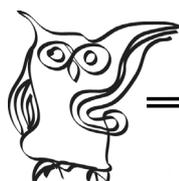


# paradigma

número 1  
mayo 2006

# Del lat. *paradigma*, y este del gr. *παραδειγμα*

El diccionario de la Real Academia define el verbo transitivo *crear* como "producir algo de la nada" y "establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado". La *creatividad*, de este modo, es "facultad de crear" y "capacidad de creación". Tales acciones definen una de las mayores sutilezas y logros de la mente humana como es la posibilidad de nombrar el principio, el comienzo de "algo". Hay diferentes modos de nombrar ese principio y ellos son objeto de un breve análisis a lo largo de las páginas de este número que ha elegido la creatividad como tema central del mismo. En sus páginas, al igual que deseamos en el anterior número, quedan recogidas palabras, argumentos, ideas cuya principal finalidad deseamos sea la de inducir y provocar más palabras, reflexiones e ideas. Porque ella misma, la palabra escrita en este caso, no desaparece después de su lectura atenta y sosegada sino que se transforma como si de una ley física de riguroso cumplimiento se tratara. Se transformará de mil modos distintos en nuestras mentes. Es éste el principal objetivo de todos los que han hecho posible este nuevo número de *Paradigma*.



## Consejo Editorial

- Cristina Consuegra Abal - Antonio Heredia Bayona - José J. Reina Pinto -

## Diseño y maquetación

- Cristina Consuegra Abal - José J. Reina Pinto -

Correo electrónico  
paradigma2005@mixmail.com

DL: MA-1343-2005  
ISSN: 1885-7604

## Imprime

Gráfica de Las Nieves - Teléfono 952 33 04 94 - 29006 Málaga



UNIVERSIDAD  
DE MÁLAGA

# Paradigmas

## Creatividad en el siglo XXI

Emilio Ballesteros

## Creo

Román Navarro Giner

## Invitación a la danza: la creación musical como paradigma

Francisco Martínez González

## Trampantojos cinematográficos o el diálogo entre las artes

Agustín Gómez Gómez

## Creatividad *en* la ciencia, creatividad *de* la ciencia

Miguel Ángel Medina Torres

## Imágenes compartidas. Cuerpos escindidos e integración tecnológica

Miguel Ángel Fuentes Torres

## Gramáticas de la creación artística y científica

Antonio Heredia Bayona

## Crear hoy

José Medina Galeote

## Más campos, menos fronteras. Especialización e interdisciplinariedad

Antonio Diéguez Lucena

## Modernidad, postmodernidad, intertextualidad

Tomás Marco

## Richard Wagner: del deseo al amor libre

Lourdes Jiménez Fernández

Isabel Salas. Conjugación

MIGRAV (Avilés 1960)

Raimundo Martínez. Las manos

## El Carro del Heno

Duendeando descalza

Laura Rueda

Las intermitencias de la vida

Rafael Teruel

## Ilustraciones

J. Medina Galeote - 27 y 29 - Cristina Consuegra - 41 -

# Creatividad en el siglo XXI

Emilio Ballesteros

---

Apenas ha comenzado este siglo, pero tal vez sea ya momento de ponerse a hacer de verdad un balance del que hace unos años terminó. Y no me refiero a un *memorandum* de esos que repasan nombres y tendencias como si con acariciar la cáscara se estuviera saboreando el fruto. No. Quiero decir un balance de fondo, una reflexión sobre a dónde nos llevó la creatividad del siglo XX y hacia dónde queremos ir ahora con ella.

Porque se supone que el arte es el aspecto más creativo y capaz de llegar a lo más hondo del ser; o, como dice Erich Fromm, la actividad creadora es uno de los caminos que permiten acceder a la unión perdida, vencer la "separatidad" que el ser humano vive como una herida en el centro de sí mismo. Pero resulta que el siglo XX ha sido el siglo de la diosa Tecnología, del crecimiento desmesurado y depredador aun a costa del medio natural, de la solidaridad, la profundidad, la fidelidad y la confianza. Ha sido el siglo del "usar y tirar", del Tener para demostrar que se es algo. Podríamos decir que el mercantilismo que comenzó allá por el siglo XVI ha llegado a su máximo apogeo y ha calado hasta la médula del humano contemporáneo. Hasta el amor se ha visto impregnado por él, convertido en una transacción, una especie de negocio en que se valoran aspectos cuantitativos de prestigio social, influido por modas y tendencias estéticas cada vez más mediatizadas y pasajeras. El vacío creado como consecuencia, ha querido ser llenado con movimientos compulsivos (Fromm los denomina orgiásticos) que se pueden manifestar en diversas conductas (compras y acumulación de objetos y propiedades, consumo de drogas, seducción, sexo indiscriminado...) pero que siempre tienen el mismo resultado: sentimientos y emociones que se caracterizan por su intensidad placentera al principio (es entonces cuando parecen llenar el vacío), pero que son efímeros, dejan al final un poso de vacuidad y acaban por convertirse en una adicción al intentar compensar su decreciente intensidad con una frecuencia obsesiva, cuando no con experiencias cada vez más retorcidas y depravadas que puedan romper la rutina y la sensación invencible de vacío.

El arte no se ha liberado de esa tendencia. El propio sinsentido existencial ha llegado a ser tanto que se le ha acabado tomando miedo, convirtiéndolo en tabú. ¿Alguien puede comprender que en talleres literarios dirigidos por gente que se supone progresista se llegue a PROHIBIR el uso de una palabra? Pues ha ocurrido. Y, además, de una palabra tan hermosa como ALMA. Es como si el miedo a la trascendencia (o a su falta) hiriera incluso en el lenguaje. Como si la nueva Inquisición prohibiera nombrar lo que se teme, porque en el fondo se le tiene miedo al poder de los nombres (a su alma). MUERTE es tabú. ALMA es tabú. VACÍO es tabú. Y se les teme. Si en otro tiempo, con la llamada España de la pandereta, se quería tapar la miseria cultural del momento histórico que se vivía, ahora, con llamadas insulsas a palabras como vida, alegría, fiesta, sentidos, etc., que con ese miedo larvado a la muerte y a la realidad que se está viviendo quedan huera y tragicómicas, se quisiera tapar la pobreza existencial que tiene todo lo que se vive.

Pero eso, por suerte, es algo ya caduco. El nuevo arte, el que ha de venir, si es que quiere ser ÚTIL (esa no es una palabra tabú; al contrario, es muy valorada por el pragmatismo mercantilista, aunque con un valor tan superficial como todo en él) y ayudar al ser humano a salir de su postración y encontrar un sentido a su existencia y un equilibrio que le permita ser feliz, tendrá que ser un arte muy distinto al del siglo recién fenecido.

Deberá renunciar al experimentalismo estéril y egocéntrico que no busca más que llamar la atención y confundir con la sorpresa hasta resultar tan cansino que ya ninguna "sorpresa" sorprende.

Deberá mirar hacia el centro, en el interior del ser humano y buscar el espíritu de las cosas, sin temer a palabras tan hermosas como ALMA.

Deberá buscar el amor y el erotismo que se basa en la unión de dos seres que se aman, porque lo superficial y efímero puede ser intenso, pero no es erótico.

Deberá perder los miedos a la "intelectualidad" pensante, mediatizadora y mediatizada, que intenta imponer mediante poderosas y sutiles mafias sus prejuicios y su prepotencia como única verdad "científica" y aceptable, la única con autoridad "exclusiva" para poder catalogar como "progresista" o "democrático" o "actual" (y un largo etcétera) a quienes se pliegan a sus imposiciones de Nueva Inquisición.

Deberá olvidar sus apegos mercantiles y su obsesión por el "reconocimiento" social, el prestigio, el poder, el valor mercantil... Y tal vez lleguen sin buscarlos; pero si no llegan no pasa nada porque el arte nunca puede tener nada que ver con todo eso.

Deberá acercarse a la naturaleza con respeto y cariño, como un amante que da, no que toma y destruye, porque el Hombre pertenece a la Naturaleza, y no al contrario.

Deberá recuperar la inocencia primigenia que le permita sacar lo mejor de sí mismo y conquistar el verdadero poder de los nombres.

Y deberá, en fin, ponernos en disposición de alcanzar esa Unión tan deseada, de cerrar esa herida abierta que subyace en el corazón de todo ser humano y que tiene en el arte (y más si éste se asocia con el amor) una de sus herramientas más poderosas.

*Emilio Ballesteros es escritor y dirige  
la Revista de Teatro y Literatura Alhucema*

*"Y, la primera ley, creador:  
crear. Bufo el eunuco; cuando una  
musa te de un hijo, queden las  
otras ocho en cinta"*

Rubén Darío, "Palabras Liminares",  
Prosas Profanas.

A lo mejor consiste en ir poniendo una palabra detrás de otra. Ya está. He hecho una frase. La diferencia entre mi frase y la primera del Quijote, por poner un ejemplo fácil y abismal, sirve para reflejar una más de las eternas dicotomías que usamos para agruparnos y dividirnos en el mundo: el que crea algo que otros considerarán artístico, y el que querría pero no.

La voluntad de producir objetos agradables a nuestro entorno está presente en la vida humana desde que el hombre es consciente de sí mismo y de su presencia en el mundo. Esta voluntad estética activa, la creación, es tan legítima como su reflejo pasivo, el hecho de apreciar el objeto artístico y emitir un juicio valorativo: me gusta, no me gusta, y por qué. Ambas voluntades se contraponen y necesitan en el devenir del juego artístico.

Cuando la obra se publica, cuando se hace pública, se desencadena el proceso: el artista necesita que su obra sea apreciada, juzgada y valorada, y el crítico es el resultado de la especialización interpretativa del amor a los objetos artísticos: el que los aprecia, los juzga y los valora desde una perspectiva profesional, usando para ello unos parámetros que producen métodos, técnicas que crean escuelas, escuelas que crean corrientes de opinión en el público, y un auditorio que evalúa a su vez esa opinión formada. Porque paradójicamente, el propósito del crítico al valorar la obra es el mismo que el del artista: ser reconocido por otros, por el mismo público, y a ser posible que le concedan la razón. Así visto, la verdad, da la impresión de que la crítica parasita al arte; que busca el reconocimiento valiéndose del trabajo de otro. Pero no: la crítica y la creación son hijas legítimas del mismo fenómeno. No existe arte si no hay alguien que lo recibe y lo aprecia.

La crítica institucionalizada -o sea la que no es espontánea y ajena al universo arte, la que hoy vive en torno a departamentos universitarios o redacciones de periódicos, la que justifica sus opiniones y suele cobrar por ello- nace de la especialización en el permanente análisis del arte a través de los siglos: análisis de las formas, de los motivos, de las imágenes que el arte produce, de las influencias que origina. Hay críticos que fundan escuelas, que crean tendencias a la hora de analizar un fenómeno artístico. Situarse en una perspectiva inusual, usar un lenguaje críptico o cercano, evocar unos límites de análisis lindantes con cierta política, cierta ética o incluso etnia o tendencia sexual, son derivaciones -a veces históricas- producidas por esta evolución histórica. Y en cualquier caso, todas las técnicas de análisis tienen siempre el mismo afán: buscan ascender de lo fragmentario a la unidad total para aprehender e intentar explicar el hecho artístico: aproximarse a aspectos parciales que construyan el cuerpo de un sentido integrado.

El que la crítica vaya por detrás de la creación, observándola a una distancia prudencial, es una mera cuestión de tiempos y formas: la crítica quiere encorsetar a la escritura, y ésta escaparse por entre sus costuras. La intoxicación entendida como voluntad de comunicar algo ajeno al objeto desde el objeto mismo es asimismo inherente a la crítica, como lo es la sobreinterpretación o la mala interpretación. La objetividad, apelada a veces a la hora de enjuiciar, es imposible desde el momento en que es un sujeto el que nos da su opinión. Aun así, y en una subjetividad mal entendida -y vista como excepción-, el uso del púlpito para expresar intereses personales o partidistas es un estigma que perseguirá siempre al colectivo.

Sobre púlpitos, y como ejemplo al vuelo, los padres de la Iglesia; fueron los críticos literarios de la Biblia, y con su exégesis establecieron unas reglas válidas para acompañar de ritos y significados simbólicos al sentimiento religioso europeo que fundó el cristianismo. Palabra de Dios, te alabamos señor. Dogmas fundados en la palabra escrita. Dogmas que han ayudado a construir una cultura y una civilización, la occidental. He aquí el *summum* de la crítica literaria: descifrar la palabra que Dios dicta al hombre y establecer con ella un sistema de vida y costumbres, o un sistema de control y de poder, según quien nos lo explique.

Pero dejando a un lado las intrigas de palacio, no hay que olvidar que la crítica nace como un acto de amor al arte. Y el amor se entiende en el ámbito de la sinceridad, la confianza, la honestidad, del juego cómplice de las conciencias. Nadie ama objetivamente, no hay amor al-pie-de-la-letra. Y ahí está la clave. Sostiene George Steiner en *Lenguaje y Silencio* que 'al mirar hacia atrás, el crítico ve la sombra de un eunuco. ¿Quién sería crítico si pudiera ser escritor?'. Parece contradictorio que publique esta frase en un libro de ensayos de crítica literaria. En el límite de la crítica con la creación artística parecemos entrever el combate entre la sapiencia y la imaginación, entre la acumulación grisácea de datos y el derroche de vida que no tiene otra salida de expresión que el arte.

Hemos sido nosotros los que hemos creado el concepto Arte. Hemos hecho cosas y le hemos puesto un nombre, le otorgamos una profundidad metafórica con responsabilidades civilizadoras o estéticas y después lo elevamos al altar, cubriéndolo con una vitrina. La convención, pendiente de lo conservado como referente y de lo que se produce hoy como posibilidad de cambio, emite el juicio, salvando y condenando al mismo tiempo. ¿Qué parámetros son los válidos para crear un objeto artístico? ¿Puede una obra crítica ser artística?

En el ámbito del arte, crear es ir construyendo, pero construir no es crear: un artesano no es un artista. Válido, exacto, adecuado, son palabras que van bien para el molde del alfarero, para la duplicación del objeto; pero el terreno donde el arte brota es precisamente el contrario: espacio desubicado, visión difusa, acecho de la otredad, instante aferrado, y si aquí recordamos la frase del señor Steiner, crítico sagaz y artista de la palabra, es precisamente para revelar que hay gente que borra las huellas de esa frontera imprecisa que separa a la creación de la repetición o la crítica. Un artista con sentido crítico, un crítico con sentido artístico, es una presencia que oscila libre y niega el valor de tal limitación. A lo mejor consiste en ir poniendo una palabra detrás de otra. Tal vez sí; tal vez es dejar que una palabra suceda a la próxima, que den forma a la niebla asemántica, liberando la voluntad de crear: jugar solo, jugar desnudo, jugar sincero.

Como un niño, explorar, maravillarse ante algo interesante y correr hacia él sin pararse a pensar que alguien siga su estela. Usar técnicas, basarse en métodos de análisis, considerar qué se hizo antes, todo para describir lo que el objeto inspira a la conciencia. Pero jugando sinceramente. Amando expresar lo que de humano tenemos: nuestra subjetividad. Que la corte de *castrati* haga los honores y se pronuncie, después. Que crean que crean.

*Román Navarro Giner es Profesor de Español en la Universidad de Novi Sad (Serbia y Montenegro)*

# Invitación a la danza: la creación musical como paradigma

Francisco Martínez González

---

La creación musical es un proceso misterioso. Trabaja con una materia no plástica, invisible, intangible; exige la reflexión y el cálculo -acaso en mayor medida que las otras artes- para alcanzar una forma que sólo se revela en su sucesivo perecer, de la cual nada queda una vez acabada la interpretación (salvo la imprecisa memoria del oyente o la estela de las fluctuaciones de su ánimo). Decía Leibniz que la música era un *exercitium occultum arithmeticae animi nescientis numerare se* [ejercicio oculto de aritmética del alma que no sabe el cálculo para sí misma], mas, al mismo tiempo, sentimos que es portadora de una inercia y de un movimiento virtual que la tornan estímulo privilegiado del espíritu, imagen acabada de eso que Kant, en su *Crítica del Juicio*, consideraba exclusivo de los objetos estéticos: la "finalidad sin fin".

La creatividad musical actúa como modelo o matriz de otras creatividades, especialmente la literaria. Schiller hablaba del estado musical que debía preexistir a la creación del poema, y un pensamiento tal no era ni mucho menos extraño a Goethe, el poeta cuya obra actuó como definitivo catalizador para la vena lírica de un Schubert y de toda la gloriosa producción liederística posterior. Thomas Mann compara en más de una ocasión la lógica narrativa, la lógica en la que se concreta una determinada potencia de fabulación, con la forma musical. Jorge Guillén dedicó varios poemas a exponer el proceso de la creación poética, sin poder remediar el mencionar la música, como en el soneto titulado "Hacia el poema":

*Siento que un ritmo se me desenlaza  
De este barullo en que sin meta vago,  
Y entregándome todo al nuevo halago  
Doy con la claridad de una terraza*

José Ángel Valente expuso toda una poética a partir de metáforas musicales, tornasoladas de referencias a la mística pitagórica del número:

"Cuando en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad." <sup>1</sup>

Para Valente, la labor de la escritura es constitutivamente pasiva. Es un detenerse y aprestar los sentidos, y el del oído especialmente, para una captación acústica. La "acción del poeta" parece ser más la de una suspensión de la intencionalidad, a fin de crear un claro en el que puede sobrevenir la epifanía de lo verbal:

---

<sup>1</sup> VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza, 1999, p. 12.

"Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir." <sup>2</sup>

La naturaleza dúplice de la música, celestial e infernal a la vez, dependiente del número y de los astros, pero también del gemido y del llanto de las entrañas, está tan presente en Valente como antes lo estuvo en María Zambrano. Esa naturaleza doble hace decir a Zambrano -y a George Steiner más tarde- que la música es la más inhumana de las artes.

"El sonido se produce en "este mundo" donde los pitagóricos situaron el infierno, en el infierno terrestre. De la voz del infierno, sometida al número venido de los astros, nació la música, la más inhumana de las artes." <sup>3</sup>

La lectura religiosa de esta interpretación de Zambrano, su conexión con el dogma cristiano (con todo su trasfondo órfico, pitagórico y platónico), forma parte del sistema nervioso central de su filosofía, así como del pensamiento estético de Valente

"Gime el logos por la encarnación. El logos es la antropofilia de lo increado." <sup>4</sup>

Los que no comparten necesariamente tales extremos misticistas, priman más bien la idea del trabajo artesanal sobre la materia sonora, idea que a su vez está conectada con el anhelo, teñido de aristotelismo, de la creación como búsqueda encarnizada de la forma, esencia de la obra, que resplandecerá tanto más cuanto menor sea el número de componentes espurios o sobreabundantes que la eclipsen. Es la exaltación de la austeridad:

"Donde la sobriedad te desasiste está el límite de tu inspiración.  
(Hölderlin, carta de la primera estancia en Homburg, 1798-1800)." <sup>5</sup>

Es la persecución de la duración justa, la unidad orgánica, la cohesión, atributos de la obra que se erige más allá de los límites difusos de la inautenticidad.

