

## Las Matemáticas y su historia

Desde hace más de dos milenios se ha considerado que una cierta familiaridad con las Matemáticas era parte indispensable en la formación intelectual de toda persona cultivada. Desafortunadamente, en los últimos tiempos se ha venido produciendo un vacío en la formación matemática de las élites intelectuales. Varias son las razones convergentes que han llevado a esta lamentable situación. No es este el momento adecuado para un análisis de las mismas. Pero sí quisiera subrayar que toda persona que quiera comprender el mundo en que vive ha de poseer una verdadera comprensión de la Matemática como un todo orgánico que sirve de base para el pensamiento y la acción científicos.

Desde los supuestos que anteceden hay que valorar el acierto de Alianza Universal al publicar en castellano la obra de Nicolas Bourbaki, «Elementos de historia de las Matemáticas». Nicolas Bourbaki es el seudónimo colectivo de un grupo de destacados matemáticos franceses contemporáneos que se han propuesto la formidable empresa de elaborar sistemáticamente todos los conocimientos de la ciencia matemática actual. Es un ambicioso proyecto abierto, como corresponde a la índole del empeño. «Elementos de historia de las Matemáticas» reúne, sin modificaciones sustanciales, la gran mayoría de las notas históricas que acompañan a los tomos ya publicados de la célebre obra de Bourbaki, «Éléments de Mathématiques».

El conocimiento auténtico de una ciencia exige el de la génesis, desarrollo e interrelaciones de las teorías que la componen. La Matemática es una manifes-

tación de la mente humana, y el hombre es un ser histórico. De este hecho deriva la importancia de la historia de las Matemáticas. No podemos calibrar en su perspectiva cabal los actuales conocimientos matemáticos sin un trazado satisfactorio de la evolución de los mismos. La historia de las Matemáticas se inicia en Oriente, donde hacia el año 2000 a. d. C., los babilonios poseían ya gran cantidad de material que hoy podría clasificarse como perteneciente al Álgebra elemental. Pero como ciencia, en el sentido moderno, la matemática aparece más tarde en Grecia, entre los siglos V y IV a. d. C., cuando los conocimientos orientales se sometieron al rigor lógico y adquirieron una sistematización axiomática-deductiva.

Desde los «Elementos» de Euclides, en que se aplica la lógica aristotélica a los conocimientos empíricos, hasta los logros de la Matemática más reciente ha transcurrido un largo período de tenaces esfuerzos intelectuales, que hacen de la historia de las Matemáticas un apasionante relato de una de las más increíbles aventuras del espíritu humano.

A grandes rasgos pueden distinguirse tres estilos o modos del pensamiento matemático:

1. La Matemática griega, caracterizada por una tendencia axiomático-deductiva al hilo de la lógica aristotélica.

2. La de los siglos XVII y XVIII, en que se produce una auténtica revolución matemática en medio de una verdadera orgía de conjeturas intuitivas, a partir de las cuales se obtienen extraordinarios logros operativos que ayudan a la expansión de la Física, en ese período en su momento ascendente.

3. Desde el siglo pasado y durante el actual se despierta entre los matemáticos el sentido de la autocritica, desde

el que se trata de poner orden sistemático al fabuloso universo matemático explorado en el período anterior. Esta actitud crítica ha llevado al planteamiento radical y formal de lo que se ha denominado «la crisis de los fundamentos de la Matemática». ■ PEDRO FERNAUD.

## Vino, éxtasis y Ordóñez

La colección «Cuadernos Anagrama», que en su sección de Filosofía está dirigida por Eugenio Trias, suele editar, invariablemente, libros interesantes y, por las características de la colección, breves, lo que también es un mérito no pequeño. Ahora publican un ensayo de Víctor Gómez Pin (1) que me atrevo a calificar como uno de los textos filosóficos más atractivos publicados en España durante el último trienio (que ha sido, lo recordará por sí alguien lo ignora, de los más fecundos y estimables para tal tipo de publicaciones desde la guerra civil).

