

UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS PARA GRADUADOS  
MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

**LA CIENCIAPOESÍA  
COMO CORRIENTE LÍRICA POSTMODERNA  
EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ**

**Trabajo de Tesis presentado como requisito parcial para optar  
al Título de Magíster en Literatura Venezolana**

Autor: Mileiby Hernández Méndez  
Tutor: Msc. Rocío Jiménez Ortiz

Bárbula, noviembre de 2014

## **APROBACIÓN DEL TUTOR**

En mi carácter de Tutor del Trabajo de Tesis presentado por la ciudadana Mileiby Hernández Méndez, C.I.: 8.671.548, para optar al Título de Magíster en Literatura Venezolana, cuyo título es LA CIENCIAPOESÍA COMO CORRIENTE LÍRICA POSTMODERNA EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ; considero que dicho Trabajo de Tesis reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En Bárbula, Naguanagua, a los 21 días del mes de enero de 2013.

---

**Msc. Rocío Jiménez Ortiz**  
C.I.: 5.751.207

## **APROBACIÓN POR EL JURADO**

**UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DIRECCIÓN DE POSTGRADO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**

**LA CIENCIAPOESÍA COMO CORRIENTE LÍRICA POSTMODERNA  
EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ**

**AUTORA: Mileiby Hernández Méndez**

Trabajo de Tesis presentado como requisito parcial para optar al Título de Magíster en Literatura Venezolana aprobado, en nombre de la Universidad de Carabobo, por el siguiente jurado, en Nguanagua, Bárbula a los \_\_\_\_\_ días del mes de noviembre de 2014.

Prof. Gustavo Fernández Colón (Presidente) /C.I.:

Prof. María Consuelo Suárez de Bianchi /C.I.:

Prof. Carlos José De Nóbrega /C.I.:

# **Dedicatoria**

## **A Lucila Velásquez**

Por sus viajes insólitos al espacio-tiempo sideral.

# **Chernobyl**

átomo enfurecido  
átomo naciente de energía  
núcleo, molécula, partícula de sombra  
desatada en gases agresivos  
queriendo seguir hasta la tierra  
que estremece los brazos oscilantes del mundo  
que une las verdades nucleares  
que siente el parpadeo  
de las nubes poderosas del uranio  
gigantesco árbol de Chernobyl  
encauzado por las rutas y el viento  
ante tanta noche fallecida  
ante tanta energía desatada

**Mileiby Hernández Méndez**

## ÍNDICE

pp

|                                                                                                  |     |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|-----|
| RESUMEN.....                                                                                     | vii |     |
| INTRODUCCIÓN.....                                                                                | 1   |     |
| CAPÍTULO                                                                                         |     |     |
| I.- LA CIENCIAPOESÍA<br>COMO CORRIENTE LÍRICA POSTMODERNA<br>EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ..... |     | 5   |
| Cienciapoesía.....                                                                               |     | 16  |
| Para una estética postmoderna.....                                                               |     | 28  |
| La intertextualidad.....                                                                         |     | 45  |
| Unidad poético-científica de Lucila Velásquez.....                                               |     | 49  |
| II.- VISIÓN PANORÁMICA DEL ACAECER HISTÓRICO<br>DE LA CONTEMPORANEIDAD. S. XX.....               |     | 55  |
| Contexto Socio-cultural del siglo XX.....                                                        |     | 55  |
| Los movimientos de vanguardia.....                                                               |     | 62  |
| Hiroshima y Nagasaki.....                                                                        |     | 69  |
| En Venezuela.....                                                                                |     | 80  |
| Avances de la ciencia del siglo XX.....                                                          |     | 83  |
| La literatura y la poesía del siglo XX.....                                                      |     | 87  |
| III.- HACIA UNA CIENCIAPOESÍA<br>A TRAVÉS DE LA METÁFORA<br>DE LUCILA VELÁSQUEZ.....             |     | 89  |
| El Árbol de Chernobyl (1989).....                                                                |     | 95  |
| Algo que transparece (1991).....                                                                 |     | 103 |

|                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| La rosa cuántica (1992).....                                                                                                                                       | 127 |
| El tiempo Irreversible (1995).....                                                                                                                                 | 134 |
| La singularidad endecasílaba (1995).....                                                                                                                           | 160 |
| La próxima textura (1997).....                                                                                                                                     | 169 |
| Se hace la Luz (1999/2004).....                                                                                                                                    | 175 |
| IV.- PROPUESTAS DE LA <i>CIENCIAPOESÍA</i><br>COMO CORRIENTE LÍRICA-ESTÉTICA POSTMODERNA<br>EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ<br>Y OTROS POETAS DEL SIGLO XX/XXI..... |     |
|                                                                                                                                                                    | 179 |
| Análisis y comparación<br>de las diferentes propuestas de la <i>Cienciapoesía</i><br>y otros poetas del siglo XX/XXI.....                                          | 199 |
| Latinoamérica e Hispanoamérica .....                                                                                                                               | 213 |
| Venezuela y la <i>Cienciapoesía</i> .....                                                                                                                          | 224 |
| CONCLUSIONES.....                                                                                                                                                  | 228 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                                                                                                                    | 231 |

**UNIVERSIDAD DE CARABOBO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**  
**DIRECCIÓN DE POSTGRADO**  
**PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA**

**AUTORA: Mileiby Hernández Méndez**

**TUTORA: Rocío Jiménez Ortiz**

**AÑO: 2014**

**LA CIENCIAPOESÍA COMO CORRIENTE LÍRICA POSTMODERNA  
EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ**

**Resumen**

Esta investigación se plantea un análisis crítico del concepto estético *cienciapoesía* a través de una determinación del mismo dentro de las obras que conforman la unidad poética-científica de Lucila Velásquez: **El Árbol de Chernobyl** (1989), **Algo que transparece** (1991), **La Rosa Cuántica** (1992), **El Tiempo Irreversible** (1995), **La singularidad endecasílabo** (1995), **La próxima textura** (1997) y **Se hace la luz** (1999/2004). El propósito de esta investigación, es valorar la *cienciapoesía* como una corriente estética, una propuesta postmoderna en su máxima expresión, donde átomo, luz, materia, naturaleza y cosmos danzan al unísono con esta autora de una profunda e innovadora proyección lingüística y poética, una lírica de la ciencia que trasciende las fronteras de la universalidad. Como fundamento teórico y metodológico se propone: un enfoque postmoderno -intertextual e interdiscursivo-, y por tanto transdisciplinario, aplicado a la concepción de la *cienciapoesía* como corriente estética, tomando en cuenta una visión panorámica del contexto socio-cultural de la unidad objeto de estudio –finales de la década de los 80- y, las diversas propuestas en el marco de la intercepción de literatura y ciencia de otros poetas del siglo XX y XXI, a través de las bases teóricas de Mijail Bajtin, Gerard Genette, Julia Kristeva y Cesare Segre en cuanto a una *intertextualidad e interdiscursividad*; Jean F. Lyotard, Gianni Vattimo, Antoine Compagnon, Matei Calinescu y Frederic Jameson en la línea de la estética postmoderna y, Aldous Huxley, Rafael Catalá, Katherine Hayles, Alberto Rojo y Carlos Vidales para el análisis de una teoría de la *cienciapoesía* o de literatura y ciencia.

**Palabras clave:** *Cienciapoesía*, postmoderno, literatura.

**Línea de investigación:** Literatura Venezolana y Postmodernidad:  
Transdisciplinariedad.

UNIVERSIDAD DE CARABOBO  
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
DIRECCIÓN DE POSTGRADO  
PROGRAMA DE MAESTRÍA EN LITERATURA VENEZOLANA

AUTORA: Mileiby Hernández Méndez

TUTORA: Rocío Jiménez Ortiz

AÑO: 2014

THE CIENCIAPOESIA AS A POSTMODERN LYRICAL CURRENT IN THE  
WORK OF LUCILA VELASQUEZ

**Abstract**

This research raises a critical analysis of the *cienciapoesia* aesthetic concept through a determination of the same within the works making up the poetica-científica unit of Lucila Velásquez: **The tree of Chernobyl** (1989), **Something that transparece** (1991), **The quantum rose** (1992), **The Irreversible time** (1995), **La endecasilaba Singularity** (1995), **The next texture** (1997) **And the light becomes** (1999 / 2004). The purpose of this research is to assess the *cienciapoesia* as an aesthetic power, a proposal postmodern in its maximum expression, where Atom, light, matter, nature and cosmos dance in unison with this author of a deep and innovative projection linguistic and poetic, a lyric of science that transcends the boundaries of universality. Proposed as fundament theoretic and methodological: a postmodern approach - intertextual e interdiscursivo-, and therefore transdisciplinario, applied a conception of the *cienciapoesía* as current aesthetics, take in mind a vision panoramic of the socio-cultural context of the unit study - the end of the decade of the 80-item-; and, various proposals in the context of interception of literature and science in other poets of the 20th and 21st century, through the theoretical bases of Mijail Bajtin, Gerard Genette, Julia Kristeva y Cesare Segre in terms of a *intertextuality* and *interdiscursividad*; Jean F. Lyotard, Gianni Vattimo, Antoine Compagnon, Matei Calinescu and Frederic Jameson of postmodern aesthetics, and Aldous Huxley, Rafael Catalá, Katherine Hayles, Alberto Rojo and Carlos Vidales online for the analysis of a theory of the *cienciapoesia* or literature and science.

**Key words:** *Cienciapoesía*, postmodern, literature.

**Line of investigation:** Venezuelan Literature and Postmodernity: Transdisciplinarity.

## INTRODUCCIÓN

Yo adoro toda la poesía escrita,  
todo el rocío,  
luna, diamante, gota  
de plata sumergida.  
**Pablo Neruda**

La metáfora une dos mundos antagónicos  
por medio de un salto ecuestre que da la imaginación.  
**Federico García Lorca**

La praxis de la *cienciapoesía* muestra –indudablemente- la intención de vincular los instrumentos del análisis científico con la libre voluntad de la imaginación, la cual determina todos los potenciales empalmes entre la poesía y el mundo de la ciencia en la obra de Lucila Velásquez.

Un enfoque característico del arte, ahora limitado a la literatura contemporánea, reconoce que el lenguaje poético habitual ya no es sólido y se ha involucrado con otros de particularidades semejantes o desiguales, y han surgido obras poéticas intermedias, indefinidas, enigmáticas, mixtas, -como las del poeta, matemático y físico chileno Nicanor Parra [1914-]- y que estas variaciones se originan en interacción con expresiones y discursos convencionalmente calificados no-literarios, como el científico.

A través de esta investigación, se plantea un análisis crítico del concepto estético *cienciapoesía* a través de una determinación del mismo dentro de la obra de Lucila Velásquez desde sus inicios hasta la actualidad, además de establecer la función de dicho planteamiento lírico y su relación intertextual y dialógica con otros escritores de Europa y América Latina en el siglo XX/XXI.

Una grata sorpresa se establece en las esferas de la literatura en correspondencia con la ciencia, casos donde se muestran atributos de extraordinaria energía y complejidad. La fundada transformación y ruptura de los patrones magistrales de la literatura y del razonamiento a través de las estrategias de la parodia, la alteración, la reproducción en serie, la mezcla, fusión o hibridismo de los textos y géneros dominantes y estables de la tradición, las transfiguradas propiedades de la *transtextualidad* y, las citas, la alusión, el *collage* y el *pastiche*, como elementos de la *intertextualidad*, han roto o atenuado la esencia de los textos conocidos, han dividido los términos y despejado las fronteras entre ellos, mientras que han puesto en suspicacia la autoridad, el conocimiento y la fuerza de conceptos como creencia, autenticidad, fantasía, vínculo, y su conexión ineludible con determinadas clases de escritura poética.

Como fundamento teórico y metodológico a esta investigación se propone: un enfoque postmoderno -intertextual e interdiscursivo-, y por tanto transdisciplinario, aplicado a la concepción de la *cienciapoesía* como corriente estética, tomando en cuenta una visión panorámica del contexto socio-cultural de la unidad objeto de estudio –finales de la década de los 80- y, las diversas propuestas en el marco de la intercepción de literatura y ciencia de otros poetas del siglo XX y XXI, a través de las bases teóricas de Mijail Bajtin [1895-1975], Gerard Genette [1930-], Julia Kristeva [1941-], y Cesare Segre [1928-], en cuanto a una *intertextualidad* e *interdiscursividad*; Jean-François Lyotard [1924-1998], Gianni Vattimo [1936-], Antoine Compagnon [1950-], Matei Calinescu [1934-2009], y Frederic Jameson [1934-], en la línea de la estética postmoderna y, Aldous Huxley [1894-1963], Rafael Catalá [1942-], Katherine Hayles [1943-], Alberto Rojo [1964-], y Carlos Vidales [1939], para el análisis de una teoría de la *cienciapoesía* o de literatura y ciencia.

Uno de los más lúcidos argumentos de los procesos de hibridación en la literatura es la *cienciapoesía*, pero de hecho –no quepa la menor duda- éste pertenece a una

concepción superlativa, que es el de la intensificación -transformación o contravención- de los cánones morfosintácticos del discurso poético propios de la condición postmoderna.

La *cienciapoesía* es la propuesta prolífica de Lucila Velásquez, un axioma científico de tendencia filosófica, henchido al extremo de una enrevesada habilidad formal que en su heterogénea coyuntura busca como experiencia estética, claramente postmoderna, una audacia lingüística sin paralelo en la historia de la literatura.

Naturalmente, esta experiencia de relación entre literatura y ciencia exige una interpretación postmoderna, una técnica de exegética apropiada para la interrelación *interdiscursiva*, la cual no sólo enlaza disciplinas sino también lenguajes ajenos al discurso poético; por tanto, debido a la confluencia de eventos diversos en una misma obra literaria, las reflexiones propiciarán actitudes interdisciplinarias y multidisciplinarias.

En la *cienciapoesía* de Velásquez, el idioma mismo parece tomar la palabra: ocurre en el contexto de un dialogismo lingüístico de proporciones colosales, una conversación mayor que incluye al poema como el recurso reflexivo de la ciencia y del pensamiento; lenguaje único de la poeta como sistema de registro verbal capaz de incorporar los cambiantes lenguajes de esta sociedad, aprovechando sus grandezas retóricas, las cuales Lucila maneja como relaciones *interdiscursivas*.

Lucila Velásquez examina y estudia todos los léxicos científicos, siempre buscando hacer más específico el diálogo de la poesía con la ciencia, en una bella sumatoria de multiplicidades que se entremezclan con los juegos textuales. **El Árbol de Chernobyl** (1989) es, efectivamente, la máxima propuesta lírica de la autora por estudiar la relación de la Literatura y la Ciencia; es su opus magna, donde expresa la

“ciencia poética” en un tratado de 80 cantos, presentando la grandeza del cosmos a través de la historia de la explosión de la central Chernobyl de Ucrania, en búsqueda de la verdad y la belleza poética, las cuales se unen en un mismo punto.

Así mismo, en sus obras sucesivas, la poeta realiza un laborioso trabajo con la ciencia, y explora otros estilos a través de una poesía que, para ella, debía transfigurar su lenguaje. Una poesía llena de epígrafes, tributos asombrosos accionados dentro de las obras poéticas como conjuntos simbólicos *intertextuales*, de gran fuerza emotiva, parte integral de la relación ciencia y poesía y de la contemporaneidad.

## CAPÍTULO I

### LA CIENCIAPOESÍA COMO CORRIENTE LÍRICA POSTMODERNA EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ.

La ciencia y la poesía no son ejercicios opuestos.  
Son dos formas complementarias  
de indagación de la realidad.  
**Carlos Vidales**

La verdadera crítica  
no desea nunca demostrar,  
sino mostrar.  
**Ernst Curtius**

Lo que yo amo en ti, imaginación, es que tú no perdonas.  
**André Breton**

El hombre es ante todo un creador, y su imaginación es la fuente de la cual surgen obras en las que proyecta ese impulso innato de creatividad. Concibe ideas, expresa emociones y plasma todo aquello que experimenta a su alrededor; se manifiesta a través de lenguajes diversos que en su conjunto forman lo que llamamos arte, lo cual se materializa en pinturas, estatuas, monumentos, danza, poesía, música, entre otros.

El arte y la literatura son expresiones modificadoras del mundo. El hombre, el creador, el artista, sabe que existen *vasos comunicantes* entre ellas. El arte, la literatura y el hombre van de la mano desde los inicios de la humanidad como auténtica expresión de su necesidad y capacidad de crear. Pero la singularidad de la literatura, en comparación con otras manifestaciones artísticas, es que su elemento primordial son las palabras y las letras, es decir, el lenguaje, con pretensiones estéticas, la creación artística.

El lenguaje, da sentido al universo, lo moldea y lo constituye; y es a través del lenguaje que el individuo lo aborda, lo transforma y lo interpreta. La literatura, como producto de éste, influye en la percepción que el ser humano tiene de su propia lengua. Y el escritor, en su manera particular de hacer uso del lenguaje, lo transfigura en una nueva visión de la realidad y de las relaciones entre los individuos; por tanto, la literatura no puede desentenderse de los cambios sociales, del contexto histórico que la genera ni del resto de las distintas disciplinas del conocimiento.

Expresado en palabras de Yuri Lotman [1922-1993], (1999, p.16): “*Nos hallamos inmersos en el espacio de la lengua*” y una lengua es siempre “*código más historia*”, o como ya lo mencionaba el filósofo alemán Martin Heidegger [1889-1976], (1988, p.133): “*El habla es un bien... Esto quiere decir que es bueno para garantizar que el hombre puede ser histórico. El habla no es un instrumento disponible, sino aquel acontecimiento que dispone la más alta posibilidad de ser hombre*”. Por tanto, la creación poética debe su naturaleza primaria a la esencia del lenguaje y además, porque es a través de la poesía que la palabra adquiere toda su plenitud dando al ser humano un sentido de la existencia, iluminándolo.

La creación poética, a través de la historia del ser humano, es aún una interrogante en constante movimiento y transformación; un misterio -por así decirlo- para los estudios científicos. La realidad de la poesía, en su esencia, escapa vertiginosamente de la ciencia, y ésta, pocas veces comprende los rituales o fenómenos relacionados con el mundo del arte o la literatura en el ser humano.

Pero la poesía, el lenguaje en general como medio de expresión significativo, es básicamente analógica, ya sea mediante el símbolo o la metáfora. El símbolo es una manifestación intrínseca, un concepto aproximado e ilógico de la realidad a través del cual existe un contacto con todo lo que no podemos precisar, entrever o figurar; es intuitivo. La metáfora, la más grande y bella de las imágenes, muestra un entramado

de nuevas relaciones de significados inusuales entre las cosas que nos rodean; es compleja. Por tanto, el lenguaje poético debe explorarse bajo la visión de significados de estructura compleja, en sí mismo y en todas sus partes.

La ciencia, o el mundo científico en general, busca expresar el fenómeno o las vivencias externas a través de leyes explicativas, y logra presentarnos lógicamente, de manera cuantitativa, dichos acontecimientos físicos, químicos, biológicos, entre otros, como conocimientos. A la literatura, en cambio, no le interesan tales leyes, sino la mera descripción externa de esos fenómenos, las apariencias observables, la esencia misma de la realidad que nos rodea. El mundo de la literatura es el mundo de los sentimientos, de los instintos, de la vida, de la imagen, y de todo lo que le concierne.

Con las palabras, la literatura busca expresar las experiencias más íntimas del hombre. La meta del científico es decir una sola cosa a la vez, sin preámbulos, lo más concreto y sencillo para explicar el significado de algún acontecimiento natural. El hombre de letras, tiene por meta, transmitir por medio de su lenguaje la diversidad de significados de la existencia humana; las experiencias propias y las del resto del mundo.

El poeta puede hacer uso de los acontecimientos científicos para elaborar su obra literaria. Aparentemente el científico no puede darse el lujo de utilizar las experiencias poéticas para explicar o establecer una ley sobre un fenómeno en particular.

El poeta y el científico usan, a la vez, la misma materia prima para su discurso o su investigación, sólo que el enfoque y el objetivo de cada uno viajan por espacios divergentes. El primero intenta conectarse al mundo exterior a través del interior y expresarlo con imágenes y relaciones combinatorias del lenguaje, plasmando su obra

de manera única y amplia, en significados e interpretaciones de múltiples lecturas, lo que no puede hacer el científico.

La humanidad ha vivido indiscutiblemente una dinámica donde los avances tecnológicos y la ciencia en sí, la han traspasado. La vinculación del hombre con la ciencia, es innegable. De hecho, no sólo el hombre sino todas las actividades que éste emprende para dar rienda suelta a su espíritu, para conocerse a sí mismo y a los demás. De allí que todas las manifestaciones literarias, culturales, educativas, entre otras, estén impregnadas de la ciencia en todos los sentidos y que, por ello, estén formando una particular simbiosis o un pacto de paz entre ambas fuerzas.

Desde Heidegger, pasando por Aldous Huxley, Jürgen Habermas [1929-] y Katherine Hayles, hasta nuestros días con Rafael Catalá, por sólo nombrar algunos pensadores, el hombre contemporáneo continúa planteándose las mismas interrogantes: ¿Cuál es la función de la literatura? ¿En qué se diferencia el lenguaje literario y el lenguaje de la ciencia? ¿Cuál ha sido en el pasado la relación entre literatura y ciencia? ¿Cuál es la actual? ¿Cuál podrá ser en el futuro? y ¿Qué hace el hombre de letras del siglo XXI frente a la ciencia?

Explorar y valorar la obra de Lucila Velásquez como una de las representantes más trascendentes de la corriente lírico-estética postmoderna de la *cienciapoesía* es completamente justificable. En el plano personal, la autora ejerce un significativo y vital sortilegio; una especie de poder poético, un encantamiento lingüístico sobre la creadora de esta investigación desde que se cruzó *vis a vis* (Velásquez, 1997, p. 78) con semejantes manifiestos líricos de la ciencia a finales de la década de los noventa, dando así inicio a una nueva cátedra, la cual, desde una proyección académica, confiere una línea de estudio única e innovadora, tanto en la Universidad de Carabobo como en el resto de universidades y centros de formación literaria de Venezuela.

Los significativos aportes que ha sabido darle a la poesía venezolana desde la década de los años 40 hasta la actualidad en cuanto a su propuesta temática han sido poco estudiados dentro de la literatura de este país y además, marcan una postura fundadora y fecunda que desencadena toda una filosofía de la ciencia y una filosofía poética para las futuras generaciones.

En Venezuela, poco se ha dicho al respecto. La trascendencia social y académica de la *cienciapoesía* en la obra de Lucila Velásquez no ha sido ilustrada desde una visión postmoderna. Las investigaciones han estado orientadas hacia la metáfora y la belleza lírica como lo plantea la crítica griega Efthimia Pandis-Pavlakakis; por tanto, constituye un tributo revelador a la literatura contemporánea, además de que conforma el fundamento que ha impulsado a la indagación de esta temática dentro del contexto histórico-social ya señalado.

La originalidad del lenguaje y los planteamientos conceptuales derivados del mundo científico trascienden todo significado poético situándola en el marco de la postmodernidad. La unidad del criterio estético dentro de la obra, encarnada en el lenguaje científico y la experiencia poética, toma vida propia y se plantea como una metáfora de las distintas disciplinas que la conforman, una nueva visión de la realidad y del proceso de reflexión en Lucila Velásquez.

En dicha presencia, se demuestra una vez más que la fortaleza de la propuesta radica precisamente en establecer que la ciencia y la poesía no andan por caminos contrarios. Tales preceptos se complementan en cuanto al misterio para develar la realidad a partir de la imaginación y sólo se manifiestan discordantes en el método, en la forma de establecer la investigación del mundo circundante.

Los progresos científicos y tecnológicos han colocado al ser humano en una posición ambivalente. Por un lado, ha significado la liberación: el control del tiempo,

aumento del poder tecnológico, más mercancías, reducción del tiempo y el espacio, normalización de la producción y los productos, el ahorro de dinero, facilitación de la vida, entre otras cosas, pero también se encuentra ante una represión. Ha servido noblemente a los propósitos humanos y, al mismo tiempo, los ha distorsionado y negado, atentando contra su propia vida.

El dominio de la energía atómica es buen ejemplo de ello. En esta era nuclear, las centrales atómicas se han convertido en grandes fuentes productoras de energía para usos pacíficos, como la producción de la electricidad. Pero, si se pierde el control sobre tales procesos, la catástrofe puede ser de magnitudes insospechadas como evidentemente ha sucedido.

Hay que recordar a Alamogordo, a Hiroshima y a Nagasaki en 1945. Tales explosiones atómicas y otras tantas, fueron lo suficientemente graves como para que se emitieran tranquilizadoras declaraciones de no repetirlas nunca más... hasta que volvió a pasar.

Pasó en Chernobyl, mejor dicho, en Pripyat, aldea ucraniana en las riberas del río de igual nombre. Un 26 de abril de 1986, por error humano y exceso de radiactividad acumulada, se declaró un voraz incendio que hizo explotar el reactor número 4 de la central Chernobyl. Tardaron casi un mes en controlarlo y murieron cientos de personas, más el número indeterminado de los que, en los siguientes veinte años o más, murieron a consecuencia de la radiactividad dispersada por el accidente, no sólo en Ucrania y Rusia, sino en buena parte de Europa.

Para Lucila Velásquez (Olga Lucila Carmona Borjas), San Fernando de Apure [1928-2009], este fatal trance es el motivo cardinal para escribir **El Árbol de Chernobyl** (1989). Con conocimiento histórico y conjunción científica logra, esta poeta venezolana, materializar en lenguaje poético tanto la vida de los ucranianos, en

torno a la central de Chernobyl, como el elegante laberinto de la naturaleza del átomo manifestado por la ciencia. Igualmente, se lee cómo se sacrificaron los hombres y mujeres, en un canto reconstruido por la innovación poética de Lucila Velásquez y, se hace una visita a un territorio despavorido de mapas estratégicos, científicos y metafóricos sobre embarcaciones atómicas, artilugios universales y “*toneladas de terrones de azúcar explosivo*” (Ob. Cit. p. 145).

Asimismo, en las otras seis obras de Lucila Velásquez que conforman la unidad poética-científica: **Algo que transparece** (1991); **La rosa cuántica** (1992); **El Tiempo Irreversible** (1995); **La singularidad endecasílabo** (1995); **La próxima textura** (1997) y **Se hace la luz** (1999/2004), se continúa generando este lenguaje donde permanece la disposición de una terminología química, física, matemática, biológica y atómica-nuclear, además de algunas relaciones con la música y las artes visuales.

Trasladar la imagen de un gran hongo atómico a la imagen de un árbol, al aire libre, con sus ramas épicas, con sus hojas quemadas, las noches de Chernobyl heridas, pájaros de muerte en sus entrañas, los residuos del viento, del rutenio y del europio. Aquí se vislumbra una viva interacción entre los conceptos científicos y las imágenes poéticas para ampliar la visión de la realidad, un acercamiento repotenciado y superior a la suma de las partes. El contacto de uno y otro proporciona –a la literatura– un substancial enfoque de la verdad que supera la totalidad de ambos conceptos; es decir, un conjunto superlativo de conocimiento simétrico en magistral conjunción cósmica que va más allá de dicho pacto poético.

La aceleración o avance de este nuevo lenguaje proporciona a los siete libros ya citados, una poderosa unidad subrayada por el uso de una misma forma poética; una demostración extraordinaria de autenticidad y fecundidad constituida en una hermosa

confluencia del conocimiento científico con el conocimiento poético, logrando, en muchos casos, la simbiosis casi perfecta.

A su vez, desde los inicios literarios de Lucila Velásquez, con **Color de tu recuerdo** (1949); y en las obras sucesivas: **Amada Tierra** (1951); **Los Cantos Vivos** (1955); **Poesía Resiste** (1955); **En un pequeño cielo** (1962); **Tarde o Temprano** (1964); **Indagación del día** (1969); **Claros Enigmas** (1982); **Acantilada en el Tiempo** (1982) y **Mateo Manaure** (1989), ya se sospecha el obsesivo tema y el estilo formal de esta propuesta estética que nos ofrece en escaladas contribuciones.

El término *cienciapoesía*, como corriente literaria, es un concepto inspirado por el poeta e investigador cubano Rafael Catalá, expresado en el prefacio a su libro **Cienciapoesía** (1986), donde las ciencias y las humanidades se relacionan en el quehacer poético, en virtud de la poesía escrita en esta línea científica aparecida en diferentes publicaciones y aportes de la época. El científico se asombra frente a la belleza metafórica de sus descubrimientos, el poeta se queda impávido ante el hallazgo lingüístico de la metáfora.

La sola confrontación de estos términos, en sí misma, encierra una metáfora de los tiempos postmodernos y abarca un sinnúmero de poetas tanto de Europa como de América Latina. El término postmodernidad lo consagró, hacia finales de los 70 y gracias a sus contribuciones filosóficas, Jean-François Lyotard, con su trabajo: **La condición posmoderna** (1979). La noción se ha difundido ampliamente pero en general su uso indiscriminado conduce a confusión, ya que en realidad pueden distinguirse tres actitudes postmodernas dependiendo de su área de influencia: como un período histórico, como una actitud filosófica, o como un movimiento artístico.

El postmodernismo en sentido artístico abarca un gran número de corrientes desde los años 1950 hasta la actualidad; Los rasgos más notables del arte postmoderno son

la valoración de las formas industriales y populares, el debilitamiento de las barreras entre géneros y el uso deliberado e insistente de la *intertextualidad*, expresada frecuentemente mediante el *collage* o *pastiche*. El postmodernismo defiende la hibridación, la cultura popular, el descentramiento de la autoridad intelectual y científica y la desconfianza ante los grandes relatos.

En la poesía, específicamente en Venezuela, estos rasgos se van a presentar marcadamente en la obra de Lucila Velásquez. El propósito de esta investigación es, principalmente: Estudiar el contexto socio-cultural de la obra; analizar el rol de la *cienciapoesía* como corriente lírica-estética postmoderna en la obra de Lucila Velásquez y; comparar las diferentes propuestas de la *cienciapoesía* tanto en la obra de la poeta como en otros poetas del siglo XX/XXI. Finalmente, el objetivo general es valorar la *cienciapoesía* como una corriente estética, una propuesta postmoderna en su máxima expresión, donde átomo, luz, materia, naturaleza y cosmos danzan al unísono -con esta autora- de una profunda e innovadora proyección lingüística y poética, una lírica de la ciencia que trasciende las fronteras de la universalidad.

El presente estudio es una investigación documental y bibliográfica pues, se han tomado como fuentes primarias las obras literarias que conforman la unidad poética-científica de Lucila Velásquez. Además, se han consultado diversas teorías para fundamentar el planteamiento ya expuesto en concordancia con la *intertextualidad*, la *interdiscursividad*, la *cienciapoesía* y el postmodernismo literario.

Por tanto, se plantea una visión panorámica del acaecer histórico de la contemporaneidad (Siglo xx); los movimientos de vanguardia; las catástrofes de Hiroshima y Nagasaki; algunos acontecimientos en Venezuela; los avances de la ciencia, y una perspectiva generalizada de la poesía y la literatura, como trasfondo histórico para la comprensión global de los acontecimientos que dieron lugar a nuestro objeto de estudio.

Mijail Bajtin, Gerard Genette, Julia Kristeva, y Cesare Segre, en cuanto a una *intertextualidad*; Jean F. Lyotard, Gianni Vattimo, Antoine Compagnon, Matei Calinescu, y Frederic Jameson, en la línea de la estética postmoderna y, Aldous Huxley, Rafael Catalá, Katherine Hayles, Alberto Rojo, y Carlos Vidales, para el análisis de una teoría de la *cienciapoesía* o de literatura y ciencia; por tanto, es un enfoque intertextual para la *cienciapoesía* como corriente estética postmoderna y, para las diversas propuestas en el marco de la intercepción de literatura y ciencia en otros poetas del siglo XX y XXI.

Esta unidad poético-científica, es el principio de una vasta muestra de poesía de temática nuclear, atómica, y además, poesía proyectada hacia la finalidad de advertir, desde la perspectiva estética, de los peligros que aún aguardan al hombre en el impresionante mundo del átomo fraccionado. Asimismo, se genera una *interdiscursividad*, donde persiste la disposición de una terminología química, física, matemática, atómica-nuclear y antropológica, además de algunas relaciones con la música, la filosofía y las artes visuales en el marco de un postmodernismo lingüístico.

Además, se aborda el estudio de las relaciones entre una visión del mundo y las condiciones históricas que la hacen posible. La estructura significativa que yace en el fondo de una obra no se explica poniéndola en relación con la psique del autor o con una totalidad abstracta; hay que insertar la estructura significativa de la obra en los grupos y clases de una sociedad dada. Estudiar la obra desde el punto de vista social y cultural.

De esta manera, la creencia es que el carácter plural de la creación literaria proviene del hecho de que las estructuras del universo de las obras son semejantes a las estructuras mentales de ciertos grupos sociales. El inicio de tal método es, por consiguiente, la obra misma, cuyos elementos deben ser descritos en razón del

objetivo planteado y acordes con la intención con que se han integrado en una cultura determinada.

El análisis del rol de la *cienciapoesía* como corriente lírica-estética postmoderna en la obra de esta autora está encaminado por la descripción y la interpretación del texto desde la *intertextualidad*, presente en la unidad de estudio como parte de una semiótica de la comunicación y de una poética postmoderna, entendida como las distintas relaciones del texto literario con la cultura y la lengua en un dialogismo y entramado de relaciones con otros textos, culturas y lenguas a través de las citas, alusiones y plagios a manera de *collage* o *pastiche* y la *cienciapoesía*, en una interrelación de términos científicos y poéticos, como base para el proceso de combinación lingüística que adopta la posición postmoderna.

Del mismo modo, el análisis y comparación de las diferentes propuestas de la *cienciapoesía* como corriente lírica-estética postmoderna en la obra de Lucila Velásquez y otros poetas del siglo XX/XXI, se hace con el estudio de las distintas estructuras y formas discursivas, relaciones lingüísticas y sociales, juegos de influencia y temática, a través de la investigación de semejanzas y diferencias histórico cualitativas entre los casos como base de una literatura comparada.

Pero, efectivamente, ¿Es Lucila Velásquez el primer caso, en el ámbito de la lengua española, de esta expresión postmoderna de la poesía en la ciencia? ¿Hay un verdadero aporte científico en la creación de este discurso poético, cuya conjunción temática oscila entre la metáfora y las grandes interrogantes de la materia y el universo espacio-temporal?

## ***Cienciapoesía***

La poesía es siempre transdisciplinaria.

**Roberto Juarroz**

A donde el ojo del siglo veinte  
abierto  
ciego de eternidad  
llora fragmentos cuasi tenues  
casi azules galáxicos  
buscando el estallido de la  
Nada.

**Lucila Velásquez**

El hombre siempre ha observado y esas observaciones marcaron los inicios de la ciencia. La sed de conocer define a las personas. El desarrollo de la ciencia a partir del siglo XVIII reveló una inédita visión del saber. Los descubrimientos y hallazgos estaban a la orden del día. Los sabios depositaron su confianza en el *método* y el análisis para adquirir conocimiento a través de los experimentos para verificar o refutar sus teorías. La ciencia es conocimiento, proviene del latín *scientia*, y abriga todos los espacios de la exploración de naturaleza humana. La ciencia descubre; la tecnología pone en funcionamiento esos descubrimientos; y el progreso que de ellas emana hace la vida más cómoda proporcionando cambios en el entorno.

Desde los últimos años del siglo XIX, una serie de exploraciones produce un intenso cambio de las corrientes teóricas. Los científicos del XIX suponían haber constituido unos procesos innegables y una copia textual del cosmos; tales procesos van a permanecer absolutamente trocados por los nacientes aciertos de la matemática y de la lógica, pero sobre todo por los nuevos trabajos de investigación de la física, que excluye el proyecto del universo del físico y matemático inglés Isaac Newton

[1642-1727]. Estas visiones orientarán el desarrollo de la concurrencia entre literatura y ciencia, y perfeccionaron los estudios hacia el encuentro entre poesía y ciencia.

Para una teoría de la *cienciapoesía* y en correspondencia con los objetivos se toman los aportes del novelista y escritor británico Aldous Huxley, del poeta e investigador cubano Rafael Catalá, la científico norteamericana Katherine Hayles, Alberto Rojo, físico y artista argentino y el colombiano Carlos Vidales, profesor de física jubilado de la Universidad de Estocolmo, en cuanto a la temática y el vínculo existente entre literatura y ciencia, discurso científico y discurso literario, su relación a través de la obra poética y la conexión texto-contexto.

A través del libro **Literatura y Ciencia** (1963), Aldous Huxley hace un estudio crítico de los distintos aportes a la controversia entre el mundo científico y el humanista a mediados del siglo XX, e intenta esclarecer dicho debate en términos más claros que los ofrecidos por el crítico literario estadounidense Lionel Trilling [1905-1975] y el físico norteamericano Robert Oppenheimer [1904-1967], por el crítico británico Frank Raymond Leavis [1895-1978] y el físico y novelista inglés Charles Percy Snow [1905-1980], planteándose una serie de interrogantes referentes a la relación entre la ciencia y la literatura.

Los planteamientos de Huxley han sido un verdadero acontecimiento en lo que se refiere al análisis admirable y lúcido de uno de los temas más apasionantes de nuestra época, el conflicto entre el mundo humanista y el mundo científico y su posible reconciliación a través de la obra literaria.

Según Huxley; las experiencias que les conciernen a los científicos son las más públicas y, las privadas, en menor grado; en cambio, las experiencias del hombre de letras son tanto públicas como privadas; aunque le conciernen en mayor grado las privadas. Con esto, Huxley enfrenta y reúne las dos experiencias, reconcilia las

posibilidades de la relación entre un discurso científico y un discurso literario, además de los nexos que la hacen posible, tal como lo expresa:

A su manera, también el hombre de letras es un observador, organizador y comunicador de las más públicas experiencias propias y ajenas, de las más públicas experiencias de los acontecimientos que ocurren en los mundos de la naturaleza, la cultura y el lenguaje. Consideradas de un cierto modo, tales experiencias son el material en bruto de muchas ramas de la ciencia. Son también el material en bruto de gran cantidad de poesías, ensayos, piezas dramáticas y novelas. (Ob. Cit. p. 12)

Para este autor, la literatura es ideográfica, contraria a las ciencias físicas, ya que no le interesan las regularidades cuantificadas y las leyes explicativas, sino la descripción de las apariencias y cualidades observables de las cosas como una totalidad, los juicios, las comparaciones y las discriminaciones, los fundamentos y las esencias.

El lenguaje común es ajeno a toda expresión literaria y científica. Tanto el hombre de ciencias como el literato deben dotar de un sentido más puro a las palabras que le conciernen pero de modos diferentes. Mientras el científico dice una sola cosa a la vez, de modo profesional y técnico, el literato lo dice en una lengua para transmitir la múltiple significación de la experiencia humana –tanto pública como privada- sin simplificar, profundizando y extendiendo, enriqueciendo con armónicos sugerentes, resonancias de asociaciones y ecos de magia sonora, lenguaje poético.

La jerga de la ciencia da sólo un significado a cada una de las cosas; el lenguaje literario es capaz de comunicar experiencias privadas incompatibles, pronunciar lo inefable, expresar, directamente o por sugerencia, las diversas cualidades y

significaciones de la existencia de los muchos universos -el cósmico y el cultural, el interior y el exterior, el inmediato y el simbólico-, en una purificación del lenguaje.

Según Huxley, uno de los recursos para purificar el lenguaje, de modo sugerente, es la metáfora, cuyo sentido estrictamente literario exige una sucesión de imágenes que se ramifican; mencionar una cosa en términos de otras y así, indirectamente, expresar mejor las múltiples significaciones de la vida, objetivas o subjetivas. Igualmente la alusión literaria, junto con la cita directa y la parodia, cumple una función semejante en su constante lucha por purificar y enriquecer el lenguaje en su afán por expresar los significados de la vida.

Dentro del panorama de recursos que emplean los hombres de letras en ese proceso de purificación se encuentran además los considerados mágicos. La magia en la sintaxis y construcción de oraciones insólitamente bellas, donde nombres y palabras adquieren un significado por sí mismas, el ritmo, la rima. Los maestros supremos de la magia sintáctica son el poeta inglés John Milton [1608-1674] y el poeta y crítico francés Stéphane Mallarmé [1842-1898], afirma Huxley; y a esa magia la denomina *audacia verbal*. En el mundo científico, la precaución verbal se sitúa entre las más altas virtudes, ya que sus palabras deben tener una relación coherente con cierta clase de datos o secuencia de ideas específicas; en cambio, a los hombres de letras se les permiten transgredir todo tipo de reglas, lo que no pueden hacer los científicos.

Para Huxley, si se cambian las palabras de un poema, éste pierde su esencia, todo su misterio; si se cambian las palabras de un ensayo científico, manteniendo la claridad, no hay pérdida posible; el lenguaje purificado de la ciencia es instrumental, un medio para interpretar la realidad momentáneamente, hasta que lleguen nuevos planteamientos, pero la sumatoria de todas esas interpretaciones constituyen un movimiento dinámico y en progreso constante; el lenguaje literario es un fin en sí

mismo, bello naturalmente, lleno de misteriosos poderes y que, además, posee larga vida.

Sin embargo, ya en el siglo XX, la *Tercera Cultura* que proponía Snow, en la segunda edición de su obra: **Las dos culturas y la revolución científica** (1963) establece una relación y además lamenta la brecha entre científicos e intelectuales literatos. Desde entonces, múltiples iniciativas alientan esa tercera vía como la mezcla posible y necesaria de estos dos compendios.

A pesar de los desmanes de Charles Robert Darwin [1809-1882] -naturalista inglés- con la literatura, y del poeta inglés William Blake [1757-1827], con los científicos, Huxley menciona el testimonio de su padre, el biólogo británico Thomas Henry Huxley [1825-1895]:

Nunca me topé con ninguna rama del conocimiento humano que me dejara indiferente, que no me hubiera resultado placentero seguir tanto como pudiera; y tengo todavía que toparme con alguna forma artística que me impida gozar tan intensamente como, creo, le es posible gozar al hombre. (Ob. Cit. p. 52)

O las palabras del poeta romántico inglés William Wordsworth [1770-1850], quien expresaba:

Los más remotos descubrimientos del químico, el botánico o el mineralogista, si alguna vez llegan a resultarnos familiares y si las relaciones en que los discípulos de estas ciencias respectivas los contemplan llegan a tener para nosotros manifiestamente la materialidad de seres que gozan o sufren, serán objetos tan adecuados para el arte del poeta como cualquier otro. (Ob. Cit. p. 54)

A través de la historia de las distintas épocas los hechos y teorías científicas han influido en los hombres de letras. En Grecia, el poeta griego Hesíodo [VIII-VII a.C.], con **Los trabajos y los días**, expone un tratado métrico sobre la agricultura y la cría de ovejas. La poesía científica y filosófica también tuvo resonancia en el filósofo griego Parménides [570-470 a. C.], con sus teorías acerca del **Uno y los Muchos**. O con otro filósofo y político griego, Empédocles [495/490-435/430 a.C.], con su teoría sobre las partículas elementales, sobre las variaciones y combinaciones casuales, sobre la dependencia de los estados mentales de los corporales.

En la literatura latina, la ciencia tuvo representantes con el poeta y filósofo romano Lucrecio [99 a.C.- 55 a.C.], y su **De rerum natura** -obra científica y filosófica- y con el poeta de la Antigua Roma, Virgilio [70 a.C-19 a.C.], con las **Geórgicas**, conjunto de ensayos versificados y poéticos sobre los encantos de la vida campestre y las técnicas de la agricultura.

Pero en los tiempos modernos sólo se encuentran referencias a los hechos y las teorías científicas, aunque de naturaleza casual, en el poeta metafísico inglés John Donne [1572-1631], con **A Valediction y The Extasie**; en **La Divina Comedia** del poeta italiano Dante Alighieri [1265-1321], y en dramaturgo, poeta y actor británico William Shakespeare [1564-1616], con algunas teorías astronómicas y filosóficas implícitas. O el escritor y filósofo francés Denis Diderot [1713-1784], como el único escritor meritorio que se tomó la molestia de relacionarse más íntimamente con la tecnología de su tiempo y utilizar su talento para comunicar su conocimiento. El poeta inglés Tennyson [1809-1892], el novelista francés Víctor Hugo [1802-1885], y el novelista, poeta y dramaturgo italiano Gabriele d'Annunzio [1863-1938], hicieron mención de las máquinas de vapor y los motores a combustión interna de los aeroplanos y automóviles, pero mostraron muy poco interés por las teorías científicas y sus métodos.

En el siglo XIX, la astronomía aparece en los versos libres del poeta y ensayista norteamericano Walt Whitman [1819-1892], y en un soneto del poeta británico Gerard Manley Hopkins [1844-1889]. En el siglo XX sólo algunas piezas de poesía neometafísica se encuentran en el poeta y crítico literario inglés William Empson [1906-1984], y el escritor, poeta y artista estadounidense Kenneth Rexroth [1905-1982], con su reflexivo poema lírico **Lyell's Hypothesis Again**. La gran mayoría de los poemas escritos a partir de 1921 no aluden al hecho más importante de la historia contemporánea: el acelerado progreso de la ciencia y la tecnología. Esta paradoja trata de explicarla Huxley.

El hecho de que sea ésta una era científica ha liberado a la poesía de la necesidad de referirse de modo detallado y directo a la ciencia. La proliferación y popularidad de la ciencia y de textos y tratados científicos –aparentemente- no ha hecho necesaria la inserción de la ciencia en la poesía. La ciencia se ha convertido en un arte sólo para especialistas y muy pocos poetas contemporáneos practican la referencia científica.

La misma suerte ha acaecido en el drama, la comedia y la novela, sólo hay ligeros testimonios al respecto. Pero, ¿Qué debería hacer el escritor en esta Era de la Ciencia?, se pregunta Huxley.

Lo primero, expresar en palabras más puras que las que utiliza la tribu las experiencias propias y ajenas más privadas; relacionar dichas experiencias y obtener el mejor provecho posible de todos los mundos en que los humanos viven, piensan, perciben, sienten y mueren a través de una relación con el conocimiento.

Todo lo que le es necesario al hombre de letras es un conocimiento general de la ciencia, una perspectiva a vuelo de pájaro de los adelantos de la investigación científica, junto con una comprensión de la filosofía de la ciencia y de cómo ésta repercute en la experiencia humana, las relaciones sociales, la religión, la política, la

ética y la filosofía de la vida; además, la comunicación entre las dos culturas debe ir en ambas direcciones; la ciencia también debería nutrirse de la literatura.

Un literato que tenga conocimientos generales de las ciencias y buen dominio lingüístico, podrá establecer la mejor relación posible del mundo científico y el literario y viceversa. Juntos, trabajarían en la creación de una filosofía comprehensiva de la realidad. Las ciencias precisan de las capacidades del artista, y el artista precisa todas las ciencias para tomarlas como material en bruto para sus creaciones.

Las observaciones de Huxley constituyen una visión más amplia del misterio literario y de las palabras científicas incrustadas en el texto poético. Asimismo, de las posibles connotaciones que puede tener el uso demasiado realista de estos términos; algo así como que una escasez de los mismos hace la lectura del poema infructífera y un exceso acaba con la imaginación; además del recurso de la metáfora como vínculo entre los dos mundos y como expresión de las ideas de modo sugerente. Una especie de magia en la construcción de los versos, que purifica el lenguaje y dice varias cosas a la vez, lo que al científico se le hace imposible.

Para este estudioso de la literatura y de la ciencia *“un poema es una invención para desatar en el lector impresiones de la misma especie que aquéllas que sirvieron de material en bruto para el producto acabado”* (Ob. Cit. p. 48) Los descubrimientos y avances científicos, de cualquier rama del conocimiento, si alguna vez llegan a familiarizarse con los hombres de letras, el poeta pondría a su disposición su divino espíritu para ayudar a transfigurar el mundo.

Dice Huxley:

Cuando el hombre de letras contemporáneo se dispone a escribir sobre la Naturaleza, se encuentra frente a un

problema fascinante: el problema de armonizar, en una única obra de arte, los viejos y amados materiales en bruto que le entregan los hacedores de mitos de tiempos anteriores con los nuevos descubrimientos e hipótesis que vuelca sobre él la ciencia de su propio tiempo. (Ob. Cit. p.132)

Pero la transfiguración del mundo se produce cuando el tropo es realmente tan significativo como el hecho mismo que lo produjo. La clarificación del lenguaje de la ciencia y de la literatura, no puede, por sí misma, por separado, adecuarse a la realidad y a las experiencias personales. Tanto hombres de letras como científicos deben avanzar, juntos, para convertir las experiencias más públicas en experiencias privadas de la más alta transcendencia a través de la purificación de las palabras, a través de magia y nexos, a través de la metáfora.

Y es justamente tal propuesta, de la concepción denominada *cienciapoesía*, la que a finales del siglo XX aparece como término inspirado por Rafael Catalá (1986) y que expresa claramente en el prólogo del libro del mismo nombre: *"una visión de la realidad en que las ciencias y las humanidades toman parte activa en el quehacer poético, de lo cual un paradigma es por tanto el producto de una praxis sobre lo que se reflexiona"* (p. 8). Esta corriente se caracteriza por la fusión de dos elementos aparentemente incompatibles: el vocabulario y la temática científica y la imaginación poética.

Para Katherine Hayles, doctora en Química y Filosofía, compiladora de la obra: **Caos y Orden: Dinámica compleja entre literatura y ciencia** (1991) *"Una vía para comprender la conexión entre literatura y ciencia es ver la ciencia como un depósito o laboratorio de elementos que puedan ser usados para iluminar un texto literario"* (p. 20)

En la propuesta de *cienciapoesía*, Efthimia Pandis-Pavlakis, en su obra **La metáfora de Lucila Velásquez** (2000) hace unas observaciones que sustentan la obra de esta autora, donde afirma con severidad, lo eficaz y asertiva de la unidad poética; su recreación del cosmos como parte esencial del ser; el desarrollo potentísimo y extraordinario de las metáforas como vínculo entre el lenguaje científico y el poético que justifican la obra en una verdadera innovación material-espiritual hecha poesía, un milagro existencial:

En efecto, metáfora, estructuras poéticas, sintaxis, campos semánticos de la obra de Lucila Velásquez están marcados y afectados por la ideología del discurso científico en sus valores de pensamiento y lenguajes más diversos y/o relevantes. La física teórica, la matemática lógica y experimental, la ontología de lo omnisciente o singular, son constituyentes elementos de la metáfora espacio-temporal que Velásquez recrea en las fuentes de una nueva poética localizada puntualmente en las fronteras del postmodernismo lingüístico. La obra de Lucila Velásquez, en efecto, es una constante temática de búsqueda y hallazgo de elementos y signos líricos y filosóficos en la interpretación y traslación literaria de los paradigmas de la ciencia del mundo real. (p. 5)

En su artículo **Literatura y Ciencia, Cuatro Ejemplos de una Curiosa Intersección**, el científico Alberto Rojo (2001), afirma que el mundo científico y el artístico conforman una unidad:

Ambas surgen de la búsqueda de la verdad. La poesía muchas veces nos permite vislumbrar respuestas que la física no puede darnos. Si uno se fija en la historia de los grandes descubrimientos, hay mucho de ciencia en la poesía, y mucho de poesía en la ciencia. (17/02/2009).

