

LA VUELTA DE LOS DÍAS



MANUALES Y FESTIVALES

AURELIO ASIAIN



Ya Fernando Escalante Gonzalbo comentó hace un par de meses en estas páginas el *Manual del perfecto idiota latinoamericano* escrito al alimón por Mendoza, Montaner y Vargas Llosa. Un panfleto —decía Escalante— a ratos divertido, siempre ruidoso y superficial, al fin fatigoso y decepcionante porque —añado yo— su ingenio no hace sino reproducir, con el fervor de los conversos y desde convicciones diametralmente opuestas, el humor sectario de sus víctimas, confundiendo la inteligencia crítica con la celebración de las propias certezas y el temple libertario con la descalificación del disidente. Otra ortodoxia fervorosa, pero la misma visión en blanco y negro y no menor ligereza intelectual. Un breviario para convencidos y que encuentra así en sus grandes limitaciones la clave de su enorme fortuna editorial.

Mario Vargas Llosa (padre de uno de los autores) se preguntaba, en un artículo entusiasta publicado en *El País*, si el buen éxito del manual se debía a la disminución de la idiotez política en estas tierras o al masoquismo —es la palabra que él emplea— de quienes la encarnan. Quiero pensar que la pregunta es retórica, porque Vargas Llosa conoce bien el mercado intelectual lati-

noamericano y estará informado de que a la gran cantidad de ejemplares vendidos por el panfleto en estas tierras correspondió un número muy escaso de comentarios críticos (una vez descontadas las flores de propaganda editorial y los brotes de prosa visceral). El dato es importante; deja ver que, si el público lector de América Latina está cambiando de signo ideológico y manuales como el de los tres periodistas latinoamericanos van ocupando el lugar que durante años tuvieron los de Martha Harnecker y Eduardo Galeano, la *intelligentsia* de nuestros países ha variado menos sus convicciones —pasar de unas a otras, por lo demás, no es necesariamente señal de inteligencia crítica: la idiotéz no tiene signo.

Hay algo más que candidez en creer que la buena venta de un libro de propaganda neoliberal o el aumento del voto por la derecha (o por el lado que sea) son síntomas de un arrebato colectivo de lucidez. ¿No hemos oído hablar durante décadas a la izquierda del despertar de las masas latinoamericanas? Es más probable que el cambio de las inclinaciones ideológicas y las preferencias electorales de los pueblos tenga que ver con hechos tan poco emocionantes como la sensación de de-

saliente y tan prosaicos como el movimiento pendular de las inclinaciones sentimentales colectivas. En México, por ejemplo, las encuestas indican que el nuevo voto por la derecha proviene mucho menos de los desencantados de la izquierda que de los votantes más jóvenes. Y lo que libros como el *Manual del idiota latinoamericano* le ofrecen a estas masas no es un instrumento crítico sino una ratificación de sus certezas, un aliento al espíritu gregario, una invitación festiva a la adopción de lemas.

¿No ocurre lo mismo del otro lado? A la historia le gustan las simetrías. Mientras los tres autores del *Manual* pasaban en campaña publicitaria por la ciudad de México, en Chiapas se preparaba el Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el Neoliberalismo, otro acto publicitario organizado por el EZLN y que el subcomandante Marcos, con ironía muy suya, rebautizó como Encuentro Intergaláctico. Un título, reconozcámoslo, mucho más adecuado para una reunión en la que la desmesura y el despropósito fueron la nota dominante. Desde luego, más de una de las propuestas surgidas de las mesas de discusión de ese Encuentro —la supresión de la deuda externa, en primer lugar— fi-

guran entre las idioteces alrededor de las cuales bordan encajos los autores del *Manual*, pero —¿iba a decepcionarnos el subcomediante?— hubo otras: la constitución de una internacional de mujeres contra el liberalismo patriarcal, la búsqueda de una nueva definición del tiempo cósmico, la abolición de la ONU, la eliminación de los manicomios fueron algunas. Todo ello entretenido con música y bailes, rock y sones jarochos, sesiones de poesía erótica, declamaciones teatrales y reuniones energéticas. Una versión grandilocuente, pues, de la plaza de Coyacán ("Corazón cultural de la ciudad", se lee en las bardas del barrio) los fines de semana: un revoltijo de la morralla expostmarxista, pseudonarquista, ecologista, *gyrlib*, *new age*, esotérica y orientalista reunida en torno al utopismo delirante y la fe en el Internet de sus vendedores. Duele decirlo: la contracultura es casi siempre una incultura y los impulsos liberadores que hay en el origen de muchas de sus manifestaciones suele degenerar en baratijas de bazar e incienso de cultos bobalicones.

¿Qué frutos intelectuales puede nutrir ese abono? Muy pocos, sin duda, y más bien indigestos. ¿Habrá quien se los coma? Quizá, para poner el ejemplo, las estrellas invitadas: la señora Mitterrand (autora reciente de un libro sobre el subcomandante y quien poco antes de abordar el avión rumbo a Chiapas declaró su disgusto porque "hombres pacíficos sean etiquetados como terroristas [...] por ejemplo Fidel Castro. Lo presentan como un diablo, cuando es un perfecto demócrata, que ama a su pueblo"), el sociólogo Alain Touraine (partidario declarado, como los zapatistas, de "la destrucción de los Estados-nación, [que es] la destrucción de formas degradadas") y, desde luego, Eduardo Galeano, el autor de *Las venas abiertas de América Latina*, a quien más de un cronista arrobado describió como la viva imagen de don Miguel Hidalgo y Costilla.

Sí: quizá ellos y parte de su público se traguen lo cocinado con esos frutos, pero es más que dudoso que los indígenas de Chiapas tengan la menor idea de con qué se come semejante batiburrillo, que —es seguro— no les quita el hambre muy real y nada ideológica que padecen. No son ellos los que se ganan el pan viajando de un coloquio internacional a otro para repartirse el queso curricular, publicar el artículo y salir en la foto.

Son otros los que se alimentan de mucho ruido y pocas nueces. El foro organizado por el EZLN produjo pocas ideas y mucha tinta pero cumplió sus objetivos con la reunión misma: una larga manifestación que discurrió no por las calles de la ciudad sino por la enmarañada selva de la prosa voluntarista y con ponencias en lugar de pancartas, interrumpiendo el tránsito de discusiones más apremiantes y cerrándole el paso a quienes se dirigían a cumplir con su trabajo. La marcha no sólo se apropió de la calle y de las aceras: dejó algunos vidrios rotos y cerró más de una ventana. ¿Es tan extraño? No han sido pocos los simpatizantes del neozapatismo que lamentan la censura a que los comisarios del movimiento sometieron a la prensa, vetando a algunos periodistas (señaladamente a Bertrand de la Grange, de *Le Monde*) e impidiendo que se discutieran temas incómodos en las mesas (según explicó uno de los comandantes del movimiento, para justificar las exclusiones). Pero no es la primera vez que ocurre, ni será la última. El entusiasmo milenarista y el espíritu sectario suelen ir de la mano y son lo opuesto del afán crítico y la apertura conciliadora. Los que corean consignas quieren siempre gritar más fuerte que el de al lado y acallar al de enfrente. ¿No descalificó el subcomandante Marcos la Reforma Electoral pactada por los tres principales partidos políticos del país en esos mismos días, y aprobada por unanimidad en el

Congreso, al decir que el proceso electoral entero era ilegítimo y augurar un enorme abstencionismo para las próximas elecciones?

¿Dónde está en cambio la legitimidad del EZLN? No, desde luego, en las urnas electorales. Tampoco en el apoyo popular: está en el de un sector de la opinión pública más influyente, que se ve a sí misma como encarnación de la voluntad popular y (Carlos Monsiváis *dixit*) *vanguardia moral* de la sociedad. En nombre de esas huestes, que se autoproclaman sociedad civil, un grupo armado asiste, pasado el ritual celebratorio (verdadera misa de confirmación), a dialogar con el gobierno. ¿Podía esperarse que de esas mesas de diálogo surgiera algún acuerdo concreto?

No sabemos —y en esto la culpa es no sólo de la prensa sectaria sino de los negociadores gubernamentales— cómo se han desarrollado esas discusiones tras las cuales unos y otros se han acusado de intolerancia y cerrazón, aunque parece evidente que el principal obstáculo esté en el empeño de los guerrilleros por atribuirse una representatividad mayoritaria (la de *la voz del pueblo*) que los autorice a discutir cuestiones de interés nacional por encima de las fuerzas políticas reconocidas y de los Poderes de la Unión. Pero los calificativos suenan impertinentes, por decir lo menos, en una agrupación armada que ejerce el derecho de veto sobre los medios informativos en unos actos publicitarios donde lo menos importante son las condiciones de vida de los hombres a los que dicen representar.

