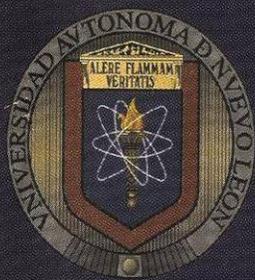


HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

2005



UANL

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Edición 32

Bibliografía

FUENTES, Carlos, *La Campaña*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

_____, *Obras Completas*, Tomo I-II, Edición Aguilar, Madrid, 1987.

GONZÁLEZ, Alfonso, Reseña Sobre 'La Campaña', *International Fiction Review*, 1992 págs. 2-5.

WILLIAMS, Raymond Leslie, *Los Escritos de Carlos Fuentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

LA CREACIÓN: UNA HIPÓTESIS

Dr. Alejandro Gándara
 Director Académico de la
 Escuela Contemporánea de Humanidades
 Madrid, España

El tema que se propone es el de la creación, pero ampliando los límites más allá de lo artístico (que a saber en qué se ha quedado a estas alturas) para penetrar en el tejido social, en la mentalidad, la identidad, esas cosas. La idea provenía de los libros de Charles Taylor sobre la autenticidad (tanto de *Las fuentes del yo*, como *Ética de la autenticidad*), aquello de que la figura del creador se había convertido en un arquetipo, valga decir en un modelo a imitar, en todas las esferas de la vida. Este arquetipo venía a consistir en algo así como en un ente autónomo —más bien con pretensiones de autonomía—, que buscaba la autorrealización (entendida más como deseo que como una práctica apreciable) y ponía distancias con lo público o lo común (sin que tampoco se apreciara muy bien qué era lo público y común). El personal lo que quería era crear su propia vida, ser él mismo, autogarantizarse como proyecto, y para eso sobraba lo demás. La figura del creador emerge aquí como recipiendaria de una doble aspiración, pues nada está más extendido que la concepción del creador como ser aparte, enfrentado a sus neuras o maravillas en la consabida torre de marfil. Y, en un sentido más profundo, la concepción del creador como individuo que crea sus reglas en su propio mundo y que el mundo de afuera, más tarde o más temprano, por grado o por fuerza, acabará asumiendo (esto último falta en el libro de Taylor).

Como visión del asunto está claro que se trata de una visión enteramente narcisista desde los dos lados del espejo: en lo referente a la propiocepción del artista y en lo referente al que mira al artista. Es

interesante observar cómo ha desaparecido lo de en medio, es decir, la autonomía de la obra y la obra misma disuelta en la imagen pública del creador y en sus efectos públicos. Aunque aquí ya no se trata tanto de espacio público como de espacio publicitario, que mantiene con el primero relaciones altamente paradójicas. Todos queremos ser artistas y todos queremos dejar nuestra impronta en el mundo, más allá del talento y del conocimiento que exige la obra o el vehículo. Desde Gloria Trevi a la Pasarela Cibeles, pasando por el hip-hop, así va la cosa. De hecho, la creación ya no radica en lo que llamaríamos con Bourdieu "las reglas del arte", sino en algo distinto relacionado con la autorrealización (resumida prácticamente en un diseño sistemático de la propia imagen) y con la capacidad de actuar en el mundo (nunca mejor dicho lo de actuar, pues es el espectáculo y su consumo lo que mide esa capacidad).

Dicho de otro modo: la creación no está relacionada con el arte, sino con el individuo. La creación es creación de individuos. Pero hablando en propiedad eso es menos una creación que una producción. Al restar la obra, el contenido, la materia, lo que hay es producción y, por tanto, tecnología y, por tanto, consumo. Todo lo que produce individuos o ilusiones de individuos (más lo segundo que lo primero) ha venido a ocupar el lugar del arte y también a usurpar su nombre. En esto podemos seguir tranquilamente a José Luis Pardo en su concepción de la ciudad como productora de ciudadanos (aunque Pardo los llama individuos. A este respecto: yo distinguiría claramente entre individuos y ciudadanos, como mínimo para lo que nos toca).