"No se trata de que la obra sea breve o larga. No importa escribir poco o mucho. Importa tener la gracia o el don de la "abundancia justa", como quería Lezama Lima en la "Plegaria tomista" de *Tratados en La Habana*." <sup>6</sup>

La obra se va gestando, a veces, muy despaciosamente en la matriz del creador. El ejemplo de la *Sinfonía nº 9* de Beethoven, cuyas primeras tentativas podrían retrotraerse a 1793 (el intento de poner música al poema *An die Freude* de Friedrich Schiller), pero que no se terminó hasta 1824, podría servir como imagen. Lo que Valente dice aquí del poema es plenamente transplantable a la obra musical.

"En el Tao, la gestación es ya el nacimiento del ser humano. En la tradición china, la edad de un niño se contaba no a partir de su nacimiento, sino de su concepción.

También el poema nace al comenzar una larga gestación previa a lo que cabría llamar la escritura exterior. (*Vive con tus poemas antes de escribirlos*, dice en su bella lengua Carlos Drummond de Andrade). En realidad, el poema no se escribe, se alumbra. Por eso suele aparecer como el Viejo Niño, Lao-tseu, que abandonó la matriz de la madre Li (cuyo nombre teológico es Doncella de Jade del Relámpago Oscuro) a los ochenta y un años." <sup>7</sup>

---

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> ZAMBRANO, María. *El hombre y lo divino*. México: Fondo de cultura económica, 1993, p. 113.

<sup>4</sup> VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2...*, op. cit., p. 9.

<sup>5</sup> VALENTE, José Ángel. *Obra poética 2...*, op. cit., p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*

Un cierto espíritu de danza, un espíritu lúdico son componentes muy importantes de este llamado "estado musical" que pretendemos paradigma de toda propensión creativa. Es posible encontrar aquí afinidades, más de las que algunos estarían dispuestos a aceptar, entre la creación musical y la "creación" científica. En ese sentido, el caso de algunos científicos de primer orden, como Einstein, es muy significativo.

"[Hay que tomarse] en serio algunas circunstancias de la vida de Einstein que hasta ahora no merecieron escrutinio académico. Por ejemplo, ser parte de una familia involucrada en la innovación de máquinas eléctricas, porque para él fue muy importante tener un abuelo que había trabajado con Edison y que disponía en casa de un taller de experimentación (...). Se equivoca quien crea que Einstein no fue feliz mientras trabajaba en la oficina de patentes de Berna donde, por cierto, pasaba entre diez y doce horas, seis días a la semana. Y, lo más importante, yerra mucho quien piense que su trabajo con dispositivos electromagnéticos, relojes y dinamos era una actividad con la que se ganaba la vida que no aportó nada a sus inquietudes como físico teórico." <sup>8</sup>

El juego con artefactos, la experiencia táctil, el desafío de ciertos problemas técnicos planteados, aparentemente, sólo a la pequeña escala de su aplicación práctica inmediata, pueden ser resortes de un descubrimiento de resonancias impensables. Y si el caso de Einstein es muy ilustrativo, no lo es menos el del francés Poincaré, otro de los padres de la relatividad:

"(...) pues Poincaré no pasó a la historia de la relatividad a pesar de sus responsabilidades desde el Bureau de Longitudes en el cartografiado de las colonias, sino justamente por ellas. Y lo mismo puede decirse de Einstein, pues fueron sus negocios con aquellas máquinas de medir el tiempo lo que le enseñó a manejarlo como una mera excrecencia técnica." <sup>9</sup>

Caer en la cuenta del componente lúdico implícito en los grandes descubrimientos científicos puede, incluso, suponer una nueva interpretación de los actores que desempeñaron un papel de prominencia en el proceso, acercándonos a la naturaleza fuente de esa realidad:

"[Recontextualizar a Einstein es] lo mismo que mostrarlo como un elemento nodal de una red de intercambios y como alguien que gozaba manipulando cables y artefactos. Pero también como alguien capaz, al igual que Poincaré, de situarse en la intersección de muchas disciplinas cuyas tradiciones, protocolos, instrumentos y fuentes de autoridad eran incommensurables. ¿Quién podía pronosticar entonces, hacia 1900, que el pujante negocio de vender electrosimultaneidad iba a liarse con el de los ferrocarriles y la empresa colonial, para entrecruzarse con los dilemas de Lorentz, los encargos de Poincaré y los dictámenes de Einstein y, entre todos, forzar el nacimiento de la relatividad?" <sup>10</sup>

La creación interior. El genio como esa delicada máquina que trabaja a una presión altísima, como le gustaba pensar a Nietzsche, el filósofo que dedicó tantas páginas a dilucidar lo que fuera el genio artístico. Mozart, enigma psicológico donde los haya, constituye aquí un ejemplo superior de cómo se desempeña la fábrica interna del artista creador. Transcribimos aquí un fragmento de lo que Georg Nikolaus Nissen, el diplomático danés que se casó con la viuda del compositor, Constanze, escribió en su inacabada biografía sobre Mozart (la Sophie que se cita en el texto era cuñada del músico):

---

<sup>8</sup> LAFUENTE, Antonio. "El bricolaje de la relatividad". En: *Revista de libros*, octubre de 2005, pp. 25-26.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

"Sophie, la cuñada que aún vive, confirma el incesante trabajo interior de Mozart. Dice sobre él y sobre sus últimos años: estaba siempre de buen humor, pero también siempre pensativo, hasta en los mejores momentos: fijaba en los ojos de los demás una mirada penetrante, respondiendo acerca de todo con mucha cordura, ya fuera que estuviese alegre o triste: sin embargo parecía que al mismo tiempo trabajase en algo muy distinto con profunda concentración. Hasta cuando se lavaba las manos por la mañana, se paseaba de un lado a otro por la pieza, no se quedaba quieto ni un momento, se golpeaba un talón con el otro, siempre inmerso en reflexiones. En la mesa solía tomar la punta de la servilleta, la enroscaba apretándola, se la ponía bajo la nariz y parecía que así, sumido en meditación, no se diese cuenta de nadie, haciendo continuamente muecas con la boca. Se entusiasmaba por cada nueva diversión, como andar a caballo o jugar al billar. Su mujer trataba pacientemente de hacer todo para que él evitase las malas compañías. Estaba siempre moviendo las manos y los pies; tocaba el piano, por así decirlo, en cualquier cosa, por ejemplo en el sombrero, en los bolsillos, en la cadena del reloj, en las mesas y en las sillas. Exactamente así era también su hijo menor cuando niño." <sup>11</sup>

Las famosas excentricidades de Mozart no serían sino un modo de contrapesar la tensión exigida por unos procesos internos de sublimación constante:

"La ocasión en que menos se habría podido reconocer en Mozart al gran hombre a través de sus palabras y sus actos era precisamente cuando se estaba ocupando de un trabajo importante. Entonces no sólo hablaba de modo caótico y confuso, sino que también intercalaba bromas ingeniosas, de un tipo insólito en él: se olvidaba voluntariamente de sí mismo en su comportamiento, y no parecía en absoluto que estuviese rumiando o pensando algo. Tal vez ocultase intencionalmente, por motivos inescrutables, su tensión interior tras una frivolidad exterior, o bien se deleitaba en poner en estridente contraste las ideas divinas de su música con la más chata banalidad de la vida cotidiana, y se complacía en una especie de autoironía. Comprendo que un artista tan excelso pueda justamente por su profunda veneración hacia el arte, casi escarnecer y anular su propia individualidad." <sup>12</sup>

Si en Mozart la obra parecía brotar ya formada de ese interior en el que mentalmente habría sido forjada, en Beethoven la lucha se exterioriza con extraordinaria evidencia. Sus ideas en formato de tentativa, sus avances, sus arrepentimientos jalonan los manuscritos de tachaduras y borrones, hasta un extremo que hace sentir al que los lee el dolor de un proceso creativo en el que cada nota ha de ser conquistada (Berstein afirmaba que la fuerza pulsional de la música beethoveniana se debía a esta extrema depuración de la forma).

En los románticos, la creación musical aparecerá reivindicada como proceso irreflexivo e inconsciente, incluso en relación con los procedimientos aparentemente más cerebrales. Así Schumann, para quien el contrapunto es un recurso poético de primer orden (no meramente un aspecto de la técnica musical, ni, menos aún, un pretexto para exhibir la propia ciencia compositiva), afirmaba que sus motivos nacían dotados de múltiples posibilidades combinatorias, llegando a hablar, apropiándose de una idea sugerida por Friedrich Schlegel, de lo *Tiefcombinatorische* (lo "combinatorio profundo"), como una pieza clave de su particular idea de la absolutidad de la música. El Romanticismo siembra la estética de nuevas semillas pitagóricas y neoplatónicas. En uno de los números de la *Humoresque*, op. 23 de Schumann, la partitura pianística está escrita a tres pautas, en lugar de las dos habituales. La pauta central está capitalizada por una melodía interior (*Innere Stimme*) que no debe ser emitida. El oyente tan sólo percibirá sus ecos, sugeridos en la figuración de las manos derecha e izquierda del pianista. Una ocu-

---

<sup>11</sup> Citado por HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*. Madrid: Javier Vergara Editor, 1982, p. 279.

<sup>12</sup> Citado por HILDESHEIMER, Wolfgang. *Mozart*, op. cit., p. 282.

rrencia como ésta de Schumann en la *Humoresque* parece ilustrar las ideas de uno de sus poetas favoritos, Joseph von Eichendorff, quien, en un tono pitagorizante que se alimenta del concepto de la *Harmonia Mundi*, "hablará de una *Grundmelodie*, de una melodía fundamental, que, cual una misteriosa corriente, atraviesa el mundo y recorre, aunque no sea advertida, el corazón del hombre." <sup>13</sup>

El siglo XX traerá consigo, a partir de los años 20, la aparente disipación de las brumas nórdicas del Romanticismo y, con ellas, de toda la metafísica sobre la música, cuya formulación más acabada podría ser la de Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*. En el esplendor de su período neoclásico, Stravinsky escribirá como frontispicio de su *Poética musical* que:

"Inspiración, arte, artista, son palabras de sentido poco determinado que nos impiden ver con claridad en un dominio en donde todo es equilibrio y cálculo, por donde pasa el soplo del espíritu especulativo." <sup>14</sup>

Sin embargo, ese "espíritu especulativo" del que habla Stravinsky terminará convirtiéndose, paradójicamente, en coartada para una suntuosa resurrección del irracionalismo cientificista. Al contrario de lo que sancionara Max Weber, el desarrollo de la ciencia a partir de la segunda mitad del siglo XIX no ha operado el "desencantamiento del mundo", sino su fascinante hermetización, su imantación como enigma.

Einstein, Heisenberg, Schrödinger, Feynman (este último, además de científico y genial divulgador de la ciencia, fue músico) son los responsables de la nueva imagen de la naturaleza como arcano. El proyecto schoenbergiano -sólo completamente materializado por Webern- de una *Klangfarbenmelodie*; la fetichización del número, que Adorno ridiculizará en sus ensayos; las severas exigencias del serialismo integral, que van mucho más allá de la capacidad mnemotécnica e ilativa del oído medio; la pretensión de alcanzar la universalidad del mensaje musical mediante el expediente de convertir el acto de la composición en una ilustración de teoremas provenientes del campo de la Probabilidad en Matemática (como hace Xenakis con su música estocástica); la insistencia de cierta música posterior a 1945 a definirse en términos puramente texturales -es decir, táctiles o pictóricos-; la polémica conversión en "gesto" artístico de ciertos filosofemas orientales en la música de Cage; las ingenuas aplicaciones pseudocientíficas con las que algunos compositores pretenden validar la autoproclamada impecable lógica de sus operaciones -desde la topología de Poincaré hasta la ya muy fatigada geometría fractal-; la intangible aura mística que rodea a las superestructuras tecnológicas (cibernética) que conectan su abrumadora potencia de cálculo a los diseños de un artista humano: en definitiva, la hipertrofia de un cierto irracionalismo cientificista (Stockhausen persiguiendo a Morton Feldman por Darmstadt rogándole que le rindiera su "sistema" para escribir música) son una consecuencia de ese encantamiento de la realidad cuyas consecuencias, en lo referente a la creación musical, aún no hemos llegado a comprender en toda su magnitud.

Por lo que respecta al fenómeno de la globalización, con su inédita imagen de la tradición como inmenso reservorio de técnicas y estilos incesantemente actualizados para el artista que desee hacer uso ocasional de ellos -es decir, la asombrosa constatación de que todo el pasado, en tromba, en atronadora copresencia con el instante actual, es susceptible de ser futuro-, es un agujero negro cuya salida es todavía *terra incognita* para los que se niegan a ejercer de visionarios, y de cuya complejísima contextura tal vez haya ocasión de hablar en otro momento.

Francisco Martínez González es Catedrático del Conservatorio Superior de Música de Málaga

<sup>13</sup> BENEDETTO, Renato di. *Historia de la música (8). El siglo XIX (primera parte)*. Madrid: Turner, 1987, p. 8.

<sup>14</sup> STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*. Madrid: Taurus, 1987, p. 54.

# Trampantojos cinematográficos o el diálogo entre las artes

---

Agustín Gómez Gómez

A todos nos ha pasado en alguna ocasión que al ver una película hemos pensado que eso ya lo habíamos visto antes. No se trata de un *déjà vu*, ni una apelación al inconsciente colectivo, sino que realmente lo habíamos visto, y en un primer momento no hemos caído en la cuenta de que se trataba de una imagen construida con otra imagen. A medida que nuestra cultura visual crece, las referencias que terminamos estableciendo son en ocasiones tan vastas que se pierden en una maraña de interminables conexiones.

Esta forma de intertextualidad -la relación entre dos imágenes- es una forma de creación a la que difícilmente se sustraen en la actualidad los creadores artísticos, en ocasiones construyendo verdaderos pastiches y en otras en un diálogo entre las artes que dan lugar a memorables obras. Aquí surgen los siempre complicados conceptos de copia, utilización, apropiación, *remake*, *ready-made*, plagio, versión, filiación, transferencia, homenaje, reinterpretación, guiño, fidelidad, influencia, alusión, *collage*, cita o falsificación, entre otros términos que se relacionan entre sí. La función que este comportamiento tiene en la obra de arte no es menos sencillo de descubrir, porque el realizador puede ocultar deliberadamente su fuente original mientras el espectador se pierde en elucubraciones valorativas, o porque la trascendencia de la obra genésica posee tal fuerza icónica que subsume al hijo al tiempo que le transfiere parte de su aura.

Este comportamiento que se ha dado y se da en todas las artes sin distinción, es en lo cinematográfico una constante ininterrumpida desde sus comienzos. Al principio las vinculaciones se establecían con la pintura, fotografía y teatro por una cuestión de hermanamiento con artes consolidadas. Desde entonces los creadores cinematográficos han ido estableciendo un sin fin de relaciones, no sólo para partir de una base sólida, sino también con la intención de establecer una reflexión entre las artes, a partir de un arte sobre otro, de los semejantes y diferentes lenguajes de las artes o incluso, alejándose de toda dialéctica con la única intención de llevar al espectador a un juego visual.

Esto tampoco es nuevo. La pintura barroca, por ejemplo, nos legó un abundante número de obras en las que el argumento, sino el tema, es un trampantojo, un engaño visual (*trompe l'oeil*, trampa ante el ojo). En ocasiones la mirada frontal no aporta toda la visión y hay que buscar otro ángulo ante el cuadro para que aparezca otra imagen escondida. Ésta, en no pocas ocasiones cierra el significado del cuadro, aporta una polisemia o simplemente se convierte en un juego de la extraña naturaleza de la representación de la imagen. También hay que considerar ciertos engaños visuales sin necesidad de mirar de soslayo. Ejemplos los podemos encontrar en buena parte de la construcción de la percepción del espacio tridimensional en el plano bidimensional, o dicho de otra manera, una forma de engañar al ojo humano.

El cine, además de que se le puede considerar un trampantojo en sí mismo, ha recurrido a diferentes efectos para simular lo que no es. Lo que pocas veces ocurre es que se confronten un engaño pictórico y uno cinematográfico en una misma obra, pues la diferencia de lenguaje entre la imagen fija y la imagen en movimiento puede ser tan buena aliada como vacío artefacto intelectual.

Dos secuencias de dos filmes completamente diferentes nos van a permitir observar dos planteamientos en los que una apariencia visual, que en ambos casos parten de una obra pictórica, está en la base del desarrollo de dicha secuencia, que dicho sea de paso, entronca en la diégesis de cada una de las películas.

En *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, hay una famosa secuencia en la que Deckard (Harrison Ford), utiliza una máquina llamada Esper, para recorrer en detalle una fotografía de Leon, uno de los replicantes. Deckard introduce la foto, que aparece en un monitor, y a través de la voz va ampliando detalles de la fotografía. En un primer momento vemos que se trata de una habitación con una cama a la derecha, una mesa a la izquierda por donde entra una luz lateral, y en el centro una puerta abierta que da paso a otra habitación. La primera ampliación se realiza en la zona de la izquierda, donde tras otras dos ampliaciones más llegamos al primer plano del puño de un hombre. Inmediatamente recorrer la mesa y vemos, entre otros utensilios, unos palillos para comer y un periódico en chino. Entonces se dirige hacia la derecha, y al pasar por el espejo convexo que cuelga en la habitación contigua se detiene. A través de otra ampliación pasamos a ese espacio. Primero vemos un vaso que hay sobre una mesa debajo del espejo. Pero Deckard ha visto algo y vuelve al espejo. En este momento vemos parcialmente la habitación reflejada, porque un flexo de la mesa oculta parte del espejo. Aún así, vemos una lámpara pegada al techo y la puerta abierta. Al solicitar a Esper una ampliación, se ven más detalles. Y aunque todo es muy confuso podemos ver un ángulo de la habitación con un armario cuyas puertas, que son también espejos, están entreabiertas. De ese armario cuelga un objeto que divide a una replicante acostada en una cama. A un lado vemos parte del codo con un brazalete. Nueva ampliación a la derecha y vemos a la mujer tapada por las sábanas excepto la cabeza y el brazo del que volvemos a ver el brazalete. Esta transición del detalle del codo a la imagen completa de la mujer es imposible a no ser que sea el reflejo de otro espejo. La única explicación posible es que veamos en el espejo del armario en un primer momento su reflejo parcialmente y después completamente al pasar de nuevo al espejo convexo que también se refleja en la puerta del armario. Todavía podría haber continuado recorriendo el espacio, porque en la cabecera de la cama de la mujer hay otro espejo. Pero Deckard se conforma con pedir una ampliación del rostro de la replicante.



Detalle del espejo de la fotografía en *Blade Runner* de Ridley Scott

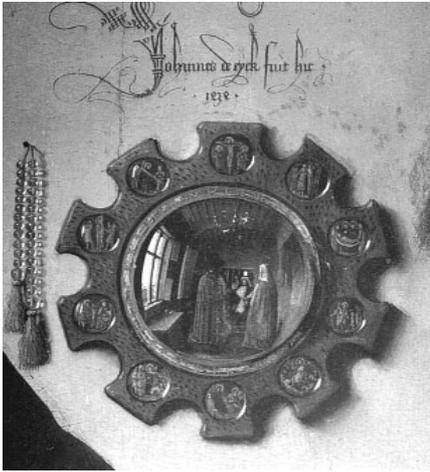
Posiblemente el recorrido que se hace por esas dos habitaciones, y especialmente por la habitación del fondo a través de los espejos sea imposible. Igualmente desconcertante es el objeto que cuelga del armario que supuestamente es el que pertenece a la escama que anteriormente había encontrado en la habitación de Leon y que luego sabremos que se trata de una escama sintética de serpiente. Desconcertante porque da la sensación que todo ese recorrido es para terminar indagando sobre una escama.

