

CUADERNOS

DE ESTUDIO Y CULTURA

Núm. 10

Diciembre 1998

**CREATIVIDAD Y LITERATURA
UNA PERSPECTIVA INTERDISCIPLINAR**

ASSOCIACIÓ COL·LEGIAL D'ESCRITORS DE CATALUNYA

A·C·E·C

ASOCIACIÓN COLEGIAL DE ESCRITORES DE CATALUÑA

SUMARIO

Presentación

Carmen Borja _____ 49

La creatividad y las características del pensamiento creativo

Ramón Castán _____ 51

Algunas reflexiones sobre creatividad y creación en literatura

José Corredor-Matheos _____ 57

La discutible creativit

Albert Ribas _____ 61

Espectres de la creativit actual. Des de l'art i la poesia

Miquel de Palol _____ 67

Literatura y creatividad

Rosa Sender _____ 71

Sobre el progreso del conocimiento

Jorge Wagensberg _____ 77

PRESENTACIÓN

Carmen Borja

Los días 11 y 18 de diciembre de 1997 se celebraron, dentro del Aula de Debate que la ACEC organiza desde hace tiempo, unas ponencias con el título de *Creatividad y Literatura: una perspectiva interdisciplinar*. En ellas se pretendía que expertos en diferentes disciplinas aportaran su propio enfoque de la creatividad, al tiempo que pudieran analizarse los mecanismos que están en el origen de la facultad creativa.

Si bien la creatividad se ha ligado habitualmente al talento creativo en sus diversas facetas, es indudable que otros campos del conocimiento humano no se habrían desarrollado sin ella. Y en un mundo donde cada vez se hace más necesaria la colaboración entre la visión humanista y la científica, reflexionar sobre la creatividad es hacerlo sobre una de las cualidades esenciales del ser humano.

Por ello en las jornadas fueron invitados a participar personas vinculadas a distintas áreas: dos escritores (Miquel de Palol y José Corredor-Matheos), un filósofo (Albert Ribas), un médico (Ramón Castán), un físico (Jorge Wagensberg) y una psiquiatra (Rosa Sender).

Las aportaciones de los invitados han quedado reflejadas parcialmente en los textos que se reproducen a continuación. En algunos casos, como el de Jorge Wagensberg, de manera harto sintética y concisa si se compara con la viveza de su intervención del debate posterior –y que los presentes en la sala pudimos disfrutar.

En cualquier caso, dada la amplitud, la importancia y la riqueza del tema propuesto, el resultado final tuvo el acierto de conseguir eso a veces tan escaso: sugerir y estimular.

LA CREATIVIDAD Y LAS CARACTERÍSTICAS DEL PENSAMIENTO CREATIVO

Ramón Castán

Si la creatividad cotizara en bolsa, sería en nuestros días un valor en alza. La mayoría de escuelas o universidades ponderan el estímulo creativo en sus planes de estudio y en todos los periódicos se insertan anuncios de empresas que buscan personas creativas y encontramos propaganda de cursos dirigidos a despertar la creatividad necesaria para ejercer cualquier actividad. Incluso en nuestro lenguaje habitual, la palabra creatividad es usada en demasía: existen cocineros creativos, publicidad creativa, ejecutivos creativos, la vejez creativa, etc.

Parece que el discurso que pronunció Gilford en 1950 al ocupar la presidencia de la American Psychological Association estimuló el interés de los psicólogos por el tema. Era el tiempo de la guerra fría y, para no perder la carrera tecnológica con la URSS, era necesario investigar sobre el origen de la creatividad y poder estimular el pensamiento creativo entre la juventud americana.

Pero, ¿qué es la creatividad?

Hay quien opina que las obras de creación son el resultado de grandes saltos de la imaginación en ciertas personas que tienen especiales capacidades mentales. Desde los tiempos de la Grecia clásica se pensaba que los dioses o las musas inspiraban al genio, para que pudiera crear en el momento y lugar oportunos.

Si esta teoría fuera cierta, todo intento de aproximación al estudio del pensamiento creador sería inútil.

La teoría conductista de la creatividad mantiene una posición radicalmente opuesta. En ella se sostiene que toda nueva obra se produce por la mezcla de los conocimientos anteriores presentes en la mente del creador o bien, en ciertos casos, por la combinación y ensayo aleatorios de estos mismos conocimientos.

Ramón Castán. Gijón, 1940. Licenciado en Medicina por la Universidad de Barcelona, especializado en Medicina Interna y practicante de medicinas orientales desde hace más de treinta años. Autor de trabajos propios de su área, quiso ser presentado como «envidioso de los escritores» y «aprendiz de mucho, sabio de nada».

Entre ambos extremos encontramos una serie de teorías que intentan explicar el proceso creativo: la teoría del trastorno psicológico, la teoría de la expresión emocional, la teoría de la comunicación... Escapa a esta charla el análisis y la descripción de todas estas teorías.

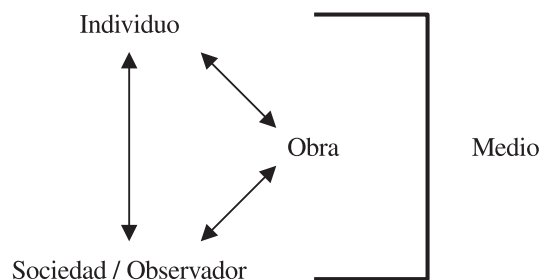
Podríamos definir la creatividad de la siguiente manera:

–Creatividad es una forma de pensamiento, cuyo resultado es un producto nuevo y útil, tanto para el creador como para los demás.

Es esta definición, podemos distinguir los siguientes elementos: **un individuo que pensando de una forma especial** da lugar a un **producto nuevo**, es decir, distinto de todos los conocidos por el autor y por los espectadores; este producto es además **útil**, o sea, resuelve un problema planteado en el campo en el que se ejerce la acción creadora.

A esta definición añadimos un elemento no explicitado que engloba a los anteriores: **el medio histórico-social** en el que aparece la obra creativa. El medio condiciona los juicios de valor que los observadores/críticos/expertos, aplican para definir la novedad y/o utilidad de la obra, juicios que además pueden influir sobre la propia actividad creativa.

Representaremos esta definición mediante el siguiente esquema:



Sin producto no existe creación y es obvio que el producto debe tener existencia real e independiente de su creador.