El arquetipo o modelo de individuo-creador, sin materia creativa, podría ser perfectamente un modelo de individuo-destructor. De hecho, su energía se despliega en el campo de la negación. Intuitivamente, casi todos percibimos el arte del siglo XX como un arte que rompe continuamente las amarras con el pasado cercano y lejano, y con la vecindad de toda convención: desde las vanguardias de principio de siglo hasta el minimalismo o el pop-arte. (En filosofía y ciencias sociales, se sigue un camino parecido, por lo menos en lo que se refiere al abandono de los sistemas universales de pensamiento, y las abstracciones holísticas). Pero no se trata de arte, sino del arquetipo creador más allá de esos márgenes. La destrucción del espacio público y la aparición de simulacros como internet o el centro comercial, por decir algo; la desaparición de la política en términos de compromiso y de pacto entre ciudadanos y su sustitución por alternativas fuera del sistema (coincidente con la falta de desarrollo de las generaciones previstas de

Derechos Humanos); la crisis imparable de la cultura de la imprenta en todo el mundo y de las instituciones asociadas (por ejemplo, las relativas a la educación); el liderazgo de la tecnología en el horizonte social de progreso, lo que implica liderazgos en la organización de la sociedad, indiscutidos y fuera de cualquier debate; la dimisión del Estado de bienestar, etc..., creo que son el *melting pot* en el que se cuece el modelo.

1. La figura del creador como modelo de individuos

Creo que habría que examinar un poco más a fondo esta idea en Taylor, para ponerla en relación con la idea de un individuo que se erige a sí mismo como proyecto individual e inevitablemente como modelo para otros. El libro de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, estudia la figura de Fausto desde el punto de vista de los ideales de progreso y creo que hace un retrato consistente y contextualizado de la figura del creador por encima de lo divino y de lo humano (y donde se demuestra no solamente lo humano que es, sino en qué clase de humano consiste). Creo que sería también bueno echarle una mirada a *El declive del hombre público*, de Richard Sennet, para observar los avatares, las ilusiones y las realidades de eso que llamamos "espacio público", aunque sólo sea para coincidir en un marco de discusión, toda vez que en el otro extremo del análisis se halla la individualidad y sus pretendidas autonomías.

Creo que el paso necesario a continuación es describir cabalmente la autonomía del arte, los procesos de autonomización e independencia de la sociedad, como paso para aclarar la fascinación que puede ejercer sobre los individuos. Aquí hay implicadas materias creativas y sociológicas que han sido bastante bien expuestas por Bourdieu en su libro sobre *Las reglas del Arte*, mencionado más arriba. Bourdieu parte de una hipótesis muy francesa (cosa ni buena ni mala, simplemente francesa) que traza las líneas maestras de las convulsiones artísticas del XIX sobre la base de la repugnancia insufrible hacia las convenciones burguesas. Lo hace Mauriac en sus estudios sobre el romanticismo, Girard en los suyos sobre Stendhal y de forma más impresionante Albert Bèguin en su *Creación y destino*. En todo caso en Bourdieu hay un buen retrato del artista en plena autopoiesis, que quizá encarne Baudelaire mejor que ningún otro.

Creo de todas maneras que habría que colocar de telón de fondo algunas experiencias artísticas, su potencia simbólica y sus metonimias sociales, para comprender cabalmente el marco en el que se mueve este

autor. Aunque históricamente puedan encontrarse encarnaciones del artista absoluto en otras épocas (Cellini: *"To sono il primo huomo dil mondo"*), el XIX es efectivamente el momento de esplendor de esta figura que dice, pretende, o se hace ilusiones de independizarse de la rigidez del aparato existente.

2. La autonomía del Arte o el artista en sociedad

Sería conveniente examinar alguna obra desde la perspectiva que ofrece Bourdieu, de modo que aparte de una selección (inevitable, dada la magnitud de su libro) de textos de *Las reglas del arte*, tuviéramos en las manos, para una mirada concentrada en nuestros intereses, una novela. La más representativa de las peleas celebradas en Francia es *La educación sentimental*, de Flaubert, que tiene la ventaja añadida de que por muchas páginas que te saltes todo sigue igual cincuenta o sesenta más adelante. Pasión de sociólogos y de críticos literarios, es un almanaque de estética y vida social.

Pero hay otras manifestaciones que, desde esa misma perspectiva, resultan interesantes. En música, el piano se impone en la de cámara, aparece la *mélodie française*, es el apogeo del líder y en general de la llamada *canción a solo*.