Rojo logra determinar en este escrito, ciertas curiosidades de poetas que hicieron observaciones del mundo de la ciencia antes que los mismos científicos, como Homero (Poeta griego, siglos IX-VIII a.C.) en **La Ilíada** y la generación espontánea; Edgar Allan Poe (Escritor y poeta estadounidense, 1809-1849), en **Eureka: un Poema en Prosa** y la paradoja de Olbers; Jorge Luis Borges (Escritor argentino, 1899-1986) y los mundos cuánticos en **El jardín de los Senderos que se Bifurcan** (1941) y Carl Sagan [Escritor y astrónomo norteamericano, 1934-1996]: en **Contact y el viaje a través del tiempo** (1985). Y agrega:

En una valoración rápida, la ciencia y la literatura sirven a dos divinidades contrarias: la inteligencia y las emociones. Esta visión - aunque parcial y burda - tiene cierto fundamento: el escritor se ocupa de conmovernos con mundos imaginados; el científico, de descifrar el mundo real. Sin embargo, las grandes obras literarias dirigen miradas profundas a la realidad y los grandes avances científicos redefinen los límites de la imaginación, de manera que es concebible que las dos disciplinas, en un sentido amplio, se intersecten. (17/02/2009).

Alberto Rojo interpreta que, a pesar de la divergencia de mundos entre la ciencia y la literatura, ambos se contemplan para estremecer o determinar sus campos semánticos, en una fecunda interrelación de términos.

El profesor Carlos Vidales (2005), en su artículo **Lo científico y lo poético, reflexiones de la Rana Cronopia**, expresa que:

La ciencia y la poesía no son ejercicios opuestos. Son dos formas complementarias de indagación de la realidad. La ciencia es una indagación objetiva de las relaciones entre objetos y fenómenos, sujeta a reglas impuestas por la razón y la experiencia intelectual. La

poesía es una indagación subjetiva de las relaciones entre los sentimientos y el mundo circundante, sujeta a reglas impuestas por la cultura y la experiencia existencial. Los primeros grandes filósofos de Grecia, los llamados "presocráticos", eran científicos y poetas al mismo tiempo. (23/05/2009).

Según Vidales, tanto la ciencia como la poesía exploran la vida y sus circunstancias. Con métodos distintos pero con un fin común, ambos mundos se enfilan en la búsqueda de la verdad, en un entramado de relaciones entre la realidad y la imaginación.

## Para una estética postmoderna

El nacimiento de la ciencia fue la muerte de la superstición.

**Thomas Henry Huxley**

En una visión conjunta y con respecto a una estética o concepción postmoderna, se toman como bases teóricas los aportes de Jean-François Lyotard, Gianni Vattimo, Frederic Jameson, Antoine Compagnon y Matei Calinescu.

Si bien la acepción más usual del postmodernismo se popularizó a partir de la publicación de **La condición posmoderna** (1979) de Lyotard, ya varios autores habían empleado el término con anterioridad, como el historiador Arnold J. Toynbee [1899-1975] y el arquitecto Robert Venturi [1925-]. La noción se ha difundido ampliamente pero en general su uso indiscriminado conduce a confusión, ya que en realidad pueden distinguirse tres actitudes postmodernas, dependiendo de su área de influencia: como un período histórico, como una actitud filosófica, o como un movimiento artístico.

Histórica, ideológica y metodológicamente diversos, comparten sin embargo, un parecido de familia centrado en la idea de que la renovación radical de las formas tradicionales en el arte, la cultura, el pensamiento y la vida social impulsada por el proyecto modernista, fracasó en su intento de lograr la emancipación de la humanidad, y que un proyecto semejante es imposible o inalcanzable en las condiciones actuales.

Frente al compromiso riguroso con la innovación, el progreso y la crítica de las vanguardias artísticas, intelectuales y sociales, al que considera una forma refinada de teología autoritaria, el postmodernismo alberga la hibridación, la sabiduría popular, el

descentramiento de la autoridad intelectual y científica y el recelo ante las grandes narraciones.

El término postmodernismo o postmodernidad designa generalmente un amplio número de movimientos artísticos, culturales, literarios y filosóficos del siglo XX, definidos en diverso grado y manera por su oposición o superación del modernismo.

El postmodernismo en sentido artístico abarca un gran número de corrientes desde los años 1950 hasta la actualidad; es difícil precisar en general los límites entre las realizaciones más arriesgadas del modernismo y las primeras obras postmodernas, aunque algunas artes —entre las que destaca la arquitectura— gozaron de un movimiento postmoderno programático y organizado desde muy temprano. Los rasgos más notables del arte postmoderno son la valoración de las formas industriales y populares, el debilitamiento de las barreras entre géneros y el uso deliberado e insistente de la *intertextualidad*, expresada frecuentemente mediante el *collage* o *pastiche*.

Dentro de la literatura postmoderna se encuentra, aparte de la liberación de los géneros e incluso de las barreras semióticas, un enfoque *transdisciplinario* donde el dialogismo se traduce en una reinterpretación de la tradición. Se presenta también la fragmentación del proceso comunicativo y el juego entre el proceso creador y el receptor. La autoreferencialidad del texto; la metaficción y metaforización creando su propia realidad. El texto como esencia decorativa en presentaciones rápidas y múltiples. El cine y la televisión son, hoy en día, algunos de los medios de comunicación más capaces de manifestar las características de este arte.

En la literatura, el postmodernismo -no confundir con postmodernidad- provocó la fusión del espacio y del tiempo en la narración y la percepción difusa de la realidad, así como los distintos puntos de vista del o de los narradores, junto a la simultaneidad

de los géneros, especialmente en la novela, llevó a la ruptura de las técnicas clásicas, abolidas por una absoluta libertad tanto en estilo, forma y fondo.

La literatura de imágenes donde la realidad y la ficción comparten el mismo espacio-tiempo se asemeja a la cinematografía, donde los dibujos animados comparten los mismos lugares y la misma vida que los actores de carne y hueso.

Desde la década de los 80, el concepto de postmoderno aplicado a todos los ámbitos de la cultura y del arte, vista hasta el cansancio como un fetiche y una mercancía, se va a presenciar indiscutiblemente una reacción en contra de lo moderno.

Para Compagnon, en su libro **Las cinco paradojas de la modernidad** (1991, p. 99): *“lo posmoderno es antes que nada una consigna polémica cuyo propósito es desmentir la ideología de la modernidad o la modernidad como ideología”*. Y es que la postmodernidad refleja más bien un conjunto de multiplicidades de estilos y técnicas que designa toda la estética contemporánea.

Sin embargo, al dejar a un lado la concepción moderna y su tradición, lo postmoderno multiplica uno de los rasgos característicos de la modernidad: la ruptura, con su historia y la conciencia del porvenir. Como palinodia, el postmodernismo más bien confirma lo ambiguo, lo plural y la mezcla de estilos, sin dejar de trabajar a favor de las citas propias e históricas. Al mismo tiempo que propicia un diálogo entre los diversos elementos que participan en su construcción a manera de *pastiche* o *collage* y donde además se ve contrariado en un desencanto hacia el pasado y el futuro, perdiendo su sentido histórico y de alguna manera, afectando sólo la forma por encima del fondo.

En una especie de juego o parodia, el postmodernismo toma elementos del pasado para transformar su no-ideología a favor del disfrute y la comodidad abarcando

numerosos contextos que amplifican su ambivalencia, dando por terminada la historia y la historia de la modernidad. Visto de este modo, el postmodernismo representa a su vez un movimiento de vanguardia, que hoy día puede tomar cualquier forma con la mezcla de los estilos y técnicas y su posición manierista.

La postmodernidad, según Vattimo (Citado en Compagnon, 1991):

La postmodernidad es la época de la ausencia de fundamento, sin que nos lamentemos por ello. Por eso, no se sale de la modernidad con la crítica, o con un nuevo fundamento o con un nuevo humanismo, sino con ninguno, prescindiendo de ellos. Ya no hay un mundo verdadero; éste se ha convertido en fábula. En este contexto, el sentido de los modelos sociales propios de la educación heterónoma pierde su seriedad. (p. 115).

Como lo dice Vattimo, la postmodernidad: *“sólo supone una manera diferente de pensar las relaciones entre la tradición y la innovación, la imitación y la originalidad”* (Ob. Cit. p. 119). Una forma de reinterpretar la tradición moderna donde descubren todas la paradojas y al mismo tiempo adquiere un nuevo valor, el todo y la nada simultáneamente.

El postmodernismo, según Matei Calinescu, en su libro **Las cinco caras de la modernidad, Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo.** (1991), aparece como una nueva cara de la modernidad, pero su definición –tomada en serio por algunos y no tanto por otros- es todavía ambigua. Los primeros americanos que acuñaron el término aplicándolo a la poesía de finales de los 1940 y 1950 fueron el escritor y crítico literario Randall Jarrell [1914-1965], en 1946, quien calificó de postmodernista o antimodernista la poesía de Robert Lowell [1917-1977], y el inglés Arnold Toynbee, quien anunciara una nueva y última edad en la historia de Occidente, la edad postmoderna.

Para Toynbee, según Calinescu, después de la *Segunda Guerra Mundial* se estaba llegando al fin de la modernidad, aunque algunos poetas norteamericanos en su innovación, calificaran a la nueva edad como a un tiempo enaltecido en el que la actividad poética podía definirse como una “arqueología del lamento” para ubicar a la retórica revolucionaria de la década de 1960, en un acto liberador de la modernidad.

El término *postmodernismo*, utilizado únicamente en América, se extendió universalmente a partir de 1960, no sólo aplicado a la crítica literaria y del arte, sino además aplicado a otras disciplinas como las ciencias sociales, en estrecho vínculo con las culturas minoritarias (contraculturas) del momento y sus paradójicas ideas.

Para establecer la oposición entre moderno y postmoderno es necesario revisar los antecedentes teóricos del concepto de postmodernidad, a saber, su aparición en algunas disciplinas como la filosofía, la epistemología, la historia, la filosofía de la ciencia y la hermenéutica; además de su inclusión en las nociones de modernismo y vanguardia en la cultura del siglo XX y su posible desvanecimiento.

Los relevantes cambios en el modo como la ciencia se observa a sí misma y la vigencia de sus procedimientos produjo un interés de críticos y artistas por la epistemología y las teorías: la crisis del determinismo, los planteamientos del físico alemán Werner Heisenberg, el problema del tiempo, las teorías del filósofo austriaco Karl Popper [1902-1994], por ejemplo.

Este interés se acrecienta cuando las creencias en los cambios de paradigmas vienen planteadas por las semejanzas con la conciencia artística de la época: así, en la filosofía de la ciencia se habla de una “ciencia postmoderna” o “una ciencia moderna” y “una ciencia nueva” para proponer un debate sobre la postmodernidad, tal como lo hacen Ilya Prigogine [1917-2003] e Isabelle Stengers [1949-], con sus aportes sobre el tiempo irreversible y el azar, proporcionando una nueva visión de las

teorías científicas y una crisis del concepto determinista de la verdad moderna, que sostenía unas leyes aparentemente eternas.

En 1980, Jürgen Habermas, afirma Calinescu, identifica la noción de postmodernidad con la posición (neo) conservadora de quienes creen que la modernidad ha fracasado y que sus creencias deben ser liquidadas. Pero la modernidad no ha fracasado sino que es un proyecto inacabado, argumenta Habermas, y lo que hay que rechazar no es la modernidad sino su ideología (neo) conservadora; además ataca al postestructuralismo francés, sugiere el carácter conservador de Michel Foucault [1926-1984] y Jacques Derrida [1930-2004] e insiste en su linaje común con los filósofos alemanes Martin Heidegger y Friedrich Nietzsche [1844-1900]. Aparentemente, en el discurso pronunciado por Habermas durante la entrega del Premio Adorno, la crítica iba dirigida a Jean-François Lyotard.

Este pensador francés reta la filosofía de la modernidad de Habermas con sus propuestas en **La condición posmoderna** (1979) y en **La posmodernidad explicada a los niños** (1986), donde afirma que hay dos clases de grandes historias para legitimar el conocimiento en el pasado: las míticas o tradicionales y las proyectivas o modernas.

Las primeras legitiman con referencia a sus orígenes, al tiempo primordial en el cual las cosas llegaron a ser y las segundas, en términos del futuro. Las metanarrativas o ideologías modernas de Lyotard son universales: el cristianismo, la Ilustración, la dialéctica, el marxismo y el capitalismo han perdido credibilidad y se están desintegrando notoriamente dando lugar a múltiples historias, pequeñas y locales, contradictorias en sí mismas.

A raíz de la vanguardia, como filo experimental de la modernidad, la postmodernidad ha entrado en un vivo diálogo con lo viejo y el pasado, en una lógica

de renovación opuesta al destruir e inventar de la vanguardia. El postmodernismo, busca argumentar el pasado en un proceso de redescubrimiento o revisión con una mirada más experimentada e ingeniosa y algunas maneras de hacerlo son a través de la ironía, la travesura, la parodia y la nostalgia de la autoparodia.

Para Calinescu, el postmodernismo no es un nombre nuevo para una nueva “realidad” o “estructura mental”, o “descripción del mundo”, sino una perspectiva desde la cual hay que preguntarse sobre la modernidad y sus diversas fases. El postmodernismo es una de sus caras y a su vez, la más incisiva de la modernidad en lo que respecta al cuestionamiento del pasado que debe tener como periodo histórico. A pesar de que el uso del término, desde 1875, sirvió para describir el presente cultural del mundo occidental por haberse distanciado de las principales corrientes modernas del pensamiento y la imaginación, se hizo inadecuado para tratar cuestiones de detalle y matiz histórico.

Calinescu, da el crédito de haber construido un concepto filosófico-literario de postmodernismo en América al teórico Ihab Hassan [1925-], lo que permitió a Lyotard acuñar el término en 1979. Sin embargo, fue con la arquitectura contemporánea que el postmodernismo cuajó en cuanto a sus propuestas teóricas.

En la arquitectura, el postmodernismo ha sido una reacción contra el modernismo, pero no sólo en apariencia, sino en todos sus aspectos hasta llegar a negar toda la legitimidad adoptada universalmente por el modernismo.

La respuesta postmodernista a los ideales modernos fue exigir una ciudad con memoria que derivara en un nuevo historicismo. Se revisa el pasado en una actitud dialógica, flexible, interpretativa y autoconsciente, para encontrar lúcidos hallazgos técnicos y estéticos. Si el modernismo arquitectónico unificó artificialmente la tradición para justificar su propia actitud negativa hacia ella, los postmodernos

hicieron todo lo contrario, des-unificaron y des-simplificaron nuestra imagen del pasado, representándolo de muchas maneras: con lo jocoso, lo nostálgico, lo irónico, la cita aparente y lo contradictorio; en una visión del disfrute, no sólo en la arquitectura o las artes sino también en la literatura.

En la literatura postmoderna, ofrecida para el disfrute y la complejidad, como en la novela **El nombre de la rosa** (1980), del escritor italiano Umberto Eco [1932], la parodia se observa como una de las características más generales de nuestro momento cultural y, en su afán de reconstrucción del pasado, la multiplicidad de códigos se presenta como una preferencia a través de la alusión, el comentario alusivo, la cita, la referencia lúdica, distorsionada o inventada, el refundido, la trasposición, el anacronismo deliberado, la mezcla de dos o más fondos históricos o estilísticos, entre otros, en clara oposición a las vanguardias minimalistas que considera la referencia como impura. El postmodernismo es pues un concepto híbrido y ambiguo que ha recibido sus críticas en el mundo contemporáneo.

Calinescu presenta, dadas las implicaciones del caso, sólo dos puntos de vista - contrarios y semejantes a la vez- hacia el postmodernismo: uno conservador, con las posiciones del influyente crítico de arte estadounidense Clement Greenberg [1909-1994] y, el otro radical, con los aportes de Frederic Jameson.

Clement Greenberg, mantiene una actitud conservadora hacia el postmodernismo. En 1980, en su conferencia **The Notion of the Post-Modern** afirma que: el modernismo en pintura ha sido una lucha heroica contra la intrusión de mal gusto o del *kitsch* en el dominio del arte desde sus comienzos; el postmodernismo sólo es el último nombre bajo el cual el mal gusto comercial, disfrazado de avance sofisticado, desafía la integridad del arte. Ya antes había sugerido que: la incompatibilidad entre la vanguardia y el *kitsch* era, en gran medida, responsable del modo en el que se había desarrollado la vanguardia. Para Greenberg, el postmodernismo “*es sobre todo un*

*modo de justificar la preferencia de un arte menos exigente sin ser considerado reaccionario o retardado” (Citado en Calinescu, 1991, p. 291).*

Greenberg define lo postmoderno como un renovado deseo de relajación identificado con lo *kitsch* y la cultura de masas. Sin embargo, Calinescu sugiere una visión de las cosas más dialógicas, polifónicas y carnavalescas, al buen estilo de Bajtin.

Para Frederic Jameson, la posición es más abierta y estética; el postmodernismo juega un papel de reforzador de la lógica del capitalista de consumo a saber: desuso planificado; la introducción de anuncios, la televisión, los media, el crecimiento de la gran red de autopistas y la llegada de la cultura del automóvil. El postmodernismo, para Jameson, es el producto cultural del surgimiento de este nuevo momento del capitalismo tardío, consumista o multinacional.

Calinescu, tratando de hacer un corpus o teoría de los escritos postmodernos, afirma que las poéticas postmodernas están basadas en la indeterminación o indecidibilidad del significado como signo de la poesía de las últimas décadas, y que éstas pueden estar traducidas en sugerencias, ambigüedad, polisemia y oscuridad. Además de una proliferación de imágenes y acciones ligadas a la idea de representación, la parodia y el juego.

Los recursos más utilizados en los escritos postmodernos, serían, según Calinescu: un nuevo uso existencial u “ontológico” de perspectivismo narrativo; duplicación y multiplicación de comienzos, finales y acciones narradoras; la tematización paródica del autor y del lector; el tratamiento sobre idénticas bases del hecho y la ficción, realidad y mito, verdad y mentira, original e imitación, como medio de subrayar la indecidibilidad; autorreferencialidad y “metaficción” como medio de dramatizar la

inescapable circularidad; versiones extremas del “narrador indigno de confianza”, utilizado a veces paradójicamente con el propósito de una construcción rigurosa.

A nivel de estilo, aparte de los usos especiales de los grandes recursos retóricos tradicionales, se puede notar una marcada preferencia por figuras no convencionales como el anacronismo deliberado, la tautología, la palinodia o retractación. Así, la visión del mundo moderno será epistemológica y la del postmoderno será ontológica.

Calinescu, establece su comprensión del postmodernismo como una cara del modernismo, en una expresión metafórica en cuanto a su visión de semejanzas familiares con éste, tanto en la cultura de vanguardia, como decadente y de lo *kitsch*, por tanto, la modernidad sobrevive en el concepto paradójico de la postmodernidad.

Por otro lado, Antoine Compagnon, en el preámbulo a su libro: **Las cinco paradojas de la modernidad** (1991), relaciona la tradición moderna con la traición moderna, al establecer que tal tradición implica el traspaso de modelos que establecen la ruptura como condición *sine qua non* dentro de la modernidad. Como el escorpión que atenta contra sí mismo, es su propio enemigo y así controla su propia existencia, siendo su propio dios; y afirma que lo moderno emana de un estar en el tiempo presente en contra del tiempo pasado. Es una situación espacio temporal: un aquí y un ahora.

Como conceptos aparentemente contradictorios la tradición siempre se opone a lo moderno y, hablar de una tradición moderna, implicaría una sucesión de rupturas o nuevos comienzos de muy corta duración, en vista de que en su destino aparecerían, inmediatamente, otros nuevos comienzos reemplazándolos constantemente. He ahí la gran paradoja de la modernidad, la contradicción de la ruptura sostenida de la tradición, que afirma y a su vez niega el arte, la cultura en general.

Compagnon habla así de la traición de la tradición y una frecuente negación de la misma para conceptualizar la tradición moderna con un sentido paradójico, y a su vez, de una historia de las contradicciones de la tradición moderna.

Para contar dicha historia, el autor considera cinco paradojas de la modernidad, reflejando así el carácter intermitente y fragmentario de la tradición moderna: **El prestigio de lo nuevo, La religión del futuro, La manía teorizante, El llamado a la cultura de masas y La pasión de la negación.**

La aparición de estas paradojas coincide con un momento específico y trascendental de la tradición moderna a través de un momento de crisis según Compagnon: la primera crisis podría fijarse en 1863, año del **Déjeuner sur l'herbe** y de la **Olimpya** del pintor francés Édouard Manet [1832-1883], época contemporánea a Charles Baudelaire [1821-1867]. La segunda paradoja, o crisis, en 1913, con los collages del pintor y escultor francés Georges Braque [1882-1963] y del pintor español Pablo Picasso [1881-1973], los caligramas de Apollinaire y los ready made del artista francés Marcel Duchamp [1887-1968], los primeros cuadros abstractos del pintor ruso Wassily Kandinsky [1866-1944] y **En busca del tiempo perdido** (1913), del escritor francés Marcel Proust [1871-1922]. La tercera paradoja, en 1924, fecha del primer Manifiesto surrealista. La cuarta paradoja, desde la *guerra fría* a 1968 y, por último, la década de los 80, momento de la quinta paradoja, y todavía en proceso, a lo que llamaría postmodernidad.

### **El prestigio de lo nuevo**

Antoine Compagnon, en esta primera paradoja establece la proyección de la modernidad como un ciclo en el que el individuo se limita a lo nuevo sólo en el tiempo presente, de espaldas al pasado y sin tomar en cuenta el futuro, y pone como ejemplo a Baudelaire y Manet como los primeros modernos y sus contradicciones dentro de la tradición moderna.

El vocablo *nuevo* aparece indefinidamente en **Cartas del Vidente** (1871), del escritor simbolista francés Arthur Rimbaud [1854-1891] donde manifiesta que: “*Hay que ser absolutamente moderno*” como lema en contra del pasado y, en **Las flores del mal** (1861), Baudelaire afirma que: “*¡Hasta el fondo de lo Desconocido para hallar lo nuevo!*”- (Citado en Compagnon, p. 14)

Pero el origen del vocablo *moderno*, según el filólogo alemán Hans Robert Jauss [1921-1997], apareció ya en el siglo V proveniente de *modo*, en latín, que designa: “*hace poco, recientemente, ahora*” (Ob. Cit. p. 15); por tanto se refiere a lo actual o contemporáneo, de ahí que hoy día se oponga con dicho término al presente con el pasado, además de ser un ahora que pierde vigencia rápidamente y que conlleva una idea de progreso y decadencia en el paso constante de lo antiguo a lo moderno, de una intermitencia permanente, pues este proceso ocurre en todas las épocas llevándonos así a una ruptura persistente de la tradición moderna. Dicha concepción de lo moderno toma su importancia y se convierte en emblema a partir de la Edad Media con una representación de los evangelistas encaramados sobre los hombros de los profetas en los vitrales de la catedral de Chartres y todo lo que significaba, por lo que la relación del tiempo y el progreso histórico del arte se basaba en el progreso histórico de la tradición cristiana con un tiempo infinito, sucesivo e irreversible.

Tal como lo establece Compagnon:

Desde el punto de vista de los modernos, los antiguos son inferiores porque son primitivos, y los modernos superiores debido al progreso de las ciencias y las técnicas, progreso de la sociedad, etc. La literatura y el arte siguen el movimiento general, y la negación de los modelos establecidos pueden convertirse en el esquema del desarrollo estético. (Ob. Cit. p. 18)

En esto se basa la primera paradoja de la modernidad, el espíritu de lo nuevo presente en Baudelaire y Manet: lo inconcluso, lo fragmentario, la ausencia de totalidad o de sentido, el doblez crítico, como rasgos de una conciencia presente como tal, sin pasado y sin futuro, simplemente eterna.

### **La religión del futuro**

La segunda paradoja: **la religión del futuro** viene dada por el concepto de progreso en el arte a partir de una retórica de la ruptura y el mito del comienzo absoluto. Aunque Baudelaire y Manet no tenían conciencia del tiempo ni del progreso y la historia, sí constituía una vanguardia, un adelanto a su tiempo, tomando el sentido militar del término en el siglo XIX, y que luego pasaría a la estética y el arte en general, primero en sus temas y después en sus formas. De estas dos representaciones de vanguardia, la política y la estética, la primera usará el arte para transformar al mundo y la otra desea que el mundo la siga a través de la transformación del arte y que, según el crítico de arte de origen italiano Renato Poggioli [1907-1963], estuvieron una junto a la otra por muy poco tiempo, después de 1871 y la Comuna de París, desde Rimbaud hasta el naturalismo.

La vanguardia coexistirá dentro de la modernidad, en un tiempo determinado, consciente de la historia de la tradición moderna pero negándose a sí misma e ignorando la verdadera modernidad, confrontando términos como la destrucción y la construcción, la negación y la afirmación, el nihilismo y el futurismo.

Pero el arte se agarra violentamente al futuro, al progreso, fuera ya del presente, tomando la delantera, no sólo rompiendo con lo antiguo, sino haciendo tabla rasa con el presente con una conciencia de lo decadente.

Los poetas modernos van de espaldas al pasado y los vanguardistas de cara al futuro y, aunque se cruzan en algún momento de la historia (1913, momento de la segunda

paradoja de Compagnon) el presente queda a la intemperie histórica y por tanto desaparece, se borra.

Tanto en Baudelaire, como en Rimbaud y Mallarmé, Compagnon asegura ciertas características o rasgos de la poesía moderna: La pérdida del yo, la desorientación del lector, la destrucción de la obra a sí misma y que desemboca en silencio, el enrarecimiento, el hermetismo, la nada, el fin de toda la poesía. La decadencia y la negatividad, la ironía, la dualidad, la intermitencia. La modernidad será entonces un proceso histórico continuo que desconoce lo esencial de una modernidad, lo que desemboca en la nada.

### **La manía teorizante** **Teoría y Terror**

La tercera de las paradojas de la modernidad, según Compagnon, es el **Terrorismo teórico** marcado por los artistas para justificarse ante la exigencia de lo nuevo. La ruptura y las supuestas innovaciones abarcarían tanto las formas como los contenidos, en una ansiosa y desesperada búsqueda de lo nuevo y en un cuestionamiento constante de la propia institución del arte dentro de una sociedad burguesa. En su afán por una conciencia histórica, las vanguardias pretendieron acercarse al futuro y al concepto de progreso a través de teorías que asistieran al arte en su voluntad por explicarse.

Con el arte abstracto, antes de 1914, con Kandinsky, el pintor neerlandés Piet Mondrian [1872-1944] y del pinto ruso Kazimir Malevitch [1878-1935], frente a una estética en la cual la forma se independiza del contenido en una concepción espiritual del arte, con la renuncia del objeto y la búsqueda de formas puras, inmaterial y mística, aparece además la necesidad de redimirse ante el público, de establecer una teoría que exponga o manifieste la complejidad, tanto del arte como de los artistas.

De la misma manera ocurrió en la literatura. André Breton, con el surrealismo y su **Primer Manifiesto**, de 1924, buscaba establecer una nueva estética a través de teorías y conceptos que quiso imponer políticamente. A través de la escritura automática y el relato de los sueños, el texto surrealista se afianza en una teoría científica (como la del psicoanálisis) para justificar sus prácticas como válidas y legalizar la transgresión del mundo real en sus invenciones.

### **El llamado a la cultura de masas.**

#### **La feria de las ilusiones: expresionismo Abstracto y Arte Pop**

De una concepción marxista y de una correspondencia ambigua con el mercado, la estética de lo nuevo ha ido desapareciendo para responder a una revelación que se deriva o es producto de la guerra: la paulatina dominación del mercado sobre el arte y la literatura.

Con el advenimiento del arte pop en la década de los 60, la concepción moderna deja de estar en la mira de la gran dicotomía del arte de élite y el arte de las masas. El contexto histórico en general había cambiado fundamentalmente a partir de las guerras y las posturas vanguardistas habían perdido vigencia, con lo que la multiplicación de las obras de arte, iniciada por Duchamp, en un intento de representar el arte abstracto con divagaciones surrealistas, basada en las expresiones puramente plásticas de la textura y en la aglomeración de insistencias temáticas y formales donde la imagen es la protagonista, se convirtió entonces en una democratización del arte, liberándolo así del rasgo de lo nuevo y de lo elitesco. La técnica y la reproducción infinita de las obras llevaron al arte a una comercialización desmedida y al mismo tiempo a su fin y al fin de la modernidad. El arte ya no es más que una mercancía.

En la literatura, la Nueva Novela sería el equivalente histórico de la pintura norteamericana, con el novelista, ensayista y filósofo francés nacido en Argelia,

Albert Camus [1913-1960], por ejemplo, donde las nuevas formas quedaban replegadas a los juegos de palabras, al lenguaje en sí mismo como innovación formal, y que dejaba fuera la subjetividad del escritor. En la década de los 60, la Nueva Novela sí significó un cambio o una postura más vanguardista o revolucionaria, con el escritor francés Philippe Sollers [1936-], -cónyuge de Julia Kristeva- y una literatura apreciada por Compagnon como una posición conspiradora de la cultura burguesa de la época y la aparición de libros de gran éxito vistos como mercancía y donde el escritor es una figura pública que se puede comercializar.

### **La pasión de la negación**

#### **Sin aliento: postmodernismo y palinodia**

Desde la década de los 80, y ya con la última paradoja: **la pasión de la negación**, y el concepto de postmoderno aplicado a todos los ámbitos de la cultura y del arte, vista hasta el cansancio como un fetiche y una mercancía, se va a presenciar indiscutiblemente una reacción en contra de lo moderno. No obstante, al abandonar el pensamiento moderno y su estilo, lo postmoderno acrecienta uno de los aspectos propios de la modernidad: la ruptura, con su tradición y el conocimiento del destino. Como transformación, el postmodernismo fortalece la imprecisión, lo múltiple y la fusión de giros y expresiones, sin abandonar el quehacer en beneficio de las alusiones particulares y tradicionales. Conjuntamente que respalda una interlocución entre los numerosos términos que intervienen en su montaje a modo de *pastiche* o *collage* y donde al mismo tiempo se nota opuesto en un desengaño hacia el pasado y el futuro, extraviando su verdadera razón, menoscabando de algún modo sólo la forma sobre el contenido.

En una línea de atrevimiento o pantomima, el postmodernismo conquista universos de lo antiguo para transfigurar su no-filosofía a merced del goce y el bienestar englobando cuantiosos argumentos que incrementan su ambivalencia, declarando el

fin de la historia y la historia de la modernidad. Dicho así, el postmodernismo simboliza a su vez una corriente vanguardista que en la actualidad logra captar cualquier género con la diversidad de estilos y técnicas y su enfoque manierista. Una fórmula para dilucidar la herencia moderna donde se pregonan todas las contradicciones y simultáneamente logra un nuevo significado, la totalidad y el vacío al mismo tiempo.

## La intertextualidad

El hombre ha experimentado mucho. Nombrado a muchos celestes,  
desde que somos un diálogo y podemos oírnos unos de otros.

**Hölderlin**

... estoy en mis cabales  
y apenas si he alumbrado  
en medio de la noche,  
igual que un meteoro  
que se escapa ...

**José Vicente Abreu**

Por otro lado y con respecto a la intertextualidad, se toman como bases teóricas el legado del crítico y estudioso del lenguaje ruso M. Bajtin, el teórico francés Gerard Genette, la escritora búlgara Julia Kristeva y las contribuciones del filólogo, semiólogo y crítico literario italiano Cesare Segre.

En ese diálogo constante de las culturas, las lenguas y los textos, el concepto de intertextualidad compartido por Bajtin, asumido por Genette y Segre, y concebido por Kristeva, desde las perspectivas frecuentemente expresadas mediante el *collage*, el *pastiche*, la cita y la alusión cobra mucha importancia.

Para Bajtin, autor que por excelencia trabaja el concepto de dialogismo en la obra literaria, el texto es de vital importancia. En su opinión hay que entender el texto en tanto que enunciado, lo que supone observarlo en el ámbito de la comunicación, en el contexto concreto de las relaciones sociales.

Para él, una obra posee diferentes voces, independientes pero interrelacionadas, siendo el lector quien finalmente genera la coherencia. En sus escritos, Bajtin delimita muy bien su objeto de estudio. El método planteado por él es exclusivo para

el análisis de lo estético, una de las esferas que integran el conjunto de la cultura humana. Lo estético se da plenamente en el arte y de manera no pura en otras formas híbridas. Para Bajtin, la estética se debe orientar primordialmente al estudio del arte y luego a los híbridos. Y considera absolutamente necesario diferenciar de manera sistemática el concepto de lo estético de lo cognoscitivo y lo ético, para construir una ciencia válida sobre un arte, una verdadera estética. La poética debe ser vista como un tipo especial de estética, como la estética de la creación verbal.

La cultura está integrada por lo cognoscitivo, lo ético y lo estético, es decir, por el mundo cognoscible, los juicios de valor sobre este mundo y el arte. Cada uno de ellos es autónomo, pero se interrelacionan entre sí de manera estrecha. Bajtin en su obra **Problemas Literarios y Estéticos** (1986, p. 31) plantea que: *“la unidad sistemática de la cultura se extiende a los átomos de la vida cultural, reflejándose como un sol en cada una de sus partes”*.

La definición de Bajtin sobre lo estético se estructura de una manera compleja. Está constituida por el contenido, el material y la forma. Se deben estudiar los tres componentes para llegar a una poética completa.

Del ordenamiento del material, en el caso de la literatura, del material verbal, surge la forma compositiva de la obra de arte: la novela, el drama, la tragedia, el poema. Lo cognoscitivo y lo ético constituyen el contenido del arte, que los presenta de manera artística y multilateral.

La forma arquitectónica, está constituida, en cambio, por los procedimientos de organización y unificación de esos valores cognoscitivo-éticos del contenido. Las formas arquitectónicas se realizan con determinados procedimientos compositivos. Las primeras determinan la elección de las segundas y son comunes a todas las artes.

Para Gerard Genette, (Citado en Yllera, 1983, p. 205), la poética estudiaría también los diversos tipos de transtextualidad, como los diversos procedimientos por los que un texto entra en relación con otros textos. Distingue cinco tipos de relaciones transtextuales que pueden construir cinco clases de textos diferentes:

1.- La intertextualidad, para la que adopta el término propuesto por Julia Kristeva, es la presencia en un texto de uno o varios textos diferentes. Comprende diversos fenómenos conocidos con los nombres de cita, plagio o alusión.

2.- La paratextualidad es la relación de un texto con su paratexto. Por paratexto entiende todos los elementos que puede incluir un texto sin formar plenamente parte de él, como son el título, el subtítulo, los intertítulos, prefacios, ilustraciones, entre otros.

3.- La metatextualidad es la relación entre un texto y otro texto al que sirve de comentario. La crítica literaria es un fenómeno de metatextualidad.

4.- La hipertextualidad es la relación de un texto llamado hipertexto con un texto anterior (hipotexto) sobre el que se construye. En realidad todo texto literario remite a otro texto (o a otros textos) pero sólo lo incluye en esta clase de textos aquellas obras en las que la relación con una obra anterior es evidente.

5.- La architextualidad es la relación de pertenencia taxonómica por la que un texto se adscribe a un determinado género, subgénero, entre otros. Puede estar indicada en el subtítulo, es decir a través del paratexto o ser silenciada. En todo caso la obra es independiente de su estatuto genérico. Además esta pertenencia a una determinada serie de textos está sometida a fluctuaciones y variaciones históricas.

Aunque el germen del concepto de *intertextualidad* lo hallamos en la teoría de Bajtin, fue Julia Kristeva (1978) quien, a partir de las intuiciones bajtinianas sobre el dialogismo literario, acuñó en 1967 el término *intertextualidad*. Para esta autora "*Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto*". (p. 190). Sin embargo es importante señalar el concepto de *interdiscursividad* y *extratextualidad*.

Cesare Segre, ha llamado a la relación de un texto literario o que utiliza el lenguaje humano de la palabra con otros lenguajes humanos de naturaleza artística *interdiscursividad*, ya que no sólo hay textos - y por lo tanto *intertextos*- escritos, sino que en el contexto más amplio de la semiología existe también *transtextualidad*, y la textualidad se hace coextensiva a toda la trama comunicativa humana. Además de los conceptos de *intra* y *extratextualidad*, para hacer alusión a la relación de un texto con otros escritos por el mismo autor o a la relación de un texto con otros no escritos por el mismo autor.

Segre, en su obra **Principios de análisis del texto literario** (1984), denomina *intertextualidad* a: "*la presencia de textos anteriores en un texto determinado o la utilización explícita o camuflada de fuentes o citas*" (p. 94). Y la *interdiscursividad*, como un conjunto de relaciones que el texto "*mantiene con todos los enunciados (o discursos) registrados en la correspondiente cultura*". (pp. 105-118). Por tanto, la *interdiscursividad* se concibe como la interrelación de discursos afines, lo que implica también un estudio del fenómeno de la *intertextualidad* en particular. La *intertextualidad* y la *interdiscursividad* son, en efecto, diálogos que, iniciados desde todo efímero presente, buscan en el ayer nuevas respuestas en las creaciones literarias.

## Unidad poético-científica de Lucila Velásquez

Perdóname  
Me cuesta el orden natural  
Me siento a gusto entre los maleficios  
**Humberto Díaz-Casanueva**

Lucila Velásquez (Olga Lucila Carmona Borjas), Nació en San Fernando de Apure el 24 de marzo de 1928. Fue una destacada poeta, ensayista, periodista, crítico de arte y diplomática de profesión. Estudió secundaria en Maracay y luego cursó periodismo en la Universidad Central de Venezuela, obteniendo la licenciatura el 28 de julio de 1949, en la I promoción en honor a “Leoncio Martínez”. Fue redactora en El Papel Literario del diario El Nacional durante la dictadura (1952-58) de Marcos Pérez Jiménez [1914-2001], a raíz de su activismo contra este gobierno vivió unos años en el exilio en México, Panamá y Costa Rica. También fue colaboradora consuetudinaria del diario El Universal, Revista Nacional de Cultura, El Farol, Imagen, Cuadernos Americanos (México), Revista Shell, Cultura Universitaria. Desempeñó varios cargos públicos; Consejero Cultural en la Embajada de Venezuela en México, 1958, Primer Secretario de la Embajada de Venezuela en Brasil, Asistente de Relaciones Públicas del INCIBA, 1964; Asesora de Publicaciones de la Cámara de Diputados, Jefe del Departamento de Difusión Cultural de la Universidad Simón Bolívar (1970- 1974), Embajadora de Venezuela en el Uruguay, y en Rumania. Obtuvo el *Premio Municipal de Poesía* 1951 con su libro **Amada tierra**. Perteneció a la Asociación de Escritores Venezolanos y a la Asociación Venezolana de Periodistas.

Estuvo vinculada a la generación literaria de 1948, conocida como Contrapunto, y miembro fundadora del Círculo de Escritores de Venezuela. Autora por concurso de la letra del Himno de la Universidad de Oriente en 1963.

Presenció en primera fila la Revolución Cubana; conoció a los hermanos Fidel Castro [1926- ] y Raúl Castro [1931- ] y al escritor, periodista, político y médico argentino cubano Ernesto Che Guevara [1928-1967], a través de su íntima amiga, la economista peruana Hilda Gadea [1925-1974], esposa del Che; y durante años contribuyó con su país ejerciendo las relaciones internacionales. Entre sus logros en Venezuela se encuentran la creación de la Galería de Arte Nacional junto con el maestro Alirio Rodríguez [1934- ], y su participación en la creación del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos. Falleció el 28 de septiembre de 2009, a la 1:15 p.m. de un paro respiratorio.

La obra de Lucila Velásquez, asegura el crítico y científico ensayista, Juan Nuño [1927-1995] en el prólogo a **El Árbol de Chernobyl** (1989): “*Que se sepa, ésta es la primera vasta muestra de poesía nuclear*” (p. 19) y David Jou [1953-], físico teórico y poeta español, en el prólogo a **La rosa cuántica** (1991) afirma que: “*La obra de Lucila Velásquez, por más extensa y unitaria, es el primer caso que conozco en el ámbito de la lengua española de esta profunda fascinación y expresión de la poesía por la ciencia*” (p. 13). La primera muestra de poesía del átomo desintegrado.

Después de la publicación de **El Árbol de Chernobyl**, empiezan a circular estudios y ensayos muy significativos sobre su obra en general, e importantes personalidades del mundo literario y científico tratan de ahondar en las características más resaltantes de su poesía, las cuales provienen de un germen atómico que ya comenzaba a vislumbrarse entre 1946 y 1949, con el grupo Contrapunto, al cual Lucila Velásquez permaneció cercana.

Para recrear esta investigación, concerniente a la *cienciapoesía* como corriente estética postmoderna en la obra de Lucila Velásquez, se dejan entrever algunas voces relevantes.

En 1996, la ensayista y crítico venezolana Iris Ochoa, dijo, en su estudio **Aproximación a la poética de Lucila Velásquez**. (Citada en Ochoa I. y Díaz C., Comp. 1998):

La poética de Lucila Velásquez, desde la primera lectura, se nos revela innovadora. Queda expresada en un cuerpo de integraciones semánticas sincréticas, producto de la unión del discurso poético y el científico en el cual se sustenta el contenido filosófico de su metáfora de ciencia y poesía. (p. 42)

En esta aseveración se observa cómo la unificación de diversos lenguajes, el científico y el poético conforma una entidad de significaciones de gran contenido filosófico que da origen a este nuevo lenguaje en la obra de Lucila Velásquez.

Gustavo Arnstein [1942- ], (Citado en Velásquez, 1989), científico y ensayista, en su nota **El Árbol de Chernobyl hacia la última respuesta**, pone de manifiesto este aspecto de la obra de la escritora, punto especial de la concentración de este trabajo:

Lo sobresaliente de este poema, tan consustanciado con el destino del hombre contemporáneo, estriba en la circunstancia (¿semiótica?) siguiente: Los elementos radiactivos generados sucesivamente por la fisión nuclear, que fue lo que azarosamente ocurrió en Chernobyl, sus nombres químicos, están incorporados adrede, con fluidez y coherencia, al texto poético. Más aún la inserción de esos vocablos –además de ser uno de los más hermosos homenajes que se ha rendido a Mendeleyev, genial artífice de la Tabla Periódica, piedra angular del conocimiento científico, representan dentro de la cordillera del poema picos sustantivos que sobresalen por su sonoridad fonética y su innata nominalidad trópica. (pp. 25-27)

Arnstein plantea que la obra de Lucila Velásquez posee una visión de la formación del mundo a través de un lenguaje lleno de varios colores, tomando como referencia el vocabulario físico-químico, incorporándolo efectivamente, con seguridad teórica, familiarizada con esta rama del conocimiento humano, configurando la existencia y la tragedia de un árbol tendido tras las sombras de la madrugada, tras la tierra adormecida y llena de átomos. La imagen se condensa mágicamente entre dos mundos: el contexto científico y el literario. Así, la terminología química empleada en la creación de **El Árbol de Chernobyl**, constituye la base primordial para establecer la relación que existe entre estos dos elementos, tan controversiales y apasionantes al mismo tiempo.

En 1996, Efthimia Pandis-Pavlakakis, crítica griega (Citada en Ochoa I. y Díaz C., Comp. 1998) en su ensayo: **La ciencia en la poesía de Lucila Velásquez: El Árbol de Chernobyl**, publicado en el Tomo I del Libro de Actas del XXX Congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana, de la Universidad de Pittsburgh, USA, deja claro que:

La obra de Lucila Velásquez es respuesta de excepción del lenguaje lírico en los dominios de la filosofía de la ciencia y la filosofía de la poesía. Así ciencia y poesía se conjuntan en la trama lírica de la propuesta de lenguaje, que es por antonomasia una ruptura profunda con el discurso poético tradicional. La audaz ansiedad de buscar la palabra en otra dimensión del pensamiento y la imaginación, como es el vocabulario científico, une esta obra a una tendencia lírica de novedosa identidad contemporánea. (p. 28)

Para Pandis-Pavlakakis la conjunción de estos lenguajes propone una disolución absoluta con la modernidad en virtud de lo novedoso, muy por el contrario del propósito de esta investigación, ya que el sólo hecho de retar ambos discursos en la

obra literaria y manifestarlos interdisciplinariamente, los ubica frente a la postmodernidad, equiparando uno y otro en el mismo espacio del conocimiento.

Katherine Hayles, (Comp. 1991) en la obra: **Caos y Orden: Dinámica compleja entre literatura y ciencia**, y en el centro del debate entre literatura y ciencia, afirma que: “*cómo la metáfora, los diseños narrativos, las estructuras retóricas, la sintaxis y los campos semánticos afectan el discurso científico y el pensamiento*” (p. 5).

Lucila Velásquez, dentro de esta integración, genera uno de los aportes más significativos de su obra, desde donde gira y se enmarca en una dimensión diferente a la convencional, pues su manera particular de trabajar el lenguaje poético trastoca el científico y además, todo razonamiento.

Para Pandis-Pavlakakis, (Citada en Ochoa I. y Díaz C. Comp. 1998), refiriéndose a la autora agrega: “*Su devenir filosófico viene de los presocráticos, recorriendo el camino de Heráclito y Anaxágoras hasta Aristóteles, y el postmoderno de hoy Einstein, Hawking, Penrose y Prigogine y Stengers*”. (p. 50) Y haciendo eco de las palabras de Hayles dice:

Hayles considera que esta nueva visión del mundo (Prigogine y Stengers) tiene profundas afinidades con otras articulaciones que han emergido desde el contexto del postmodernismo, concluyendo que las condiciones bajo las cuales la ciencia evoluciona son relevantes como factores culturales lingüísticos. De esto queda involucrado, en mi opinión, que la cienciapoesía viene a constituirse en uno de los factores culturales lingüísticos provenientes de la evolución de la ciencia. Y la metáfora de Lucila Velásquez es en este contexto un alto exponente del postmodernismo lingüístico. (Ob. Cit. p. 50)

En 1992, el ensayista venezolano Domingo Miliani [1934-2002], (Citado en Ochoa I. y Díaz C. Comp. 1998), ensayista y crítico venezolano, en palabras de presentación del libro **Algo que transparece**, dice: “*la obra poética de Lucila Velásquez inmersa en el mundo de la energía del átomo, es la proyección extraordinaria de un gran diálogo intertextual de la ciencia con la belleza*” (p. 35).

La interconexión de ambos lenguajes conforma la belleza metafórica del proceso intelectual, existencial y vivencial de la autora dentro de los libros ya citados, además de una irreverente posición filosófica del yo cósmico que dan a dicha unidad una visión proyectada hacia lo *transdisciplinario*, en un entramado de relaciones e interacciones, recontextualizando los contenidos y edificando un “corpus estético” de avanzada propio de la contemporaneidad.

## **CAPÍTULO II**

### **VISIÓN PANORÁMICA DEL ACAECER HISTÓRICO DE LA CONTEMPORANEIDAD. S. XX**

#### **Contexto socio-cultural del siglo XX**

Fundar la Literatura en la ciencia, lo que  
no quiere decir introducir el estilo y lenguaje científicos en  
la Literatura, que es una forma de la verdad distinta de la  
ciencia, sino comparar, imaginar, aludir y deducir, de modo  
que lo que se escriba permanezca, por estar de acuerdo con  
los hechos constantes y reales....

**José Martí**

El tablero es el mundo; las piezas son los fenómenos del Universo; las reglas del  
juego constituyen lo que conocemos como leyes de la naturaleza.

**Thomas Henry Huxley**

Hablar del panorama socio-cultural del siglo XX, implica necesariamente hablar del contexto donde surgieron las vanguardias, movimientos artísticos tales como el futurismo, surrealismo, dadaísmo, constructivismo, entre otros; no sin antes esbozar los trazos fundamentales del marco socio-cultural donde estas vanguardias se fundamentaron, -lo cual bastará con señalar algunos de sus acontecimientos primordiales- es decir, el período comprendido entre las primeras décadas del siglo XX y el estallido de la *II Guerra Mundial* (1939-1945); así como también mencionar otros hechos importantes en el ámbito histórico y científico-cultural en el transcurso del siglo XX, los cuales sirvieron de fundamento a la obra estudio de esta investigación, como las explosiones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, en Japón, algunos avances científicos relevantes, y las características más sobresalientes tanto de la literatura en general como de la poesía del siglo XX.

Por otro lado, la obra estudiada de Lucila Velásquez aparece inscrita a finales de la década de los años 80, coincidiendo admirablemente con la aparición del postmodernismo lingüístico y en sentido estético gracias a las ideas de Lyotard en años previos, englobando ciertas peculiaridades dentro del arte en general como la expresión de lo popular, la ligereza transitoria de los muros entre las distintas formas literarias y la práctica intencional y reiterada de la *intertextualidad*, proferida a menudo mediante la aplicación del *collage* o *pastiche*. El postmodernismo, patrocina frecuentemente la mezcla o combinación de conceptos e ideas de otras épocas con la actual, plasmando nuevas realidades entrelazadas con el arte popular.

En las primeras décadas del siglo XX, las vanguardias, tanto en alcance como en el sentido de las mismas, evolucionaron separadamente en relación a los distintos marcos culturales y sus contenidos, prácticas e innovaciones estilísticas emparentadas con estas manifestaciones aparecieron y se desarrollaron en unas líneas de historia y tiempo desiguales. Vinculadas a las condiciones históricas de la modernidad y a los diferentes movimientos sociales, artísticos e intelectuales aparecidos durante el siglo XIX, nacieron de todas aquellas tendencias que recogieron del Romanticismo: la idea del arte como forma de conocimiento y como camino de transformación. Así mismo, tuvieron un impacto que no sólo alcanzará a las acciones y producciones del arte contemporáneo, sino que superará los límites establecidos en el terreno de lo estético para condicionar la trayectoria de la cultura hasta nuestros días.

En el siglo XX la sociedad europea cambia profundamente su configuración política, sus ideas y sus formas de vida. En el ámbito del pensamiento, se desarrollan tres grandes corrientes: el existencialismo, el psicoanálisis y el marxismo. En el arte, esos movimientos tienen su correlato en las tendencias existencial, experimental y social, y comenzó con la consolidación de la gran revolución cultural y artística de las vanguardias. En las artes plásticas, el expresionismo, el cubismo y el fauvismo cuestionaron las reglas de composición clásicas alegando que había múltiples

maneras de ver la realidad, de representarla y de recrearla. En literatura, se rompió la narración tradicional mediante las innovaciones técnicas y el nuevo uso del lenguaje. En música, el gran cambio fue el abandono de la tonalidad.

A nivel mundial, el contexto del siglo XX se encuentra caracterizado por una inestabilidad generalizada que recorrerá las distintas esferas de la sociedad y la cultura. En todos los espacios se suceden acontecimientos y transformaciones de máxima importancia. La fragilidad política, será una constante en esta centuria, realizada por la lucha económica entre las distintas potencias y por las diversas posturas ideológicas. A esto se suman los conflictos asociados con la extensión del capitalismo y la economía de mercado, el incremento de numerosas guerras de carácter colonial, el estallido de múltiples revoluciones sociales y el fortalecimiento del movimiento obrero, la agitación intelectual y artística, entre otros, serán factores que determinarán el curso de un período histórico donde dicha inestabilidad tendrá, no obstante, el impulso de un sinnúmero de innovaciones en todo el conjunto social e intelectual.

En este período Europa es testigo de cómo las antiguas rivalidades entre las grandes potencias comienzan a hacerse insostenibles, los enfoques de los distintos países se van radicalizando en un ambiente general de competencia y hostilidad. Sin embargo, esta situación no está determinada exclusivamente por los conflictos asociados a las políticas expansionistas de los diversos países o imperios, pues el propio curso de la modernidad, asociado a la evolución de la burguesía y a la consolidación de la economía de mercado, ha impulsado el surgimiento de nuevos problemas y tensiones. En ese sentido la división del mundo en distintos centros no responde sólo a la problemática del imperialismo y las colonias, sino al enfrentamiento entre partidarios de modelos económicos, políticos y socio-culturales aparentemente inconmensurables, vinculados al conjunto de transformaciones puestas en marcha por el proceso de modernización.