Existe creatividad en la forma de resolver el problema de la vela de Dunker, en la elaboración de un plato exquisito o en la resolución de algunos pequeños problemas de nuestra vida cotidiana. Encontramos creatividad en la manera en que Kekule resuelve el problema de la estructura del benceno, en la partitura de *La flauta mágica* o en el *Guernika*.

Es evidente que no todas las obras creativas, no todos los productos, tienen la misma trascendencia o el mismo reconocimiento; pero todos los actos creativos comparten un mismo elemento: el pensamiento creativo.

Este tipo de pensamiento no parece ser el empleado de forma habitual por el genio, ya que no todas las obras de su producción tienen la cualidad de ser creaciones y además es difícil ser creativo en diferentes campos del quehacer humano.

En algunos casos la valoración positiva o negativa atribuida por los expertos a ciertas obras cambia a lo largo del tiempo, ya que el propio calificador se ve influenciado por el medio en el que vive.

Algunas veces la actitud de la sociedad y la de los colegas de profesión han dificultado e incluso impedido que ciertas actividades creativas tuvieran el reconocimiento merecido. De todos son conocidos los casos de J. S. Bach o de Van Gogh, claros ejemplos de gloria póstuma, o el caso de Mendel, cuyas aportaciones a la genética no fueron reconocidas hasta después de su muerte.

Un ejemplo de olvido social es el caso del Premio Nobel de Medicina de 1945: se concedió el Nobel por el descubrimiento de la penicilina a dos médicos, Fleming y Florey, y a un bioquímico, Chaine. Hoy mucha gente recuerda el nombre de Fleming, a los otros dos sólo les recuerdan algunos científicos.

Está claro que la acción del medio puede convertirse en un incentivo o en un obstáculo para la creación; influye en la valoración de la obra y también influye sobre el autor.

A pesar de este relativismo, existen obras sobre cuya genialidad todos estamos de acuerdo. Estudiando cómo fueron producidas, podremos tal vez conocer el mecanismo del pensamiento creativo.

En algunos casos disponemos de explicaciones retrospectivas, ofrecidas por los propios autores, de cómo se gestaron sus obras.

Parece que estas explicaciones apoyarían la teoría de que la idea genial aparece como llovida del cielo, sin esfuerzo y de manera inesperada, como si existieran en el acto formas inconscientes de pensamiento.

Veamos algunos ejemplos:

Así describía Mozart su forma de componer: «...los pensamientos se arremolinan en mi mente tan fácilmente como pueda desearse. ¿De dónde vienen y cómo me llegan? Yo no lo sé y nada tengo que ver con ello... En cuanto he elegido un tema me llega otra melodía que se enlaza con la primera, de acuerdo con las necesidades de la composición...»

Otro aparente ejemplo de iluminación en poesía lo encontramos en Coleridge. Estando el autor enfermo y bajo el efecto de un anodino, se quedó dormido en su sillón. Despertó al cabo de unas horas con el claro recuerdo de sus sueños. Cogió papel y pluma y escribió el poema *Kubla Khan*. Lástima que una visita inoportuna le impidió recordar el final de la obra y no lo pudo transcribir.

Dostoiéwsky describe su trabajo de esta manera: «...porque, ciertamente, las obras originales emanan súbitamente del alma del poeta, como un todo completo, terminado y listo.»

Por desgracia, las obras geniales no parecen producirse de un modo tan mágico. El análisis de su creación nos aclara muchas cosas.

–La carta en la que Mozart describe su habilidad en la composición parece que no es obra del músico.

–Los trabajos de Elisabeth Schneider seguramente sirven para esclarecer como se escribió el poema *Kubla Khan*. Conocemos la existencia de al menos una versión anterior a la definitiva y las posibles fuentes de inspiración del poeta.

–La gestación de la novela *El idiota* parece contradecir a su autor. En sus cuadernos de notas, aparecen al menos ocho proyectos para la primera parte de la obra; puede apreciarse la influencia de otros autores en la redacción de la segunda parte y también nos aclara cómo atribuye ciertas características de Cristo al personaje del príncipe (anotación fechada el 10/4/1868).

–En 1984, la Biblioteca Pública de Nueva York exhibió los primeros borradores manuscritos de famosos poemas. Los manuscritos, con más de doscientos años de antigüedad, incluían obras de Donne, Dickinson, Eliot o Whitman. La comparación con las obras definitivas evidenciaba muchos retoques.

Con estos ejemplos, es lícito pensar que cuando algunos autores explican la realización de su obra no merecen mucha credibilidad, aunque admitamos su buena fe.

Parece que las obras creativas no nacen por generación espontánea e inconsciente. No se trata del eureka sino que existe un trabajo de elaboración mental más o menos consciente del que resulta una obra, que el autor va retocando hasta que la considera terminada.

En las artes plásticas podemos creer que la aparición de un nuevo estilo se debe a un salto de la mente creadora en cualquier momento de la vida del artista, o bien que el nuevo estilo es fruto de la evolución del pensamiento del autor, perceptible al estudiar su obra. Esta última posibilidad parece más acorde con las pruebas que nos ofrece la observación.

–La obra de Calder constituye un aporte genial a la escultura: incorpora el movimiento a sus piezas. El móvil es un nuevo estilo artístico. Su aparición se hace comprensible cuando conocemos la vida del autor, su habilidad mecánica, su interés por el circo...

–Es ilustrativa la exposición que sobre Miró puede verse estos días en Madrid. La obra *El payés catalán* cobra todo su sentido al conocer la serie de intentos previos a su realización final. Se comprende el paso de la figuración a la abstracción como una evolución, no como un salto.

Si en lugar de considerar la aparición de un nuevo estilo juzgamos la producción de una sola obra, tampoco debemos creer en su surgimiento espontáneo, sino verla como el resultado de una evolución incremental, a partir de obras e intereses del artista.

En la ejecución de la obra artística influyen muchos factores, y entre ellos son de especial interés la situación vital del autor y la influencia que la obra de otros artistas, de cualquier época o estilo, tenga sobre aquél. Encontramos, por ejemplo, huellas de la tradición popular rumana en la vida y obra de Brancusi y es perceptible la huella del primitivismo en muchísimos artistas de nuestro siglo: véase la influencia de los tejidos Kuba en Chillida o en Klee.

