o *Cinco canciones orquestales sobre textos de tarjetas postales de Peter Altenberg*, Op. 4 (1912) de Alban Berg, "prolegómenos del futuro *Wozzek*" según Ernest Krenek, sobre las composiciones de Altenberg (Richard Engländer, 1859–1919), introductor del poema en prosa en lengua alemana.[10]

En México ha sido excepción en este sentido, hasta donde sé, el fresco dramático *Mariposa de obsidiana* (1984), para voz solista, coro y orquesta, de Daniel Catán, a partir del poema homónimo de Octavio Paz.

La recurrencia de Catán a la rica tradición del poema en prosa nacional —López Velarde, Reyes, Torri, Owen, Paz, Arreola, Mutis, Sabines y un largo etcétera—, podría servir de ejemplo a nuestros compositores como alternativa fecunda para la inspiración, la musicalización y las búsquedas formales.

El poema en prosa ofrece a la música una cualidad excepcional: la maleabilidad prosódica. El compositor disfruta con el poema en prosa de una mayor libertad para adaptar el ritmo de la letra al ritmo y la sintaxis musicales. Así lo experimentaron Debussy, Ravel, Berg, Britten y otros, y así podrían seguirlo experimentando los compositores actuales. Para esto, naturalmente, es necesaria la ampliación de la cultura literaria de los músicos, como deseable sería que los escritores mostraran una cultura musical más amplia y una actitud más abierta y generosa que las de mi admirado Jules Renard. □

[10] Hay versiones al español de los textos de Altenberg, realizadas por Joel Peha, en *Pauta*, núm. 29, enero–marzo de 1989, pp. 60–61 y núm. 30, abril–junio de 1989, pp. 21–24, con texto preliminar del traductor.

Auscultación del ojo

Pose sin modelo

Francisco Segovia

Suele haber una madurez en los medios del pintor que emprende un autorretrato, en los del fotógrafo que se fotografía a sí mismo, en los del escultor que esculpe su propia figura. Como intención, esta madurez sugiere que sus investigaciones sobre sí mismos son también una investigación sobre sus recursos. Nada más alejado, en este sentido, del narcisismo. Si el artista se siente "llamado por la Musa" —como se decía hace tiempo—, o "comprometido con su arte" —como se decía no hace mucho—, es natural que se sienta un instrumento de esa musa o de ese compromiso, y que no atribuya su trabajo a la mera voluntad de un "yo". Su investigación "personal" puede verse, de esta manera, como una investigación instrumental. Su "fidelidad a la Musa" implica el reconocimiento de una tarea encomendada, aunque ocurra que lo implique bajo la forma radical de un destino. La duda sobre el sujeto del arte se vierte aquí de manera extrema: al autorretratarse, el artista se pregunta en qué sentido es él una persona que la Musa ha elegido, y si esa elección no lo suprime como tal persona. Es decir, se pregunta sobre quién hace la obra que él hace. ¿No se ha concebido ya, pues, como un medio? No está seguro de ser él mismo quien dice lo que sus figuras dicen. No le parece verosímil que la verdad de su obra dependa de que sea él quien la realice; es decir (si se trata de un autorretrato), no puede creer que su verdad sea tan solo una *pose* del pintor.

Hay que insistir en que un autorretrato no es una investigación psicológica; en que las verdades que se aprenden de él aparecen en medio de unas cuantas convenciones, es cierto, pero no de una teoría prefigurada. Esto equivale a decir, simplemente, que no es posible asistir a una verdad psicológica —siempre declarativa— de la manera en que se asiste a una verdad estética. Porque la segunda no se muestra como la primera y no se hace valer del mismo modo. Las verdades psicológicas reclaman nuestra aceptación en razón de su coherencia, lo que equivale a decir que nos parecen verdaderas porque nos parece verdadera la teoría en que se dan; esto es, en razón de su objetividad. Las verdades estéticas, por otra parte, reclaman justamente nuestra subjetividad: no quieren convencernos de su coherencia interna, y toda la objetividad de que disponen es sólo un recurso para indicarnos qué podemos esperar de ellas. Quieren que las amemos a ellas y al movimiento con que se desnudan, pero no se desnudan para *conquistarnos*: se desnudan para que también nosotros nos desnudemos, como dice el *Cuaderno inoportuno* de Tomás Segovia.

