decirse de la capacidad intelectual y creativa de Leonardo en relación con los parámetros de su tiempo. La percepción intimista del *Autoretrato* (1512) se distingue de la mayoría de la obra de dimensión mural y de caballete de Leonardo precisamente por eso —por la inmediatez con la que se nos ofrece y nos habla desde un *más allá* que se encuentra, paradójicamente, más acá de nosotros.

El libro más reciente de Jorge Juanes, *Leonardo da Vinci / Pintura y sabiduría hermética*, no nace propiamente de una interrogación a la imagen de Leonardo que ofrece el *Autoretrato* sino de la interrogación, integral y sucinta, a la obra completa de Da Vinci. En cierto sentido, el *Autoretrato* está al principio y al final del libro, y esta presencia empieza por

manifestarse bajo la forma de una serie de preguntas. “Quienes se han acercado al vasto mundo de Leonardo se han sentido rebasados”, escribe Juanes con su estilo enérgico y directo. “¿Qué buscaba? ¿En qué creía? ¿Cuál es su relación con el cristianismo y con las sabidurías arcanas? ¿Por qué pintó tan poco? Y ¿su sexualidad? Y ¿sus pasiones? Y ¿su relación con los hombres de poder? Lo cierto es que ningún interesado en el arte puede soslayar sus ideas estéticas y sus aportaciones plástico-constructivas.” Esta serie de preguntas, y la promesa de encontrarles una respuesta, son incentivo suficiente para que los interesados en la biografía de Leonardo le hinquen el diente al libro de Juanes. Pero la oración que sobreviene después nos advierte de que este volumen, por su extensión misma, no tiene el propósito de responder satisfactoriamente a esas preguntas sino de comentar las aportaciones de Leonardo a la teoría y práctica del arte moderno.

Pese a la dificultad que supone escribir sobre Leonardo, el libro de Juanes dista de ser un lugar común de la crítica empecinada en abordar los lugares comunes de la historia del arte. Quitando la paja que supone el esfuerzo, los grandes temas de este libro serían: el hermetismo en la pintura de Leonardo, pero sobre todo la poderosa influencia de un cristianismo heterodoxo en sus soluciones pictóricas; la sexualidad y, en especial, la androginia de algunos de sus personajes más señalados; y la discusión propiamente dicha sobre las obras en sí. Estos apartados, lejos de perfilarse de manera autónoma a lo largo del ensayo, se superponen y contaminan, permitiendo, por ejemplo, que el tema de la androginia conviva con el saber hermético del que participaban las tendencias de su pensamiento. Me hubiera gustado que Juanes se demorara todavía más en hablar de estos dos tópicos: la forma en que la sexualidad transa no solamente con la idea sino con la índole espiritual y calculada de los cuadros de Leonardo, porque, como lo sugiere Juanes al principio de su exposición, si bien algunos de los personajes más señeros del imaginario leonardesco son andróginos, Leonardo estaba muy lejos de ser un pintor asexual. Pero no hay duda de

que las discusiones en torno a *La Virgen de las rocas*, *San Juan Bautista*, *La Gioconda* y *La última cena* son tonificantes en un contexto crítico como el nuestro, tan dado a un provincianismo grandilocuente.

Juanes privilegia el grano por encima de la elocuencia. Es poco diletante y deja fuera del ámbito de su discusión cuadros que hubieran exigido un mayor despliegue de dramatismo retórico, como el *San Jerónimo* (c. 1480) que se encuentra en la colección de los Museos Vaticanos. Pero donde Juanes se distingue es en la discusión de orden teológico y estético. Su conocimiento de la Biblia, en primer lugar, y del esoterismo y su relación con las manifestaciones del arte y la filosofía del Renacimiento lo llevan a deslindar responsabilidades y establecer un parentesco entre san Juan, que aparece en el óleo homónimo de 1508-1513, y la deidad pagana representada por Baco. El san Juan de Leonardo parece un iniciado en los rituales del placer más que en los misterios del ascetismo cristiano. No obstante, es un hecho que Leonardo estaba combinando y percibiendo la relación entre ambas esferas del conocimiento con el objetivo de crear una sola transparencia. La cabellera rizada y abundante de san Juan, la forma en que nos mira y la coquetería de su sonrisa conforman un módulo expresivo que se contrasta y complementa por “el gesto de su mano derecha alzada, con el índice apuntando a las alturas, [tanto] como [por] la posición de la mano izquierda apoyada sobre su pecho al tiempo que apunta al fondo oscuro tras su espalda en el que va a manifestarse, en cualquier momento, el que vendrá tras él, o sea, el Esperado”.

Con el tiempo, Juanes ha ido afinando el instrumento de su crítica. No me refiero a las cualidades de su prosa sino a su pensamiento, puesto que Juanes no es un escritor que se diferencie de los demás por la manera en la que escribe sino por la velocidad con la que agrupa y distribuye sus ideas. La concisión es el factor más sobresaliente de su estilo. Juanes sería entonces un crítico de la inmediatez, un crítico del “aquí y el ahora” en materia de arte pese a que sus temas de reflexión sean la pintura de Leonardo o los desplantes conceptuales de Andy Warhol. El que

podría ser el mayor de sus defectos, la gestualidad de su prosa, se convierte en la mayor de sus virtudes —Juanes se dirige al grano y se constriñe a los hechos visuales ahí donde otros se confunden y construye, por así decir, laberintos sobre la transparencia de las obras que analiza. Laberintos “técnicos” porque pocos críticos como Juanes conocen lo que él mismo denomina “cocina pictórica” —esto es, cómo se hacen las cosas y la importancia que en pintura ha tenido el secreto del hacer en su relación estricta con la disseminación del sentido. —

— GABRIEL BERNAL GRANADOS

Guerra microscópica



José Antonio López Cerezo
El triunfo de la antisepsia México, Fondo de Cultura Económica, 2008, 212 pp.