Los trabajos realizados en laboratorio para aclarar la producción del pensamiento creativo, parecen coincidir con las pruebas que ofrece la investigación de la vida y obra de los genios.

Decía Darwin: «...cualquiera con el suficiente tiempo, diligencia y paciencia, podría haber escrito mi libro sobre la evolución.»

Es verdad, pero menos.

Tal vez el creador sea un individuo que tiene las mismas funciones de pensamiento que todos los

demás, pero que es capaz de usarlas y combinarlas de un modo específico. Así se explicaría que cualquier persona pudiera ser creativa en un momento determinado de su vida y para ciertas cosas. Podemos enseñar a escribir a todos los individuos de un grupo; algunos adquirirán tal destreza que podrán ser buenos escritores; sólo muy pocos elementos del grupo inicial serán capaces de una obra creativa.

¿Cuáles serían pues las cualidades necesarias para la creación? Y una vez conocidas estas cualidades, ¿podrían enseñarse?

He aquí una relación de las cualidades que creemos caracterizan el pensamiento creativo.

–**Soporte fisiológico.** Es obvio que sin él no existe creación. Parece que el soporte de la actividad creativa radica en el hemisferio cerebral derecho y en sus conexiones.

–**Pensamiento crítico.** El relativo tiene una visión analítica de las cosas, con una mayor capacidad para identificar y plantear problemas.

–**Búsqueda de nuevos enfoques.** El creativo es capaz de plantear problemas no identificados por los demás; los plantea además de un modo novedoso, rompiendo con la rutina, el ambiente, los conocimientos oficiales.

–**Creación mental y estrategia para la resolución de problemas.** El genio, a la vez que imagina una nueva estrategia para la resolución del problema, es capaz de plantearse mentalmente su desarrollo, valorando las ideas útiles y desechando las otras.

–**Mantener los problemas abiertos hasta el final.** La mente creativa puede cambiar el planteamiento del problema y la estrategia para solucionarlo en cualquier momento. Acepta el producto cuando él lo valora como terminado.

–**Motivación.** Es el motor de arranque de la producción creativa; incluye los factores intrínse-

cos y extrínsecos que impulsan al individuo a expresar su creatividad.

–**Adquisición de destreza.** Se refiere al esfuerzo invertido en adquirir el dominio de las técnicas necesarias para desarrollar la creación en el campo de trabajo escogido.

–**Dedicación.** El trabajo creativo no está limitado por el tiempo. Los creadores suelen dedicar todo su esfuerzo a producir sus obras; de ahí se infiere que la mayoría de creativos sean individuos con gran capacidad de trabajo y que tengan una amplia producción.

De todos modos, como ya hemos señalado anteriormente, no toda la producción de un creador está formada por obras geniales. Los estudios de Gardner sobre la vida de siete personas eminentes –Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Elliot, Graham y Ghandi– parecen confirmar la llamada regla de los diez años, por ser éste el tiempo aproximado que se necesita para la creación de una obra genial.

La creatividad en el campo científico se produce de igual manera que la creatividad artística, aunque en ciencia la valoración del producto es menos subjetiva y su utilidad suele ser más comprensible para la sociedad.

En nuestra época se estimula la confrontación hombre/ordenador, y sabemos de las múltiples y variadas capacidades de la máquina: ganar un tor-

neo de ajedrez, escribir artículos científicos o hacer dibujos que se exponen en algunas galerías.

En el campo musical, el programa EMI –Experiments in Musical Intelligence– ha permitido al músico y experto en informática David Cope componer una llamada *Sinfonía n° 42 de Mozart*. Usando un programa que integra, analiza y descompone la obra musical de Mozart, EMI combina fragmentos musicales repetidamente presentes en la producción mozartiana, siguiendo las pautas utilizadas por el propio autor. Así, cuando la orquesta de la Universidad de California interpretó esta pieza en concierto público, algunos asistentes afirmaron conocer la obra. Lástima que Mozart sólo había escrito 41 sinfonías.

En cualquier caso confío en que la inteligencia artificial nunca pueda superar a la inteligencia humana. Si llegamos a conocer las cualidades básicas del pensamiento creativo tal vez podremos conseguir que una máquina las combine de un modo adecuado. Pero para obtener una obra genial, una obra nueva, espero que a la máquina le falte un elemento: **el factor humano**.

El enfoque multidisciplinario parece imprescindible para el conocimiento de los elementos que configuran el pensamiento creativo. Conocerlos y estimularlos, incrementando las habilidades creativas de todas las personas, contribuirá sin ninguna duda al progreso de la humanidad.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE CREATIVIDAD Y CREACIÓN EN LITERATURA

José Corredor-Matheos

José Corredor-Matheos (*Alcázar de San Juan, 1929*). Licenciado en Derecho por la Universidad de Barcelona, donde reside desde hace muchos años. Es Académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ha publicado diez libros de poesía. En 1981 fue recogido todo el conjunto de su obra poética en *Poesía 1951-1975*; posteriormente han aparecido *Y tu poema empieza (1987)*, la antología *Ejercicios de olvido y memoria (1992)* y *Jardín de arena (1994)*. Ha publicado también una antología de la Poesía catalana contemporánea, por la cual le fue concedido el Premio Nacional de Traducción entre Lenguas Españolas, en 1984, y dos antologías de la poesía de Rafael Alberti. Es autor de más de cuarenta libros sobre temas de arte contemporáneo, cerámica, arquitectura y diseño. Premio de Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña, 1993.

El tema que hemos de debatir hoy es tan ambicioso que obliga a una respuesta provisional y modesta, y sospecho que muchos de los que estamos aquí creemos, o sentimos, que no cabe una que sea tranquilizadora. ¿Literatura y creatividad? Es decir, una manera más o menos indeterminada de expresión, la escritura, y un fenómeno que la hace posible, que llamamos creatividad. Las aproximaciones servirán, en lo sustancial, a cualquier tipo de arte, entendido en sentido muy amplio, y a actividades que no suelen ser consideradas como tales. Me ceñiré, naturalmente, a la literatura, el tema propuesto y que constituye la preocupación y la actividad de todos o la mayor parte de los presentes.