No obstante, son muchos los aspectos que contiene esa fotografía. En primer lugar, el espectador relaciona el espejo con el cuadro de Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*. Las similitudes formales residen principalmente en la existencia de un espejo convexo al fondo de una habitación, que en el caso del cuadro refleja al matrimonio de espaldas, y al pintor y una cuarta persona. El valor del espejo en el cuadro, no guarda ninguna relación con la escena vista en *Blade Runner*, a no ser que relacionemos la construcción de un espacio ficticio en ambos. Pero incluso hasta este aspecto nos lleva por caminos diferentes. No hay que olvidar que Van Eyck presenta una única estancia que se amplía a través del espejo en dirección a donde está el espectador y se abre aún más hacia el exterior que ya vemos por la ventana lateral. Es decir, no hay trampa sino recursos expresivos que además de resultar impecables en la construcción de la percepción tridimensional, nos aportan un juego de reflejos en el que el espectador se ve inmerso desde su posición.



La familia Arnolfini de Jan van Eyck

Sin embargo, Ridley Scott hace un despliegue excesivo para tan poco resultado, y todo parece reducirse a la utilización de una obra emblemática de la pintura en una apuesta de collage, por no decir de pastiche. Lógicamente, se podría reflexionar sobre el concepto de apariencia que está presente en las dos obras, o sobre el intento de conseguir un clasicismo cinematográfico mediante el parentesco visual, o incluso tomando en consideración la firma de Van Eyck que aparece sobre el espejo - Jan van Eyck estuvo aquí- nos remita a un testimonio visual que emparente con el de los replicantes.



Detalle del espejo de *La familia Arnolfini* de Jan van Eyck.

Pero éstas parecen unas reflexiones ausentes en la secuencia, que únicamente toma una obra de arte como fuego de artificio. En este sentido llegamos a un falso trampantojo en el que el director utiliza como referente una obra que sirve como guía para la construcción de un simulacro intelectual, sin que exista diálogo entre las dos obras, a lo sumo una referencia.

Tomemos en consideración ahora el filme de Carlos Saura *Goya en Burdeos* en donde encontramos entre otras obras pictóricas una referencia a *Las Meninas* de Velázquez. Hay un momento en el que Goya en compañía de un italiano entra en una estancia que está a oscuras. Se abre una puerta al fondo a la derecha por donde entra un haz de luz. Los dos personajes corren los veladores de las ventan-

nas y vemos como la estancia se llena de una luz difusa que penetra por la derecha. Ambos se detienen ante el cuadro. Goya está fascinado mientras que el italiano hace comentarios con desdén hacia la magistral obra. Goya comenta en alto algunos elementos del cuadro, especialmente en lo referente a la construcción del espacio velazqueño. *Cómo consigue dar esa sensación de relieve. Parece estar pintado sin esfuerzo* -señala Goya-Coronado-. *Es él* -dice al referirse al autorretrato de Velásquez en *Las Meninas*-. *Se mira en un espejo o es que todo el cuadro se refleja en un espejo*. A continuación, en un monólogo, reflexiona sobre *Las Meninas* y la pintura. *Durante años buscaba algo, no sabía qué. Y allí estaba todo explicado. Una revelación. Esa era la pintura que yo quería hacer. Una pintura que parece inacabada, ligera, con apariencia de hacerse sin esfuerzo, fuera de todo tiempo, espacio y lugar. ¡Y con qué delicadeza y sabiduría! Más allá de toda realidad palpable y física. Esta otra realidad -se mira en un espejo- la que nace de la pintura, espejo deformante de la vida. Realidad mágica donde todo es posible*. Después Goya-Coronado hace una declaración de principios señalando que Velázquez, Rembrandt y la naturaleza habían sido sus maestros y Goya-Rabal le corrige diciendo Rembrandt, Velázquez y la imaginación. De ahí se pasa a un excursus sobre la época difícil que le había tocado vivir. El cambio de término *naturaleza* en boca del joven y vital Goya, frente al de *imaginación* del viejo Goya, caduco y cercano a la muerte es una corrección que hay que tomarla en el sentido de la dificultad de percibir la realidad, y donde uno veía la naturaleza termina viendo una invención.

La secuencia había comenzado con una construcción del propio espacio del cuadro de Velázquez. Una puerta al fondo es la misma puerta que vemos en la obra pictórica con el aposentador real, y al igual que en ésta, la luz entra por la derecha en un efecto de construcción de la percepción espacial en la pintura. Más allá de la construcción del espacio que plantea Saura en similitud al espacio de *Las meninas*, el director reflexiona sobre el cuadro. Aquí se detiene en el juego de los espejos. José Coronado se mira en los espejos que hay en la estancia y su imagen se introduce como un personaje más de *Las meninas*. Con ello plantea dos cuestiones. Una el intento de responder a la cuestión que todos los historiadores del arte han planteado sobre cómo realizó Velázquez el cuadro. Una de estas teorías incide en que todo el cuadro se realiza con un juego de dos espejos. Uno sobre el que se mira para poder retratarse a él y a la familiar real, y otro que se sitúa al fondo de la estancia que reco-



Fotograma de *Goya en Burdeos* de Carlos Saura.

ge el retrato de los reyes que está pintando en el lienzo, tal y como ya señaló, entre otros, Antonio Buero Vallejo en su estudio "El espejo de *Las meninas*". Esto además no hace sino incidir en la cuestión de la percepción de un espacio ficticio, el de la percepción tridimensional, donde en realidad sólo hay un plano bidimensional.



*Las meninas* de Diego Velázquez.

Además, y no menos importante, hay un discurso paralelo que incide en la cuestión del origen de la pintura, que aunque se sitúa de forma mitológica a partir de un texto de Plinio como el contorno de una sombra proyectada, fue la historia de Narciso, que veía su reflejo en el agua, el que ha tenido mayor trascendencia a la hora de situar la génesis de la representación, mejor dicho de la esencia de la pintura en la que intervienen una mirada que queda atrapada en un reflejo, lo que viene a significar la propia mirada del espectador, sea éste Velázquez, Goya o nosotros mismos. La segunda cuestión que toca Carlos Saura es la valleinclanesca teoría de la deformidad de los espejos, que le da pie para hacer una digresión sobre la realidad y la pintura.

En definitiva Saura dialoga en su filme sobre la pintura y el cine construyendo un espacio pictórico que parte de *Las meninas*, introduciendo el propio cuadro, reflexionando ante éste, interpretando su construcción y valor pictórico y apuntando conceptos como los de realidad y ficción tan propios de cualquier creador.

Hay una enorme distancia entre la reflexión de una escama sintética, aunque para ello se utilice como propósito argumental uno de los mayores logros pictóricos de la historia del arte, y el diálogo entre las artes. El mismo que existe entre el artificio engañoso de un juego de espejos y el reflejo asombroso en el que se miran cine y pintura.

*Agustín Gómez Gómez es Profesor de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad de Málaga*

# Creatividad en la ciencia, creatividad de la ciencia

Miguel Ángel Medina Torres

El concepto *creatividad* suele asociarse con las actividades artísticas, musicales y literarias mucho más frecuentemente que con las actividades científicas. ¿Por qué sucede esto? ¿Pertenece, acaso, el pensamiento y el acto creativo exclusivamente a la esfera del conocimiento artístico? Por unanimidad reconocemos en la genial obra de Bach una de las genuinas cimas de la creatividad musical. Dante es uno de los representantes destacados de la creatividad literaria con su obra maestra *La Divina Comedia*, cuyo último canto (el Canto XXXIII del *Paraíso*) es identificado por T.S. Eliot (otro ejemplo de genio creativo poético) como "*el punto más alto que la poesía haya alcanzado nunca, o que nunca pueda alcanzar*". Incluso al observar cómo las manos de un alfarero anónimo hace surgir una vasija del barro en el torno, nos sentimos observadores de un momento *mágico* de creación. Sin embargo, es bastante menos usual identificar una ley científica, un teorema o un descubrimiento como los productos de un pensamiento y/o un acto creativo. Pero, ¿acaso el *annus mirabilis* de Newton no representa una auténtica cumbre de la creatividad humana, en este caso dentro de la esfera del conocimiento científico? En su muy influyente -y exitoso- libro sobre ciencias cognitivas *Gödel, Escher, Bach* (1979), Douglas Hofstadter pone en un mismo nivel tres figuras destacadas del genio creativo, manifestado en los campos de las matemáticas, la pintura y la música, respectivamente. En una muy conocida *ciberenciclopedia* "libre y gratuita" se define la *creatividad* como "*aquel fenómeno mental humano basado en el empleo efectivo de capacidades y habilidades mentales, así como de herramientas conceptuales que originan y desarrollan innovación, inspiración o intuición*". Aceptando -al menos, provisionalmente- que la creatividad sea una facultad propia de la mente humana, parece evidente que hay que aceptar que cualquier actividad humana puede estar impregnada e, incluso, impulsada por esa creatividad. En una breve reflexión sobre el acto creador, Jorge Wagensberg dice que "*crear es crear conocimiento*", entendiendo por

conocimiento "*el producto mental capaz de perturbar el estado mental ajeno*".

Mi propósito aquí es reflexionar acerca del papel que juega la creatividad en el ámbito de las ciencias, tratando -por añadidura- de identificar los principales factores que la promueven y aquéllos que la dificultan o impiden.

¿Por qué la auténtica creatividad parece estar al alcance de unos pocos, por qué parece ser elitista? Según Ronald Standler, "*una persona creativa se caracteriza por hacer cosas que no se habían hecho antes*". El descubrimiento de nuevo conocimiento científico, la invención de nueva tecnología, la composición de música, literatura o arte hermosos o el análisis de situaciones o problemas conocidos desde nuevas perspectivas serían ejemplos particularmente relevantes de creatividad. Es destacable -y significativo- que muchos grandes pensadores y científicos han reflexionado acerca de la creatividad y de los procesos mentales que conducen al acto creativo. El gran fisiólogo y físico Hermann von Helmholtz a finales del siglo XIX señaló que la gestación de una idea *novedosa* (de un pensamiento/acto creativo, diríamos en el presente contexto) pasa por tres etapas, que él denominó *saturación, incubación e iluminación*. En 1908, el gran Henri Poincaré (el último matemático "total") añadió una obvia pero importante cuarta etapa: la *verificación*. El psicólogo Graham Wallas describió formalmente este proceso de cuatro etapas en *El Arte del Pensamiento* (1926), una referencia clave en el campo de las ciencias cognitivas. Ilya Prigogine estableció una analogía entre la aparición repentina de ideas revolucionarias en ciencia y lo que le suceden a los sistemas que evolucionan en condiciones alejadas del equilibrio termodinámico: la emergencia de orden a partir del caos, la aparición de fenómenos de *autoorganización* (o de orden gratuito, en expresión del biólogo teórico Stuart Kauffman). Para Karl Popper -uno de los filósofos más influyentes del siglo XX-, el pensamiento creativo requiere de algo más que la simple aplicación de la *lógica*, y defiende que la *imaginación* desempeña un papel vital en el

desarrollo de nuevas teorías. El controvertido Arthur Koestler desarrolló toda una *teoría de la creatividad humana* en la que defendió que los descubrimientos científicos no crean nada de la nada sino que integran (eso sí, de forma novedosa) hechos e ideas preexistentes. Para Koestler, todo pensamiento coherente viene gobernado por lo que denomina las "reglas del juego", que se corresponderían con lo que David Bohm llama la "*infraestructura tácita de ideas y conceptos*". En esa misma línea de pensamiento, Dean Simonton argumenta en *Creatividad en la Ciencia* (2004) que la creatividad científica es esencialmente estocástica: las nuevas ideas emergen generando combinaciones al azar. En el clásico de la filosofía de las ciencias *La estructura de las revoluciones científicas* (1962), Thomas Kuhn propuso que la historia del desarrollo de la ciencia viene marcada por largos periodos de "*ciencia normal*" durante los que no son desafiados los conceptos fundamentales (los *paradigmas*, en la terminología kuhniana), separados por breves y explosivos periodos de repentinos *cambios de paradigma* durante los cuales cambian radicalmente las teorías e ideas y se crean sistemas de conceptos completamente nuevos. Los pioneros cuyo trabajo engendra tales cambios de paradigma son muy raros, excepcionales. Pero la creatividad en la ciencia no puede restringirse sólo a los periodos de revolución. ¡La investigación en el seno de los paradigmas vigentes también necesita ser creativa! ¡Retar continuamente el consenso, enfrentarse al *statu quo*, cuestionarse las ideas establecidas es condición *sine qua non* para el progreso de la ciencia!

Entendida la creatividad como producto de la mente humana, es razonable pensar que todos los seres humanos al nacer están dotados con un potencial creativo. La conjunción de las capacidades innatas de cada cual y de las circunstancias *ambientales* específicas que promuevan o dificulten su desarrollo determinará cuanto dará de sí dicho potencial creativo en cada individuo. ¿Qué *capacidades* caracterizan a las personas particularmente creativas? En *El Arte de la Creación* (1964), el ya mencionado Koestler defiende que hay tres clases de individuos creativos: el *artista*, el *sabio* y el *bufón*. En la teoría de la creatividad de Robert Sternberg se identifican seis características necesarias y esenciales para que emerja el acto creativo: 1. *Inteligencia*, diferenciando entre inteligencia sintética, analítica y práctica. La *inteligencia sintética* consistiría en la capacidad de combinar información previa de una forma nueva, de crear a partir de lo preexistente.

La *inteligencia analítica* alude a la capacidad de distinguir entre nuevas ideas con potencial y nuevas ideas en las que no merece la pena trabajar. Finalmente, la *inteligencia práctica* se referiría a la habilidad para "vender" las ideas propias a las agencias financiadoras, editores, galeristas, empresas, etc. Sin inteligencia práctica, una persona creativa puede resultar incapaz de conseguir los fondos para desarrollar sus ideas y/o puede que sus contribuciones no lleguen a ser reconocidas nunca o sólo lo hagan póstumamente (van Gogh sería el ejemplo paradigmático de un poderosísimo genio creativo con una carencia absoluta de inteligencia práctica). 2. *Conocimiento*. Sin él no se tiene capacidad para reconocer qué es genuinamente nuevo, corriéndose el riesgo de "reinventar la rueda". El conocimiento proporciona, además, las habilidades requeridas para diseñar los experimentos, analizar sus resultados o -en su dimensión más técnicas- para emplear los instrumentos y procedimientos requeridos para crear algo nuevo. Sin embargo, un exceso de conocimiento puede bloquear la creatividad proporcionando razones para rechazar nuevas ideas. 3. Un *particular modo de pensar*. Las personas creativas cuestionan y se cuestionan todo, desafían el saber convencional, los principios establecidos, cuestionan las asunciones y reglas comunes. 4. Fuerte personalidad. Las personas creativas asumen un elevado riesgo al desafiar lo establecido. Son inconformistas por naturaleza. Suelen ser valientes, persistentes, incluso arrogantes. 5. Motivación, tanto intrínseca o personal (disfrutan genuinamente con su trabajo y con los frutos del mismo) como extrínseca (hay quienes usan como motor sus aspiraciones de fama, dinero, promociones, premios u honores). 6. Un contexto ambiental adecuado. Un individuo creativo que podría triunfar en un ambiente, en otro ambiente puede convertirse en un trabajador ordinario inmerso en la rutina.

Admitiendo un potencial creativo innato, parece razonable aceptar que la creatividad no se puede enseñar. En cambio, sí se puede bloquear, dificultar o, inclusive, impedir su florecimiento; o, al contrario, también se puede favorecer su desarrollo. Aunque la sociedad suele aplaudir a posteriori las muestras de genio creativo, lamentablemente no suele favorecerlo. La organización social y política tiende a eludir las críticas desestabilizadoras y sospecha de cualquier pensamiento independiente como un potencial socavador de las estructuras de poder.

Tristemente, este patrón se reproduce en las

organizaciones académicas y científicas, donde más se esperaría que la creatividad fuera cuidada y promovida. Resuenan las severísimas pero atinadas críticas que pensadores y científicos de la talla de José Ortega y Gasset, James Lovelock y el premio Nobel Gerd Binnig han dirigido a la Universidad contemporánea, mayoritariamente adocenada e instalada en la "mediocracia". Giovanni Fava lleva su crítica más lejos y afirma que un cierto culto a la *mediocridad* impregna toda la ciencia. También los propios sistemas de financiación de la investigación científica dificultan la emergencia del pensamiento y del trabajo creativo. En efecto, los investigadores forzados a vivir de proyecto en proyecto tienen una natural tendencia a jugar sobre seguro en sus solicitudes, que suelen mantener un carácter conservador. De hecho, el propio sistema de revisión entre pares en el que se basan los sistemas de selección y financiación tiene un claro efecto negativo al hacer de "filtro selectivo" frente a un "exceso" de creatividad, suprimiendo en muchos casos aquellas propuestas más innovadoras. Saber "vender" bien el producto (por mediocre y rutinario que sea) y "tener contactos" o saber mover los hilos que dirigen el juego de la política científica tienen, de facto, mucha más importancia que unas ideas brillantes y creativas a la hora de recabar fondos para la investigación. Irónicamente, una financiación inadecuada puede bien estimular, bien bloquear la creatividad. Está bien constatado que muchos científicos alcanzan su mayor creatividad cuando se enfrentan a la necesidad de improvisar, cuando carecen de las grandes infraestructuras adecuadas y cuando trabajan con una financiación deficiente. Pero por debajo de un cierto umbral, una financiación inadecuada ya no estimula la creatividad sino que llega a imposibilitarla.

En cualquier campo de la actividad humana, sólo unos pocos alcanzan la cima de la creatividad. Pero la creatividad, como queda argumentado, no es potestad exclusiva de los genios y el trabajo creativo es posible e incluso necesario en la investigación dentro de los paradigmas actuales en cada momento histórico. ¿Qué puede favorecer/estimular la creatividad en ciencia, que no sea financiarla deficientemente (¡una opción que la mayoría de los científicos preferirían obviar!)? En la antes mencionada *Creativity in Science*, Simonton hace notar que la mayoría de los científicos que destacan por su creatividad tienden a trabajar en varios proyectos al mismo tiempo, participan activamente en reuniones

científicas y leen mucho en campos alejados de su disciplina e incluso de la ciencia. En la misma línea, Simonton sugiere que las reuniones de laboratorio de los grupos de investigación pueden ser una poderosa herramienta para estimular la creatividad cuando no están excesivamente regladas, sino que -al contrario- se permite una cierta anarquía, un flujo e intercambio libre de ideas. Por su parte, Charles Pusey señala tres posibles "recetas" para favorecer la generación de creatividad en la investigación biomédica: más fondos para financiar la investigación y el entrenamiento de nuevos jóvenes investigadores, mayor acercamiento del trabajo académico a la industria y más colaboración multidisciplinaria. Ronald Standler tiene su propia "receta": "*La forma de aumentar la productividad de la gente creativa es simple: idémosle los recursos (tiempo, equipo, dinero) y apartémonos de su camino!*".