Es un engaño retórico pensar que un artista se autorretrata para mirarse como lo miran los demás, o más simplemente, para que los demás lo miren. Esta podría ser una verdad psicológica, pero aun así sería inconvincente. ¿Por qué, para responder a sus preguntas, no habría de bastarle el retrato que le hiciera otra persona? También en él podría preguntarse sobre la verdad del tema, del modelo, de la pose. Pero no es el caso. Lo que le importa al autorretratista no es la verdad del modelo a secas, sino la verdad de una relación que lo involucra a él mismo como retratista *al mismo tiempo* que como modelo. Tal vez por ello en los autorretratos suelen estar ausentes los otros tipos de relación (la que hay entre modelos, por ejemplo, o entre modelo y fondo). Excepto en unos cuantos ejemplos (como el que ya mencionamos de Velázquez), los pintores y los fotógrafos suelen autorretratarse en soledad —y hasta habría manera de argumentar que en esas misma excepciones hay una "soledad" que se subraya. No es por azar que así sea. La búsqueda que emprenden los autorretratistas los aísla en sus dos costados: como tema y como autores. Este aislamiento, del que parten y al que se dirigen, lo permea todo.

El centro del que parte el autorretrato

es una ausencia. Y esta ausencia debe ser reconocida como una condición: el artista no puede rebasar la encarnación de su propio arte y, en ese sentido, no puede mostrar esa ausencia más que metafóricamente. Cada vez que trabaja en una obra hace intervenir ese "yo" que molestaba a Kafka y que lo llevaba a decir: "Tengo cien mil sensaciones falsas". Y sin embargo sabe que lo que está diciendo no depende por completo de sí mismo. Pero, si él es sólo la encarnación de una voz, ¿de dónde viene esa voz? Por una parte le parece que de ningún lado: la voz no existe sin encarnación, sin sonido. Lo que el poeta toma al dictado no fue pronunciado antes de que él lo escribiera. Y aun así debe suponer que lo que él escribe no se dice nada más en lo que escribe sino en un "antes" hipotético —*o en otro sitio*, como hemos dicho antes. La verdad del autorretrato está en otro sitio cuando está en el cuadro o en la fotografía, pero ese otro sitio virtual aparece como ausencia aquí. Un autorretrato tiene eso de abismal: quiere retratar —y metafóricamente retrata— el vacío que está en el centro del retratista y en el centro del modelo. La *pose* del autorretrato muestra sin duda ese vacío, al menos como "forma", como cliché, digamos; pero también lo hace presente ante nuestros ojos de una manera paradójica: como una encarnación. Tal vez por eso mismo, porque es carne y es mortal, nos parce triste. No porque muestre esa mortalidad en el sentido de la finitud de la vida, sino porque la muestra en el sentido de su condición: es una ausencia lo que empuja al arte o, como quiere una figura romántica, es la muerte, la soledad inmanente. Que de ella se alimenten los hombres para amar, para hacer arte, para tenerse los unos a los otros y cada quien a sí mismo, es el misterio, o el milagro de esa condición. Rosa Chacel diría que es "la sinrazón".

Como figura de la ausencia, de la virtualidad que toma su lugar en el acto creativo, la soledad del artista expresa una condición de su creación, pero suele hacerlo (ante el público y a veces ante el artista mismo) sustituyendo esa misma virtualidad por una soledad nada virtual. Esto permite que prosperen algunas confusiones en cuanto a la clase de vida que se espera de un artista, y en especial sobre el valor que la obra recibe de él como individuo, o al menos en cuanto espacio psicológico. Sin embargo, no está de más insistir en que, como tal virtualidad, la "soledad" del artista es imaginaria: *imagina* (representa) la condición del acto creativo y, al mismo tiempo, muestra la gratuidad fundamental del arte. En palabras de José Angel Valente, "Crear es generar un estado de disponibilidad en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío". No es raro, pues, que el primer paso de su valoración social dé de lleno en un universo moral difícil de explorar. Al igualar la virtualidad del artista con la soledad de un individuo, la imagen del artista encarna en un tipo social bien definido, generalmente el del romántico rebelde, sufridor e incomprendido. La visión que la sociedad pone sobre él (y que él a veces toma para sí, encarnándola) se expresa bajo la fórmula común que condena al artista a la soledad. Pero, ¿qué significa esta condena? En parte una exclusión, porque el artista moderno (romántico) se define al distinguirse de los otros tipos sociológicos o psicológicos; pero en parte significa también un reconocimiento general de los valores que el artista representa como paradigma: el "genio", la sensibilidad, la disposición amorosa, la "feminidad" de que habla José Angel Valente.