Crear es sacar algo de la nada. Esto contradice dicho tan antiguo como que nada es nuevo bajo el sol. Igualmente parece contradecir la sensación que tenemos, por ejemplo, de que en *La Odisea* está la entera aventura humana y de que, en general, no es posible decir nada profundo que no haya sido dicho ya. Personalmente no estoy de acuerdo con todo esto. La especie humana –que no ha sufrido variación biológica alguna sustancial– ha sido siempre la misma y sigue siéndolo. Tiene ante sí, dentro de sí, los mismos problemas, se hace las mismas preguntas. Problemas irresolubles, en tanto no salva su condición humana, en tanto no alza la vista por encima de sí mismo. Preguntas siempre insuficientes y que obligan a seguir preguntándose y a intentar nuevas respuestas.

La literatura forma parte de esos intentos de salvar una insatisfacción profunda, y nada de lo que ha sido ya dicho puede servirle. Cada escritor ha de aprender por sí mismo a dar esa respuesta ya dicha –que redescubierta *resultará* nueva– y, en otro nivel, su respuesta, si es válida, *será* nueva. La creación consiste en un esclarecimiento expresado

en palabras que dará paso una vez más a la oscuridad, hasta que un verdadero lector la ilumina de nuevo.

Creatividad es aptitud para crear y creación está referida al acto mismo de crear. Podemos aplicar aquí la distinción aristotélica entre potencia y acto, y aceptar asimismo que sólo por lo actual se puede entender lo potencial. Trataré de centrarme en la creatividad, aunque será inevitable y necesario que me refiera a menudo al paso de la potencia al acto. Creo que interesa mucho, precisamente, ese paso, que puede ser uno de los temas esenciales a debatir.

Quien crea que la razón es el instrumento básico para todas las acciones humanas, incluida la literatura, será muy reticente sobre el concepto que voy a plantear de creatividad. La razón se mueve en un plano que podríamos llamar horizontal: juega con elementos y factores que están todos sobre la mesa y a plena luz. El factor de lo desconocido queda fuera de juego: no se acepta su existencia. En literatura esto da lugar a muchas obras en que no se produce sorpresa alguna, en que no sentimos que se abran puertas y ventanas, en que todo es redundante, ya dicho. Un novelista se limita a ser un espejo que va por el camino sin apreciar el valor simbólico que tiene todo espejo. Un poeta nos cuenta lo que sufre, lo que le ocurre, la anécdota de su experiencia, en vez de su poso o, mejor, su aroma sonoro, sin calar en el secreto de su sufrimiento, de modo que no despierta el eco último de nuestros propios sufrimientos.

La creatividad ha de suponer que todas las potencias humanas están en juego en el acto de la creación. Aunque no deberíamos hablar de todas las potencias, como si en ese momento fueran distintas, sino entender que, en el trance de la creación, el ser humano recupera por unos instantes un atisbo de la unidad. El ser humano no es uno: «jo sóc

molts» («yo soy muchos»), nos recordó el gran poeta Foix. El acto de crear tiene la virtud de hacernos recuperar simbólicamente esa condición unitaria del Ser que se oculta en nosotros.

La creación debe ir precedida de la recuperación de la ignorancia. Hemos de regresar –lo que no implica la noción tiempo– a la situación primordial latente en nosotros. Para escribir poesía, novela, teatro, ensayo –que puede ser, sin duda, creativo– o cualquier género o campo abierto, es mejor saber: por supuesto, las técnicas; la experiencia de otros escritores, y no sólo eso, sino el mundo en que se vive; adivinar lo que siente, piensa, sufre o goza la gente, porque tú seas capaz por haber sentido todo eso y poder revivirlo en los demás; saber de otras disciplinas alejadas a la tuya, y todo lo que se quiera. Recordemos las palabras de Rilke a propósito de la poesía en *Los cuadernos de Malte*. En el momento en que se pasa de la creatividad a la creación, todo eso que acompañaba la creatividad y que hasta ese momento parecía respaldarla, darle crédito, ha de ser dejado atrás. Si no es así, se convertirá en un estorbo para una verdadera creación. Igualmente, la ignorancia es imprescindible al momento de leer el poema, la novela, etc. Eliot decía preferir un público ignorante a un público educado, por temer que el educado es con frecuencia maleducado, deformado, resabiado, reticente: es decir, al que le estorban las cosas que cree saber.

La creación rompe barreras, límites. Se pasa de una ignorancia que es el punto de partida al conocimiento de algo nuevo, que sin embargo estaba ya allí: es decir, en la creatividad latente. La creación no lo es sólo de algo externo, que está fuera de nosotros, sino interior. En ese interior se han ido elaborando, sin nuestra intervención consciente, en los niveles más profundos, materias que han cobrado forma y que están cargadas de significado. Esta

liberación es posible por el hecho de que el creador hace que se desvanezca la membrana –finísima, pero endurecida en nuestra vida cotidiana– que separa lo exterior a nosotros de nuestro interior. Por esta razón, al escritor le parece sentir entonces que desaparece el tiempo y que entra en un prolongado presente. Y –no puedo evitar la referencia einsteiniana– lo mismo ha de ocurrir, y efectivamente ocurre, con el espacio. Cuando el acto de la creación concluye, el escritor –y me estoy refiriendo al que es realmente creador, y a los momentos en que crea efectivamente– despierta o, si lo vemos desde otro punto de vista, cae de nuevo en el sueño.

La creatividad consiste en la capacidad que tienen determinadas personas –posiblemente muchas que no llegan a crear y que no tienen, en cambio, muchas que creen tenerla– que les permite realizar obras que iluminan zonas del campo propio del hombre. El que haya insistido tanto en factores inmateriales, mentales y subconscientes, que emergen de lo desconocido, no me hace olvidar la importancia del trabajo. Lo entiendo como algo que opera no sólo en el plano consciente, para acabar de poner orden, dirigir hasta cierto punto los desarrollos, pulir, sino también como acción interior.

El orden es impensable sin el caos. Éste no ha de ser entendido, a mi juicio, como algo situado en un pasado remoto, sino como presente. La misma creación del universo, recordémoslo, tal como la entienden algunas doctrinas, no ha ocurrido en un momento determinado, el de un posible *big bang*, sino que es siempre actual: el mundo se está creando aquí y ahora. El caos primigenio es *contemporáneo* nuestro, aunque aquí no se trata de un tiempo cotidiano. El caos es algo presente y hace posible la creación. El trabajo, pues, opera en diversos niveles. En uno bastante externo, el escritor, como aconseja el Eclesiastés para todo lo que hace el

hombre, ha de ser el dueño. Este consejo bíblico creo que ha de ser interpretado de modo que el dueño resulte identificado con lo que es adueñado. En la acción creativa, el escritor, el artista, el científico, incluso el deportista que vislumbra cuadrar el círculo en una determinada jugada posible y lo logra, pierde la sensación de su propia identidad como algo distinto y separado de lo demás, y se identifica con la obra. En ese momento, esa unidad momentánea –efímera, pero de la cual queda rastro– es lo único que existe.