Dado que la ciencia contemporánea difícilmente puede ser entendida como algo distinto a una labor colectiva, surge la pregunta: ¿Cabe una *creatividad colectiva*? Todas las grandes composiciones de la música clásica son producto del trabajo de personas individuales y las obras artísticas y literarias creativas colectivas son excepcionalmente raras. El trabajo creativo es inherentemente personal. Cuando diferentes personas están implicadas en la misma tarea, inevitablemente surge la necesidad de establecer compromisos y el producto final suele ser el resultado de un consenso. Impelidos u obligados a practicar una investigación grupal, colectiva, no tenemos por qué renunciar a que nuestro trabajo sea creativo. Hay dos modos fundamentales de trabajo científico colectivo que pueden rendir productos creativos: una organización *piramidal* del mismo, con una "cabeza pensante" creativa y un equipo de colaboradores que realicen "artesanalmente" las tareas de acuerdo con sus instrucciones y una organización más "*horizontal*", con un reparto de las tareas y responsabilidades en función de las capacidades y habilidades de cada miembro del equipo, dejando así a cada uno su espacio para la creatividad.

Como biólogo "militante" que me considero, no puedo dejar de mencionar que una de las personas que posiblemente más y más profundamente han reflexionado acerca de la creatividad en la ciencia es la bióloga Ursula Goodenough. Trataré de sintetizar su línea de pensamiento de forma sucinta. Según Goodenough, la meta de toda investigación científica sería la consecución de los *momentos*

"eureka", la inefable experiencia de descubrir alguna de las "verdades" de la naturaleza, de encontrar la "unidad de la variedad" (por cierto, definición de *belleza* para el poeta Coleridge). Un modo esencial de conseguir tal meta sería la *inmersión* en el sistema, lo cual supone una *implicación personal*. Pero hace falta introducir una tercera componente: la *intuición*. El sentimiento intuitivo, la conjetura, requiere familiaridad con el tema, con el conocimiento científico, pero también comprende cualidades tan inefables como la *originalidad*, la *imaginación* y el *coraje*. Para el científico no es suficiente con tener una idea hermosa: además, debe ser correcta, es decir, el científico creativo tiene una segunda tarea, tras el momento eureka: *demostrar* la validez del principio. Normalmente, el científico aplica el pensamiento inductivo/meditativo hasta el momento en que tiene una conjetura y entonces, inmediatamente, cambia a un pensamiento deductivo. Goodenough opina que este cambio de lo meditativo a lo deductivo, del holismo al reduccionismo, del hemisferio cerebral derecho al izquierdo es crucial: "*Las conjeturas y sus deducciones son esenciales en ciencia porque proporcionan la base, el paradigma para hacer las observaciones*". Frente a quienes sostienen a ultranza que el acto creativo sólo puede serlo de forma individual, Goodenough defiende la importancia de la comunicación y la cooperación en la creación científica: "*Los científicos no sólo permanecen en continuo diálogo con la naturaleza y con la bibliografía existente y con sus propias facultades mentales: además, están continuamente hablando unos con otros. De hecho, muchos científicos destacados confiesan que nunca tuvieron una idea realmente nueva excepto en conversación, que ellos requieren el reto y el estímulo de la implicación humana para pensar creativamente*". En este contexto, Goodenough defiende la importancia del trabajo científico en equipo, pues es la forma de conseguir que habilidades complementarias puedan combinarse adecuadamente. Por supuesto, los equipos son fuentes de posibles conflictos personales; pero, cuando funcionan bien, los equipos trabajan con gran sinergia. Pero quizás el aspecto más profundo y original del pensamiento de Goodenough en relación con la creatividad en ciencia consista en su defensa de la importancia del aspecto lúdico de la ciencia: se hace ciencia creativa cuando, en cierta forma, se tiene la sensación de estar jugando, en el mejor sentido de la palabra. *Jugar* es, probablemen-

te, una metáfora certera para describir el proceso de la creatividad científica.

Una última reflexión para terminar. Mucho se ha escrito y se escribe acerca de la creatividad en la ciencia, pero ¿se puede hablar de la creatividad de la ciencia? Hace unos años, Gerd Binnig, coinventor de los microscopios de fuerza atómica y de efecto túnel y premio Nobel de Física, escribió un delicioso libro con reflexiones muy personales que tituló *Desde la nada*. En él, Binnig escribe acerca del acto creativo, de la creatividad en ciencia y formula y defiende la tesis de que esta creatividad propia de la mente humana, siendo el hombre -como es- parte integrante de la naturaleza, no es sino una manifestación de la *creatividad de la naturaleza*.

*Miguel Ángel Medina Torres es Profesor Titular de Bioquímica y Biología Molecular de la Universidad de Málaga*

Miguel  
Ángel  
Fuentes  
Torres

# Imágenes compartidas. Cuerpos escindidos e integración tecnológica

*Durante el desayuno son frecuentes las ausencias, y la taza volcada sobre la mesa es una consecuencia bien conocida. La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos pero no reciben las impresiones del exterior.*

Paul Virilio, "Estética de la desaparición"

Es inevitable pensar en el devenir tecnológico, en sus numerosas y proclives experiencias en las que todo aquello que, previamente determinado como efectivo, adquiere un nuevo matiz. Es necesario adaptarse a las disposiciones de un presente que viaja con insistencia hacia el futuro más inmediato: pareciera que el mundo se identificase con otra verdad, con otra sabiduría que basculase entre la cercanía matérica (objeto artístico) y la impronta virtual (universo digital). El estatus corpóreo del arte ha sido transformado para dejarse llevar hacia una determinación que presumiblemente asume su convicción desde una letanía visual aceptada con el nacimiento de la fotografía. Esta catarsis subjetiva condiciona sobremanera la actitud del artista que engendra con otra mirada, aquella que se refugia en la inasible resonancia del universo que se rinde a sus pies.

A todo esto, hay que añadir las virtudes de una acelerada proliferación de entes cognitivos que configuran un mapa de conexiones en las que el espectador (sujeto pasivo en la rememoración histórica) se alza en elemento dinamizador de una obra que no reconoce su virtud tangible. En este sentido, habría que explorar otros significados del término real, hemos de adentrarnos en las fronteras de la imagen como recurso sobre el que construir una extraña *fisicidad*, ahora centro de una tecnología puesta al servicio de la creación. Aquí, ese espectador -germen y parte de la obra-, toma el relevo de la materia haciendo cierto también el significado de ésta: ahora se convierte en existencia verdadera y efectiva dentro de unas relaciones que están más allá de la mera contemplación de cuanto le rodea.

Creo necesario, en un contexto netamente sígnico, que nos ocupemos del espectador (ser que accede a la obra mediante unos recursos desarrollados ex profeso para su inclusión en ella) como cuerpo que interactúa con su entorno, como ente participativo que re-toma su consistencia en un claro alarde de *intervencionismo ocular*. Los medios están re-diseñando nuestra vida, se encargan de optimizar los recursos, por mínimos que sean, para condicionar la forma de contemplar y entender un mundo que queda puesto al alcance de cualquiera. Ese mundo, cúmulo de emociones, se convierte en sensacionalismo cuando reconduce su flujo hacia lo mediático, germen de experiencias que acaban por englobarnos aunque en ocasiones no nos lo parezca. En este ámbito, el arte contemporáneo promueve una re-interpretación definitiva de la realidad, auspiciando la llegada de una moderna obra, aquella que perdurará en la mente sin dejar rastro para el objeto. El caso es que nuestra actualidad participa activamente de otras disposiciones en las

que lo visual se propone como la salida lógica donde las imágenes cobran un protagonismo especial, un excepcional interés que radica en su extraña pero aceptada ilación con la actividad diaria. Ahí radica la consistencia del objeto técnico que, frente al sentido de distanciamiento propuesto por autores como Paul Virilio, también permite una integración que manifieste el determinismo de un espectador que ahora asume su rol definitivo frente al medio de comunicación (Fran Popper, *L'art à l'âge électronique*, Paris, Hazan, 1993).

La cita con la que abrimos este texto parte de la idea de una tecnología que no ayuda al ocurrir cotidiano del individuo, más bien P. Virilio nos plantea, mediante la definición de *picnolepsia* la posibilidad de interrupción, de paréntesis en la vida como un síntoma inequívoco de sometimiento ante la realidad tecnificada: la velocidad con la que todo parece acontecer, cambia por completo nuestra disposición hacia la veracidad de lo representado. La televisión (medio y sustento artístico) se alza en referente inmediato sobre el que descargar todo tipo de análisis que enlazan directamente con su estatus de pilar fundacional de una época ligada irremediablemente a la imagen. La visión de nuestro entorno cambia, muta desde la *racionalidad* del cátodo para convertirse en origen del mismo. De este modo, las imágenes se comparten, son objeto de consumo masivo sin remisión aparente para, luego de su conversión en iconos o signos habituales, resolver lo más traumático apretando un botón. En este conglomerado de correspondencias (mediáticas e indoloras), el espectador se siente útil ante la sugerencia que deriva en obligatoriedad de observar y nada más: si la cámara fotográfica permitía atrapar el mundo bajo una subjetividad aparente, la televisión copa el extremo, apresa por sí misma sin dejar oportunidad para el pensamiento.

La televisión supone el mejor y el primer acercamiento hacia el control ejercido por la máquina sobre el ser humano. Arremete directamente y sin concesiones contra la mente del espectador, un individuo que se siente objeto manipulado aún cuando sus sentidos parecen decirle lo contrario. Este medio tecnológico - refrendo expansivo de la revolución visual iniciada con la fotografía- produce, trabaja y transmite imágenes con tal parsimonia que es imposible resistirse al flujo que emana de sus circuitos. En este ámbito exclusivo de concomitancias mediáticas, el ser humano ocupa una posición singular, alternando una sensación de participación consensuada en el instante mismo de activar y manejar el mando que le lleva hasta los lugares más insospechados, con una clara acentuación de objetocosa conducido por una fuerza exterior, lejana a sus intenciones y que acaba por desarrollar en él una extraña normalidad. No podemos hablar de una relación a dos bandas porque una de ellas está integrada en la otra: el espectador cree participar del evento cuando realmente está siendo subyugado, capturado por el medio que ahora se convierte en parte de su propia existencia. Desde ese momento, todo lo que gira entorno al mundo queda transformado en esencia susceptible de ser trabajada, moldeada. De este modo, se hace efectiva la afirmación de que *se pasa de la persistencia de la imagen en un sustrato material a la persistencia cognitiva de la imagen* (Anna María Guasch, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Forma, Madrid, 2000). Este enfoque es altamente reconocible cuando, por ejemplo, recordamos otras imágenes como la del protagonista del film de Alan Parker, *The Wall* (1982). Encerrado en una habitación sólo con una televisión es encontrado mirando absorto la pantalla en un estado de abandono, de ausencia explícita y delatada ante el poder del objeto técnico. De fondo comienza a sonar *Comfortably Numb* (Pink Floyd, *The Wall*, 1979) mientras las voces de quienes quieren entrar para socorrerle están cada vez más lejos en su memoria; incluso cuando ahondamos en la situación nos damos cuenta de que la traducción del título de la canción, *confortablemente idiotizado*, ya nos pone sobre aviso de las consecuencias de una continuada utilización de la televisión. En este caso concreto estaríamos ante la aceptación de esta dependencia porque es el mismo espectador-objeto el que se somete ante la disparidad visual contenida en una televisión; todo lo contrario, y por seguir con el símil cinematográfico, le ocurre a Malcolm Mcdowell en la *Naranja*

*mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) obligado a ver, humillado ante la imagen como arma para doblegar su psique y ser convertido en otra máquina, un ente sin espíritu que intenta vivir, tomando la violencia como alter ego, en un mundo donde la tecnificación lo ha conseguido todo. De igual forma, en ambos ejemplos, se consigue la escisión de los cuerpos que acaban por no percibir su medio, su realidad. En ambas facetas, se produce una sensación picnoléptica mediante procedimientos diferentes pero comunes en su resolución; mientras que por un lado esta *anomalía* perceptiva es propiciada por el mismo espectador que se sienta delante del receptor y atiende sin más, en el otro supuesto el sujeto es inducido, provocado exteriormente con fines concretos. Por tanto, estas ausencias son reales, pertenecen al ámbito de lo conocido y de este modo acentúan su labor de procesos de desaprensión del mundo. En ese preciso instante, el aparato se convierte en elemento desencadenante de una narcosis visual de consecuencias ilimitadas.

El arte contemporáneo ahonda desde hace décadas en la idea de una simbiosis hombre-máquina que clarifique, de alguna manera, las intenciones creativas de una época dominada por la tecnificación de los medios y los soportes. El cuerpo se convierte en espacio para la experimentación y, sin dejar de lado la proyección del mismo, se elaboran modelos englobados, quedando lejos - o no tanto- las definiciones que realizara Paul Valéry entorno a su teoría de los tres cuerpos: *un primero como sentimiento del alma; el segundo refrendado ante la imagen dada por espejos, retratos, fotografías, las películas; y un tercero sesgado, privado de su unidad*. Siguiendo en esta dinámica, Mario Perinola habla de cómo el autor del *Cementerio Marino* introduce un cuarto, *conceptual, indefinido* que alarga su plenitud para desarrollarse en un estadio superior, apartado de la cosificación y seguro de su alcance (Mario Perinola, *El cuarto cuerpo* en Pedro A. Cruz Sánchez y Miguel A. Hernández-Navarro, *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*, CENDEAC, Murcia, 2001).

Desde los sesenta del siglo pasado se multiplican los esfuerzos para unir ciencia y arte. Teóricos como Norbert Wiener y sus formulaciones sobre la cibernética, acentúan la proclamación de un estado meramente interactivo donde el dualismo naturaleza-tecnología queda evidenciado en una conjunción de las materias para determinar una visión unificada de universos que son equiparados de forma consciente. Aunque bien sea cierto que los encuentros han sido dispares, desde el punto de vista de algunos artistas como Nam June Paik, cuyos trabajos evolucionan sin dejar de investigar las alternativas creativas de la señal televisiva, son relevantes sus incorporaciones al tema realizadas mediante la elaboración de esculturas e instalaciones con televisores o radios en un alarde de imaginación tecnológica: su inserción es tan plena que los propios engendros mecánicos adquieren características humanas. Otra propuesta en esta línea la constituye la obra de Jeffrey Shaw, *The Virtual Museum (El Museo virtual, 1981)* donde el visitante-espectador-receptor pasivo, contempla ante una pantalla las entrañas de un museo: si no existe una participación directa del individuo, ¿podríamos estar ante una vuelta al inicio de todo, de la mirada como única baza de entendimiento-aceptación del mundo? Finalmente, cuando ya no ocultamos nuestra esperanza visual anclada en la *tradición actual* la vida y aquello que reposa en el sueño de los sentimientos vuelve con fuerza para demostrarnos que existe una pasión por lo real. Actuar sobre ella, intervenir e incluso observar sus fronteras sería, en ocasiones, la mejor salida.

*Miguel Ángel Fuentes Torres es crítico de arte y comisario independiente*

# Gramáticas de la creación artística y científica

Antonio Heredia Bayona

---

---

*Respondió Yavé a Job diciendo:  
¿dónde estabas tú al crear yo la tierra?  
Dímelo tú, que todo lo sabes.*

Libro de Job, 38, 1-4.

El título del presente artículo parafrasea de un modo intencionado el título de esa *summa* del pensamiento de George Steiner que supone su libro *Gramáticas de la creación*. También pretende de un modo resumido, tomando como base las ideas de este autor imprescindible, aproximarse a las características convergentes y divergentes de las creaciones artística y científica.

A modo de excusa para introducir el tema de este artículo nos referiremos brevemente a Theodor Adorno, uno de los pensadores clave en la historia del pensamiento del siglo XX. Este nos dijo que "*el arte en sí mismo es un enigma*", enigma que ha crecido con la historia. Para Adorno toda obra de arte es como una escritura jeroglífica cuyo código se hubiera perdido y cuyo contenido está determinado en parte por dicha pérdida. El modelo por excelencia es la música: "*la música es prototipo de esto, toda ella es enigma y evidencia a la vez*". Sin embargo y a pesar de su carácter enigmático, dos siglos antes Kant ya dejó claramente de manifiesto que el arte es una forma de conocimiento, un conocimiento que tiene su mayor base en el placer estético y en el asombro.

Por otro lado, es difícil cuestionar hoy día que la ciencia es una actividad creadora de primera magnitud. La ciencia tiene una peculiar poiesis que está fundamentada en una actitud, el mundo que nos rodea es inteligible, y un método: no hay ninguna verdad absolutamente establecida. Todo conocimiento es provisional y susceptible de ser modificado, cambiado y mejorado.

Si consideramos como válidas las dos aproximaciones anteriores la ciencia y el arte aparecen como dos clases diferentes de conocimiento ante la complejidad del mundo que nos rodea. Porque, siguiendo al biofísico Jorge Wagensberg, cualquier conocimiento es, fundamentalmente, una combinación de dos tipos: el conocimiento científico, basado en el proceso de inteligibilidad del mundo y el conocimiento artístico basado en el peculiar principio de que ciertas complejidades, no necesariamente inteligibles, son transmisibles a través de una representación finita, como por ejemplo una partitura musical o un cuadro. Sin embargo, ciencia y arte siguen patrones parecidos en las distintas fases del proceso creativo: imaginación o producción de objetos mentales, representación o transformación de dichos objetos mentales en objetos reales y, por último, la correspondiente interpretación que consuma la finalización del objeto real en la realidad. En este sentido, hay una diferencia importante entre la creación artística y la científica: mientras en la primera el desarrollo de las tres fases es generalmente unidireccional e irreversible, en la segunda es cíclico y las tres fases (que en realidad corresponden a los iconos de la sociología y filosofía de la ciencia actual de investigación, desarrollo y demostración) interaccionan entre sí, se corrigen, se recrean, se "seducen" como escribe Wagensberg.

Conocimiento científico y artístico: ¿son tan diferentes como aparentan?, ¿tienen analogías entre sí?, ¿son modos convergentes o divergentes de interpretar el mundo que nos rodea? Vamos a tratar de reflexionar sobre estos puntos sobre la base de algunas preguntas que, en última instancia, pretenden incidir sobre la cuestión de si hay una diferente gramática, unas reglas diferentes para la creación artística y científica.

## ¿Existen diferencias entre la estética de la ciencia y del arte?

No se si puede parecer sorprendente pero es preciso todavía, al contrario de lo que ocurre en el arte, enunciar, subrayar y defender una concepción estética de la ciencia. Estética viene de *aisthesis*, esto es, sensación, "algo" para el mundo de los sentidos. Cuando nos aproximamos a una teoría física como la de relatividad, la teoría de la evolución de Darwin o a las consecuencias potenciales del modelo de la estructura del ADN podemos sentir una emoción no muy diferente que la que sentimos al escuchar un cuarteto de cuerda de Beethoven o la catedral de sonido que supone una sinfonía de Bruckner o la que sentimos al admirar los detalles demoníacos de un cuadro de El Bosco o las pinceladas de un cuadro de Monet. Hablamos de emociones y como nos recuerda el neurólogo Antonio Damasio, las emociones se representan en el teatro del cuerpo. Hagan o recuerden ustedes sus particulares experimentos.