Junto al enfrentamiento entre burguesía y partidarios del *Antiguo Régimen*, arrastrado por todo el siglo anterior bajo la forma de continuas revoluciones y restauraciones, las primeras décadas del siglo XX, años donde emergen las vanguardias artísticas, ponen de manifiesto las contradicciones de un sistema económico, el capitalismo, de una forma de organización política, el estado representativo moderno, y de una ideología, el liberalismo, donde las promesas realizadas en nombre del progreso y la ilustración, han terminado por desembocar en un clima de decadencia cultural, caracterizado por el desequilibrio económico, la explotación indiscriminada y el cinismo moral.

Los distintos acontecimientos que se suceden configuran esa radicalización y ese incremento de las tensiones que sólo podía resolverse mediante el enfrentamiento armado, tal como se puso de manifiesto en el estallido de la *I Guerra Mundial*, en 1914. Fenómenos como la *Revolución Mexicana* de 1911, la transformación de los Balcanes en campo de batalla donde se mide la influencia y la capacidad militar de las grandes potencias, las Revoluciones de 1905 y 1917 en Rusia, la proliferación de continua alianzas, *Triple alianza* en 1902, *Triple Entente* en 1907 (Reino Unido, Francia, Rusia) y organismos internacionales, el conflicto hispano-americano entorno a Cuba justo antes de comenzar el siglo y la posterior guerra con Marruecos, la *Segunda conferencia de la Haya*, o la *Revolución de los jóvenes turcos* son algunos de los acontecimientos que recorren el período.

Por fin en el año 1919 cesan las hostilidades, se firma *La Paz de Versalles* y se crea la *Sociedad de Naciones*, configurándose un nuevo mapa europeo a partir de la desintegración de los antiguos imperios, a la vez que el escenario internacional apropiado para la resolución pacífica de los conflictos. La cantidad de pérdidas humanas (entre 9-10 millones de personas) y materiales ponen de manifiesto el potencial destructivo de las guerras modernas, una vez que se ha aplicado al ámbito

militar el conjunto de recursos y técnicas posibilitados por la revolución científico-tecnológica y el proceso general de industrialización y maquinización.

Sin embargo las esperanzas puestas en el período de entre guerras pronto chocarán con la proliferación de nuevos conflictos, algunos de ellos relacionados directamente con las condiciones a las que tuvieron que acogerse los perdedores de la contienda, donde las sanciones económicas y las re-estructuraciones territoriales fueron recibidas como una humillación que sólo provocaría resentimiento, otros asociados a una serie de fenómenos que desde hacía algún tiempo comenzaban a cristalizarse.

Desde el punto de vista político e ideológico surgen en el seno de los países occidentales distintos grupos y tendencias, izquierdas como de extrema-derecha, que parecen fracturar la supuesta estabilidad de las democracias liberales. En este sentido el triunfo de la *Revolución rusa* y la formación de la URSS en 1922 se acompaña del incremento de organizaciones revolucionarias de izquierdas (fortalecimiento de los sindicatos, fundación de partidos, confederaciones...) en todos los contextos socio-culturales.

Así los diversos modelos de inspiración socialista, y los grupos a ellos asociados comienzan a verse como los enemigos principales de la socialdemocracia, no sólo por la consolidación de un estado socialista en el oriente de Europa, o por la inminencia de la revolución en otras latitudes, sino por la posibilidad de que estos impulsos y movimientos revolucionarios terminen por extenderse en las propias democracias occidentales.

Junto a la radicalización y fomento de las organizaciones de izquierda surgen en estas mismas sociedades grupos y partidos de ideología fascista, algunos de los cuales tomarán el poder en la misma década del veinte. Tal es el caso de la dictadura de Primo de Rivera en España en el año 1923 o del ascenso de Mussolini en Italia. En

Alemania la *República de Weimar* terminará sus días cuando el partido nazi alcanza la victoria electoral en 1933, imponiéndose como partido único, momento donde este país se retira de la *Sociedad de Naciones*.

En España, la *Guerra Civil* (1936-1939) configura dos períodos históricos y literarios. De principios de siglo hasta la *I Guerra Mundial* (1900-1914), período de expansión económica y esplendor artístico (es la belle époque), hay movimientos obreros y se vive la crisis de la conciencia burguesa. La *I Guerra Mundial* (1914-1918), provocada por rivalidades coloniales, finaliza con la *Conferencia de París*. El período de entre guerras (1920-1939). Se inicia con la euforia económica de los felices años veinte. En la década de 1930, nacen los totalitarismos y pierden apoyo las democracias liberales.

Los levantamientos militares y la materialización de proyectos políticos totalitarios se extienden a su vez por América Latina, caso del pronunciamiento de Getúlio Dornelles Vargas [1882-1954], en Brasil (1930) o de Anastasio Somoza García [1896–1956], en Nicaragua (1937) y por otras zonas del continente europeo, Portugal con la dictadura de Antonio de Oliveira Salazar [1889-1970], una de las más largas de la historia (1926-1974) pero consolidada en 1933 con el *Estado Novo*, y el pronunciamiento militar de Francisco Franco [1892-1975], contra la *II República Española* (constituida en 1931) son ejemplos de ello. Junto a los fenómenos socio-políticos e ideológicos ya mencionados hay que señalar la propia inestabilidad asociada a los continuos desequilibrios económicos que desembocarán en la *Depresión del 29*, fenómeno que impulsa la revisión de los modelos económicos clásicos en beneficio del “capitalismo de estado”, fórmula que parece extenderse a casi todos los sistemas y gobiernos.

La depresión económica y una nueva división del mapa histórico acorde a tres grandes posiciones político-ideológicas, sistemas democráticos liberales, sistemas

democráticos socialistas, y regímenes totalitarios, configuran, junto a los resentimientos heredados de la inmediata postguerra y a los múltiples conflictos que atraviesan los diversos contextos sociales (lucha por la igualdad de derechos de la mujer, luchas de independencia...) algunas de las claves básicas para la comprensión del proceso que desembocó en la *II Gran Guerra*.

La intensidad de estos acontecimientos, el permanente estado de crisis que atravesó dicho período histórico, tiene, a pesar de la beligerancia y ferocidad con que se resolvieron los distintos conflictos, el reverso positivo de ser uno de los momentos de mayor productividad intelectual de la historia reciente.

A lo largo de estas primeras décadas los fundamentos filosófico-culturales, los cánones estéticos y los paradigmas científicos vigentes, es decir, la arquitectura intelectual de las sociedades modernas, parecían tambalearse a medida que la crisis económica y la inestabilidad social se acrecentaban. De este modo puede decirse que las profundas revoluciones llevadas a cabo en el campo de las artes, en la investigación científica o en el análisis filosófico son, tanto la manifestación en las múltiples actividades culturales o artísticas de los conflictos que atraviesan toda la sociedad, como una respuesta frente a las interrogantes que suscita la nueva época. El trabajo crítico y “de-constructivo”, negativo, de aquellas generaciones se acompañó siempre de una tremenda productividad, de una experimentación constructiva y renovadora que alcanzó todos los ámbitos de la sociedad. (Historia Universal II. (2006). **El Aula en Casa**. Tomo 13. Biblioteca de Consulta. Perú: Pasa-Notitarde).

## Los movimientos de vanguardia

Gracias te digo, crítica, motor claro del mundo, ciencia pura, signo de la velocidad,  
aceite de la eterna rueda humana, espada de oro, piedra de la estructura.

**Pablo Neruda**

Las vanguardias artísticas surgen en un período histórico caracterizado por la inestabilidad social, el desequilibrio económico, la beligerancia entre potencias o sectores ideológicos heterogéneos y una fecunda productividad en el ámbito científico e intelectual. Sin embargo, en aquellas explicaciones el concepto general de vanguardia fue identificado siempre con el fenómeno específico de las vanguardias históricas, recogiendo el significado artístico o estético del término y algunas de sus implicaciones. Junto a este uso, más o menos convencional, la historia reciente muestra cómo en otros ámbitos del conocimiento y de la sociedad, el concepto de vanguardia no sólo poseía otros significados específicos, sino cómo éstos, alejados en principio de las actividades artísticas, fueron los que posibilitaron la propia categoría de vanguardia en cuanto categoría estética.

Se refiere fundamentalmente a las connotaciones militares y políticas del término hasta la *II Guerra Mundial*, el cual designaba una organización y una técnica de ofensiva y defensiva. El término *vanguardias* surge en Francia durante los años de la *I Guerra Mundial*. Su origen está precisamente en el vocablo francés *avant-garde*, término de origen militar y político, que venía a reflejar el espíritu de lucha, de combate y de confrontación que el nuevo arte del siglo oponía frente al llamado arte decimonónico o académico.

Desde el principio, el arte vanguardista adquiere una impronta provocadora contra lo antiguo, lo naturalista o lo que se relacionara con el arte burgués. No será causalidad que todas las primeras manifestaciones de estos “vanguardismos”, estén repletos de actos y gestos de impacto social, como expresión de un profundo rechazo

a la llamada cultura burguesa. La *I Guerra Mundial*, como expresión del afán imperialista y del profundo fracaso de esa burguesía por conseguir la paz, será el período en que, junto a actitudes diversas de rechazo a la guerra, afloran todas estas manifestaciones artísticas extraordinarias con una versatilidad y agilidad desconocidas hasta entonces, los llamados *ismos* se sucederán uno tras otro.

No es ninguna casualidad que el surgimiento de los vanguardismos artísticos y literarios esté relacionado íntimamente con el período de mayor intensidad social, ideológica, en definitiva histórica, del siglo XX: el período que va desde la *I Guerra Mundial* del 14 al inicio de la *Segunda* en 1939. En esos 15 ó 20 años cuajan las experiencias del nuevo arte: unas pasarán rápidamente, otras quedarán incorporadas al arte para siempre, pero la revisión de las firmas y de los contenidos se producirá, sin duda, a partir de aquellas vanguardias de los años 20.

La incorporación del concepto de *Vanguardia* a la esfera del arte y la reflexión estética en general fue consolidándose en las últimas décadas del siglo XIX y en las primeras del XX, asociada a los movimientos de ruptura que se vienen analizando y a ciertos grupos intelectuales de la Francia decimonónica y correspondía al uso metafórico que le daban debido al significado estratégico y militar de la palabra.

Al margen de este uso, todos los significados del término (militar, político, estético, científico-tecnológico, entre otros) parecen incorporar ciertas acepciones ligadas, bien con la idea general de transformación, innovación y fractura, bien con el papel de los distintos grupos o agentes que participan en ese proceso de cambio, es decir, los sujetos (en sentido individual y colectivo) que lo impulsan y materializan.

No obstante, la experiencia histórica de las vanguardias artísticas sufrió, en apenas cuatro décadas, el mismo proceso de descomposición asociado a los cambios de la nueva realidad social; en general sus connotaciones revolucionarias, sus impulsos

demoledores y de ruptura, su sentido utópico, han sido des-articulados e incorporados, en gran medida, a la lógica de un sistema económico y socio-cultural, el capitalismo tardío, que sigue teniendo entre sus valores fundamentales, tal como vieron Karl Marx [1818- 1883], y Friedrich Engels [1820-1895], la innovación y la revolución permanente.

Las peculiaridades teóricas y prácticas de los movimientos artísticos modernos dieron al concepto de vanguardia un sentido crítico y de quiebre, casi destructivo, frente a los cánones estético-culturales heredados y la realidad social donde éstos imperaban, estamos entonces frente a una dimensión radical y subversiva del término, cercana a la que se desarrolló en el ámbito socio-político.

Puede decirse que a pesar de la heterogeneidad de las corrientes vanguardistas, de la diversidad de principios teóricos y de lenguajes plásticos que las caracterizó y de los distintos modos de comprender el papel del arte y de la experiencia estética en la sociedad moderna, la preocupación y búsqueda de ese “nuevo estilo” constituyó el denominador común y el factor que permite hablar de las vanguardias históricas como de un fenómeno coherente.

Además, si se toma como dato la ubicación cronológica de las vanguardias, tal como se expuso en las primeras páginas de este trabajo, se observa inmediatamente que se sitúan en las primeras décadas del siglo XX, así, en sentido literal, se está dentro del conjunto de procesos que se asumen bajo la categoría de *Modernidad*.

Desde esta perspectiva es evidente que las vanguardias son un fenómeno cultural de los tiempos modernos. Ahora bien, con la categoría de *Modernidad* no se realiza sólo una acotación, un corte, dentro del flujo histórico, tal como éste ha sido transmitido y conceptualizado por los distintos discursos epistemológicos. Pues desde esta perspectiva se puede definir como *moderno* todo aquello que en cada época se

contrapone a lo antiguo, es decir, lo helenístico sería lo moderno respecto a lo arcaico, lo medieval respecto a lo helenístico, y lo renacentista respecto a lo medieval (desde un paradigma histórico ascendente, determinista y diacrónico).

Este tipo de desplazamiento depende en exclusiva de las coordenadas desde las que se parte, si cambian esas coordenadas, lo moderno y lo antiguo se desliza; así todo depende del punto de origen elegido y de la situación del observador respecto a esas coordenadas y a ese punto, para entrar en cierto torbellino lingüístico-conceptual. Vale decir que esta especie de paradoja debe poner al individuo en alerta frente a los distintos “istmos” que recorren estos días: modernismos, postmodernismos, ultramodernismos, entre otros.

Con el concepto de vanguardia sucede algo semejante, un fenómeno es sólo vanguardista en relación con otro ya pasado, dejado atrás en el tiempo, superado. Sin embargo en un caso y en otro estas categorías no se refieren sólo a la *dialéctica* entre lo pretérito y lo novedoso. Tanto la noción de *Modernidad* como la de *Vanguardia* se han ido articulando en torno a unos “paradigmas” y acontecimientos particulares, no sólo forman parte de la historia sino del discurso sobre la historia.

Tales tendencias artísticas y literarias desde 1920, conocidas como: las “vanguardias” o “ismos”, fueron tendencias estéticas que se desarrollaron en Europa y por lo general se sucedieron unas a otras con gran rapidez y algunas tuvieron vigencia durante un período de tiempo brevísimo. En conjunto, las vanguardias europeas de esta época suponen una continuación y una profundización de las corrientes anteriores a 1920. Algunas de estas vanguardias o ismos son: cubismo, futurismo, expresionismo, imaginismo, dadaísmo, formalismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo, simultaneismo, primitivismo, panlirismo, surrealismo, creacionismo, suprematismo, ultraísmo, iracundismo, frenetismo, objetivismo, entre otras.

Algunas características comunes a todas ellas son: Tienen sus raíces en el pensamiento y el arte anterior a 1920, el vitalismo antirracionalista, el simbolismo y el impresionismo. Suelen trascender el ámbito artístico y se implican con determinadas ideologías antiburguesas del momento: el futurismo y el fascismo, el surrealismo y el marxismo. Antiaburguesamiento total y absoluto. El lema común es “*épater les bourgeois*” (espantar a los burgueses, provocarles constantemente). Comprenden pequeños grupos de artistas que se reúnen periódicamente y lanzan manifiestos públicos. Deseo constante de novedad. Experimentalismo. Se desarrollan sobre todo en las artes plásticas y, dentro de la literatura, en poesía. Gratuidad e intrascendencia del arte: el “arte por el arte” de los parnasianos.

Las vanguardias o ismos más importantes fueron el Futurismo, fundado por el italiano de origen egipcio Filippo Tommaso Marinetti [1876-1944], en 1909. Los poetas rusos Vladimir Maiakowski [1893-1930], y Velimir Ilevnikov [1885-1922], fueron sus máximos representantes y sus temas estuvieron relacionados con la técnica y el futuro. Su lema fue “*Un automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia*”. (Marinetti, 1909, sec. 4). Se observa en su manifiesto futurista un dinamismo y rapidez verbal, además de una sintaxis forzada y el uso de las frases breves. En España Rafael Alberti [1902-1999], Pedro Salinas [1891-1951], y Ramón Gómez de la Serna [1888-1963], fueron sus representantes.

Otro movimiento importante fue el Cubismo. Se desarrolló en la pintura desde 1907 y en la poesía desde 1913 con el poeta francés Gillaume Apollinaire [1880-1918]. Se basó en la descomposición de la realidad y las composiciones libres de frases o imágenes (técnica del *collage*) y las disposiciones tipográficas e imágenes visuales (por ejemplo en los famosos **Caligramas** (1918). El caligrama es un poema-dibujo que produce una doble impresión y a través del cual se representa una idea. Fue tradicional en la poesía alejandrina y medieval, pero adquirió fama con Apollinaire.

El Expresionismo fue otro movimiento fundamentado en la deformación de la realidad acentuando sus rasgos más llamativos o característicos. Se desarrolló sobre todo en el centro de Europa desde 1915, donde destacan pintores y cineastas como el alemán Friedrich Wilhelm Murnau [1888-1931], quien llevó al cine por primera vez al personaje de Drácula. Hay rasgos expresionistas en los “esperpentos” de Ramón del Valle-Inclán [1886-1936], por ejemplo.

El Dadaísmo, surgió en 1916 de la mano del poeta de origen rumano Tristan Tzara [1896-1963], y supuso para las artes plásticas y la poesía la liberación total de la fantasía o la recuperación de lo infantil (“da-da”). Hay un parentesco indudable en pintura entre Dadaísmo y estilo “naïf”. Relacionado con el Psicoanálisis freudiano, es un antecedente directo del Surrealismo.

El movimiento vanguardista del Surrealismo (o Superrealismo), se asentó en una relación directa con el movimiento dadaísta y con el Psicoanálisis (el subconsciente, lo onírico). Su principal mentor fue el francés André Breton [1896-1966]. En la literatura, el mecanismo principal era la llamada “escritura automática”, la cual estaba cimentada en el uso de los estados preconcientes (sueño, drogas, ente otros) para crear asociaciones libres de conciencia. El movimiento desapareció en 1933 y tuvo frecuentemente una dimensión política de carácter revolucionario y antiburgués. Fue, en definitiva, la vanguardia más importante. Algunos artistas surrealistas en Francia fueron: Paul Éluard [1895-1952], y Louis Aragon [1897-1982]. En España, Salvador Dalí [1904-1989], Luis Buñuel [1900-1983] y muchos de los poetas de la llamada “Generación del 27” durante los primeros años 30: Federico García Lorca [1898-1936], Vicente Aleixandre [1898-1984] y Luis Cernuda [1902-1963].

Hay una clarísima progresión en el grado de subjetivismo de las sucesivas tendencias vistas aquí: El Parnasianismo supuso el arte intrascendente y la creencia de que el arte supera a la vida, el Simbolismo introdujo la impresión subjetiva como

única materia artística (el “yo”) y llegó a sublimarla como ejemplo de perfección arquetípica, las vanguardias desarrollaron todas las vertientes de la subjetividad simbolista hasta llegar al extremo del Surrealismo (que desprecia absolutamente lo real para ocuparse sólo de la psique y lo inconsciente). Se trata, pues, de movimientos cada vez más subjetivistas y difíciles de entender por un público burgués. Cada uno de ellos se aleja más y más de la realidad objetiva, profundizando a su vez en la subjetividad del “yo”.

En definitiva, de todo lo dicho hasta aquí puede concluirse que el periodo histórico conocido como *Época Contemporánea* (desde fines del s. XIX hasta la *II Guerra Mundial*) se caracteriza, por lo que se refiere al arte en general y a la literatura en particular, por ser un proceso de creciente individualismo de naturaleza anti-burguesa. Este individualismo consiste en la tendencia a la interiorización de la realidad; o sea, a negar la objetividad de lo real en favor de la subjetividad del artista. Este progresivo anti-realismo pretende ser una superación definitiva del “realismo” burgués de la segunda mitad del s. XIX y quedará agotado con el estallido de la *II Guerra Mundial*.

No obstante, tras esta guerra surgieron nuevas vanguardias: el absurdo, el letrismo, el concretismo, el “beat”, el “hippysmo”, el “underground”, el “pop-art”, entre otros, que se han sucedido con el nombre genérico de “post-vanguardias”, las cuales en su mayoría, aludían temáticamente –de forma directa o indirecta- a los desmanes, caos y consecuencias de la guerra, experimentada en las fatales experiencias de Hiroshima y Nagasaki. (Historia Universal. (2006). **La Enciclopedia del Estudiante**. Tomo 2. Buenos Aires: Santillana).

## Hiroshima y Nagasaki

El Cosmos es todo lo que es o lo que fue o lo que será alguna vez.

**Carl Sagan**

Si bien los acontecimientos catastróficos de Hiroshima y Nagasaki en 1945 sellaron el término de *la II Guerra Mundial* hay que resaltar que sirvió de germen a uno de los dramas más atroces que la naturaleza humana ha tenido que soportar hasta al presente con trágicas consecuencias.

Lo sucedido en la nación oriental permitió revelar el poderío del hombre con proximidad a la tecnología producto de la ciencia y, al mismo tiempo, el pánico de que una hecatombe similar se repitiera.

Las explosiones atómicas de estas ciudades el 6 y 9 de agosto de 1945 respectivamente, fueron los primeros bombardeos de la historia de Estados Unidos. Hiroshima, de 450.000 habitantes, quedó casi totalmente destruida con más de 120.000 muertos y unos 70.000 heridos. Al mando del piloto Paul W. Tibbets [1915-2007], en un bombardero B-29, bautizado con el nombre de su madre Enola Gay, cerca de las 8:15 am, la bomba de uranio, llamada secretamente Little Boy, cayó sobre la ciudad, abrasando sus lugareños a una temperatura aproximada de unos 4.000 °C, formando una estela de humo gris-violeta de más de un kilómetro de altura.

Ya el físico alemán Albert Einstein [1879-1955], en 1939, había enviado misiva a Franklin D. Roosevelt [1882-1945], presidente de EEUU para entonces, informándole sobre el poder destructivo del uranio, el cual lograba transfigurarse en una fuente de energía de uso militar, estudios hechos con anterioridad por el físico nuclear de origen italiano Enrico Fermi [1901-1954], y el físico judío húngaro-estadounidense Leo Szilard [1898-1964].

Los lazos consulares entre Japón y EEUU eran adversos para 1941. El presidente Roosevelt había endurecido la cartera crediticia de los japoneses y tenía obstruido el envío de petróleo a Japón; por eso, el 7 de diciembre del mismo año esta nación dispuso bombardear la base militar estadounidense de Pearl Harbor, situada en la isla de Oahu, en Hawai, arrasando con 188 aeronaves y 12 buques de guerra, sacrificando a 2.403 militares y más de 68 civiles norteamericanos.

Como era de esperar, el Congreso de Estados Unidos declaró la guerra a Japón por no haber informado con anterioridad la enemistad. Con esto irrumpe a la *II Guerra Mundial* y conforma un programa atómico llamado Proyecto Manhattan, en conjunto con Canadá y Gran Bretaña. Su primordial indagación era la bomba atómica, y concentró a físicos y químicos expertos para su construcción antes que Alemania; el primer experimento nuclear con una bomba de plutonio se produjo en el desierto de Alamogordo, Nuevo México, en 1945, a la cual llamaron Trinity y fue descargada después en Nagasaki con el nombre de Fat Man.

Harry S. Truman [1884-1972], el nuevo gobernante estadounidense después de la muerte de Roosevelt ese mismo año, emitió a Japón la Declaración de Potsdam, solicitando su rendición, a cambio de paz y, estos hechos dieron por terminada la *II Guerra Mundial*, la cual supuso el final del desarrollo de las vanguardias artísticas debido, entre otros factores, a la revolución tecnológica. Al mismo tiempo el gran centro de irradiación cultural se desplazó de Europa a Estados Unidos y al Tercer Mundo, que cuestionaba la identificación anterior entre la gran cultura y Occidente.

Durante los primeros 40 años de la segunda mitad del siglo XX, dos grandes ideologías: el socialismo y el capitalismo, compitieron intensamente, en todos los campos de la vida, por sobrevivir como modelo de desarrollo social. Decenas de países, conscientes de sus necesidades nacionales lucharon por su emancipación. La ciencia y la tecnología experimentaron un progreso sin igual en ninguna otra época

histórica. Las diferencias entre ricos y pobres crecieron dramáticamente. Grandes revoluciones: políticas, científicas, tecnológicas, paradigmáticas, entre otras, sacudieron los cimientos de toda la sociedad moderna hasta transformar los más cotidianos hábitos de vida de los seres humanos.

Los hechos más significativos que caracterizaron los finales del siglo XX y el inicio del XXI son: la desintegración del sistema socialista mundial (1989-1991), la formación de la Unión Europea (1993), nacida del Acta Única Europea de 1985 y el Tratado de Maastrich de 1991; la disolución de la Unión Soviética (1991); el desarrollo de las grandes alianzas y pactos comerciales como el Tratado de Libre Comercio, firmado el 1 de enero de 1994, la popularización de Internet (1993-1995), el aumento del terrorismo, las guerras civiles y los conflictos regionales como los de los antiguos territorios yugoslavos, Chechenia, Afganistán, Irak y Palestina, el nacimiento del euro (1999), entre otros.

La derrota de las dictaduras fascistas en la *II Guerra Mundial* por parte del heterogéneo grupo de aliados trajo consigo la irrupción de dos nuevas potencias mundiales que dividirían a los países en dos grupos antagónicos que protagonizaron la llamada *Guerra Fría*.

Hubo un acelerado crecimiento económico (el mayor del siglo) de los países americanos y europeos, inclusive los más perjudicados en la *II Guerra Mundial* lograron un aumento productivo y económico.

Se produce una gran expansión industrial, fundamentalmente en los EEUU, país que no había sufrido daños en su infraestructura industrial, urbana, de transporte y comunicaciones en la gran guerra. Esto hizo que sacara ventajas en la competencia mundial, y de aquí que tenga gran preponderancia sobre los demás países.

Nacieron así las grandes corporaciones multinacionales, que en corto plazo, operaron en buena parte del planeta, a través de sus filiales. Aparecieron así industrias americanas, (de petróleo y minerales), farmacéuticas, de servicios, de hotelería y turísticas.

A nivel social, este crecimiento económico, descansó sobre un importante aumento de consumo de gran parte de la población. Surgió una nueva forma de vida americana, el “*american way of live*”, que se convirtió en un modelo para el resto del mundo. El americano debía tener el mejor bienestar de vida posible. Este modelo se fue arraigando día a día con más fuerza en la clase media americana, y fue la TV la que permitió su difusión masiva. Se triplicó la producción de automóviles y de muebles hogareños. Los electrodomésticos fueron elementos indispensables en cualquier hogar americano. La televisión se extendió por todo el mundo. Se mejoró notablemente la atención a los clientes. Se discutió el concepto del servicio al cliente.

Se comenzó a pensar en la seguridad social del ser humano, fundamentalmente en su ancianidad. Se deseaba lograr una protección desde el nacimiento hasta la muerte. Se promocionó el turismo para el tiempo libre. Aparecen las primeras bebidas en latas de aluminio. Se vivía en una sociedad en que se vendían cosas unos a los otros (joyas, chocolates, perfumes, muebles, ropas de moda, pañales, entre otros), surge la “sociedad de consumo”.

En el orden laboral, al “cuello azul” del tradicional empleado de oficina, se agregan los “cuellos blancos” dedicados al servicio de los clientes, y los “cuellos rosas” de la mujeres que salen de su casa para ingresar al mundo laboral. La tradicional familia de un marido proveedor, y de una madre dedicada al hogar con sus hijos, sufre un golpe en esta década. Esto llevó a cabo la transformación de la alimentación en la familia, ahora se comía distinto, se inventa la hamburguesa y demás comidas rápidas (fast

food). Nacen las cadenas internacionales tipo Mc Donald, mostrando al mundo su nuevo estilo de vida.

Con esta enorme sociedad de consumo de bienes y servicios, las empresas proveedoras, empiezan con una interminable lucha por ganar clientela. Para ello se recurre a la sociología y la psicología para analizar y comprender las necesidades y exigencias del mercado, y crear técnicas de ventas que logren penetrar en el consumidor. A este conjunto de técnicas, apoyadas en los diversos medios de comunicación, para la difusión del producto, se las denominó: marketing.

Como contracara a este alto consumo, como respuesta a esta nueva forma de vida, nacen dos grandes movimientos contraculturales. Uno alrededor de la música: el rock, a través de Los Rolling Stones y Los Beatles (en Inglaterra). Los jóvenes hippies, quisieron sustituir la organización familiar por una vida comunitaria y quisieron vivir en comunidades, a la par que rechazaban toda integración laboral. Optaron por una vestimenta informal y descuidada e incorporaron el uso de drogas como medio para liberarse de la realidad opresora. El símbolo mundial de estos movimientos es el festival de Woodstock, en Vermont (EEUU), que se realizó en agosto de 1969. El otro movimiento fue juvenil y político, tuvo su origen en las universidades francesas e italianas y se extendió a toda Europa y Latinoamérica. Estuvo marcado por una orientación izquierdista, antiimperialista, anticolonialista y antisoviética. Estos jóvenes leían libros basados en teoría de las “tres M”, es decir libros de Mao Tse Tung [1893-1976], Karl Marx y Herbert Marcuse [1898-1979].

En Francia este movimiento provocó la huelga general más grande de la historia de ese país, conocida como el Mayo Francés y en esta misma época, se comercializó la primera píldora anticonceptiva (EEUU). Paralelamente, J. F. Kennedy [1917-1963] triunfa frente a Richard Nixon [1913-1994].

Otros acontecimientos marcaron la década de los 60: se construyó el primer equipo de rayo láser. (Miami). Se inventó el marcapaso. Comenzó una nueva etapa de luchas por los derechos civiles de los negros. Se inaugura la capital de Brasil: Brasilia. Se estrena la primera película Psicosis y también El Graduado y La Novicia Rebelde. La argentina Norma Nolan [1943- ] es elegida Miss Universo en 1962, en Miami. Se divide Alemania este del oeste con un muro. El cosmonauta soviético Yuri Gagarin [1934-1968] a los 27 años da una vuelta a la Tierra en 104 minutos. Comienza la carrera espacial. Se inician las primeras acciones bélicas en Vietnam. Muere Marilyn Monroe [1926-1962]; Juan XXIII [1881-1963] publica la encíclica **Mater e Magistra**. Una reforma moderna de la iglesia. Nace la Teología de Liberación, o los "Sacerdotes del Tercer Mundo". La crisis de los misiles entre EEUU y la URSS Casi estalla una guerra nuclear. Sale a la venta el primer simple de Los Beatles (1962). Nace la primera Barbie, medía 30 cm.

Se comienza con la vacunación contra la polio: Sabin oral. Se prohíbe el uso de la Talidomida, una droga contra el insomnio, debido a más de 12.000 malformaciones en bebés. Se pone en órbita el primer satélite para comunicaciones. Es asesinado el presidente J.F. Kennedy y el pacifista y defensor de los derechos civiles de los negros, Martin Luther King [1929-1968] a los 39 años (1963). Nace la monokini (1964). Inicialmente no tuvo mucho éxito. Nace Mafalda de Quino (1964) y se editó en 26 idiomas. Se muestra en las pasarelas la nueva moda, de las minifaldas. Se convierten en estrellas Los Rolling Stones, con el tema: Satisfacción. Es capturado y ejecutado Ernesto Che Guevara [1928-1967], en Bolivia. Se realiza el primer trasplante de corazón por el médico cirujano sudafricano Christiaan Neethling Barnard [1922-2001]. Una guerra breve entre árabes e israelíes. La guerra de los 6 días. El hombre llega a la Luna. Comienza una etapa de liberación en la homosexualidad. El criminal estadounidense Charles Manson [1934-] es culpado y sentenciado a cadena perpetua por el horroroso homicidio de Sharon Tate [1943-1969] y sus amigos.

Este rápido panorama histórico es fundamental en la vida y obra de Lucila Velásquez; ya que fue el trasfondo de su creación poética desde los inicios de los años 40, cuando ya las vanguardias habían dejado su núcleo; pasando por una época de transición en los 70 hasta llegar a las dos últimas décadas del siglo XX, cuando su creación poética alcanza proporciones formidables y titánicas con la unidad poético-científica que ocupa esta investigación, tanto por su temática como por su abundancia y extensión.

A principios de los años setenta, Oriente Medio vivía en un estadio de alta tensión entre Israel y los países árabes. La muerte del presidente egipcio Gamal Abdel Nasser [1918-1970], claramente alineado con la Unión Soviética, marcó un cambio importante; su sucesor, Anwar el Sadat [1918-1981], quien murió asesinado, buscó el acercamiento a Estados Unidos e Israel.

Tanto Estados Unidos como la URSS seguían evitando la confrontación directa, pero se hallaban enfrentados indirectamente en muchos conflictos locales. Al mismo tiempo, cada bloque experimentaba graves dificultades internas.

En la URSS, la inamovible dirección del Secretario General del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética, Leonidas Breznev [1906-1982], presidiendo al país desde 1964 hasta su muerte, se enfrentaba a los intelectuales disidentes que denunciaban las numerosas transgresiones de los derechos humanos y la crisis de la economía.

En Estados Unidos, que hasta Vietnam no había perdido ninguna guerra, crecía el desencanto y la oposición a cualquier otra nueva intervención exterior. En este clima hostil se descubrió en 1972, que el Partido Republicano y su presidente Richard Nixon habían espiado la sede del Partido Demócrata (caso Watergate). La posición de Nixon se hizo insostenible hasta obligarle a dimitir en 1974.

Al mismo tiempo se daban importantes pasos en la distensión. Estados Unidos y la URSS firmaron el tratado SALT I (1974), por el que limitaban sus armas estratégicas. En la Conferencia de Helsinki de 1975, los soviéticos se comprometieron a avanzar en el respeto a los derechos humanos, mientras Occidente reconocía la inviolabilidad de las fronteras de los países del este. Los países europeos, en especial Alemania, iniciaban relaciones de cooperación con la Unión Soviética y sus países satélites.

Dos hechos ocurridos en Oriente Medio a fines de 1979, la crisis de los rehenes estadounidenses en Irán y la invasión soviética de Afganistán, pusieron fin a la distensión. A juicio de gran parte de la población de EEUU, el talante dialogante y negociador del demócrata Jimmy Carter [1924-] había hecho retroceder a su país en el contexto internacional y era el responsable del avance de la revolución y el comunismo en el Tercer Mundo. En 1980 eligieron presidente a Ronald Reagan [1911-2004], partidario de una política de dureza contra la URSS.

La precaria estabilidad sobre la que se habían basado las relaciones entre las dos superpotencias (EEUU y la URSS) terminó por descomponerse a fines de los años setenta. En la primera mitad de los ochenta pareció que regresaban los peores años de la *guerra fría*.

A inicios de los años ochenta el mundo asistió a un recrudecimiento de la carrera de armamentos. Entre 1983 y 1984, el despliegue de los misiles SS-20, que eran los ingenios nucleares más sofisticados de la URSS, tuvo la inmediata respuesta estadounidense con el despliegue de los misiles Pershing y Cruise en diferentes países europeos (Reino Unido, Alemania...). En un clima semejante no resulta difícil entender que las conversaciones para la reducción de misiles intermedios (START II) se saldaran con un rotundo fracaso.

La ofensiva republicana también pretendió recuperar la hegemonía estadounidense en Iberoamérica, donde trató de eliminar cualquier régimen próximo a la URSS. Así, llevó a cabo la invasión de la isla de Granada en 1983, y sufragó los gastos de los “contra” en Nicaragua para derribar al régimen sandinista. La Central Chernobyl explosiona plantando un espectáculo devastador y triste en 1986, hecho histórico tomado por Lucila Velásquez para recrear la corriente de la *cienciapoesía*, en 1989.

Sin embargo, cuando Reagan traspasó los poderes a George Bush [1946- ] en enero de 1989, se había reducido el peligro de guerra nuclear entre estadounidenses y soviéticos. Bush afianzó las relaciones con la URSS, lo que permitió continuar la reducción de armamentos y poner fin a la *guerra fría*: al mismo tiempo, continuó el acercamiento a los países del este, apoyando las reformas que se estaban produciendo en ellos, y mantuvo una política intervencionista en Iberoamérica y Oriente Medio.

No obstante, fue incapaz de poner fin a la crisis económica que vivió EEUU al final de la década de los ochenta, y en 1992 los estadounidenses votaron al demócrata Bill Clinton [1946-]. En marzo de 1985, y rompiendo la tónica de las designaciones anteriores, fue elegido para ocupar la jefatura del Estado, el más joven de los candidatos posibles en URSS: Mijail Gorbachov [1931-], premio Nobel de la Paz en 1990.

La situación de la Unión Soviética era dramática. La industria se había quedado obsoleta, la agricultura no era capaz de abastecer a la población y, además, la voluntad de los dirigentes comunistas de mantener el equilibrio militar con Estados Unidos obligaba al país a destinar cantidades ingentes de dinero a la industria armamentística.

Gorbachov puso en práctica una política de apertura o *perestroika*. Con ella se intentaba dinamizar la economía, dando mayor autonomía a los directivos y

reservando la planificación central a los ámbitos más generales. La *perestroika* trajo consigo un nuevo pensamiento en materia de seguridad y paz, que propició la firma de los tratados de desarme más importante desde que diera comienzo la *guerra fría*, y también la aparición de la *glasnost* (transparencia), en un intento de lograr el apoyo de la opinión pública para sus reformas. Esta voluntad de cambio está en el origen del hundimiento del sistema comunista.

Como consecuencia de las medidas liberalizadoras iniciadas por Gorbachov, los conflictos nacionales empezaron a brotar por todas partes. A lo largo de 1990, una tras otra, las repúblicas federadas soviéticas fueron declarando su soberanía. En el Cáucaso y en el Asia central, el despertar de los nacionalismos fue acompañado de enfrentamientos entre las diferentes etnias. Gorbachov no pudo concluir el Tratado de la Unión, el documento con el que quería asegurar el futuro de la URSS como federación de repúblicas soberanas asociadas libremente. Estaba próxima la desintegración de la Unión Soviética.

En 1989 –coincidiendo con la publicación de **El Árbol de Chernobyl** de Lucila Velásquez- se produjo una serie de revoluciones en cadena que afectaron, primero a Hungría y Polonia y, meses más tarde, a la República Democrática Alemana, Checoslovaquia, Bulgaria, Rumania y Yugoslavia. La manifestación más espectacular de este proceso fue el derribo del Muro de Berlín.

El desplome de los regímenes comunistas de la Europa del Este fue un fenómeno inesperado, rápido y radical. Con la excepción parcial de Rumania, su caída se produjo sin violencia, mediante procesos de negociación y de compromiso, aunque luego estallaron conflictos internos en algunos de esos países. Los factores que explican el deseo de reforma y apertura de las poblaciones del Este fueron de carácter externo e interno. Entre los factores externos fue fundamental la política de reformas

en la Unión Soviética. Este país dejó de constituir una amenaza para los movimientos renovadores y una ayuda para los gobiernos comunistas del este.

Entre los factores internos destaca la crisis económica de dichos países, cuya productividad no había dejado de caer desde los años setenta mientras su nivel de vida se deterioraba. Su resultado fue el inicio de una doble transición hacia la democracia y la economía de mercado. Historia Universal. (2007). **El siglo XX (I): Europa hasta 1945**. Tomo 10. Perú: Espasa Calpe, S.A. Historia Universal. (2007). **El siglo XX (II): La Reconstrucción de Europa, un nuevo milenio**. Tomo 11. Perú: Espasa Calpe, S.A.

## En Venezuela

Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía.

**Vicente Huidobro**

Algunos acontecimientos marcaron a Venezuela desde entonces: el cese de las guerrillas, el incremento en los costos del barril de petróleo y sus derivados, que a su vez concedió las negociaciones de la producción; la aparición de la Venezuela del dólar a 4,30, nadando en abundancia, en un ambiente de armonía de todos los factores determinantes del quehacer nacional.

Tras esta *calma chicha*, otros sucesos se dan a la tarea de desintegrar los cristales que conformaban la exposición de la Venezuela democrática frente a Latinoamérica para la época. En 1983, se acrecienta la deuda pública externa gracias a las grandes ganancias petroleras y en consecuencia el desplome de la administración gubernamental; En 1989, la rebelión del pueblo a través de una serie de protestas en contra del paquete económico decretado por Carlos Andrés Pérez (CAP) [1922-2010]; y, en 1992, las asonadas militares lideradas por Hugo Chávez Frías [1954-2012] que dieron por derrocado el mandato de CAP.

En 1993, estalla una crisis financiera sin precedentes; con la crisis bancaria nacional y el incremento de un porcentaje elevadísimo de pobreza en el país. Gracias a estos hechos, la cultura, -como producto del contexto histórico en que se enmarca- también sufrió un conjunto de fenómenos que originó lo que algunos pensadores denominan como postmodernos o tardomodernos.

Los principales rasgos de la postmodernidad, según el escritor venezolano Luis Britto García [1940-] -emanados por revoluciones, contraculturas y vanguardias y

basados en una crítica de la modernidad- son: el rechazo de la razón (derivado en una anulación del sujeto y una doctrina escéptica); negación de la Historia, deslegitimación de los grandes relatos, el abandono del canon de la novedad y la función crítica de las artes; y, la recuperación ecléctica de las características de las estéticas anteriores; aunado esto a una hecatombe de la cultura.

Vencidas ya las vanguardias, aplacada la izquierda y empobrecido el compromiso del escritor, los entes gubernamentales dirigidos a la cultura emplazan a un proceso creador sin una doctrina, sin un modelo sustentable que guiara a la mayoría de los intelectuales nacionales que venían del grupo Viernes y de Contrapunto.

A partir de 1955 son notables las propuestas artísticas de grupos como Sardio y Tabla Redonda. Rafael Cadenas [1930-], uno de los poetas más importantes de las letras nacionales, estuvo vinculado a este último grupo. En 1960, Cadenas publica **Cuadernos del destierro**, libro compuesto por poemas cuya temática fundamental es la búsqueda de la identidad y del sentido de la existencia. En 1963 este autor publica su poema **Derrota**. El techo de la ballena, Trópico uno, 40° a la sombra, La pandilla de Lautreamont, En Haa, son otras de las agrupaciones que en los convulsionados años 60 y 70 concentran proyectos estéticos y políticos revolucionarios. En los años 80, los grupos Tráfico y Guaire llevan a la poesía venezolana por distintas sendas, una vez caducadas las claves literarias de años anteriores. Comienzan a aparecer obras literarias cuyos panoramas son irracionales. Con un registro artístico entroncado con los principios de las decadencias del siglo XX, aparecen grupos como Quaterni deni en 1991 y Eclepsidra en 1994.

Como distintivos de la estética postmoderna, y con una apertura de las concepciones líricas, publican y se hacen notar quienes, aunque de otras generaciones anteriores, continúan escribiendo en los 80. Poetas más actuales como los integrantes de Tráfico y Guaire; algunos del interior del país y, otros tantos que se escapan, son

algunos de los bardos más importantes de finales del siglo XX y comienzos del XXI, incluyendo, por supuesto a la autora motivo de este estudio, quien a pesar de que estuvo ligada a Contrapunto, es a finales de la década de los 80 cuando va a consolidar realmente su obra poética.

Ellos son: José Ramón Medina [1919-2010], Luz Machado [1916-1999], Ana Enriqueta Terán [1918-], Ida Gramcko [1924-1994], Juan Sánchez Peláez [1922-2003], Hesnor Rivera [1928-2000], Alfredo Silva Estrada [1933-2009], Rafael José Muñoz [1928-1981], Juan Liscano [1914-2001], Eugenio Montejo [1938-2008], Miyó Vestrini [1938-1991], Gustavo Pereira [1940-], Luis Alberto Crespo [1941-], José Barroeta [1942-2006], Armando Rojas Guardia [1949-], Igor Barreto [1952-], Yolanda Pantin [1955-], Miguel Márquez [1955-], Alberto Márquez [1960-], Nelson Rivera [1958-], Rafael Arráiz Lucca [1959-], Armando Coll [1960-], Alberto Barrera [1960-], Leonardo Padrón [1958-], Luis Pérez Oramas [1960-]; Víctor Valera Mora [1935-1984], Elena Vera [1939-1997], Lidia Salas [1948-], William Osuna [1948-], Juan Calzadilla [1931-], Alejandro Oliveros [1948-], Reinaldo Pérez Só [1945-], José Joaquín Burgos [1932-], Alejandro Salas [1960-2003], Verónica Jaffé [1957-], Harry Almela [1953-], Gabriel Jiménez Emán [1950-], Alicia Torres [1960-], Blanca Strepponi [1952-], Sonia Chocrón [1961-], Margara Russotto [1947-], María Auxiliadora Álvarez [1956-], Laura Craco [1959-], Guillermo Sucre [1933-], Francisco Pérez Perdomo [1930-], Ramón Palomares [1935-], Douglas Bohórquez [1951-], Ramón Ordaz [1948-], Cecilia Ortiz [1951-], Lázaro Álvarez [1954-], Edda Armas [1955-], Mharía Vásquez [1958-], Patricia Guzmán [1960-], Sonia González [1964-], Jacqueline Goldberg [1966-].

## **Avances de la ciencia del siglo XX**

La verdadera ciencia enseña, por encima de todo, a dudar y a ser ignorante.

**Miguel de Unamuno**

A continuación, algunos de los acontecimientos que en los distintos marcos científicos, artísticos e intelectuales impulsaron el proceso de renovación dado en el siglo XX, con el objetivo de perfilar los últimos trazos del contexto social-histórico-cultural propuesto en esta investigación.

Desde finales del siglo XIX, una serie de descubrimientos lleva a un profundo replanteamiento del pensamiento científico. Los científicos del XIX creían haber establecido unos métodos seguros y una imagen exacta del universo; tales métodos van a quedar radicalmente transformados por los nuevos hallazgos de la matemática y de la lógica, pero sobre todo por los nuevos hallazgos de la física, que echa por tierra la concepción newtoniana del universo.

Son decisivas, en este sentido, las teorías sobre la estructura de la materia y sobre la energía: desde el descubrimiento de los rayos X en 1895 por el físico alemán Wilhelm Röntgen [1845-1923], y los estudios sobre la radiactividad artificial y del radio en 1896 por la física y química francesa Irène Joliot-Curie [1897-1956], conducirán a la física atómica y sus tremendas aplicaciones posteriores (fusión y fisión del átomo).

Dentro del ámbito de la cultura científica merece una especial atención el desarrollo experimentado por la física, donde se dieron fenómenos de incalculables repercusiones como la formulación por parte de Albert Einstein de la “Teoría Especial” y “Teoría General de la Relatividad” en 1905-1915 respectivamente; el estudio de la “Física Quántica” abierto entre otros por el físico alemán Max Planck

[1858-1947], en 1900; la descripción del átomo del físico danés Niels Bohr [1885-1962] en 1913, basándose en los aportes de la teoría sobre el átomo de su maestro, en 1911, el físico y químico neozelandés Ernest Rutherford [1871-1937]; o la articulación del “Principio de incertidumbre” por el físico alemán Werner Heisenberg [1901-1976].

La ciencia, a partir de estos años, se encuentra ante una realidad cambiante y complejísima; la seguridad positivista de los siglos XVIII y XIX será sustituida por la idea de indeterminación: ya no se puede afirmar que una teoría sea ni verdadera ni falsa; sólo se puede decir si es útil o inútil.

La incertidumbre teórica ante la que se encuentra el pensamiento científico del siglo XX no impide, por supuesto, el espectacular avance de las ciencias y las tecnologías: la radio, la televisión, el teléfono, el fax, el ordenador personal, la comunicación telemática, en suma, abren nuevos horizontes a la comunicación humana, comenzándose a hablar pronto del concepto filosófico de aldea global; el automóvil (1885) y el avión (1903) facilitan los intercambios de todo tipo; el cohete y los satélites artificiales inician la conquista del espacio (1957, primer Sputnik; 1969, llegada del primer hombre a la Luna). Los avances de la química abren la “era de los plásticos” (nylon, 1935).

Los hallazgos de la física hacen posibles el rayo Láser, el chip, robots electrónicos o bombas atómicas temibles. Por su parte, la biología y la medicina inscriben en su haber las vitaminas (1911), las sulfamidas (1935), los antibióticos (Alexander Fleming, científico escocés [1881-1955] descubre la penicilina en 1929), o los órganos artificiales, los trasplantes (1967, primer trasplante de corazón), a la vez que sus investigaciones sobre la célula, el cerebro o los genes abren insospechadas posibilidades, esperanzadoras o inquietantes. No todo resultará vencido: falta por

curar el cáncer, y hace su aparición en la década de los ochenta un “invitado” de excepción: el sida. Su curación se deja ya para el siglo XXI.

En otros ámbitos científicos, por ejemplo el de las ciencias naturales, se resaltan los trabajos del médico español Santiago Ramón y Cajal [1852-1934] sobre el “Sistema Nervioso” a finales del siglo XIX; así como la “Teoría genética de la selección natural” expuesta por el científico inglés Ronald Fisher [1890-1962], en 1920. Además, se encuentra en las “Ciencias del comportamiento” hallazgos como las teorías del fisiólogo ruso Iván Paulov [1849-1936], y el psicólogo estadounidense John Broadus Watson [1878-1958], en torno al paradigma conductista en 1904; la evolución de la teoría freudiana en el ámbito del psicoanálisis o las aportaciones de la “Teoría de la Gestalt”. En el análisis lógico-matemático aparece el “Teorema del cálculo proporcional” formulado por el matemático estadounidense de origen polaco Emil Leon Post [1897-1954], en 1920, los “Teoremas de Gödel” sobre la decisión en la lógica matemática por el filósofo y matemático austriaco-estadounidense Kurt Gödel [1906-1978], en 1931 o las investigaciones del filósofo y matemático británico Bertrand Russell [1872-1970] sobre la filosofía analítica.

Distintos descubrimientos van sucediéndose en el marco del desarrollo e innovación tecnológica: proyecto de nave espacial, por el físico ruso Konstantín Tsiolkovski [1857-1935] (El padre de la Cosmonáutica) en 1914; aeroplano metálico por el constructor aeronáutico e industrial alemán Hugo Junker [1859-1935] en 1915; rifle automático por el diseñador de armas estadounidense John Browning [1855-1926] en 1918; Cohete de combustible líquido, por el físico estadounidense Robert H. Goddar [1882-1945]; acelerador de partículas (1930); así como en los medios de comunicación y los transportes: inicios de la radio con el ingeniero estadounidense Frank Conrad [1874-1941], de la compañía Westinghouse en 1920; primeras emisiones regulares de la BBC (1922); inauguración de la primera central telefónica en Londres (1915), aparición de la película sonora gracias a los ingenieros alemanes

Hans Vogt [1890-1979], Joseph Massolle [1889-1957], y Joseph Engl [1893-1942], en 1919; entre otros.

En 1940, la penicilina es usada como antibiótico por el patólogo australiano Howard Florey [1898-1968], el alemán Ernst Chain [1906-1979]; la fotocopidora, por el físico estadounidense Chester Carlson [1906-1968] en 1944; el ordenador digital automático por el estadounidense Howard H. Aiken [1900-1973] en 1946; el ordenador digital electrónico por el ingeniero electrónico norteamericano John Presper Eckert [1919-1995], y el físico norteamericanos John W. Mauchly [1907-1980] en 1947; la cámara Polaroid por el científico estadounidense Edwin Herbert Land [1909-1991] en 1948; el disco de larga duración por el ingeniero húngaro Peter Goldmark [1906-1977], en 1955; aparece la píldora anticonceptiva creada por el biólogo estadounidense Gregory Pincus [1903-1967] y otros científicos de EEUU; en 1956, el motor rotativo de carros por el ingeniero alemán Félix Wankel [1902-1988], grabación en vídeo por el ingeniero ruso- americano Alexander M. Poniatoff [1892-1980] y la URSS lanza el primer satélite terrestre artificial; en 1960: el láser, por el ingeniero físico estadounidense Theodore Maiman [1929-2007]; en 1971: el Scanner-EMI, por el ingeniero británico Godfrey Hounsfield [1919-2004] desarrollado a partir de su invención de la tomografía computarizada en 1967; también en 1971 aparece en EEUU el microprocesador Intel; en 1979 el disco compacto por las empresas Sony (Japón) y Philips (Países Bajos); en 1981 el primer lanzamiento espacial (EE.UU.); en 1984 Macintosh PC, Apple Corp. (EEUU); en 1992, la evidencia del nacimiento del Universo y del Big Bang. NASA (EEUU), entre otros. (Historia Universal. (2006). **La Enciclopedia del Estudiante**. Tomo 2. Buenos Aires: Santillana).