Pavese extendía la condena de soledad e incomunicación última a los amantes ("Con los poemas —dice— pasa como con el amor: nunca sabemos si el propio placer es compartido"), pero al hacerlo la reconocía como un destino común a todos los hombres. Que no hayan faltado filósofos que, llevando más lejos la cuestión, consideren la soledad como una propiedad constitutiva del individuo no significa que se hayan desecho del conflicto moral a que da lugar: no es muy distinto decir que en última instancia todos vamos a morirnos solos como perros que decir que todos amamos como artistas, y en el fondo la insondable soledad de cada uno sigue viéndose confrontada por un mundo de perros o de artistas. Pero hay que aceptar que, con todo, la figura del solitario se recorta mejor cuando la sociedad la valora en un artista, sobre todo cuando le pega las etiquetas comunes: el genio incomprendido, el excéntrico, el místico, etc. Quiero decir, cuando el sufrimiento se percibe como una autoridad, como legitimación de una obra.

Las biografías que se escriben sobre los artistas están llenas de esa actitud que se inclina ante el sufrimiento como única fuente legítima de creación. A decir verdad, en esto no se distinguen de las biografías que se escriben sobre los grandes negociantes. A los hombres que no nacen (pero se hacen) ricos, "cada peso les ha costado" un sacrificio personal, un sufrimiento. Así, el *self-made man* de los millones comparte con el artista el rasgo grueso del "genio": es la otra cara de la soledad romántica.

Aunque algunos artistas se sienten dignificados por el reconocimiento del dolor como fuente de sus obras, la aceptación íntima de esta declaración no es sencilla. Steinbeck se avergonzaba de ella, por ejemplo. Y no es difícil imaginar por qué: aceptando que era sólo con dolor como escribía, aceptaba para sí la imagen "romántica" del artista, es decir, su figuración burguesa. Pavese fue un poco más lejos cuando escribió que "la grande, la tremenda verdad es ésta: sufrir no sirve para nada". En algún momento ambos consideraron, sin embargo, que el dolor o la soledad les imponía una suerte de responsabilidad moral, y que esa responsabilidad no podía desligarse de su condición de artistas. El "yo" que tanto estorbaba a Kafka se vuelve moral en ellos, se politiza, entra en crisis bajo la forma de las mil inquisiciones sobre "el papel social del escritor". El "yo" romántico se pone a tiro de esta forma. ¿Es criatura moral, criatura virtual, criatura simplemente?

La mera empresa del autorretrato no responde a estas cuestiones, y aun no es su papel hacerlo. Pero hay que aceptar que en ella adivinamos el sentido que las empuja (aunque no siempre sea bajo la forma del vértigo romántico, y tal vez por ello con mayor razón). Quiero decir que en los autorretratos podemos "mirar" con alguna serenidad la *impresentable* ley a que obedecen: lo que ellos representan nunca *se presenta*, no está jamás allí por primera vez. El autor que allí aparece es la encarnación de su propia virtualidad, el punto extremo en que el arte figura sin embargo la invisibilidad del artista. Como dirían Paul Klee y García Ponce, una "aparición de lo invisible". Pero ya no como una especulación, no como una virtualidad; es decir, ya no

como la mera gratuidad del arte sino como la gratuidad que el artista debe reconocer en sí mismo para representarla y representarse. Desde el punto de vista de la creación (que no es el de los derechos de autor), el artista sólo salva su propia virtualidad a través de la re-presentación (y acaso de ahí proviene la "imaginación" social que lo representa como una encarnación de la soledad, a veces incluso ante sí mismo). Acaso por eso siempre hay algo extraño en los buenos autorretratos (a los que llamo "buenos", tal vez, en razón de esa misma extrañeza): el artista retratado en esa soledad, por esa soledad, suele tener un aire de tristeza, o de sabia madurez: es austero allí donde podría festejar la expiación de su naturaleza virtual (que es lo que intenta hacer el *self-made man* a través de la ostentación). Pero la naturaleza de la expiación artística parece haberlo hecho con justicia *circun-specto, re-spetuoso.*