Será que lo que cuenta en los coloquios universitarios es otra cosa: como escribió el comisario Jaime Avilés en *La Jornada*, "algo más importante que alguien, por ejemplo una idea, triunfaban apoteósicamente". (Lo malo es que las ideas no se ven por ningún lado. ¿Vemos pronto aparecer un *Manual del perfecto idiota chiapaneco*?) *■*

DE PRÍNCIPES Y POLEAS

PISANELLO EN EL LOUVRE

SAÚL YURKIEVICH



Hacia 1440, con primor, con delicadeza suma, Pisanello retrata a Lucía d'Este. Se supone, por el ornamento de claveles y de ancolias, que el cuadro es un regalo de bodas. La princesa aparece nimbada por una luz que parejamente la modula sombreándole apenas el rostro. Sobre fondo florido, de perfil está la bien delineada cabeza y el busto, con leve giro hacia el frente; tres mariposas revolotean en torno. Vestimenta de corte con rojas mangas acanaladas, en el hombro se ve el ramo de enebro y sobre la espalda asoma otro bordado: un vaso suntuoso con cardos; las raíces lo atraviesan, salen fuera; de las asas penden cadenas con anclas. Ambos bordados representan emblemas que Lionello d'Este usa en las medallas que Pisanello le labra. También dibuja el peine doblemente dentado con dos mechales de rubios cabellos y dos cintas a rombos, como aquel que la reina Ginebra ofrendará a Lancelot del Lago. Tales motivos del ciclo de Arturo son empleados como divisa por el suegro de Lionello, Alfonso de Aragón a cuyo servicio entrara Pisanello. A la piedra negra dibuja recios retratos del condottiere Niccolò Piccinino y de su señor Filippo María Visconti, quien pone a Niccolò al frente de su ejército nombrándolo general. Los dos guerreros llevan el mismo gorro y al fornido, al energético duque, Pisanello, para mejorarlo, le atenúa la papada. Los dos perfiles reaparecen en sendas medallas cinceladas por Pisanello. En las efigies de bronce se les infunde aire más marcial y se los viste con cora-

za. Para individualizar sus retratos, Pisanello presta a los rasgos fisonómicos una atención minuciosa. El parecido que logra es entonces una novedad; consterna a sus contemporáneos. De esta época datan los dibujos del caballo con los ollares hendidos (en Bizancio se acostumbraba abrirlos para que las cabalgaduras respiren mejor), caballo que Pisanello estudia en detalle y que luego transporta al fresco de San Jorge en la iglesia Santa Anastasia de Verona. También dibuja de tres cuartos un asombroso camello de patas nudosas y callosas y de mirada bonachona. Utiliza breves y abundantes trazos para simular su tupido pelaje. De parecido modo trata la cabellera de Lionello d'Este cortada a la moda borgoñona, con espesa pelambre en la nuca y con el cuello y frente despejados. Pisanello la tinte de rubio como conviene al rango imperial del personaje.

Entre tal repertorio de figuras humanas y de animales captados en su singularidad con una pericia pormenorizada, Pisanello diseña cinco máquinas. Las dibuja, como acostumbra, en tinta marrón, con punta de metal o a la mina de plomo repasada con pluma fina, sobre pliegos de pergamino. Estos pliegos van a parar a manos de Leonardo de quien Lomazzo dice que inventó treinta máquinas hidráulicas y otras tantas de molienda. Leonardo clasifica los diseños mediante anotaciones donde indica el motivo y el procedimiento de cada imagen mecánica. Cuatro representan molinos de agua muerta, la otra un molino para moler granos. Pisanello

proyecta accionar en aguas estancadas máquinas que perpetúan su propio movimiento. El molino levanta por sí mismo el agua y su caída sobre una rueda a cangilones provoca la rotación de todo el mecanismo. En el molino de moler, el árbol es una rueda cuya dentadura permite transformar la rotación vertical en la horizontal de la muela. En la bomba, la rueda pequeña mueve un cigüeñal que se articula con dos bielas para provocar un movimiento alternativo. Este se transmite a dos pistones que aspiran el agua residual de la caída. Un sistema de sopapas la levanta por una columna para luego precipitarla y asegurar así una actividad continua.

Por su estilo y por su claridad técnica, los diseños de Pisanello resultan más modernos y más precisos que los de Taccola o de Fontana, dos renombrados ingenieros del Quattrocento. Preceden a los del *Tratatto di Architettura* del sienés Francesco di Giorgio, a quien fueron al principio atribuidos. ¿Por qué Pisanello, experto en la fisiognomía, el retratista de la realeza, de príncipes y de condottieri, alabado en su época por los hombres de letras—Guarino de Verona hace su panegírico en un largo poema escrito en latín—, diseña máquinas con una nueva justeza?

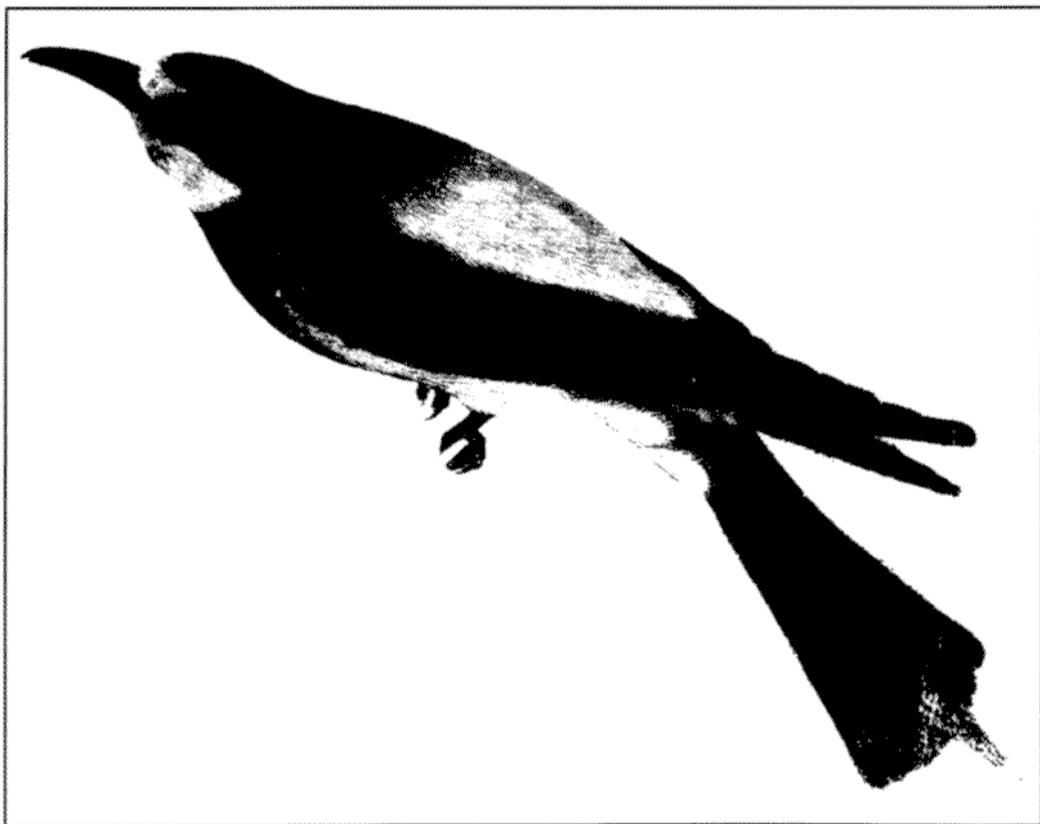
Hacia 1449, cuando se halla en Nápoles al servicio de Alfonso de Aragón, a la par que modela y funde a la cera perdida medallas con su efigie, Pisanello diseña para su protector bombardas de tres bocas, cañones desmontables y molinos. El

rey Alfonso está empeñado en drenar los pantanos en torno de la ciudad y prevé trabajos hidráulicos que aseguren la provisión de agua del Castel Nuovo. Pisanello, artista armero, lo asesora y concibe para él sus máquinas. Procurando resolver problemas de física aplicada, el pintor franquea la frontera que separa la fantasía estética de la inventiva práctica. O fusiona el ingenio industrial con el fantástico cuando boceta navíos portados por un pez alado o por un dragón que se adosa a la quilla.

En un mundo alusivo, de alegorías y símbolos heráldicos, Pisanello, con el mismo afán de veracidad que los anatomistas de su tiempo, en una medalla marca el tendón

del cuello de Niccolò Piccinino; lo destaca como rasgo distintivo y como signo de un temperamento cruel. Nadie antes que él había dado al semblante tanta realidad. El paulatino dominio de la perspectiva lo va capacitando para representar de modo convincente la posición de los cuerpos en el espacio, para emular verdídicamente las relaciones de los volúmenes con la luz. Más que la pirámide que tiene su vértice en el ojo, más que el pensamiento geométrico, fascina a Pisanello esa técnica de acercarse con la línea a la visión real, esa gráfica que da cuenta exacta de lo que la mirada percibe en su contacto con las cosas. Por eso se aplica a dibujar no sólo rostros, trajes, figuras hu-

manas en posiciones diversas, en osado escorzo, también enseres menores y sobre todo un abundante bestiaro. Dibuja detalladamente todo lo que cae bajo sus ojos. De cada modelo —pulpo, perro, conejo, cotorra, belfo, pliegue— quiere hacer patente su particular conformación, la calidad de su materia, su modo de manifestarse a los sentidos. Dibuja con igual inquietud, con comparable aplicación, con la misma pasión príncipes y poleas. Descubre el poder y el placer del dibujo. Descubre que el arte no reside en el motivo sino en la concepción, que ofrece tanta dificultad y produce parecido gozo dibujar un dignatario o un lagarto. *es*



Abejaruco posado sobre una rama

LA MENTE MODERNA

JORGE EDWARDS



Hace dos o tres años pude visitar una muy completa exposición de Cézanne en la National Gallery de Washington. Fue una experiencia fuerte, inolvidable, pero ocurre que la experiencia artística, sobre todo cuando nos enfrentamos a una obra compleja, necesita evolucionar, madurar, llegar a algo parecido a una cristalización. Ahora he vuelto a enfrentarme con la obra formidable de Paul Cézanne, esta vez en la extraordinaria exposición del Grand Palais de París, y he tenido la sensación precisa de una experiencia que ha culminado, de un sentido difícil, oculto, y que ha empezado a revelarse. En los textos escritos en los muros, que pertenecen al propio Cézanne o a sus contemporáneos y seguidores, a Ambroise Vollard, a Matisse, entre otros, he comprobado que siempre se habla, a propósito de la pintura de Cézanne, de un descubrimiento lento, profundo, interminable. Matisse escribe sobre unas "bañistas" que formaron parte durante años de su colección privada, que estuvieron en su taller, y que nunca terminaron de revelar aspectos nuevos y de darle fuerza moral para perseverar en su propia pintura. Otros hablan con insistencia de la "pureza" del arte de Matisse, y de su capacidad única de colocar una mancha de pintura al lado de la otra y de que esto "siempre, no se sabe cómo, le resulta bien".