## **La literatura y la poesía del siglo XX**

Gracias, abuelo, inventor del Occidente. Qué pobre sería nuestra historia sin tus historias, qué mediocres nuestros sueños sin tus sueños.

**Mario Vargas Llosa**

Dentro del ámbito específico de las artes, el ensayo y las humanidades, la productividad que recorre la cultura y la propia inestabilidad socio-política del momento configuran uno de los periodos más creativos y prolíferos de la historia moderna; creatividad que terminará por impulsar los distintos movimientos de vanguardia y de renovación estética. Arquitectura y urbanismo, literatura, pintura, diseño, escultura, cine y fotografía, cartelismo, todas las actividades estéticas e intelectuales materializan los instintos transformadores asociados a la idea de un mundo nuevo, a la anticipación de una sociedad que por fin rendirá cuentas con el pasado.

Las corrientes artísticas de vanguardia comenzaron su andar, en paralelo con otros movimientos sociales e ideológicos, siendo depositarias de un espíritu subversivo, creativo y emancipador, reflejado en la ruptura tanto con los cánones estético-culturales heredados como con la función que hasta entonces había tenido el arte.

A partir de ahora el arte no se limitará sólo a la búsqueda de la belleza o a la representación del mundo, surgirán en su seno nuevas funciones histórico-sociales asociadas a la imagen del arte como agente de transformación social, como apertura de nuevas dimensiones ontológicas. En este sentido el arte moderno planteará una reflexión acerca del propio concepto de realidad, pues la función representativa y mimética respecto a lo real será desarticulada en virtud de una función ontológicamente productiva, no se trata ya, de reproducir aquello que se capta a partir

de los sentidos y la percepción, sino de producir realidad a partir de las actividades, técnicas y lenguajes artísticos.

La poesía del siglo XX, al igual que la novela, se caracterizó por una ruptura con las reglas tradicionales. Las vanguardias significaron, dentro de las líneas poéticas, que el verso libre sustituye a las formas métricas clásicas, aunque éstas aún se utilizan en ocasiones. Se sustituye la rima por el ritmo interior del poema, es decir, por la musicalidad alcanzada con la construcción de las frases. Se da mayor importancia a los aspectos visuales del poema a través de diversos recursos tipográficos, los espacios en blanco o la disposición de los versos. El símbolo y la metáfora se convierten en las formas expresivas fundamentales.

El objetivo es lograr un universo poético de belleza y armonía, pero la poesía se convierte también en un instrumento para conocer el lado oculto y misterioso del mundo real.

Como último dato del contexto histórico-cultural del siglo XX se hace referencia al papel de los nuevos medios de comunicación, cine, radio, televisión, y a la propaganda como elementos fundamentales de la cultura y la sociedad hasta la época contemporánea. (Historia Universal. (2007). **El siglo XX (III): América, Asia y África, un nuevo milenio.** Tomo 12. Perú: Espasa Calpe, S.A.).

### **CAPÍTULO III**

#### **HACIA UNA CIENCIAPOESÍA A TRAVÉS DE LA METÁFORA DE LUCILA VELÁSQUEZ**

Estas palabras han estado mucho tiempo debajo de la tierra.

**Lucila Velásquez**

Conocer todo sobre la física de partículas  
significa conocer todo  
sobre todo.

**Martinus Veltman**

Hablar de la imagen, es hablar del término más genérico que puede englobar la metáfora y la comparación; en ella asignamos una estructura básica permanente y una amplia gama de realizaciones. Ella sugiere un máximo de significaciones del objeto poético, es decir, trasciende el realismo del símbolo.

Para Octavio Paz [1914-1998], la imagen es toda aquella forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que, unidas, conforman un poema. Ellas son producto de la imaginación.

Estas expresiones verbales llamadas “imágenes” han sido clasificadas por la Retórica y se llaman: símiles, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas. Cada una de ellas, a pesar de las diferencias, tiene la principal función de preservar una variedad de significados de la palabra sin romper la unidad sintáctica de la frase o el conjunto de frases.

Por así decirlo, la unidad máxima de significación dentro del arte poético, no es la metáfora ni el símbolo, sino la imagen. En ella se encierran todas las formas de expresión, verbales o no, de la poética.

La imagen -o cada poema hecho de imágenes- contiene muchos significados contrarios, opuestos o dispares y, en ella, se funden, se mezclan, se entrelazan, sin perder el propio significado o valor. De aquí la importancia de la metáfora, madre de todas las imágenes, milagro de la poesía.

El filósofo alemán Johannes Pfeiffer en su obra **La Poesía. Hacia la comprensión de lo poético**. (1979, p. 36), afirma que la construcción de una metáfora no procede sólo de un acto de *transposición consciente*. El poeta se imagina dos realidades objetivas que, siendo diferentes, variadas, múltiples y hasta contrarias, están ligadas o relacionadas; el razonamiento que las compara “mezcla” o relaciona esas dos imágenes o sucesión de imágenes, en forma tal que, el nexo existe perfectamente visible, pero además cada uno de los contenidos únicamente existe en, con y por medio del otro, y se fusionan en una nueva unidad. (p. 37).

Esto es lo que ocurre en la poesía de Lucila Velásquez: las dos representaciones de la realidad se van transformando poco a poco en una sola, se van fundiendo cada vez más, hasta convertirse en una unidad radicalmente nueva e indestructible, tal como ocurre con la formación de la metáfora.

Todo ello es cierto, la metáfora es una relación entre términos, es una traslación de sentidos, es una combinación desmedida de realidades distintas, pero hay algo de mágico en ella. La metáfora va más allá de sí misma, produce estragos, es un rayo de luna que invade el espíritu de la poeta dentro de **El Árbol de Chernobyl** y en los libros sucesivos de esta extraordinaria hacedora de la palabra.

La poesía es un eterno simbolizar, además que indica otra cosa aparte de la representación y, siempre lo hará de manera indirecta. El símbolo es una imagen que proviene de lo natural pero que tiene un significado secundario. Y el mundo nuevo creado por esta poeta es inconcebible sin los símbolos.

Partiendo de estas consideraciones no es insólito que la creación literaria se incruste en los últimos acontecimientos históricos y nucleares de la postmodernidad. El poeta de estos tiempos lo toma como punto de partida para mostrar al mundo la unificación del discurso literario, con el científico y el histórico.

A través de la historia de la literatura hay una minoría que ha expuesto la interrelación del mundo científico y el literario; Sor Juana Inés de la Cruz [1648-1695], en su **Segundo Nocturno, Villancico VI**, escrito hacia 1680, hace una introducción lírica de la visión astronómica del momento. Su incursión en el tema fue altamente justificada: “*La Astrónoma grande/en cuya destreza/son los silogismos/demostraciones todas y evidencias. / La que mejor sabe/contar las estrellas...*” (2006, p. 329)

Thomas P. Weissert argumenta, en su ensayo: **Representation and Bifurcation: Borges's Garden of Chaos Dynamics**, refiriéndose a las ideas del filósofo e historiador de las ciencias francés Michel Serres [1930- ]: “*La gran literatura frecuentemente, descubre verdades científicas mucho antes de que los científicos accedan a ellas*” (Citado en Hayles, K. Comp. (1991, p. 223). Y esto ya lo había dicho, con otras palabras, en **Cartas del Vidente** (1871), Arthur Rimbaud: “*Digo que hay que ser vidente, hacerse vidente. El poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos*” (p. 10).

Haciendo referencia a este discurso, también se menciona a Vicente Huidobro [1893 -1948], quien en su libro **Altazor** (1931) hizo referencias científicas o a

terminologías creacionistas del lenguaje, o a Allen Ginsberg [1926-1997], en su **Oda Plutonica y otros poemas** (1977-1980), donde hace un alto y como un solitario intenta navegar por estas invenciones entremezcladas del lenguaje, impregnado de términos extraños y nuevos al discurso poético tradicional.

Pero es que dentro de esta minoría, el uso o el cultivo de estas terminologías, en la literatura Latinoamérica, ha sido casi nulo. Otras voces, con otros matices y otros temas han prevalecido en el lenguaje moderno. Los poetas contemporáneos, los llamados vanguardistas, pareciera que no han echado un vistazo a esta polifonía verbal producto de la mezcla o reconciliación del mundo poético y el científico. La incorporación de términos ajenos al contexto poético es tarea de muy pocos, ya ante las pocas voces retóricas de la época. Sin embargo se oyen otras señales de la imaginación.

En Venezuela, la literatura y, muy especialmente la poesía, durante las primeras décadas del siglo XX, en estas nuevas incursiones del lenguaje por los predios del mundo científico se ha puesto frente a frente con el silencio. Hubo un espacio en blanco para ser llenado por lo desconocido, y no es sino hasta los años 50, 60 y 70 cuando aparece el hombre-poeta perseguido por **Los ojos abiertos** (1971), del poeta Carlos Augusto León [1914-1997].

Poco se ha dicho al respecto, un poeta casi ignorado en su gran elocuencia para manejar el lenguaje, su visión paralela con el cosmos, las interrogantes de la materia y la eternidad dan paso a una maravillosa introducción de voces nuevas, de términos afilados por la extrasensibilidad para ver las cosas más allá de su imagen, más allá de su concepto, donde prevalece la verdadera belleza del mundo natural.

Carlos Augusto León, poeta, ensayista, articulista, profesor universitario y Doctor en Ciencias Físicas y Matemáticas, publica su libro: **El hombre y la estrella: prosa y**

**poesía, selección** (1965), -aunque publicado inicialmente en 1951- con sus poemas: **Responded a Estocolmo** (p. 287) y **coplas de la Muerte H y la vida popular** (p. 299); también lo hace León Levy [1929- ], en 1955 con el poema **Canto al Cobalto** y, en 1966, Miguel Otero Silva [1908-1985], con **Uranio 235**, pero es Carlos Augusto León, quien da continuidad a la poesía basada en términos científicos; rindiendo homenaje a la física y a sus vínculos con el mundo.

Hacia los años de 1949 hace sus primeras incursiones en el mundo público-literario la poeta, periodista y diplomático de profesión: Lucila Velásquez, con su obra **Color de tu Recuerdo**. Aquí comienza a dar pistas al lector de lo que sería en años postreros su poesía. Algunos criterios y órdenes científicas hacen su aparición poco a poco. **Amada Tierra** (1951); **Los Cantos Vivos** (1955); **Poesía resiste** (1955); **En un Pequeño Cielo** (1960); **Selección Poética N° 90** (1962); **A la Altura del Aroma** (1963); **Tarde o Temprano** (1964); **Indagación del Día** (1969); **Claros Enigmas** (1972), **Acantilada en el Tiempo** (1982); **Mateo Manaure, Arte y Conciencia** (1989). A la par de este último texto, coincidiendo con Allen Ginsberg en USA, aparece **El Árbol de Chernobyl**, su obra más significativa, de ella se origina la unidad poética científica sucesiva: **Algo que transparece** (1991); **La rosa cuántica** (1992), **El tiempo Irreversible** (1995); **La singularidad endecasílabo** (1995); **La próxima textura** (1997) y **Se hace la luz**, poesía (1999/2004).

En ellos la autora asume voces postmodernas, trasciende lo tradicional del poema ensimismado para lograr la revolución lingüística hecha del cosmos como una invención poética; abarcando el conocimiento *transdisciplinario* tal como lo estableció Werner Heisenberg, en su artículo **La ciencia y lo bello**, (Citado en Wilber. Comp): “*comprender no puede nunca significar otra cosa, que percibir las conexiones entre las cosas, esto es, percibir los rasgos unitarios o los signos de afinidad presentes en la multiplicidad*”. (1994, p. 93).

Esta cadena sucesiva de imágenes poéticas extraídas del conocimiento científico constituye una acertada sentencia generalmente aceptada por incontables críticos, científicos y poetas como: Vicente Aleixandre, Juana de Ibarbourou, Alfonso Reyes, Rabel Catalá, David Jou, Severo Sarduy, Darcy Ribeiro, Carlos Murciano, Luis Pastori, Miguel Otero Silva, Oscar Sambrano Urdaneta, José Ramón Medina, Vicente Gerbasi, Orlando Araujo, Pablo Rojas Guardia, Alexis Márquez Rodríguez, Guillermo Morón, Gustavo Pereira, entre los más destacados y, a su vez, proporcionan opiniones de gran importancia con respecto al tema de esta investigación.

## El Árbol de Chernobyl (1989)

En el pensamiento científico  
siempre están presentes elementos de poesía  
**Albert Einstein**

Si Dios me hubiera consultado sobre el sistema del universo, le  
habría dado unas cuantas ideas  
**Alfonso X El Sabio**

Toda narración científica se fundamenta  
en el discurso metafórico  
**H. M. Enzensberger**

La poesía de Lucila Velásquez es una gran confluencia del lenguaje científico y el poético, convertida en un entramado de imágenes y metáforas extraordinariamente elaborado. La magia poética y la magnitud nuclear de **El Árbol de Chernobyl**, (1989) se encuentran íntimamente vinculadas, entrelazadas, sin hacerle perder, en ningún momento, irradiación al poema. La edición es bilingüe, con prólogo del filósofo ensayista español Juan Nuño [1927-1995]: **De la pesadilla nuclear a la poesía del átomo**, y dibujos de los pintores y artistas plásticos venezolanos Mateo Manaure [1926- ], Alirio Rodríguez [1934- ], y Luis Chacón [1927-2009].

Con la incrustación de 22 epígrafes, de distintos autores y alusivos a la conformación del poema se iluminan 80 cantos subdivididos en tres partes gigantescas tal cual es la imagen del árbol, (raíz, tronco y ramas): ***Aquella ucrania primavera, minadas de tardes nucleares y a la captura de la complejidad.*** Cada una oculta una armonía, una luz escondida que ilumina el acontecimiento aquí expresado, con un chorro verbal de energía nuclear.

Algunos epígrafes capitales –de los cuatro que Lucila exhibe- al inicio del texto son: *“la poesía, como los lenguajes de otras artes, tuvo que cambiar para decir nuevas cosas en una era moderna”*, del historiador y filósofo Roy McMullen y *“sin embargo todos nos encontramos/ todos somos/ vuelo no más de inquietos electrones/ una alegría de átomos”*, del poeta Carlos Augusto León (p. 11).

Como un efecto especial de esta cadena radiactiva, las palabras de Lucila Velásquez llegan, se alzan y, de pronto se detienen aplomadas. Con sutileza y severidad queda expuesto el lenguaje al lector como agua caída de las turbinas, y el vapor que ésta emana, el estremecimiento que produce al ser leído.

El filósofo y escritor español José Ortega y Gasset [1883-1955] en su ensayo: **Los dos grandes metáforas** (1924) escribe: *“Como dos instancias enemigas, la poesía aplaude lo que la ciencia vitupera. Y el caso es que ambas tienen razón. La una tomaría de la metáfora justamente lo que la otra deja”*. (p. 393) Pero Lucila las presenta, las anima, les saca conversación y, construye con ellas, el muro energético más asombroso de nuestra lengua. Ella saca el mejor provecho de las dos para sentirse repleta de términos universales; lucha contra las ideas que de éstas se desprenden y el hecho mismo comienza a fortificarse.

Comienza con la humanización de la propia imagen que emana del texto: *“lilas silvestres cerezos/ y manzanos/ corrían con pies de horchatas/ con prisa de alces/ ojos de almendros hongos salvajes/ fantásticas lunas de Chagall”*. (1989, p. 41).

Parece que un bosque lejano se mueve ante el pánico de la explosión nuclear, la imagen de un árbol atómico que se desliza por el aire impregnado de partículas y voces de la imaginación de Velásquez.

La explosión del reactor N° 4 era insospechada; nadie imaginó, que ese día, 26 de abril de 1986, exactamente a la una y veintitrés minutos de la madrugada, cuando: *“apenas una fruta/a lo lejos tocada por el radón del aire”*, (Ob. Cit. p. 43), se viera envuelta en la desintegración del átomo. Aquí Lucila, en el segundo canto, deja a la vista la descripción histórica del hecho, todo estaba en calma: *“sólo el suprematismo abstracto del silencio”* se encontraba *“en aquella ucrania primavera”*. (p. 43).

El lenguaje conmocionado con que había iniciado el poema entra en calma aparente, meramente descriptivo. Éste se va a desarrollar en altos y bajos ritmos del pensamiento poético, como una montaña rusa.

En el canto 3, aparece de nuevo *“un impulso vital”*, la configuración teatral como ejemplo para reproducir la lucha energética de los elementos; el desgarró que se produce dentro de la Tabla Periódica de Mendeleyev: *“toda la brisa de los gases inertes/ un soplo de criptonos/ la lluvia sin cesar del mendelevio/ en torres nubes cauces de las formas/ de aquella ucrania primavera”*. (p. 45).

Varias cosas pueden verse. Primero, la conjunción de ambos lenguajes o terminologías. Segundo, la reproducción metafórica. Tercero, la musicalidad expresada con el último verso, final también del segundo canto, como estructura anafórica en una verdadera secuencia poética, milagro lingüístico hecho canto. Y por último, la *intertextualidad* con los elementos químicos, nombres, lugares, hechos históricos, datos, citas, epígrafes y frases creando un vínculo firme con el mundo científico.

La visión cósmica hace aparición en el cuarto canto; el concepto de infinitud en 28 versos; lo humanamente eterno, lo que siempre ha estado ahí y no lo vemos. El lenguaje, después de tanta agitación, pernocta: *“andaba por ahí el espacio tiempo/*

*como un objeto transportable/ desde el primer milenio antes de Cristo/ hasta las próximas lluvias del año dos mil”. (p. 47).*

En el canto 5 y 6 se concentra la tragedia; las palabras a punto de ebullición; la imagen del árbol se desata en toda su grandeza (p. 51):

*el Reactor 4 en su caja de música de cámara  
baja carga de fuerzas  
partitura automática  
augurio apenas de poder generador  
entorno de grafito del paisaje nuclear  
donde enrarecen tantos caracteres del átomo  
columnas de circonio de una llama asonante  
esencia combustible que perfuma a la nada  
bello torso de uranio al descubierto  
líneas puras superficies desnudas  
de cópulas de seres radiactivos  
a épica escala de segundos  
el Árbol de Chernobyl transplantándose*

El hongo atómico, mágicamente se derrama a las orillas del río Pripyat; comienza el desastre (p. 53):

*el Árbol de Chernobyl estaba a la intemperie  
sostenía sus ramas heroicas  
caían sus hojas holocaustos  
se abría en el cielo otro agujero negro  
una pluma extendía sus pájaros letales  
las abras del rutenio  
los éxodos al viento  
las tierras raras del europio*

Con una animación gradual de los elementos que participaron en este hecho histórico, Lucila juega con las posibles combinaciones, bien trazadas, del espacio-tiempo que danza en forma circular en torno a la radiactividad producto de una alta

fisión. En el canto 7, el viaje liberador del pensamiento dentro del mundo átomo-partícula llega al núcleo mismo, a la esencia de la materia y se desmorona a “*metáfora de trazos de la nada*”. (p. 55).

El revuelo lingüístico, atrevido y sagaz, llega a sacudir la ternura encontrada en el capullo y en el cielo. El canto 8 no es otra cosa que la lucha efectuada entre las disciplinas, hasta que queda en el paisaje, la exhibición del elemento vencedor: el poderoso fuego, la energía hecha metáfora, (p. 57):

*relámpagos de uranios escindibles  
destellos interlunios de protones  
fuga de undísonas velocidades  
reacciones en cadena de neutrones  
inscripciones de torios en las llamas  
campos llenos de cuantos y neutrinos  
zarzo de protactinios enredados  
orbitando alterados electrones...  
...el Árbol de Chernobyl transflorando*

Transportar la realidad cósmica al pensamiento humano es lo que hace Lucila Velásquez; su poema es un paradigma de lo que en verdad es la sociedad humana: estrago. Frente a la aniquilación de la naturaleza, evidencia la alianza entre los átomos y las partículas, las sustancias químicas y la conciencia humana. Adiestra el intelecto y enseña a explorar las diferencias y a confesar las semejanzas. El universo es una alfombra viva de afinidades y oposiciones. Todo en modelo de hermandad entre los elementos, las formas y las criaturas del cosmos. Hay que ver la audacia léxica en sus versos.

La sugerencia estética de **El Árbol de Chernobyl** es tan profunda como la misma visión que tienen las ciencias de la realidad: una relación de fuerzas en equilibrio inestable.

Ciertamente, aquí se observa la yuxtaposición y la simultaneidad en el lenguaje gracias a la total ausencia de reglas sintácticas y de signos de puntuación; su verdadera naturaleza lingüística se encuentra enmarcada por la ruptura del carácter lineal del poema. La belleza de imágenes resalta a la vista: *“ni es tiempo de metáforas/ atadas a la lluvia/ cuando hay un cielo raso/ nublado de criptones”*, (p. 65).

El espíritu del poema se evapora; reducido en una reacción química, estalla y se agiganta frente a la materia; convertido ahora en energía pura de metáforas, la realidad se desvanece y, en movimiento constante, se reúne consigo misma. Su desarrollo se encuentra totalmente atomizado en el lenguaje; cada parte del Todo entrelazada por una cadena verbal, una sucesión rebelde de imágenes del espacio-tiempo.

Cada reactor o central nuclear representa en el poema, un árbol. Dice al principio: *“corrían con pies de horchatas”* (p. 41); y se refiere a cada uno de los reactores de Ucrania en una impresionante secuencia armónica de ellos como grandes árboles humanizados.

La variabilidad lexical del texto se encuentra difuminada entre las terminologías químicas, físicas, matemáticas y astronómicas; estas disciplinas confluyen con la esperanza poética de enaltecer al lenguaje mismo en todas las dimensiones: *“Astro lunar contaminado/ por un claro de tierra/ desde el más extenso diámetro/ del Árbol de Chernobyl”*, (p. 99) o en el Canto 33: *“habrá que convivir a la distancia/ de cualquier corazón contaminado.../ ...habrá que acostumbrarse más temprano/ a amanecer con sueños radiactivos”*, (p. 109).

Todo sin excepción quedó impregnado de radiactividad; el alcance del átomo es infinito; la implacable ferocidad de la energía se trasmuta en muerte, en silencios; en

el canto 35: *“al soltarse la pluma radiactiva/ el vuelo como alondra se detiene/ si lo llevan al bosque se hace leño de rodio/ si lo llevan al mar/se rompe en olas el cobalto”*, (p. 113).

La fuerza expresiva de la materia queda expuesta en el infinito y cualquiera puede tomarla para sí; Lucila la ha hecho suya a punta de firmeza y, además se revela ante el lenguaje tradicional ofreciendo un abanico de posibilidades relacionadas dentro del poema.

Hasta ahora, ningún poeta se había pronunciado tan marcadamente ante la nueva era; un nuevo canto y una manera nueva de expresión abarca sus sentidos; una visión novedosa desde el punto de vista poético; transformación irracional de la belleza; reflejo de la muchedumbre aprisionada en las partículas del átomo, Canto 44: *“...del Pequeño Muchacho/ jugando todavía/ a un reflectar de neutrones/ a un árbol líquido/a hidrógeno licuado...”*, (p. 137).

Lucila expresa la inmensidad de la catástrofe en la configuración numérica de largo alcance; al hombre perplejo ante los avances y descubrimientos científicos; la gradual transformación del mundo primitivo hasta la hecatombe nuclear de los tiempos modernos; una explicación poética de las leyes físicas más importantes, un contenido didáctico interminable, una sobredosis de conocimiento radiactivo dentro de las metáforas; la salvación del hombre contemporáneo dentro de su propia naturaleza, a partir de la energía misma, en un mundo lleno de contradicciones; una cadena de elementos fisionados al compás del lenguaje poético: visiones multiformes del conocimiento en una extraordinaria belleza épica, del Canto 78: *“un siglo veinte arriba/ donde la bomba atómica/ finalice en geranio...”*, (p. 223); del Canto 79: *“hay un átomo nuevo.../... es un átomo duro.../... tiene núcleo silvestre/ cuando es paisaje de la primavera.../... es el mismo átomo del sol...”*, (p.225); y del último Canto, el

número 80: “*arte poética del átomo/ en la liberación de la partícula.../ ... cuando la poesía siempre ha estado/ y se dice Sucede.* (p. 227).

Con esto, Lucila Velásquez se erige como uno de los pilares fundamentales de la lírica actual en Venezuela; su lenguaje, inserto en el concepto mismo de imagen poética del poeta francés Pierre Reverdy [1889-1960], en **Escritos para una Poética** (1977):

La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos distantes. Cuanto más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas, más fuerte será la imagen: tendrá mayor potencia emotiva y mayor realidad poética. (pp. 25-26)

**El Árbol de Chernobyl** y las obras sucesivas de ésta, están involucradas con esta formidable definición, donde el mundo científico y el poético se colocan frente al espejo para producir la maravillosa imagen de la corriente estética de la *cienciapoesía*, donde Lucila es su principal artífice.

## **Algo que transparece (1991)**

Los científicos necesitamos especialmente la imaginación.  
No bastan las matemáticas ni la lógica:  
Necesitamos algo de estética y poesía.

**Maria Mitchell**

La historia de la ciencia es la ciencia misma  
**Goethe**

Dos años más tarde, Lucila saca a la luz el poemario **Algo que transparece** (1991), con prólogo del poeta, ensayista, crítico literario y médico venezolano Alí Lamedda [1924-1995], continuando con su extraordinaria exploración del universo poético-científico pero transformando la unidad del átomo desintegrado en átomo creador. Tal como en **El Árbol de Chernobyl**, los poemas de esta siguiente producción literaria mantienen una independencia en canto llano notable sin librarse del grupo ni crear espacio a distancia, tal como lo dice el poeta William Blake en su obra: **El demonio es parco: aforismos** (2006): *“Cuando una Obra tiene Unidad, lo tiene tanto en la Parte como en el Todo”*. (p. 57) Y es que se trata de 60 poemas, estructurados en cada 4 dedicados a cada elemento.

Partiendo de la naturaleza del lenguaje mismo, la poesía de Lucila nace en la misma dirección para plasmar este múltiple canto al átomo creador de vida, dando rienda suelta a su imaginación y escapando del rutinario paisaje lírico tradicional de otros tiempos, donde ya no podía continuar atrapada. Así, lenguaje y poesía, se dan de la mano en **Algo que transparece**, tal como escribió Martin Heidegger, en su ensayo **Arte y Poesía** (1988) para dar respuesta a su interrogante sobre la esencia de la poesía y del poeta tomando como referencia al poeta Friedrich Hölderlin [1770-1843]: *“el reino de acción de la poesía es el lenguaje. Por lo tanto, la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje”* (p. 140).

Pasando por las distintas visiones del átomo, en su concepción, por el filósofo griego Demócrito [460-370 a. C.], como un corpúsculo único e indivisible; en su descomposición y complejidad, por el físico británico Joseph John Thomson [1856-1940], en su idea y medición, por Rutherford; y en su final conocimiento del misterio de la materia, por Planck, Einstein y Bohr, Lucila canta ilimitadamente, en su espiritual y disciplinado rigor creador, a la vida, el amor, la belleza, la rosa, la noche, la muerte, los pájaros, el agua, el viento, el fuego, la piedra, la palabra, el silencio, la soledad, el espacio, el tiempo, la luz y el pensamiento, elementos inagotables del todo, porque el átomo es todo.

Además del lenguaje científico presente en ambas obras mencionadas hasta ahora, la poeta trasciende la palabra en profundidad y se apodera de la imagen y los tropos, traspasando la belleza de esta corriente de la *cienciapoesía*. Incluso, da inicio con tres epígrafes en la presentación, y cuarenta más en el transcurso de la obra, dando la impresión de un *dialogismo* – el de la comunicación dentro de un contexto concreto de las relaciones sociales, en este caso la obra- como el que plantea Bajtin; la presencia de una *interdiscursividad* –tomada como una fusión de reciprocidades que la obra cultiva con todos los discursos observados en la particular distinción del arte en general- según Cesare Segre, y una *intertextualidad* inusitada, tal como lo sugiere Julia Kristeva, -como lo es la manifestación de escritos y obras preliminares en un libro establecido o el uso evidente o encubierto de elementos o referencias- elementos, como ya hemos citado, propios de la postmodernidad.

Este primer poema, un epígrafe tomado de Shakespeare, en su idioma original: “*Oh, how much more doth beauty beauteous seem/By that sweet ornament which truth doth give*” (1), del Soneto 54, compuesto alrededor de 1592 y 1597.

(1) “*¡Oh, cuánto más reluce la beldad/ si la verdad con su dulzor la adorna*”. Traducción de la autora de esta tesis.

Lucila canta en todo su lirismo **del átomo en la belleza** y lo define como átomo sensible, bien en las cosas, bien en el alma, en concordancia con la imagen; es el átomo dador de vida, creador de lo que vemos o no. La confrontación de ambos lenguajes, el científico y el poético, parten, de alguna manera, de un mismo río, el lenguaje metafórico, (1991, p. 21): “*la belleza coexiste con la imagen/ en pensamiento continuo/ de cualquier forma de alma/ o de misterio encarnado/ que emana de la cosas/ y las transforma y palpa/ en átomo sensible*”.

Para Hayles, la explicación más probable de por qué distintas disciplinas, lo bastante separadas entre sí como para que la correspondencia aparentemente sea inadmisible y dediquen paralelamente estudios a situaciones parecidas, basando sus hipótesis en posibles isomorfos, es cultural. Y es que el mismísimo pensamiento, para Lucila, es “*átomo en estado puro*”, (Ob. Cit. p. 22)

En el tercer poema de: **del átomo en la belleza**, encabeza un epígrafe del escritor belga de lengua francesa Jean Mogin [1921-1986], y le introduce en el texto, so pretexto de la imagen: “*azul de mar y de ultramar/azul de cielo y ultracielo*”; reafirmando una vez más nuestra tesis de la postmodernidad a través de la cita y la alusión: la *intertextualidad*. Lucila, habla de la configuración de la palabra en su visión conceptual del mundo estelar. La belleza del plan cósmico en la creación del universo, desde el verde del átomo impuro hasta el resplandeciente azul: “*radiación luminosa que se esmera*”, (p. 23)

De los dioses del Olimpo, de la antigua Grecia, trae a colación el paisaje helénico y la “*síntesis de la serenidad/ del átomo en la belleza*” (p. 24), tras el Mar Egeo. La toma de algunos elementos de la cultura clásica frente al poema, la mezcla de temas, de estilos y su explicación cosmológica, más un epígrafe de Constantino Kavafis [1863-1933]: “*la obra de los dioses/ la interrumpimos nosotros/ los precipitados seres de un instante*” (p. 24); y se exponen mágicamente en un juego de lo antiguo y

lo moderno, un entramado de conocimientos marcados por el átomo, una presencia constante a través de la historia de la modernidad. Pero, según Heisenberg en su libro **Física y Filosofía** (1959), fue Aristóteles [384-322 a.C.], quien instauró los fundamentos para el discurso científico:

Con el fin de obtener una base sólida para el pensamiento científico, Aristóteles comenzó, en su lógica, por el análisis del lenguaje, la estructura formal de las conclusiones y las deducciones independientemente de sus contenidos. De esta manera logró un grado de abstracción y precisión que hasta ese tiempo fue desconocido en la filosofía griega, y con ello contribuyó inmensamente a la clarificación y al establecimiento de un orden en nuestros métodos de pensamiento. Él fue quien, en realidad, echó las bases del lenguaje científico. (pp. 142-143)

***Del átomo en la rosa***, inicia en la misma frecuencia con otro epígrafe de Shakespeare: “*The rose looks fair but fairer it we seem/ For that sweet adour which doth in it live*”. (2). Continuación del mismo Soneto 54. (p. 25).

Así como no puede entenderse una palabra fuera de un contexto, un objeto en relación con otra cosa, la poesía y la ciencia no escapan a esta condición. Un objeto completamente único, una palabra indiscutiblemente sola, una poesía distante, una ciencia encerrada en sus preceptos; si tal cosa fuese imaginable, no se podría describir: al carecer de conexiones metafóricas, sería inexpresable.

(2) “*Luce bella la rosa pero más bella nos parece/ Por el suave perfume que en su seno reside*”. Traducción de la autora de esta tesis.

Y Lucila trasciende, va más allá, con la presencia del átomo en el aroma de una flor, reúne lo asombroso de ambos universos, del poema 1 de esta parte: “*del átomo en las formas aromas/ donde el núcleo transparece/ y se propaga en flor*”, (p. 25). O en estos otros versos del poema número tres de esta parte: “*rosa encarnada en la palabra/ con un acento de jacinto...*”, (p. 27), donde la interconexión de la palabra, el átomo y la rosa, en el pensamiento y los árboles y calles, forma una imagen científico-poética inigualable.

En el siguiente poema número 4 de ***del átomo en la rosa*** atraviesa los versos nuevamente, ahora con un epígrafe de la poeta costarricense Eunice Odio [1919-1974], -amiga personal de Juan Liscano [1914-2001] y de la autora- como si de una aventura se tratase: “*la rosa sólo cabe/ en la rosa que la ciñe*”. El juego de la *intertextualidad* planificado, cuidadoso y descarado para dar fuerza a este entramado de *cienciapoesía*, que ya, en sí mismo, refleja dicha articulación en su propia concepción: “*es causa intransferible de la rosa/ rosanilina nitrogenada en flor/ según la cual la rosa/ sólo cabe en la rosa que la ciñe/ rosa silvestre escaramuja/ es esencia de rosa gota a gota...*”, (p. 28).

La extraordinaria arrogancia de las cosas en la imaginación microscópica ***del átomo en la muerte*** inicia con un epígrafe de T. S. Eliot [1888-1965], del poema **Los Hombres Huecos** (1925): “*Between the idea/ And the reality/ Between the motion/And the act/Falls the Shadow*” (3), desde donde destaca la idea de la muerte dentro de la vida misma a través del átomo; además, le proporciona un aroma, ligado a la rosa marchita igualmente bella.

(3) “*Entre la idea y la realidad/ Entre el movimiento y el acto/ Cae la sombra*”.  
Traducción de la autora de esta tesis.

Ciertamente, estos versos se encuentran entrettejidos entre poema y poema, invocando la sombra o la muerte del verso de Eliot. Es decir, en todo se encuentra la vida y la muerte: “*la muerte tiene un olor/ a cuasi rosa de invernadero/ a pátina de grados a la sombra.../... cuando la muerte es bella/ si es posible.../...*” y del poema 2 “*...y un aguijón irresistible/ del átomo/ que parte el alma*”, (pp. 29-30).

Mágica relación la de Lucila en cada obra, en cada libro. Entrelazada y comprometida con el tiempo histórico que le tocó vivir, se dio a la tarea, poco usual, de estudiar meticulosamente cada paso, cada verso. De ahí que se cumpla lo dicho por el poeta Charles Baudelaire, en su **Consejos a los jóvenes literatos** (1846): “*Decididamente, la inspiración es hermana del trabajo cotidiano...el trabajo diario servirá a la inspiración*” (Ob. Cit. p. 6) Y es que esta autora confecciona un trabajo poético difícilmente encontrado en estos tiempos postmodernos.

Con otros dos epígrafes de Ana Enriqueta Terán [1918- ]: “*al norte de la sangre*”, y de Octavio Paz: “*nadie se muere de la muerte/ todos morimos de la vida*” da continuidad Lucila a **del átomo en la muerte**, fabricando su hermoso *pastiche* cósmico de los elementos, la belleza del átomo creador y las cosas; la incrustación del verso de Terán en el poema, da fuerzas universales al concepto de *intertextualidad* ya señalado: “*... quién sería capaz de ausentarse/ por un tiempo/ para no encontrarla tan pronto/ señal de átomo incurable/ al norte de la sangre/ alba adelante irremediable/ devoradora de labios/ y de calles*”, (p. 31).

Sorprendentes imágenes las que rondan en su vuelo para hablar **del átomo en los pájaros**. A manera de inspiración prosigue el bombardeo de epígrafes, excusa y sustento poético para la recreación de cada texto, en la medida exacta de este disciplinado pensamiento estructurado de la autora. Y con una enumeración sustantiva de los pájaros, sube y baja en sus esencias jugando nuevamente en una profunda *intertextualidad*.

Del primer poema, un epígrafe del poeta venezolano José Antonio Ramos Sucre [1890-1930]: “los ruiseñores líricos, bajo el cielo uniforme,/ infunden la nostalgia del sol y del tornasol” y de ahí parte una contundente reflexión casi musical sobre las diferentes aves, todas partiendo de un mismo átomo y de una belleza lírica impresionante, que bien vale la pena transcribirlo completo, (p. 33):

pájaros son  
de muy adentro cantan la luz  
ánsar aní ave fénix ruiseñora  
conocen bien los ritmos de la claridad  
son aguas voladoras  
albatros ibis alcatraz gaviota  
son árboles fugaces de la primavera  
alcaudón bengalí pájaro niño  
son nocturnos  
regresan madrugados  
andorinas cotinga bello pájaro  
alicaídos y alirrojos  
tienen algo que hacer cuando baja la niebla  
conirrostro gorrión pluma en el alma  
columba siempre amaneciendo  
de un origen tal vez inalcanzable  
de harpía en la cornalina de las ágatas  
pájaros son  
no quisieran cambiarle vuelo al átomo  
por otro sesgo alado  
persisten a vivir bajo las alas  
siendo de la tierra  
sólo una sombra sonora

La cita, la alusión, en este caso los epígrafes, no sólo conforman un *pastiche* de versos de distintos autores y forman la *intertextualidad* en el poemario, sino que dan una especie de sustento y armonía en su conjunto, partiendo siempre de la fusión de elementos y vocablos poéticos y científicos dentro de cada poema. El segundo epígrafe **del átomo en los pájaros** es del poeta venezolano Luis Pastori [1921- ]: “aquí, siempre, de nuevo, pensamiento/ azul, de nuevo, siempre, lejanía”, el cual

queda inserto para siempre en el poema; Lucila toma estos versos, prestados, y los hace suyos con los pájaros, (p. 34): “...el pájaro picamadera/ le dio la vuelta al corazón/ confundiéndole sístoles con ramas/ escuchándole que anda derramado/ aquí, siempre, de nuevo, pensamiento/ azul, de nuevo, siempre, lejanía/ que palpita se duele o se contrae...”.

El tercer epígrafe de José Antonio Ramos Sucre: “la belleza de la golondrina/ es el ordenamiento de su organismo para el vuelo” es la excusa para recrear este tercer poema **del átomo en los pájaros**; Lucila le da vueltas a este verso y saca de ahí, como especie de una escritura automática el chorro que conforma el poema en su totalidad; y de la golondrina salta a todas las demás aves conformadas por el mismo átomo en cada ciudad del universo, (p. 35):

*el orden de los pájaros  
le da la vuelta al mundo  
desenvolviendo una cola de orgullo oceánico  
de punta a punta de contacto  
con el anuncio de la primavera  
en los alambres de ciudades que aman  
y tienen de las aves  
las mismas emociones que se elevan  
de ser como los trinos  
una prolongación del movimiento de las alas  
adonde llegan calles gentes aguas negras  
y el átomo de pierde  
en una paloma duenda*

Ya para el cuarto poema de esta parte, nuevamente Lucila acude al mismo juego, ensambla un epígrafe del poeta costarricense Alfredo Cardona-Peña [1917-1995]: “hay jardines amantes” en el poema mismo; un viaje entre el átomo, el vuelo de los pájaros y la sutil belleza de la alusión para justificar los versos, no como un derroche de sabiduría o conocimiento, sino como un homenaje al compañero-poeta de viaje y al mismo tiempo una contundente muestra de soberbio momento histórico: el

postmoderno, (p. 36): “... de un átomo dicente/ salido de las diaulas más lejos/ de jardines amantes/ sí, jardines/ desnudos ciegamente contra la piel que une”.

**Del átomo en la noche**, Lucila viene con su canto magnificado y nace una extraordinaria imagen de suplantación del sol por la luna a través de la desnudez del átomo y la noche; expresada en el vacío del aro solar en medio del cielo; una excelente introducción para esta parte del poemario, extrañamente sin epígrafe, (p. 37): “sobre las desnudeces/ del átomo y la noche/ un rubor amanece/ de extraños pareceres/ de la mancha solar/ queriendo der la pátina/ que quede de la luz/ en el sitio preciso/ del vaciado de un cuerpo”.

El segundo poema **del átomo en la noche** se asoma con un epígrafe del poeta venezolano Vicente Gerbasi [1913-1992]: “venimos de la noche y hacia la noche vamos” de la misma forma que viene trabajando Lucila el poemario; toma estos versos sólo como referencia y más bien se desvía hacia las estrellas, de noche, reflejadas en el átomo salobre, (p. 38):

*suceden tantas causas en las noches  
y se oye alzar la voz y el vilo  
de sonidos traídos de la sangre  
al exorcismo de una estrella  
que viene a beber en la tierra  
tantas veces el agua de la orilla  
que los pájaros dejan  
junto a manchas de labios  
que parecen salivas oceánicas  
de un átomo salobre  
del tamaño del axioma de un beso*

Dando sonoridad y movimiento a los versos, y donde no se ve ni siquiera una partícula de polvo, cabe destacar el cuarto poema **del átomo en el viento**; ella lo traza con un epígrafe del poeta griego Giorgos Seferis [1900-1971]: “descubrí la brújula

*de un barco/ ella me enseñó los ángeles del viento*". Con este verso Lucila culmina el poema, enmarcando la imagen del viento como un átomo capaz de nutrir el horizonte a través del rumbo y la dirección de un barco, como los ángeles: "*buche de aire/ de espejar horizonte/ en la elíptica de átomos alibles/ del sueño equinoccial/ alrededor de los párpados/ húmedos de ángelus/ comarcando ansiedades solsticiales/ en la brújula de un barco*". (p. 44):

La poeta va hilvanando sus elementos en uno y otro canto, despejando los misterios en ***del átomo en el agua***, y encontramos una excepción, no hay epígrafes, ni alusiones, ni citas aparentes; pero sí una determinada *intertextualidad* propia del lenguaje en las orillas del enlace de la ciencia y la poesía; es decir, la adherencia del lenguaje científico en el poético forjan una verdadera conjunción de ambos mundos en virtud de la metáfora y la imagen a través de un abanico de conceptos y juegos de palabra. Cuatro poemas, ráfagas lingüísticas extraordinarias del tema predilecto de Lucila: la *cienciapoesía*; cada verso un destello gramatical asombroso logrado gracias a la fusión del lenguaje poético y científico. El cuarto poema de esta parte, completo, (p. 48):

*punto de rocío en la materia  
es estado nucleico de fusión  
del ser de la naturaleza  
al ser del hombre  
es capa renovada en niebla  
que ausculta densas criaturas  
en aguas de tejados laderas y sentidos  
es agua regia que disuelve al oro  
en el propósito del río  
agua delgada blandida por la rosa  
en los duelos a muerte de la gota  
aguafuerte grabado en la tumba de Picasso  
aguamarina indemne a un brillo aún inconcluso  
de la asunción a esmeralda  
agua creciente agua menguante  
de la pleamar que el selenio condensa*

*en golfo de los nublados  
agua continental que ata la sed del mar  
al cabo de la buena esperanza  
algunas veces perdida en el amanecer  
petroglifos del agua primordial que aún riachuela  
ansiedades que tiene el Salto Ángel  
agua pluvial meteórica  
que infunde la orinoquia en las flores de mayo  
agua lustral del hombre cada vez que amanece  
y bullen dudas del átomo  
en el sorbo del agua  
entre dos aguas el hidrógeno  
se aferra al bromo y al insomnio  
o es el oxígeno que exhorta  
las soledades del silicio  
y quizás a Dios*

Con el gusto seducido por las contradicciones la autora se expresa en **del átomo en el fuego**, donde continúa la marcha intertextual e interdiscursiva, con otro epígrafe de Giorgos Seferis: “*la llama cura a la llama/ no con un goteo de instantes/ sino con un súbito fulgor*”; acoplado al final del primer poema, (p. 49):

*... y la calle anda suelta  
en batallas opuestas  
del átomo en estado de fusión  
del bien y el mal  
y más allá de las adumbraciones  
amanece una llama  
el cúmulo de un día de acción de gracias  
en la propagación del fuego lento  
no con un goteo de instantes  
sino con un súbito fulgor*

Del siguiente poema, el segundo **del átomo en el fuego** y con un epígrafe del escritor y político venezolano Rómulo Gallegos [1884-1969]: “*la brasa en el pico del cuervo*” aparece ensamblado ya en el segundo verso pero con una variación de la autora, (p. 50): “*es materia que tiene su elemento/ brasa escarpada en el pico del*

*cuervo/ candela cansada de beber el fuego fatuo/ en los oficios del verano/ lengua larga ahumándose/ entre la noche y el pensamiento/ de las constelaciones”.*

Esta erudición que utiliza la autora, no sólo demuestra la presencia de un grupo de conceptos y descripciones científicas dentro de su lenguaje, sino que además expone sus reflexiones, sus inquietudes intelectuales y humanísticas, sus dudas, en aras de incentivar la indagación científica y el cultivo de los elementos aquí mencionados con respecto al átomo, basta con leer cualquier poema, cualquier verso de su obra.

En el último poema de esta parte ***del átomo en el fuego*** se ostenta una soberbia elocuencia frente a las terminologías científicas llevadas al extremo poético que evidencian toda la poesía que subyace en la ciencia; y es que todas estas interrelaciones se dibujan en los poemas como un vehículo que pone en sintonía el hombre con el resto del cosmos, (p. 52):

*formas alotrópicas del fósforo  
contienen la substancia conceptual  
con que se piensa al mar  
y su ola náufraga  
descrita en las memorias de las claraboyas  
por fuera de los viajes más lejanos  
por dentro de los puertos de una lucecita  
que enciende de las llamas  
la misma causa que se inflama  
si la Antártida cambia de derrumbes  
cuando una calma transurania  
desalme tempestades del átomo arqueológico  
en las profundidades oceánicas*

Lucila trasgrede las expresiones del lenguaje científico para lograr un fin estético con conocimiento de causa, acertadísimo respecto a los conceptos, de manera tal que

al lector de esta hermosa creación literaria no le queda la menor duda de que se trata de una metáfora.

Así, prosigue ***del átomo en la piedra***, iniciando con un epígrafe del fotógrafo y explorador venezolano Charles Brewer-Carías [1938- ]: “*las islas en el tiempo*”; planteando los inicios de la piedra desde la profundidad de los volcanes, paseando a su vez por los otros elementos que la componen; además de adjuntar el verso al final del poema, también con una conveniente variación de la autora. Pero más allá de las pertinentes alusiones intertextuales de Lucila, toda su creación alberga un intuitivo *diálogo interdisciplinario* dentro de la ciencia, ya que alberga elementos que provienen de otras ramas de la ciencia: física, química, matemáticas, biología, antropología o geología, lo que nos instala en el centro de un curioso proceso de mediación de convergencias y similitudes de la ciencia y la poesía, (p. 53):

*en la preparación de un día del átomo  
la quebrada del Jaspe  
oficia la oración silificada  
de sedimentos areniscos  
ungidos de la eternidad  
del estrato del diaspro  
que algún rito volcánico transforma  
en rojo y verde alomar  
de una isla en el tiempo*

Se enlazan los elementos uno a través del otro, continuamente y con un epígrafe del poeta chileno Pablo Neruda [1904-1973]: “*son las viñas del meteoro,/ los subterráneos del zafiro/ la joya pesquera del ópalo,/ la tormenta del oro iracundo*” se inicia este cuarto poema ***del átomo en la piedra***, de una descripción científico-literaria sin igual, donde la *interdiscursividad* se palpa a todo lo largo-ancho de la creación, alimentándose de un lenguaje ontológico, sideral, geológico, entre otros, que dan vida a las inusitadas imágenes de este astral poemario; aquí, la ciencia –o el

lenguaje científico- no sólo es un pretexto vivo para escribir, es evidencia de un profundo diálogo *transtextual* entre poesía y ciencia, (p. 56):

*las abundancias cósmicas  
fijan la naturaleza elemental de las rocas  
a imagen y semejanza  
de los matices del espectro  
entre ellos los neutrones del llanto  
rocas magmáticas  
descendientes de minas profundas  
licúan la soledad del magnetismo  
aventando sus cinco sentidos  
sus corrientes  
a la deriva de los bordes tallados  
en piedra imán de magnetita  
piedra alulina de alumbre  
piedra de hierro limonita  
y también esas piedras preciosas  
esmeraldamente engastadas  
en la tristeza de la piel que emana  
o esas piedras traslúcidas  
ópalos corindones calcedonias  
por donde mira un ángel  
la podre de los sueños en la roca  
y hasta las piedras transparentes  
crisoberilos peridotos  
con los cuales de cubren  
la noche y la mañana  
cada vez que oscurece más tarde  
y difracta la luz  
la refracción de ganas de vivir  
y no puede  
con la piedra angular que ya cede  
con la piedra tejar que está rota  
con la piedra con visos de memorias  
de la primera piedra  
del orden cósmico  
en el ser del átomo  
que el hombre desordena  
cuando llueve y no escampa*

***Del átomo en la soledad*** se destaca el cuarto poema, con un epígrafe de Carlos Augusto León: “*del hombre y la estrella*”; un canto de extraordinaria belleza metafórica desde donde se ubica la soledad del hombre como un cuerpo celeste en medio de un lenguaje cósmico. Se trata, en efecto, de una creación que bulle de sus impulsos vitales, sometida a una meditada y honda elaboración, como ocurre con todos los grandes poetas. En este sentido, Lucila es una poeta nutrida de la naturaleza inmediata -de orden cósmico-, y sometida a una consecutiva intelectualización científica, pero con acentos alegóricos extremos, como atestiguan estos versos, (p. 61):

*proporcional a la distancia  
entre el hombre y la estrella  
puede la soledad algunas veces  
ser el cuerpo celeste que más rápido alcance  
la forma de la cuarta dimensión  
y hasta es posible calcularle  
su masa de ansiedades atrapadas  
entre una fuerza aún atractiva  
y tanta repulsión a la distancia  
que no se deja ver  
de la rosa y su roja nutación  
la energía en partícula a partícula  
agotando la piel lo oscuro el beso  
a la velocidad de la luz que amanece  
y en fin todo el espectro  
la longitud de onda en la conciencia  
esos gritos de átomos que se oyen en la noche  
pidiendo auxilio al mar*

***Del átomo en la palabra***, inicia con un epígrafe del poeta británico John Keats [1795-1821]: tomado del poema **Oda a un ruiseñor** (1819): “*The very word is like a bell/ To toll me back from thee to my sole self*” (4).

(4) “*El mismo tañer de esta palabra/ me devuelve, ya lejos de ti, a mi soledad*”.  
Traducción de Rafael Lobarte.