La ruptura con la línea y los grandes encuadres llega con los impresionistas en pintura: dominio de la mancha y estudio de la luz, lo que podría colocarse dentro de un cierto discurso anti progreso que ya dominaba en Francia desde las décadas centrales del XIX.

Habría llegado el momento —cautelar— de examinar la función de la creación y del Arte en algunos momentos sintomáticos o, por lo menos, en aquellos en que se tiene la impresión de que las cosas están cambiando mucho. El triángulo autor-obra-comunidad ha producido una auténtica geometría a lo largo del tiempo, incluso hasta perder de vista el triángulo.

Vamos a ponernos redichos. La poética aristotélica implicaba una representación, a través de la tragedia, de los excesos de la vida común y moral, de tal modo que produjera a la vez un cuadro comprensible de los conflictos (praxis ideal), un reconocimiento del error (anagnórisis) y un aprendizaje (catarsis). Para que semejante pretensión fuera llevada a cabo con un mínimo de garantías se requerían algunas condiciones previas, como un relato (mito) empático, asumible por tradición o por extensión,

y una comunidad cognoscible (al revés de la de Williams y su ciudad). El talento del autor era, digo yo, el vehículo que comunicaba un relato casi público con una comunidad que se hacía doblemente pública en la representación —en el escenario y en el anfiteatro. Los laureles que coronaban al creador engrandecían menos al individuo que dignificaban a la propia comunidad. El dramaturgo se convertía en una especie de poeta-rey, no en un individuo glorioso, pontificante y predicante al estilo actual, de modo que, como en todo cargo, arrostraba obligaciones y deberes. En Platón se aprecia —aparte de la tirria del filósofo— que el trágico triunfante puede ser perfectamente idiota y que las relaciones públicas no le son ajenas. Él representa a la polis en el apogeo de la catarsis.

Lo que denominamos poética de la *representación* implica al menos dos niveles de transparencia: entre el relato y la comunidad, entre el autor y la comunidad. Tratándose de una obra de creación, sólo esto ya es la transparencia suma.

Si ahora saltamos al nacimiento de la novela moderna, que puede situarse —sin rencor hacia los programas oficiales de lengua y literatura— alrededor de *La Celestina*, se observa un paisaje bastante distinto. El autor sigue en la comunidad, pero *enfrente* de ella. Su mito ya no es un mito compartido, sino producto de la observación de rasgos que andan por ahí sueltos. Y esos rasgos pueden no resultar agradables ni paidéticos. Tanto Cervantes como Fernando de Rojas están resentidos anímica y físicamente, y dirigen la atención hacia algo que comienza a llamarse *sociedad* en un sentido distinto a los anteriores, y que está fuera de la escena. De hecho, está ahí fuera. El público al que se dirigen sigue siendo un público cognoscible (los pocos que leen o que pueden digerir seis horas de drama), pero la relación ha cambiado. Hay un *tertium non datur* en alguna parte, de tal forma que el perfecto acutángulo de los griegos se está disolviendo en una línea quebrada (vaya imagen). El género naciente no es propiamente un género y de hecho se peleará con los géneros (*La Celestina* es irrepresentable en la totalidad de su madeja, deja lagunas, y se salta las reglas tranquilamente), por la sencilla razón de que los géneros están aún en la edad de la poética aristotélica con la diferencia de que ya no hay polis ni nada que se le parezca, sino un estupendo y también naciente estado moderno junto a una sociedad febrilmente mercantilista y desagregada. Los géneros no son más que la publicidad de la época en manos del poder que acaba de inventar la cultura de masas (véase José Antonio Maravall y *La cultura del barroco*). El

teatro y la pintura son los abanderados de esta actitud, es decir, el espectáculo y la imagen, que siempre han resultado ser los mejores recursos para adoctrinar plebes.