Al igual que nos indica Antonio Fernández-Rañada, un físico teórico estudioso de la relación arte-ciencia, es posible establecer correspondencias entre los creadores artísticos y creadores, enfatizo creadores, científicos. La inventiva y la brillantez de ideas del físico Feynman recuerdan la de Mozart; el profundo sentido autocrítico de un compositor como Brahms retrasó la aparición de sus sinfonías como le ocurrió a Darwin con *El origen de las especies*. La delicadeza y misterio de la obra de Ravel no están muy lejos del estilo de hacer ciencia de su compatriota el gran bioquímico Jacques Monod. Hay en la ciencia, no lo duden, estilos y formas más o menos convencionales de sensibilidad. Quizás el ejemplo paradigmático por excelencia sea el de Albert Einstein quien mantuvo ante los fenómenos naturales una emoción que él mismo describió como "*...una especie de alegría y asombro embriagados ante la belleza y la grandeza de este mundo, del que el hombre apenas puede formarse una ligera idea*".

Fue Wittgenstein quien en uno de sus aforismos nos dijo que había que erradicar la creencia de que los poetas y los músicos, los artistas en general, están en este mundo sólo para alegrarnos: están también para enseñarnos, al igual que los científicos. Lo recíproco es también correcto: la ciencia, como actividad creativa de primera magnitud, es capaz, en su incorruptible afán de búsqueda de la inteligibilidad del mundo que nos rodea, de proporcionarnos un placer comparable a escuchar una bella melodía. Comprender una hipótesis científica explicativa llega también al corazón: puede hacernos disfrutar. La emoción puede estar también preñada de complejidad.

Las grandes teorías científicas son estructuras de una gran belleza. Creo que es difícil encontrar, defendiendo esta afirmación, mejor arma para luchar contra el divorcio, aun existente, entre las dos culturas humanista y científica. Se dice que los artistas persiguen lo bello y lo sublime y que eso les obliga a un proceso de ascesis personal. Los grandes científicos conocen bien ese pulso y los más modestos debemos de ser capaces de imaginarlo. Hay claros ejemplos. La actitud de científicos como el físico Max Planck era de auténtica religiosidad en su actitud mental hacia su trabajo. Es curioso constatar las palabras de éste gran científico que decía que "*... a partir de los datos obtenibles, se trata de descubrir lo absoluto, lo general, lo invariante que se oculta detrás de ellos*" con las palabras de su coetáneo, el famoso y heterodoxo artista Paul Klee quien dijo que "*buscáramos la esencia que hay detrás de lo azaroso*".

En todo el contexto que se ha pretendido incorporar aquí, el concepto de "belleza" en ciencia no representa una vaga analogía tomada de las artes. Equivale rigurosamente a "verdad", como en el conocido poema de Keats. Belleza, ahora, implica encadenamientos de ideas, transparencias en las demostraciones experimentales y posibilidades de posteriores o futuras ramificaciones...todo esto confieren a "la belleza" significados intraducibles como ocurre en la música, o en cualquier expresión artística.. Sólo sabemos que si la prueba es correcta, el modelo es hermoso y es hermoso porque es verdadero.

## ¿Hay analogías en el desarrollo del proyecto personal de un científico y de un artista?

El desarrollo de las ciencias, especialmente las ciencias aplicadas, es por excelencia una actividad en colaboración tanto en un plano pragmático como sociológico. Desde el comienzo, especialmente a partir de Descartes y a pesar de las evidentes limitaciones, existió una comunidad de investigación, de búsqueda y de proyectos. Los científicos se han comunicado siempre entre sí en una especie de "ciberespacio" de conocimiento recíproco que incluso desde hace siglos precede a las actuales redes que proporcionan información inmediata. Podemos decir que el desarrollo de la ciencia y la tecnología ha sido inversamente proporcional al de la soledad del científico. El laboratorio, el instituto de investigación, los congresos son requisitos de la colectividad científica organizada. Hoy día la ciencia progresa como una marea incontenible y para los grandes proyectos (el proyecto genoma humano, proyectos de grandes telescopios y sondas espaciales, investigaciones sobre biomedicina...) la única solución posible es el trabajo interdisciplinar entre grandes equipos.

En el otro extremo, como nos describe magistralmente Steiner, la historia del arte nos enseña algo distinto. Sabemos de pinturas en las que han trabajado varias manos; sabemos de la colaboración entre arquitectos, constructores y proveedores de materiales. En música, por ejemplo, ocurre algo parecido, pero es mucho más infrecuente. Todos recordamos los ejemplos del *Requiem* de Mozart y la décima sinfonía de Mahler. En la creación artística, la soledad y la singularidad son esenciales. El movimiento creador es individual, está atrincherado en la fortaleza del yo. Es la creación en soledad, como la *solitudine* latina, como la "noche del alma" de S. Juan de la Cruz. La soledad del creador es "confusa" como dice Góngora: es a la vez vacío, desierto y plenitud, potencia de creatividad.

Hay, además, una diferencia decisiva entre una obra de arte, una obra musical, y la obra de la ciencia. Si Copérnico o Galileo no hubieran existido otros sin duda hubieran planteado sus teorías e intuiciones. Si Darwin no hubiese formulado su teoría, su coetáneo Wallace lo hubiese hecho. Si Watson y Crick no hubiesen formulado su famoso modelo de la doble hélice, otros químicos o biólogos lo hubiesen propuesto. Se puede afirmar que la ciencia obedece a una lógica secuencial e irremediable. O dicho de otro modo, la ciencia en gran medida se descubre a sí misma. No ocurre así en el campo de la creatividad artística. Un poema, una escultura, una sinfonía pueden ser callados definitivamente. Son auténticas singularidades; singularidades frágiles. Como sus autores. Sólo nos ha llegado hasta nuestros días la punta de un iceberg de la creatividad de la vastísima historia de la humanidad. Basta que nos imaginemos, otra vez con ejemplos musicales, que si Brahms hubiese muerto a la edad de Mozart no conoceríamos los compases de su magnífico y hermoso *Requiem* alemán y esa cumbre del sinfonismo que es su cuarta sinfonía.

## ¿Poseen *tempos* distintos la creación artística y científica?

Reflexionar sobre el concepto de tiempo en ambas actividades conduce irremediablemente al discutido y complejo concepto de progreso. La ciencia y la técnica, ¿quién lo duda?, necesariamente progresan. Progresan sin cesar. Su condición de ser consiste en un avance a través del tiempo medible. El conocimiento científico es acumulativo. Su crecimiento, por adición y constante refinamiento, es el que determina y valida la propia categoría de ese conocimiento. Además, extrapolando en sentido práctico dicho argumento, ningún físico actual pensaría en sus investigaciones en los términos de Laplace, ningún astrónomo en términos de Ptolomeo, ni ningún biogenético con postulados predarwinistas.

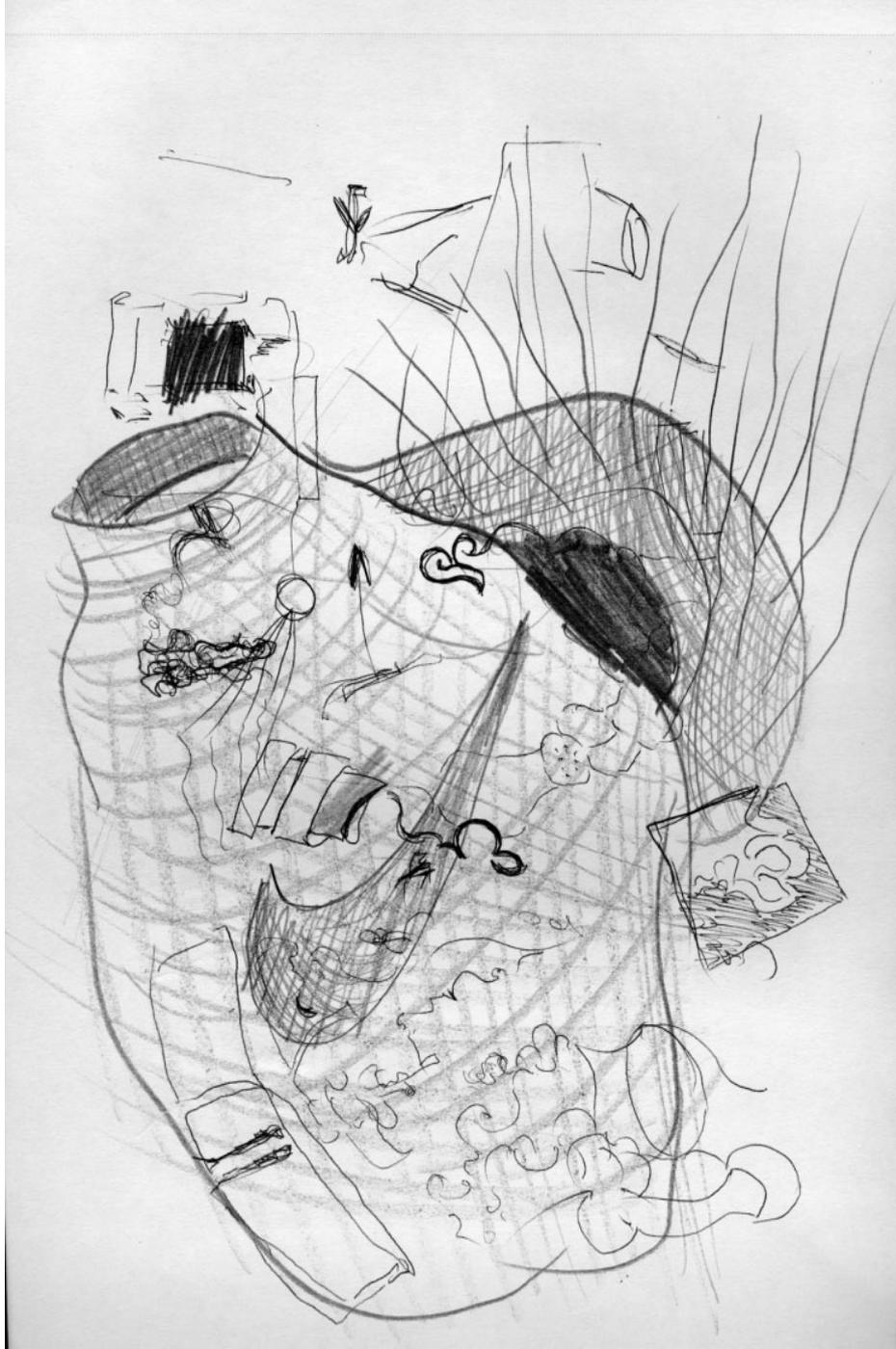
Es quizás momento de plantear una de las cuestiones más provocadoras de la estética, ¿es aplicable este concepto de progreso al arte? ¿En qué consiste el concepto de progreso en arte en general?

¿Una poesía de Rilke supone un progreso sobre una de Garcilaso?, ¿qué obra de teatro ha ido más allá que *Hamlet*?, ¿en qué es superior Stravinski a Monteverdi? Como dice Steiner, la tentación de responder negativamente es fuerte. El problema es más complejo. Pero en este contexto se puede contestar que en un nivel decisivo, crítico, la noción de progreso en arte se revela artificial, es artificial. La verdadera obra no caduca. Permanecen en la memoria, en "el largo sueño de los hombres a través de los siglos", de generación en generación. Las fachadas de las catedrales de Nôtre-Dame o Colonia no tienen fechas. Las cuestiones, las preguntas abiertas propuestas en la música de Bach, Mozart, Beethoven ...son tan pertinentes y actuales como fueron en su tiempo. Sólo la certeza, la puñetera certeza como diría George Steiner envejece.

A lo largo de estas páginas se ha reflexionado sobre determinados aspectos de la creatividad, del hacer científico y artístico; podemos constatar que hay matices convergentes y matices divergentes entre ambas creatividades. Las divergencias, las separaciones están lejos de representar auténticos problemas en su tratamiento. Estas divergencias complementan, en cualquier caso, los dos tipos de actividades. Me gustaría acabar comentando que, si hay un punto dónde realmente el arte y la ciencia se encuentran y funden es en el momento crítico de formular preguntas. Creo que el artista y el científico lúcidos, conscientes e instalados en la esencia de sus respectivos trabajos, pertenecen a esa parte de la humanidad que saben que se encuentran en un mundo lleno de respuestas y que su misión consiste en buscar y descubrir de qué preguntas. Este camino conduce a preocuparse sobre el cómo de las cosas y por la inteligibilidad de todo lo que nos rodea. Ambos saben que preguntar es rebelarse, mientras que responder es adaptarse. Ambos saben, también, amar la negación, la disyuntiva y la duda. Quizás porque somos sobre todo *Homo quarens*, un animal que pregunta, que no deja de preguntar y que llega una y otra vez a los límites del lenguaje y de las imágenes para constatar, de nuevo la maestría de Steiner, de que existe un "otro" y que hay "un afuera". Un animal que ha adquirido la facultad de mirar y escuchar a su alrededor. Parafraseando el bello verso de Emily Dickinson, en la mente de un hombre, además de un buen intelecto, cabe el mundo entero. Tal es, no lo dudemos, el enorme privilegio que nos ha regalado la evolución a nuestra especie.

El discurso sobre la creación que, en rigor no debería tener fin, debe acabar con poesía. Como nos dejó escrito José Ángel Valente en *La experiencia abisal*, crear no es un acto de poder, es un acto de aceptación, es generar un estado de disponibilidad. Crear no es hacer, sino aposentarse, estar. Y en el espacio de la creación, escribió Valente, no hay nada. La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación: "*Dios dijo: - Brote la Nada. / y alzó la mano derecha / hasta ocultar su mirada. / Y quedó la Nada hecha.*"

*Antonio Heredia Bayona es Catedrático de Bioquímica y Biología Molecular de la Universidad de Málaga*



Parece que se me pide para este artículo una exégesis, una especie de interpretación del propio hecho creativo cuando este procede del ámbito plástico.

Si soy preciso al relatar mi posición respecto al arte, he de decir que me dedico a éste de forma profesional desde mediados de los 90 aunque no quiero que esto, en cierta manera, pueda llegar a justificarme. Y es que esto tiende a ser un hecho cada vez más frecuente, es decir, el justificarse demasiado o recurrir al discurso, al comentario o la cita de este o de aquel intelectual, ya sea un filósofo, un historiador del arte, etc.

El arte se ha rodeado de un metalenguaje fantástico, necesita de él, porque creo (al igual que Jean Baudrillard en *La ilusión y la desilusión estéticas*) que mantiene una *posición semi-irónica de sí mismo*. Pienso que el arte hoy debe dirigirse a la búsqueda de su sentido y significación, pero esto, quizás sea otro tema.

Personalmente me interesa la lógica entre el creador y el público. Por ejemplo, es un hecho evidente dilucidar que la diferencia entre objeto artístico y objeto técnico depende del artista y que éste, el artista, y su producto siguen dependiendo del público. De alguna forma, el creativo no puede permanecer encerrado siempre en su creación, en su torre de marfil. Éste acude y presenta el producto una vez pasado el tamiz de su autocrítica, tal vez porque tampoco él está seguro de sí mismo. El objeto se presenta como no terminado, inacabado, y el espectador, en una especie de acto colectivo es invitado a participar en el asunto.

Sabedor de que tendrá que explicar por segunda, tercera, cuarta vez (la primera ya fue auto-explicada en su estudio), el artista que trabaja hoy, confiere, otorga plenos poderes, subvierte su papel al intercambiarlo con el del espectador metiéndose todo el mundo en la creación, convirtiéndose incluso en creadores, confundiendo los papeles y diferenciándose claramente de algún momento dado en la historia en el que sí había una verdadera separación entre el creador y su obra. Estoy hablando de un momento histórico, no muy lejano, en el que había un encuentro íntimo entre alguien, una imaginación y un objeto, en el que todo podía, era susceptible de convertirse en obra de arte, en el que incluso el visitante de la muestra también se convertía en público de arte.

El espectador, sin duda *se ve transformado en ready made del mismo modo que el objeto también se transforma en ready made en la exposición*<sup>15</sup> creando, no una complicidad, sino una coalescencia de dos. Ese objeto se muestra seductor y nos hace incluso chantaje intelectual. Nos dice: "Hola, soy un objeto artístico, estoy aquí, si no me reconocen es porque no entienden nada".

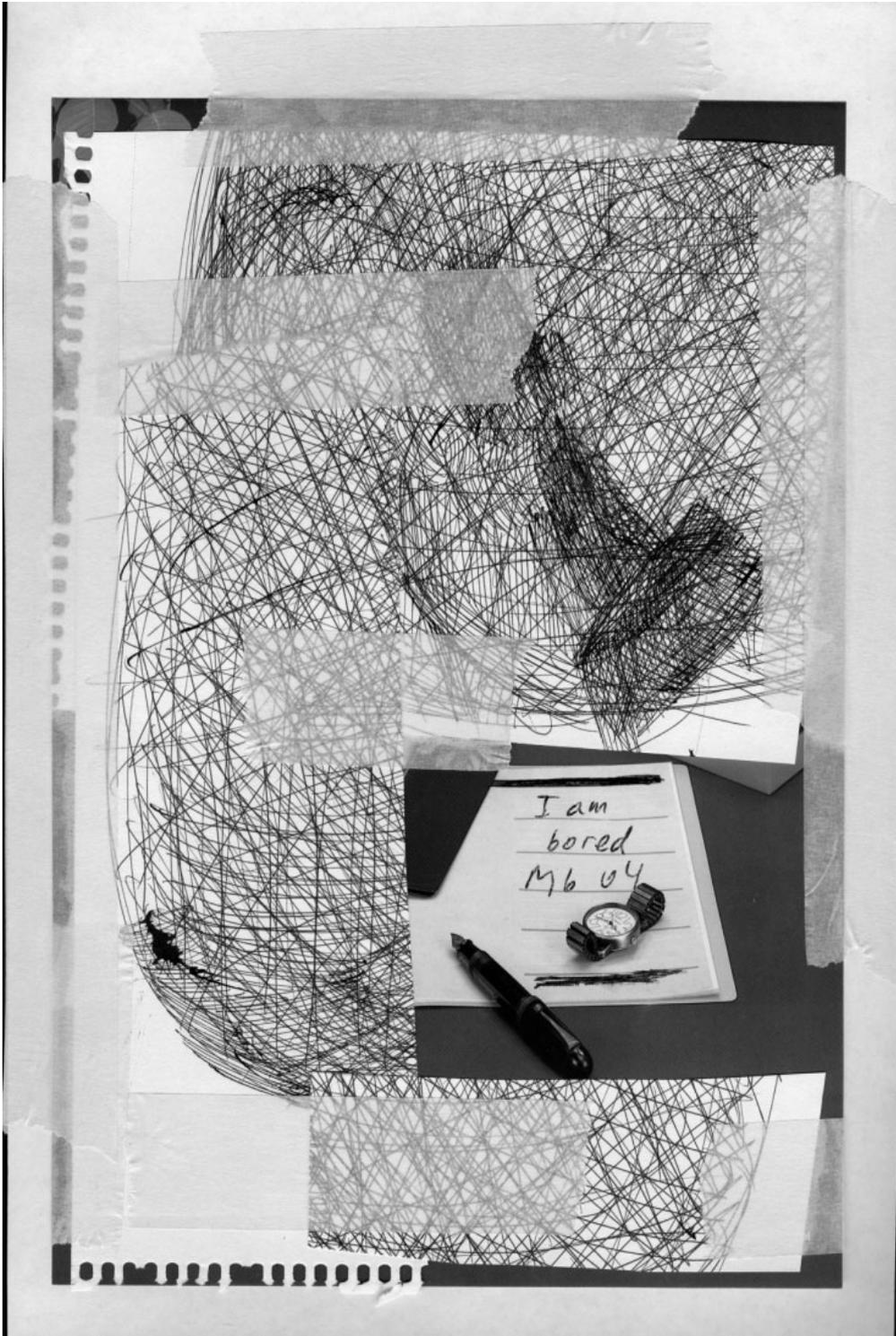
Esto parece que sea crear hoy..., presentar objetos que se ofrecen para ser admirados, exigiendo al que contempla estar muy cultivado, a la altura de las circunstancias, y provocar toda una serie de reacciones que van desde la frecuentación al consumo, forzando incluso esa posible admiración como si de un chantaje se tratara. El público entra en ese juego de complicidades. No sé si lo que estoy viendo es arte, ya que ni el mismo objeto lo sabe o está seguro de ello, pero en esta decepción, pienso que hay puertas abiertas a la esperanza.