Tomando el origen del verbo, la palabra, como un hilo conductor que une la armonía del ser con la armonía del todo, capaz de lograr la unión y comunión de lo disperso; unión que prefigura símbolos de índole científico en el momento mismo de la creación de Dios y a la soledad del hombre en el universo. Insólitas metáforas literarias arrancadas a la ciencia, las cuales transfiguran el lenguaje poético, poniendo de relieve la consideración de la poesía como un espacio dialógico, multidisciplinar, (p. 62):

*se libró del ovillo que la contenía  
en el vacío primordial  
de algún hilo sin bordes  
y avanzó solemnemente al día de la creación  
sin más vacilaciones en el labio  
que expresar la consistencia del amor  
en una sola escala de los seres y las cosas  
algo así tangibles en la juntura de las preposiciones  
algo así visible en la señal que deja a un lado el pensamiento  
algo en común repartido al instante de las inflexiones  
algo sin saberse desde cuándo se parece a todos  
o a uno mismo  
ensembantada con una flor en el hálito  
o partida en dos en la comisura que la dice  
siendo átomo apenas descalabrado en acento  
de ánima a gaviotas  
y hasta de algún espectro aún no visible en Dios*

Con unos versos de Hubert Dubois: “con el corazón en su primer sitio/ dentro de la voz permaneceremos”, en el segundo poema **del átomo en la palabra**, sugerente es, de entrada, el uso de una *intertextualidad* casi obsesiva que puede calificarse de *citacional*. Para Lucila, ya de por sí postmoderna, no sólo se borran las fronteras que separan la ciencia y la poesía, sino que en su afán de pluralismo todo vale para independizar al poema frente a un *intertextualidad* que refiere, además de los textos reproducidos o parafraseados, también a los autores que va nombrando cada vez más

nuestra autora, en un claro intento de ensalzar las huellas de los maestros de su lírica, (p. 63):

*nada es posible hacer sin su consentimiento  
ni siquiera quedarse callado antes del verbo  
cuando era el corazón en su primer sitio  
y dentro de la voz permanecía  
la conciencia de un paisaje abstracto  
con qué sembrar las manos  
en dónde estar los pies  
con cuál ojo en la tierra  
cuándo ser la palabra  
pon fin develada en sus pesos atómicos más leves*

En el tercer poema ***del átomo en la palabra*** lo intertextual no se reduce a una mera correspondencia entre textos, sino que provoca un mecanismo de intercomunicabilidad morfológico-sintáctica entre instancias; es decir, hay una especie de sociabilidad del corpus estético de la obra y las funciones y combinaciones de las palabras dentro de los versos, un artilugio conector entre las alusiones, el lenguaje científico y el lenguaje poético dentro del poema, el cual abraza totalmente un epígrafe del poeta y escritor belga Charles Plisner [1896-1952]: “*todo está habitado/ hombre huyentes rodillas imagen delirante/ no hay campo de trigo/ que no haya tocado el pie de un ángel*” encerrando Lucila un giro hacia el final del poema, (p. 64):

*y con una ansiedad que se parece  
al día de descanso del átomo en la tierra  
creció la lluvia en las gargantas  
se hizo dueña del mundo  
vertió fecundidad en la intemperie  
le dio la vuelta a los otros  
a las ganas de vivir en paz consigo misma  
antes de decidirse a pronunciar  
todo está habitado*

*hombre huyentes rodillas imagen delirante  
hasta los campos de trigo  
que ha tocado el pie de un ángel*

Lucila, en un acto de creación literaria del conocimiento logra insertar, paralelamente, en ***del átomo en la palabra***, en su ya cuarto poema y con un epígrafe del poeta estadounidense Archibald MacLeish [1892-1982], tomado del poema **Ars Poética** (1926): “*A poem should be wordless/ As the flight of birds/ A poem should not mean/ But be*”. (5).

Este juego de intercalar epígrafes o versos de otros poetas es una preparada captación entre obras del pasado y del presente, además de la incorporación de un *intertexto* bíblico, como delicada expresión del ahora inseparable dialogismo lírico, a través del *pastiche* de todos estos elementos semióticos, dejando al lector en una inesperada expectación y dando al poema un aliento místico, (pp. 65-66):

*palabra sobre palabra  
creó su sol a tiempo  
escaló al puntito azul  
donde se unieron canto e infinitos  
el día menos pensado de la imaginación  
y su paradoja racional  
propagada de florecillas silvestres  
más que de piedra en el fulgor  
de la ciudadela inexpugnable  
todavía ungida a vientos  
que sobran la ansiedad en la Odisea  
traída al Padre Nuestro  
con voluntad de tierra como de cielo  
entre mieles tañidas en pastos  
del Cantar de los Cantares  
palabra de Chilan Balam el horizonte  
fugitivas del canto rodante  
en cifra y cauce de las Soledades  
en algo más que transparece  
de la canción de Marienbad*

*a la mente de una flor ideal  
que tiene rasgos de isla negra  
en el acento de agua  
escrito en pergamino del Canto General  
en fin en la adherencia  
de la pronunciación ensimismada  
del átomo en el labio*

***Del átomo en el silencio*** estrena con un epígrafe de Pablo Neruda -el mismo del **Canto General** (1950)- del poema anterior: “*no mordamos las cáscaras que el silencio acumula*”. Con tal incursión se densifica la *intertextualidad* cuando la autora logra fusionar los versos de Neruda con los propios, con un patrón que deja ver claramente una deuda de creación literaria con todos los poetas y las obras citadas o parafraseadas en el poemario, (p. 67).

En el tercer poema de esta parte, aparece un epígrafe de Lucrecio (presocrático): “*hasta que el sol ha atravesado/ lugares adversos a su llama*”, versos con los cuales se inicia el poema para dar así continuidad, tanto al elemento intertextual como a la conjugación del lenguaje científico y el poético, (p. 69):

*hasta que el sol ha atravesado  
lugares adversos a su llama  
en el cero absoluto  
microbios del silencio...  
contienen elementos del rumor  
de otras formas de vida que murmuran  
quizás venir del ser  
de un sonido hibernado  
de todas las palabras de amor  
que dijo un cuerpo amado*

(5) .- “*Un poema debe ser sin palabras/ Como vuelo de pájaros.../ Un poema no debe significar/ Sino ser*”. Traducción de la autora de esta tesis.

En el cuarto y último poema de esta parte ***del átomo en el silencio***, el elemento intertextual es tomado de una frase de la misma Lucila Velásquez: “¿es acaso el silencio/ la última expresión de la partícula?” (p. 70), armonizando así una *intratextualidad* o una *intertextualidad restringida o inmanente*, como una correspondencia dialógica que se desencadena entre obras que han sido escritas por un mismo autor. Lo que pretende Lucila apelando a la *intertextualidad* entre sus obras es crear y recrear extrañas opciones dentro de su misma propuesta lírica, instaurando un soberbio *collage* poético, tal como lo plantea la estética postmoderna.

***Del átomo en el pensamiento***, ya en su cuarto poema, encabeza con un epígrafe de William Yeats [1865-1939], del poema **El Segundo Advenimiento** (1919), en su idioma original: “*everywhere the ceremony of innocence is drowned*”. (6). Magníficamente acoplado por la autora dentro del poema, para demostrar, como uno de los objetivos clave de la presente reflexión, que la poesía de Lucila Velásquez es esencialmente *transtextual*, y por tanto, una creación lírica inherente a la postmodernidad, (p. 74).

En estas dos últimas partes del libro, ***del átomo en espacio y tiempo*** y ***del átomo en la luz***, se toman constantemente palabras y epígrafes del famoso físico y cosmólogo británico Stephen Hawking [1942- ], para recrear aún más este poemario **Algo que transparece**; el juego intertextual -a modo de *pastiche* o *collage*- no sólo justifica el tema y el contexto científico-literario, sino que además, en este horizonte se podrían revelar determinados matices de la textualidad poética, que implica la intercomunicación de los textos y también los diversos tipos de textos. Lucila se proclama y sentencia a los átomos como parte de su existencia, como fragmentos o señales de la iluminación del ser.

(6) .- “y en todas partes la ceremonia de la inocencia es ahogada”. Traducción de la autora de esta tesis.

En *del átomo en espacio y tiempo* hay tres epígrafes de Hawking, desde donde Lucila se aferra drásticamente a los conceptos, teorías e ideas científicas de este físico para diseminar magistralmente todo un desparpajo poético, reconociendo que el tiempo no está completamente separado e independiente del espacio, sino que por el contrario se combina con él para formar un objeto llamado espacio-tiempo, de cuatro dimensiones, cuyos puntos son los sucesos. La autora, a través de su inteligencia indaga e interroga al universo para explorar sus secretos y encontrar el sentido de su existencia. En el primer poema, (p. 75), se insiste en la *interdiscursividad* e *intertextualidad* tácita –algunas veces- con el predominio de las ideas y teorías de Hawking dentro y fuera del poema:

“espacio tiempo:  
el objeto conjunto”  
**Stephen Hawking**

*orden del movimiento que parece  
movimiento del orden en las conjugaciones  
de espacio tiempo a eternidad...[ ]  
que atan cabos de sueños del polvo que eres  
y te convertirás  
en pobrecitos átomos que exclaman  
qué tanta soledad de las fronteras  
linda del más allá  
con un punto y aparte que se desconsuela  
de ser siempre el principio y el fin*

En el tercer poema, las conjeturas de la ciencia se desarrollan en un hermoso desfile de metáforas en correspondencia con los versos; la dependencia desproporcionada de estas locuciones científicas dentro del poema provoca un encadenamiento *interdiscursivo* y *transdisciplinario* como un interesante maridaje de la autora con la propuesta de la *cienciapoesía*, (p. 77):

*“paradoja del tiempo:  
el espacio y el tiempo afectan y se afectan”*  
**Stephen Hawking**

*en el tiempo imaginario  
el sentido espacial del universo  
se crece con el hombre  
o disminuye en idea finita  
de sueño en expansión  
en el tiempo real  
lo mínimo es lo máximo a distancias  
aquello que persigue lo que existe  
en la singularidad  
de ser o no ser átomo  
de una desnuda luz...*

En el cuarto poema, (p. 78), el argumento persevera, la cita o alusión marca la *intertextualidad*, ésta a su vez y en conjunto con las terminologías e ideas de la ciencia, traza la *interdiscursividad* y, la amalgama completa de las distintas disciplinas del conocimiento dentro de la obra, esboza la *transdisciplinariedad* de la unidad poético-científica de Lucila:

*“censura cósmica:  
Dios detesta una singularidad desnuda”*  
**Stephen Hawking**

*... de ser la misma causa que propaga  
la singularidad de lo infinito  
que se hace densidad y curvatura  
de un suceso desnudo y recreado  
en ávido colapso de hermosura  
inalcanzable a la censura cósmica  
a nada que parece cuando un átomo muere*

***Del átomo en la luz***, florece con un epígrafe del filósofo, político, estadista y científico inglés, Francis Bacon [1561-1626]: “*la luz: la primera criatura de Dios*”. Con la presencia intertextual evidentemente bíblica sacada del Génesis: 1: 3, donde la primera creación de Dios es la luz, la cual constantemente se utiliza en las **Santas Escrituras** para indicar la vida, el gozo, la verdad, la salvación.

El Salmo 104 llega incluso a decir que la luz es el vestido de Dios: “*Señor, Dios mío, qué grande eres! Vestido de majestad y de esplendor, envuelto en un manto de luz*”. Para la **Biblia** la salvación y los caminos de Dios se identifican con la luz; pero Lucila lo transfigura en átomo, en partícula asombrosa, en metáfora del cosmos: “*el primer resplandor del átomo universo/ o la puesta de sol que tuvo el tiempo*” (p. 79)

Aquí sobresale lo luminoso del pensamiento en conjunto con el macrocosmos de la autora, dejando como producto las profundas indagaciones del átomo creador y transformador simultáneamente.

En el último poema, perteneciente a ***del átomo en la luz***, abre con otro epígrafe de Stephen Hawking, tomado de su libro **Historia del Tiempo. Del Big Bang a los Agujeros Negros** (1988, p. 33), Capítulo II, Espacio y Tiempo: “*para cada suceso en el espacio tiempo/ se puede construir un cono de luz*”; frase que adapta Lucila para configurar su poema e insertarla al inicio, configurando una obra verdaderamente *inter y transdisciplinaria*, (p. 82):

*cono de luz futuro del suceso  
que ocurre sin saberlo  
al objeto llamado espacio tiempo  
cada vez que colapsa la esperanza  
y oscurece allá adentro  
con el ansia del hombre a la distancia  
cono de luz pasado  
desde el conjunto de mañanas*

*con que un punto de luz toca el suceso  
cuando el hombre también fue recreado  
qué zona existe fuera de los conos  
si el futuro absoluto es la memoria  
y el pasado absoluto es el próximo olvido*

**Algo que transparece** es una obra literaria de excepcionales características poéticas, científicas y filosóficas; constituye un documento en el cual queda disipada la línea imaginaria que pretende dividir la literatura y la ciencia; la cultura artístico-literaria y la cultura científica, ya que la cultura y el lenguaje pertenecen al mismo mundo. Poesía y ciencia permanecen dispuestas en la misma brecha que lleva a la manifestación del ser de las cosas y con el mismo artilugio: la metáfora. Por tanto, las ciencias son fuente abundante de inspiración para el poeta, sin excepciones, todas son pródigas por igual, las filosóficas, las exactas, las físicas, y las naturales.

## La rosa cuántica (1992)

La belleza es la fuente más importante de iluminación y claridad  
**Werner Heisenberg**

No es posible hablar de los procesos físicos  
sino a través de imágenes y metáforas.  
**Niels Bohr**

Pues si he de ver las faces de los átomos,  
Cuánto más las de aquellas finadas criaturas que de mí partieron.  
**Emily Dickinson**

Con prólogo del poeta español David Jou aparece el próximo libro de Lucila Velásquez: **La rosa cuántica** (1992), publicado también por Monte Ávila Editores, sólo un año después de **Algo que transparece**. Son cincuenta y cinco poemas amarrados por la singularidad, bajo un único apartado: **Poemas del Pensamiento**, y emprende su trino con dos epígrafes: “*la consciencia es, en esencia, la visión de una verdad necesaria*” del físico matemático nacido en Inglaterra Roger Penrose [1931-] y “*¿ciencia racional, poesía intuitiva? la ciencia y la poesía investigan*”, del mismo David Jou; alimentando, de alguna manera, la *intertextualidad* como marco de referencia en esta creación poética de Lucila Velásquez.

Para **La rosa cuántica**, se aplica preferiblemente el término acuñado por Cesare Segre de *interdiscursividad*, -como la conexión de lenguajes similares o no- dada la interrelación entre los distintos discursos que conforman la obra, el discurso científico y el discurso literario. La poesía y la ciencia son dos realidades que pudieran estar en cierta situación de antítesis; aunque el conocimiento científico tiende a la objetivación y la poesía es irremediabilmente subjetiva, se da la circunstancia de que la objetivación del poeta puede interiorizar la ciencia, convirtiéndose en materia poética.

Por otro lado, tales discursos quedan conformados particularmente en un lenguaje basado en las matemáticas y el lenguaje poético. Lucila, en **La rosa cuántica**, queda atrapada en el torbellino de una revolución científica que la sobrepasa, incorporando palabras muy poco utilizadas en el universo de la poesía, pero que aquí se establecen desde un discurso incomparable. El verso invade el terreno de la ciencia y busca desde allí una traducción de la existencia.

Estas dos unidades o discursos se conectan y dan origen a un libro donde la autora utiliza una hibridez textual poco vista en otros poetas. Se trata más bien de un producto literario que dialoga con la ciencia. La construcción del espacio literario en **La rosa cuántica** ofrece una estética muy particular: la *cienciapoesía*, y se distingue por el hecho de que la voz poética se vale de un discurso que contiene poco de literario, según la acepción tradicional, y en su lugar pone en escena la jerga de los números y el concepto del espacio-tiempo, combinados con la rosa, como unidad textual, emotiva y rutinaria.

Las mismas pistas que anteceden al poemario en sí, en el título, por ejemplo, anuncian que se encuentra frente a un ejercicio de *interdiscursividad* ante todo puntual con sus premisas, hábil en su funcionamiento. **La rosa cuántica** es un juego jugando consigo mismo, Y, como todo juego, -como la vida, como la poesía- tiene sus reglas.

Nada es fortuito en este poemario. Tan solo en el dominio audaz de sus atrevimientos científicos ya se detecta algo más que un simple -aunque oportuno- cálculo retórico: la condición armónica de que el libro es una autoconcepción, una geometría venturosa que se demuestra a sí misma. Cada poema es un mundo aparte y, en la estructura absoluta del poemario existe un fundamento continuo basado en el juego de los versos, casi subversivo, cuya procedencia invita a una figuración súbita

en el lector como si de un cuento polifónico se tratara, ya que se lee en su totalidad, de un solo golpe.

Cada uno de los poemas –y hasta cada verso- busca el ojo competente de un lector preciso, uno capaz de divisar la *transdisciplinariedad* del conocimiento, de la cultura, de la poesía –como el ir más allá de la confluencia de múltiples disciplinas- como logró decirlo la poeta norteamericana Emily Dickinson [1830-1886], en su poema XV, en 1862: “*El cerebro es más ancho que el cielo/ porque, ponlos juntos, y uno contendrá al otro/ fácilmente, y a ti, además*” (1984, p. 9). Los poetas muchas veces ven más lejos que los científicos, crean un símbolo, una imagen y con su alianza descubren, de un salto, lo eminente. La ciencia, a su vez, logra expandir esta osadía fugaz del ingenio. Ciencia y poesía son pájaros de un mismo vuelo, del mismo trino: la palabra.

Y es la palabra la que brota en un magnífico ritmo musical desde el poema número 1 hasta el 34, encadenando el último verso de cada uno con el primero del siguiente, en una disposición vertiginosa de las metáforas como una sacudida del pensamiento cósmico de Lucila Velásquez. La magia y la musicalidad de la rosa vista desde el átomo creciente de energía hasta las fulguraciones del lenguaje; la autora juega con el lenguaje y lo transforma a su antojo en poesía pura, en metáfora de la iluminación exacta. A manera de ejemplo, los primeros tres poemas, (1982, pp. 19-23):

1  
*si el algoritmo de la rosa  
describiera expansiones infinitas  
de números del viento  
el máximo común divisor  
del perfume y el cúmulo  
sería mi pensamiento*

2

*mi pensamiento que ya ocupa espacios  
del número real  
llegó con pesos racionales  
de tantas formas de amar  
a la propagación de colores ausentes  
quiero decir continuo y soledad  
quizá jardín donde se oyen  
las expansiones de la rosa  
mis números enteros  
mis números totales de fracciones  
mi número más visto y natural  
mi número que hablo  
y le interrogo fuego abstracto  
el número que me dieron los pájaros  
y es aún transfinito*

3

*número transfinito  
y calculo el silencio  
su cuarta raíz descubierta  
en la euforia de las hojas  
que dispersan mi mente  
raíz cúbica de una mañana  
y es nublado en la rosa  
y algo más por dentro*

El estremecimiento poético que emana del estudio del cosmos enseña a trabajar con grandes números y, en este sentido, Lucila lo aplica con determinación matemática; **La rosa cuántica** es producto del universo creativo y en constante evolución de la autora, su pensamiento poético, un arrojo cósmico, como el "*polvo de estrellas*" de Carl Sagan.

A partir del trigésimocuarto poema la armonía inicial intenta estacionarse hasta el número 38, dotando a la rosa de ciertas particularidades caprichosas a través de originales interrogantes alegóricas: "*una rosa cuántica/ adónde he de buscarla/ en*

*las gravitaciones del estado de gracia/ para que ponga orden/ en el cielo caótico que intento?”, (p. 85). O “es la rosa cuántica una misma orilla/ dentro y fuera del ser que soy a veces/ del espacio y el tiempo que parezco?”. (p. 89)*

Pero a partir del poema número 39, gira nuevamente a la presteza reflexiva de la palabra científica en el encadenamiento de los versos finales e iniciales hasta casi el término de la obra, cuando ronda de nuevo al círculo interrogante de la rosa como elemento, rosa partícula, rosa mística, rosa cuántica, rosa-rosa. En el poema 53: *“habrá vida más honda/ que la penetre la muerte/ hasta las condiciones de contorno/ del espacio y el tiempo?/ será de rosa mística/ en una rosa cuántica/ la singularidad de la materia?”, (p. 123).*

Aquí lo importante es el hermosísimo trabajo creativo al cual se atreve la autora, con el enfrentamiento de dos mundos donde el acertado artificio del lenguaje y el alto nivel de sus construcciones metafóricas descubren el sentido poético de la revelación científica.

El acercamiento *interdiscursivo* al estudio de este poemario permite identificar un puente con una serie de producciones científicas que ha compartido ciertos tópicos recurrentes, tales como los números, en la lógica matemática; el átomo, en la mecánica cuántica, la energía, en la termodinámica; la gravitación, la cosmología y la neurofisiología.

Pero también, este análisis deja ver lo que constituye una novedad para el lector inadvertido, sobre algo que es común a ciencia y poesía: la belleza. La belleza del lenguaje traducido en metáforas e imágenes extraídas a la dinámica newtoniana, la cosmología relativista, la topología algebraica o la evolución biológica, por citar algunos ejemplos, y produce tanto a poetas como a científicos, una fascinación aproximada a la emoción de la música, la pintura o la religión, en su sentido más

sagrado. Como había dicho Einstein en 1934, en un Simposio sobre ciencia, filosofía y religión: *“La ciencia sin religión está coja; la religión sin ciencia está ciega”*. (14/05/2008).

En su obra **Mis ideas y opiniones** (2011), escrito antes de su muerte, Einstein se pronuncia, dentro su artículo: **El mundo tal como yo lo veo**, sobre el sentimiento del misterio, al que él llegaba por la ciencia:

La experiencia más hermosa que tenemos a nuestro alcance es el misterio. Es la emoción fundamental que está en la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia. El que no la conozca y no pueda ya admirarse, y no pueda ya asombrarse ni maravillarse, está como muerto y tiene los ojos nublados. Fue la experiencia del misterio (aunque mezclada con el miedo) la que engendró la religión. La certeza de que existe algo que no podemos alcanzar, nuestra percepción de la razón más profunda y la belleza más deslumbradora, a la que nuestras mentes sólo pueden acceder en sus formas más toscas... son esta certeza y esta emoción las que constituyen la auténtica religiosidad. En ese sentido, y sólo en éste, es en el que soy un hombre profundamente religioso. (p. 22) (21/07/2010).

Y es que este trayecto de la ciencia para liberarse del rígido ideal platónico se inició a principios del XVII, cuando un astrónomo y matemático alemán profundamente impresionado por la belleza del cosmos, Johannes Kepler [1571-1630], descubrió las leyes del movimiento de los planetas, y así comenzó la estética de la ciencia.

Los lectores comunes están acostumbrados a ver en las creaciones poéticas la representación tradicional del texto, pero en **La rosa cuántica**, la voz central habla y

pone en diálogo discursos científicos y poéticos. En palabras del mismo Heisenberg, de su obra **Física y Filosofía** (1959):

Por consiguiente, los dos procesos, el de la ciencia y el del arte, no son muy distintos. En el curso de los siglos, ambos, la ciencia y el arte, forman un lenguaje humano mediante el cual podemos referirnos a las más remotas partes de la realidad; y los sistemas conceptuales coherentes, tanto como los diferentes estilos del arte, son diferentes palabras o grupos de palabras *de* dicho lenguaje. (p. 88).

Y es que el lenguaje científico, por lo general, es un discurso que, por su crudeza y valor es habitualmente silenciado dentro del ámbito artístico. Lucila logra disgregar magníficamente el contubernio de la ciencia y su conquista artística más significativa, la cual radica precisamente en encontrar símbolos y metáforas allí donde muy pocos se han aventurado; pero todo esto no es casual, Lucila tuvo que cultivarse; en carta enviada desde Grecia a Domingo Miliani, en 1991, ella dice: *“he leído mucho, me he quemado las pestañas, me he partido el labio”* con las teorías y los temas científicos, comprobando que ninguna disciplina es ajena a la literatura, y mucho menos a la poesía. (Miliani, D., presentación de **La próxima textura**, febrero, 1998)

## **El tiempo Irreversible (1995)**

Para nosotros físicos convencidos,  
el tiempo es tan sólo una ilusión.  
**Einstein**

En la escala de lo cósmico  
sólo lo fantástico tiene posibilidades de  
ser verdadero.  
**Theilard de Chardin**

Con prólogo del crítico norteamericano Martin C. Taylor: **La metáfora de Dios y el tiempo desde Gabriela Mistral a Lucila Velásquez**, aparece el próximo libro de nuestra creadora -escrito desde Atenas, Grecia, donde estuvo destacada como diplomático-: **El tiempo Irreversible** (1995), publicado por la Editorial Pomaire y la Universidad Central de Venezuela, tres años después de **La rosa cuántica** y que abre con dos epígrafes: “*el tiempo, el número del movimiento/ en la perspectiva del antes y del después*” de Aristóteles y “*la flecha del tiempo se impone/ como nuevo pensamiento de la eternidad*” de Prigogine y Stengers, (p. 15) . Una muestra elocuente de una relación profunda entre el caos y el cosmos, las matemáticas y la filosofía, y la mecánica cuántica y la cosmología. Son 61 poemas, intertextualizados con varios otros epígrafes que logran decorar este poemario, para dar así continuidad a su producción interdiscursiva dirigida a la *cienciapoesía*.

El filósofo griego Epicuro [341 a. C-270- a. C] ya sospechaba que el cosmos estaba compuesto por los átomos eternos bullendo en el espacio, ideas éstas que tomó de Demócrito y que expresó en las llamadas **Máximas Capitales**; grupo de tres cartas transcritas por el escritor griego Diógenes Laercio [s. III d. C.] y dirigidas a Herodoto, como un tratado de gnoseología y física; a Pitocles, refiriéndose a la cosmología, la astrología y la meteorología; y otra a Meneceo, abordando la ética. Su

doctrina, quedó expuesta detalladamente en el poema **De rerum natura**, del poeta romano Lucrecio.

Para Aristóteles, también en el siglo IV a. C., el tiempo es absoluto, y lo considera, en su libro IV de **Física** (1995), como: “*número del movimiento según el antes y el después*”, (p. 153). Posteriormente, en el siglo IV de nuestra era, San Agustín [354-430 d. C.], con agudeza notable, expresó en sus **Confesiones** (2010), Libro XI:

¿Qué es, pues, el tiempo? ¿Quién podrá explicar esto fácil y brevemente? ¿Quién podrá comprenderlo con el pensamiento, para hablar luego de él? Y, sin embargo, ¿qué cosa más familiar y conocida mentamos en nuestras conversaciones que el tiempo? Y cuando hablamos de él, sabemos sin duda qué es, como sabemos o entendemos lo que es cuando lo oímos pronunciar a otro. ¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta, no lo sé. (p. 75)

San Agustín tuvo una visión gloriosa con respecto a la relación espacio-tiempo; idealista de su época, pudo advertir -mucho antes que Einstein y su “Teoría de la Relatividad”- que el universo no nació en el tiempo sino con el tiempo, que el tiempo y el universo surgieron simultáneamente, según el científico Roger Penrose. Para San Agustín: “*El presente es el filo de un cuchillo entre el pasado y el futuro y no sucede en un período de tiempo extenso*”. (30/12/2011).

En el siglo XVII, Isaac Newton profundiza en este concepto y decreta el tiempo como algo absoluto, indudable y exacto, que transcurre monótonamente. Descarta el factor subjetivo e introduce la medición matemática del tiempo con ayuda de relojes. Para Newton el tiempo es sólo una magnitud, una unidad de medida, puesto que en un mundo de constantes cambios no existe el presente.

El filósofo alemán Immanuel Kant [1724-1804], en el siglo XVIII, en su obra: **Primeros Principios Metafísicos de la Ciencia de la Naturaleza**. Cap. *El modelo Leibziano o Metafísico-dinámico* (1993, pp. 29-35), expresa que el tiempo es un orden continuo de los hechos. Newton, después de descubrir la “Ley de la Gravedad”, llega a la conclusión de que el espacio no es absoluto, pero conserva la idea aristotélica del tiempo absoluto.

En la primera mitad del siglo XX aparece una nueva y significativa ruptura en la concepción del tiempo, con la “Teoría de la Relatividad de Einstein”, la cual decreta la unión del tiempo y el espacio en un nuevo concepto que evoca a Aristóteles.

Einstein construye una innovación conceptual semejante cuando advierte que el tiempo es la cuarta dimensión de la realidad. Los objetos no sólo tienen longitud, altura y profundidad, sino que además están inmersos en un proceso temporal inevitable que tiene tanta importancia como las otras tres dimensiones físicas.

En el siglo XX, el concepto del espacio-tiempo ha sido uno de los temas esenciales para el científico ruso Ilya Prigogine: “*Ya no podemos pensar, con Einstein, que el tiempo irreversible es una ilusión*” y agrega: “*Para mí el hombre forma parte de esta corriente de irreversibilidad que es uno de los elementos esenciales, constitutivos, del universo*”. (1993, p. 35).

La hipótesis de Prigogine se apoya en la termodinámica, una ciencia matemáticamente consistente encabezada en 1811 por el matemático y físico francés Jean Joseph Fourier [1768-1830], y fundamentada en el sistema teórico de la transmisión del calor en los sólidos. Esta ciencia agrega otro factor universal a la física, además de la gravitación: el calor. Para Prigogine, las grandes direcciones de la historia del universo están hechas de una reflexión entre la gravitación y la termodinámica.

La termodinámica se asienta en tres elementos básicos: el de conservación, el principio de evolución y el principio de Nernst-Planck. Una de las implicaciones de la termodinámica es que el tiempo no puede ser subjetivo, como sugiere la física de partículas. Según la física del calor, la irreversibilidad es la base de la mecánica cuántica, de la mecánica clásica y de la relatividad, por lo que ya no podemos considerar el tiempo como una cercanía: la relatividad general no da sentido a la irreversibilidad y no puede explicar la gigantesca creación de entropía que caracterizó el origen del universo.

Los fenómenos irreversibles que se aprecian en los sistemas alejados del equilibrio conducen a nuevas estructuras materiales que perduran y evolucionan hacia nuevos estados, lo que lleva a Prigogine a afirmar que ya no está permitido creer que somos los responsables de la aparición de la perspectiva del antes y del después.

Para la termodinámica todo discurre realmente del pasado al presente y del presente al futuro de manera inevitable e irreversible. La inestabilidad, las fluctuaciones y la irreversibilidad, cualidades que descubre la termodinámica, desempeñan un papel en todos los niveles de la naturaleza: la química, la ecología, la climatología, la biología y la cosmología.

El universo es el resultado de una transformación irreversible y proviene de otro estado físico, no del vacío cuántico. La transformación del espacio-tiempo en materia, en el momento de la inestabilidad del vacío, corresponde a una explosión de entropía, a un fenómeno irreversible.

Todas estas ideas, son tomadas por Lucila para deleitar su poemario **El Tiempo Irreversible**, atrapando la belleza profunda en el quehacer científico; ella descubre la poesía en las disciplinas más complejas, en una teoría, en conceptos abstractos

matemáticos o filosóficos, o en la misma infinitud divina de su propio pensamiento metafórico, fraguando su existencia intelectual dentro de la literatura universal.

Ha dicho el poeta y médico argentino Baldomero Fernández Moreno [1886–1950] en su **Obra Poética**: antología (1969), que “*El poeta debe caer como un halcón sobre su presa y dejarla en los huesos*”, (p. 49). Esta frase luminosa encierra el ejercicio que cultiva Lucila de circular por la ciencia irrefutable de la matemática, la estética cuántica y la filosofía. Es arduo, indudablemente, transitar entre estos versos espinosos y profundos, dados a la brevedad, rotundos como un dardo metafísico. Lucila pronuncia señales habituales en la poesía filosófica y en la misma filosofía: las incógnitas del hombre sobre sí mismo.

Heidegger señalaba que el ser humano vive en una constante interrogante sobre su existencia; a la sazón Lucila se impone evidentemente en esta distinción del hombre a interpelar, en una conexión intensa con el cosmos y la visión de Dios en el mundo, en su primer poema, emprende aguda y penetrante, no sin antes advertir que fue escrito en Atenas en el año 1992, aunque fue publicado en 1995, (p. 17):

*donde divierte Dios su pensamiento  
donde el todo y la nada no preexisten  
donde se inmola el largo alcance  
en las festividades del estado inestable  
conviene hablar de nuevas euforias de materia  
en formas más abstractas de emoción  
que un atractor de sueños  
sutil como el conjunto de Cantor*

La *intertextualidad* presente en este poema, aparte de las terminologías científicas, consiste precisamente en las referencias a las teorías del matemático alemán Georg Cantor [1845-1918], inventor, con Richard Dedekind [1831-1916], y Gottlob Frege

[1848-1925], de la “Teoría de conjuntos”, que es la base de las matemáticas modernas, y que gracias a sus atrevidas investigaciones sobre los conjuntos infinitos fue el primero capaz de formalizar la noción de infinito bajo la forma de los números transfinitos. También interpretó el infinito absoluto como Dios, y tenía una concepción religiosa muy profunda. Pero en correspondencia matemática con todas las razones factibles de una misma recóndita respuesta, Lucila da, en el segundo poema, una espiga momentánea a lo etéreo, según sus propias palabras, y continúa encontrando respuestas dadas con una daga, inexorables, rotundas, irrevocables, (p. 19):

*acaso ignoro de dónde viene el tiempo  
más allá de lo real observable?  
en qué sentido el mundo  
es recuerdo del tiempo  
o el tiempo es relativo a la existencia  
en el instante de la floraciones?  
busco una realidad inteligible  
una respuesta de la incertidumbre  
un ideal de precisión  
el tiempo irreversible  
un horizonte temporal  
que sea alcanzable en donde sea alabanza  
y una ínfima cosa  
también tiende a infinito*

En el poema 6, la autora hace referencia al efecto *Doppler*, llamado así gracias al físico-matemático austríaco Christian Andreas Doppler [1803-1853]; el cual es el aparente cambio de frecuencia de una onda, producido por el movimiento relativo de la fuente respecto a su observador. Doppler propuso este efecto en 1842 en su tratado: **Über das farbige Licht der Doppelsterne und einige andere Gestirne des Himmels (Sobre el color de la luz en estrellas binarias y otros astros)**. En el caso del espectro visible de la radiación electromagnética, si el objeto se aleja, su luz se

desplaza a longitudes de onda más largas, desplazándose hacia el rojo. Si el objeto se acerca, su luz presenta una longitud de onda más corta, desplazándose hacia el azul.

Sin embargo, Lucila transfiere este aparente cambio a los conceptos de infinitos y sus distancias, a las estrellas y a la yerba-viento ruborizada, en un claro dominio de la metáfora científica a través de la interrogación continua, tal como el fenómeno de variación de los colores de las estrellas según su movimiento con respecto a la Tierra, como lo predijo Doppler; el poema 6, completo, (p. 27):

*por qué los infinitos  
atraviesan los grados a la sombra  
en toda la existencia?  
por qué se lleva en un instante  
la densidad que tiene el universo?  
qué objetos básicos escoge  
que gusto infalible de traer las estrellas  
y hallarlas entre paños mojados  
y hacer con ellas un nudo en la garganta  
y ser sus ojos que nos miran  
cuando el efecto Doppler de una flor  
se corre al rojo  
se desliza a amapola encendida?*

La ciencia tiene en este poemario un lugar ineludible como táctica; la permanente alusión de conceptos de la física, las teorías y leyes se exponen como ámbito fecundo en las contradicciones del hombre; las referencias científicas que se incrustan en forma original y acertada en esta propuesta poética-filosófica, son un fino y oportuno subterfugio para descubrir la perfecta fraternidad metafórica de la *cienciapoesía*.

En el poema número 7, los elementos científicos admiten transfigurar de manera única e inesperada las preguntas filosóficas fundamentales; oxigenar las interrogantes y exponerlas con celestial intensidad, es un valor indiscutible en **El Tiempo**

**Irreversible.** O con palabras del poeta y ensayista argentino Roberto Juarroz [1925-1995], de su **Décimocuarta Poesía Vertical**, 113 (2001, p. 194): “Quizá a determinada altura/ las preguntas y las respuestas son exactamente iguales”. La ciencia es el modo maestro para profundizar y refigurar la controversia fundamental sin quebrantarla, y así inyectar savia a los nuevos vocablos, (p. 29):

*la singularidad se sustituye  
con el amor humano  
en otros universos?  
el devenir que los persigue  
es el amor de los amantes  
marca todos los cuerpos  
cambia la piel  
florece a tiempo  
les descifra las claves de jacinto  
a la sangre y su vientre  
y al espacio de Hilbert lo devuelve  
a ser onda o partícula  
de la vida o la muerte*

Los términos e ideas científicas constituyen un médium exacto para expresar, con la “Noción del espacio” del matemático alemán David Hilbert [1862-1943], toda una vertiginosa visión del hombre como microcosmos dentro del cosmos, aunque sea un ser condicionado, fugaz, ínfimo; eterno y a la vez finito en el Todo. Lucila toma la palabra y la transfigura en elemento misterioso, en metáfora de la ciencia, haciendo eco de la dimensión infinita; de un espacio de producto interior, complejo, en beneficio de la formulación matemática de la mecánica cuántica, para recrear el poema.

Con las ideas de Gottfried Leibniz [1646-1716], filósofo y matemático alemán, se construye el poema número 11. Las nociones sobre el “Cálculo infinitesimal”, el “Sistema binario”, la “Lógica” y la “Filosofía analítica”, aportes a la tecnología que

anticipó Leibniz, se introducen e intercalan con el lenguaje poético, logrando el paisaje lírico de una estructura mística y asombrosa del tiempo en el universo; un despliegue lingüístico múltiple y complejo que encarna el dominio del oficio y la maestría verbal de Lucila, ubicándola en los umbrales de la *cienciapoesía* y de la postmodernidad, (p. 37):

*si no viene de dónde  
si comenzó hasta cuándo el tiempo  
si precede a toda la existencia  
la cualidad de su abstracción  
y todo pensamiento si se atreve  
es átomo excitado que se pierde  
en las nociones de omnisciencia  
de un horizonte temporal  
también es de real incertidumbre  
que en el margen que yerra  
persiste la materia luz  
acaso porque el mundo  
todavía es un estado probable  
y el paso al límite de Leibniz  
lleve al hombre hasta Dios*

En esta tendencia a interrogar de **El Tiempo Irreversible** se advierte al hombre contemporáneo en esa búsqueda constante de las ideas divinas gracias a la tecnología; el enigma que lo encierra desde siempre en este universo cósmico existencial. La audacia de Lucila para entretener las ideas y teorías de uno y otro científico desconcierta incluso al lector más ilustrado. Los aportes del astrónomo estadounidense Edwin Powell Hubble [1889-1953] -padre de la cosmología observacional-, conocido por las teorías del “Big Bang” y la “Ley de Hubble” principalmente, demostró la expansión del universo midiendo el desplazamiento al rojo de galaxias distantes. Además, en 1924, tuvo éxito al distinguir estrellas en la “Nebulosa de Andrómeda”.

En el acto creador de la autora se produce un pasmo agudo por el universo presidido por la incertidumbre, en un hermoso juego postmoderno del lenguaje, transitando con esa inquietud por el sentido de la existencia. El desfile de estos intelectuales de las ciencias y sus pensamientos circulan entre verso y verso, rondando todas las posibilidades del ingenio humano, en el poema 12, (p. 39):

*el horizonte temporal  
se avista con la muerte  
se junta con la sangre  
se une con la vida  
con el uso continuo  
de la noche y el día  
y las ganas profundas de vivir  
el sentido que tiene la existencia  
cada vez que amanece y hay un río  
y una vista de pájaros y mi pensamiento  
y un campo de batalla con trofeos  
y una estrella de Hubble y un gentío  
y la conciencia de la naturaleza  
transida de un poder que la trasciende  
y es su libre albedrío*

La lectura del poema 14, sorprendentemente aparece con un epígrafe de Octavio Paz, arrebatado del título de una de sus obras más significativas: **El Arco y la Lira**, (1956) y tomado dentro del poema como parte de uno de los versos y combinado perfectamente con el eterno acto de la indagación -acción que se extiende hasta el poema 16-; en una mirada hacia el excitante universo que conlleva a descubrir que estos poemas se nutren a sí mismos, acoplados y simultáneamente arrancados de la poeta y de la propia circunstancia de su creación como un mandato profético de la poesía, como lo dijo el poeta alemán Friedrich Hölderlin [1770-1843]: “*Os quiero ver dispersos y reunidos*”; aquí, cada línea, en rigor, es un latigazo que nos destruye irremediabilmente, (p. 43):

*criaturas de lo irreversible?  
las flores de la primavera  
ancestros de las biomoléculas?  
los amantes del paraíso  
mutación radical? los seres vivos  
campos de la disipación?  
los días continuos de la vida  
orden superviviente? la esperanza  
radiación fósil? el olvido  
hipnones del arco a la lira?  
los objetos que duermen en el equilibrio  
y el no equilibrio los despierta  
la singularidad desnuda? el corazón adentro  
pensamiento de la eternidad?  
la flecha del tiempo de todos los objetos  
y uno solo que la irradia? la alegría  
golpes infaustos a la densidad?  
la progresiva degradación de la pregunta  
por qué algo y no nada?*

El salmo 8:4 de la **Biblia**, encabeza el poema 17 en forma de epígrafe: “*qué es del hombre/ para que de él te acuerdes/ el mortal para que te preocupes?*”, (p. 49) defendiendo así la hipótesis del elemento intertextual propio del postmodernismo lingüístico de la creación poética de la autora; y paralelamente, desde aquí hasta el poema 20, Lucila se consagra en la entrega de tajantes respuestas a través de su propia naturaleza y esencia; desde el típico estilo de su desconcierto científico en el cuerpo prismático de la realidad metafórica, en el poema 19, (p. 53):

*el tiempo es la marea  
la sensibilidad de la corriente  
el acomodamiento de las abstracciones  
a las formas de todas las cosas  
al objeto de todos los sentidos  
el tiempo es lo invisible en el espejo  
los cuantos de los términos  
la única palabra fija  
el sentido común de las euforias  
en todas las corolas que se abrieron*

*si acaso la rosa es la síntesis  
el objeto conjunto  
de la naturaleza y la imaginación*

En el poema 20, Lucila se desnuda en la firme voz del lírico estremecimiento del hombre; habla desde ella misma como ser que escribe, hacedora de la palabra cristalina y se declara en un viaje existencial; se decreta en búsqueda de una nueva expresión lingüística que la define: la *cienciapoesía*; sin saber, que en ese insólito lenguaje, cincelado con la exactitud matemática, las palabras bullen, se acarician y sacuden significativamente dentro de la creación literaria, (p. 55):

*ando en busca de nuevos lenguajes  
que me digan si soy  
de la misma naturaleza  
en una flor que no existe  
y crece irreversible a mi expresión  
del ideal inteligible  
a la flor verdadera que me habla*

Las permanentes alusiones bíblicas dentro de **El Tiempo Irreversible** hacen que la autora profundice en las creencias sobre la existencia de Dios en el Universo; inicia con el salmo 68 como epígrafe del poema 21, el cual introduce en los versos: “*bendito sea el Señor de día en día*”; además, la autora hace mención al “Principio de Exclusión de Pauli” (1925), del físico austríaco Wolfgang Pauli [1900-1958], Premio Nobel de Física de 1945, el cual establece que dos electrones no pueden ocupar el mismo estado energético; es decir, tener los mismos números cuánticos, de forma simultánea en un átomo.

El “Principio de Exclusión de Pauli” explica las regularidades de la “Ley Periódica” y no sólo se destina a los electrones de los átomos, sino también a los electrones libres que se desplazan a través de la materia en forma de corriente eléctrica cuando

se aplica una diferencia de potencial. Y es que Lucila es un electrón libre, tan franca y espontánea como un ave peregrina; pero extraña e increíble a la hora de aderezar el poema, confabulando entre los términos científicos y poéticos, en el poema 21, (p. 57):

*y con simples potencialidades  
de los buenos días  
el alba es la primera palabra que pronuncio  
**alabado sea Dios de día en día**  
el salmo que esclarece  
los principios de Pauli que me excluyen a tiempo  
unos días más de júbilo en ayuno  
una corriente de las percepciones  
de criaturas pensantes en la hierba*

Con ideas del matemático ruso Andréi Markov [1856-1922], se alimenta el poema 22; Markov, conocido por sus trabajos en la “Teoría de los números” y la “Teoría de probabilidades”, propuso un instrumento matemático que actualmente se conoce como “Cadena de Markov”: un tipo especial de proceso aleatorio discreto en el que la probabilidad de que ocurra un evento depende del evento inmediatamente anterior. En efecto, las cadenas de este tipo tienen memoria, recapitulan el último evento y esto condiciona las posibilidades de los eventos futuros. Esta dependencia del evento anterior distingue a las “cadenas de Markov” de las series de eventos independientes, como tirar una moneda al aire o un dado; hoy día, se consideran una herramienta esencial en disciplinas como la economía, la ingeniería, la investigación de operaciones y muchas otras. Pero en Lucila, si se aplica una “Cadena de Markov”, no se encontraría ningún tipo de brecha entre sus arrebatos poéticos y su persona, (p. 59):

*si en la creación del orden  
entre el hombre y la naturaleza  
se dio una relación del sentimiento  
y la certeza de la realidad  
si en la articulación del pensamiento  
cabe la forma del horizonte temporal  
si ya es estado de equilibrio  
todo el desorden de la soledad  
si el paso de los umbrales  
en las cadenas de Markov  
fuera el largo alcance de mis aleaciones  
no habría ruptura de la simetría  
entre mí misma y mis euforias*

El filósofo y escritor francés Henri Bergson [1859-1941], Premio Nobel de Literatura en 1927, defiende que la vida interior del alma es continua y que el órgano del conocimiento científico es la conciencia, mientras que su equivalente filosófico es la intuición. El conocimiento intuitivo se orienta hacia lo interno y es vivido desde la propia experiencia interna. Además, el tiempo interno de la conciencia, es la vivencia misma. Bergson plantea sus teorías acerca de la libertad de la conciencia y sobre el tiempo, al que consideró como una sucesión de instantes conscientes, entremezclados e ilimitados.

En ese fluir continuado permanece la obra de Lucila; hallarse teorizando en su razonamiento sobre las ideas filosóficas y científicas de Bergson y otros pensadores, le autorizan en la transformación de la concepción del universo en su conjunto en un bloque poético único y complejo, cuya sinfonía profunda sucede por la conexión perfecta entre esas unidades -aparentemente yuxtapuestas- de la poesía y la ciencia; dejando entrever un sólido entramado de relaciones lingüísticas postmodernas; en el poema 23, (p. 61):

*en mi cosmología  
la ansiedad de invariancia  
es el sueño del aire  
y una potencia en flor  
al fin y al cabo es una rosa  
un tiempo acostumbrado  
es la experiencia íntima que entreno  
mi causa es una fuga de silencios  
o todavía el escape de la mente  
buscando cosmos en el suelo  
como lo dice Bergson cada vez que una estrella  
huele a tierra de nardo  
la evolución del todo  
es la profundidad hacia uno mismo*

“La paradoja de los gemelos” (o paradoja de los relojes) propuesta por Einstein, es un experimento mental que analiza la distinta percepción del tiempo entre dos observadores con diferentes estados de movimiento. Aquí se plantea la paradoja; la cual trata con los efectos del tiempo en el contexto de los viajes a velocidades cercanas a la de la luz.

Einstein utilizó primero el ejemplo de dos relojes: uno en reposo y otro en tránsito. Él propuso que, debido a las leyes de la física, los relojes transportados a velocidades cercanas a la de la luz, se moverían más despacio que los relojes que permanecieran en reposo. En tiempos más recientes, la incongruencia fue descrita utilizando el análogo de los gemelos. Si un gemelo viajara en una nave espacial a velocidades cercanas a la de la luz mientras que el otro gemelo permaneciera en la Tierra, el gemelo en reposo envejecería mucho más rápido que su gemelo viajante, de acuerdo a la paradoja.

Y es que esta singularidad de la ciencia se rememora en el poema 33; poema sugerente en imágenes cósmicas extraviadas en el tiempo-espacio de Lucila; el

asombro por la naturaleza de las cosas y las verdades universales no hacen sino aumentar las contradicciones científicas frente al poema, magníficamente pensado en la belleza metafórica del infinito, (p. 81):

*me esfuminan las formas  
del pasado y futuro que se encalan  
a la misma pared de hacer la casa  
un ladrillo de las proporciones  
ya es distinto a los cuantos de la vida  
me ilumina el efecto antes de ser la causa  
del cielo aún estrellado  
y alguna flor que sueña con jardines  
de variaciones ocultas  
duerme profundamente y crece  
la paradoja de Einstein en el aire*

En **El Tiempo Irreversible**, las palabras están exquisitamente trabajadas; corresponden a un lenguaje tallado con una amplitud sustancial. El arte de interponer vocablos poéticos y científicos no son simples acumulaciones de una corriente lírica y filosófica como la *cienciapoesía*; ni han sido arrancados para ser insertados de una manera fría en el poema; no son interrogantes y respuestas universales que se quedan vacías en el poemario; son, ante todo, el estilo medular, personal y concreto de Lucila Velásquez.

En el poema 34, la autora expresa su viaje existencial en las curvaturas más ocultas de las palabras, donde manifiesta su diálogo interior: “*sin embargo/ aunque nadie responde/ tengo que decidirme a la pregunta/ presente la palabra*”; además, puntualiza su trabajo poético como: “*en esta exploración de nudo hecho/ en busca de lo real y su extravío*”, (p. 83); desplegando públicamente su compromiso frente a ese nuevo lenguaje que revela la imbricación de dos fuentes del conocimiento: la ciencia y la literatura.

Exponer el universo cósmico, con sus galaxias, dimensiones y estrellas como conjeturas del pensamiento de Dios y de Lucila, en medio de un coro de ángeles, deja ver el trasfondo literario de todo el poemario: una búsqueda de la verdad a través de la ciencia.

La autora recorre diferentes teorías, como las expuestas por el matemático alemán Bernhard Riemann [1826-1866], sobre la geometría de los espacios multidimensionales de curvatura variable, con una magistral exposición en el poema. La primera teoría plantea la extensión de consideraciones geométricas a escala astronómica, y luego su extensión a escala atómica o subatómica; en el poema 35, Lucila viaja en dirección a la escala infinitesimal, escudriñando, buscando siempre la mirada transdisciplinaria del pensamiento complejo, (p. 85):

*el ente que interrogo  
es muy sutil  
y la naturaleza de su anunciación  
es un conjunto de alabanzas  
mucho más reales  
que los coros de ángeles que estreno  
en la escala de Riemann y mi altar  
y es reacia la búsqueda  
de una visión abstracta que se oculta  
justo en la claridad  
cuando ya el pensamiento es un objeto  
de gran momento angular*

En este poemario se advierte la belleza cuántica del universo reflexivo de Lucila; sus inclinaciones cósmicas, producto de su imaginación, no perdonan ningún verso; no hay palabra extraviada en el espacio-tiempo de su innovación literaria. Para ello, la autora incauta las ideas del físico alemán Max Planck -Premio Nobel de Física en 1918 y fundador de la “Teoría Cuántica”-, y juega, consciente de ello, en las reverberaciones de cada verso.

Planck, estimó una escala de longitud, la “Longitud de Planck” como la distancia por debajo de la cual se espera que el espacio deje de tener una geometría clásica y forma parte del sistema de unidades natural; se calcula a partir de tres constantes fundamentales: la velocidad de la luz ( $299.792.458 \text{ m/s}^2$  <sup>3</sup>), la constante de Planck (cuanto) y la constante gravitacional (“G” precisión de 1 parte en 10000, y determina la intensidad de la fuerza de atracción gravitatoria entre los cuerpos). Equivale a la distancia que recorre un fotón, viajando a la velocidad de la luz, en el tiempo de Planck (unidad de tiempo considerada como el intervalo temporal más pequeño que puede ser medido).