En febrero de 2009, en la prestigiosa revista inglesa de medicina *The Lancet*, Jeremy Laurance lanzó una pregunta que, más que pregunta, es una reflexión interesante: “¿Tendrá el *Guinness Book of Records* una entrada para el doctor que ha salvado más vidas? Los candidatos inmediatos que saltan a mi mente son Ignaz Semmelweis, Alexander Fleming [descubridor de la penicilina] y Richard Doll [que relacionó tabaquismo y cáncer].”

Semmelweis, junto con Louis Pasteur y Joseph Lister, son los personajes que cuentan, en voz de José Antonio López Cerezo, los vericuetos que fue necesario vencer para que médicos y enfermos comprendieran que la antisepsia salva vidas y evita enfermedades. *El triunfo de la antisepsia* desglosa la historia de la antisepsia, uno de los episodios más apasionantes de la medicina. Si hoy el lavado de manos es el procedimiento más socorrido en la medicina, en la época de Semmelweis (1818-1865), Pasteur (1822-1895) y Lister (1827-1912) no lo

era. Mucho tardó la comunidad médica en convencerse de que Semmelweis no estaba loco. López Cerezo explica esos avatares con maestría y elegancia.

Semmelweis publicó sus datos en 1858, mientras trabajaba en el Hospital General de Viena; precedió a Lister nueve años y veinte a Pasteur. El germen de sus inquietudes fue la alta mortalidad posparto en una de las alas del nosocomio. Arropado por su inteligencia y con la sagacidad propia de un detective, el médico, de origen húngaro, fue descartando una a una las posibles hipótesis diagnósticas de la fiebre puerperal hasta concluir que era “una enfermedad endémica de carácter infeccioso, causada por la transmisión de materia cadavérica”. Antes había desechado la posibilidad de contagio entre pacientes, había demostrado que no era un mal epidémico dependiente de influencias atmosféricas que se limitaba exclusivamente a mujeres parturientas y había descartado la hipótesis psicológica que aseguraba que las mujeres se infectaban por la vergüenza de ser atendidas por médicos varones en lugar de comadronas.

Sus pesquisas lo condujeron a una conclusión muy dolorosa: él y sus colegas eran los responsables de las infecciones y de algunas muertes debido a que eran los portadores de la materia infecciosa. Esa idea devino en el lavado de las manos y en el inicio de la era de la antisepsia. A partir de ese descubrimiento se colgó, en 1847, una orden expuesta en la entrada de la Clínica Primera: “Todo estudiante o doctor que visite las alas con el propósito de realizar un reconocimiento debe lavar sus manos meticulosamente en una solución de cloruro convenientemente dispuesta en la entrada de la sala.”

A pesar de que Semmelweis publicó sus resultados en 1858, sus argumentos no fueron bienvenidos. Se dice que su origen judío, su imposibilidad de hablar un buen alemán y sus inclinaciones políticas —hoy se le calificaría como izquierdista— fueron algunas de las razones del descrédito y el maltrato que lo orillaron a perder el juicio. Los dolorosos tropiezos lo confinaron en un sanatorio mental, donde tuvo que usar una camisa de fuerza, falleciendo a las dos semanas de

haber sido internado, paradójicamente, por una herida infectada en la mano, resultado de una operación ginecológica.

Después de leer los trabajos de Pasteur sobre la relación entre las bacterias y la putrefacción, Lister, cirujano inglés, propuso en la década de 1860 que la septicemia (infección sanguínea) se debía a la acción de gérmenes. En 1867 publicó en *The Lancet* sus observaciones para tratar fracturas por medio de agentes químicos (ácido carbólico), que utilizaba como antisépticos colocándolos en las heridas. Su éxito fue rotundo: entre 1867 y 1869 realizó cuarenta amputaciones con seis muertes, mientras que entre 1864 y 1866 había realizado 35 con 16 decesos. A finales de la década de 1870 el “listerismo” había triunfado. Sus trabajos fueron la semilla para que Pasteur desarrollara la teoría del germen de la enfermedad.

El gran científico francés (pasteurización, polarización de la luz, prevención de la rabia, mejora en la producción de seda francesa) retomó con entusiasmo las aportaciones de Edward Jenner, el descubridor de la vacunación, y buena parte de las ideas de Lister. A partir de sus experimentos, Pasteur, a diferencia de Semmelweis, que nunca habló de microorganismos, identificó el agente causal de la fiebre puerperal, el *Streptococcus pyogenes*. Después de ese descubrimiento habló de la necesidad de utilizar métodos antisépticos en el lavado de las manos y en el instrumental quirúrgico.

El triunfo de la antisepsia es una suerte de paseo en que a la erudición se suma la narración clara y amena. López Cerezo tiene razón cuando comenta que “el libro pueda ser accesible para quienes carezcan de una formación filosófica o histórica”. Su glosa, las innumerables entradas que acompañan al texto, el glosario, los perfiles biográficos y la profusa bibliografía facilitan la lectura y permiten contextualizar la época que produjo uno de los más importantes descubrimientos de la ciencia: el lavado de las manos antes de palpar a los enfermos. Como demuestra López Cerezo, en 2009 Semmelweis, junto con Pasteur y Lister, sigue siendo uno de los tejedores indispensables de la historia de la medicina. —

— ARNOLDO KRAUS