Yo creo que en esta visita pude vislumbrar algo sobre el fenómeno de la modernidad. Pude comprenderlo, me parece, en alguna de sus expresiones más profundas. Había

asistido el día anterior a una conversación en la que alguien, una señora elegante y mundana, con el mayor desparpajo, sostenía que Cézanne era importante porque había sido el iniciador de la pintura moderna, pero que pintaba mal, que su pintura era desagradable. Al volver a contemplar la obra he visto que Cézanne fue el iniciador de la pintura moderna porque pintaba mal, es decir, porque desdénaba los academicismos y los preciosismos de la llamada buena pintura. En otras palabras, Cézanne pintó bien, fue un pintor genial, porque no tuvo el menor miedo de romper con las ideas recibidas sobre la pintura que circulaban en su tiempo. Su pintura fue una crítica de la pintura anterior, como la filosofía de René Descartes fue una crítica de los sistemas intelectuales anteriores. Descartes, Flaubert, Cézanne: demolidores de lugares comunes, de ideas aceptadas, de estupidismos colectivos. ¡Sí, señora!

¿Cuál es el rasgo esencial, último, que permite definir la modernidad de Cézanne? Los textos citados por los organizadores de la exposición nos hablan de pureza, de concentración, de intensidad. Todos apuntan en la misma dirección, pero la idea no termina de aclararse. Yo advierto, por mi lado, algo en apariencia contradictorio y sin embargo esencial: Cézanne combina una profunda atención puesta en el objeto, un estado cercano a la fascinación, al éxtasis, con una separación, una distancia. No es esclavo del tema, como los pintores tradicionales, sino exacta-

mente lo contrario. Paul Cézanne escapa con una facilidad extraordinaria, casi mágica, de la referencia, de los límites impuestos por el objeto, y tiende a construir dentro del formato del cuadro un mundo autónomo, que sólo se entiende por referencia a sí mismo. Empezamos a entender, entonces, que estas bañistas en apariencia feas, desproporcionadas, de espaldas demasiado cuadradas, de nalgas enormes, forman parte de un conjunto de relaciones internas, de un ritmo, una vibración, un color, que son proyecciones de la subjetividad del artista.

La mente moderna consiste, quizás, en contraste con la mente tradicional, sometida al tema, a la naturaleza, en esta tendencia a la autonomía, a la separación del objeto, a la abstracción. Las casas de la orilla del mar, en l'Estaque, cerca de Marsella, quedan convertidas por el ojo de Cézanne en líneas, colores, formas cúbicas. El paso al cubismo ya está insinuado, anunciado. L'Estaque de Paul Cézanne, como la Horta de San Juan de Pablo Picasso, pasarán a ser sitios míticos, iniciales, en cierto modo iniciáticos. La forma como el joven Pablo Picasso, a comienzos de siglo, procede a desrealizar, esquematar, abstraer, el edificio de una fábrica de papel en el interior montañoso de Cataluña, lleva la huella de Cézanne, lo cual equivale a decir que lleva el germen de lo moderno. La inteligencia moderna es inventora de mundos, no imitadora, como reflejo, quizás, de esa "muerte de Dios" anunciada por Federico

Nietzsche. No es celebradora de la obra divina sino suplantadora de la divinidad. Por eso Vicente Huidobro, con ingenuidad criolla, decía que el poeta es un pequeño Dios. No había que cantar la rosa sino hacerla florecer en el poema. No había que cantar la lluvia: había que hacer llover dentro del espacio imaginario, en el interior autónomo de la obra de arte. Huidobro había llegado a París en 1916, se había hecho amigo de Guillaume Apollinaire, se había empapado en la atmósfera de la vanguardia estética.

Vuelvo a mirar las "Bañistas" en formato grande, el cuadro que cie-

rra la exposición del Grand Palais, y me parece que he comprendido, o que he comenzado a comprender. La señora mundana de la víspera, con su entonación del sur, estaba convencida de que Cézanne fue un gran mal pintor. Yo creo, ahora, hasta el punto de estar convencido, que Cézanne es la pintura, y la modernidad en la pintura. Las "Bañistas" de gran formato, colocadas con inteligencia al final del recorrido, son ya dos líneas de fuerza que arrancan de los costados del cuadro y que se unen, que deberían unirse, fuera de la tela. En el espacio delimitado por aquellas líneas hay una

vibración, un ritmo vertiginoso, hecho de pinceladas verdes y ocres. Las mujeres de muslos desproporcionados fueron devoradas, recreadas, convertidas en productos de la imaginación creadora. Recordamos una fila de autorretratos del artista y comprobamos un fenómeno paradójico: la pintura que hemos visto es pura subjetividad, proyección mental, pero el pintor, el Paul Cézanne de carne y hueso, es secundario, circunstancial, anecdótico. En el gran arte, siempre, la obra creada suplanta al creador. Lo hace parecer innecesario. ■

Carta de Madrid ANNUS MIRABILIS

BLAS MATAMORO



Nací en 1942. Por eso, controlo el paso de la edad en mis contemporáneos: las caras de Faye Dunaway y Harrison Ford, la voz de Samuel Ramey, las artimañas de Felipe González, los dedos de Daniel Barenboim. Los bailarines y deportistas de aquella quinta ya están jubilados. Otros, ganados por la muerte, son fantasmas en un álbum de fotos.

Siempre me preocupó saber qué pasaba en el mundo por aquellos días. Supongo que es una curiosidad general, ya que los primeros tiempos de nuestra vida escapan al control de la memoria personal, son leyendas y evocaciones de los otros. La falta de lenguaje y la escasa importancia del pasado, en esos días tempranos, ayudan a la amnesia.

Recuerdo mis recorridos infantiles por las enciclopedias y crónicas, en busca de ese año que me señalaba para siempre. En ellos solía encontrar noticias de guerra. Concre-

tamente, el día en que nací —mientras en Buenos Aires se proyectaba *El puente de Waterloo*, y dos chicas sentimentales se convertían en tías gracias al parto de mi madre y lloraban ante las desdichas de Vivian Leigh, pobrecita, tan mal casada con Robert Taylor—, los chinos vencían a los japoneses y permitían a mi padre pensar que, al fin, los buenos ganaban y el Eje sufría el castigo de la historia.

De las incontables minucias jubilosas y horribles que pueblan los días de 1942, una ha venido a llamarme la atención, tardía y certera: las conferencias que ese año Igor Strawinsky leyó en la universidad de Harvard y que conforman su *Poética de la música*. En mi memoria, su relectura se superpone a dos imágenes de la adolescencia: Pierre Monteux, pinta de buen vividor y bigotes de morsa, dirige *La consagración de la primavera*, con las mismas plá-

cidas manos que habían conducido su escandaloso y triunfal estreno; y el propio Strawinsky, que intenta regir *Petrushka* con aire de diablo cansado y tristón, pasa dos páginas pegadas, detiene la orquesta y recomienza, antes de agradecer los aplausos, tiritando en un grueso abrigo y empuñando un inocuo ramo de violetas.

Antes, allá por mis cinco o seis años, había asistido, aterrorizado, al baile de animales prehistóricos que Walt Disney inflige a *La consagración* en el filme *Fantastía*. Creo que fue mi descubrimiento de la terrible fascinación por la música. No tengo ya la capacidad de asombro de aquellos tiempos. La vida me ha dejado, como a todos, un estrecho recinto para las novedades, de esas que abundan en la edad primera.

La *Poética* strawinskiana es de muy otro talante. Pertenece a su época neoclásica, cuando ya han

pasado los ardores de la ruptura y se impone el "llamado al orden" de su amigo Jean Cocteau. Se trata, más bien, de un reconocimiento del orden en tanto tarea de la razón. Recapitulando su trabajo, el músico se aleja de la fama revolucionaria que lo acompañó en sus comienzos. Si ha sido revolucionario, lo fue a su pesar. Rompió con la costumbre y produjo una ilusión de retorno al origen, empresa imposible, pues el origen es utópico. El arte, en cambio, sin ser originario, puede ser original. Es constructivo por naturaleza y por ello se opone a la revolución, que es destructiva y caótica. André Gide, a quien solía citar Strawinsky, ve en toda obra de arte un producto clásico —la forma robustece o conquista una clase, una categoría, un canon—: un romanticismo domado.