En medio de este simulacro nos encontramos nosotros, simulando escenificaciones, tratando de contar algo que a veces (muchas) se nos antoja complejo, ofreciendo un producto íntimo al ámbito público y por ende, exponiéndonos a la tiranía del hecho creativo.

*José Medina Galeote es Artista plástico*

---

<sup>15</sup> Jean Baudrillard, *La ilusión y la desilusión estéticas*. Monte Ávila Editores, 1998



# Más campos, menos fronteras. Especialización e interdisciplinariedad

Antonio Diéguez Lucena

De acuerdo con las clasificaciones realizadas por las sucesivas ediciones de la *Enciclopedia Británica* desde principios del siglo XX, las subdisciplinas que se engloban dentro de la física han pasado de una veintena a más de doscientas. En un siglo el número de especialidades en física se ha multiplicado, pues, por diez, y no hay razón para pensar que no haya ocurrido lo mismo en la química, la biología, las matemáticas, y otras ciencias naturales y humanas (*cf.* Rescher 2000, p. 40).

En realidad, este proceso creciente de especialización comenzó en el siglo XIX. Hasta entonces, por ejemplo, la física y la química no estaban tan nítidamente diferenciadas, y compartían numerosas cuestiones (como la electricidad y el magnetismo). En buena medida tal proceso fue a la vez efecto y causa de la profesionalización de la ciencia, que también comenzó su despliegue en el siglo XIX. En torno a 1850 la profesionalización de la ciencia era ya común en Inglaterra, Francia y Alemania, a pesar de las reticencias iniciales de algunas universidades. A partir de entonces para ser un científico se hizo necesario cursar estudios en alguna institución académica y obtener un título que acreditara como tal. El científico autodidacta o el aficionado pasaron a ser historia. Desde mediados del XVIII se podía lograr una cierta formación en ciencias experimentales, sobre todo en química, en las universidades de algunos países europeos, normalmente en las facultades de medicina. Destacaron Holanda (Universidad de Leyden), Francia (Universidades de París y Montpellier, aunque en matemáticas eran mejores las escuelas y academias militares) y Escocia (Universidad de Edimburgo) (*cf.* Russell 1983, cap. 5). Pero es la primera mitad del siglo XIX la época en la que empiezan a proliferar por toda Europa laboratorios de investigación y departamentos universitarios especializados en diferentes disciplinas científicas, con sus correspondientes necesidades presupuestarias. La época en que se difunden, sobre todo en Gran Bretaña y Francia, diversas sociedades científicas especializadas e integradas por profesionales de cada campo (cirugía, geología, astronomía, meteorología, botánica, química, física, matemática, etc.).

Esta dispersión de campos tuvo una enorme ventaja: permitió un avance espectacular en los conocimientos. Sólo con la aplicación de los investigadores a problemas cada vez más concretos y parciales era posible el progreso en la ciencia. Entre otras razones porque, dada la acumulación previa de conocimientos, fue cada vez más costoso en tiempo, en dinero y en esfuerzo personal conseguir que un investigador pudiera estar en condiciones de trabajar en los problemas de vanguardia con expectativas de producir algún avance. Sólo con la dedicación a ciertos problemas muy delimitados había posibilidad real de hacer alguna aportación original y lograr el reconocimiento de los pares (*cf.* Ziman 2003, pp. 55-57 y 192-195). Por otra parte, era también algo exigido por la necesidad creciente de incorporar los conocimientos científicos en aplicaciones tecnológicas ligadas al proceso de industrialización, dado que la obtención de resultados prácticos requiere a menudo de una fuerte especialización. Esto se ha hecho aún más perentorio desde los años 80 del pasado siglo XX con el aumento sustancial de la financiación privada de la investigación que, en los países de mayor producción científica, iguala o supera ya a la financiación pública.

Pero obviamente, el crecimiento geométrico de la especialización ha tenido también consecuencias negativas. La comunicación entre los científicos, así como entre éstos y el público, se ha visto seriamente dificultada, cuando no sencillamente impedida. En la actualidad no es infrecuente que, dentro de una misma ciencia, pongamos por caso las matemáticas, un científico dedicado a una especialidad sea literalmente incapaz de entender lo que se publica en las revistas de otra especialidad.

Todavía poco antes de mediados del siglo XX, la escuela neopositivista en filosofía de la ciencia fue capaz de cobijar la esperanza de una Ciencia Unificada. Pensaron que un lenguaje común proporcionaría el elemento de cohesión entre todas las ciencias. Cualquier ciencia debería en última instancia poder expresar sus descubrimientos en un lenguaje que se limitara a hablar de entidades físicas y de propiedades observables de las mismas. Esta esperanza estuvo alimentada por algunos éxitos parciales con-

seguidos hasta entonces de interconexión y reducción de unas ciencias a otras: la reducción de la termodinámica a la mecánica estadística, la explicación de los enlaces químicos mediante la física cuántica, la reducción de partes de la biología a la química y de aspectos de la psicología a la neurofisiología, etc. "Puesto que el lenguaje físico -escribió Rudolf Carnap, el máximo representante del neopositivismo- es el lenguaje básico de la ciencia, la totalidad de la ciencia se convierte en física".

Con los años transcurridos, no hace falta decir que este proyecto de unificación quedó en nada. No porque, en efecto, no se hayan conseguido éxitos cada vez más admirables en la reducción de unas ciencias a otras (piénsese en el caso de la genética molecular), sino porque estos éxitos reduccionistas, lejos de propiciar la unificación, han contribuido más bien a alimentar la especialización. No han unificado disciplinas pre-existentes, sino que han dado lugar a nuevas disciplinas híbridas: bioquímica, biología molecular, biofísica, genética molecular, climatología, bioinformática, inteligencia artificial, lógica computacional, química física, astrofísica, psicología evolucionista, neuropsicología, paleoantropología cognitiva, por citar sólo algunos nombres conocidos. Resulta un tanto paradójico, como a veces se ha señalado, que los intentos de unificación conduzcan a una mayor fragmentación.

No obstante, no sería inoportuno citar aquí esos versos de Hölderlin tan difundidos entre los filósofos por Heidegger: "Allí donde está el peligro crece también la salvación". En efecto, la proliferación de disciplinas híbridas producto del cruce de disciplinas previamente existentes no ha tenido el efecto de unificar la ciencia, pero sí ha tenido el no menos estimable de difuminar las fronteras. Hoy podemos encontrar con cierta facilidad científicos que, a lo largo de su carrera profesional, no se han sentido atados a una sola disciplina y se han movido entre varias. Un ejemplo notable sería el de John von Neumann y otros más recientes los de Herbert Simon o Roger Penrose. Pero más habitual aún es encontrar equipos de investigación interdisciplinares en los que sus componentes provienen de especialidades y hasta de ciencias distintas. John von Neumann y otros más recientes los de Herbert Simon o Roger Penrose. Pero más habitual aún es encontrar equipos de investigación interdisciplinares en los que sus componentes provienen de especialidades y hasta de ciencias distintas.

Lo que me interesa ahora destacar es que este proceso de hibridación no ha surgido de las bienintencionadas y constantes llamadas a la interdisciplinariedad por parte de los pedagogos o de los diversos profesionales de los estudios sobre la ciencia, incluidos los filósofos. Ha surgido espontáneamente de las necesidades sentidas por los propios científicos a la hora de afrontar el estudio de determinados problemas particularmente complejos o de gran envergadura, y a menudo con importantes implicaciones prácticas, como en el caso del Proyecto Genoma Humano. El sociólogo de la ciencia John Ziman, señala que la interdisciplinariedad obedece básicamente a la exigencia de originalidad y creatividad (combinar de formas nuevas ideas ya existentes) y a la exigencia de aplicabilidad (lo que importa son los problemas y sus soluciones, no sus ubicaciones disciplinares), -a diferencia de él, sin embargo, yo no termino de ver nada postmoderno en esto- (cfr. Ziman 2003, pp. 212-216). Si ello es así, podemos concluir entonces que las mismas exigencias que propiciaron en su momento la especialización están propiciando hoy la interdisciplinariedad.

Es el hecho de que la interdisciplinariedad aparezca por necesidades de la propia ciencia lo que da pie para pensar que se trata de un proceso que se sostendrá en el tiempo. Está aún por analizar con detalle, sin embargo, las consecuencias que esto tendrá para la práctica de la propia ciencia. Por lo pronto hay ya una bastante significativa: si exceptuamos los concursos para obtener un puesto permanente en el sistema universitario o los esfuerzos por mantener privilegios en los nuevos planes de estudio, nadie se toma ya demasiado en serio las pretensiones de trazar fronteras entre disciplinas. No es que vayan a desaparecer las distinciones disciplinares, porque las exigencias que promovieron la especialización siguen vigentes e incluso aguzadas, pero los límites se han tornado plásticos y permeables. En otras palabras, puede que no tengamos jamás una ciencia unificada, pero lo que es seguro es que tampoco tendremos una ciencia compartimentalizada.

*Antonio Diéguez Lucena es Profesor Titular de Lógica y Filosofía de la Ciencia de la Universidad de Málaga*

# Modernidad, postmodernidad, intertextualidad

Tomás Marco

---

Los conceptos de modernidad y postmodernidad han sido empleados profusamente para señalar determinados fenómenos musicales, y también no musicales, en la última parte del siglo XX. En realidad tratan de delimitar períodos estéticos y sus consecuencias - o sus premisas - técnicas pero también han pasado a esa jerga mediática que gasta las palabras y las emplea con toda desfachatez ignorando casi siempre lo que puedan significar. Tenemos muchos ejemplos de ese empleo como la alegría con que leemos en la prensa palabras como "entropía", por gentes que lo ignoran todo de la termodinámica, o "deconstrucción" sin poseer el más mínimo conocimiento del pensamiento de Derrida o se refiere como a una cosa obvia al malhadado "efecto mariposa".

Por todo ello, conviene reflexionar aunque sea un momento sobre los que modernidad y postmodernidad significan en las artes y en la música en particular. Para empezar, son conceptos duales que, por una lado, al igual que ocurre con barroco, clasicismo o romanticismo designan periodos históricamente localizables y, por otro, son tendencias estilísticas que encontramos recurrentemente a lo largo del tiempo. La aparición de tendencias modernas que se oponen a lo establecido ocurre en el arte occidental al menos desde la Baja Edad Media y en la música está escenificada por la verdadera batalla que el *Ars Nova* mantuvo con el *Ars Antiqua*. Combate largo, cruento y no sin una defensa acérrima por parte de los inmovilistas que, como siempre, vaticinaban el fin de la música misma. Y es que lo que se estaba jugando no sólo eran nuevos conceptos técnicos, que por su puesto es la manifestación más externa de la modernidad, sino modos de pensamiento tanto musical como artístico y general, es decir, una nueva estética aunque ese concepto no estuviera aún definido.

También la aparición de la melodía acompañada y de la teoría de los "affetti" frente a la polifonía tradicional fue un de los grandes caballos de batalla en el paso del Renacimiento al Barroco que en pintura se suele llamar manierismo y que haríamos bien en denominar a así a la música que realiza el paso desde el madrigal al madrigal representativo y finalmente a la ópera. Monteverdi tuvo que sufrir por su modernidad no sólo los improperios de Artusi sino de todo un pensamiento musical numeroso. Pero, como no podemos analizar los movimientos modernos en toda la historia musical nos limitaremos a señalar que nuestra historia cercana arranca de la modernidad que suponen las vanguardias históricas de principios del siglo XX, con la batalla armónica en torno al fin de la tonalidad funcional pero también con la liberación del timbre y del ritmo y las primeras insinuaciones sobre la liberación de la escala. De todas formas, la modernidad más cercana será la de la vanguardia estructural de después de la Segunda Guerra Mundial con el advenimiento del serialismo y la conquista del total sonoro como materia de la música.

La modernidad del siglo XX implica una serie de creencias no sólo artísticas como es la fe en la democracia (incluida la variante de las democracias populares una vez consumada la revolución soviética), la creencia en la validez del método científico y de la objetividad frente a la sentimentalidad del arte anterior, la solidaridad universalista y un pensamiento civil laico. Después, en la modernidad de la segunda mitad del siglo XX aparecerá el serialismo como un pensamiento estructuralista que incluso implica al postserialismo y a las formas abiertas o aleatoriedad. No hay una contradicción entre ciencia y tecnología, que se tienen como valores de progreso y la creencia en ese mismo progreso, liderada por un estado del bienestar de pensamiento socialdemocrático (que incluye a lo liberales y demócrata cristianos de la época) asegura también para el arte un progreso real constante.

No cabe duda de que todo eso hace quiebra en la postmodernidad pero si la modernidad se define por sus características la postmodernidad es más difícil de caracterizar hasta el punto de que se ha dicho que se define más por lo que no es que por lo que es. Hasta resulta difícil precisar su comienzo pues algunos lo cifran en los acontecimientos parisinos del Mayo del 68 que para muchos es el comienzo de la postmodernidad mientras para otros es el último clamor de la modernidad. Probablemente es ambas cosas

mientras que la caída del muro berlinés (1989) y la disolución efectiva de la Unión Soviética (1991) se me antojan muy tardía para comenzar la postmodernidad, aunque quizá sea su culminación pues soy de los que creen que la postmodernidad ya ha pasado o está pasando y nos adentramos en un nuevo período.

Frente a la pretensión de objetividad, que implica una escala de valores, de la modernidad, la postmodernidad practica un relativismo en el que los valores se diluyen. Hay menos rigidez pero mucha más subjetividad que no recobra el estadio anterior a la modernidad sino que simplemente difumina ésta. Así, frente a la democracia anterior, la nueva significa el triunfo de un capitalismo consumista universal y la crisis del estado del bienestar en el que no se cree o se le estima inviable, frente a la solidaridad y aspiraciones internacionalistas se recrudecen los nacionalismos cada vez más atomizados, el laicismo se abandona no por una vuelta a la religión sino por el auge de las supersticiones y el esoterismo, se desconfía de la ciencia mientras se consume tecnología masivamente, la crisis de los valores se concreta en un genérico "todo vale". Incluso lo que entra en crisis es la propia cultura occidental aunque no se la sustituya por las que la circundan. Filosóficamente, entre modernidad y postmodernidad podríamos establecer una dicotomía, la que enfrentaría el pensamiento de Adorno con el Baudrillard. Algo que también se da en música.

Me gustaría llamar la atención sobre el hecho de que la descripción por omisión de la postmodernidad siempre parece arrojar sobre ella un juicio negativo. Hay que precaverse de ello ya que no pretendo hacer juicios sobre ambas y no se puede negar que la postmodernidad existe, o ha existido, y por consiguiente ha dado frutos musicales que en modo alguno son desdeñables. Yo mismo me considero por edad y currículo más obligatoriamente postmoderno que moderno y no ha faltado quien señale mi primer cuarteto de cuerda, "Aura" (1968-69), como la primera música postmoderna compuesta en España. Lo digo para que, por muy bien que a priori nos pueda caer una u otra tendencia, intentamos aquí más una aproximación descriptiva que valorativa.

Los fenómenos, por otra parte, tienden a solaparse, transformarse y reciclarse de manera que en plena postmodernidad tenemos no pocos ejemplos de tendencias que conservan muchos elementos de la modernidad. Un haz de corrientes que se ha manifestado con fortuna en plena era postmoderna es de la llamada Nueva Complejidad. Sin duda surge lejanamente del estructuralismo serialista pero también de la gramática generativa que ha impregnado las artes de Saussure a Chomsky y del matematicismo con el que Xenakis pretendió superar las limitaciones, cuando no las contradicciones, del serialismo. Esta nueva complejidad postmoderna está presente por ejemplo en la obra de un compositor andaluz, prematuramente desaparecido, Francisco Guerrero que se mueve en los límites de lo musicalmente practicable con un sentido cientifista en el que convoca a la geometría fractal y a otros elementos matemáticos y una concepción vital sorprendentemente trascendental y romántica que es sin duda postmoderna y no premoderna. Otro tanto podría decirse de la llamada "música concreta instrumental" (y vocal) con la que Helmut Lachenmann procura adjetivizar cada sonido instrumental en una nueva dimensión sonora. Incluso un Brian Ferneyhough sería más radical al negar posibilidad de comunicación a una música que va mucho más allá de lo ejecutable. No son, desde luego, los únicos ejemplos de nueva complejidad pero sí se sitúa entre los más conspicuos.

El auditor común está más familiarizado con fenómenos más comúnmente tenidos por postmoderno como es la nueva simplicidad, pero como la postmodernidad es precisamente variada y contradictoria debo insistir en que a ella pertenece también la nueva complejidad. En la nueva simplicidad se insertan una serie de movimientos "neos" que van de la neotonalidad al neoimpresionismo, neoexpresionismo e incluso neoimpresioexpresionismo. Algunos, más que postmodernos son simplemente retardatarios ya que la característica de la postmodernidad no es recuperar amorosamente elementos del pasado sino reciclarlos a su antojo si lo considera conveniente en un nuevo contexto. No es que recupere o vuelva atrás sino que el material total se emplea desprejuiciadamente. Y en todo caso, y de pasada, señalemos que para volver primero es necesario haber ido. Por eso, en la postmodernidad tienen cabida las transvanguardias que se produjeron durante la modernidad.