En el poema 40 se exploran sorprendentemente estos conceptos unificados a la vez con el silencio y la soledad, breves momentos de mutismo frente a la confusa dimensión sideral que acompaña al hombre y frente al asombro de Lucila ante los adelantos de Planck, (p. 95):

*esa escala de Planck  
tomó las posiciones  
de la intuición del tiempo  
antes de que llegaran más temprano  
las cuatro estaciones a mi pensamiento  
a reunirse con la soledad  
y sus entes complejos  
entre ellos el silencio  
que aún me disputa las hablas  
en el universo*

En medio del juego intertextual y de la exaltación de un lenguaje postmoderno, la autora retoma la “Noción del espacio”, de David Hilbert, y lo interpone en el poema 41 para nuevamente explayarse en su propia condición poética y su definición microcósmica en el universo; Lucila, no sólo busca la verdad en la ciencia, se busca a sí misma a través de la *cienciapoesía*, (p. 97):

soy lo irreversible  
 lo que observa mi sueño en la nieve  
 y ya no existe cuando me despierto  
 soy apenas probable  
 en mi propio modelo de universo  
 soy la invariante de mi pensamiento  
 y la variante de todos mis ángulos  
 soy mi modelo cuántico del átomo  
 soy la metáfora de sus comportamientos  
 la casa en rimas  
 las trizas de la claridad en una puerta  
 el instante de lo imprevisible  
 la incógnita que orbita a la llama  
 soy el salto espontáneo de mí misma  
 en un objeto que se arriesga  
 y sale del espacio de Hilbert  
 soy una asimetría temporal  
 que ya marcó a mi sangre en un latido  
 soy realidad del todo  
 ilusión de la nada

Unas palabras del poeta y crítico venezolano Rafael Pineda [1926- ], pronunciadas en el acto de presentación de **Antología Poética** de Lucila Velásquez, en la Casa de Bello en 1990, de su ensayo titulado: **Lucila Velásquez, de la flor cósmica al terror atómico** –publicado además en la revista Imagen, N° 100-75 en marzo de 1991, (Citado en Ochoa I. y Díaz C. Comp. 1998, p. 43)- y que son tomadas aquí como epígrafe en el poema 42: “*ésa es Lucila/ la partícula enfrascada/ en la cuarta dimensión*”, (1995, p. 99), como un elemento intertextual que llena de vigor al poemario, pues Lucila busca, de alguna manera, respaldar los versos de este poema con las palabras de Pineda.

Hay elementos alegóricos que siempre han pertenecido al ámbito literario desde los inicios de la humanidad; de hecho, el lenguaje es absolutamente simbólico, y el hombre sin más, también es, a la luz del día, (y de la noche), simbólico; en su

pensamiento y en su espíritu. Para el filósofo alemán Ernst Cassirer [1874-1945], el hombre es un “*animal simbólico*” que utiliza imágenes para configurar el mundo cultural. En este sistema de representaciones es donde se manifiesta el espíritu humano expresándose en el lenguaje, el mito, la religión y la ciencia. Ya no es la razón, como lo propuso Kant, sino la cultura el trasfondo del individuo en su constante configurar. Tales ideas dieron la plena entrada al lenguaje, al mito y a la ciencia moderna y contemporánea como vehículos decisivos de la cultura.

Las estrellas, una nube y otras configuraciones cósmicas componen parte del pensamiento imaginario de Lucila y de muchos otros poetas; la poesía, desde sus orígenes, se ha desvelado por estas partículas siderales. Y, también es cierto, que los hombres de ciencia se han comprometido vehementemente a estudiar y analizar el universo, hasta lograr grandes contribuciones a la historia de las ideas.

Gracias a los científicos se sabe que, una “Estrella de neutrones”, es un remanente estelar dejado por una estrella supergigante después de agotar el combustible nuclear en su núcleo y explotar como una supernova; y están compuestas principalmente de neutrones, más otro tipo de partículas tanto en su corteza sólida de hierro, como en su interior, que puede contener tanto protones y electrones, como piones y kaones.

Por el beneficio de la ciencia se conoce que, las “Nubes de Magallanes” son dos galaxias enanas, miembros del “Grupo Local” de galaxias. La mayor de ellas es conocida como “Gran Nube de Magallanes” y la menor como “Pequeña Nube de Magallanes”. Deben su nombre al navegante portugués Fernando de Magallanes [1480-1521], quien primero las observó, e inició el viaje de circunnavegación alrededor de la Tierra entre 1519 y 1522, el cual culminaría –a cargo de la expedición- el marino español Juan Sebastián Elcano [1476-1526], a la muerte de Magallanes.

En la mitología griega la constelación “Cygnus” representaba varios cisnes legendarios, pero en la astronomía moderna es una constelación del hemisferio norte que atraviesa la Vía Láctea. La disposición de sus principales estrellas hace que a veces sea conocida como la “Cruz del Norte”, en contraste con la constelación austral de la “Cruz del Sur”. Una de esas estrellas perteneciente a la constelación “Cygnus” es “Cygnus X-1”, fuente de rayos X, y que no es otra cosa que un sistema binario compuesto por una supergigante azul y otro objeto masivo, considerado como un “agujero negro”.

Pero Lucila –siempre Lucila- se ha dado a la tarea de deleitarse en hermosas metáforas de la ciencia. La autora expresa de una manera extraordinariamente bella, dichas configuraciones cósmicas, en una especie de infinita concatenación semántica dentro del pensamiento artístico de todo el poemario, y supone, condiciona las ideas una y otra vez en una extensa alegoría del universo; en el poema 45, (p. 105):

*si el universo entero colapsara entre tanto  
si la implosión tiene flecha del tiempo  
si una región local  
como el hombre y su casa  
se perdieran entre objetos cuasiestelares  
mi pensamiento iría con ellos  
y en las primeras lejanidades del sueño  
buscando a Dios en todas partes  
escogería mi estrella de neutrones  
mi nube de Magallanes  
mi agujero negro de Cygnus*

El lector no tiene otra posibilidad que el estricto desconcierto frente a tanta imagen sideral; y el conocimiento, ante las múltiples realidades, se vuela transdisciplinario. En esta titánica búsqueda de la verdad a través de la *cienciapoesía*, sus incursiones son definitivamente acertadas. Lucila ha logrado, con su nuevo lenguaje, “*un ejército*

*móvil de metáforas*”, (23/05/2010), en palabras del filósofo alemán Friedrich Nietzsche en su ensayo: **Sobre verdad y mentira en sentido extramoral** (1970).

Otra de las teorías expuestas en lenguaje poético es la “Paradoja del gato de Schrödinger”, un célebre experimento imaginario concebido en 1935 por el físico austríaco Erwin Schrödinger [1887-1961], donde dos estados, como: vivo y muerto, -refiriéndose a un gato dentro de una caja cerrada y con un dispositivo que puede o no causar la muerte del mismo- se dan de manera simultánea.

El sentido común indica que no pueden darse a la vez, pero la mecánica cuántica dice que mientras nadie mire en el interior de la caja el gato se encuentra en una superposición de los dos estados: vivo y muerto. Esta superposición de estados es una consecuencia de la naturaleza ondulatoria de la materia y su aplicación a la descripción mecanocuántica de los sistemas físicos, lo que permite explicar el comportamiento de las partículas elementales y de los átomos. Pues bien, en el pensamiento cósmico de Lucila se produce ese paralelismo, como una relación metafórica del centro de su vida, en el poema 46, (p. 107):

*tiemposimétrica flor de mi energía  
huele al cirro que sale del tiempo  
y es la constante de mis cambios dorsales  
tiempo para hacer de la memoria  
la réplica del cosmos  
con un presentimiento de la eternidad  
en los colores del sueño  
tiempo para señales de vivir más a prisa  
mis tardanzas puntuales  
coexistencia del tiempo  
en la paradoja del gato de Schrödinger  
y el extravío de mi jaula de pájaros  
tiempo de los últimos sucesos  
de mi vida media  
y su estado cuántico de amar aún inconcluso*

“Sirio”, o “Sirius” en su denominación latina, es el nombre propio de la estrella “Alfa Canis Maioris”, la más brillante de todo el cielo nocturno, vista desde la Tierra, situada en la constelación del hemisferio celeste sur “Canis Maior”. Su luz engalana el paisaje lírico y melancólico de la autora, el cual parece sacado de: **La Noche Estrellada** (1889) del pintor neerlandés Vincent Van Gogh [1853-1890]; una pintura que, casualmente, coincide con ese momento en el que se generalizan las publicaciones populares sobre los avances en astronomía y se extiende la convicción de una estrecha relación entre el hombre y las estrellas, en el poema 49, (p. 113):

*los grillos rodeaban la penumbra  
con el brillo de Sirio  
las hormigas cargaban la nostalgia  
de las constelaciones  
las andorinas volvían  
con la misma ansiedad de invariancia  
el tiempo coexistía con mis espacios simultáneos  
de corazón abierto  
y duelo y monumento de la sangre  
con todo y flores y estremecimientos  
el tiempo sólo el tiempo confinándome  
a este paisaje de la naturaleza*

Pero, en esa correspondencia del hombre y el cosmos, Lucila se materializa en un lenguaje nuevo, transgresor, lleno de imágenes complejas; nadando contracorriente en una de las creaciones poéticas más complejas de la postmodernidad, donde además se advierte un pleno desarraigo de las palabras sobre el lenguaje científico. La poeta las arrebató de su nexo natural y las regresó al mundo poético creando un espacio lingüístico inesperado; así que, dos fuerzas –aparentemente contrarias- residen en la obra literaria.

Entrecruzar distintas áreas del conocimiento es un reto para Lucila; el desafío conceptual que requiere su poesía permite hurgar en el extenso territorio del símbolo y la metáfora. Establecer redes de una profunda diversidad semántica traspasa la idea del diálogo postmoderno; su configuración dentro de la obra literaria ya es componente de un ideal de esta sociedad del siglo XXI.

La imagen obsesiva del tiempo -como creador del universo- persiste entre verso y verso. El tiempo, hacedor de las embarcaciones y del fuego sagrado, evocador de Prometeo, en honor al dios Zeus; el tiempo, alusivo a La doncella de Orléans –apodo de Juana de Arco- [1412-1431], quemada viva en la ciudad francesa de Ruan, donde halló a la “*cruel cantora*”, la de las palabras bellas, -como la llamaba el poeta griego Sófocles [496 a. C-406 a. C]- en cobijo obligatorio del pensamiento de Lucila; el tiempo, sembrando y recogiendo pistas del camino; el tiempo como símbolo de unión de lo pasajero y lo eterno; en el perpetuo florecer de la cuarta dimensión del poema 55, (p. 125):

*el tiempo ya inventó lo que ha creado  
se hizo a la mar en una arboladura  
plantó la llama olímpica  
y la hoguera de Juana de Arco  
se encontró con la Esfinge  
en mi casa de empeños  
hala en el hilo de Ariadna  
el principio y el fin  
cada estado instantáneo ya es memoria  
en un continuo cuadridimensional*

En este viaje estelar de Lucila, en **El Tiempo Irreversible**, existen variadas interacciones de la poesía y las distintas teorías que emergen de la ciencia, en una especie de rizoma complejo, en el cual se produce un encuentro dialógico del saber y, al mismo tiempo, desde donde una y otra se nutren a través del lenguaje; se complementan. Asimismo, en este mundo interrelacionado, la autora regresa al punto

primitivo antes de la creación; la nada cósmica, afilando el concepto helénico de la belleza matemática del círculo, donde ella gira una y otra vez con la esperanza de que su canto permanezca como estricta energía dentro de la literatura universal; en el poema 60. (p. 135):

*alguna vez podrá escucharse  
que mi voz es radiación de fondo  
de un delirio del tiempo  
rompió la curvatura de la simetría  
lejos del equilibrio de la rosa  
intentó la expansión de objetos recreados  
metáforas con mínima entropía  
pulsó la gracia oscura  
la energía materia de las afinidades  
de criaturas probables que me vieron  
más allá de lo real observable  
y llegó a presumir las proporciones  
de hacerle a Dios un monumento  
de tierra de mi casa  
y brisa de lo alto  
y el instante inicial  
antes de la existencia*

El Yo poético se exalta al final del poemario. El “*diario de vida*” de la autora confluye como una red orgánica de su pensamiento complejo, el cual permanece paralelo al concepto espacio-tiempo cuadridimensional, reflejando en cada palabra, en cada verso, la armonía del Universo. En el poema 61, para cerrar este fragmentario sistema poético-científico, (p. 137):

*escribí la cuestión del tiempo  
en letra irreversible  
las colisiones recrearían  
lo que las colisiones destruyeron?  
ninguna percepción inventó equivalencias*

*entre el pensamiento  
y lo que transparece  
entre lo que se hace  
y lo que se deshace  
entre el tallo que enflora  
y otro que desflorece  
entre el ser que ama  
y otro ser que aún no comprende  
entre los sinónimos de alta edad media  
y renacimiento tardío  
de la belleza del tiempo  
en este diario de vida  
que seguirá inconcluso*

En esta dialógica transdisciplinaria se expresa Lucila; su pensamiento es metáfora viva de la ciencia; y su creación es una ciencia de la poesía. Ella es su propia imagen lingüística; sus rosas verbales tropiezan con los átomos en un armonioso juego de palabras; sus expresiones, emanan del cosmos y se abren paso como el fuego en el imaginario de la autora; El **Tiempo Irreversible** es, en definitiva, la mágica creación de la *cienciapoesía*.

## La singularidad endecasílabo (1995)

El electrón es el verdadero héroe de nuestro siglo.  
**Anónimo**

La poesía cambia con el tiempo  
pero sólo, como el tiempo mismo,  
para volver al punto de partida.  
**Octavio Paz**

Ciencia y humanismo  
han de ser un brazo y no un muro  
que separa razón y sentimiento.  
**Pablo Serrano**

Con una insuperable presentación del poeta y escritor español Carlos Murciano [1931-]: **La rosa en el pecho. (Sobre la poesía en hervor transfinito de Lucila Velásquez)**, aparece **La singularidad endecasílabo** (1995), publicado por la Universidad Nacional Autónoma de México a la par de **El Tiempo Irreversible**, y que abre con un epígrafe del astrónomo y matemático alemán Johannes Kepler, tomado de un fragmento de su **Mysterium Cosmographicum (Misterio Cósmico)**, publicado en 1596: “*With this symphony of voices man can play through the eternity of time in less than an hour, and can taste in small measure the delight of God, the Supreme Artist... I yield freely to the sacred frenzy... the die is cast, and I am writing the book -to be read either now or by posterity, it matters not. It can wait a century for a reader, as God Himself has waited 6.000 year for a witness*”. (7).

(7) .- “*Con esta sinfonía de voces el hombre puede jugar a través de la eternidad del tiempo en menos de una hora y degustar en pequeña medida el deleite de Dios, el artista Supremo... Yo cedo libremente al frenesí sagrado... la suerte está echada y estoy escribiendo el libro -para leer ya sea ahora o en la posteridad, no importa. Puede esperar un siglo para un lector, como Dios mismo ha esperado año 6.000 años para un testigo*”. Traducción de la autora de esta tesis.

Una figuración endecasílabo que persigue la belleza en la singularidad del universo infinito a través del espacio-tiempo como concepto sempiterno. Son 60 sonetos, bellamente expuestos y articulados con los anteriores poemarios, en una propuesta de *intertextualidad* en la forma *hipertextual* –como la correlación de un escrito llamado hipertexto con una obra anterior (hipotexto) sobre la que se edifica - e *intratextual* - como una conexión conversacional que se produce entre obras escritas por un mismo autor- además de prolongar el encadenamiento interdiscursivo en el terreno de la *cienciapoesía*.

Dentro de esta corriente estética, Lucila se expresa mediante el *collage*, no sólo del lenguaje sino también de la forma. En **La singularidad endecasílabo**, se propone un reciclaje de la estructura del poema formando un estilo híbrido, ya que, retoma el soneto de sus orígenes líricos de **Color de tu recuerdo** y los tercetos de **Amada tierra** y **Poesía Resiste**. A su vez, re-elabora la visión del endecasílabo del Siglo de Oro Español, especialmente con la creación poética de los españoles Luis de Góngora [1561-1627] y Garcilaso de la Vega [1501-1536].

En la presentación del libro, Carlos Murciano deja claro el porqué Lucila inserta nuevamente la forma del soneto endecasílabo en su obra poética:

En la introducción a su *Selección Poética*, que el ministerio de Educación venezolano publicara en 1962, Lucila Velásquez confesaba que si alguna voluntad lírica adueñóse alguna vez de sus preferencias, ésta fue “la huella impresionista del endecasílabo de Garcilaso y Góngora, los dos poetas universales que con más íntima dedicación he leído y aspirado”. Nadie podrá extrañarse pues, de que, cumplidos treinta años de aquella *Selección*, que cerraba sin duda un primer período de su quehacer poético, Lucila Velásquez regrese al endecasílabo, si bien su enfoque y tratamiento sean ahora por completo diferentes. (p. 9)

Al igual que Góngora, Lucila transita en la misma línea de búsqueda de un nuevo lenguaje poético. En su obra, todo está calculado, tasado y medido. Rigurosamente, sus palabras se ajustan a la estricta reflexión. Sus relaciones metafóricas, construidas en perfecto ritmo y equilibrio pasmoso. En el primer soneto, (p. 14):

*no descamino valle que anochezco  
no deliro floresta ni marea  
soy apenas el mito que padezco  
entre constelaciones y odisea*

*o soy yo misma cuando me parezco  
al ser que en el silencio se recrea  
y es lo infinito con lo que amanezco  
el sueño que despierta y me desea*

*a veces he cifrado el sentimiento  
lo más cerrado de las floraciones  
el paso al límite en el pensamiento*

*y el algoritmo de mis intuiciones  
no se detiene cuando más lo siento  
contar la luz en las constelaciones*

Entre todas las estrofas endecasílabas del Siglo de Oro Español, será el soneto la composición que más atraiga a la autora; la misma estructura poética de sus inicios, y que ahora reedifica en este proyecto de integración de ciencia y poesía, considerada como un auténtico resultado de una densa y fructífera creación personal en franca interacción recíproca; transdisciplinaria. En el soneto 5, (p. 18):

*la materia callada es infinita  
cuando en puro silencio la deseo  
y la pronuncia un pájaro que grita  
no sé si en mi balcón o su gorjeo*

*en todo caso el habla es transfinita  
y la calculan cifras y solfeo  
y en escalas mayores que transita  
es una incertidumbre el silabeo*

*a veces la palabra es una orilla  
con toda la actitud de la corriente  
a veces es vivero y no semilla*

*se pierde la estación en el creciente  
y es duda en aguas sueltas o en arcilla  
o vuelve a ser palabra la vertiente*

El ritmo de sus versos se despliega en estos sonetos con toda su energía creadora en el uso del endecasílabo del Arte Mayor, pero sin el tributo a las formas estrictas del uso de mayúsculas y signos de puntuación, en intachable disección de las estrofas en dos cuartetos y dos tercetos, contemplando al perfecto estilo del soneto, en magistral rima consonante y con un rotundo espíritu manifiesto. El soneto número 12, (p. 25):

*si el cosmos es el eco que perdura  
del cruce del misterio y la palabra  
si es el estado de la encarnadura  
del milagro de tierra que se labra*

*si es la noción de la belleza pura  
que junta lo infinito y la palabra  
y tanta realidad lo transfigura  
a volver otra vez si descalabra*

*también es una estrella en el deseo  
de espacio y tiempo a eternidad que asola  
cielo y tierra en la fuga que rastreo*

*cada vez que me escucho y soy yo sola  
y tengo resonancia en el orfeo  
que llevo en mi ceguera de amapola*

Lucila adquiere del hidalgo soneto de siempre, toda la luz de la rima, en plena reflexión de la estructura, como un bello cáliz del lenguaje, para que en él se condense toda esa energía cósmica que brota de sus manos. La búsqueda de la belleza y la verdad en los términos y teorías científicas es la esencia de su pensamiento, pero ahora transfigurada en la pulcra estética del soneto. En el número 14, con un epígrafe de Stephen Hawking: “*espacio tiempo/ el objeto conjunto*”; el cual ya había mencionado la autora en el primer poema del segmento: ***del átomo en espacio y tiempo***, del poemario **Algo que transparece**; y aquí, del mismo modo, recrea el endecasílabo so pretexto para configurar el poema, (p. 27):

*si homogéneo e isótropo sentido  
tuviera el universo en expansión  
si el objeto conjunto coexistido  
quizás pudiera ser una ilusión*

*si ese numen del cosmos recorrido  
hiciera alguna vez una implosión  
y todo regresara a lo perdido  
y el mundo recreara otra visión*

*en el deseo de la realidad  
se convirtiera el sueño en un desvelo  
de desnudar la singularidad*

*en esa eterna búsqueda en el cielo  
de la presión o de la densidad  
de la pura materia o tanto anhelo*

En la transgresión lingüística de esta corriente estética de la *cienciapoesía* y en los sonetos –desplegados de forma tal que se aprecia una armonía con los poemarios antecesores de esta unidad poético-científica de Lucila- el juego de este nuevo lenguaje y el *pastiche* o *collage* entre sus obras, con versos enteros, palabras, títulos, frases hechas y hasta epígrafes, señalan un plan deliberado del fenómeno *intertextual*, con estancia de la forma *hipertextual* –como la correlación de un escrito llamado

hipertexto con una obra anterior (hipotexto) sobre la que se edifica- e *intratextual*, como una conexión conversacional que se produce entre obras escritas por un mismo autor.

Por ejemplo, en el soneto 17, el primer verso: “*la no verbalidad del pensamiento*”, coincide con el del poema 31 de **La rosa cuántica**, (p. 79); es decir, que la autora se cita a sí misma complementando el concepto de *intratextualidad*: además de la presencia de un epígrafe de Ramos Sucre: “*del sol y del tornasol*”, ya mencionado en el segmento **del átomo en los pájaros** del libro **Algo que transparece**, (p. 33), el cual surge aquí de nuevo, también como epígrafe –aunque parcialmente- y como parte del texto poético en la forma *hipertextual*, mejor dicho, este soneto parte de otros textos anteriores una y otra vez, cíclicamente, (p. 30):

*la no verbalidad del pensamiento  
retira las corrientes de la orilla  
le desabrocha la ansiedad al viento  
y al silencio lo esconde entre comilla*

*y de la rosa cuántica que intento  
es parábola infusa de semilla  
es el ordenador del pensamiento  
en catástrofes de otra florecilla*

*que perdió su lugar de girasol  
si tanto fuese menos percibida  
en terreno del sol y el tornasol*

*más florecilla mientras más sentida  
la no verbalidad de tanto sol  
que piensa en alba cuando más olvida*

Al mismo tiempo, la conexión entre los dos razonamientos aquí planteados: científicos y poéticos, crece; la *interdiscursividad* de Segre se expande como el

espacio-tiempo hacia otras galaxias reforzando la teoría de una *cienciapoesía* postmoderna en toda la creación de la unidad poética de la autora.

La intertextualidad en la forma *intratextual* prosigue en el soneto 25, (p. 38); cuando inicia con dos versos del poema 55 de **El tiempo irreversible**, (p. 125). De una u otra manera, Lucila se las ingenia para aludir constantemente a sus obras anteriores, traspasando sus propios límites postmodernos en esta búsqueda perenne de la verdad en la ciencia, echando mano del *collage* incesantemente, como en el cuadro: **Naturaleza muerta con silla de rejilla** (1912) de Pablo Picasso:

*el tiempo ya inventó lo que ha creado  
se hizo a la mar en una arboladura  
de lugar en lugar ha regresado  
a futuro y pasado en su andadura*

*que ha perdido la forma y recobrado  
todo el sentido de la encarnadura  
del objeto conjunto desandado  
en sí mismo en mi propia desmesura*

*de ver el horizonte temporal  
con el ambiente de las estaciones  
que presiento existiera en lo real*

*la singularidad en floraciones  
ella misma en estados del rosal  
o del creciente de las lunaciones*

En los dos cuartetos mantiene la estricta disposición ABAB: ABAB o ABBA: ABBA. Y en los dos tercetos suele variar el orden de frecuencia entre las variantes: CDC: EDE; CDC: DCD; CCD: EED; CCD: CCD; y CDC: CDC, formas muy utilizadas por Garcilaso de la Vega, Fernando de Herrera [1534-1597], Luis de Góngora, Lope de Vega [1562-1635], Francisco de Quevedo [1580-1645], Conde de Villamediana [1581-1622] y Pedro Calderón de la Barca [1600-1681]. Además de

hacer su soporte métrico inicial sobre las sílabas 1, 2, 3 ó 4, para fijar el ritmo. En el soneto 36, (p. 49):

*vivo sola y por dentro no la cierro  
sólo la soledad es un postigo  
tengo puerta sin llave por testigo  
de tanto ser el tiempo lo que encierro*

*cualquiera puede ver lo que persigo  
si en este ir y venir que es un destierro  
especies que cultivo a flor de hierro  
también tienen la herrumbe que consigo*

*en tantas piezas de jardinería  
como el césped y el sol y la alegría  
en un domingo de resurrección*

*si fue en el devenir de algo concreto  
que el tiempo irreversible en cada objeto  
dejó alguna señal de su afección*

El corpus estético de Lucila Velásquez dentro de la corriente de la *cienciapoesía*, es la mayor expresión de un encuentro de líneas conceptuales y disciplinares dentro de la literatura venezolana, hispanoamericana y universal. Es, en esta creación poética, donde se desarraigan las palabras de su órbita natural y se transfiguran en imágenes excepcionales de curvaturas insólitas, independientemente de las estructuras que las cubran. En el soneto 52, donde se descubre un ritmo anafórico superlativo, además de una alusión al cuadro de Picasso ya mencionado (p. 65):

*una quema de rosas en la vía  
un punto menos del color morado  
un ave ya escarpada a sesgo alado  
un rayo de esperanza todavía*

*un pasado en futuro acostumbrado  
algunos cuantos llenos de alegría*

*cuánta masa y volumen y energía  
un orden subyacente horizontado*

*una naturaleza viva o muerta  
un aire de familia en una puerta  
un número infinito decimal*

*un mayor grado de la omnipotencia  
de la nada y el todo en coexistencia  
en estado instantáneo al natural*

La mezcla de los distintos registros en **La singularidad endecasílabo**, se manifiesta en el uso de las convenciones propias tanto del discurso científico como del poético dentro de una misma creación literaria; y la comprensión de esta coherencia dependerá del lector –cauto e ilustrado- que dará verdadero significado a este entramado de metáforas e imágenes. Lucila, hace uso estratégico de la *interdiscursividad*, utilizando los significados potenciales de expresiones científicas para implicar determinadas connotaciones poéticas, creando una relación de complicidad entre ella y el lector. A su vez, esta fusión también implica un grado de *intertextualidad* y, por tanto, es válido ubicar este nuevo discurso, en el ámbito de la postmodernidad.

## La próxima textura (1997)

En la ciencia uno trata de explicar lo que no se sabía antes  
de manera que se entienda.  
En la literatura uno se comporta  
justo al contrario.  
**Paul Dirac**

El mundo inabarcable: un grano de polvo en el espacio.  
Toda la ciencia del hombre: las palabras.  
Los pueblos, las bestias y las flores de siete climas son sombras.  
La Nada es el fruto de tu constante meditación.  
**Omar Kayyám**

En la poesía de Lucila Velásquez, y especialmente en el poemario **La próxima textura** (1997) publicado por Monte Ávila Editores y Fundarte, con excepcional prólogo del escritor y ensayista rumano Víctor Ivanovici [1947- ]: **La próxima textura y el Cosmos**, se conjugan perfectamente estos dos mundos aparentemente irreconciliables: el científico y el literario. El desarrollo semántico de esta cadena espacio-temporal de la belleza, se encuentra enmarcado extraordinariamente, por una fuente inagotable de metáforas que nacen, como una *nueva realidad* de su visión de la vida y el sueño. Átomo, luz, materia, naturaleza y cosmos, danzan al unísono con Lucila Velásquez evocando la soledad del hombre en el universo infinito; rasgos fundamentales de una poética postmoderna.

Se inicia el poemario con un epígrafe de Seferis: “*El poema/ nútrelo con la tierra y la roca que posees/ lo demás/ cava en el mismo sitio y lo hallarás*”, lo que huelga decir a propósito de la *intertextualidad*. El tiempo y la eternidad se toman de la mano para la transfiguración del ser. ¿Acaso las particularidades del alma humana nos vienen de las características mismas del mundo cósmico? El movimiento de los astros y sus distintas facetas son ritmos angulares de nuestro espíritu dentro de esa poesía;

los conceptos opuestos y las nuevas realidades van más allá de las cinco partes del libro: ***del cosmos y la vida, de la naturaleza de la vida, del arte como la vida, del amor a la vida, y de la libertad de la vida.*** Así lo podemos observar en un fragmento del poema **destello**, de la primera parte, (p. 27):

*... si el movimiento de la serenidad  
es el estado conjuntamente lógico  
del gesto de sus partes  
si la mente en día de descanso  
impregna el intervalo de su cuerpo  
es probable que se acerque un destello  
y la naturaleza alguna vez resalte  
lo que Anaxágoras tiene en común con los astros*

El símbolo principal de quien se habla, es el cosmos. La realidad cósmica, palpable, y su belleza real, radican precisamente en el concepto poético de lo que se encuentra más allá de dicha realidad, lo que el común de los hombres no puede ver. Sólo el poeta y, especialmente Lucila Velásquez, logra establecer ante nuestros ojos, valiéndose de la metáfora, semejante espectáculo existencial.

El ser humano, en unidad con el Cosmos, producto de la energía incalculable del universo, es mucho más que la suma de las partes, lo que hace posible al individuo espiritual. ¿De dónde nace entonces nuestro desbordamiento de amor? ¿A qué se deben las ráfagas subterráneas del sentimiento de los hombres? En un fragmento del poema **in vivo o in vitro**, encontramos la respuesta, (p. 32):

*... a sangres que amanecen  
sacudiéndose el cuerpo con los pájaros  
a poros de permeables selecciones  
que respiran las cosas que más aman  
a saltaciones en la condescendencia  
de sucesivas formas de pensar*

*y sucesos de azar en los nucleótidos  
de los precipitados del amor*

El individuo es parte del cosmos y el cosmos fluye en él; es un ser integral con la naturaleza misma de las cosas y de la belleza que en ésta se observa como elemento esencial del universo, de lo real, producto del sueño y la imaginación. El lenguaje, medio para la realización de este viaje insólito al espacio-tiempo sideral, se manifiesta por sí mismo sin necesidad de explicaciones. Ese es el principio que Lucila Velásquez nos ofrece en otro fragmento del poema **integridad**, (p. 34):

*tal cual es el hombre  
un ser individual  
y al mismo tiempo  
la criatura múltiple  
del medio ambiente de la soledad  
así las unidades de lo íntimo  
también son las medidas del entorno...*

Pero esa integridad no es sólo con el cosmos, también es la integridad del hombre en sí mismo a través de su lenguaje; la búsqueda de lo real en las composiciones íntimas del átomo que lo conforman; es la unidad del cuerpo y del espíritu la que hace del individuo un ente mayor y, mayor aún, si esta unidad es transfigurada en vocablos de una misma especie, encontrar la armonía en su propio núcleo.

Así, **de la naturaleza de la vida**, vemos al lenguaje dar un paseo por los orígenes del hombre y de su esencia, rindiendo homenaje a lo orgánico, al carbono. ¿Cómo fue que la magia de la vida surgió de dicho elemento? Según la poeta, el habla y la poesía venían ya en las partículas atómicas-genéticas del carbono, a la par con la naturaleza y frente a los ojos del mundo. En **otras carbonesencias**, (p. 46):

*... el carbo en los ojos azules  
de oficios solamente adorables  
y sucedió lo que tanto se dijo  
y entre mares y mareas  
hubo un pacto de condescendencia  
y a la rama mental del carbono  
le creció el delirio de grandeza  
y augurios de metáforas  
se escucharon entre el cielo y la tierra  
y eran voces del carbo de la imaginación*

Y después de esta soberbia ilustración verbal del lenguaje y sus orígenes, entramos en el mundo **del arte como la vida**, con sus colores ceremoniales y otras vibraciones estéticas del quehacer humano. Al igual que en el Feng Shui, de la cultura oriental, los maestros buscan la manera de ubicar los objetos, combinando sus colores y sus formas para crear ambientes armoniosos. Es así como la poeta nos refleja en un fragmento del poema: **coloraturas**, (p. 78) y con un epígrafe ingenioso: “*Otero Soto Cruz Diez/ con los ojos vis a vis con ellos/ con Appel y Lyotard*”, la fuerza que activa los espacios para crear la armonía del Tao; donde nuevamente nos encontramos con fuegos opuestos. Los colores tienen la particularidad de reforzar cada aspecto de nuestra vida, pero más aún, los paisajes y las formas dentro del arte pictórico:

*si los lugares  
y los movimientos son generados  
es la materia del color  
su onda partícula  
la unidad que nos impulsa  
y crea paisajes y otras semejanzas...*

**Del amor a la vida** de Lucila Velásquez se forma completo el poema: **insomnio**. Con este lenguaje amoroso del espacio-tiempo y naturaleza, se descubren las fuerzas poéticas que la anuncian, más allá de la belleza de lo real y el cosmos. Su razón de ser

con ella y con el mundo que la rodea parte del cosmos y hace de su lenguaje un espacio abierto al universo, (p. 94):

*la costumbre de escrutar la noche  
en la iluminación de los espejos  
devuelve la incandescencia del insomnio  
a una noción del tiempo  
que aún demora ser alba  
en el labio convicto y confeso  
pronunciando el verbo amar  
hasta en la sangre y los últimos besos*

Con extrema ternura leemos **de la libertad de la vida**, donde la poeta se convierte en prestidigitadora de la naturaleza, nos cubre con sus imágenes, juega con las palabras y las coloca frente a frente con la belleza; nos describe la soledad y sus múltiples batallas como la antítesis de la libertad, la libertad del cosmos, que se encuentra en el hombre mismo. La jaula es nuestro pensamiento, las ciudades del alma, escondite. De aquí que entreguemos al lector textualmente el poema **presagio**, (p. 108):

*una flor que no existe  
y de pronto aparece  
en los solecismos de la naturaleza  
pudiera ser presagio  
de una razón de ser en estado embrionario  
que ya habla de sí misma  
con un acento extrovertido  
de la palabra de la primavera  
que aún no comprenden los pájaros  
ni el hombre*

Y así, tomando como bandera el espacio-tiempo, la belleza y la imagen creadora que devora al hombre dentro de su soledad, Lucila Velásquez se despide en forma casi teatral. Como si estuviera frente a frente nos habla rindiendo culto al cosmos, con

las rosas entreabiertas de sus manos, con la frescura que la baña, con una espontaneidad espejo de su alma, haciendo nuevas realidades en un fragmento del último poema: “*hasta la próxima textura*”, (p. 117):

*...y es soledad de sílaba  
que se conjunta con el tiempo  
cuando se queda a iluminar  
las entrecomas y los entreabiertos  
de algo que se demora todavía  
hasta la próxima textura*

## Se hace la luz (1999/2004)

Hace infinidad de siglos que los astros trazan su ronda.

**Omar Kayyám**

Hay dos maneras de difundir la luz...  
ser la lámpara que la emite,  
o el espejo que la refleja.

**Lin Yutang**

Con prólogo en inglés del profesor y matemático de la St.John's University, Michael F. Capobianco, y publicación del Círculo de Escritores de Venezuela, aparece lo que sería el último poemario de Lucila Velásquez: **Se hace la luz**, (1999/2004). Son 80 poemas en la misma línea estética de la *cienciapoesía* y análoga construcción *intertextual* e *intratextual*.

En el poema XI, con un epígrafe de Borges: “*en el jardín de los senderos/ que se bifurcan*”, extraído de un cuento del mismo nombre -y con el cual termina el poemario, pues al parecer la poeta continúa insistiendo en la incrustación de innumerables versos, citas, nombres y teorías científicas a lo largo de la obra, (p. 19):

*la luz de Maxwell hace tiempo  
era polvo estelar de madrugada  
propagó las arenas del desierto  
licuó la soledad del magnetismo  
en el comprimido corazón del relámpago  
y llovió en el jardín  
de los senderos que se bifurcan*

En una perfecta trama de imágenes brotan expresiones compuestas, reticencias a los personajes de la física cuántica, todo reunido en un canto al Creador bajo los laberintos más extraños del lenguaje; el invento de nuevas terminologías que logran

captar la belleza de ambos mundos dando un significado excepcional a la actividad creadora, transformando el magnífico universo cósmico en estancia reveladora de la lengua. Escribe en el poema XXIII, (p. 31):

*en densidad de estrellas que existieron  
perduran las euforias del nebulecer  
esas inusitadas ansiedades galácticas  
del sueño mito y lógico y real  
el alba de las Pléyades  
la noche de las Híades  
la época azul en la Vulpécula  
paradigmas del corazón abierto  
pulsares con el tono potencial de la vida  
paradojas del ser o del no ser  
cúmulos globulares del deseo de vivir  
múltiplos de la forma de amar a Dios y al prójimo  
sobresaltos del tiempo que el vendaval ignora  
nuevos descubrimientos de ser la soledad  
espejismos que abundan en un grano de arena  
humanismos prehistóricos de un saco de carbón  
esto y aquello en el compás de espera  
la Vía Láctea perdida en la aldea global*

Dentro de este corpus estético, manifiesto de la corriente lírica de la *cienciapoesía*, concurre el delirio cósmico de Lucila Velásquez como individuo iluminado entre el espacio y la reflexión. Poesía profunda, enérgica y personal; intensamente contemporánea en esa búsqueda de la verdad a través de la ciencia –o del lenguaje científico- que tiene su razón de existir en el vertiginoso dolor del tiempo presente. El hombre postmoderno, en su inmensa soledad, es el verdadero protagonista de esta creación poética de indiscutibles connotaciones universales.

La poesía de Lucila Velásquez es, en definitiva, una confabulación de metáforas e imágenes en franca complicidad con la ciencia, que atrapada en la Nada de la postmodernidad, gravita en la *intertextualidad* del *collage* y el *pastiche* y descansa en

la *interdiscursividad* de ambos lenguajes. Su respiro misterioso se recrea en la palabra resurgida de sus limitaciones semánticas para trascender el instante creador. Aquí, se manifiesta un claro constructo intertextual, como ella misma lo expresa en entrevista realizada el 21 de junio de 2004, en la Sección Cultura y Espectáculos, del Diario El Universal por la periodista Ana María Hernández G.: *"Mi poesía es temática, no me repito. Yo me trazo una meta en la aventura de la palabra, y voy más allá, porque busco un vocabulario cosmológico para ampliar el vocabulario de la poesía"*. (06/04/2011).

El tema de este poemario, por aproximaciones bíblicas, es la luz. *"En el principio era el Verbo"*. *"Y Dios dijo: Hágase la luz"* y la luz se hizo. En la misma entrevista, la autora afirma refiriéndose al tópico:

La luz intangible, la de la transparencia, y el poeta capta esa luz. Es la luz de Dios, la del espacio temporal, la de las estrellas, la del zodiaco; y luego traigo esa luz a la Tierra, que es la luz existencial del hombre: arriba en el cielo y abajo en la Tierra. El poeta hace la luz con la palabra, en la forma como lo expresa. (06/04/2011).

La luz, como lo diría Aurora Borjas –madre de la autora–: *"la luz de Dios es bella/ como la luz de una estrella"*, el cual es utilizado como epígrafe en el poema 3 de la sección ***del átomo en la luz***, del poemario ***Algo que transparece***, (p. 81), parece el punto de partida de esta última creación poética de Lucila. Mucho antes de que la poeta fuera una refulgencia en los ojos de Dios, cuando todo era oscuridad en el espacio infinito, la primera creatura fue la luz, pero en Juan 8:12 dice: *"Otra vez Jesús les habló, diciendo: Yo soy la luz del mundo, el que me sigue, no andará en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida"*. Por tanto, la luz, Cristo, es el fuego presente desde el inicio de los tiempos y poéticamente es expresado entre verso y verso. La luz de Dios es Su palabra, y significa gozo, paz y vida, en los Salmos

119:105; y mientras esa palabra esté viva en los seres humanos, éstos también son la luz de este mundo, (Mateo 5: 14).

En el Universo, la luz es cósmica y energía vibratoria; las teorías científicas sobre el origen de la creación abundan en este libro; metáforas arrancadas a la ciencia en divina coexistencia con la palabra de Dios. La luz del día, en las plantas, la luz transparente “*en el agua y el aire y la a alegría*” (Poema III, p. 5); la luz de las estrellas, la luz del cuerpo humano y su lenguaje, la luz cósmica de la tierra, la “*luz del viento concretamente azul*” (Poema VIII, p. 10); la luz de Dios en la rosa, la luz de Newton, de Maxwell, de Planck, de Einstein y la de Hubble, brotan como fosforescencias de la imagen desnuda frente a las contradictorias dispersiones del Universo.

Y agrega Lucila en la entrevista:

No voy a escribir más poesía, no tengo nueva temática, pero sí estoy escribiendo mis memorias, con un lenguaje poético, porque no puedo desprenderme de la metáfora: allí está la escritora, la política, la diplomática. Se va a llamar Arriesgué mi fortuna de jardines, ya tengo 5 ó 6 capítulos escritos. (06/04/2011).

Con esta última creación, Lucila asoma ya la posibilidad de escribir una especie de biografía, lo que en 2008 llamaría: **Memorias de mis días con Ruiz Pineda y Betancourt, El Che y Fidel**, con prólogo del periodista, escritor e investigador venezolano Juan Carlos Zapata [1960- ], obra que no se encuentra incluida en este estudio por ser precisamente una crónica, un documento socio-político de la historia venezolana del siglo XX y por tanto, no pertenece a la unidad poético-científica planteada.

## CAPÍTULO IV

### PROPUESTAS DE LA *CIENCIAPOESÍA* COMO CORRIENTE LÍRICA-ESTÉTICA POSTMODERNA EN LA OBRA DE LUCILA VELÁSQUEZ Y OTROS POETAS DEL SIGLO XX/XXI

Los filósofos jonios,  
han franqueado la vía que la ciencia,  
a partir de ese momento,  
no ha tenido más que seguir.  
**Burnet**

La matemática pura es, a su manera,  
la poesía de las ideas lógicas.  
**Albert Einstein**

Ningún poeta - y en general ningún artista-  
puede comprenderse solo en su plena significación.  
Su significación, el juicio sobre su ser,  
presupone la comprensión de su relación con poetas y artistas anteriores.  
**T. S. Eliot**

Cuando esta investigación plantea una breve comparación de las diversas propuestas en el marco de la intercepción de literatura y ciencia, o de la *cienciapoesía*, tanto en Lucila Velásquez como en otros poetas del siglo XX y XXI, es necesario remontarse a los anales de la historia de la literatura, y mencionar – aunque sea en reducida perspectiva- que dicha relación viene establecida ya desde los inicios del hombre, al menos desde la existencia de la escritura mesopotámica (en torno al 3000 a. C.), hasta esta época contemporánea.

El **Enuma elish** o **Poema babilónico de la Creación**, en el mito hitita de Ullikummi, fechado en los siglos XIV-XIII a.C., así denominado por las primeras palabras del texto: “*Cuando en lo alto*”, es el principal, el más largo y completo de los mitos mesopotámicos, redactados en lengua acadia, sobre la creación del universo. Para los babilonios esta narración era a la vez un himno, un ritual, un drama litúrgico, un tratado de astronomía y un libro hermético. Es, probablemente, el último poema de las grandes concepciones mitológicas referentes al comienzo del mundo. El protagonista es Marduk, el dios protector de Babilonia. En opinión del filósofo, historiador y novelista rumano Mircea Eliade [1907-1996], “*Nada se puede comparar en cuanto a grandiosidad, tensión dramática, esfuerzo por conjuntar la teogonía, la cosmogonía y la creación del hombre, en toda la literatura sumeria*”. (2010, p. 105).

Es un hermoso poema, escrito en siete tablillas cuneiformes con unos 1.100 versos donde los astros circulan por una zona sideral, situada debajo de los cielos, dentro de las estancias cósmicas donde Marduk es el creador del mundo y de la humanidad y por ello debe ser proclamado dios supremo. Nadie puede negar, que este poema, sería —presumiblemente—, el inicio de una estrecha relación de la ciencia y la literatura a lo largo de la historia de la humanidad.

En la Antigüedad clásica, filosofía, literatura y ciencia formaban parte de un todo llamado conocimiento. Aritmética y música eran enseñadas de forma conjunta en la escuela pitagórica, uno de cuyos discípulos, Arquitas de Tarento [428 a.C.-347 a. C.] —padre de la ingeniería mecánica— dividía la matemática en cuatro ramas: aritmética, geometría, astronomía y música —posteriormente, el *quadrivium*—, teoría similar a las consideraciones de Platón. Aristóteles quiso diferenciar un tratado científico y un texto lírico porque ambos, según él, se escriben con palabras semejantes, de ahí la catalogación de la poesía como una ciencia más.

En Grecia, los poetas hicieron observaciones del mundo de la ciencia antes que los mismos científicos, como Homero [Poeta griego, siglos IX-VIII a.C] en **La Ilíada** y la generación espontánea; o el poeta griego Hesíodo, [Siglos VIII-VII a.C.], con **Los trabajos y los días**, un poema de unos 800 versos, el cual expone un tratado métrico sobre la agricultura y la cría de ovejas, incluyendo unos bloques de calendarios agrícolas y de navegación, más unas colecciones de consejos, instrucciones y proverbios; y con la **Teogonía**, (Origen de los dioses) obra poética que contiene una de las más antiguas versiones del origen del cosmos y el linaje de los dioses de la mitología griega; una de las obras claves de la épica grecolatina, donde Hesíodo muestra una serie de cosmogonías, teogonías, genealogías, catálogos y mitos de sucesión, géneros poéticos pertenecientes a la tradición oral en Grecia.

Estas obras, con un criterio aproximadamente cronológico, sucede, a lo que se puede considerar la continuación de la relación Ciencia y Literatura, o la expresión cultural donde los hechos y teorías científicas han influido en los hombres de letras. Hesíodo en su **Teogonía**, invoca a las musas, quienes le indican que de los dioses nació todo desde un principio: la tierra, los ríos, el mar, los astros y el cielo.

El comienzo de la filosofía de la naturaleza se ubicaría en el siglo VI a. C. en Anatolia, con los presocráticos, que buscaban el Arjé, o principio de la naturaleza, y consideraban al cosmos como un sistema ordenado, de regularidades físicas. Metón y Euctemón idearán un ciclo de 19 años con 235 meses en el que algunos años tenían 354 días y otros 384.

El poeta y filósofo griego Jenófanes [580 a. C.-475 a. C.] con su poema didáctico **Sobre la naturaleza** o el **Panegírico de la sabiduría** incursiona en la poesía científica y filosófica que también tuvo resonancia en Parménides [Filósofo griego, 540-470 a.C.] con sus teorías acerca del **Uno y los Muchos**; concernientes al problema cognoscitivo de la verdad de índole científica, y en el plano del vivir

habitual del poema **Ontológico** “...es el Ente... imperturbable e infinito; ni fue ni será que de vez es ahora todo, uno y continuo”; O las enseñanzas de Heráclito de Éfeso [Filósofo griego, 536 a. C.- 470 a. C.] que, según Diógenes Laercio, quedaron recogidas en una obra titulada **De la naturaleza** (s. III d. C.), la cual trata del universo, la política y la teología. Una de sus frases más conocidas: “*En los mismos ríos entramos y no entramos, [pues] somos y no somos [los mismos]*”. O en Empédocles [Filósofo, médico y político griego, 495/490-435/430 a.C.] con su teoría sobre las partículas elementales, sobre las variaciones y combinaciones casuales, sobre la dependencia de los estados mentales de los corporales.

Hasta llegar a Demócrito [Filósofo griego 460 a. C.-370 a. C.] quien creía que todas las cosas estaban hechas de infinitos elementos sólidos invisibles llamados átomos (de *atomoí*, indivisible), que eran las partículas más pequeñas de la materia, sólidos, duros e indestructibles. Estaban en continuo movimiento, y esto implica la existencia del espacio vacío, ya que si no, no tendrían por donde moverse. Así, existía el vacío – contrariamente a lo que creía Parménides- y el espacio lleno, es decir, la oposición entre el ser y el no ser. Esto implica un definitivo e impresionante cambio de paradigma. En términos de la química de los elementos, se entra en un *paradigma atómico* el cual perduraría más de dos mil años.

Los intereses del mundo romano continuaron las líneas establecidas durante el periodo helénico, centrándose básicamente en la aplicación de los principios clásicos de los griegos a aspectos éticos relacionados con los individuos en la sociedad. El periodo romano no fue marcado por avances significativos en la ciencia. Los romanos se distinguieron en las ciencias prácticas: la ingeniería de estructuras monumentales; la construcción de caminos, puentes, acueductos, y de eficaces técnicas agrícolas. Las habilidades técnicas desarrolladas por ingenieros, artesanos y granjeros conformaron una valiosa herencia probablemente tan importante para Occidente como lo fue la

tradición literaria, artística y filosófica fomentada y transmitida por Roma, con Lucrecio [Poeta y filósofo romano, 99 a.C.- 55 a.C.] y su **De rerum natura**, obra científica y filosófica, que, haciéndose eco del pensamiento de su tiempo, propone una cosmogonía científica del universo; con Virgilio [Poeta de la Antigua Roma, 70 a.C-19 a.C.] y las **Geórgicas**, conjunto de ensayos versificados y poéticos sobre los encantos de la vida campestre y las técnicas de la agricultura; y con el latino Marco Manilio [cerca del s. I d. C.], quien poetizó la astrología y astronomía de su tiempo en su poema **Astronomicón**, y **Círculos Celestes**, alrededor del año 10 d. C. Así, estos poetas y otros divulgaron en sus poemas la agronomía, la física, la botánica, la astronomía o la química con un apreciable sentido didáctico.

La **Biblia**, como extraordinaria fuente de metáforas, dueña de un magnético lirismo, también proyecta o apunta al conocimiento científico desde la física, no con pocos ejemplos. En el Apocalipsis 21:18, por ejemplo, la ciudad es de oro transparente. En 1 Reyes 7:23, Salomón [970-930 a.C.] hace fundir un mar perfectamente redondo, con amplias aproximaciones con el número “Pi”.

En Mateo 16:2, Jesús de Nazaret [inicios del s. I] dice, con cierta validez científica, “*Cuando anochece decís ‘Hará buen tiempo porque el cielo está rojo’*”. O en Efesios 3:18 donde se habla de “*la anchura, la longitud, la profundidad y la altura*”, refiriéndose al amor de Cristo, lo que hoy día podría tomarse como una clara indicación de un espacio-tiempo.

En Eclesiastés 1:7 también parecería haber algo de física: “*Todos los ríos van al mar, pero el mar no se llena. Al lugar de donde los ríos vinieron, allí vuelven para correr de nuevo*”. El hermoso ciclo del agua y la evaporación.

Y por último, el principio. “*La tierra estaba desordenada y vacía*” de Génesis 1:2 podría interpretarse como el pre-espacio sin geometría de las teorías actuales de

gravedad y cosmología cuántica. Y el “*Sea la luz*” de Génesis 1:3 con la formación del fondo de microondas cósmico (una de las evidencias del Big Bang). Y que los astros “*sirvan de señales para las estaciones, los días y los años*” de Génesis 1:14 como una ilustración que el tiempo está mal definido en la gravedad cuántica y está dado solo por el movimiento de entidades físicas (sin movimiento de objetos no hay sentido del tiempo). En fin, La **Biblia** es una obra literaria con una extensa singularidad expresiva de lúcidos orígenes celestiales, pero con suficientes argumentos científicos válidos.

Con la caída del Imperio Romano, una gran ignorancia se apoderó de Europa. Prácticamente sólo en los monasterios conocían la escritura, por lo que la poesía era eminentemente oral. La incultura y la oralidad van a provocar la paulatina desaparición del latín y la formación de las lenguas denominadas "romances", que a partir del siglo XI van a ser las utilizadas en las distintas literaturas.

Los monjes en el medioevo jugaron un papel importantísimo, puesto que sin la labor acuciosa que emprendieron en la traducción de los clásicos y en la preservación de sus obras en las bibliotecas monacales, es muy posible que todo ese saber antiguo hubiese desaparecido por completo de la memoria de la humanidad.