Más aún: la música, nacida con la modernidad, en el Trescientos, es esencialmente especulativa, una reflexión sobre la materia amorfa por excelencia, el inasible sonido. Extendida sobre la sucesión, exige la vigilancia de la memoria, y tal es su vínculo con la historia, que está hecha, también, de memoria y tiempo.

Pero el tiempo que juega en la invención musical es, al menos, doble y dispar, según la referencia de Peter Suvtchinsky, inopinado filósofo ruso: un tiempo ontológico, que lleva de la euforia a la calma dinámica y trabaja con la variedad y la diferencia; y un tiempo psicológico, donde se expresa el sentimiento del artista, y que trabaja con lo inestable, el contraste y la uniformidad. A través de este doble juego, el músico ha de hallar la unidad en la variedad, empresa platónica que Strawinsky prefiere atribuir a Seu-ma-Tsen, aunque podía haber pensado en Hegel o cualquier otro dialéctico.

Ignoro si Strawinsky, hombre de varia lectura, se interesaba por Hegel. Más bien, si lo asociaba con Wagner, le daría repeluz. En efecto, el wagnerismo, hegelianamente, pensaba la historia de la música co-

mo progreso y revolución. Todos los compositores del pasado resultaban antecesores de Wagner, en quien culminaba la historia musical, lo mismo que Hegel y sus necesarios predecesores. Strawinsky, en cambio, aunque aceptando que en la música hay desarrollo, rechaza que existan en ella la evolución y el progreso. Los compositores pertenecen a la época en la que vivieron, pero sus obras se incorporan a cada época que las interpreta y las escucha. De allí aquel efecto de originalidad, de estar empezando a cada rato, que es propio del arte, y que no se da en el mundo de las teorías científicas o políticas, por ejemplo.

¿Por qué denomina Strawinsky a su texto *Poética y no Teoría o Estética de la música*? Creo que por sus consideraciones sobre el acto de invención musical, que me atrevo a extender a todo el espacio del arte. Por algo los griegos llamaban música al completo saber, al producto de cualquiera de las nueve musas al conjunto de ellas.

En efecto, inventar es, como sugiere la palabra, hallar, descubrir, advertir. Y Strawinsky sitúa en la melodía el lugar de la invención, porque la melodía es *melos*, fragmento, parte de una frase. A partir de ese elemento mínimo, irreductible, se inventa lo que virtualmente falta, el desenvolvimiento melódico que convoca a los demás componentes —armónicos, rítmicos— de la partitura. De tal hallazgo nace la emoción estética; secundariamente, trabaja la inspiración. El tópico invita a lo contrario: porque nos inspiramos y nos emocionamos, nos salen los versos, las novelas, las sonatas, etc. En español suele decirse que alguien con felices inventos está *sembrado*, es decir que contiene semillas, gérmenes, melodías que nadie ha oído y todos podrán cantar. Y si las melodías no llegan, se entabla una disputa encarnizada con su ausencia, como en el ejemplo ilustre de ese gran constructor de escasa cantería, Beethoven.

Es claro que ningún artista inventa en el vacío, porque viene de una historia, donde hay tradiciones (algunas momificadas en costumbres) y opone sus formas personales a las formas heredadas. En ese campo de combate se inventa, como en las tonalidades superpuestas de *La consagración*.

Del caos primordial surge el orden (de nuevo, como en la anécdota de *La consagración*). El artista va desechando, descartando —si se prefiere: determinando y negando— y, en consecuencia, eligiendo. Por eso el arte es más libre cuanto más elaborado, trabajado, delimitado, formalizado. La libertad es negativa, es la tarea de instaurar vacíos, silencios, confines. Su utopía es la perfección, otro ideal clásico: la obra que contiene estrictamente lo que debe contener. Pero la perfección es ajena a la vida, que resulta siempre procesal, incompleta. Si algún músico hubiera logrado la perfección, habría acabado con la historia de la música. Lo mismo podría decirse de cualquier actividad humana.

Es inquietante que estas cosas las haya dicho un músico. ¿Está proponiendo, acaso, la invención musical como el modelo de toda invención artística? Strawinsky sostiene que el fin esencial de la música es "la comunión, la unión del hombre con el prójimo y con el Ser", conciliando al prójimo (criatura histórica) con el Ser (ahistórico, siempre disponible, en estado naciente). Ser uno, Ser, al fin, perfecta y definitivamente. La música estructura la indecible verdad del Ser.

Mientras Strawinsky, alejado de la carnicería guerrera, propalaba en Harvard estas serenas reflexiones, yo lanzaba en Buenos Aires mis primeros berridos y sollozos, o mis primeras calladas sonrisas. Los he olvidado, reemplazándolos por la música de Strawinsky. Su libro, leído como en una fiesta de cumpleaños, se ha convertido en uno de mis destinos. 

Paisaje de la Ciencia
LA DOBLE MUERTE DE THOMAS K

CARLOS CHIMAL



Hast any philosopher in thee, shepherd?
W.S. As You Like It, III, 2

Hay una arena *grunch* en París rodeada de pistas tecno (¡juntaron cerca de 500 mil en Berlín!), una suma de triángulos cerca de Pigalle ("dans l'etang splendide où pullule tout un monde mysterieux"). De allí salía todas las noches Thomas K con la piel pulverizada después de reventar horas al frente de la banda Cri de la Mouche. El silencio le estaba prohibido. Para ganarse la vida hacía *acid house*, *slam* y *rave*. Thomas K usaba anillos antialérgicos en las fosas nasales, llevaba un tatuaje en el conejo izquierdo con el yin yang, había leído al "filósofo anarquista" Feyerabend y le gustaba eso de "anything goes".

Un "rave" es un camino de acertijos que conduce a un paraje apartado, un garage, una vieja casa en un pequeño pueblo. Quien quiere hacer la conexión correcta va, por ejemplo, a una plaza cerca de algún monumento y lleva consigo una lata de la gaseosa Orangina, localiza a un chico de playera roja y, después de pronunciar un abracadabra ("eat to get slimmer"), cambia la lata por una tablilla de goma de mascar. Sin perder un minuto se lanza uno hacia determinada gasolinera, en donde la muchacha de una moto negra recibe envolturas sin chicle sólo si sabes las palabras mágicas ("ciento dos punto tres" o "el termómetro marca 26.7 grados centígrados"). Entonces te da una tarjeta donde están escritas las coordenadas, punto desde el que partirá un autobús rumbo al cielo. Pero como Thomas K era cantante y no DJ, prefería en-

tretenerse con los cuentos de J. G. Ballard, de día y en un concurrido café de la avenida. Todo lo que quieras, Malraux, pero nada de rave matutino. Thomas K quiso saltar este verano, hacer el "bungie", dibujar la cruz invertida y comprobar que las medidas y desmedidas cuentan por fracciones reconocibles. Thomas K se multiplicó por cero el 17 de junio próximo pasado en la villa neumática y termodinámica, quinto *arrondissement*.

Otro Thomas K murió un día antes, al otro lado del Atlántico, en el barrio Sináptico de Cambridge, Mass. Con la muerte de este último desaparece un grupo de pensadores que establecieron relaciones fraternales y filiales más ciertas e insospechadas de lo que algunos creen.¹ Feyerabend recuerda en su autobiografía (*Killing Time*, Univ. of Chicago Press, 1995) cuando, por ejemplo, al leer la primera versión de su artículo "pro/anti-kuhniano" durante el seminario de Popper en la London School of Economics (LSE), éste le dijo: "no trate tan duro a Kuhn".²

La lógica del descubrimiento científico tuvo en Popper una figura central. Su rechazo del inductivismo y su solución al problema de establecer límites entre la ciencia y la pseudociencia se convirtieron en una piedra de toque para decenas de académicos interesados en la naturaleza y el crecimiento de la investigación científica, los aspectos medulares mediante los cuales puede determinarse si algo es ciencia o no, los modelos de cambio científico y el concepto de "racionalidad".

Al igual que Toulmin, Popper

rechazó cualquier intento de distinguir entre teoría y observación, pues ambas tienen un motivo teórico. Popper creía que toda idea científica tiene un origen metafísico,³ la imaginación es primero, decían él y Peter Medawar. La investigación científica consiste en la formulación de una hipótesis imaginativa que, al ser comunicada y aceptada por los pares, se expone a la tendencia natural de éstos a la crítica y la refutan bajo las leyes de experimentación que impone cada disciplina o cada nivel de integración en la realidad.⁴ Puesto que ninguna hipótesis es absolutamente verdadera, siempre será posible descartarla o modificarla en términos experimentales hasta que corresponda cada vez más a la realidad. Esto se aplica, sin embargo, a la mecánica cuántica, a la relatividad y algunos aspectos de la inmunología pero no a muchos casos de la química. Algunas estructuras y fórmulas no son aproximaciones a la realidad sujetas a la comprobación filosófica; son tan sólidas como la tierra sobre la que estamos parados usted y yo.⁵

El mismo punto de vista se encuentra detrás de las ideas de Popper con respecto al darwinismo. No lo desecha, aunque, como era su costumbre, indica que siempre es sano para una teoría tener rivales. Y puesto que el darwinismo no tenía competidor, Popper idea un darwinismo pasivo y uno activo. El primero incluye la teoría según la cual la mutación aleatoria y la selección natural llevaron inexorablemente a la evolución de ciertas formas de vida superiores. Para Popper este es sólo el programa de investigación.