Una de las corrientes más conocidas de la postmodernidad, y no sólo en música, es el minimalismo. Pero digamos enseguida que el minimalismo musical no se reduce a la escuela repetitiva americana, que de todas formas muestra variantes en sus mayores practicantes -Riley, Reich o Glass- y no digamos nada en su segunda generación liderada ideológicamente por John Adams y enraizado en un fuerte nacio-

nalismo americano. Además, habría que señalar un minimalismo que podríamos llamar místico por las influencias esotéricas que ha tenido o experiencias espiritualistas o de la propia música de diversas iglesias cristianas (ortodoxa, protestante y católica). El fenómeno se da en muchos lugares, como por ejemplo Gran Bretaña (de Taverner a Mac Millan) pero ha sido especialmente relevante entre los autores de la diáspora soviética, incluso en nombres que empezaron como compositores "rusos" (más exactamente soviéticos) y ahora son de lugares diversos y políticamente nuevos. Así, la hoy tártara Sofía Gubaidulina o el hoy estonio Arvo Pärt como cabezas visibles de un movimiento más extendido pero que tiene ese origen. Sin embargo el minimalismo, o diversas manifestaciones de la nueva simplicidad, se refleja en obra, ni místicas ni repetitivas, que buscan el esencialismo, la falta de retórica y la ausencia de ornamentación no estructural.

Para acabar de complicar el panorama, de entre o a través de la propia postmodernidad ha surgido otra corriente, o más exactamente otro haz de corrientes, que se va imponiendo y que quizá constituya el germen de un nuevo periodo, la intertextualidad. El término intertextualidad es bastante antiguo ya que fue acuñado en los años 70 por la crítica literaria Julia Kristeva y profusamente usado por el grupo en torno a Roland Barthes y la revista "Tel Quel". Básicamente se trataba de demostrar como cualquier texto futuro no podía ser sino un diálogo con textos anteriores algo así como si nos encontráramos en un período alejandrino que sólo permite la glosa. Idea que, por otra parte, intentaba desplazar la literatura desde el ámbito del escritor al del lector.

No es mi propósito desarrollar aquí las consecuencias de ese movimiento literario pero sí señalar que lo que subyace en él, se ha dado en las demás artes. Incluso para la música se ha propuesto el término de "intermusicalidad" pero creo que el de intertextualidad es más que suficiente. Para poder usarlo, debemos señalar que el concepto de obra musical como objeto que ha prevalecido en Occidente es bastante moderno y nos viene de la Ilustración y de las formas generadas por la armonía tonal funcional. Antes de eso, la obra era más bien un proceso y su identidad mucho más fluctuante. Quizá por eso, uno de los principales problemas de una posible Filosofía de la Música, sería dilucidar en qué consiste la identidad de una obra musical, algo que evidentemente no podemos hacer aquí. Pero añadiremos que diluir el objeto de nuevo hacia un proceso es algo que ya está en ciertas obras de Cage o de Feldman (desde posiciones más diferentes de lo que comúnmente se dice pues es un lugar común el señalar al segundo como un discípulo del primero aunque es mucho más) e incluso de los minimalistas repetitivos. Por mi parte, aquí me voy a limitar a señalar tres fenómenos musicales actuales que inciden en la intertextualidad: el de música sobre músicas, el del arte fónico y los procesos interculturales de fusión.

El fenómeno "música sobre músicas" es una transcripción de lo que los anglosajones han llamado "borrowing" (préstamos) que es un término que no me gusta pues procede del léxico económico. Pero para comprender las músicas sobre músicas como un fenómeno nuevo hay que desligarlas de algo que es moneda común en toda la historia musical. Se trata del hecho de que la música pueda ser objeto de versiones diversas, de transcripciones, orquestaciones, reducciones, transposiciones a otros ámbitos instrumentales o vocales diferentes del original. De nuevo, se nos dirá, el problema de la identidad de la obra musical. Sí, pero esta vez en una práctica que es común y que conoce otras variantes como las constantes y bien conocidas variaciones sobre un tema de...

Música sobre músicas va más allá y es verdaderamente intertextual pues toma uno o varios textos musicales preexistente y los glosa, reestructura y da distinto y nuevo sentido. A veces con procedimientos ya añejos como el collage, otros con distintas reelaboraciones. Tomemos por ejemplo el famoso movimiento central de la Sinfonía de Luciano Berio construido sobre el flujo del movimiento perpetuo de la Segunda Sinfonía de Mahler (que a su vez es una glosa del Lied del propio autor San Antonio de Padua predicando a los peces) sobre el que se inserta un amplio collage de decenas de citas de obras musicales en distinto grado de reconocibilidad y unos textos de Beckett. No por causalidad la obra surge en el 68, que no sólo es el años de Mayo parisino sino también de los sucesos americanos de la Universidad de Berkeley (donde estaba por entonces Berio) que dieron origen al "flower power", un movimiento indudablemente postmoderno. Como de ese mismo año son los Folk songs del propio Berio, superficialmente un trabajo de puesta

a punto moderno de canciones populares pero que va desde la refacción de algunas que tienen autor (las dos primeras o las de Canteloube), a inventarse literalmente algunas en estilo presuntamente popular italiano o la curiosa falsificación de la última, la Canción Azerbayana que, según su genial creadora, la cantante y primera esposa de Berio Cathy Berberian está tomada a oído de un disco instrumental azerbaiyano, convertida en canción amatoria y dotada hasta de un texto camelístico puesto que ella era de origen armenio y no dominaba el azerbaiyano. Después de muchos años, la pieza ha llegado a tener un texto "auténtico" y, todo ese proceso no impide la genialidad de la obra sino que marca su intertextualidad. Otros músicos han abordado la glosa de músicas y no faltan ejemplo españoles con obras de Cristóbal Halffter (el célebre Tiento y batalla o la compleja Halffbeniz), José Luis Turina con su Fantasía sobre una fantasía de Alonso de Mudarra y otras obras, o yo mismo.

Fuera de las músicas sobre música, la intertextualidad se da en el llamado arte fónico. Por describirlo brevemente diremos que se basa en la superación de la escala, el elemento mágico que en toda cultura musical determina qué sonidos son aptos para la música y cuáles no y son llamados ruidos. Esto es algo que estaba en el ánimo de los microtonalistas y bruitistas de principios del siglo XX y que se fue haciendo mayor con el auge de la percusión indeterminada, sobre todo desde que Varese en 1930 realiza la primera occidental sólo para instrumentos de percusión. Pero que no sería una realidad hasta que las técnicas electroacústicas, desde la música concreta y la electrónica, permitan de verdad que todo el espectro sonoro se pueda utilizar en la música. Posteriormente los sonidos de la naturaleza, incluso sin tratamiento, empiezan a formar parte de la música, bien con instrumentos, como los pájaros bien reales que se oyen con la orquesta en el Cantus arcticus de Rautavaara hasta el concepto de paisaje sonoro que introduciría Murray Schafer y que tanto casan con el ecologismo de la postmodernidad. Por otro lado, ese paisaje se extiende a los paisajes urbanos y hoy existe un arte sónico que no trata con notas sino con sonido.

El tercer proceso intertextual sería el de los intentos de fusión intercultural, algo que se va imponiendo porque el acercamiento, aunque sólo sea físico, de las culturas mundiales y los procesos migratorios lo hacen obvio. Desde luego, la música industrial de la cultura de masas ya lo está haciendo pero me temo que, por ahora, sólo como un producto comercial muy superficial y que no toca al meollo de la cuestión. Éste no es otro que la posibilidad o no de que distintas culturas sonoras se fundan en un proceso no ya común sino productor de algo distinto. Ya se está haciendo por compositores orientales, que conocen su cultura y la nuestra mejor de lo que nosotros podemos por ahora adentrarnos en la suya, como es el caso ya canónico del japonés Takemitsu o el actual del chino Tan Dun. Y en España algunos intentos con la música árabe a través de la experiencia medieval común y las técnicas de la nueva complejidad que es lo que intenta el algecireño Sánchez Verdú.

En cualquiera de sus formas, pero seguramente más en un inmediato futuro por el de la fusión intercultural, la intertextualidad se muestra como un camino que naciendo de la postmodernidad va a señalar, sino lo ha hecho ya, su fin. Nada nuevo, al fin y al cabo la postmodernidad se nutre de una modernidad a la que agosta y suplanta. En todo caso, nos encontramos ante un futuro abierto que, como siempre ocurre con lo que empieza a venir está lleno de promesas y siempre será apasionante. Tanto como lo ha sido ese inmediato pasado que hemos intentado describir.

*(Conferencia impartida en el Curso de Apreciación y Estética de la Música Contemporánea de la Universidad de Málaga el miércoles 18 de Enero de 2006)*

*Tomás Marco es Compositor*

# Richard Wagner: del deseo al amor libre<sup>1</sup>

Lourdes Jiménez Fernández

---

---

Puede parecer algo atrevido, quizás, fundamentar como objetivo de este ensayo, la reivindicación que el músico alemán Richard Wagner (1813-1883) realizó sobre el deseo, el erotismo y el amor libre en muchas de sus óperas<sup>2</sup>, argumentos que excedían más allá de cualquier convención social de la época. Conceptos como el adulterio, el incesto, o el erotismo sensual, proliferan en sus dramas musicales, motivos que fueron advertidos, en su momento, por los críticos e intelectuales que escribieron ensayos o artículos sobre su obra lírica. El adulterio cometido por Isolde, o por el dios Wotan; el incesto de los hermanos Walsungos, Siegmund y Sieglinde, en *Die Walküre*; la castración que se autoimpone el mago Klingsor, o la extraña enfermedad que padece Amfortas -¿quizás una sífilis?- tras haber caído en los brazos de la archidiabla Kundry en *Parsifal*, son algunos de los muchos casos que el músico alemán expone de forma clara en sus óperas.

A Wagner una parte de la crítica de su tiempo, además de alabar sus excelencias musicales como la obra de arte del futuro, también tendía a recriminarle sus frecuentes "debilidades humanas": sus múltiples amoríos, su actitud anarquista o la "emoción sexual" que se respira en sus dramas musicales. Entre estos críticos destacó Max Nordau, uno de los principales propagadores entre los círculos intelectuales de la noción de Wagner como artista degenerado. En su famosa y divulgada obra *Entartung* (1892), traducida al español como *Degeneración* (1902), se expresaba en estos términos sobre la figura del músico y algunas de sus óperas:

*"Al lado de la acritud anarquista, otra emoción domina toda la vida intelectual consciente e inconsciente de Wagner: la emoción sexual; ha sido toda su vida un erótico (en el sentido de la psiquiatría), y todas sus ideas giran en torno de la mujer (...). La sensualidad desvergonzada que campa en sus poemas dramáticos ha llamado la atención de todos sus críticos. Hanslick habla de la "sensualidad bestial" del Oro del Rhin, y dice de Sigfrido: "Los acentos exaltados de una sensualidad insaciable y ardiente hasta lo extremo, esos estertores del cielo, esos gemidos, esos gritos y esos desmayos tan aleccionados por Wagner, producen una impresión repugnante. El texto de estas escenas de amor llega a ser a veces, en su exuberancia, un puro contrasentido. (...) Las lamentaciones, los gustos ahogados y los furores amorosos de Tristán e Isolde, todo el segundo acto de Parsifal, entre el héroe y las muchachas-flores; luego entre él mismo y Kundry; en el jardín encantado de Klingsor, puede añadirse directamente a otros pasajes..."*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A todas las *Isolde* del Universo, por ser libres y amar.

<sup>2</sup> Ya anticipé, parte de esta teoría, en algunos de mis artículos anteriores. Para ello véase: Lourdes JIMÉNEZ FERNÁNDEZ, "Nuevos prototipos femeninos para el cruce de siglos (XIX-XX): de la *mujer Germánica* a la *Isolda wagneriana*", Boletín de Arte nº 21, Universidad de Málaga, 2000, pp. 263-288. "La Venus pagana y su recuperación en el siglo XIX a través de la leyenda de *Tannhäuser*: de Joseph von Eichendorff a Richard Wagner", en Actas del Congreso *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, Tomo II, Universidad de Málaga, CEDMA, 2002, pp. 415-428. Y en las fichas de artistas españoles: Rogelio de Egusquiza, "Tristan et Isolde (La mort)", 1910; Mariano Fortuny y Madrazo: "Kundry se rit du Christ portant la Croix" (1890); "Siegmund et Sieglinde" (1893); Salvador Dalí, "Tristan fou" (1938-1939), en catálogo de exposición *Richard Wagner visions d'artistes. D'Auguste Renoir à Anselm Kiefer*, Musée Rath, Genève, 23 septiembre 2005 al 29 enero 2006, Somogy, Editions d'Art, 2005.

<sup>3</sup> Max NORDAU, "El culto de Ricardo Wagner", en *Degeneración*, traducción de Nicolás Salmerón y García, Vol. I, Fin de siglo/El Misticismo, Madrid, 1902, pp. 280-282.

En España, sin embargo, no serán muchas las referencias concretas a esta degeneración y "emoción sexual" que decía Nordau "dominaba la vida de Richard Wagner", a pesar de la trascendencia que tuvo esta obra en los círculos intelectuales españoles. Vista desde la óptica de la sociedad occidental del momento -con conceptos vigentes como la degeneración de la raza y otras teorías tan en boga en la época-, las óperas wagnerianas cumplirían a la perfección con estas. Términos como el adulterio, el incesto, el suicidio o el erotismo, los mezcló Wagner fuera de la realidad contemporánea, en las esferas del mito y las leyendas, que parecían alejarse de la realidad cotidiana.<sup>4</sup>

Pero antes de entrar en materia, recordemos que Richard Wagner no fue el único autor que se ocupó de estos temas. En la literatura europea del siglo XIX, hay muchos ejemplos que son el equivalente al de los dramas wagnerianos mencionados. El adulterio cometido por la Isolda de Wagner, no es de menor relieve que los de Madame Bovary (1857) de Gustave Flaubert, o el de Anna Karenina (1873-1877) de Tolstoy. Estas dos mujeres, vencidas por el deseo y la lujuria, buscan en los brazos de sus amantes todo lo que en su ámbito social y conyugal no encontraron; siendo finalmente repudiadas y apartadas de sus familias, en un nivel de autodestrucción que incluso llegaba a acabar con sus vidas. Los peligros que podían acechar a una mujer casada que cometiese adulterio debían ser castigados. La misoginia latente en todas las novelas, da buena cuenta del "peligro" que suponían los avances sociales y políticos en la aún incipiente igualdad de sexo propugnadas por los movimientos feministas.

Sin embargo, mientras Emma Bovary y Anna Karenina son excluidas de la sociedad, siendo como eran dos mujeres contemporáneas; Isolda está protegida por ese mundo de mitos y leyendas, de ambientación medieval -la acción transcurre en el siglo XII-, en el que Wagner buscó refugio, para retratar los sentimientos, ambiciones y demás peculiaridades en el comportamiento de los seres humanos, que no eran más que los reclamos que habían efectuado algunos de los sectores más críticos y avanzados de la sociedad de su tiempo. De esta forma, a Isolda se le veía como simple personaje de leyenda, operístico; y, sin embargo, a la Violetta Valery de La Traviata de Verdi, siendo también una mujer de reputación más que dudosa, fue duramente castigada por su crudo realismo, en una feroz crítica a la sociedad, en la que Verdi no se limitó a revestirla de oropeles medievalizantes como Wagner a su heroína.

No obstante, entre ambas protagonistas, hay muchas diferencias en su caracterización psicológica y en el comportamiento sexual. El erotismo y la sensualidad casi enfermiza con la que Richard Wagner describe a Isolda, son un punto y aparte en la caracterización femenina de las heroínas operísticas. Sobre esta ópera Tristan und Isolde, se han escrito infinidad de ensayos, y reputadas voces han opinado sobre ella incidiendo en el aspecto pasional. Como el comentario de Menéndez y Pelayo: ..."Intensa y desgarradora pasión que sólo el alma céltica parece haber poseído. Obra inmortal del genio sombrío y tempestuoso de Wagner que con fascinación y penetrante hechizo consagra las nupcias del amor y de la muerte". Nietzsche, sin embargo, veía el drama como "una terrible y dulce infinitud, una voluptuosidad infernal".

---

<sup>4</sup> Para los conceptos del matrimonio, el amor libre y la sociedad en la obra teórica de Richard Wagner, veáse fundamentalmente Ópera y Drama, escrita durante su exilio en Zurich (1850-1851), y aparecida en 1852, años en los que componía *Die Walküre*.

Pero si estos comentarios ahondan en el tema de la pasión y el erotismo, en el mismo estreno de la ópera en el Teatro Nacional de Munich (10-7-1865), la prensa del momento se hizo eco del escándalo que provocó el compositor, no solo con su ópera, sino con su propia vida privada. Los periódicos hablaban de: "El viernes próximo pasará por el escenario del Nationaltheater el adulterio bajo timbales y trompetas con música del futuro". Junto a esta noticia aparecía una sarcástica caricatura, donde se hacía alusión velada al propio adulterio cometido con el consentimiento de Wagner; pues por estas fechas el compositor mantenía una relación con Cósima Bülow, esposa del afamado director de orquesta Hans von Bülow y gran amigo de Wagner, justo cuando preparaban los ensayos de la ópera. Así que vemos que la vida real superaba a la de ficción, pues la propia Cósima, tuvo su primer hijo con Wagner durante este tiempo, y para más detalle le dieron por nombre Isolde, en honor a la protagonista femenina.

El drama wagneriano tuvo tal éxito, que dejó una larga estela de continuadores, ejerciendo gran influencia en el último tercio del siglo XIX, especialmente en los ambientes literarios y artísticos del simbolismo. De entre los devotos podemos destacar especialmente a Joséphin Péladan, fundador de la orden de la Rose-Croix (1888), y admirador del compositor alemán tanto, como para convertirlo en uno de los pilares en los que apoyó su ideario estético. El Sâr Péladan, además de ser el ideólogo y animador de este círculo pseudomístico-artístico, tuvo una importante producción literaria, en la que por supuesto, había referencias a la obra de Wagner. En *El Trionfo della Morte de la Victorie du Mari* (1888), se asiste a una representación de *Tristan und Isolde* en Bayreuth, donde los dos amantes de la novela, Adar e Izel, hechizados por la "satánica y voluptuosa" música de Wagner, se abandonan a excesos eróticos:

*Jusqu'à Bayreuth, la volupté était leur recherche, depuis le sort jeté par l'oeuvre de Wagner, les spasmes ne servaient plus que de moyen à leur plaisir; le but c'était l'ivresse de la mort.*

Igualmente, en una obra clave de la literatura simbolista finisecular, en *Axël* (1890), del escritor Villiers de l'Isle Adam, encontramos influencias directas de la obra wagneriana, esencialmente en la negación a la vida y la muerte de los amantes.

Isolda es la gran heroína, el gran personaje dibujado por Wagner que enriquece aún más la visión de la leyenda del siglo XII que difundieron Thomas, Béroul y von Strassburg desde el siglo XII<sup>5</sup>. La Isolda wagneriana se incorpora con la visión del compositor alemán, al panorama artístico y musical del siglo XIX como una nueva heroína. Alejada de todas las mujeres débiles que poblabon tantas y tantas escenas de locura de las óperas románticas de Donizetti, Isolda abre una nueva puerta a la mujer de finales del siglo XIX, una mujer que dueña de sus propios sentimientos, toma el camino de la pasión, cometiendo adulterio. Isolda es dueña además del destino de Tristán, pues desde que se alza el telón en el primer acto, estarán siempre unidos además de por el deseo físico, por un amor verdadero y consagrado que terminará con la muerte de los amantes.