La austeridad que un gran artista pone al retratarse a sí mismo no está en función de los recursos que emplea o deja de emplear para hacerlo, sino más bien en la actitud con que lo hace. Sería falsa modestia que se colocara por debajo de sus capacidades sólo porque esta vez trata de mostrarse a sí mismo, o porque deba hacerlo con humildad. En un sentido ocurre todo lo contrario: es justamente en un autorretrato donde muestra mejor su maestría, tal vez porque también es justamente en él donde la maestría verdadera enseña que no es vana presunción. Reverencia artesanal que pone al oficio por encima del prestigio "romántico" con que suele mirarse al pintor (más que a su pintura) y que nos deja descubrir al mismo tiempo cómo ese oficio vale en lo que tiene de dominio. Pienso en Velázquez, en Goya, en Rembrandt; en cómo aceptan el don y la responsabilidad al mismo tiempo. Es decir, en cómo los reúnen bajo una misma actitud artesanal. Pienso en el esforzado Van Gogh y en cuánto le costó ese mismo oficio con que un pintor puede, finalmente, mirar que hay una verdad en lo que pinta. Y encarnarla sin sentir que por ello la finge o la rebaja. □

Paisaje de la ciencia

Inteligencia del agua

Carlos Chimal

En los primeros versos de su *Oda marítima*, Alvaro de Campos se refiere al mar como el vasto reflejo de nuestras dudas que, no obstante, podemos despejar con el tiempo. "Miro", dice, "hacia la entrada del puerto, miro hacia lo Indefinido, miro y me alegra ver". En 1915, el que no hubiese vida sin agua, y sin embargo sea posible en los desiertos, era considerado como un atributo exclusivo de los organismos vivos. A nadie se le ocurría que el agua pudiese presentar un comportamiento propio, más allá de la eficiente mensajera que todos vemos en ella. Era impensable el diálogo con una molécula paradójica, que debió inspirar el canto armonioso de las Hespérides y en nuestros días ha conducido a tambor batiente el espectáculo de superestrellas del rock como la legendaria Nube Líquida. Ahora sabemos que existe ese diálogo.

Estamos dispuestos a aceptar que dos cuervos se comportan con cierta inteligencia cuando uno pica la cola de un perro y, apenas éste responde y voltea el hocico, el otro cuervo sale volando con el hueso que roía el burlado canino; o cuando una araña, según el experimento de I. B. Litenetski, harta de que una y otra vez se dejara caer un hilo en los filamentos de su tela, imitando al insecto, preso ya, trepó por el hilo que la molestaba, lo estiró hacia arriba y lo sujetó de modo que, quienquiera que fuese, se olvidara de volver a tocar su tela. Pero ¿estaríamos dispuestos a pensar por un momento en el agua como un "gene egoísta", del que ríos, mares, biosfera y células son sólo un vehículo temporal para la consecución de sus propósitos?

Nosotros mismos, sólidos en apariencia, somos cuerpos acuosos. Siempre es grato recordar las líneas de *Piedra de Sol*: "...toda la noche llueves, todo el día/abres mi pecho con tus dedos de agua,/cierras mis ojos con tu boca de agua,/sobre mis huesos llueves, en mi pecho/hunde raíces de agua un árbol líquido". En nuestro interior, las células, nuestras "aldeas yuxtafluviales", como dice el biofísico Christian Bénézech, pueden llegar a sufrir grave deterioro, al igual que las cosechas sedientas de regiones olvidadas por la lluvia, o perecer ahogadas de generosidad. En el exterior, la Tierra es sobre todo líquida; el agua es el único líquido que, al solidificarse, no contrae su volumen, sino que lo expande. Además, al ser el hielo más ligero que el agua, flota y protege al resto, gracias también a su baja conductividad térmica. ¡Le tomaría un año a un lago de dimensiones regulares terminar su descongelamiento! Esta acción protectora podemos comprobarla en el mar de Weddell o frente a la Tierra de Adelie, angostísimo territorio polar que en 1924 Francia reclamo para sí, partiendo en dos la zona australiana del pequeño y aún inviolado continente antártico.

No deja de extrañar, pues, que los científicos pasaran por alto las sutiles variaciones que hacen que la fórmula química más famosa se multiplique en otras. No fue sino hasta que W.C. Röntgen terminó sus trabajos al respecto, en 1892, que se admitió la existencia del agua como un líquido asociado, de tal manera que sólo en forma de vapor resulta correcto emplear el H_2O. En realidad, el agua que conocemos es una solución de trihidrol en dihidrol; el hielo es trihidrol puro. Asimismo, los rayos X aplicados a moléculas de agua demostraron que no debe representarse linealmente, H-O-H, sino con un ángulo de 105°. Se comprendió que son los puentes de hidrógeno los que afianzan la estructura intermolecular responsable de dicha asociación.