Reflexionando sobre este punto en otra ocasión di en calificar la obra de «subproducto». Lo que importa en último extremo al creador no es la obra, sino la aventura que la obra significa. Cuando está fuera de ese momento tendrá en cuenta con probable seguridad en afirmar su personalidad, en que los demás sepan que existe, en que le admiren, en que la posteridad la considere al máximo, pero en el momento mismo de crear nada de esto ha de contar. Simplemente no se piensa, no se recuerda, no existe el pasado ni el futuro, ni lo que se considera habitualmente presente y se escapa para convertirse en pasado: sólo *es* la unidad creador-obra. Balzac se revuelca entonces por el suelo –así fue sorprendido por un visitante inesperado– al identificarse impulsivamente con uno de los personajes de su *Père Goriot*, o el pintor Notxa de la antigua narración china desaparece corriendo por el caminito de su paisaje. El creador es creado, no por su obra, sino por la aventura que la ha hecho posible. Y la aventura sólo puede serlo en lo desconocido.

Max Jacob escribió: «¡Artistas, sed humanos!». Pero profundizar mucho en lo humano ha de llevarnos, a mi juicio, más allá de lo humano. Sólo así puedo entender las palabras de Max Jacob. Otros grandes autores lo han venido a decir más o menos

directamente. Recuerdo, por ejemplo, palabras claras de Waldemar George: «Para que una obra de arte sea verdaderamente inmortal es preciso que salga completamente de los límites de lo humano». La sensación de felicidad, o si lo preferimos de plenitud, cuando se ha llegado a crear algo indica que nos hallamos en un nivel nuevo para nosotros, y todo cobra un nuevo sentido. El físico Robert Oppenheimer escribió: «Recuerdo que Niels Bohr me dijo un día: “Cuando tengo una idea, siento también deseos de suicidarme”».

Al crear salimos del ámbito de lo humano. Podemos entender que esto es, precisamente, lo que se espera del ser humano, sin suponer necesariamente que haya un Gran Alguien, al que seamos ajenos nosotros, que espere. Su acto ha de entenderse como gratuito. El creador crea por un impulso. En el fondo no por vanidad, ni por pasar a la posteridad o para alcanzar poder, aunque en muchos casos todo eso sea añadido. La creación implica, no un hacer, sino que algo se haga. El escritor, como cualquier artista u otro ser humano capaz de crear, crea porque sí. No desea nada, no espera nada: simplemente deja que la obra se haga.

En cierto sentido, él desaparece como ser independiente y distinto.

La obra de arte se mueve en torno a un vacío, y su último objetivo es la revelación de ese vacío. En otra ocasión ejemplifiqué la obra como una cebolla o una alcachofa, y decía que el creador lo que hace es ir retirando las capas una a una, y que al final encuentra un vacío físico que podemos contemplar como simbólico. En él reside el significado –digámoslo así, aunque el concepto de significado se desvanece en ese nivel–. Muchas veces, pasado el tiempo, podemos no recordar nada del contenido de un libro, de una película o lo que puede verse en un cuadro, salvo algo muy sutil, vago y preciso a la vez, como un aroma o una música inaudible, una sensación indefinible, y que eso es lo que, para entendernos, podemos llamar significado.

La creación se produce en el momento en que se pasa de la creatividad, potencia, al acto, y cuando la obra es leída, contemplada. En tanto esto no ocurre su fulgor permanece apagado. Cuando despierta, fluye, vuelve verdaderamente a ser creada. La aventura está mientras disponible, en las sombras de la creatividad, aguardando.

LA DISCUTIBLE CREATIVITAT

Albert Ribas

Albert Ribas (Barcelona, 1950). Doctorat en Filosofia per la Universitat de Barcelona, Llicenciat en Ciències de la Informació per la Universitat Autònoma de Barcelona i estudis universitaris a la Facultat de Física de la Universitat de Barcelona. És professor d'Introducció a les Humanitats a la Universitat Oberta de Catalunya (UOC). Ha publicat els llibres *La Universitat Autònoma de Barcelona (1933-1939) (1976)* i *Biografia del vació: su historia filosófica y científica desde la Antigüedad a la Edad Moderna (1997)* i articles en diverses publicacions. Ha col·laborat en la redacció del Diccionario de filosofía en CD-ROM. *Conceptos, autores, textos (1996)*. És membre de la Societat Catalana de Filosofia (IEC), de la Societat Catalana d'Història de la Ciència i de la Tècnica (IEC), de la Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España i del Vivarium Academicum.

La recerca de la creativitat és, de fet, un lloc comú, un tòpic. Gairebé tothom accepta que aquest objectiu és condició necessària en la producció artística en general, i també, doncs, en la literatura. Els termes «creativitat», «originalitat», tot i la dificultat per definir-los, són termes obligats en el context d'una discussió sobre l'art o sobre la literatura.

En aquestes ratlles pretenc aportar un punt de vista crític davant d'aquesta unanimitat, sobretot recordant des del punt de vista de la història de les idees l'origen i els factors que duen a ella, i també posant un punt de perplexitat a partir justament d'una narració literària.

«Crear», en un sentit estricte, és produir del no-res, és extreure quelcom de nou d'allà on no hi ha res. La pretensió de la creativitat de l'escriptor ve representada en el famós motiu del full en blanc. Sobre aquest full blanc, l'escriptor crea. Contra aquest tòpic, em sembla útil fixar l'atenció sobre un conegut relat de Borges: em refereixo a *La Biblioteca de Babel* (de 1941). Com sabeu, aquest relat –que ha fascinat molts lectors– considera una biblioteca que contindria tots els llibres possibles. Atès que qualsevol llibre, de qualsevol gènere, no és més que una combinació de signes, només cal imaginar un sistema de producció automàtica de totes les combinacions possibles de signes per imaginar aquesta biblioteca total.