---

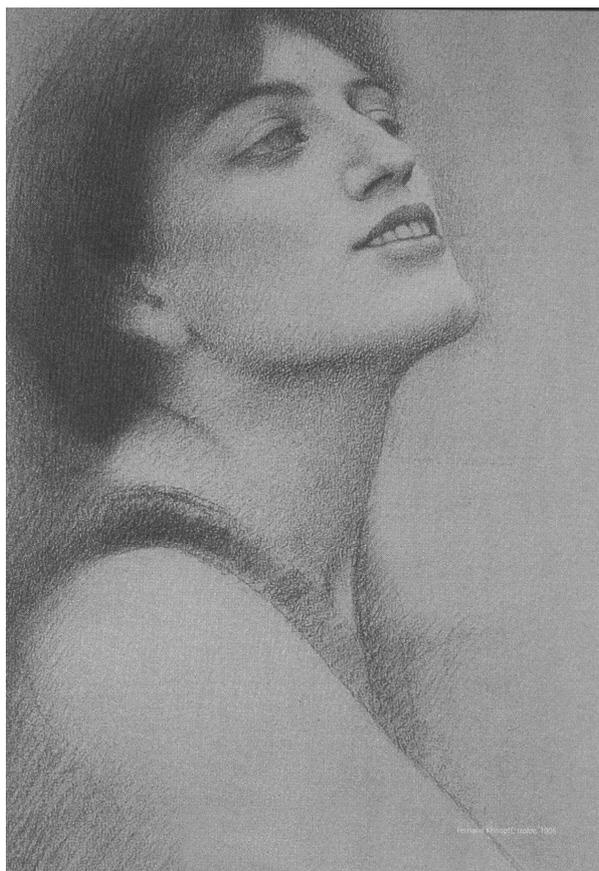
<sup>5</sup> Véase el ensayo de Georges DUBY, *Damas del siglo XII. Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. Versión española de Mauro Armiño, Madrid, Alianza Editorial, 1995

Isolda se encuentra en igualdad ante el deseo, el mismo que comparte Tristán por unir sus cuerpos. El poeta Thomas en su narración hace énfasis en la toma del filtro de amor por los dos protagonistas, acentuando así esa absoluta locura que domina a los amantes. Sin embargo, Wagner introduce un nuevo giro, el del motivo de la mirada, subrayando que existía ya una pasión anterior a la toma del filtro. De este modo, el músico alemán retomando todas las lecturas poéticas de la leyenda, situó a los dos protagonistas en un claro nivel de igualdad, más allá de todos los sistemas de valores que subordinaron tantos y tantos siglos el mundo femenino frente al masculino. Y esta igualdad está muy bien definida en el personaje de Isolda. Ella no es la esposa de Tristán, pero es su igual frente a todas las conveniencias sociales, frente a la moral social, frente a todos los desagravios posteriores.

Nos podemos hacer una idea de la descripción iconográfica que nos hacen tanto los poetas medievales como el propio Wagner, coincidiendo todos en la absoluta hermosura de Isolda. Era la propia imagen de la femineidad. Isolda es una dama, una reina, su belleza irradia luz: ojos azules, cabellos dorados, fresca de la tez; cuerpo elegante y esbelto, dejando adivinar sus formas tras los pesados ropajes y túnicas que avivan aún más los deseos masculinos. La gran robustez del esqueleto, la enmarcan en un prototipo de mujer nórdica, de belleza ruda.

Pero más allá de las características físicas de esta mujer, lo que más nos interesa en este estudio, es la imagen de mujer libre convertida en prototipo. Isolda mostraba una imagen seductora, convertida en perfecta compañera del juego amoroso, era esposa del rey Marke de día, y por la noche, era la amante de Tristán. Su gusto por el placer le hace abandonarse y crear dos mundos paralelos, la oficialidad del día, y la locura del deseo en el mundo de la noche, del misterio. Isolda evita todos los peligros, es discreta en la corte y ante su esposo, sabe mentir, y juega un papel difícil. Isolda para algunas mentalidades podía caer en la perversidad, y es aquí donde los ambientes artísticos e intelectuales del fin de siglo se detienen, el juego de perversidades que va implícito en la naturaleza sexual femenina, gran misterio para el hombre, se hace voz en Isolda. El deseo carnal, la voluptuosidad de Isolda que se trasluce perfectamente en la música de Wagner, fueron traducidas plásticamente por los pintores, escultores y demás artistas.

Un magnífico ejemplo de todo esto que venimos hablando, lo encontramos en la Isolda (1905) (Ilustración 1) que dibujó el pintor belga Fernand Khnopff (1858-1921), quien se caracterizó por recrear el prototipo de mujer fatal que poblaba la iconografía plástica del fin de siglo. Khnopff encarnó en su Isolda, ese prototipo de mujer perversa, rodeada de infinito misterio, que emanaba erotismo y sensualidad en su pose. Khnopff tan sólo necesita presentar en un primer plano la cabeza de Isolda, para descifrar todo el misterio de la protagonista de la leyenda. Es una cabeza enigmática, ambigua, de un erotismo latente y subrayado por los ojos entornados, la cabeza echada hacia atrás, boca entreabierta, e inserta en una atmósfera teñida de silencio. Khnopff como en tantas otras obras, persigue la búsqueda del ideal de belleza, apoyándose en el mundo del inconsciente y la intelectualidad, en un juego soberbio al que enfrenta al espectador, exponiendo todo un universo de sugerencias. Es así como queda demostrado en este ejemplo, pues se adecuaba soberbiamente a este ambiente simbólico y enigmático en el que Wagner apoyó su obra musical. El artista despoja a Isolda de cualquier elemento adicional que nos la identifique en el drama, la interpreta sola en su incontrolada pasión sexual, en el mundo nocturno del que surge esta figura.



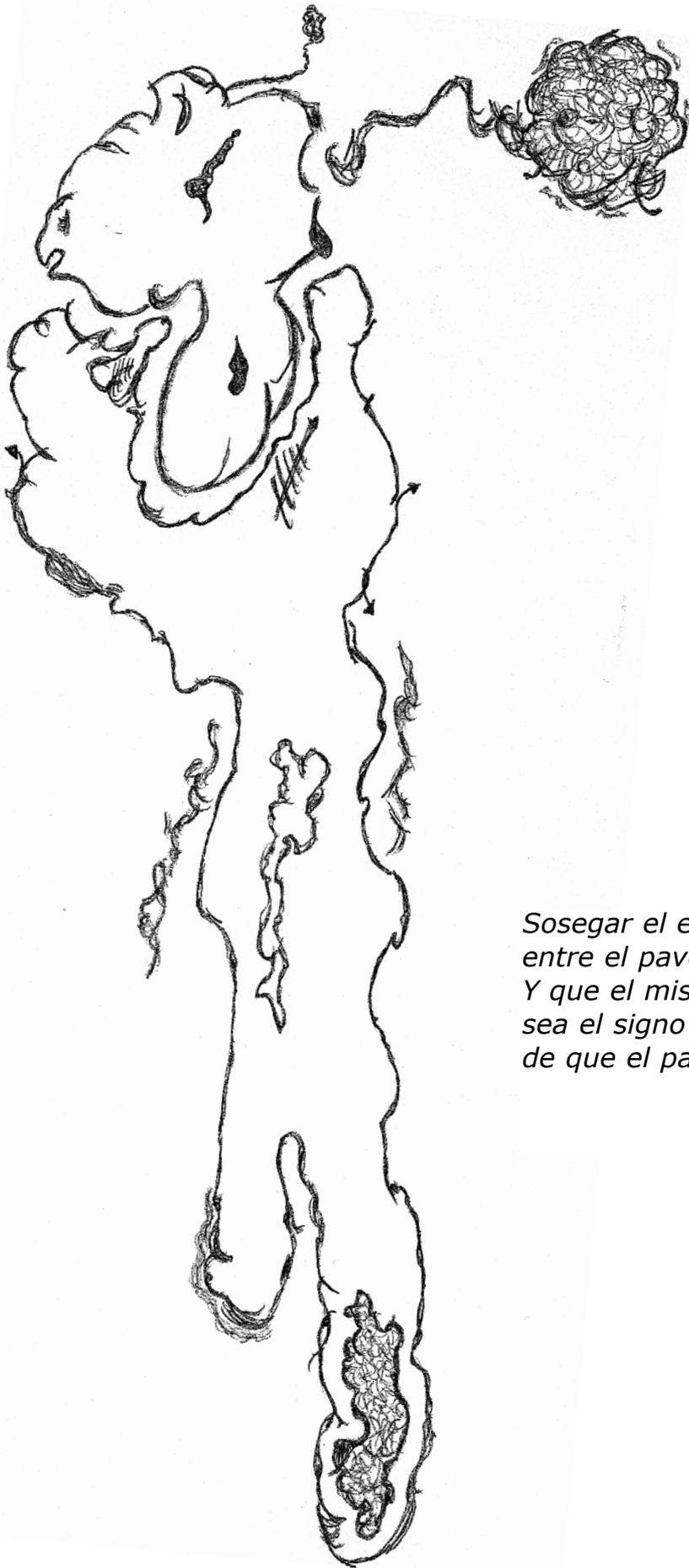
Fernand Khnopff: *Iseult*, 1905.  
Galería Patrick Derom, Bruselas.

En un comentario que apareció en la prensa (*La Ilustración Artística*, Barcelona, 14-10-1907), junto a la publicación de este dibujo, el anónimo crítico español, ya subrayaba "veladamente" estas características.

*Conocida la historia de los amores de Tristán e Isolda ese poema del ciclo de la Tabla Redonda que inspiró a Wagner una de sus más hermosas creaciones, puede apreciarse perfectamente la belleza de ese busto del notable artista alemán. Los ojos, los labios, la actitud, todo respira esa pasión sublime, sobrehumana, de aquella enamorada que murió junto al cadáver de su infortunado amante.*

Pero no sólo será en el mundo de leyenda del Tristan und Isolde, donde Wagner se ocupará claramente de la pulsión sexual de sus protagonistas, en el ciclo de *El Anillo del Nibelungo*, tenemos un muestrario perfecto de relaciones que rompían todas las convenciones sociales del momento. Incestos, adulterios, relaciones entre tía y sobrina (Brunilda y Siegfried), monstruos lascivos (Alberich) que renuncian al amor para alcanzar el poder completo, sin duda un mundo de fantasía y mitos con los que Wagner se situaba más allá de la composición operística de su tiempo. Pero este estudio, desgraciadamente no encuentra sitio, muy a mi pesar, en esta breve exposición.

*Lourdes Jiménez Fernández es  
Licenciada en Historia del Arte*



*Sosegar el espíritu  
entre el pavor y el gozo de vivir.  
Y que el mismo sosiego  
sea el signo gozoso  
de que el pavor empieza*

**José Corredor-Matheos**

## Conjugación

Las utopías tienen algo de realidad  
cada vez que las pienso.

Podré,

haré

seré, ...

pero los verbos  
tienen tantas conjugaciones  
que yo, incapaz de aprender el futuro  
siempre encuentro algún pretérito  
imperfecto  
donde esconderme.

Isabel Salas

---

## MIGRAV (Avilés 1960)

A R. en N.Y.

Toma el ascensor conmigo, abre la puerta,  
descorre el velo del cortinaje verde, tan sutilmente elaborado,  
tras el telón se han quedado suspendidos de sus hilos aquellos  
actores que armados de su doble se han ido a patinar por otras lunas.

El escenario es todo tuyo. No te asustes. A aquel lo mató su cobardía.  
A este lo mató el tamaño de sus sueños.

No hace falta que afiles tus colmillos. Abre el grifo, deja que corra el agua  
a borbotones, escucha su sonido, hazte señor de su catarata. Sumérgete hasta  
el fondo y desde allí, Neptuno redivivo, mecidos por las aguas, atrapa  
con tu tridente, fiero, mis pensamientos, todos. Desata las sombras y átame  
a mí a tus deseos y a tus barbas y a todas tus crines,  
hazme sangre y no me dejes escapar jamás de tus caballos.

## Las manos

Derecha, mano que no es de izquierda.  
Lugar, lado por do camina la urbanidad,  
acera de la vejez.  
La mano de la compasión y de la piedad.  
Mano de los pares, de la Nobleza,  
Supuesta mano de la ley;  
la que usurpa la autoridad legal.  
Mano del cetro y de la espada.  
Mano de la usura,  
la mano de la riqueza, del poder económico.  
La que indica, señala, insinúa, ordena.  
La que describe y se impacienta.  
La de la autoridad temida,  
influencia en las instituciones,  
amiga y protectora de las religiones.  
La mano que firma, la del escriba.  
Señora del Honorable,  
la mano de la bendición, de San Dimas.  
La mano Santa,  
la mano de la moderación, del silencio,  
de lo estático.  
La mano del disimulo, del saludo tibio y temeroso;  
la mano que reparte el pan,  
la que reconoce el mérito, allá donde esté;  
la que recoge la dádiva, la que recibe la limosna.  
La mano humilde y servil y da las gracias;  
la mano del Oriente, la mano del Levante.  
La que despierta y recibe al Sol;  
mano que presume de ser la primera.  
La mano del orgullo y de la soberbia,  
la mano de la arrogancia, la del gesto despectivo  
la mano que se envanece...  
...de ser diestra.

Mano izquierda. La que no es de derecha;  
lugar del que trabaja, mano del no arrepentido;  
mano de la ignorancia, la mano popular,  
la mano de la grosería y de la envidia;  
la mano del trabajo sufrido y constante,  
la que tapa la desnudez,  
la que pide auxilio;  
la que abre la puerta de la Iglesia.  
La mano que espera en la Parroquia, y recibe el pan;  
donde se ajunta la solidaridad.  
Mano del encuentro;  
banco de la paciencia,  
lugar de la protesta, la del encierro;  
la mano de la marcha silenciosa.  
Camino de la esperanza,  
sendero de la constancia,  
corredor de la voluntad,  
y la sala de la abnegación;  
antesala de la lucha.  
Lugar donde se oculta el mérito;  
donde muere el héroe anónimo,  
patio del murmullo  
y corral de la censura;  
taller del esfuerzo,  
corralón del infortunio y ventana de la ilusión  
puerta de la hombría y del silencio  
la mano del Poniente, la que recibe la lluvia,  
la olvidada, la que vive en soledad...  
...la siniestra.

**Raimundo Martínez León**

# El Carro del Heno

## Duendeando descalza

Enero y febrero se fueron bailando, muy contentos de haberme enseñado tantas cosas. Hablo de mi calendario personal que se caracteriza por ser hiperactivo y extremo-eufórico. Ryuichi Sakamoto y Ryoji Ikeda, sobre todo este último, marcaron con cada paso de su minimalismo absoluto un nuevo mapa en la configuración de mi percepción musical. En este viaje que les muestro sobre mis procesos de ingestión artística, sin duda, la parte más imprescindible para consumir arte es dejar que el desorbitado placer de la visión de lo estético nos alimente. Crear y crear. Un nuevo amigo, con el que sólo podré tener contacto mediante su obra, el desaparecido dramaturgo Heiner Müller, lo consiguió hasta su muerte. Si el postmodernismo amenazaba con llevarse toda la historia, un autor contemporáneo me ha demostrado que expresar mediante la lucha de entrañas y no mediante una pose, sí consigue remover tan hondo como para que ya nada vuelva a ser igual. Siguiendo mi trayecto de kilómetros de cultivo interior, reconozco que, quizá, no estoy en la etapa adecuada para disfrutar plenamente de obras maestras como *La vida secreta* de las palabras de mi admirada Isabel Coixet. Pero paseando por el andén, observo historias que van y vienen, como ella declaraba cuando le preguntaban por su forma de dar con la tecla a la hora de plasmar tantos guiones magistrales.

Bajen las ventanillas y respiren. Después de algunos kilómetros hemos llegado al final de esta etapa que les he mostrado, pero no sean tímidos, siéntanlo como su momento. Observen su alrededor, dense el gusto de buscar la banda sonora apropiada y subir el volumen, sacar la cabeza y quizá dejarnos poseer por la brisa y cerrar los ojos, mientras respiramos los estímulos de vida del final de nuestro viaje... o a lo mejor, algunos elijan el grito como muestra de la euforia que nos provoca el júbilo de haber llegado y habernos encontrado con otra pequeña parte de nuestro otro yo. No mientan, ¿Por qué hemos de dejar la magia para la gran pantalla? Ahora el primer plano somos nosotros mismos y el correr bajo la lluvia, el encuentro apasionado, el final de la espera... TODO está filmado en exclusiva para nosotros. Cómo no, elijo un acabado lleno de intensidad con base electrónica y letra de la gran diva Olvido Gara, "En plan travesti radical le doy la espalda a cualquier muestra de tristeza (...). Y, mientras tanto, miro la vida pasar".

## Laura Rueda

## Las intermitencias de la vida

Contraria, la vida me sorprende y me sobrecoge; me sobrepasa y me supera. Llego a pensar que tal vez no sea susceptible de ser pensada, razonada, sino sólo creída; acaso imaginada. No digo soñada, pues gracias al cine aprendí que sólo los ángeles, cual criaturas celestiales, tienen derecho a ello; a soñar su propia vida. Mas Italo Calvino ya escribió que "todo lo imaginable puede ser soñado"... (pero también añadió que "hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa, un temor").

Magistral Aristarain cuando, en conclusiva voz de un personaje, dice: "Me gustaría saber qué hace uno para saber cuál es su lugar en el mundo". Tomen nota, sus películas tendrían que ser de obligado visionado.

Y es que ahora que entre tratados de pasiones del alma me hallo, en ofuscada y reiterada búsqueda de mi ciudad invisible -ciudad deseada, recordada, desmemoriada; construida y reconstruida sobre rojas, muy rojas cenizas aún calientes-, no sé discernir ya entre los verbos querer y desear. Cuán parecidos y alejados significados. ¿Qué quiero? ¿Qué deseo? (¿Qué quieres? ¿Qué deseas?)

En Biología, intermitencia es la "discontinuación de la calentura o de cualquier otro síntoma que cesa y vuelve". Pues bien, la vida (como la muerte en la más reciente novela del genial Saramago) es así, intermitente, discontinua, irregular.. Y también, por qué no decirlo, tiene mucho de calentura. Porque, en sí misma (y en su calentura), la vida no es sino la excusa para vivir. Sobran las referencias. Huelgan los comentarios.

El otoño se pasea en BMW... Así lo escribió mi muy estimada amiga en el que quizás no sea su más cierto cuento, pero en el que, sin duda, deja frases como lasas: "la vida encierra un alto grado de inmadurez que cuesta varias vidas alcanzar." Ahí queda.

Y ya, si me permiten, un postrero y humilde consejo cultural alternativo (sin devaluar aún más este término, manido ya sin remedio) desde este privilegiado y paradigmático espacio: lean a Jorge Álvarez (su libro "La puerta de todos" es una sincera y muy recomendable recopilación de poemas escritos desde el corazón de Aluche) y escuchen a Carlos Illera, afortunado como pocos de estar falto de cordura (título de su CD) y de ir a tientas y barrancas por la vida, pintando colores al son de boleros en Sí mayor. Es lo que tiene Madrid.

**Rafael Teruel B.**