El nacimiento de la novela moderna no puede distinguirse del nacimiento del autor como alguien singular, pero singular no tanto en razón de un talento divino, sino de un apartamiento, una distancia marcada con las paradojas y tensiones de la nueva sociedad, a la que inevitablemente observa con pesimismo. No hace falta decir que para esto no se necesita ser revolucionario. Gentes tan conservadoras como Quevedo mastican toda su vida con el colmillo retorcido. El autor nace con la nueva sociedad que nace y con la cultura de la imprenta, capaz de extenderlo socialmente en un lapso breve de tiempo. Lo que Bourdieu dice de la época de Flaubert estaba enteramente prefigurado en el Barroco español, pero los momentos no son comparables. Los autores franceses del XIX necesitan público y abjuran de la comunidad (igual que Dickens), y el arte ha conducido a la imagería del genio divino, del individuo por excelencia, sin más mundo que el suyo. (Por más que a uno le parezca que las cosas no son ni mucho menos como suceden en la cabeza del genio).

Pero el nacimiento del autor también está relacionado con otro par de cosas, como son la observación de la naturaleza y la capacidad proyectiva de las ciencias. Lo de los mundos posibles de Leibniz se convierte en una poética inconsciente de la creación, que abarca hasta un mundo descrito y a la vez inventado en lenguaje matemático. La nueva capacidad de observación analítica permite considerar a la sociedad como un objeto y, por otro lado, desarrollarla en sus posibilidades, aciagas o no.

La tensión de la vida social se plasmará, al menos hasta el XIX, entre la necesidad de un mundo predecible —económica y políticamente— y la pasión por explorar los mundos posibles —creativa, utópica y emocionalmente—, dado que, primero se intuye y luego se hace patente, la equivalencia entre progreso material —asociado a sus formas sociales— y progreso moral —libertad, justicia e igualdad— es una ilusión probablemente fraguada en el engaño. Esta tensión es la que permite que Flaubert hable, en lo que se convertirá en tópico a partir de entonces, de la necesidad de vivir otras vidas para vivir la propia y de habitar otros mundos para habitar el propio. Podríamos llamar a todo esto algo así como poética de la *posibilidad*, digo yo.

Bien, no hace falta explicar cómo se destruye el triángulo aristotélico y se transforma en el triángulo de las Bermudas a lo largo del siglo XX y lo que te rondará. Autor, obra y comunidad, no sólo no se reconocen mutuamente en sus labores, sino que les cuesta autoreconocerse. Ha llegado la era de la producción y del consumo, empaquetada en la llamada era de la comunicación. Disoluciones totales, en las que es innecesario abundar, y basta con remitirse al vampiro que encarna Brad Pitt en la famosa película de vampiros: “No entiendo nada y no me gusta nada. Este es un mundo incomprensible al que yo no pertenezco”. A lo que responde el vampiro encarnado por Antonio Banderas: “Por eso te necesito, para que me pongas al día. Tú eres el hombre del siglo XX”.

Si a lo nuestro lo llamáramos *poética de la producción* sin que nos saliera un sarpujido por semejante hallazgo, creo que tendríamos, junto a lo demás, un escenario de discusión y estudio, tan plástico como se nos antoje. Me gustaría hacer algo así como un diseño de lo que creo sucede en la actualidad con la creación y sus destinos.

La caída del imperio de la interpretación

En literatura es claro, pero no costaría mucho verlo en las otras artes digamos de última generación.

El procedimiento artístico ya no pretende desvelar nada, y menos algo discursivo, tanto como apropiarse de una escena, de un lugar (aunque sea de tránsito) y de un tiempo (por breve que éste sea). El lector se ha convertido en espectador y el espectador se ha convertido en un transeúnte (nada mejor que un museo moderno para comprobar esto). Nadie se queda parado delante de la obra —ya sabemos que no hay obra para ello— para interpretar su significado más allá de la literalidad de la impresión, el gusto o la conmoción pretendida.

Esto significa que el arte actual gana a su público en el mismo sentido en que lo gana un guardia de tráfico: dirige la circulación, la organiza un poco y no se hace responsable de los atascos. Su auténtica emoción la produce cuando desvincula al público de su espacio y de su tiempo, cuando lo desgaja y cuando, en esa misma medida, lo individualiza como en un sueño. Lo hace regresar al animal solo, como diría María Zambrano. Sería un error pensar que estamos en el reino del subconsciente y de los fantasmas de la imaginación soterrada: nada de símbolos, ni de terceras dimensiones, nada de la humanidad frente al

espejo de sus represiones y censuras, y nada del transcurrir de la especie hacia una resignación razonable. Se diría que la humanidad ha desaparecido a la misma velocidad que la comunidad y que el objeto del arte o de la creación ya no es lo humano, lo civilizador, lo compartido, y que es otra cosa. Otra cosa que está entre el subconsciente y la humanidad razonable y honestamente entregada a sus tareas.