La selección natural no es comparable a la selección del creador; según Popper, esta fue una metáfora teológica de Darwin. Habría que decir mejor "presión selectiva". Lejos de invalidarlo, Popper critica al darwinismo y reconoce que diversas teorías científicas generadas por *El Origen de las Especies* son activas y están sujetas a la crítica del empirismo hasta nuevo aviso.⁶

Como se sabe, otro punto de vista alternativo al empirismo lógico fue expresado a principios de los años 60 por el historiador Thomas Kuhn. Al igual que Popper, Kuhn se interesó en un principio en la dinámica que dispara y conforma un suceso científico. Kuhn había hecho antes física de partículas y supo introducir un cambio en la discusión: en lugar de relatar los conflictos entre las ideas científicas es necesario reflexionar y escribir sobre los científicos o grupos de científicos que sostienen esas ideas.

Si bien su noción de "paradigma" fue un éxito inmediato (permitió a los defensores de la teoría de la deriva continental argumentar frente a sus detractores, entre ellos algunos marxistas-leninistas) diversos autores han encontrado serios problemas para aplicar su esquema, pues el concepto original de "paradigma" de Kuhn era demasiado vago; no todas las revoluciones científicas han surgido de una crisis y, según Ernst Myer, el programa de Kuhn parece funcionar mejor en las ciencias físicas que en las ciencias biológicas. Kuhn abandonó su concepto de paradigma y comenzó a hablar de "matrices disciplinarias", formadas por cuatro elementos. Primero, generalizaciones simbólicas (digamos $f=ma$) que funcionan como leyes o definiciones; segundo, modelos que localizan las entidades teóricas, sugieren las características generales de la estructura en cada una de las teorías aceptables e identifican los enigmas por resolver. Tal es el caso del Modelo Estándar de la Materia.

Parece funcionar, sobre todo debido a la predilección por el reduccionismo fuerte que muestran los físicos. Sin embargo, es el surgimiento de la genética molecular (por cierto, ¿una mini, midi o maxi-revolución?); tercero, valores que delimitan los estándares metodológicos ("¿Lo que es válido para la bacteria lo es también para el elefante?"); y cuarto, ejemplares, problemas/soluciones concretos que los científicos utilizan como patrones de referencia en su quehacer cotidiano (cuando usted va al mercado piensa en: ¿dos kilos de langosta, 104 aminoácidos o simplemente quarks?). Las matrices disciplinarias no sufren cambios. Durante los periodos de lo que Kuhn llama "ciencia normal", los cambios ocurren sólo en el nivel de las teorías individuales, concebidas para resolver problemas empíricos dentro de los límites impuestos por la matriz, como sucedió con el programa de investigación que "confirmó" el Modelo Estándar de la Materia. Las teorías de campo, el concepto de simetría, los diagramas de Feynman, incluso las "escaramuzas cuánticas" de David Bohm serían esta clase de teorías individuales, es decir, hipótesis heurísticas positivas (según Lakatos, como se verá enseguida) que mantienen protegido el núcleo, en este caso, el programa de unificación de las cuatro fuerzas fundamentales que rigen el universo.⁷

Imre Lakatos fusionó varias ideas características del pensamiento de Kuhn y Popper, y escribió un texto notable sobre la "lógica del descubrimiento matemático". "Proofs and Refutations" es un ensayo popperiano acerca del papel del error en el desarrollo de la matemática. En él, Lakatos introduce, a manera de diálogo, la idea de una matemática falsable, "informal",⁸ en la que el concepto de "prueba" no implica un procedimiento mecánico que conduce a la verdad. La matemática no es una cadena inevitable, de-

terminista y analítica de supuestos y conclusiones. Se trata más bien de una práctica "natural" que explica, justifica y elabora. Cada paso en la prueba está sujeto a la crítica, debido a un escepticismo innato en el científico o porque éste encuentra un verdadero contraejemplo a un argumento en particular. Lakatos arremetió contra los formalistas, contra aquellos que cometen el error de identificar la matemática, en su caso, con un modelo o representación en metamatemática (si se prefiere, en una lógica de primer orden). ¿En qué sentido un sistema formal es un modelo de la matemática? ¿Normativo ("la matemática debería ser...") descriptivo ("la matemática es como...")?

Lakatos distingue en su programa un "núcleo", una "capa entérica" y dos hipótesis heurísticas, una negativa y otra positiva. El núcleo puede ser una visión metafísica del mundo, como el mecanicismo cartesiano, o bien una teoría empírica, como la gravitación universal de Newton, ambas protegidas por una refutación (mediante fiat o dictum metodológico). Al igual que en la visión kuhniana con respecto a los supuestos básicos contenidos en una matriz disciplinaria, el núcleo de un programa de investigación según Lakatos no cambia con el tiempo. La hipótesis heurística negativa de un programa conforma un conjunto de reglas metodológicas que especifican cómo se protege el núcleo de las refutaciones potenciales mediante teorías auxiliares; estas teorías son revisadas por la comunidad científica y sustituidas según hipótesis heurísticas positivas.

Lakatos también suponía, junto con Popper, que la ciencia progresa de manera acumulativa. Kuhn aceptó que esto sucede pero en los periodos de ciencia normal e insistió en que algunos fenómenos previamente explicados quedan sin respuesta luego de una revolución científica. Kuhn y Feyerabend indicaron que los sistemas teóricos ri-

vales en las revoluciones científicas son incommensurables debido a las profundas diferencias en los estándares metodológicos y en los presupuestos metafísicos, así como en los cambios de significado que sufren los términos teóricos y experimentales característicos. Esta tesis de incommensurabilidad fue duramente criticada y Kuhn la reformuló. Supuso entonces que había estándares compartidos mediante los cuales diversas matrices disciplinarias rivales podían ser juzgadas y que era factible conseguir, al menos, una traducción parcial de sus lenguajes teóricos.⁹ Asimismo, Feyerabend trató en su libro *Against Method* (New Left Books, Londres, 1975) de expresar con más precisión las condiciones bajo las cuales se puede decir que sistemas teóricos rivales son incommensurables. Las relaciones e influencias entre Popper, Lakatos, Feyerabend y Kuhn son más abundantes de lo que puede decirse aquí.

Creo, pues, al menos por espíritu olímpico, que deberíamos aceptar una realidad evidente: la filosofía occidental, sin olvidar su sello neokantiano, se ha convertido en una disciplina apriorística. Si la filosofía es eso que estudia lo que es lógicamente "a priori" para la experiencia (es decir, los conceptos), su práctica debe ser distinta a la de la ciencia, en objetivos así como en metodología. La intrusión de modelos científicos en la filosofía sólo conduce a la confusión y, como decía Wittgenstein, son un pálido reflejo de lo que finalmente importa: cómo se escribe la ciencia.

Feyerabend fue un estudiante notable (*vorzugsschüler*) que quiso cantar ópera, aprendió ciencias físicas como un pez a nadar en el agua y terminó comprando apartamentos cada vez más grandes en California; Lakatos fue un sincero comunista nacionalista, dispuesto incluso a cambiar su apellido Lipsitz por Lakatos (más común en la tierra magyar y que en húngaro quiere decir

"cerrajero"), un temible crítico que tradujo y estableció puentes entre sus maestros Polya en matemáticas y Popper en filosofía;¹⁰ Thomas K fue un excelente precursor de los cronistas del *lab life* y su análisis histórico fuertemente influido por la filosofía animó a muchos a repensar la naturaleza del fenómeno social científico;¹¹ Popper reconoció el talento de Darwin para relatar su idea de la evolución y no dudó en escribirlo cuando estuvo de acuerdo con Marx (en su crítica al utopismo); también se arriesgó a defender la supremacía del pensamiento occidental en la búsqueda de soluciones a los problemas generados por las "revoluciones" científica y la tecnológica, y pensaba, como el latino Terenciano Mauro, "pro captu fortunae habent sua fata libelli". La fortuna de un libro depende de quien lo lee. El otro Thomas K, antes de partir, dijo que regresaría, como lo prometió el Dr. Mojo Raisin' desde su tumba en Pere-Lachaise, dijo que levantaría con su música a los muertos de sus sepulcros y los llevaría a un nuevo planeta.