No sé si a Víctor Gómez Pin le colgarán el sambenito de «neonietzscheano»; probablemente se lo acarreen estas mismas líneas que le dedico, porque, al parecer, flor que toco se deshoja... (una mención de dos líneas, en el prólogo de un libro mío, a Agustín García Calvo, y todavía le están sacando a su «Sermón» filiacones con Zaratustra). ¡Qué le vamos a hacer! ¿Podrá este platónico lúcido y liberal perdonarme el mote que por mí causa se le acerca? Seguro que sí: a fin de cuentas, también los profesores cesantes tenemos derecho a ganar unas pesetas...

Dice el título: De «usía» a «manía». Usía, es decir, lo sustancial,

(1) «De usía a manía», Víctor Gómez Pin. Cuadernos Anagrama, 1972.

lo recto, lo lúcido, lo legislado; manía, es decir, lo arrebatado, lo caótico, lo extático, lo demente, lo ebrio. ¿Están perfectamente delimitadas ambas instancias o, por el contrario, puede hablarse de un éxtasis lúcido, una legislación caótica, un ordenamiento anárquico? La vía hacia la ley y el fundamento que la usía platónica (Platón, ¿recuerdan?, el señor ese que, aristócrata y tal como le parieron, pretendió filosofar en la vieja —hoy viejísima— Grecia) centró en los caminos del amor, la dialéctica y la muerte, ¿no podría más bien llevar a las tinieblas, la disolución, el insondable caos?

El vino es el elemento privilegiado que se confronta con el individuo consciente de su estable identidad y la pone a prueba. Penetrar en el vino, durante el banquete, es elegir lo que nos obliga a dejar de manejarnos, lo que nos compromete en un camino que, por un lado, nos precipita en lo infundado y, por otro, nos muestra la caótica vanidad del fundamento mismo. El ebrio no está por encima de sus experiencias, como el decoro y la ley exigen; la bebida le quita el camino de vuelta hacia esa exigencia de la ciudad para con él: que controle su experiencia, sin permitir ser avasallado nunca por ella, sin perderse nunca en ella, para seguir siendo responsable, cuando el momento lo exija, de sus actos. Participar de la ciudadanía es poder ser, en cualquier momento, culpable; quien se entrega al vino, se burla de la justicia; ya no puede firmar ninguno de sus gestos.

En los diálogos platónicos, el tema de la embriaguez reviste un doble aspecto: en primer término, la justicia exige renunciar a todo aquello que multiplica o aniquila nuestra identidad y nos hace sentir sin trabas; debe elegirse la vida de la luci-

dez, del eros armonioso y la dialéctica. Pero, y este es el segundo aspecto, cuando en la República quiere Sócrates explicar el paraíso que espera a los justos, los describe en el más allá «coronados de flores y enteramente ebrios para toda su vida, cual si el mejor premio para la virtud fuese la embriaguez eterna». La experiencia irresponsable es, evidentemente, lo más digno de ser deseado, pero, precisamente por eso, la República debe impedir que ninguno de sus súbditos se entregue a ella demasiado pronto, pues ése ya no quedará ni hará nada. Lo que es bueno como premio infinitamente aplazable (hasta el más allá del trabajo, nunca debe caer en manos de alguien gratuitamente, pues ése ya no trabajará. Bien está la dócil embriaguez del sábado por la tarde o del día de Nochevieja, que refrenda el ciclo laboral inevitable; pero todas las condenas de la ley y la moral caen sobre el drogadicto habitual, ya plena e irremisiblemente improductivo. (Una advertencia: el vino es el útil prototípico de la embriaguez; los razonamientos del libro comentado bien pueden abarcar las otras drogas embriagadoras de la actualidad.)