Aquesta idea tan senzilla de Borges condueix a molts camins, a molts suggeriments, a moltes consideracions. L'autor –Borges– n'exposa magistralment alguns; i altres lectors n'han fet derivar altres reflexions. Jo, aquí, em permeto utilitzar l'artefacte de Borges per conduir la meua reflexió –que no és pas original i que comparteixo amb altres lectors fascinats pel relat–. La qüestió és que la totalitat dels llibres, perfectament establerta a partir de

l'esmentat artefacte, produeix immediatament el sentiment angoixant que tot està dit i escrit. Cap originalitat o creativitat no seria possible. Tot el que es pugui imaginar estarà escrit en algun racó d'algun llibre de la biblioteca. Aquestes ratlles, per exemple, també hi seran; i la tesi que exposo obtindria una adequada rèplica en algun altre escrit que també seria a la biblioteca. I tot el que es pronuncii aquí té la seva transcripció exacta en algun fragment de la biblioteca.

La inquietud i la perplexitat que produeix aquesta biblioteca total no prové evidentment de la seva existència empírica. No és la seva existència, allò que inquieta; és saber que un senzill algorisme, una fórmula de càlcul, regulen la producció de tot allò que és possible d'escriure.

No cal entrar en detalls matemàtics sobre aquest càlcul que és relativament senzill. Només cal saber que es tracta de combinacions amb repetició de 25 signes –per posar el número que cita Borges–: les lletres de l'alfabet, els signes de puntuació, l'espai en blanc, etc. La qüestió és que el nombre total de combinacions és un nombre, bé que gran, finit, calculable. Si en comptes de 25 signes, en considerem 50 (per exemple, diferenciant les majúscules), la situació és la mateixa.

Són almenys dues, les inquietuds que aquest artefacte ens produeix pel que fa a la pretensió de la creativitat:

* una es refereix a la infinitat. La creativitat és una idea filla de la infinitat: se suposa que la creació reposa sobre la infinitat de les possibilitats. Doncs bé, la biblioteca total és finita. La il·lusió de la infinitat se'ns ha esvaït.

* la segona es refereix a la indeterminació. La creativitat és una idea filla de la indeterminació: les coses, les idees, no estan determinades, l'artista escull enmig d'aquesta indeterminació. Doncs bé,

la biblioteca és un sistema perfectament determinat. Una altra il·lusió que s'esvaeix.

En qualsevol cas, malgrat aquestes perplexitats suggerides pel relat de Borges, és palès que la idea de la creativitat té una difusió ben acceptada. L'exemple d'aquest relat ha estat escollit perquè relativitzem el valor d'aquesta acceptació. Potser la creativitat no és més que una simple il·lusió, una il·lusió útil que alimenta la vanitat de l'artista, però il·lusió al cap i a la fi. O potser, sí, la creativitat és una idea correcta. A favor d'aquesta segona opció més optimista, em reservo per al final d'aquestes ratlles una sorpresa, una sorpresa que apareixerà seguint també els fils del mateix relat de Borges.

I ara entrem al camp de la història de les idees, o si voleu precisar més, al camp de la teologia i de la filosofia. Com ja podeu suposar, l'origen de la idea de la creativitat és en allò que s'ha anomenat «la gran analogia», és a dir, l'analogia entre Déu i l'ésser humà, o més concretament, entre Déu i l'artista. La idea del Déu creador ha estat transferida a la idea de l'artista creador. Hi ha, doncs, una evident influència de les fonts judeocristianes, en particular del Gènesi i de les seves reelaboracions teològiques. La creació *ex nihilo* (del no-res), afirmada en aquestes fonts teològiques, és la base sobre la qual s'ha bastit la idea de la creativitat. És oportú de recordar que en altres tradicions religioses, en les quals la concepció creacionista és més dèbil o inexistent, la idea de la creativitat no és en absolut cap evidència.

A més de la transferència entre el Déu creador i l'artista creador, cal afegir un altre component d'origen teològic: és la idea que l'ésser humà està fet a imatge de Déu. Aquesta idea reforça l'esmentada transferència entre el Déu creador i omnipotent i l'artista concebut amb poders semblants.

Al costat de les fonts religioses judeocristianes, cal també remuntar-se a la filosofia grega. Molts són els filòsofs grecs que reflexionaren sobre el sentit de l'art i de l'obra d'art, per exemple sobre els gèneres literaris i les condicions de la seva producció. Així, sobre la concepció actual de la creativitat de l'escriptor o de l'artista gravita, sens dubte, la distinció formulada –per exemple, per Plató– entre l'artesà i el geni. Una distinció que és paral·lela a la distinció entre tècnica o art (*tecnè*) i inspiració de caire diví (en grec, *enthousiasmos*). És, doncs, l'entusiasme (literalment, possessió per Déu, o participació divina) el que explica com la vertadera obra d'art depassa la simple obra artesana.

Aquest ideal d'arrel platònica ha contribuït també a la idea de la creativitat, per oposició a la idea de l'artesà com a simple manipulador de materials ja existents o portador d'una mera tècnica. L'elaboració d'aquest ideal de la creativitat ha anat madurant i fent-se més complexa, tot afegint altres consideracions.

Una de molt important és tot el desenvolupament a l'entorn del tema del geni, tema especialment rellevant en context renaixentista i romàntic. El tema del geni està lligat al tema de la malenconia, a un tipus de malenconia –la productiva–. Però aquest lligam entre el tema del geni i el de la malenconia ens assenyala ja una de les inquietuds bàsiques del creador: sap que la seva condició de geni, de creador, està sotmesa a l'explotació d'un tipus de malenconia, però tem caure en l'altra, aquella que el paralitza i l'ensopeix. El geni, doncs, és al fil de la navalla, entre la creació i la impotència malencònica. Els exemples d'aquesta vivència ambivalent són molts: el silenci i la bogeria d'un Hölderlin o d'un Nietzsche en serien casos ben explícits.

Una altra consideració és la idea de l'obra d'art com a objecte d'un judici lliure, idea ja formulada

per Demòcrit i refermada per Kant. És a dir, la vertadera obra d'art incorpora en el seu si una indeterminació, una llibertat d'interpretació, que es reflecteixen en la llibertat de judici del receptor. L'obra d'art, en tant que novetat i creació, depassa fins i tot les intencions explícites de l'autor i basteix tot un món de referències i suggeriments que són més enllà de la intenció primera. Aquesta característica no es donaria en la mera obra artesana. Per això, si l'obra artesana pertany a l'àmbit natural –perquè no deixa de ser una manipulació de materials naturals–, la vertadera obra d'art, en canvi, es defineix pel fet que afegeix quelcom més a la naturalesa.