NOTAS

¹ En "El papel de Karl Popper en la filosofía de la ciencia. Respuesta a C. Ch.", (Casa del Tiempo num. 52, pp. 56-61, UAM, 1996) el Sr. MS confunde estas relaciones. Supone que cuando escribí en *Vuelta* núm. 216, pp. 76-77, noviembre de 1994 [muy pulcro en otras citas, MS no da la referencia completa del artículo con el que inicia su perorata], que uno de los rasgos notables de Popper había sido tener tres hijos, Imre Lakatos, Paul Feyerabend y Thomas K. estaba dando yo por sentada una trivialidad: la simple glosa del maestro entre algunos historiadores y filósofos de la ciencia. Sin piedad de ellos y en su afán vulgarizador, MS distorsiona las relaciones y contrastes entre sus diversos programas de investigación, tergiversa la postura de Popper en el caso del darwinismo, ofrece una visión incompleta del pensamiento kuhniano y desconoce las influencias notables de Popper sobre Feyerabend (hasta 1965) y Lakatos

(hasta el final de su vida, en febrero de 1974). Sin mencionar a Butterfield, Koyré (el padre natural de Kuhn), Toulmin, Rachel y Larry Laudan, Shapere y Bernard Cohen, la relación íntima entre Popper y aquellos tres parece ser ignorada por el Sr. MS. Entre Popper, Lakatos y Feyerabend hubo no sólo inspiración propicia y propositiva, generada por diversos vínculos personales que, señor mío, no siempre conducen a una relación feliz, estable y placentera. Si Kuhn en una esquina y Lakatos en la otra estuvieran vivos, se vuelven a morir. Dudé en pedirle una cita en Chapultepec alguna mañana, con padrinos, sin zapatos ni algún otro adorno metálico, cilindro de plástico reciclable o piedra punzante. Pero enseñada me dí cuenta de que sólo haríamos el ridículo, pues usted y yo no somos TK, IL o TK1. Popper, Kuhn, Lakatos y Feyerabend escribieron su programa en torno a la ciencia y pensaron más cerca uno del otro de lo que trata de hacernos creer el Sr. MS en las líneas mencionadas.

Ahora bien, sus conclusiones sobre la forma como "la historia de la ciencia tiende a demostrar que Popper no tenía razón" son tan relativas como decir que la columna vertebral de la química es la teoría atómica de Dalton. Si bien su ley de proporciones múltiples es sencilla y elegante, se habla más bien de una revolución conducida por Lavoisier. Según la experiencia de Max Perutz, Francois Jacob o Peter Medawar, muchos científicos no se consideran a sí mismos "intuitivamente dialécticos", no consideran una teoría como totalidad y tampoco ignoran ninguna "tentativa aparentemente exitosa de refutación". Tampoco creen mucho en las propuestas de Kuhn sobre los supuestos cambios paradigmáticos. No sólo eso, los físicos, que quieren conservarse a la vanguardia, no piensan y escriben sobre "programas", hablan sobre todo de escenarios. Lo invito a leer, Sr. MS, la discusión sobre la "rivalidad" entre los hoyos negros y el big bang en <http://www.news-cientist.com>.

² El relato de Feyerabend debería bastar para comprender las "relaciones peligrosas" entre los cuatro pensadores ya mencionados. Cuando Feyerabend se dio cuenta del mundo en el que estaba, luego de una infancia en un diminuto, oscuro y gélido departamento de Viena y de sus años entre los jóvenes ofi-

ciales austriacos durante la Segunda Guerra Mundial (por su arrojo en el frente recibió dos balas que lo dejaron lisiado e impotente) decidió entonces llegar a la otra orilla de la manera más estética posible. Practicó el diletantismo hasta que se topó con Popper; luego de haber estudiado y aprendido los rudimentos y claves del método durante sus años en la LSE, se refugió en Viena.

Excéntrico compulsivo, capaz de evitar el vienés de su clase y preferir el alemán straight con acento prusiano, vivió su exilio de Norteamérica durante los psicodélicos años 60 y, antes de morir, escribió una ilustrativa autobiografía en inglés. En ella relata cómo intentó pasar inadvertido en un mundo estelar. Pero, una vez llamado a la fama, ¿quién duda un minuto en buscar un lugar en el firmamento?

¹ "On the Status of Science and Metaphysics", en Popper, *Conjectures and Refutations. The Growth of Scientific Knowledge*, Londres, 1963, 4a. ed. revisada.

² François Jacob en entrevista personal. Véase *Vuelta* 236.

³ Perutz, Max, *Is Science Necessary?* (Oxford Univ. Press, 2a. reimp., 1992, pp. 198-199)

⁴ En *Unended Quest* (pp. 166-180) Popper afirma que siempre estuvo convencido de la evolución como un hecho, si bien nunca lo impresionaron los filósofos evolucionistas, excepto Samuel Butler. Su teoría del desarrollo del conocimiento es por selección darwiniana y no por instrucción lamarckiana. A los ojos de Popper, el darwinismo es invaluable porque arroja luces sobre la manera como operan los mecanismos de adaptación. Una crítica de las ideas de Popper sobre el darwinismo y la evolución por parte de un gran científico puede verse en "Darwin, Popper and Evolution", Perutz, Max, op. cit. pp. 217-223.

⁵ La hipótesis del Big Bang (formulada por primera vez por George Gamow) merece tratamiento aparte. La revista inglesa *New Scientist* ha abierto sus páginas a una discusión, en la que sobresale la propuesta de Paul Davies. Recientemente, *Scientific American* confrontó las cosmogonías de Ro-

ger Penrose y Stephen Hawking.

⁶ En realidad se trata de una serie de cuatro ensayos publicados en 1963 y que sólo los lectores del *British Journal of Philosophy of Science* conocían. Finalmente se publicaron en forma de libro en 1976, tres años después de la muerte de Lakatos.

⁷ Véanse la introducción a la edición francesa de *Preuves et Réfutations*, Hermann, París, 1984, y *The Mathematical Experience*, de David Hilbert, pp. 345-359.

⁸ Bernard Cohen, *Revolucion in Science*, Harvard Univ., Press, 1985, pp. 123-124.

⁹ Fue, dice Feyerabend, un genuino admirador de Popper y quiso formar un movimiento alrededor de su filosofía. "Fuimos muy amigos", continúa Lakatos, "y siempre sentí que su racionalismo no formaba parte de su convicción personal sino que era un instrumento político que podía usar o desear según lo exigiera la situación".

¹⁰ Tal es el caso de Bruno Latour, Simon Schaafer y Andrew Pickering. 

LA DENSIDAD DE LA SUPERFICIE EN LA OBRA DE GERARDO DENIZ

PABLO MORA



1. LOS HOYOS NEGROS O LA SUPERFICIE

Si aplicamos uno de los llamados *Gedankenexperimente* (experimentos mentales) a los textos de Gerardo Deniz, podemos ver con claridad una de sus paradojas. Planteemos que la poesía de Gerardo Deniz en cierta medida se comporta como un hoyo negro (o sea "una región de espacio y tiempo de la que nada, ni siquiera la luz, puede escapar, debido a que la gravedad es sumamente fuerte"). Este hecho es sin duda una de las paradojas de sus textos, pero también uno de sus aciertos, ya que

muchas veces, mientras más densidad tenemos —por la concreción de sus imágenes, descripciones, por las referencias, por el léxico, la prosodia, la eufonía, el recargamiento—, hay mayor posibilidad de perder la superficie, las cosas, su funcionamiento. Ante esta dificultad comenzamos a repasar o a ver lo que hay detrás de las palabras como si levantáramos objetos —piedras— donde aparece una vida agazapada por años; y sucede que, mientras más sabemos, más vemos los enlaces y articulaciones coherentes detrás de los andamios; de manera que la constitución misma de esa re-

tícula es parte importante de la intensidad poética. También es paradójico porque esta intensidad sirve para volver y quedarnos ante todo con la pura superficie: aunque nunca será la real, al menos queda como esplendor frente a las cosas reales. Lo importante es fabricar una superficie paralela a la que percibimos con nuestros sentidos, pero que al mismo tiempo tenga sus reglas, sus propias articulaciones y se sostenga por ella misma. En este sentido es doble su andadura porque supone lo siguiente: una vez que estamos al tanto, las palabras se tornan más visibles, más "tangibles", pues se nos

muestran con pesas y medidas distintas.

El apego a la superficie hace que en Gerardo Deniz los ahondamientos no sean metafísicos sino sobre todo físicos, es decir, se refieren al conocimiento de las cosas: palabras, mitos, anécdotas, moléculas, estrellas, supernovas, muebles, para restablecer la superficie. Y esta profundidad significa también una densidad que este creador logra ofreciendo ecuaciones poéticas, estructuras precisas.

Esto lleva a la evidente pregunta: ¿para disfrutar y percibir los textos del poeta es necesario saber todo lo que ponen en juego? Mi respuesta es afirmativa. Pero entonces ¿no es contradictorio el hecho de que la densidad —la profundidad— sea la vía para volver a la superficie? Creo que más que contradictorio es paradójico, y quizá sea un riesgo que el lector debe correr.

Por lo pronto me interesa detenerme en esta paradoja y mostrar con algunos ejemplos las latitudes y los alcances de un andamiaje tan singular en la poesía mexicana. En este sentido, la escritura de Gerardo Deniz se distingue por la forma como integra múltiples territorios nada frecuentes en la poesía, y por su apego hacia las cosas. El apego a la materialidad y a hechos físicos es una condición para la escritura en Deniz, por provenir de un conocimiento y una vocación científicos —químicos, sobre todo— que precisamente sabe integrar a su experiencia más vital. Se trata de una atracción hacia los seres vivos, los objetos celestes, las partículas, las moléculas, los mitos, las lenguas; pasión que también muestra hacia otros organismos, como las mujeres, donde lo sentimental no se opone a la reivindicación de estados fisiológicos o a la materialidad de un hecho amoroso. Es esta fascinación la que lo lleva a estudiar el funcionamiento, las cualidades, estructuras, costumbres, de mucho de lo que nos rodea; así la escritura de

Gerardo Deniz muestra, entre otras cosas, a un autor familiarizado con nuestra realidad físico-química y biológica, y también compenetrado de otras áreas humanísticas, tales como la lingüística, la mitología comparada, la música. Esta experiencia cristaliza en la construcción de una serie de andamios y materia verbal en donde los enlaces entre hechos de la realidad física, química, lingüística o sentimental estarán bajo el dominio de la causa y el efecto de la analogía.