La cotidianeidad establecida exige un principio fundador que garantice las identidades; el «Parménides» inventó el total de las dificultades que acosan a quien trata de elegir como fundamento lo UNO, de lo que ni siquiera podría predicarse que es al utilizarlo como fundante de lo real. La usía, al final de su lúcido trayecto, tropieza con la aporía de una unidad que no es; la manía, en su éxtasis, tiene la revelación de una ausencia de fundamento que es diferencia y unidad. Figura imborrable del torero, en el tentadero desierto, hallando en un mismo gesto la plena entrega al momento distinto y uni-

co, dentro de la plena realización de un canon de belleza sustancial, mientras ronda la muerte.

Dedica Víctor Gómez Pin uno de los apéndices de su libro a «Muerte en Venecia», con observaciones sutiles y profundas. Pero me extraña que no haga notar explícitamente el paralelo entre esta obra y «Las bacantes», de Eurípides: enfrentamiento entre Apolo y Dionisos, el joven dios de cabello rubio, los viejos entregados gayamente al culto báquico, la mezcla de atracción-repulsión por el adolescente inasible, la pesadilla de la bacanal, el disfraz de afeites y rizos con los que se transforma para aproximarse al dios que le matará... La obra de Mann es una recreación del tema griego con todo detalle (¡incluso la epidemia desconocida!).

Diré, finalmente, que de pocos libros me encuentro tan cerca, en todos los sentidos, como de éste de Víctor Gómez Pin. Auténtico, vital, apasionante discurso filosófico. ■ FERNANDO SAVATER.

## «Comentarios impertinentes sobre el teatro español»

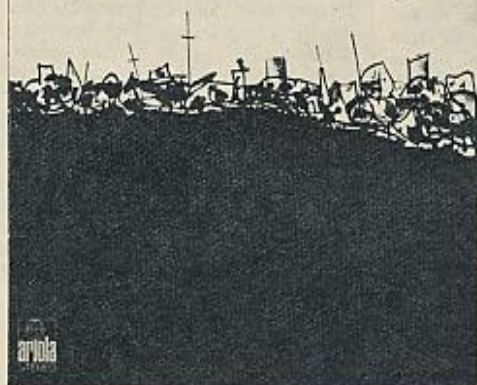
Siempre es fastidioso comentar un libro en el que uno es mencionado e interpretado. Sobre todo si uno está en desacuerdo con la interpretación de que es objeto y el libro lo ha escrito una persona que nos merece estima y respeto.

Quizá por eso no he comentado hasta ahora el apasionado libro de José María Rodríguez Méndez. Pero pienso ahora sí no resultará equívoco cierto silencio y no será mejor hacer el comentario, a sabiendas de sus peligros y la necesidad de sortearlos

# BERTOLT BRECHT

interpretado  
por Massiel

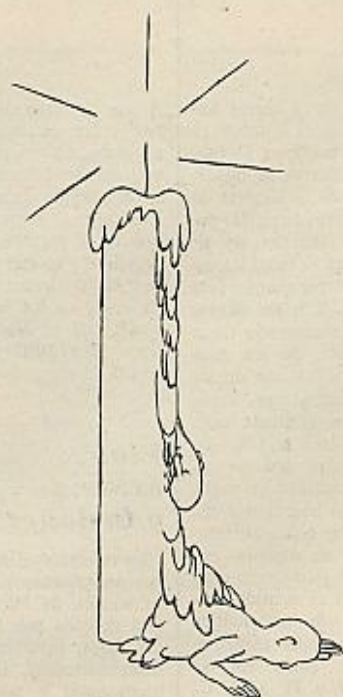
MASSIEL · BRECHT · MASSIEL · BRECHT



*canciones  
para el  
hombre  
futuro*



## ARTE • LETRAS •



*Regulero.*



hasta donde sea posible. Por lo demás, un libro de Rodríguez Méndez sobre el teatro español, aunque se limite a recoger una serie de artículos ya publicados, es una aportación ante la que resulta injusto el silencio.