La creació, doncs, apuntaria a un món que és més enllà de la simple naturalesa. Crear suposaria abandonar el món de les referències naturals per endinsar-se en un món indeterminat, un món no sotmès a les lleis naturals. En el terreny de l'escriptura, aquesta recerca de la llibertat i la indeterminació vindria il·lustrada en el tema de la metàfora. Escriure és, sens dubte, treballar amb uns materials donats, els mots, que tenen uns referents i uns significats explícits. Però l'escriptor creador aspira a utilitzar aquests materials, no per descriure una realitat, sinó a més per construir tot un encadenament de suggeriments, d'imatges poètiques, tot un món de ressonàncies metafòriques –que no són en els significats o els referents explícits dels mots–.

Resumint: la idea bàsica continguda en el concepte de «creativitat» és la idea de llibertat. Hi ha llibertat tant en la concepció més forta com en la més feble. En el primer cas, seria la llibertat absoluta del creador, una llibertat feta a imatge del Déu creador; en el segon cas, seria una llibertat més restringida, la llibertat del qui selecciona uns materials entre les coses ja existents.

En parlar de «creativitat» avui, sovint confonem aquestes dues concepcions. Jo crec que la primera concepció és falsa, o en tot cas il·lusòria, la qual cosa, vista rigorosament, hauria de dur a rebutjar el terme de «creativitat». Perquè, de fet, sent rigorosos, hauríem d'acceptar aquella famosa dita: *ex nihilo nihil fit* (res no es crea del no-res). Ara bé, si prenem la «creativitat» com una il·lusió útil, o fins i tot com una metàfora límit, aleshores podem acceptar-la.

En tot cas, totes aquestes precisions haurien de servir per recuperar en l'artista i en l'escriptor una certa humilitat, la humilitat que ens suggeria el relat de Borges. Potser, més que un creador, l'escriptor és un desvetllador de creacions ja donades, un portador del sentit amagat en les coses.

Per això mateix, aquesta humilitat hauria de conduir a la conclusió que «creació», «originalitat», «geni», no han de ser conceptes tan venerats. Hauria de fer, també, que l'artista i l'escriptor prenguessin consciència que no són més que manipuladors d'uns materials ja donats. Seguint amb la paràbola de la Biblioteca de Borges, hauríem de prendre consciència que la seva producció no és més que una ínfima part d'un tot ja creat d'antuvi.

I seguint la mateixa línia de reflexió, podríem també formular algunes conclusions provisionals. La primera és la reivindicació de l'artesà i, amb ell, dels termes «art», «tècnica», «ofici»: és convenient retornar una dignitat a aquests conceptes. La segona és la reivindicació de la retòrica, concepte tantes vegades incomprès i envoltat de connotacions negatives. Sí, cal dominar la retòrica, la qual cosa vol dir retornar al receptor la seva plena dignitat. Preocupar-se per les regles de la producció d'efectes, preocupar-se per la disposició del receptor, són obligacions sovint oblidades pel vanitós «creador». La tercera conclusió és recordar de nou que tot art

està subjectat a determinades regles, que la llibertat també s'exerceix en el si d'aquestes regles.

Potser el programa que acabo de formular sembli massa rígid. És possible. Però la intenció només és la de contraposar-lo als tòpics de signe oposat, els tòpics d'una llibertat sense límits. Crec, a més, que la llibertat i la creativitat buscada per l'artista i l'escriptor són possibles, sense entendre obligatòriament que llibertat i creativitat són sinònims de novetat a qualsevol preu.

Per exemple, caldria recordar que «originalitat» deriva d'«origen». L'originalitat també és, doncs, retorn a l'origen. I el retorn a l'origen obliga també a un cert oblit de tot allò que ha vingut després. Perquè, si entenem l'originalitat en el sentit de novetat, sembla que qui busqui la novetat haurà de tenir al cap tot el recorregut de les novetats anteriors. D'aquesta manera, el creador de novetats es fa esclau de tota una allau; en certa mida està sotmès a la tradició, ni que sigui per negar-la. En aquest punt, fóra bo recuperar aquella disposició de què parlava Nicolàs de Cusa, la docta ignorància. La docta ignorància és un desprendre's dels coneixements adquirits, és fer-se de nou innocent.

Aquesta docta ignorància, aquest retorn a l'origen, encara poden formular-se més radicalment. Hem dit que no creiem estrictament en la creativitat perquè no hi ha creació del no-res. Doncs justament, potser la disposició del creador, la pretensió de crear a partir del no-res, només seran possibles o autèntiques a partir d'una aproximació al no-res. Aquesta és una operació difícil perquè es parteix del pressupost que afirma que la creació és el desplegament d'una plenitud. Se suposa que el creador està ple, desbordant de continguts, continguts que aboca en la seva producció: les metàfores de la plenitud són paral·leles a les metàfores de la creació. Doncs bé, en comptes de la plenitud, aquí

recomanem una disposició pròxima al no-res, al silenci, al buit. En això, seguim les concepcions orientals del buit –particularment, la taoista–, on s'afirma que el buit és la veritable potencialitat, que el buit és el desplegament de la diversitat. La llibertat buscada en la creativitat no estaria en la rigidesa de la plenitud, sinó en la subtileza del buit. El buit és llibertat. I no hauria de ser sinònim d'angoixa, de l'angoixa del creador, de la famosa pàgina en blanc.

Però aquesta angoixa persegueix l'artista. Al marge d'altres factors, ens la produeix també aquesta cerca sense fi de la creativitat, de la novetat, de l'originalitat. És normal que aquestes pressions produeixin angoixa: un es veu obligat a respondre a aquests reptes. Per això, és normal que ens plantejem de manera problemàtica la qüestió de la creativitat.

Aquí he volgut sotmetre a una certa crítica el concepte. I també he il·lustrat aquesta crítica apel·lant a una narració de Borges, una narració que ens convidava a un exercici d'humilitat.