Se trata, pues, de un autor con una visión del mundo que presupone el reconocimiento de una realidad objetiva, independiente, y el conocimiento de dicho mundo se plantea en términos de realidad sensible. Lo cual repercute en todos los niveles, en lo sentimental, en la imaginación, en lo erótico y, de manera singular, en la propia escritura, ya que el efecto final es, con frecuencia, el de estar ante una materia verbal —un texto— objeto— recargada de cualidades tales como peso, color, ductilidad, maleabilidad, etc., pero en donde se agregan otros efectos de manera que desconcierta por el carácter subversivo de la sintaxis o lo híbrido de los materiales. Todo lo cual nos indica que la visión que ofrece Deniz es la de alguien que se orienta con un sentido experimental y empírico, neopositivista en cierto grado, pero que no resulta incompatible con la sensualidad o con trozos de la vida más pasional, lo cual lleva a reconocer paralelos entre aspectos sentimentales y aspectos puramente físicos, materiales. En este sentido los escritos de Deniz se construyen como restituciones de una realidad física del mundo y del lenguaje, cancelando cualquier vía metafísica, o bien ironizando aspectos del idealismo o el irracionalismo como aproximaciones al mundo. Tal característica se torna un reto en la medida en que la escritura de Gerardo Deniz ofrece una intensidad poética distinta, ba-

jo presupuestos distintos y, por otras vías: efectos, evidencias, certidumbres, subversión sintáctica, neologismos, basados en aspectos que nos permiten medir y reconocer, en lo posible, de manera objetiva la constitución del universo. Con lo cual los textos adquieren con frecuencia un rasgo común al de la propia materia: la densidad, lograda por un fuerte recargamiento referencial y estructural, muchas veces difícil de asimilar.

En este sentido decimos que la escritura del autor representa ante todo una paradoja, en tanto que su densidad —su profundidad— es un intento de crear superficie. En otras palabras, es una forma de volver a la superficie, entendida en su sentido lato como realidad concreta, con contenidos y propiedades que podemos ver, palpar, oír, sentir o, en último caso, reconocer en el mundo sensible.

Todo este carácter de la escritura del autor lo podemos apreciar con claridad en las formas como elabora y muestra una realidad erótica o bien aborda e imagina las formas de una mujer. Siempre hay recargamiento tanto referencial como estructural, y las asociaciones llegan a través del léxico novedoso o, por ejemplo, a través de lentes que enfocan la situación al microscopio o ampliificada. Para ello es esencial que el lenguaje *mimético* las cosas mismas, y por tanto se dé una densidad. Es entonces cuando estos experimentos y el uso de situaciones hipotéticas realzan aspectos que a simple vista no son reconocibles o, si lo son, plantean la imposibilidad de transgredir las leyes físicas. Si en *Adrede* (1970) Deniz imaginaba a un mago Merlín muy humano, con gustos eróticos donde las piernas de la mujer eran claves para entender la alquimia agazapada de sus hallazgos, en el caso del poema "Campestre" de *Enroque* (1986) se imaginaba disminuido ascendiendo por una pierna de Sor Juana, inspeccionando su piel:

Contemplo pie, huesito, rodilla
 ((aún brusca) arriba:
 vellos castaño claro por la tibia
 (detrás el cielo azul),
 arista escarpada, es un fresco otro
 {mundo de sencilla flora
 con globos de agua que atrapan al
 [ínfimo intruso si los toca
 —tensión superficial se llama este
 [fenómeno—
 o ponen arcoiris —refracción— en su
 [frente cuando trepa
 asiéndose de tallos flexibles y encerados
 (pesa tan poco que ella nada siente),
 de gota en gota. Son muchas.

Es interesante notar cómo el cuerpo con semejante cambio de proporción se le revela como una "flora" peculiar, al mismo tiempo que hay un extraño giro en la construcción del verso, y reconoce una serie de fenómenos físicos que ocurren en las intimidades físicas de Sor Juana. Habla de "tensión superficial", de "refracción", lo cual acentúa un erotismo real y una sensualidad lúdica ante los fenómenos, las palabras, en el texto mismo. Y tales evidencias o palabras con denotación específica no sólo son físicas sino también poéticas, pues empiezan con una alusión a Sor Juana: "Como ya no la rífen por *bellaca*", pero termina con una alusión a la "Primera Soledad" de Góngora, de manera que estamos en plena época: los ingredientes se suman para conformar homenajes sesgados a la propia Sor Juana. Este recorrido —en un alarde de imaginación lírica y erótica— por la superficie de Sor Juana proporciona hechos, conocimiento del mundo, fenómeno con el cual ella estaría, suponemos, encantada. Así Deniz busca agasajar a la musa, pero lo hace de manera doble, porque los "lentes" o experimentos que plantea nos hacen visible —y no sólo por ser comprobable— algo que antes permanecía oculto, y así de hecho permanece aunque sea rescatado en un contexto donde situación y lenguaje se ven enriquecidos, y de acuerdo con

una sensualidad de la época: "arista escarpada, es un fresco otro mundo de sencilla flora".

Ahora bien, este mapeo de la realidad distinto se da junto con un proceso de metaforización y de materialización progresivo dentro del tema de la mujer que lleva a Deniz a construir un personaje que es en cierta forma la encarnación —materialización— de lo que intenta toda su obra, la escritura como forma persuasiva de alcanzar —morder, penetrar— la realidad: Rúnika, una mujer cuyo nombre denota la escritura nórdica, grabada en cortezas de árboles. Más importante aún, la tal muchacha es un personaje finalmente real, y que existe, y procede de un anuncio de zapatos en el metro de la ciudad de México.

Este personaje representa, condensa —pues es descrita como una "concentración salvaje de luz en la materia"—, la máxima aspiración de la poesía de Deniz: el allanamiento al menos posible de Rúnika, de esa mujer—cartel—palabra que recreará dentro de un contexto concreto, nórdico: superficie, relieve de ella en paredes, pero con otro peso, pasado y consistencia. Rúnika es una posibilidad de crear densidad para la superficie, para alcanzar a la mujer.

Ahora bien, para lograr su eficacia este hecho tiene como eje una ironía que no es mero recurso estilístico sino principio, finalidad, fuente del funcionamiento de la escritura, ironía romántica que, al lado de cierta visión neopositivista, hace que el conjunto abra direcciones y maneras de recorrer lugares encomiables como el "contracrepúsculo". Se trata de una ironía como aquella donde el propio Friedrich Schlegel asume que todas las verdades son fundamentalmente triviales y que en todo caso la imposibilidad de expresarlas plenamente no es sino muestra de la "incomprensibilidad" del mundo. Lo cual también, en cierta medida, señalan los neopositivistas diciendo

que los problemas "filosóficos" son "falsos" porque todavía no somos capaces de comprender la lógica del lenguaje. A este respecto, una de las modulaciones que adopta la poesía del poeta es la del juego. Se trata de un elemento lúdico que es goce, artificio y humor muchas veces; elemento que surge en ocasiones como contrapeso, para recobrar superficie.

2. EL CLINAMEN

Tanto el aspecto irónico como el lúdico, respaldados por una mente estructuralista, química, los podemos ver en todas sus dimensiones si tomamos un texto que condensa gran parte de esta visión: el titulado "TLC", de *Enroque*. Allí toma una de las teorías más antiguas de la materia y la conformación del mundo —la del *clinamen* de Lucrecio— para jugar con sus repercusiones hasta en el poema mismo. En este sentido Deniz también especula sobre el origen del mundo, y por tanto —dice con gran ironía— juguemos en serio. El autor rescata un aspecto del epicurismo y de paso le hace un homenaje al autor latino. Con imaginación recrea a través de la parodia el momento de la creación del universo.³ El epígrafe de Lucrecio dice, refiriéndose a la desviación de los átomos: "sólo un poquito". Los átomos eran para los atomistas y epicúreos partículas indivisibles de las cuales estaba constituido el universo; representaban sus componentes mínimos. "TLC" sirve para ver cómo los textos de GD están regidos por una visión del universo como completamente material y fragmentario, pero que busca en la estructura una posibilidad estética y de apoyo para transitar por la poesía —y por este mundo. Más aún, se trata de asumir el mundo como un caos que recobra con el lenguaje la posibilidad de una constelación bien estructurada, en donde las cosas, los átomos, se tocan. Para Deniz como para Lucrecio:

"Todo objeto compuesto es una momentánea reunión atómica". La visión del poeta tanto del mundo como del lenguaje, en este sentido, no está muy lejana de lo que Lucrecio pensaba del origen.

Ahora bien, lo interesante y divertido del poema en cuestión es la manera como nos muestra el fenómeno del clinamen y sus repercusiones temáticas y formales dentro del mismo texto. En otras palabras, la belleza de sus semejanzas y su singularidad imaginativa.

TLC

nec plus quam minimum

La seca lluvia vertical continuaba,
ningún nacido de mujer había entrado
[nunca en la oficina,
decirle de prisa frases ambiguas, vejarlo
[y multarlo,
sellos amoratados, reglamentos, tubos
[de luz sanvito,
letras grandes en las ventanas decían
[algo al revés.
Afuera gris arriba, gris abajo.
Entonces el del escritorio de
[reclamaciones,
el que fue ascendido al otro día,
sacó un dedo por ver si amainaban las
[gotas ganchudas:
tal fue el clinamen.