Digamos para empezar que la mayor parte de los artículos son sugestivos y de clara intención polémica. Señalar la ausencia de una sistematización o citar las contradicciones que a veces existen entre unos y otros trabajos —por ejemplo, el autor se hace cruces de la composición de lo que llama las Cortes Teatrales o Consejo de los 77, tomándose en serio un acto destinado a desorientar a los espíritus ingenuos y a poner en un brete a muchos de los nominados y nunca convocados para deliberación alguna, a la vez que en otro artículo espera de los barceloneses pertenecientes a ese teórico y masivo Consejo que defiendan la pervivencia del Teatro Nacional en la capital catalana; quizá esté de más, pues, como muy bien dice el autor, los artículos periodísticos tienen una vigencia y una función que no cuadra —sobre todo si son artículos polémicos y de circunstancias— a las que son

propias de los libros, dado que aquéllos, en situación diversa, pueden dar a un mismo tema tratamiento muy diverso. Eso es lo que se llama la dialéctica. Aunque uno no acaba de comprender —y vuelvo a pensar en el regocijado gesto de los sembradores de obstáculos— cómo hay tanto intelectual dispuesto a ser dialéctico con sus contradicciones y moralista a ultranza con las de los demás.

A otra posible objeción responde Rodríguez Méndez en el último artículo de la serie, cuando dice: «El comentarista no juzga, ni condena, ni sacraliza. Simplemente, expone sus puntos de vista, sus apreciaciones, sus ideas sometidas al influjo del tiempo y de la situación anímica. Y exige, por consiguiente, la réplica, la emisión de otras opiniones contrarias o coadyuvantes. Así, el comentarista puede equivocarse y hasta puede disparatar —siempre que el disparate no sobrepase los límites de la educación, las buenas costumbres, etcétera— sin que nadie se vea en la obligación de ofenderse y acusar. El comentario es un simple comentario, y de él no se sigue nada, pues no es un silogismo crítico». A mí

eso me parece totalmente confuso en la práctica, porque Rodríguez Méndez juzga, condena y sacraliza muchos fenómenos teatrales en términos bastante más graves y contundentes a los empleados por la mayor parte de los críticos de diario. Por lo demás, todo «silogismo crítico» parte de una primera premisa totalmente cuestionable y diferente, según la concepción que el crítico tiene de una serie de fenómenos generales. Si una misma obra a unos críticos les parece bien y a otros mal es por su diverso punto de partida, entrando el juicio en una «relatividad» tan poco sacralizadora como la que reclama para sí Rodríguez Méndez.

Así que saltémonos la argumentación de Rodríguez Méndez y consideremos su libro como una valiosa aportación polémica al estudio del teatro español de nuestros días. Valiosa tanto en sí misma como por ayudarnos a entender mejor a un autor cuya voluntad crítica y afán de realismo le ha cerrado el camino a los escenaristas y, a veces, incluso a la edición de algunas de sus mejores obras.

Se advierte muy pronto dónde está el caballo de batalla de Rodri-

guez Méndez. Yo creo que no ha entendido bien el significado ideológico de la investigación teatral, viendo en ella una expresión sistemática de formalismo y de evasión. La investigación del lenguaje teatral sería la nueva monserga, paralela a los procesos tecnológicos, con la que ciertos sectores encubrirían su inmovilidad sustancial. La obsesión de Rodríguez Méndez llega al punto de tomar por obra poco menos que piadosa aquella magnífica versión que el Lebrijano hizo de «Oratorio», simplemente por su forma ceremonial. Las líneas de Rodríguez Méndez están escritas a raíz de estrenarse el montaje de Juan Bernabé, en Barcelona, y quedan ampliamente desvirtuadas por las interpretaciones que la obra sufrió después de distintos auditorios y su prohibición final. Las conexiones entre la forma de «Oratorio» y la cultura popular andaluza, la verdad con que los actores entraron en la ceremonia, parece a Rodríguez Méndez cosa de mimetismos accidentales. El Living, Grotowski y Brecht serían los tres pontífices de la confusión.