Hacia el siglo XIII la astronomía fue uno de los saberes exactos más difundidos en la antigüedad y Edad Media latina, ésta se basaba en el *Almagesto* ptolomeico para predecir las posiciones de los astros. Con Dante Alighieri [1265-1321], estas ideas cosmológicas se expresan en la **Divina Comedia** (1472), albergando algunos conocimientos técnicos de astronomía y cosmología. Esta obra, representa el modelo aristotélico simplificado en donde la Tierra permanece quieta en el centro del universo y los astros son transportados por esferas materiales cristalinas y transparentes. Con esto, el poeta florentino estaba cerca de ser un astrónomo experto, pues contaba con consistentes ilustraciones de cosmología aristotélica y los

investigadores han encontrado en sus obras frecuentes y específicas referencias al cosmos tal como se lo entendía a fines del siglo XIII. Unos cien fragmentos encadenados con la astronomía en la **Divina Comedia**, y cada uno de los cantos, culmina con la palabra “estrellas”.

Un siglo más tarde, el poeta, alquimista y astrónomo Geoffrey Chaucer [1343-1400] conocido por ser el autor de los **Cuentos de Canterbury** (1475), desarrolla en sus obras suficientes conocimientos sobre medicina, astronomía, astrología, entre otros, y estableció el primer tratado inglés sobre el astrolabio (antiguo instrumento de medición de ángulos de los cuerpos celestes).

En el Renacimiento y el Humanismo clásico usaban cualquier fuente de información sin separar lo científico de lo literario. Cabe destacar el **Syphilis sive de morbo gallico** del poeta y médico italiano Girolamo Fracastoro [1478-1553], poema para informar una horrible y nueva enfermedad en Europa, la sífilis; y el libro: **De contagionibus** (1530), sobre la teoría del contagio de enfermedades, basado en la doctrina de la infección expuesta por Lucrecio, según la cual *"hay simientes de cosas que andan volando y causan enfermedad"*, considerado el primer texto en la historia de la medicina en mencionar el tema. Además, hizo contribuciones a la astronomía y a la botánica.

François Rebeláis [1494–1553], escritor y médico francés, en su **Gargantúa** (1534), hace desfilar datos médicos y escenas de festines burlescos de la época intentando así a través de sus textos conciliar cultura humanística erudita y tradición popular.

El siglo de la revolución científica se atribuyó al XVII; y sus principales personajes fueron: el astrónomo, filósofo, matemático y físico italiano Galileo Galilei [1564-1642], el filósofo, matemático y físico francés René Descartes –padre de la geometría

analítica y la filosofía moderna- [1596-1650], el filósofo, químico, físico e inventor irlandés Robert Boyle [1627-1691], el físico y matemático inglés Isaac Newton [1642-1727], entre otros.

Surgen en este siglo instituciones de cuerpos colegiados como Royal Society (Inglaterra) y la Academia de ciencias (Francia). La Ilustración es el quijote de la ciencia, ésta es su modelo de saber, y muchos científicos comenzaron por interesarse por temas humanísticos, religiosos y literarios; el lenguaje de la ciencia se torna en un lenguaje especial. El escritor, historiador, filósofo y abogado francés Voltaire [1694-1778], el filósofo y enciclopedista francés Jean Le Rond D'Alembert [1717-1783] y el escritor y filósofo francés Denis Diderot [1713-1784], eran matemáticos o al menos aficionados a las ciencias exactas y el químico, biólogo y economista francés, Antoine Lavoisier [1743-1794], constituyó la química sobre la base de una lengua artificial y precisa. El dramaturgo, poeta y actor británico William Shakespeare [1564-1616], también incursionó con algunas teorías astronómicas y filosóficas implícitas en sus obras de teatro.

El poeta metafísico inglés John Donne [1572-1631] considerado como uno de los “*poetas metafísicos*” del s. XVII, en su poema: **Una anatomía del mundo** (1611) se escandaliza del heliocentrismo. El mundo y la creación no son perfectos, son en sí mismos muerte y destrucción; Donne disecciona el Universo y lo convierte en un microcosmos de la joven difunta Elizabeth Drury, hija de su amigo y patrón, Sir Robert Drury, por tanto, también el cosmos es imperfecto. Además, se encuentran referencias a hechos y teorías científicas, aunque de naturaleza casual, en los poemas **A Valediction** y **The Ecstasy** (1611).

Henry More, filósofo y poeta inglés, [1614-1687] fue uno de los primeros estudiosos de la filosofía cartesiana en Inglaterra, aun cuando sólo la aceptó en forma parcial, y con el tiempo se volvió fuertemente anticartesiano. Admirador inicial de

Descartes, llega a una abierta oposición a su mecanicismo ateo. Por ejemplo, en su **Enchiridion metaphysicum**, (Londres, 1671), Henry More escribió que: “...*por la misma puerta por la que la filosofía cartesiana parece querer excluir a Dios del mundo, el, por el contrario, se propone y empeña en introducirlo de nuevo*”. Sus poemas, incluyen fuertes comentarios satíricos contra el Puritanismo, y un largo poema titulado **Democritus Platonissans** o **Ensayo sobre la Infinitud de Mundos**, donde afirma, por ejemplo: “*No diré que nuestro mundo es infinito,/ Pero que hay una infinitud de mundos;/ El centro del nuestro es la luz viva/ Del cálido Sol, la visible Deidad/ De este Templo eterno*”. (More, 16/10/2011).

Otro poeta y ensayista británico John Milton [1608-1674], marcó su obra con un elevado idealismo religioso y su interés por los temas cósmicos. En ella revela un gran conocimiento de los clásicos latinos, griegos y hebreos. Su verso libre es rico y variado, y está modulado con tal maestría que se ha llegado a comparar con los tonos de un órgano. Durante sus años de ensayista y político Milton compuso parte de su gran poema épico, **Paraíso perdido** (1667), y compuso además **Paraíso recuperado** (1671), entre otros. El **Paraíso perdido** está considerado como la obra maestra de Milton, y uno de los grandes poemas de la literatura universal. En sus doce cantos narra la historia de la caída de Adán en un contexto de drama cósmico y profundas especulaciones. El objetivo del poeta era justificar el comportamiento de Dios hacia los hombres. El poema denota una imaginación desbordante y una abrumadora capacidad intelectual, y el estilo de Milton alcanza en él la máxima fuerza y exaltación.

Milton, quien hace decir en su **Paraíso perdido** al arcángel Rafael que el hombre no debe escudriñar cosas ocultas que interesan a Dios. A pesar del geocentrismo de este poema expele el dolor de la inmensidad cósmica y además hay observaciones de Galileo tales como la referencia a los satélites de Júpiter.

Blaise Pascal [1623-1662], matemático, físico, filósofo cristiano y escritor francés, quien se extasiaba ante la infinitud del cosmos, en sus **Pensamientos** (1670) alude al tema de los dos infinitos: el celeste y el atómico.

La crítica a la medicina de Galeno se canoniza en las sátiras de Molière [1622–1673], dramaturgo y actor francés y uno de los más grandes comediógrafos de la literatura occidental. En el final de **El enfermo imaginario** (1673) aparecen estos “*médicos*” junto con el personaje Argan, un hombre de una buena familia, que es hipocondríaco. Cree que tiene un montón de enfermedades y ninguno de sus médicos lo curan, sino que hacen que crea todavía más en sus enfermedades prescribiéndole absurdos tratamientos (para una enfermedad que no tiene) como pasear por las mañanas por su habitación 12 idas y 12 vueltas. **El enfermo imaginario** es una dura crítica a los pseudomédicos y farsantes y estafadores que rechazan lo científicamente comprobado mil y una vez, y que “curan” en base a meras creencias. Algunos no han avanzado desde el siglo XVI, por lo que los planteamiento de Molière siguen vigentes.

San Juan de la Cruz [1542-1591], poeta y religioso místico español, escribió en una de sus coplas menos comentadas por la crítica: **Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación**, publicadas en **Poemas**, (1992). Publicadas inicialmente en la obra: **Obras espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios, en transformación de amor**, (1618); es la verdadera visión del hombre místico sobre la apreciación materialista: “*Entréme donde no supe/ y quedéme no sabiendo/ toda ciencia trascendiendo*”. (p. 20.)

En este bello poema, San Juan de la Cruz predica sobre dos maneras de obtener la sabiduría: una de la mente, la otra del espíritu. Ya que la ciencia del espíritu es mayor que la de la mente, esta última se advierte agobiada, y produce así su libertad ante el

saber místico, reconociendo la compatibilidad de ambas visiones en el mismo hombre.

El poeta español Francisco de Quevedo [1580-1645] desplegó una impiadosa crítica a todos los médicos, alquimistas, y astrólogos. En su obra filosófica **Sueños y Discursos** (1627), el boticario, por ejemplo, es condenado. En un soneto: **¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente? LXXIX b**, publicado en el libro **Parnaso español** (2003) satiriza la alquimia: "*¿Será la tierra adúltera a los soles / por concebir de un horno siempre ardiente?*". (Quevedo, 25/05/2009).

Quevedo hace innumerables menciones a cuestiones relativas a la medicina, los médicos, la farmacia, los boticarios y a cuantas actividades o personas tenían algo que ver con la salud, con la enfermedad y con la curación del hombre, a lo largo de toda su obra poética y filosófica; se pasó la vida atacando y ridiculizando a unos profesionales a los que sabía que necesitaba y a los que, finalmente, reconoce sus méritos y acaba suplicando que le presten su auxilio. En la obra resulta probada la afición de Quevedo a las ciencias sospechosas (magia, alquimia, astrología) filtrada, desde luego, por la reserva crítica que imponía el dominio de la ortodoxia en la época.

El poeta español Luis de Góngora [1561-1627], se burla de la uroscopía en sus letrillas, es decir, del diagnóstico a través de la orina, satirizando la profesión médica no basada en la verdadera ciencia. En los poemas líricos y célebres **Soledad Primera** y **Soledad Segunda** (1613) por ejemplo, sus versos están colmados de conocimientos mitológicos y astronómicos, de botánica, de cultura y de historia clásica.

Tirso de Molina [1579-1648], dramaturgo, poeta y narrador español del Barroco, en su obra dramática **El amor médico** (1620) utiliza un enredo amoroso para burlarse de la teoría galénica de los humores y donde abundan discursos tachonados de frases latinas y tecnicismos para impresionar a los pacientes.

La poeta mexicana Sor Juana Inés de la Cruz [1648-1695], en su **Segundo Nocturno, Villancico VI**, hace una introducción lírica de la visión astronómica del momento. Su incursión en el tema fue altamente justificada: *“La Astrónoma grande/en cuya destreza/son los silogismos/demostraciones todas y evidencias. / La que mejor sabe/contar las estrellas...”* (2006, p. 99)

En el siglo XVIII, Newton reformuló la mecánica de Galileo en los **Principia** (1687) y en su **Opticks** (1704) sentó las bases de lo que sería la física de la luz, el calor y la electricidad, etc. Surgió pues una tradición de poesía newtoniana. Esta tradición se extendió hasta el siglo XIX; como con el poeta romántico inglés William Wordsworth [1770–1850] quien escribió: *“Donde se encuentra la estatua/ de Newton,/ con su prisma y su casa silenciosa/ el índice de mármol eterno de una mente/ que viajaba sola a través de extraños/ mares del pensamiento”*. (Wordsworth, 1799, 22/08/2010).

Mención especial merece la novela gótica **Frankenstein o el moderno Prometeo** (1818), de la narradora, dramaturga, ensayista, filósofa y biógrafa británica Mary Shelley [1797-1851]. El pretexto científico de la obra, un engendro producto de la aplicación de los conocimientos de la medicina, la química y la electricidad, tiene su origen en el esposo de Mary, Percy B. Shelley [1792-1822], muy interesado por los avances científicos de su época, los cuales revelaban una relación entre los fenómenos eléctricos y el aún misterioso magnetismo. Teorías físico-cosmológicas (relatividad y cuántica), descubrimientos a nivel celular y molecular, electrónica, astronáutica, robótica, alcanzan expresión en el género ciencia-ficción.

Johann Wolfgang von Goethe [1749-1832] fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico alemán que ayudó a fundar el romanticismo, movimiento al que influyó profundamente. Su obra, que abarca géneros como la novela, la poesía lírica, el drama e incluso controvertidos tratados científicos. Se interesó por otras ramas del

conocimiento como la geología, la química, la botánica, la física o la anatomía y la medicina, aunque estudió Derecho, (el mineral goethita lleva su nombre en honor del escritor alemán).

Goethe hizo estudios morfológicos de las plantas y animales, sobre óptica, donde discutía la composición de la luz según Newton. En su novela **Las afinidades electivas** (1809), usa metáforas tomadas de las teorías químicas de las afinidades, teoría de la atracción de las sustancias en sus combinaciones). El término hace referencia a la disociación de dos elementos fuertemente unidos en presencia de un tercero que ejerce sobre uno de los dos una atracción más intensa. Goethe traslada el concepto a las relaciones entre los protagonistas, constituyendo la novela una reflexión sobre el conflicto entre lo natural y lo moral, entre el deseo y la conveniencia. Goethe recuerda que la ciencia se origina y vuelve a la poesía a través de la metáfora, del lenguaje literario.

El poeta, crítico y filósofo romántico inglés Samuel Taylor Coleridge [1772-1834] decía que asistía a clases de química en la Royal Institution simplemente “*para enriquecer su repertorio de metáforas*”. Y el lingüista, crítico literario, filósofo, hispanista y poeta alemán Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel [1772–1829], uno de los fundadores del Romanticismo, pensaba también, al igual que Goethe, que toda ciencia debía hacerse arte, y viceversa. Por otro lado, el poeta alemán Novalis [1772-1801] del mismo modo comparte estas ideas, para él, es en la poesía donde mejor se revela el espíritu de la naturaleza. Había trabajado en ingeniería de minas de sal y en geología.

John Keats [1795-1821] fue uno de los principales poetas británicos del Romanticismo, aprendiz de farmacéutico y medicina, quien en su poema narrativo **Lamia** (1819), presenta bajo este nombre un monstruo que cobra la apariencia de una bella joven y representa a la ciencia cuya univocidad de lenguaje tendría

consecuencias catastróficas. En la segunda mitad del siglo XIX asistimos a la segunda Revolución Industrial en la que se transfiere la ciencia a la tecnología y ésta a la industria.

O el escritor, filósofo y matemático francés Denis Diderot [1713-1784], quien se tomó la molestia de relacionarse más íntimamente con la tecnología de su tiempo y utilizar su talento para comunicar su conocimiento, con su **L'Encyclopédie** (1751–1772), una reunión de artículos de 17 volúmenes en las distintas disciplinas del saber, que se fue completando con la participación de varios escritores como Voltaire, Montesquieu, Jean-Jacques Rousseau, Adam Smith, entre otros.

Hay un sobreentendido de excelentes poetas que han incluido referencias científicas en su obra en la extensa historia de la literatura de todos los tiempos; en España, con su **Rimas IV**, Gustavo Adolfo Bécquer [1836-1870], poeta y narrador perteneciente al Romanticismo, logra un punto de encuentro entre las ciencias y las letras en algunos de sus versos: “*Mientras las ondas de la luz al beso/ palpiten encendidas*” o “*Mientras la ciencia a descubrir no alcance/ las fuentes de la vida*”. (Bécquer, 05/02/2011).

Charles Baudelaire [1821-1867], poeta, crítico de arte y traductor francés, manifestó en su poema **XXIX Una Carroña**, del libro **Las flores del mal** (1857), incluido en su **Poesía Completa** (p. 37); un proceso tan complejo como el que ocurre después de la muerte, y que fue objeto de estudio para las ciencias a lo largo de la historia y hoy existe una rama de la ciencia que se encarga de estudiar el mismo en profundidad: la Tafonomía. En este poema se describe simbólicamente toda la vida y la belleza de un cadáver en descomposición en boca del máximo de los poetas malditos de la historia de la literatura. (Baudelaire, 02/08/2008).

Con el poeta, ensayista y filósofo español Miguel de Unamuno [1864-1936], el empalme va *in crescendo* con su poema **La estrella polar** (1930) -entre otros alusivos al quehacer científico- en estos cuadrados versos: “*Luciérnaga celeste, humilde estrella/ de navegante guía: la Boquilla/ de la Bocina que a hurtadillas brilla,/ violeta de luz, pobre centella*”. (Unamuno, 21/07/2010).

Unamuno, aunque volcaba más la filosofía hacia la poesía antes que a la ciencia, escribió no pocos poemas cercanos a terminologías científicas, además y a pesar de que consideraba a las ciencias como “conocimiento especializado” distinta de la filosofía y la poesía. Otros poemas de Unamuno en la misma línea son: **Cancionero 1448**; **Ley de Gravedad**; **Tabla de Multiplicar**, entre otros. (Unamuno, 21/07/2010).

Otro poeta español, Antonio Machado [1875–1939], miembro tardío de la Generación del 98, inscrito en el movimiento literario denominado Modernismo, cautivó con sus versos apuntando a la belleza matemática de la nada en el poema **Al gran cero** o en **Galerías VII** (1907). En una inesperada función de la creación poética Machado cruza las voces de la literatura y de la ciencia, marcando los espacios en blanco de la exposición lírica de ambos siglos, XIX y XX. (Machado, 08/02/2010).

El escritor francés Gustave Flaubert [1821–1880], con su interminable búsqueda de “la palabra exacta”, pensaba que el arte se haría más científico y la ciencia más artística. En **Madame Bovary** (1857) se describe con precisión clínica la gangrena provocada por el aparato ortopédico que prueba en un joven el Dr. Bovary. Y en **Bouvard y Pécuchet** (1881) se revisan las ideas y prácticas de la época.

Émile Zola [1840-1902], escritor francés, padre y representante del Naturalismo, inspirado por el médico y fisiólogo francés Claude Bernard [1813-1878], intentaba

fundamentar una teoría literaria que asimilara la literatura a la ciencia. Bregaba por estudiar las modificaciones del medio y las circunstancias no apartándose de los hechos de la naturaleza. El lenguaje de Zola está calcado del de Bernard, palabras como: *observador, experimentador, hechos, fenómenos, leyes naturales*, son ejemplo. En su saga de 20 novelas sobre la **Familia Rougon-Macquart**, publicadas entre 1871 y 1893, ilustra la teoría psiquiátrica de la degeneración. La teoría afirmaba la herencia de la enfermedad mental y la acumulación de rasgos patológicos a medida que se bajaba en el árbol genealógico. Zola aspiraba a ser un científico social con sus novelas, cada una considerada como un experimento. En la cultura victoriana se sucedía entonces el conflicto entre evolucionismo y creacionismo.

Lugar muy destacado en la literatura con contenido científico ocupa Julio Verne [1828-1905]. El novelista francés plasmó en su obra el espíritu científico-tecnológico del siglo XIX, con buenas dosis de imaginación pero con una documentación extraordinaria. La ciencia juega un papel esencial en novelas como: **Viaje al centro de la Tierra** (1864), **De la Tierra a la Luna** (1865), **Alrededor de la Luna** (1865), entre otras. Para escribir **La isla misteriosa** (1874), según contó a su editor, tuvo que dedicar muchas horas al estudio de la Química y visitó fábricas de productos químicos, pues pretendía que fuera “una novela química”.

A fines del siglo XIX ya la ciencia era claramente visible, los científicos ya eran sólo científicos y no filósofos de la naturaleza. Es en este momento cuando en la poesía estadounidense se presenta una tradición sobre temas astronómicos.

El escritor y poeta estadounidense Edgar Allan Poe [1809-1849], publicó **Eureka: un poema en prosa**, ensayo filosófico publicado en 1848, dedicado al gran científico alemán de la época Alexander von Humboldt [1769-1859]. La intención de dicho “poema en prosa”, mostrada en diferentes líneas del mismo es el “*hallazgo de la verdad última*” de todas las cosas: “*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”, (p. 13). (Poe, 19/12/2011).*

Su entusiasmo por la astronomía, el cosmos y los grandes personajes relacionados a ello como Kepler o Newton, se ve reflejado en el poema, como también la extrema melancolía del autor. **Eureka**, es arrebatado pasional pero también intencional de Poe, pues ya tenía trazada la línea de concepción anticipadamente. En Lucila, se produce cierta similitud de pensamiento frente al juicio de obra de **El Árbol de Chernobyl**, por ejemplo, hazaña en la cual la autora es arrastrada por el furor de los acontecimientos históricos pero con la firme convicción de encontrar la belleza de la verdad científica a través de sus metáforas pasionales e intensas.

El poeta y ensayista norteamericano Walt Whitman [1819-1892], introduce la astronomía entre los versos libres de su obra poética, y contrasta la visión del cielo de un astrónomo con la mera contemplación. Su voz, en **Cuando escuché al astrónomo erudito** y **Canto al cuadrado divino** del libro **Hojas de Hierba** (1855), es la voz universal del sentimiento cósmico. La astronomía, de igual manera, consta en algunos sonetos del poeta británico Gerard Manley Hopkins [1844-1889], como: **Esa naturaleza es un fuego Heracliteano y del consuelo de la resurrección** (1885) y **La noche estrellada** (1885). La ciencia astral es muy antigua y sin embargo nos seduce; la búsqueda de la verdad en el cosmos capta la atención del poeta y lo transforma en experto naturalista del cielo; explorar el mundo a través de la estrellas es parte del juego intertextual de la *cienciapoesía* presente en la historia de la literatura desde la modernidad a la postmodernidad, tanto en Lucila Velásquez como en muchos otros poetas de la memoria lírica expuesta.

Con los poemas **Ama tu ritmo** y **En las constelaciones** en sus **Poesías** (1995) el poeta nicaragüense Rubén Darío [1867-1916], llamado “príncipe de las letras castellanas”, gracias a su poderosa influencia en la literatura del siglo XX como

máximo representante del Modernismo en Hispanoamérica; en su obra, es evidente la proximidad y la armonía del cosmos, y la herencia pitagórica es una constante: En **Ama tu ritmo**: *“La celeste unidad que presupones/ hará brotar en ti mundos diversos,/ y al resonar tus números dispersos/ pitagoriza en tus constelaciones”*. (Ob. Cit. p. 236-237). Como prodigio científico de la conciencia reflexiva del mundo se muestra **En las constelaciones**: *“En las constelaciones Pitágoras leía,/ yo en las constelaciones pitagóricas leo;/ pero se han confundido dentro del alma mía/ el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo”*. (Ob. Cit. p. 449).

El poeta mexicano Amado Nervo [1870-1919], representante americano del modernismo del 98, hace alusiones a instrumentos científicos como el microscopio y el espectroscopio en su libro escrito en 1912: **Serenidad** (1973, p. 25), que dice textualmente:

*Células, protozoarios, microbios... Más allá  
de vosotros ¿hay algo?  
Pronto nos lo dirá el microscopio intruso,  
pertinaz y paciente.  
Y tal vez la materia se empequeñecerá tanto bajo su lente,  
Que un día, como espectro, se desvanecerá ante el ojo del sabio,  
quedando solamente la fuerza creadora,  
cuyo oleaje va y viene omnipotente  
Y fuera de la cual nada es ni será....*

La ciencia tiene presencia en la literatura desde siempre, y Amado Nervo fue uno de sus principales exponentes, ya que además de poeta, era aficionado a la astronomía y a las ciencias. Esto llevó a Amado Nervo a indagar en las preguntas existenciales y a innovar una literatura, no solo moderna y única, sino que alcanza a ser visionaria, gracias a sus múltiples *collages* y textos poéticos y narrativos híbridos propios de la postmodernidad. Habló sobre los viajes en el tiempo y los orígenes de las guerras, por ejemplo.

Además de la astronomía, su cosmovisión abarcó la biología, la medicina y, principalmente, la psicología, sobre todo en lo relativo a fenómenos que empezaban a investigarse en la época, por ejemplo la doble percepción, el supuesto origen inconsciente del genio en los artistas, la doble personalidad, el sueño, entre otros. La vital tarea de Amado Nervo en relación con la ciencia es la de aplicado vocero, ministerio que el poeta tomó seriamente, casi como un servicio.

También hay otros ejemplos de cómo la ciencia proporciona nuevas perspectivas para explicar lo que hay alrededor y generar nuevas metáforas. Un ejemplo es el poema: **El alma que sufrió de ser su cuerpo** del libro **Poemas Humanos** (1939) e incluido en **Antología Poética** (1999, p. 164), del poeta peruano César Vallejo [1892-1938], el cual hace alusión a Darwin y su “Teoría de la Evolución” del mono. Vallejo, en principio, quiso ser médico, pero al final optó por la literatura, aunque su cosmovisión poética estuvo basada en la religión, la política y la ciencia.

Otro ejemplo es el griego Constantinos P. Cavafis [1863- 1933], conocido principalmente por su poema **Esperando a los Bárbaros**, escrito alrededor de los años 1896-1904 e incluido en su **Poesía Completa**, (1981, p. 107). Al oír a cantidades de retóricos, congresistas y magistrados, abrumba la periódica emoción de que evidentemente los bárbaros que establecen leyes, son importunos por la oratoria, y hasta retan todo lo relacionado con la sabiduría; los bárbaros serían los más tenaces rivales de la disposición de los creadores literarios, las artes y las humanidades; Los bárbaros son, por supuesto, los científicos. Pero al mismo tiempo, eran necesarios. La ciencia es examen aterrador fantasmagórico, el arte es función liberadora de vida, y ambas son infalibles.

Cualquier disciplina presenta imágenes para un buen poema postmoderno; desde la física cuántica, la química, las matemáticas, la geometría, la botánica, la astronomía, entre otras, el conocimiento fosforece en discordantes metáforas poéticas de

cuantiosísimos poetas de todos los tiempos. En Lucila Velásquez este fenómeno dialógico se produce –simultáneamente- en la unidad poético-científica en estudio. Todo un prodigio manifiesto que la mayoría de los investigadores no han expuesto todavía, a excepción de algunos, como la investigadora griega Ethinmia Pandis-Pavlakis.

**Análisis y comparación  
de las diferentes propuestas de la *cienciapoesía*  
y otros poetas del siglo XX/XXI.**

El binomio de Newton es tan bello como la Venus de Milo.  
Lo que pasa es que hay poca gente que se dé cuenta de ello.

**Fernando Pessoa**

Un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos

**Jorge Luis Borges**

Lucila Velásquez, desde la óptica de la ciencia y la literatura, el razonamiento y la magnitud, la experiencia y el arrebató, aparentemente brota distanciada, casi opuesta; pero con certeza, en ambas disciplinas emerge -en esencia- complementaria. Algunos críticos e investigadores de la historia de la literatura han querido mantener dicha ruptura, pero los ejemplos dicen exactamente todo lo contrario. Su prolífica obra poética en derredor de las ciencias y de la filosofía de la ciencia abarca una correspondencia única con el Cosmos, la creación del Universo y su posible infinitud en el espacio-tiempo.

La belleza del espacio cósmico es una dádiva de Dios y no debe ser indiferente a la existencia humana; por tanto, Lucila lo transfigura en su obra para exaltar un lenguaje intensamente complejo y metafórico de la ciencia. Ella, trasciende el Yo personal e irradia el Ser infinito a través de la palabra, como partícula de un todo cósmico. Efectivamente, la vida es afín al discurso de la autora en la concepción del espacio-tiempo, se halla contenida en dicha idea, armonizando en acción y reflexión, vivificando lo poético a través de la metáfora científica.

El texto literario de temas científicos nunca ha dejado de existir y así, durante el siglo XX, la relación Ciencia y Literatura o Poesía y Ciencia, lejos de dispersarse, ha

redoblado su concurrencia gracias a los distintos avances científicos y tecnológicos que se han suscitado a través de esta centuria, ni se diga de los inicios del siguiente, que amenaza ya con formalizarse como la época en la cual dichos progresos marchan a pasos agigantados y, todo ello, gracias al ingenio de la metáfora, madre de todas las imágenes, milagro de la imaginación humana.

Tras más de un siglo de profusa asociación, hoy existen ilimitadas sospechas sobre el pacto obligatorio entre Literatura y Ciencia, entre Literatura y Arte en general, y efectivamente, el hombre realmente culto no pone en tela de juicio al saber científico como elemento sustancial de la cultura.

Empero, simultáneamente, las extraordinarias conquistas científicas y tecnológicas en el transcurso del siglo XX favorecen el estímulo creativo de innumerables poetas y escritores, en lo negativo y en lo positivo de tales avances; como por ejemplo, la famosa **Oda al átomo**, referente a la fisión nuclear, del poemario **Odas elementales** (1983, p. 33) -aunque escrito en 1954- del gran poeta chileno Pablo Neruda [1904-1973] con sus versos de brutal belleza golpeando los sentidos; reverberando a Hiroshima tal como Lucila Velásquez sacudió a Chernobyl con su imagen arborescente en 1989.

Neruda, además, escribió todo un repertorio cultivado a merced de la ciencia; un compuesto de múltiples visiones científicas total y completamente perfeccionadas con el lenguaje metafórico tan suyo, al extremo cruzadas, como en su poema **Oda a la Crítica** (Ob. Cit. p. 62). Las voces están encadenadas a una firme tracción de reverberaciones entre la física, la química, la astronomía, la anatomía, la medicina, la botánica, la zoología y un sin fin de terminologías que dan fuerza a su propuesta poética.

La ciencia, nunca estuvo lejana en la vida de Neruda; su concepción científica y poética va mezclándose y opera de manera conjunta, como el exacto juego intrínseco de la metáfora; derrotando la ancestral duplicidad de las dos culturas; por eso, el Neruda de ciencias no es extraño, el tropo científico le pertenece, es parte de su necesario centro atómico. También en su **Canto General** (1950), poemario terriblemente apasionado frente a América Latina, donde refiere el cosmos primitivo del continente, el patrimonio de las distintas culturas precolombinas, la época colonial y las batallas por la libertad, es considerado una crónica prodigiosa, donde Neruda fusiona su propia vida clandestina con la memoria latinoamericana. Al mismo tiempo, la disposición poético-científica de su lenguaje se explaya durante el recorrido de todo el poemario con elegantes imágenes del océano, la selva, las flores, pájaros, peces, en un extenso de selectas metáforas aparentemente sacadas de un libro de ciencias, pero que en realidad pertenecen a la más viva experiencia juvenil del poeta.

Importante es que la idea, ya en la década de los años 50, del tema científico referente al átomo en la creación literaria y la relación ciencia-poesía estaban manifiestos, tal como lo había hecho Demócrito muchos siglos atrás; por tanto, no es de naturaleza extraña que Lucila, tras los hechos de la explosión de la central de Chernobyl en 1986, haya escrito sobre el mismo tópico; pero en el contexto de la postmodernidad, el cual daría a tal producción poética, un nombre y una unidad diferenciada hasta entonces.

En la Conferencia-recital del **Romancero Gitano**, en 1935, pronunciada por el poeta y dramaturgo español Federico García Lorca [1898-1936] dijo, en clara alusión de la relación ciencia-poesía: *“El hombre se acerca, por medio de la poesía, con más rapidez al filo donde el filósofo y el matemático vuelven la espalda en silencio”*. (p. 11). (García Lorca, 10/11/2008)

Incluso antes de Neruda, Lorca, es uno de los primeros poetas de inicios del siglo XX que manifiesta dicha correspondencia, por ejemplo, en su poema: **Poeta en New York** (1929-1930) donde exhibe, efectivamente, una típica unidad de forma y de fondo, donde el lirismo del verso se conecta con el lenguaje; la metáfora lorquiana que deslumbra el vínculo entre la ciencia y la literatura por medio de la física.

Este poema, fue comparado por el catedrático y filólogo uruguayo Carlos Alberto Crida Álvarez [1954- ] en su ensayo **Ética Científica y Conciencia** (2001, p. 105-110) con Lucila Velásquez y su **Árbol de Chernobyl**, por mostrar –ambos- una alerta frente al mundo gracias a la desintegración del átomo, del cuerpo humano y de la sociedad. En Lucila, el poema es de naturaleza física y química, en Federico, de naturaleza biológica y matemática, favoreciendo así la unidad poética de las obras, la ciencia.

Con el poeta y médico argentino Baldomero Fernández Moreno [1886–1950], los versos se hacen universales y hondamente nacionales al mismo tiempo. En **Soneto de tus vísceras**, publicado en **Antología de Antologías** (1984, p. 50), de Casa de las Américas, se mezcla el más intenso erotismo y la más alta espiritualidad, producto de su inspiración, donde además también se conjugan el arte y las ciencias médicas en el misterio de su rima, con el roce ensimismado de **Una Carroña** (1857) de Charles Baudelaire, el parecido es impresionante.

El poeta español Juan Ramón Jiménez [1881-1958], Premio Nobel de Literatura 1956, famoso por su obra lírico-narrativa **Platero y yo** (1914) irrumpe en el cosmos poético científico con **Nocturno**, dedicado a Antonio Machado y publicado en **Diario de un poeta recién casado** (2004, p. 293). En este poema, se encuentran términos rigurosamente científicos que llenan de gracia cada verso; Jiménez, magnífico en nostalgia y ambigua pesadumbre, tuvo siempre una impresión por la naturaleza y permaneció susceptible a la belleza, lo exótico y lo mágico.

Otro poeta español, miembro de la Generación del 27, es Rafael Alberti [1902-1999] con su poema **A la divina proporción**, del poemario **Poemas del destierro y de la espera** (1979), el cual apunta a la belleza matemática del número irracional Phi o número áureo, el cual determina una relación o proporción entre segmentos de rectas, como principio del cosmos, según el poeta. Otros poemas como: **A la línea**, **Geografía Física**, **El ángel de los números**, o **Al movimiento**, también citan la terminología científica en cuanto a la matemática, la geografía, la geometría y la astronomía, dando a los poemas ya citados y a su obra en general una relación inequívoca con las ciencias, en un hermoso abanico lingüístico-poético interdisciplinario, ejercicio filológico que Lucila Velásquez expone lúcidamente en la totalidad de la obra estudiada.

Vicente Aleixandre [1898–1984] fue otro de los poetas españoles de la llamada Generación del 27 y con su poema **Materia única**, epílogo del poemario **En un vasto dominio** (1962) pone en evidencia la unidad del universo físico como objeto de indagación, la búsqueda de la verdad a través de la materia; leamos en estos versos finales: *“Todo es materia: tiempo,/ espacio; carne y obra./ Materia sola, inmensa,/ jadea o suspira, y late/ aquí en la orilla. Moja/ tu mano, tienta, tienta/ allí el origen único,/ allí en la infinitud/ que da aquí, en ti, aún espumas”*. (Ob. Cit. p. 241) En la obra de Aleixandre se resume una visión filosófica elevada del universo y una reflexión del hombre hacia el infinito como unidad creadora de su voz poética, fenómeno lírico que no deja al descuido Lucila en su obra, aunque su prefiguración englobe lo científico y lo filosófico en una exclusiva frecuencia discursiva.

Destacamos entre ellos al poeta español de la generación literaria de postguerra, Gabriel Celaya [1911-1991], ingeniero de profesión. Su interés por los avances científicos (a veces vertiginosos) se ve reflejado en su producción poética. Celaya escribió una serie de poemas inspirados en los descubrimientos de nuevas partículas elementales: **Itinerario poético** (1975). Como muestra he aquí los primeros versos de

su poema **Beta-1**: “*Un acelerador de partículas lanzadas / a millones de años-luz: un poema*”. Otros poemas como: **Así se escribe la Ciencia (Homenaje a Kepler)** y **Canto contra el Segundo Principio de la Termodinámica**, también reflejan notablemente el mundo de la ciencia con gran claridad, donde hay conocimiento y metáfora a la vez. (Celaya, 07/08/2011).

Dos ejemplos más de ciencia en la literatura: el gran novelista español del 98 Pío Baroja [1872-1956], médico con buena formación científica y lector de obras filosóficas y el del químico y escritor italiano Primo Levi [1919-1987], de origen judío (lo cual marcaría su destino y su producción literaria).

La obra de Baroja está salpicada de referencias científicas (aunque son más numerosas las filosóficas). Muestra de ello son sus novelas protagonizadas por el singular Silvestre Paradox: **La vida fantástica: Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox** (1901), y **Paradox rey** (1906), y el cuento **La vida de los átomos**, escrito inicialmente con otros cuentos entre 1892 y 1899, pero publicado en 1966, por Alianza Editorial, **Cuentos**, p. 68-70), de fácil lectura -como es típico del escritor vasco- e ingeniosidad. En su poema **Los branquicéfalos**, del libro **Canciones del suburbio** (1984, p. 246) Baroja refleja esa chispa -y al mismo tiempo- esas particularidades lingüísticas de las ciencias médicas.

Primo Levi, escritor, poeta y químico de profesión, estudió Química en Turín. Durante la *Segunda Guerra Mundial* fue arrestado por la milicia fascista y, dado su origen judío, fue entregado al ejército de ocupación alemán, siendo posteriormente deportado a Auschwitz, donde pasó casi un año hasta que finalmente el campo fue liberado por el ejército rojo. Levi fue uno de los pocos supervivientes del campo y sus vivencias en él quedan reflejadas en su obra literaria. El conmovedor relato autobiográfico **Si esto es un hombre** (1958), pero escrito originalmente en 1946, es

considerado una de las obras más importantes del siglo XX. Además, de ser también un poema introductorio del libro. (p. 5).

Se destaca su libro **El Sistema Periódico**, (1975) particularmente atractivo para lectores con formación en química. Con veintiún capítulos (cada uno lleva el nombre de un elemento químico: Argón, Hidrógeno, Hierro, Zinc, etc.), se narran episodios vitales del autor y se incluyen dos cuentos (Plomo y Mercurio), guardando cada uno de ellos relación con el elemento químico que da nombre al relato. Una obra muy original que no dejar indiferente al lector. Impresiona la narración de la penosa vida en el campo de concentración, donde, más que el miedo a la muerte, el principal problema era el hambre. Lo prioritario en el campo era conseguir algo que comer. El narrador, que trabajaba para los alemanes en el laboratorio, nos cuenta cómo se las ingeniaba, utilizando sus conocimientos de química, para conseguir sustancias que pudieran aportarle algo de energía o, al menos, con las que poder saciar el hambre: ácidos grasos obtenidos por oxidación de la parafina (de sabor extremadamente desagradable), frituras de algodón hidrófilo o glicerina.

En estas pinceladas de la ciencia en la literatura se ve cómo el conocimiento científico no es sólo cosa de sesudos hombres de ciencia, sino que muchos escritores -de los cuales aquí tan sólo se han citado algunos ejemplos- unos con sólidos conocimientos científicos y otros no tanto -algunos poco versados incluso- tienen obras relacionadas con la ciencia. Una prueba más de que el saber científico, aparte de ser útil, forma parte de un todo que es la Cultura, entendida ésta en un sentido amplio, tal como hoy, por fin, se concibe.

Manuel Vázquez Montalbán [1939-2003], escritor español de lo más prolífico, pues destacó en todos los géneros literarios, también irrumpió en la relación literatura y ciencia con poemas como: **En el espacio; Y si la otra vida fuera; Hasta los átomos; Si te perdieras**, del libro: **Pero el viajero que huye**, (1990), de la II parte

**Abandonados a las puertas de las peores galaxias.** (Vázquez M., 16/10/2010). El universo, las estrellas, galaxias, moléculas, átomos, el tiempo, siempre el tiempo, y Júpiter y Urano entre ironías y juegos de palabras, son algunos de los términos que incorpora el poeta en su obra aparentemente de regiones distintas del conocimiento pero que realmente emanan de la misma categoría subterránea de la inspiración del hombre.

El destacado poeta ruso **Evgueni Evtuchenko** [1933- ], también docente y actor, comenzó a escribir poesía en los años sesenta dirigida a los jóvenes que deseaban una transformación social intensa. Este poeta urbano reúne, en su poesía, fuerza y afecto hacia la humanidad entera; al igual que Lucila Velásquez, los acontecimientos de fuerte impacto social y de injusticia llegarían a su voz poética en forma de protesta con su pequeño poema **Babi Yar** publicado en 1961, el cual originó un auténtico conflicto humanitario, en vista de su fuerte temática, la cual describe el homicidio de 34.000 judíos por los dominadores nazis de la URSS durante la II Guerra Mundial, y el hacinamiento de los cuerpos en una cavidad cerca de Kiev que lleva el nombre del poema. O con su poema: **Soy Gagarin, el hijo de la tierra** (1969), donde el cosmonauta se convierte en ciudadano del mundo.

Por otro lado, pocas son las voces femeninas que se atrevieron a irrumpir en el perímetro de la *cienciapoesía*, como la rusa Tamara Alexandrovna Yirmanskaia, (muy poco se conoce de ella en español) con su poema: **Una mujer en el cosmos**, no sólo atraviesa el firmamento sino que agita con sus palabras cósmicas (Yirmanskaia, 24/05/2011):

La poeta polaca Wisława Szymborska [1923-2012], Premio Nobel de Literatura en 1996; escribió varios libros de poesía así como prosas llenas de humor y agudeza. Importante para el tema es su famoso poema al **Número pi** (3,1415926535...), el cual aparece en una **Antología Poética** (s/f), con el que consigue, haciendo uso de un

lenguaje no demasiado técnico pero a la vez didáctico, explicar en qué consiste la magia de ese número y, a la vez, permitir que funcione casi como una canción de cuna. El poema es largo, pero valen como muestra los primeros versos: “*El número Pi es digno de admiración/ tres coma uno cuatro uno/ todas sus cifras siguientes también son iniciales/ cinco nueve dos, porque nunca se termina*”. (p. 84)

Szyborska, a pesar de que mira lo más recóndito del ser humano, desea arrancar su poesía de cualquier compostura elocuente, por eso el desapego letrado y vehemente a través del humor presente en casi todos sus libros, al igual que el uso de un lenguaje sencillo y de versos cortos, pero con secciones espirituales y científicos, casi químicos, en su obra lírica.

Durante el siglo XX, muchos fueron los poetas que irrumpieron con el lenguaje de la ciencia dentro de la literatura, como el pensador, poeta y ensayista alemán Hans Magnus Enzensberger [1929- ], quien afirma en su libro más reciente **Los elixires de la ciencia** (2002) -obra que reúne ensayos, poesía y prosa inédita del autor- que ambas disciplinas nacen del principio común de la cultura, además que se integran y condicionan, por lo que todo poeta está en el deber de ser *transdisciplinario*. Ha escrito innumerables poemas científicos: **Modelo para una teoría del conocimiento**, **Los matemáticos**, **Bifurcaciones** o **Sistema Límbico**, del mismo libro, conjugan perfectamente esta teoría, proyectando incluso una visión filosófica del pensamiento humano al mismo tiempo que incorpora el lenguaje científico.

Enzensberger es quizás, uno de los poetas del siglo XX que mayor alcance ha tenido en cuanto a la poesía de la ciencia; sus temas, filosóficos, sociológicos o científicos, abundan en su obra. Este poeta echa mano de la imbricación lingüística de la *cienciapoesía*, por tanto postmoderno en su creación; asombroso el *collage*, agregando expresiones igualmente urbanas como elemento intertextual totalmente espontáneo; fenómeno este que también se observa en la obra de Lucila Velásquez.

El químico teórico y profesor norteamericano de origen polaco Roald Hoffmann [1937- ] -Premio Nobel de Química en 1981- comenzó a escribir poesía en la década de los años 70. Para este poeta, tanto la ciencia como la palabra están sometidas a una fuerza para explicar lo inexplicable de la realidad a través de la metáfora. Es decir, ambas apelan a la metáfora en manos del poeta para divulgar la existencia y la verdad; prodigio sorpresivo en la obra *unidad científica* de Lucila Velásquez, quien hace de dicha táctica alegórica una manifestación científica soberbia. Como ejemplo, el poema: **Intermediario**, extraído del libro **Química imaginada: Reflexiones sobre la Ciencia**, (2005, p. 92), un texto de ensayos y poemas de Hoffmann, con prólogo de Carl Sagan, donde aparecen recónditas aproximaciones entre el arte y la ciencia.

La física fue expresada por Wystan Hugh Auden [1907–1973], conocido como W.H. Auden, poeta y ensayista británico, nacionalizado estadounidense en 1946, en el poema **Después de leer un manual de física moderna para niños** (1939) proclama que la escala humana es "mejor" que la escala microscópica y la macrocósmica de la materia y se pregunta para qué se quiere el conocimiento. O el poema **En Memoria de Sigmund Freud** (1939), en clara alusión al psicoanálisis y a sus avances en pleno siglo XX.

El poeta británico Charles Tomlinson [1927- ], con su **poema Sobre el Principio de los Relojes Mecánicos: Poema en Tres Maneras** (1955-1958), incursiona sorprendentemente con los temas científicos de la física: (Tomlinson, 09/01/2013):

*Las fuerzas estáticas  
no una bola de plata  
de un cuerpo de sólido  
sino una bola de aire  
y su fuerza material  
cuyas purezas esféricas  
derivan  
lucen con doble lustre*

*no de la cantidad de masa  
una vez con el rocío y otra vez  
un ingeniero daría como ejemplo  
con los brillantes hilos constituyentes  
rieles o vigas-T, diría  
de todos sus rayos  
cuatro planos contruidos para  
en una superficie tensa  
contener el mismo volumen que  
en una nube sólida de estrellas  
cuatro toneladas de masa*

Otro escritor fundamental en esta misteriosa concurrencia de la Ciencia y la Literatura es el argentino Jorge Luis Borges [1899-1986], el cosmos y los mundos cuánticos en **El jardín de los Senderos que se Bifurcan** (1941), donde según el físico Alberto Rojo, en su artículo: **El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica:**

el autor propone sin saberlo (no podría haberlo sabido) una solución a un problema de la física cuántica todavía no resuelto. "El jardín", publicado en 1941, se anticipa de manera prácticamente literal a la tesis doctoral de Hugh Everett III publicada en 1957 con el título *Relative State Formulation of Quantum Mechanics* (6), y que Bryce DeWitt habría de popularizar como "La interpretación de los muchos mundos de la mecánica cuántica" (*The Many-Worlds interpretation of Quantum Mechanics*). La curiosa correspondencia entre un cuento y un trabajo de física. (21/07/2012)

Otros poemas de Borges, oportunos a la correlación letras y teorías científicas son los poemas: **Cosmogonía, La suma, Nihon, Heráclito, Descartes, Poema de la cantidad, Del rigor de la ciencia, El alquimista, Poema del cuarto elemento**, claros ejemplos de la presencia postmoderna de la *cienciapoesía* en un autor del siglo XX. (Borges, 05/02/2011).

Con la novela de ciencia-ficción **Contact y el viaje a través del tiempo** (1985) y la serie televisiva y libro de divulgación científica **Cosmos** (1980), el escritor y astrónomo norteamericano Carl Sagan, hace efectivas las coincidencias lingüísticas entre ambas disciplinas; conexiones admirables del mundo cósmico y de la realidad con innumerables citas y reflexiones sobre el tema; alusiones intertextuales de escritores y científicos de todas las épocas para justificar su exposición y circular la historia de la astrofísica y de la ciencia, el origen de la vida, sensibilizar sobre el puesto que habita nuestra género y nuestro mundo en el universo, las innovadoras posiciones de la ciencia y las novísimas crónicas de la investigación planetaria.

Haciendo referencia a estas palabras, también está el poeta y narrador chileno Vicente Huidobro [1893 -1948], considerado como uno de los poetas vanguardistas más importantes de la primera mitad del siglo XX. En su libro **Altazor** (1931) hizo referencias científicas o a terminologías creacionistas del lenguaje, en las que resume lo mejor del cubismo y el futurismo, además de asentar la corriente del *Creacionismo* como revolucionaria, la cual sitúa al poeta como un dios (**Arte poética**, 1916). Escribió poemas como: **Super-Ciencia** y **Geográfica**. (Huidobro, 06/04/2011).

El poeta estadounidense Allen Ginsberg [1926-1997], con su libro **Oda Plutoniana y otros poemas (1977-1980)**, publicado en 1984 -aunque su obra más famosa y criticada es **Aullido y otros poemas** (1956)- hace un alto y como un solitario intenta navegar por estas invenciones entremezcladas del lenguaje moderno, impregnado de términos extraños y nuevos al discurso poético tradicional y científico. El poema **Oda Plutoniana**, (p. 4-29), da título al libro y combina la información científica acerca del ciclo de 24.000 años del Gran Año Sideral, con la igual duración de la vida media del plutonio, incluyendo las fórmulas homéricas para aplacar al subterráneo millonario Plutón, Señor de la Muerte, la caja de pandora de los Eones y la Diamantina Verdad de la sencilla inspiración de la mente, deshechizando el Ministerio Nuclear del Miedo. Los poemas posteriores van desde un soneto punk - rock hasta imágenes

beethovenianas escritas bajo la lluvia, pasando por una adaptación libre de un poema de Neruda, reflexiones varias, epifanías filiales, entre otros.

Incluso T. S. Eliot [1888-1965] poeta, dramaturgo y crítico literario anglo-estadounidense, recurre a la metáfora científica en **Tradición y talento individual** (1919), por ejemplo, al comentar que durante el proceso de despersonalización del artista, el arte se convierte en ciencia, y para describir lo que sucede en la mente del poeta usa la imagen de un fino hilo de platino sometido a la acción del oxígeno y el dióxido de azufre. O en los **Cuatro Cuartetos** (1943) –publicados inicialmente por separado- donde el sentir de los contrarios, lo paradójico, define el tiempo y la vida.

La obra es representativa del gran conocimiento que tenía Eliot del misticismo y la filosofía orientales y occidentales y los poemas están divididos en cinco secciones. Cada uno encabeza con una reflexión, supuestamente en la orientación geográfica señalada en su título, sobre la naturaleza del tiempo y la trascendencia en algún aspecto relevante: teológico, histórico, filosófico, físico, y todo ello en relación con la condición humana. A la vez, cada poema se organiza a uno de los cuatro elementos fundamentales clásicos: aire, tierra, agua y fuego. A través de distintos medios conceptuales y estilísticos, se refiere siempre a las mismas ideas, que transitan adheridas y ocultas entre sí en forma de tergiversaciones, por lo que los poemas están abiertos a una infinidad de explicaciones.

John Hoyer Updike [1932-2009], importante escritor estadounidense, autor de novelas, relatos cortos, poesías, ensayos y críticas literarias, así como de un libro de memorias personales. Updike es, tal vez, de los poetas contemporáneos, uno de los que más incorporó la ciencia a su poesía. Dedicó poemas a la evaporación, la cristalización, la entropía, entre otros muchos temas, en su libro titulado **Siete odas a los fenómenos naturales** (1988) y **Telephone Poles and Other Poems** (1960).

Además de un poema a los neutrinos **Gall Cósmico (Descaro cósmico)**: (1960, pp.72-73).

*Los neutrinos son muy pequeños.  
No tienen carga ni masa  
Y no interaccionan en absoluto.  
La Tierra es sólo una tonta pelota  
Para ellos, que la atraviesan como si nada.  
Como una doncella por un salón impoluto,  
O como fotones por una lámina de cristal,  
Desprecian el gas más exquisito,  
Ignoran la pared más sustancial.  
Hombros de acero, latón resonante,  
Insultan al semental en su establo,  
Y, burlándose de las barreras entre clases,  
¡Se infiltran en ti y en mí! Como altas  
E indoloras guillotinas, caen  
Sobre nuestras cabezas en la hierba.  
Por la noche, entran en Nepal  
Y traspasan al amante y a su amada  
Desde debajo de la cama -dices que es  
Maravilloso- yo digo que es grosero.*

El punto de vista que admite el poeta cómodamente acepta el hallazgo de nexos, en ocasiones entre hechos o ideas que panorámicamente parecen muy alejados entre sí, pero el horizonte de la metáfora y el pensamiento –poético y científico- los acercan, y estrechan a fuerza de espacio y tiempo lírico del poeta.

## Latinoamérica e Hispanoamérica

El poder de concisión  
de la nomenclatura matemática es a veces insuperable.