La lluvia
con un estruendo de dominó ateo
se derrumbó en sí misma. Al rato
notaron que ya había un sol redondo,
nació suelo verdiazul bajo las nubes
[nuevas,
pasaban saurios, hordas, bergantines.
Fue la primera vez
que apagaron, cerraron y salieron.
La cajera, la gorda, se despidió gritando:
—¡Mañana habrá causantes!

Gerardo Deniz nos recrea una escena de la vida común, pues se trata de una oficina burocrática en espera de víctimas, vacía, anegada en un día gris, y la hace comparable a lo que sería el mundo antes de serlo, antes del clinamen, del origen. Al autor no sólo le interesa recrear

el hecho *causal* del origen de la vida, sino que la situación burocrática del suceso le sirva para mostrar el "floreamiento" de una oficina y hacer del clinamen un fenómeno tanto causal como casual, pues quien finalmente desencadena el clinamen es un burócrata con iniciativa, al sacar el dedo para ver si la lluvia ha amainado.⁴ Este hecho muestra claramente el carácter irónico, pues el texto expone un fenómeno *causal* provocado por un acto *casual*. La mente estructuralista y comparatista del autor inmediatamente hace del poema el espacio propicio para "armar" estructuras, para "cocinar" esos ingredientes y darles un esqueleto y una constitución irónica y lúdica. Así lo vemos cuando descubrimos que lo que también desencadena el poema, su efecto, es el poema mismo que se escribe en su segunda mitad, pues el fenómeno del clinamen repercute en la estructura y en qué forma. Por otra parte, el hecho de que a partir del clinamen se anuncie que habrá causantes al día siguiente permite a Gerardo Deniz establecer una correspondencia más entre el hecho jurídico —causal—, muy concretamente la palabra *causa* —sin que ésta sea mencionada—, y uno de los orígenes etimológico-jurídicos de la misma.⁵ Lo cual también nos plantea —y de manera muy irónica— que en este caso la palabra fue primero que el hombre, los causantes llegaron después.

En la segunda parte del poema, claramente dividido en dos, vemos las repercusiones del clinamen —estructurales—: este momento repercute en el reacomodo que sufre la segunda "estrofa", con diversidad de metros (11, 9, 11, 14, 11, 7, 11, 14, 7), pero contenidos en un conjunto específico y frecuente en la poesía de lengua española. Aunque también, por la abundancia de verbos conjugados, se acentúa la acción, la vida que prosigue. La contraposición es evidente cuando vemos que la primera parte del poema está constituida por versos sin

una medida regular y la articulación de "proposiciones" apenas por comas, como si esa misma fuera "la seca lluvia vertical". Este verso inicial tiene además la particularidad de prolongar algo —más que iniciarlo—, pues da el efecto de seguir con algo comenzado antes. En la primera parte hay una especie de enumeración de objetos, de "átomos" sin conexión semántica clara y precisa. Es ejemplar en este sentido el verso: "Afuera gris arriba, gris abajo", en donde se crea un ambiente plano por la ausencia de verbo y la abundancia de adverbios.

Sin embargo hay un viraje que tiene como verso de transición un endecasílabo —"con un estruendo de dominó ateo"— que brilla por su adjetivación precisa, de resonancias velardeanas, y porque hace audible el momento del clinamen, el momento de choque entre todos los átomos. Asimismo es de transición porque desencadena la "regularidad" de los siguientes: endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, mediante uno clásico, de endecasílabo; literalmente hay un reajuste y una contención en la medida de los versos. Pero más importante aún es señalar el hecho de la materialización de todo lo enumerado antes, es decir, de repente se reacomodan todas las fichas, las palabras, las sílabas, los acentos, fenómeno que subraya la concreción material —y estética— de todo lo dicho antes, pero que no estará exento tampoco de azar, puesto que el estruendo puede hacer alusión al momento de revolver las fichas en la mesa, antes de comenzar el juego y ver las fichas, las formas, aunque también puede tratarse del estruendo que hacen las fichas ordenadas en fila cuando se derrumban en sucesión, de tal manera que se descubre —se ve— el juego. Finalmente llegamos al "ateo". Una adjetivaciónafortunadísima por dos razones. La primera, porque alude al carácter ateo del epicurismo,⁶ y la segunda porque el adjetivo "ateo" sugiere inmediata-

mente el carácter lúdico, pero también estético, de juego, sin dogmas, sin religiones y en este sentido "puro", desprotegido, abierto al origen azaroso del mundo. De tal forma que el momento del clinamen también repercute en el escritor, en la elaboración misma del texto con la exactísima puesta del sustantivo con su adjetivo y con las posibilidades estéticas de tales sucesos.

Tenemos así que la materia verbal de Deniz resulta en un juego inteligente y sensual en donde el lenguaje encuentra coordenadas distintas o en todo caso renovadas latitudes. De los textos de este autor habría que repetir lo mismo que se dice del epicurismo: "Todo objeto compuesto es una momentánea reunión atómica..." Es frecuente el clinamen. O bien aquello que dice Karl Popper de las teorías científicas y de la música: "Realmente una gran obra musical (como una gran teoría científica) es un cosmos impuesto en el caos, en sus tensiones y armonías, inagotable inclusive para su creador." Y varias de las condicio-

nes esenciales para estos efectos sin duda son el hibridismo, el sentido físico-químico del mundo, la sensibilidad con las palabras, la ironía, pero sobre todo, una imaginación extraordinaria.

NOTAS

¹ Stephen Hawking, *A Brief History of Time* (Nueva York, Bantam Books, 1988), p. 183.

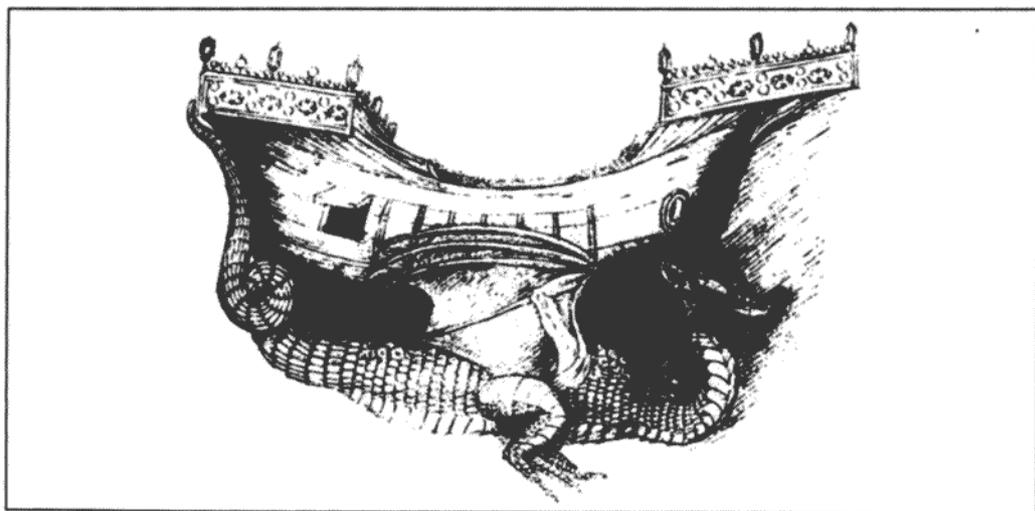
² "TLC" son las iniciales de Tito Lucrecio Caro, pero también son la abreviación en los terrenos de la química de un método de separación de sustancias: *thin-layer chromatography*. Se agrega a esta lista, de manera irónica, el Tratado de Libre Comercio.

³ Básicamente la teoría del "clinamen" o inclinación de los átomos "consiste en suponer que los átomos experimentan una desviación que les permite encontrarse. El peso, *pondus*, de los átomos los empuja hacia abajo; la desviación, el *clinamen*, les permite moverse en otras direcciones. Así el clinamen es considerado como la inserción de la libertad en un mundo dominado por el mecanicismo." (En *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora.)

⁴ También de acuerdo con lo que pensaban Epicuro y Lucrecio sobre el origen del universo. Dice Ferguson en la "Introducción" al libro *De rerum natura* de Tito Lucrecio Caro (Londres: Loeb Classical Library, 1985): "[Our world] was not created by gods for the benefit of man, but, like every one of the infinite number of worlds in the universe, was the result of fortuitous concourse of appropriate atoms in a part containing much void..." (xxxv.)

⁵ "El término griego *aitía* traducido por 'causa' tuvo originariamente un sentido jurídico y significó 'acusación' o 'imputación'. Algunos autores suponen que el término latino *causa* procede del verbo *caueo*, 'me defiendo', 'paro el golpe', 'tomo precauciones contra algo o alguien', y hasta 'no me fio de alguien'. Parece, pues, que también el vocablo *causa* tiene un previo sentido jurídico..." (*Diccionario de filosofía*, cit.)

⁶ Martin Ferguson Smith (*loc. cit.*) dice: "Epicureanism's materialistic psychology and denial of an after-life was one of the main reasons why the philosophy was so fiercely attacked, especially in Christian times. Epicurus has often been called an atheist and an enemy of religion" (xxxvii.) #2



Casco de navío portado por un dragón visto de perfil