Yo creo que es muy legítima —y la comparto totalmente— la preocupación del autor ante las copias elementales, que han sustituido la investigación por el «snobismo». Nuestra trayectoria social, cultural y política es «diferente» y nada podrá hacerse aquí que no tenga en cuenta esas «diferencias». Ahora bien, concluir de ahí que cualquier estudio —sin prejuicios, porque tan «snob» es la adoración como el rechazo sistemáticos— de la investigación teatral nos aparta de la realidad, me parece bastante temerario. Ver formalismo en todo aquello que no se somete a las formas castizas entraña un tipo de patriotismo que yo no comparto en absoluto. Yo entiendo, en fin, que la palabra artista no es

negativa y que el buen teatro lo hacen los buenos artistas, es decir, aquellos que saben utilizar el arte dramático para revelar al hombre y su realidad. Preguntarse cómo debe hacerse esto en un tiempo que ya no es el de Lope de Rueda ni el de Shakespeare me parece no sólo legítimo, sino necesario. ¿O es que el formidable Shakespeare último de Peter Brook no es el resultado de una respetuosa aplicación de muchos años de investigación y de búsqueda? Lo ridículo sería que Brook hiciera a Shakespeare como a Peter Handke. Pero incluso Shakespeare, por la Royal Shakespeare Company, es el resultado de una investigación social y estética que explica la forma teatral —bien lejana de ese recital textual que parece reclamar nuestro autor!— a que ha sido sometido. Forma, bien se entiende, que nada tiene que ver con esas aventuras que utilizan a Shakespeare, o a cualquier gran autor, para crear un espectáculo petulante, mimético y menor. ¿Pero renunciaremos a escribir por la palabra ha servido y sirve para decir muchas cosas con las que no estamos de acuerdo?

La investigación, cuando no es formalismo, es una parte sustancial de la evolución y del realismo. ■ J. M.



## ARTE

En la década comprendida entre los años 55 y 65, uno de los árbitros del pensamiento estético europeo en su aspecto más cercano a la vanguardia fue Michel Tapié. Es que Michel Tapié fue tal vez la per-

sona que más agudamente supo intuir el gran viraje que en las estructuras del arte se estaban dando en ese tiempo —modificando sustancialmente los presupuestos clásicos—, y que se concretaban de manera fundamental en el aformalismo. Si ese problema ya no es hoy tan candente, es porque el aformalismo, en lo que tenía de demostración, rebasó ampliamente sus objetivos. Respecto al pensamiento de Michel Tapié, como el tiempo le ha concedido la razón, ya no tiene que ser tan polémico como lo fue en aquella época. El azar lo ha puesto hoy cerca de nosotros, gracias a su amistad personal con los directivos de la galería Inguanzo (Madrid), y periódicamente podemos beneficiarnos de su presencia. La actual exposición de esa galería, segunda de su breve historia, está preparada por Michel Tapié y organizada por él.

## Maestros japoneses contemporáneos

La pintura oriental —especialmente la de los japoneses y los chinos— sorprende de vez en cuando a los occidentales, cuando éstos la observan, al comprobar que cualquier camino de los que aquí se pretende iniciar en el horizonte de lo sensible, puede estar allí no ya iniciado, sino trillado por largos siglos de experiencia. No digo que eso ocurra siempre, ni deduzco de ello una superioridad de aquel arte sobre éste. Digo simplemente que como los caminos y las historias estilísticas son radicalmente diferentes, muchas veces ocurre que lo que nosotros pretendemos descubrir ya está por ellos desmenuzados hasta el matiz más exquisito. Por ejemplo, cuando en los albores del impresionismo los primeros maestros qui-

sieron abrir de pronto nuevos horizontes y nuevos puntos de vista para el paisaje, apareció de pronto la maravilla de la estampa japonesa, en la cual, y durante siglos, se había llegado a matizaciones tan exquisitas en ese orden, que podíamos encontrar, a lo mejor, una vista del Fuji-Yama tras la curvación de un bambú sobre el río o a través de unas flores de cerezo.