Podemos llamarlo ampulosamente la tentación de la nada o podemos llamarlo alegremente un vacío que ha sido expulsado a la vigilia como una necesidad.

El no-ser del producir

Estaríamos, pues, ante una paradoja. La creación no necesita lo humano ni antes, ni durante, ni después. No lo necesita en el creador, no lo necesita en la obra y no lo necesita en el receptor. Dicho de otro modo, podemos crear sin ser (sin identidad de ninguna especie) y, por supuesto, podemos producir sin ser. A esto último estábamos ya acostumbrados. El mundo de la producción en cadena, es decir, el mundo del trabajo se mire como se mire, ya nos había enseñado que entre nuestros productos y nosotros hay una distancia que no puede recorrerse y que no merece la pena recorrer. Un profesor de universidad produciendo reseñitas para engordar sus méritos y un tipo que vigila el envasado de gaseosas no se diferencian demasiado en este aspecto. Atrás queda la alienación marxista como la nostalgia de que las cosas pudieran ser de otra manera, aunque todo indica que esto ha sido un camino inexorable hacia una autosatisfecha enajenación de cuanto sale de las manos.

Puesto así el asunto, el creador sería el abanderado de la falta de identidad tanto como el arquitecto de escenas (lugares de paso) y de instantes (tiempos de paso), cuyo verdadero talento es la producción, en guerra contra la creación entendida desde las reglas del arte, de la interpretación o de sostén moral, intelectual, espiritual, lo que se quiera, no tanto de una comunidad como de la existencia de una comunidad. Su talento consistiría menos en negar las convenciones, normas o formas de organización de la comunidad, que en borrar la presencia de la comunidad misma.

En este sentido, el creador es talmente la industria: proceso de producción frente a proceso de intelección, formación de clientes y

consumidores (fidelización) frente a *paideia* y cultura (pongamos crítica del conocimiento), actos de consumo frente a memoria histórica, y todo lo que quepa añadirse. Desde este punto de vista es obvio lo que viene a continuación expongo.

La industria necesita el talento

Dado que no hay diferencia entre los procesos creativos y los de producción industrial, el mercado asimila la creación sin dificultad. En realidad, además de asimilarla —por extraña que resulte en un primer momento, desde el punk al grunge, pasando por el gore—, la estimula, la protege y se adapta rápidamente a sus iniciativas. Inventar o crear cualquier cosa es hoy en día una necesidad del mercado, y no violenta sino que refuerza los procesos de obsolescencia de lo que existía antes.

La obsolescencia, si se quiere poner así, sintetizaría en nuestro tiempo las reglas del arte y las condiciones de tránsito que se ha impuesto. Claro que hasta que se da la ésta se vive en la redundancia: modas, fenómenos y acontecimientos que se imitan unos a otros, que se explotan hasta su desintegración o hasta que el público se harta. El mercado lo agota todo y antes de parirlo en sus posibilidades ya tiene a la criatura muerta (que no acaba de morir, puesto que nunca nació). Lo prematuro es la forma en que se encadenan los acontecimientos en el tiempo, lo que hay entre la redundancia y la obsolescencia final, lo que marca la sucesión y lo que crea automáticamente las expectativas: cuando algo empieza a nacer, ya está prevista su muerte y su sustitución inmediata. La estructura mental que es capaz de vivir así los acontecimientos equivale a la que se satisface en el consumo, que es la satisfacción del abandono de todo proyecto que se prolongue en el tiempo y en el espacio, es decir, en la interpretación. El espíritu ha caído en manos de los procesos orgánicos, aunque en realidad los organismos ya no miran a la supervivencia o al control del medio cuando ejercen sus funciones, sino que se miran a sí mismos en lo que sólo les incluye a ellos —una mirada, por tanto, que se pierde.

Los creadores no crean, pero actúan

Bruce Springsteen, Cher y Saramago, tienen siempre la agenda muy apretada. Las focas, el medio ambiente y la solidaridad con el Tercer Mundo son algunos elementos del repertorio de gestos con que los artistas se presentan en sociedad, obligados como están a influir desde