**Alberto Rojo**

El científico es un ser capaz de estudiar botánica  
incluso sobre la tumba de su madre.

**William Wordsworth**

La matemática aburre  
pero nos da de comer.

En cambio la poesía  
se escribe para vivir.

**Nicanor Parra**

La *cienciapoesía* –aparentemente- está dentro de una minoría. El uso o el cultivo de estas terminologías, en la literatura Latinoamérica, ha sido limitado. Otras palabras, con otros matices y otros temas han prevalecido en el lenguaje moderno. Los compiladores e investigadores contemporáneos, pareciera que no han echado un vistazo a esta polifonía verbal producto de la mezcla o reconciliación del mundo poético y el científico. La incorporación de términos ajenos al contexto poético es tarea de ¿muy pocos? Sin embargo se oyen otras voces de la imaginación.

En América Latina se destaca el poeta, físico y matemático chileno Nicanor Parra, Premio Cervantes de Literatura 2011 por su extraordinaria obra poética. Su relación con la ciencia se ha visto reflejada en algunas de sus obras, muestra de esta interacción entre la ciencia y la poesía, con los poemas: **El principio de Arquímedes**, **Sololoquio del individuo** y **Sigmund Freud** (Parra, 21/07/2001).

Parra, pasa de la norma a la estrofa sin remordimientos, casi humorísticamente sus citas se reflejan con la misma perplejidad que cambió la Mecánica teórica por la Literatura. Por ejemplo: Una ecológica: "*Buenas Noticias: la Tierra se recupera en*

*un millón de años. Somos nosotros los que desaparecemos". Otra irónica: "USA, donde la libertad es una estatua". Esta otra estadística: "Hay dos panes. Usted se come dos. Yo ninguno. Consumo promedio: un pan por persona". Y otra política-religiosa: "¿Marxista?.. No Ateo, Gracias a Dios". (Parra, 21/07/2001).*

Tanto en la obra de Parra como de Velásquez hay una perspectiva característica de la ciencia -ahora demarcada a la literatura actual- que consiente en advertir que los modos tradicionales han perdido solidez y se han involucrado con otros de índole semejante o disímil, que han surgido especies y textos intermedios, indefinidos, enigmáticos, heterogéneos, y que estos saltos se engendran en interacción con géneros y discursos convencionalmente considerados no-literarios. Un prodigio análogo se aprecia en sectores intelectuales en relación con la literatura, donde estos casos presentan atributos de mayor intensidad y complejidad. La puesta en crisis y ruptura de los modelos canónicos de la literatura y del discurso mediante las mañas de la parodia, la tergiversación, la reproducción en serie, la fusión, combinación o hibridismo de los textos y géneros fundamentales y estables de la tradición, las variadas modalidades de la *transtextualidad*, entre otras características, han cuarteado o atenuado la particularidad y los tipos de los textos más familiares, han disgregado las fronteras y abierto las barreras entre ellos.

Precisamente, la *cienciapoesía* es uno de los más lúcidos ejemplos de los métodos de hibridación en la literatura, y además coincide con el de la transgresión de las normas de arquitectura discursiva naturales de la condición postmoderna.

La *cienciapoesía* es el argumento de un tiempo que ya no logra recitar los elogios del entorno, ni glorificar al hombre, ni santificar a los dioses, porque todo es incierto y borroso, iniciando por el lenguaje. En desagravio, la *cienciapoesía* presenta una proximidad a partir de toda metáfora científica y de toda la ciencia de la poesía que

reconquiste -por intervención de la palabra- la ecuanimidad extraviada y que sea capaz de fundar nuevas condiciones de correspondencia, nuevos espacios al arte.

Con el poeta cubano José Lezama Lima [1910-1976] se abre al universo un sistema poético confabulado paralelamente con la belleza matemática de sus versos. La metáfora –y la definición que del poema dio el poeta- pareciera más bien un concepto cualquiera de un texto de cálculo con sus palabras: “*Un poema es una cantidad resistente entre la progresión de la metáfora y el cubrefuego de la imagen*”. (Lezama Lima, 20/12/2011).

El legado científico de Alexander von Humboldt [1769-1859], especialista en botánica, geología y mineralogía, resultado de su viaje a América, realizado entre 1799 y 1804, constituyó parte del proyecto poético-cultural de José Lezama Lima, una especie de cruce entre ciencia y estética que le sirvió de inspiración.

Alexander von Humboldt tocó además al venezolano y universal Libertador Simón Bolívar [1783 -1830], con su poema en prosa **Mi delirio sobre el Chimborazo** (1822), quien recibía en la cima del volcán ecuatoriano la manifestación extraordinaria de su destino a través de la palabra de un genio con acento claramente humboldtiano que le exhortaba a difundir a los hombres los secretos del cosmos físico y espiritual que le habían sido señalados.

Al igual que en la obra del filósofo y poeta venezolano Andrés Bello [1781-1865], quien traducía a las silvas neoclásicas de su **Alocución a la poesía** (1823) aquel llamamiento humboldtiano al “*Marón americano*” que correspondía simbolizar las energías terrenales y los tesoros de la fecunda Zona Tórrida. La autoridad del peregrino Alexander von Humboldt asistía a Bello a diseñar un ideal innovador en el que descubre una moderna visión sobre lo real-histórico.

Con el poeta y escritor peruano Mario Vargas Llosa [1936- ], uno de los más importantes novelistas y ensayistas contemporáneos; Premio Nobel de Literatura en 2010; Premio Cervantes 1994 y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1986, entre otros, esta magia de la *cienciapoesía* se presenta indiscutiblemente. Desde 2010 recibe el título protocolar de *Ilustrísimo Señor* por ser marqués. Al igual que otros autores latinoamericanos, ha participado en política, siendo defensor de las ideas liberales. Fue candidato a la presidencia del Perú en 1990 por la coalición política de centroderecha Frente Democrático (Fredemo).

Vargas Llosa negó varias veces que haya escrito poesía, a excepción de aquellas de su etapa adolescente y que indujeron las reprensiones de su padre o le merecieron el mote de "poeta" en el escuela. El poema **Padre Homero** fue escrito en el 2008, en San Pedro de Atacama, Chile, y se publicó en la revista **Letras libres** en 2010; Una verdadera gran sorpresa para los lectores, ya que Vargas Llosa se ha distinguido más como crítico ensayista y novelista, pero lo que sí se puede afirmar a través de la lectura de este poema, es que lo universal en ambas disciplinas, tanto en la ciencia como en la literatura es el delirio por el saber. (Vargas Llosa, 21/12/2011).

Son Atenea y Hermes, dioses de las artes y de las ciencias, quienes protegen a Odiseo, rey de Ítaca, personaje y héroe de Homero. Además, Vargas Llosa, inspirado seguramente en su obra dramática **Odiseo y Penélope** (2007) –basada en el inmortal relato homérico- saca a la luz su **Padre Homero**, en un intento de reunir a ambos dioses, en un afán por fusionar las ciencias y las humanidades a través de la poesía.

Otros poemas como **Gozos cibernéticos y Nueva teoría sobre el Big Bang (El ojo de la mujer, Antología, (1991)** de la escritora, poeta y novelista nicaragüense Gioconda Belli [1948- ], quien tiene en su haber innumerables libros de poesía, novelas y premios, despliegan esa intermediación entre la ciencia y la literatura una vez más. Mientras algunos pensadores como Vargas Llosa se empeñan en una

banalización de las sociedades en cuanto a la globalización de la cultura y el saber por medio del entretenimiento inmediato y efímero, haciendo que decline el rol de los intelectuales, muchos son los poetas que reflejan con su creación poética todo lo contrario; acercar el conocimiento científico y la poesía al común de los hombres y mujeres del mundo. La ciencia concuerda, asimismo, que el universo se instaure progresivamente entre un espacio cerrado o el conjunto absoluto. El saber es el saber, dentro o fuera del cosmos. (Belli, 17/02/2011).

Y dentro de ese mismo espacio del universo, se encuentra el poeta, sacerdote católico, político y escultor nicaragüense Ernesto Cardenal [1925- ], con su famoso **Canto Cósmico** (1989), compuesto de 43 cantigas conexas a la ciencia, la creación, el principio y el fin, las estrellas, la noche; como ejemplo: **Cántico cuántico** (Cantiga 29, p. 335). **El Big Bang** (Cantiga 1, p.11). (Cardenal, 23/05/2010).

**Canto Cósmico**, es un texto poético extraordinariamente interdisciplinario, al extremo postmoderno. La aproximación metafórica de las humanidades y las ciencias es simplemente perfecta. La *cienciapoesía*, tiene en Cardenal –sin saberlo- un importante eco publicitario; es quizás, el poeta que con mayor acento científico se acerca a Lucila Velásquez; por la profundidad de sus imágenes, por la extensión de su obra poética, por la magnificencia de los conceptos creacionistas del lenguaje poético-científico en rigor. Este poemario -como un inmenso collage postmoderno- sobrepasa la simple alteración del discurso tradicional de la poesía y va más allá del predominio de las distintas terminologías de la ciencia, en un hermoso experimento de Cardenal por encajar y adjuntar la Ciencia y la Literatura. La recepción de esta poética, aparentemente imparcial e incompleta, se va desarrollando teórica y sistemáticamente en la *cienciapoesía* de Lucila Velásquez, desde la aparición de **El Árbol de Chernobyl** en 1989, hasta **Se hace la luz** en 1999.

Esta alteración de la lírica tradicional, impulsada por la transferencia de las termilonogías y teorías científicas dentro del poema, da como resultado una multiplicidad de espacios disciplinarios y discursos híbridos infinitos, donde sobresale el estilo unificado y la habilidad de la autora para incorporar un conjunto impresionante de citas, fuentes documentales, intertextos, propios de la postmodernidad.

En la misma línea del tiempo se ubican los poemas **Universo** y **Windows 98** (**Inventario III**, 2004 p. 96) del poeta uruguayo Mario Benedetti [1920-2009]. Son las mismas ideologías del arte en general –en esta época de la postmodernidad- las que revelan una interrelación intensa con la ciencia; haciendo alarde de una exégesis de la existencia con ciertas afinidades e influjos mutuos que fragmentan la división entre ambas disciplinas. Con esto, los poetas contemporáneos buscan –una vez más- la belleza y la verdad del universo a través de las palabras, las metáforas, los símbolos, pero también los números, las ecuaciones y fórmulas entrecruzadas dentro de la creación poética.

El poema **El astronauta prepara el descenso** (2004, p. 224), del poeta, ensayista y novelista colombiano William Ospina [1954-], expone el universo cósmico del pensamiento de un astronauta cuando mengua hacia la luna, la observa mientras habla entre metáforas al viento. O con su libro: **¿Con Quién Habla Virginia Caminando Hacia El Agua?** (1995), en el cual, claramente, despliega un sinnúmero de poemas interrelacionados con alguna disciplina científica, sobre todo con las ciencias sociales, o en referencia a personajes y poetas del siglo XX, como Einstein, los dictadores del Caribe, Tolstoi, Borges, la muerte de Gaitán, Picasso, Virginia Woolf, Kafka, el horror del nazismo. Aquí los poemas: **E=mc<sup>2</sup>**; **Hai-Ku de Hiroshima**; **Peter Endless, autor de Ciencia Ficción**. (Ospina, 28/05/2011).

Ospina, refleja en sus poemas, la clara convicción de la interdisciplinariedad, la concurrencia de todas las ramas del conocimiento dentro de la cultura; la globalización del saber por medio de la poesía y la educación. La relación literatura y ciencias, sigue su camino.

Con el escritor, ensayista, político, poeta y diplomático ecuatoriano Jorge Enrique Adoum [1926-2009] y su poema: **Sobre la inutilidad de la semiología** (1978). En este contexto, huelga rescatar la correlación que se crea entre el lenguaje estrictamente literario y el lenguaje científico o de las ciencias sociales en general; la sorpresa de lo cotidiano, en extensos segmentos poéticos asoma aquí, el poeta, mientras estudia semiología mira a una mujer que llora el momento en que *"trata de cerrar las persianas"*; el poeta supone que esa mujer se suicidará. Este pensamiento se desarrolla en un largo monólogo. El poema termina con estos segmentos encerrados entre paréntesis: *"(Verano. Domingo. Se diría que la vida vale la pena. Dicen. Digo./ Creo/ Menos mal que seguirá intacta mañana al aire libre de agosto/ aunque alguien, quizás yo mismo, pueda morir hoy sin que me haya/ enterado previamente)"*. (Adoum, 20/06/2011).

Otro poema de carácter político-social de Jorge Enrique Adoum es: **Hiroshima mon amour**, incluido en el libro **Curriculum mortis** (1968), y título de la película de Alain Resnais y del que Adoum se adueña para hacer énfasis en la catástrofe que ocasionó el lanzamiento de la bomba de destrucción masiva sobre la población civil japonesa. El poema se divide en cuatro fragmentos, La forma con la que el poeta condena esta acción se puede interpretar desde dos puntos de vista, por un lado, en base a las frases escritas en inglés que indirectamente comprometen al gobierno norteamericano, y por otro, la forma irónica con la que, después del desastre, se interpreta a Hiroshima como un lugar turístico a donde acuden los americanos a fotografiarse o a *"admirar el monumento a las cenizas"*. La película se presentó en 1959 y trata sobre la memoria y el olvido con la brutalidad de la guerra nuclear como

trasfondo. Adoum escribe el poema nueve años después y hace énfasis, asimismo, en la catástrofe que este suceso significó para el mundo. (Adoum, 20/06/2011).

Una buena combinación de lenguaje científico y poético se encuentra en el poema **En el principio era el verbo**, en el cual el poeta transfigura la lengua para adecuarla a su antojo cotidiano, en franca rebeldía de su pensamiento postmoderno, de su libro **No son todos los que están** (1979, p. 17). Textualmente:

### **En el principio era el verbo**

*te número te teléfono aburrido  
te direcciono (callo caso y escalero)  
y habitacionada ya te lámparo te suelo  
te vaso te enfósforo te libro  
te disco te destoco te desvisto desoído  
te camo te almohado enciendo descubijo  
te pelo te cadero me cinturas  
nos trasvasamos labio a labio  
me embotello en tu adentro  
nos rehacemos te desformo me conformo  
miltuplicada tú yo míldividido*

Son muchísimos los poemas de Adoum dentro de estas particularidades del lenguaje; su producción literaria, su creación lírica, es mucho más amplia de lo que se puede imaginar; su lenguaje, riquísimo y ocurrente, pasea por espacios lingüísticos oceánicos y fecundos. En la correspondencia *intertextual* o *interdiscursiva* de su obra, aborda el universo mismo en perfecta correlación de las palabras y los temas propios del siglo XX y XXI: lo social, político, histórico y científico colman sus libros.

En el práctico ejercicio de la escritura, como una instancia artística interminable, confluye toda la sabiduría del universo; el poeta, se hace eco absoluto de la materialidad del ser humano y la poesía, la insólita prueba irrefutable de su presencia en el planeta en la brutal trascendencia de lo cotidiano.

El profesor y poeta chileno Gonzalo Rojas [1917-2011], perteneciente a la llamada “Generación de 1938”, se enmarca en la tradición continuadora de las vanguardias literarias latinoamericanas del siglo XX. Ampliamente reconocido a nivel Hispanoamericano, fue galardonado, entre otros, con el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 1992, el Premio Nacional de Literatura de Chile 1992 y el Premio Cervantes 2003. En su poema **Microfilm del abismo**, del libro **Oscuro y otros textos** (1999, p. 40), donde la física y la matemática, las estrellas y Einstein se pasean a descaro entre los versos de Rojas. La *cienciapoesía* del siglo XX puso sus ojos en más de uno; sus semillas germinaron en montones de poetas electos aleatoriamente dentro del contexto social que los acuña, pero solo pudo dar frutos abundantes en escasos trovadores, como se observa en esta investigación.

En cambio, hay un diálogo interdisciplinario en la *cienciapoesía* de Lucila Velásquez y, su arte poética, es una espiral ascendente donde cada nuevo título científico-lírico se dirige a la configuración de un libro único, lleno de aproximaciones e ideas cósmicas del espacio-tiempo-pensamiento de la filosofía de la ciencia. Su palabra es cardinal dentro de esta temática, a pesar de la insistencia de algunos pensadores y antologistas de ni siquiera mencionar a la autora en tantos escritos e investigaciones recientes referentes a la relación Ciencia y Poesía.

El poeta y traductor mexicano Alberto Blanco [1951- ], cursó estudios universitarios de Química y Filosofía. A la fecha ha publicado 25 libros de poesía, entre los que destacan: **Giros de faros** (1979); **Antes de Nacer** (1983); **Tras el rayo** (1985) y **El libro de los pájaros** (1990). Su trabajo ha sido traducido a una docena de idiomas e incluido en diversas antologías de literatura hispanoamericana. En 1998 se publica: **El corazón del instante**, una reunión de doce libros de poesía que abarca 20 años de escritura (1973-1993). Aquí se expresa el vínculo del poeta –de formación científica– con el cosmos; de hecho, la X colección **La raíz cuadrada del cielo**, (el décimo libro de **El corazón del instante**) empieza con un epígrafe de Albert Einstein: “La

*imaginación es más importante que el conocimiento”* (p. 442). La conjunción de la ciencia, la imaginación y la poesía. En la III parte: **Teorías**, encontramos los poemas **Teoría cuántica** (p. 451) y **Teoría de fractales** (p. 453), entre muchos otros de nexo con las ciencias, que encuadran perfectamente con el trabajo de investigación científica del poeta. Para él, la poesía y la ciencia se basan en lo mismo, el desconocimiento.

Otros poemas como **La curva corazón**, **Acerca de los ojos**, **Tratado de energía**, **El Túnel** y **Botánica ambidiestra**, (Neuman, 02/02/2011), del poeta y narrador argentino Andrés Neuman [1977- ], actualmente radicado en España, acompañan esta misteriosa interrelación disciplinaria. El poeta, obtuvo en 1991, en Granada, la licenciatura en Filología Hispánica y ha impartido clases de literatura hispanoamericana. También es columnista y guionista de tiras cómicas en el diario **Ideal** de Granada. Desde que en 1995 se da a conocer en el Certamen Nacional de relatos de Alfaguara, ha cosechado una importante cantidad de reconocimientos y premios literarios, tanto en el género de la poesía como en el de la narrativa y el cuento. Estos poemas se encuentran publicados en su libro: **Mística abajo**, (2008), editados por Editorial Acantilado.

Las expresiones de poetas y científicos en torno a la asociación entre ciencia y poesía y las ventajas que ofrece la expedición en los dos hemisferios son tan cuantiosas que citarlas podría extralimitar las cuartillas de cualquier trabajo de investigación, sin embargo, la fascinación por el tema ha permitido –por lo menos– mencionar los más importantes o célebres.

Empero, otros poetas en esta corriente estética de la *cienciapoesía*, -por sólo aludir - serían: Gloria Fuentes, Óscar Hahn, Elena Ortiz Muñiz, José Emilio Pacheco, Susana Barragués, Daniel Samoilovich, Vinícius de Moraes, José Manuel Caballero Bonald,

Jaime Siles, Pedro Salinas, León Felipe, Gerardo Diego, Gabino-Alejandro Carriedo, Jorge Guillén, Carmen Conde, Luis Alberto de Cuenca, José Luis Jiménez-Frontín, Rafael Catalá, David Jou, Ida Vitale, Alfonso Vallejo, María Eloy García, Juan Miguel López, Jorge Riechmann, Jaime Jaramillo Escobar, Alfredo Cardona Peña y Lionel Henríquez Barrientos.

## Venezuela y la *cienciapoesía*

La naturaleza está escrita con lenguaje matemático.  
**Galileo**

Carlos Augusto León, poeta, ensayista, periodista y crítico venezolano, aparece en Venezuela hacia los años 50, 60 y 70. Estudió historia y geografía en el Instituto Pedagógico de Caracas, posteriormente Ingeniería Civil en la Universidad Central de Venezuela. Como activista político llegó a ser miembro del ilustre Consejo Municipal de Caracas y senador por el Congreso Nacional. Sus ideas revolucionarias lo llevaron a la cárcel durante la dictadura de Marcos Pérez Jiménez y luego al destierro.

Vivió en México –igual que Lucila-, Francia y en algunos países socialistas donde tuvo una destacada actividad como humanista y escritor. En Rusia, Carlos Augusto León –quien conoció al poeta, político comunista vietnamita, y presidente de la República Democrática de Vietnam **Ho Chi Minh** [1890-1969] en el Sanatorio Barvikha, de Moscú a finales de los años 50 junto al poeta turco **Nazim Hikmet** [1902-1963] - recibió el “Premio Mundial de la Paz”. A la caída de la dictadura regresa al país y se incorpora a la lucha por sus ideas. Obtuvo varios premios, entre ellos: El Municipal de Literatura (1943), El Municipal de Prosa (1946) con el ensayo **Las Piedras Mágicas** (sobre Ramos Sucre) y el Premio Nacional de Literatura (1948) por su libro **A Solas con la Vida**. Conocido como uno de los poetas venezolanos de la llamada tendencia social, a la cual fue siempre fiel, muestra a lo largo de su trayectoria una leve evolución hacia el verso más íntimo, pleno de sencillez, espontaneidad y ternura, en el que se advierte la cercanía a lo Clásico Castellanos y a la expresión depurada, donde la presencia de los temas de la vida, la muerte y el yo son ampliamente reflejados en textos como: **Los Pasos Vivientes** (1940); **Canto de mi país en esta guerra** (1944); **Los Nombres de la Vida** (1947); **La niña de la calavera y otros poemas** (1948); **Canto a Corea** (1949), **Canto a la**

paz (1950), **Yo te agradezco, amor** (1957), **Sobrevivo** (1967), **Tratado del recuerdo y del olvido** (1969), **Torre de amor** (1970), **Solamente el Alba**, (1973), **Venezuela** (1973), **Naturaleza secreta** (1975), **La Muerte y el Morir** (1980), **Los círculos concéntricos** (1981), **El Río Fértil** (1981), **La Palabra Vida y Juegos del yo**, (1989), por ejemplo. Pero su sencilla aventura dentro de las ciencias es con los poemas: **Responded a Estocolmo** (p. 287) y **coplas de la Muerte H y la vida popular** (p. 299), de su libro: **El hombre y la estrella: prosa y poesía, selección** (1965) y **Los Ojos Abiertos**, (1971).

Y comienza en **Amor con los ojos abiertos**: “*Para la indagación de los mosquitos/recurso a la teoría de los quanta*” o “*varía de una a otra planta/la velocidad de la savia/¿inversa al diámetro del tallo?*” (1965, p. 389).

O con su **Canto al Sol IV**:

*Fue necesario, Sol,  
que al átomo llegase  
la mirada del hombre,  
que en sus manos  
se hiciese el estallido  
del átomo  
y la maldad marcarse  
-no era necesario-  
el nombre de Hiroshima.  
Ahora sabemos:  
en ti, cósmica alquimia,  
el Hidrógeno que en Helio se trasmuta  
irradia tu luz cálida.*

Y en este otro poema: **Alfa del Centauro**, del mismo libro: **Los ojos abiertos**, donde se encuentra una similitud con la “Teoría de la bifurcación” de Prigogine y Stengers, y que ya Borges planteaba en **El jardín de los senderos que se bifurcan**. La creencia de la división del tiempo o de los varios planos temporales:

*Tal vez en la estrella  
Alfa del Centauro  
vive un ser igual que yo.  
O en cualquier otro  
lugar de una galaxia,  
lejos de nosotros muchos años-luz.  
Tal vez el carbono milenario  
y el Oxígeno paternal  
han hecho que el ser vaya  
de piedra en alga en pez en rana  
en pájaro en cuadrúpedo,  
hasta algo muy parecido al hombre.  
o quizás serán otras las formas de la vida.  
Mas, si ese ser lejano ha alcanzado  
a estar sobre dos pies,  
si acaso,  
con un cerebro, flor de millones de años,  
ha llegado a pensar,  
ha de ser algo semejante al hombre,  
nuestro remoto igual.  
Y tal vez no esté preso  
en la red “tuyo-mío”  
ni conozca la guerra,  
un ser –que-es-todo-suyo,  
sin cadenas ni límites.  
Tal vez en la estrella  
Alfa del Centauro  
o en otro galáctico rincón,  
hay seres semejantes a nosotros  
y más puros quizás.  
Si hemos de prepararnos  
para un posible encuentro  
es bueno que pensemos  
en borrar tantas cosas  
que afean la Tierra:  
más aún que el cohete  
vamos haciendo un Hombre  
que sea realmente comparable  
a cualquier remoto hermano sideral.*

Aparte de Carlos Augusto León, en Venezuela sólo el poeta León Levy [1929- ], en 1955, con el poema **Canto al Cobalto** y, en 1966, el poeta y novelista Miguel Otero Silva [1908-1985], con **Uranio 235**, (2006, p. 25) irrumpen con un lenguaje científico en sus obras; apenas perceptible al ojo del buen lector.

Con esto, Lucila Velásquez se perfila como la única poeta -en lengua castellana- que ha traspasado los anales de la historia de la literatura con su pródiga obra poética sumida en la corriente estética postmoderna de la *cienciapoesía*. En Latinoamérica, sólo se acercan Ernesto Cardenal, Jorge Luis Borges y Nicanor Parra, en cuanto a la realización de una incursión de la ciencia en la poesía, en la visión cosmológica y en el postmodernismo lingüístico.

No existe poeta en el mundo que pueda igualar semejante obra poética en el perfil de la relación ciencia-poesía; en cuanto al lenguaje, temática y conjunto, la integridad de este aporte a la filosofía de la ciencia es insuperable. Tal planteamiento se puede reflejar en las palabras de innumerables escritores universales del siglo XX y XXI.

Críticos, científicos y poetas como: Vicente Aleixandre, Juana de Ibarbourou, Alfonso Reyes, Rabel Catalá, David Jou, Severo Sarduy, Darcy Ribeiro, Carlos Murciano, Luis Pastori, Miguel Otero Silva, Oscar Sambrano Urdaneta, José Ramón Medina, Vicente Gerbasi, Orlando Araujo, Pablo Rojas Guardia, Alexis Márquez Rodríguez, Guillermo Morón, Gustavo Pereira, entre otros, pueden dar fe y testimonio escrito de esta propuesta; sin embargo, el nombre de Lucila Velásquez no se encuentra totalmente reivindicado con las distintas autoridades literarias universales; necesaria es pues, su verdadera ubicación en el ámbito de la lengua castellana tanto en Venezuela como en Latinoamérica y el resto del mundo.

## CONCLUSIONES

¿es posible el ejercicio de las ciencias  
sin ese acervo de sabiduría que son las humanidades?

**Octavio Paz**

Estudiar y estimar el quehacer poético de Lucila Velásquez como la portavoz más trascendental de la corriente lírico-estética postmoderna de la *cienciapoesía* es indiscutiblemente acertada. En lo particular, la poeta despliega un característico y esencial atractivo; un estado de gracia poética, una alquimia literaria sobre la hacedora de esta tesis, en virtud de una fortuita pero soberbia amistad desde el año 1997.

En el aspecto académico -con semejante sentencia lírica de la relación ciencia y literatura- se apertura una insólita doctrina de altísima reflexión catedrática, pues otorga una línea de estudio original e innovadora tanto en la Universidad de Carabobo como en el resto de universidades y centros de formación literaria de Venezuela, Latinoamérica y el mundo.

Por otra parte, la obra unidad poético-científica de Lucila Velásquez – efectivamente- es producto del contexto histórico que la vio nacer. La década de los 80, marcada entre otros aspectos por los acontecimientos de la explosión de la Central Chernobyl, en Ucrania, desencadenó en la autora la inquietud y expectación suficiente para dar un alerta al mundo a través de la literatura, de la poesía, de la metáfora de la ciencia.

La cultura, señala los aspectos mentales comunes de todos los intelectuales en general. Los conocimientos naturales o científicos, éticos o estéticos, se encuentran condicionados de manera específica en ese grupo social determinado que se desarrolló a finales del siglo XX.

Lucila Velásquez es un sujeto más de la sociedad a la que pertenece y su discurso la transforma en su emisaria; simultáneamente, la escritora posee una claridad - consciente o no- que la lleva a materializar sus visiones y conjeturas en la obra literaria de forma analítica y con respecto a sus valores. La poeta cultiva una conexión intelectual con la literatura y por tanto hay una afinidad entre las artes, la sociedad y la cultura de esta época. La poesía es producto de una apreciación reflexiva y constante sobre las ideas culturales de una colectividad.

Al mismo tiempo, al existir diferentes enfoques del universo, los respectivos estilos literarios también son diferentes. Las estructuras de la literatura son caprichosas porque los criterios de valor de los individuos también lo son; todo depende de su afiliación a una cultura y un período determinado. No obstante, estas variaciones que presentan las estructuras de la literatura, son restringidas y cíclicas.

Esta corriente de la *cienciapoesía* es una declaración y una postura de la poeta ante el Cosmos; es la esencia de toda la creación poética de su unidad-científica y lo que la identifica como distintiva, categórica y exclusiva dentro de la literatura universal. En otras palabras, sus poemas son interdisciplinarios e interculturales, los cuales propician experiencias más intensas e iluminadoras de la vida.

A su vez, la aparición de esta propuesta lírica se produce en concordancia con la visión postmoderna de algunos pensadores como Lyotard; por tanto acarrea con ella todos los elementos particulares de esta postura, como la *intertextualidad*, el *pastiche*, la cita, la alusión, la *interdiscursividad*, la *transdisciplinariedad*, entre otros, y que emergen dentro de la obra de Lucila Velásquez de la manera más significativa y manifiesta. Por ende, la *cienciapoesía* es una tendencia estética postmoderna o producto de la postmodernidad dentro del contexto histórico que la enmarca.

Huelga decir que, indudablemente –y dando respuesta a las interrogantes de la introducción de esta tesis- Lucila Velásquez es el primer caso -en el ámbito de la lengua castellana- de esta expresión postmoderna de la poesía en la ciencia. Y existe –según brota de su obra- un verdadero aporte científico en la creación de este discurso poético, cuya conjunción temática oscila entre la metáfora y las grandes incógnitas de la materia y el universo espacio-temporal.

La belleza de sus versos representa la máxima expresión de la *cienciapoesía* en Venezuela, América Latina y el resto del planeta; una concepción poética rica y abundante, única y extensa, y poco reconocida y estudiada ante los críticos y autoridades literarias del mundo de habla hispana; además de la escasa inclusión en diversas antologías poéticas referentes a la relación Literatura y Ciencia.

Con respecto a las aproximaciones temáticas y a la inmensidad de la unidad poético-científica de Lucila Velásquez, sólo puede mencionarse a Ernesto Cardenal, Nicanor Parra y Hans Magnus Enzensberger; pero esta cercanía es relativa, pues ninguno llega a configurarse tan prolongada y profundamente en cuanto al tópico y a la concepción filosófica de esta corriente. Hasta el presente, ningún poeta se ha manifestado tan intensamente ante la contemporaneidad científica y tecnológica; un nuevo trino y un género original e inesperado en la manifestación de un discurso que abarca todos los sentidos; un enfoque insólito desde el punto de vista poético; una transformación irracional de la belleza a través del verso y la metáfora.

La obra de Lucila Velásquez destaca en la táctica creadora y la maestría lingüística en el manejo extraordinario de fuentes documentales, nombres, citas, alusiones, es decir, de la intertextualidad y, paralelamente el uso de una prodigiosa imbricación de discursos: el científico y el poético, transfigurando la concepción de una nueva teoría del conocimiento literario en aras de la relación Literatura y Ciencia. El nacimiento de nuevos planteamientos para una teoría de la *Cienciapoesía* en Venezuela.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### De la autora:

- Velásquez, L. (1989). **El Árbol de Chernobyl**. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A.
- Velásquez, L. (1991). **Algo que transparece**. Colección Altazor. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Velásquez, L. (1992). **La Rosa Cuántica**. Colección Altazor. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Velásquez, L. (1995). **El tiempo Irreversible**. Colección Lírica Caracas: Editorial Pomaire.
- Velásquez, L. (1995). **La singularidad endecasílabo**. México: Cuadernos Americanos. UNAM.
- Velásquez, L. (1997). **La próxima textura**. Colección Altazor, Colección Poesía. Caracas: Monte Ávila Editores. Fundarte.
- Velásquez, L. (1999/2004). **Se hace la luz**. Caracas: Círculo de Escritores de Venezuela.
- Velásquez, L. (2008). **Memorias de mis días con Ruiz Pineda y Betancourt, El Che y Fidel**. Caracas: Grijalbo.

### General:

- Adoum, J. E. (1979). **No son todos los que están: poemas, 1949-1979**. Barcelona: Seix Barral.
- Aleixandre, V. (1962). **En un vasto dominio**. Revista de Occidente. Madrid: Ediciones Castilla.
- Bajtín, M. (1986). **Problemas Literarios y Estéticos**. La Habana: Arte y Literatura.
- Baroja, P. (1966). **Cuentos**. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Baroja, P. (1984). **Canciones del suburbio**. Madrid: Caro Raggio Editorial.

- Benedetti, M. (2004). **Inventario III**, poesía completa, 1991-2001, Volumen 3, Madrid: Seix Barral.
- Blanco, A. (1998). **El corazón del instante**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blake, W. (2006). **El demonio es parco: aforismos**. México: Editorial Verdehalago.
- Borges, J. L. (1993). **Ficciones. El Aleph. El informe de Brodie**. Caracas: Biblioteca Fundación Ayacucho.
- Calinescu, M. (1991). **Cinco caras de la modernidad, Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo**. Colección Metrópolis. Madrid: Tecnos, S. A.
- Catalá, R. (1986). **Cienciapoesía**. USA, Minneapolis: Prisma Book.
- Cavafis, C. P. (1981). **Poesía Completa**. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Compagnon, A. (1991). **Las cinco paradojas de la modernidad**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Crida Álvarez, C. A. (2001). Revista **Pensamiento y Cultura**, ensayo: **Ética Científica y Conciencia**, octubre, número 004, Cundinamarca, Colombia: Universidad de La Sabana.
- De la Cruz, S. J. (1992). **Poemas**. Cardinal. Cuaderno Antológico de poesía. (ed. Luis Alberto Angulo. Universidad de Carabobo. Dirección de Cultura.
- De la Cruz, S. J. I. (2006). **Primer sueño y otros escritos**. México: Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (2010). **Historia de las Creencias y las ideas religiosas I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis**. Volumen I. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Eliot, T. S. (2004). **Tradición y talento individual. Ensayos escogidos**. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Eliot, T. S. (1989). **Cuatro Cuartetos**. Trad. José Emilio Pacheco. México. Fondo de Cultura Económica.
- Enzensberger, H. M. (2002). **Los elixires de la ciencia: miradas de soslayo en poesía y prosa**. Barcelona: Anagrama.

- Fernández Moreno, B. (1984). **Antología de Antologías**. Casa de las Américas.
- Fernández Moreno, B. (1969). **Obra Poética: antología**. Volumen 83. Clásicos Huemul.
- Ginsberg, A. (1984). **Oda Plutonica y otros poemas (1977-1980)**. Madrid: Visor Libros.
- Goldmann, L. (1985). **El Hombre y lo Absoluto**. Barcelona- España: Ediciones 62.
- Habermas, J. (1990). **Pensamiento postmetafísico**. Madrid: Taurus.
- Hayles, K. Comp. (1991). **Caos y Orden: Dinámica compleja entre literatura y ciencia**. Chicago: University of Chicago Press.
- Heidegger, M. (1988). **Arte y Poesía**. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica.
- Heisenberg, W. (1959). **Física y Filosofía**. Buenos Aires: Ediciones La Isla.
- Historia Universal II. (2006). **El Aula en Casa**. Tomo 13. Biblioteca de Consulta. Perú: Pasa-Notitarde.
- Historia Universal. (2006). **La Enciclopedia del Estudiante**. Tomo 2. Buenos Aires: Santillana.
- Historia Universal. (2007). **El siglo XX (I): Europa hasta 1945**. Tomo 10. Perú: Espasa Calpe, S.A.
- Historia Universal. (2007). **El siglo XX (II): La Reconstrucción de Europa, un nuevo milenio**. Tomo 11. Perú: Espasa Calpe, S.A.
- Historia Universal. (2007). **El siglo XX (III): América, Asia y África, un nuevo milenio**. Tomo 12. Perú: Espasa Calpe, S.A.
- Hoffmann, R. (2005). **Química imaginada: Reflexiones sobre la Ciencia**. Fondo de Cultura Económica de España, S.L.
- Huxley, A., (1963). **Literatura y Ciencia**. Buenos Aires: Editora y Distribuidora Hispanoamericana.
- Hawking, S. (1988). **Historia del Tiempo. Del Big Bang a los Agujeros Negros**. Barcelona: Editorial Crítica.

- Jiménez, J. R. (2004). **Diario de un poeta recién casado**. Edición bilingüe. Trad. Hugh A. Harter. Susquehanna University Presses.
- Kant, I., (1993). **Primeros Principios Metafísicos de la Ciencia de la Naturaleza**. Cap. *El modelo Leibziano o Metafísico-dinámico*, México: UNAM.
- Kristeva, J. (1978). **Semiótica 1**. Madrid: Fundamentos.
- Miliani, D. (1998). Palabras de presentación de **La próxima textura**, Plátano Protocolar, Teatro Teresa Carreño, (17/02/98). Carta de Lucila Velásquez a Domingo Miliani (1991).
- Neruda, P. (1983). **Odas Elementales**. Santiago de Chile: Ediciones Pehuén.
- Neruda, P. (1981). **Canto General**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Nervo, A. (1973). **Serenidad**. Buenos Aires: Espasa-Calpe (Col. Austral).
- León, C. A. (1965). **El hombre y la estrella: Prosa y poesía, selección**. Caracas: Universidad Central de Venezuela. Dirección de Cultura.
- Lotman, I. (1999). **Cultura y explosión**. Barcelona-España: Gedisa.
- Lyotard, J. F. (1979). **La condición posmoderna: informe sobre el saber**. Madrid: Cátedra S.A. 1987.
- Lyotard, J. F. (1986). **La posmodernidad explicada a los niños**. Barcelona-España: Gedisa S. A.
- Lukács, G. (1971). **Teoría de la Novela**. Barcelona: EDHASA.
- Lukács, G. (1985). **El Alma y las Formas**. México: Grijalbo.
- Ochoa, I. y Díaz, C. Comp. (1998). **Lucila Velásquez. 50 años de Creatividad de la Palabra Poesía. 1949-1999**. Caracas. Fondo Editorial Fundarte. Alcaldía de Caracas.
- Ospina, W. (2008). **Poesía**. Bogotá. Grupo Editorial Norma. Colección *La otra orilla*.
- Otero S., M. (2006). **Obra poética**. Libros de El Nacional. Biblioteca Miguel Otero Silva.

- Pandis-Pavlakakis, E. (2000). **La metáfora de Lucila Velázquez**. Caracas: Fundarte/Alcaldía de Caracas.
- Paz, O. (1956). **El Arco y la Lira**. Sexta edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1990). **La Otra Voz y Fin de Siglo**. Barcelona. España: Editorial Seix Barral, S.A.
- Penrose, R. (1991). **La nueva mente del emperador**. Madrid: Mondadori.
- Pfeiffer, J. (1979). **La Poesía. Hacia la comprensión de lo poético**. México. Fondo de Cultura Económica.
- Primo Levi. (1958). **Si esto es un hombre**. Barcelona: Muchnik Editores.
- Prigogine, I. (1993). **El Nacimiento del Tiempo**, Barcelona: Tusquets Editores, Barcelona.
- Reverdy, P. (1977). **Escritos para una poética**. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Rojas, G. (1999). **Oscuro y otros textos**. 1era edición, Santiago: Pehúen Editores.
- Rubén Darío. (1995). **Poesías**. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Schökel, L. (1995). **El estilo Literario. Arte y Artesanía**. España: Ediciones Ega-Mensajero, S.A.
- Segre, C. (1984). **Principios de análisis del texto literario**. Traducción castellana de María Pardo de Santayana. Barcelona-España: Crítica Grupo Editorial Grijalbo.
- Snow, C. P. (1963). **Las dos culturas y la revolución científica**. 2da. Edición. Buenos Aires: Sur.
- Szyborska, W. (1998). **El Gran Número, Fin y principio y Otros poemas**. Hiperión.
- Updike, J. H. (1960). **Telephone Poles and Other Poems**. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Vallejo, C. (1999). **Antología Poética**. Madrid: EDAF.

- Williams, B. (2008) **Enciclopedia Visual. Ciencia y Tecnología**. España: Editorial Everest S. A.
- Weissert, T. (1991). “**Representation and Bifurcation: Borges's Garden of Chaos Dynamics**”. En Hayles, K. (Comp.): **Caos y Orden: Dinámica compleja entre literatura y ciencia**. Chicago: University of Chicago Press.
- Yllera, A. (1983). **Estilística, poética y semiótica literaria**. México: Alianza Editorial.
- Ziman, J. (1981). **La Credibilidad de la Ciencia**. Madrid: El Libro de Bolsillo. 839. Sección Humanidades. Alianza Editorial, S.A.

## Fuentes electrónicas:

- Adoum, J. E. (1968). **Curriculum mortis. Hiroshima mon amour**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/8637960/Jorge-Enrique-Adoum-Curriculum-Mortis>. (20/06/2011).
- Adoum, J. E. (1978). **Sobre la inutilidad de la semiología**. [Documento en línea]. Disponible en: [http://www.laotrarevista.com/wp-content/uploads/2009/07/adoum\\_homenaje.pdf](http://www.laotrarevista.com/wp-content/uploads/2009/07/adoum_homenaje.pdf). (20/06/2011).
- Aristóteles. (1995). **Física**. Editorial Gredos, S.A. Biblioteca Clásica Gredos [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.quedelibros.com/libro/4808/Fisica.html>. (25/05/2010).
- Baudelaire, C. (1846). **Consejo a los Jóvenes Literatos**. [www.librodot.com](http://www.librodot.com). [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=102330>. (02/08/2008).
- Baudelaire, C. (1857). **Poesía Completa**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.slideshare.net/Keliteratura/ baudelaire-charles-poesia-completa>. (02/08/2008).
- Bécquer, G. A. (1871). **Rimas IV**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/rimas/rimas/rima39.htm>. (05/02/2011).
- Belli, G. (1991). El ojo de la mujer, Antología. Otros poemas como **Gozos cibernéticos** y **Nueva teoría sobre el Big Bang**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=93>. (**Ciencia y Poesía**, 17/02/2011).
- Borges, J. L. **Poemas**. Madrid +más. **Poesía y ciencia**. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=27>. (05/02/2011).
- Cardenal, E. (1989). **Canto Cósmico**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/34190398/Cardenal-Ernesto-Cantico-Cosmico>. (23/05/2010).

- Celaya, G. (1975). **Ciencia y Poesía. Itinerario poético.** [Documento en línea] Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/default.asp?paginacion=482&paginaActual=1> (07/08/2011)
- Dickinson, E. (1984). **Poemas.** [Documento en línea]. Disponible en: [http://isaiasgarde.myfil.es/get\\_file?path=/dickinson-poemas.pdf](http://isaiasgarde.myfil.es/get_file?path=/dickinson-poemas.pdf). (12/07/2010).
- De Quevedo, F. (2003). **Parnaso español.** [Documento en línea] Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parnaso-espanol-sonetos--0/html/ffd3c196-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html#I\\_135\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/parnaso-espanol-sonetos--0/html/ffd3c196-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_135_) (25/05/2009).
- De Unamuno, M. (1930). **La estrella polar.** [Documento en línea]. Disponible en: [http://es.wikisource.org/wiki/La\\_estrella\\_polar](http://es.wikisource.org/wiki/La_estrella_polar). (21/07/2010).
- De Unamuno, M. (1930). **Cancionero 1448; Ley de Gravedad; Tabla de Multiplicar.** [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=509> (21/07/2010).
- Einstein, A. (2011). **Mis ideas y opiniones.** Capítulo I. Barcelona: Antoni Bosch Editor. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.antonibosch.com/libro/mis-ideas-y-opiniones> (21/07/2010)
- Einstein, A. (1934). Palabras pronunciadas en un Simposio sobre ciencia, filosofía y religión: **“La ciencia sin religión está coja; la religión sin ciencia está ciega”.** [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.minutouno.com.ar/minutouno/nota/78725-para-albert-einstein-la-religion-era-la-supersticion-mas-infantil/> (14/05/2008).
- García Lorca, F. (1935). **Conferencia-recital del Romancero Gitano.** Documentos Lorquianos. Disponible en: [issuu.com/.../docs/documentos\\_lorrea.\\_conferencias\\_y\\_biograf\\_a](http://issuu.com/.../docs/documentos_lorrea._conferencias_y_biograf_a) (10/11/2008).
- Heisenberg, W. (1994). **“La ciencia y lo bello”, en K. Wilber (comp.), Cuestiones Cuánticas: Escritos místicos de los físicos más famosos del mundo,** Barcelona: Colección Nueva Ciencia. Editorial Kairós. [Documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/30055710/Cuestiones-Cuanticas>. (23/05/2010).

- Hernández, A.M., **Sección Cultura y espectáculos**. 21 de junio de 2004. [Documento en línea]. Disponible en: [http://www.eluniversal.com/2004/06/21/til\\_art\\_21256H.shtml](http://www.eluniversal.com/2004/06/21/til_art_21256H.shtml) (06/04/2011).
- Huidobro, V. **Poemas**. Madrid +más. **Poesía y ciencia**. [Documento en línea] Disponible en: [www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=68](http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=68). (Poesía y Ciencia, 06/04/2011).
- Jakobson, R. (1960). **Ensayos de Lingüística General. Capítulo XIV. Lingüística y poética**. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A. [Documento en línea]. Disponible en: [http://www.uned-terrassa.es/docs\\_biblioteca/jakobson.pdf](http://www.uned-terrassa.es/docs_biblioteca/jakobson.pdf) (21/07/2009).
- Juarroz, R. (2001). **Poesía Vertical-Antología Esencial**. Buenos Aires: Emecé. [Documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/7206887/Juarroz-Roberto-Poesia-Vertical-Antologia-Esencial>. (11/08/2009).
- Khayyám, O. (1932). **Rubaiyat**. El Cairo: Legación Imperial de Persia. Weblioteca del Pensamiento. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.oshogulaab.com/SUFISMO/TEXTOS/rubaiyat.pdf> (05/02/2011).
- Machado, A. (1907). **Al gran cero. Galerías VII**, [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=79>. (08/02/2010).
- Marinetti, F. T. (1909). **Manifiesto Futurista**. [Documento en línea]. Disponible en: [http://es.wikilingue.com/pt/Manifiesto\\_Futurista](http://es.wikilingue.com/pt/Manifiesto_Futurista). (22/06/2010).
- More, H. (1671). **Enchiridion metaphysicum**, [Documento en línea]. Disponible en: <http://ciencia-arte.blogspot.com/2011/04/henry-more-poeta.html>. (16/10/2011).
- Nietzsche, F. (1970). **Sobre verdad y mentira en sentido extramoral**. [Documento en línea]. Disponible en: [www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf](http://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf). (20/06/2010).
- Neuman, A. (2008). **Mística abajo**. Editorial Acantilado. [Documento en línea]. Disponible en: <http://5poemas.blogspot.com/2006/08/andrs-neuman-y-sus-5-poemas-sobre.html>. (02/02/2011).
- Rodríguez R., G. (2011). **José Lezama Lima, ¿poeta vanguardista? Periódico Cubarte**. [Documento en línea]. Disponible en:

<http://www.cubarte.cult.cu/periodico/opinion/jose-lezama-lima-poeta-vanguardista/20369.html>. (20/12/2011).

Ortega y Gasset, J. (1924). **Las dos grandes metáforas**. [Documento en línea]. Disponible en: [www.enfocarte.com/1.11/filosofia.html](http://www.enfocarte.com/1.11/filosofia.html) – España. (15/08/2010).

Ospina, W. (1995). **¿Con Quién Habla Virginia Caminando Hacia El Agua?** Bogotá: Grupo Editorial Norma. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.bibliotheka.org/?/ver/56736/>. (28/05/2011).

Ospina, W. (2004). El poema **El astronauta prepara el descenso. E=mc<sup>2</sup>; Hai-Ku de Hiroshima; Peter Endless, autor de Ciencia Ficción**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.bibliotheka.org/?/ver/56736/> (28/05/2011).

Parra, N. **Frases**. [Documento en línea] Disponible en: <http://enroquedeciencia.blogspot.com/2012/05/nicanor-parra-de-cientifico-poeta.html>. (21/07/2001).

Parra, N. **Poemas. Madrid+más. Poesía y Ciencia**. [Documento en línea] Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=502>. (21/07/2001).

Poe, E. A. (1848). **Eureka: un poema en prosa**. [Documento en línea] Disponible en: [www.todoebook.net/.../Edgar%20Allan%20Poe%20-%20Eure...](http://www.todoebook.net/.../Edgar%20Allan%20Poe%20-%20Eure...) – España (19/12/2011).

Rojo, A. (2001). Diario La Gaceta. **Literatura y Ciencia. Cuatro ejemplos de una Curiosa Intersección**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.albertorojo.com/lyc/> o <http://albertorojo.com/sitio/textos/> (17/02/2009).

Rojo, A. **El jardín de los mundos que se ramifican: Borges y la mecánica cuántica**: Disponible en [www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit\\_06.htm](http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v1n1/crit_06.htm) (21/07/2012).

Rimbaud, A. (1871). **Cartas del Vidente**. [Documento en línea]. Disponible en: [www.todoebook.net/](http://www.todoebook.net/) <http://adrastea80.byethost9.com/Spanish/ABC/ARTHUR%20RIMBAUD%20-%20CARTAS%20DEL%20VIDENTE.pdf>. (21/12/2010).

- San Agustín. (2010). **Confesiones**. Libro XI. [Documento en línea]. Disponible en: [www.gooachi.com/ebooks/San%20Agustin%20-%20Confesiones.pdf](http://www.gooachi.com/ebooks/San%20Agustin%20-%20Confesiones.pdf). (30/11/2010).
- San Agustín. **Frases**. [Documento en línea]. Disponible en: [http://www.puntoyrayafestival.com/breve\\_historia\\_es.php](http://www.puntoyrayafestival.com/breve_historia_es.php) (30/12/2011).
- Segre, C. (2004) **El testamento de Lotman**. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/segre.htm>. (08/02/2010).
- Szyborska, W. (s/f). **Antología Poética**. Luzbelito Ediciones. [Documento en línea] Disponible en: <http://es.scribd.com/doc/111268147/Wislawa-Szyborska-Antologia>. (15/07/2010).
- Tomlinson, C. **Ciencia y Poesía. Sobre el Principio de los Relojes Mecánicos: Poema en Tres Maneras**: [Documento en línea] Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=55>. (09/01/2013).
- Vargas Llosa, M. (2008). **Padre Homero**. *Revista Letras libres*. Disponible en: <http://www.letraslibres.com/revista/poemas/padre-homero> (21/12/2011).
- Vázquez Montalbán, M. (1990). **Pero el viajero que huye**. Madrid: Visor Libros. [Documento en línea]. Disponible en: [http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vazquez\\_montalban/poesia\\_pero.htm](http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/vazquez_montalban/poesia_pero.htm). (16/10/2010).
- Vidales, C. (2005). **Lo científico y lo poético**. Reflexiones de la Rana Cronopia. [Documento en línea] Disponible en: <http://hem.bredband.net/rivvid/cronopia/cronopia02.htm>. (23/05/2009).
- Wordsworth, W. (1799). **El Preludio**. Libro XIII. [Documento en línea]. Disponible en: <http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=598>. (22/08/2010).
- Yirmanskaia, T. A. (s/f). **Una mujer en el cosmos**, [Documento en línea]. Disponible en: [www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=74](http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/poemas/poesia.asp?id=74). (Ciencia y Poesía, 24/05/2011).