Lo mismo ocurrió cuando los cubistas pretendieron establecer un acuerdo plástico entre la tipografía y la pintura propiamente dicha; que encontraron que los japoneses ya sabían acordar letras y pinturas en un delicadísimo concierto elástico.

La última de esas sorpresas ocurrió muy recientemente, en la época del aformalismo. Cuando la pintura occidental, tras una operación muy drástica, por la cual nada menos que se pretendía suprimir el esqueleto clásico heredado por nuestra pintura, encontró la delicia de la mancha y de la realización espontánea. Pero de pronto, vueltos los ojos hacia el mundo oriental, encontramos que allí, en la China y en el Japón, había ya una tradición de eso: tradición secular, en la cual concurrían otras dos tradiciones conformativas: la de la pintura propiamente dicha y la de la caligrafía. La pintura había cultivado y magnificado un tipo de trazado espontáneo de las cosas, según el cual, por ejemplo, un horizonte, la curvación de un río sobre el paisaje o el trazado sucinto de un bosque, si se beneficiaban de toques fugacísimos de un pincel sabiamente mojado, adquirían algo como un «pathos» genuino. En cuanto a la caligrafía, su tradición siguió un camino rigurosamente distinto a la nuestra. Aquí, de lo que se trataba era de elaborar a la perfección un tipo predeterminado de letra, gótica o redondilla, con perfectos gruesos y perfiles, sin la impronta

humana del que lo trazaba. Allí, de lo que se trataba era de alcanzar la gracia alada de una insinuación gráfica levemente relacionada con un signo. Y tanta importancia llegó a adquirir el signo en sí mismo, más que la significación, que nació allí una cultura del trazo, la cual, por caminos confluyentes, llegó a enlazar con la pintura.

Esa exposición que hoy trae hasta nosotros la galería Inguanzo, está constituida por jóvenes maestros que ya están en el secreto de la pintura universal:



Onishi.



Kanemitsu.

que saben muy bien cuáles son muchos de los objetivos de la pintura universal, pero que por eso saben también en qué medida pueden beneficiarse del legado de su propia tradición. Muchos de ellos —como Teshigahara, como Onishi, como Suzuki... los hombres no importan excesivamente— conciben a la pintura como una prolon-

gación de la caligrafía. Otros, como Kanemitsu, como Tanaka o como Insho, conciben a la caligrafía como una consecuencia pictorialista... es igual. Todos, cuando se encuentran con la imposición de la materia, pictórica o tintográfica, la exaltan algo más que como un medio, sin llegar a hacer de ellas un fin. Pero lo que tiene interés primordial en todos ellos es su concepción del hecho gráfico o pictórico como un signo del cual apenas si importa que llegue a trascender en símbolo; importa ya en sí mismo, como valor espacial, en relación con los otros signos o en relación con el vacío espacial envolvente. Por eso, al margen ya de la elucubración gráfica, tiene también tanto valor en alguno de ellos —en Isobé, por ejemplo— un leve pretexto formal, el cual, seriado y repetido «con un cierto orden» —o con un cierto desorden—, pero en el cual «la forma» —esa vieja potencia, también occidental— ya no la promueven, uno a uno, todos esos elementos diferenciados, sino todos juntos en su orden. ■ JOSE MARIA MORENO GALVAN.

## CANCION

### Pan y circo

Un poco de historia: En julio del año pasado, Ravi Shankar se encontró con su amigo y discípulo George Harrison y le pidió ayuda para aliviar la catástrofe del Pakistán Este; las tropas del Presidente Yahya Khan habían desencadenado una campaña de represión, con ejecucio-