Ara, però, per contrapesar la crítica, desenvollo la sorpresa anunciada a l'inici. Jo, guiat per la meua afició a la matemàtica, he fet el càlcul de les dimensions de la biblioteca. No és un càlcul gaire difícil. Només cal considerar la combinació amb

repetició de 25 signes (o si voleu, 50), i incloure algunes condicions raonables: per exemple, que cada llibre és de 410 pàgines i cada pàgina de 40 per 80 espais –són les xifres que indica Borges– (o si voleu, uns altres paràmetres semblants). No cal entrar en els detalls de les operacions: aquestes dades ens permeten calcular el nombre total de llibres. Només ens resta transformar aquest nombre total en termes d'espai ocupat. I podreu posar altres paràmetres: per exemple que 1.000 llibres ocupen x metres cúbics. Amb això, finalment arribem a la solució buscada, les dimensions o volum de la biblioteca.

I ara ve la sorpresa. No sé si sabeu que l'univers, segons la física recent, té unes dimensions limitades, bé que molt grans. De la mateixa manera que té un inici temporal, situat al *big bang*, també té un límit espacial. Doncs resulta que les dimensions calculades de la biblioteca total de Borges són immensament superiors a les dimensions de l'univers.

En una paraula, el món d'allò que és imaginable desborda totalment el món real. Una conclusió que podreu afegir a la banda de la creativitat. Però recordeu també que el llibres creats seran, gairebé per a l'eternitat, una ínfima part d'una totalitat preestablerta.

ESPECTRES DE LA CREATIVITAT ACTUAL DES DE L'ART I LA POESIA

Miquel de Palol

Si partim de la idea que la crisi de l'art modern o, per ser més exactes, de l'autoconsideració dels artistes moderns com a tals artistes, prové en gran part dels canvis propiciats per la revolució industrial en les relacions socials i l'estructuració dels rols de les diverses disciplines, haurem d'acceptar que la divisió del treball, culminant en l'actual subdivisió, ha empès els poetes i els artistes en general a una posició d'autocomplaença creativa que, tret de les pertinents excepcions, els ha situat en una parcel·la pròxima a un autisme del qual només els poden salvar les activitats paral·leles –periodisme, ensenyament, feines relacionades amb el món de la cultura i de la difusió, etcètera– que, en aquest cas (i potser en l'únic) converteixen en un avantatge el mal d'haver de guanyar-se la vida al marge de l'estricta activitat artística.

En d'altres temps, l'artista en general, i el poeta en particular, tenien necessitat d'una cultura enciclopèdica que l'especialització ha reduït de manera dràstica. Mai l'artista, el xaman i el científic no tornaran a ser tan a prop com en les cultures grega i llatina, on els llibres d'història, els tractats de política, de biologia, de física, tan sovint són, fins i tot reunits en una sola obra, extensos poemes –recordem, per exemple, *De Rerum Natura*–; en el Renaixement, la pretensió hermètica i neoplatònica d'una mirada única sobre la realitat va tornar a aproximar les disciplines cap a l'aspiració d'una economia ontològica, i tot i que ara hi ha qui vol detectar una nova reaproximació en certes operacions conceptuals de la física –que també l'acostarien a l'espiritualitat–, temo que això no va més enllà de l'anècdota, i qualsevol intent de generalitzar no passa de ser una exageració romàntica. En qualsevol cas, la ideologia que dicti l'opinió de cadascú sobre la necessitat de l'art i també, per tant, de la seva funció, mediatitzarà per força la consideració dels seus processos creatius. Establir fins a quin punt el poeta, que ja no és l'expulsat de la

Miquel de Palol (Barcelona, 1953). Va estudiar arquitectura. Ha publicat els següents llibres de poesia: *Delta*, 1973; *Llet i vi*, 1974; *Arxiu de poemes independents*, 1975; *Quan?*, 1979; *Encara mor aquella primavera*, 1981; *Salamó*, 1981; *Rapsòdies de Montcada*, 1982; *El Porxo de les Mirades*, 1983, premi «*Carles Riba*» 1982, «*Crítica Serra d'Or-poesia*» 1984, *El viatge misteriós*, 1983; *Indiferència*, 1986; *La nit italiana*, 1986; *El Sol i la Mort*, 1995; *Gralles al galliner*, 1995; *Nombra y tendrás: antología bilingüe*, 1998. Altres publicacions: *El jardí dels set crepuscles*, 1989, 3^a ed. 1996, premi «*Joan Crexells*» 1989, premi «*Nacional de Literatura catalana-narrativa*» 1990, premi «*Crítica Serra d'Or-novel·la*» 1990; *Ígur Nebli*, 1994; *El Legislador*, 1997, premi «*Josep Pla*» 1997.

República platònica, sinó que ha de triar entre ser un *outsider* o un *dilettante* obligat a guanyar-se la vida d'una altra manera, o bé ser un intel·lectual subvencionat –per tant, orgànic, en definitiva un funcionari–, d'una manera o altra està obligat per les lleis del mercat cultural a complir amb els paràmetres clàssics de la creació artística: originalitat, renovació, lligam amb les tradicions, imitació de la realitat actual, reflex d'una quotidianitat en la qual el consumidor es pugui veure reflectit, etcètera.

Cal qüestionar també on queda la idea de superació contínua, perquè, per exemple, qui li agradi Mozart té les necessitats cobertes amb la seva música, i potser amb la de compositors afins, i de cap manera no espera que aparegui en el futur una producció millor que això que vol, perquè sap que aquest raonament no el porta a un hiperparadís mozartian, sinó a Beethoven i a Schubert. De la ciència, la tècnica i la indústria, la visió evolucionista es trasllada fatalment a l'art, n'impregna cada època, i quan s'ocupa del passat envia peces als museus i a la història i en propicia la substitució, com si allò que ha estat expulsat del paradís d'allò que es pot fer, com si no fos lícit fer sonets en la mesura que, havent-hi cotxes, no té gaire sentit anar en diligència, entenent gairebé les tendències i els estils com éssers vius que neixen, creixen, maduren, combaten i moren, i també crien i s'empelten, però que mai, per més que ho sembli o algú vulgui fer-ho semblar, no viuen per sempre ni ressusciten.

Què és, aleshores, l'evolució? La vida mateixa, per tant en bona mesura no pas l'art, es mou, ens agradi o no, en termes de producció, i la poesia és un dels aparadors que en mostra millor les llums i les ombres. El retorn a les formes clàssiques ha estat possible gràcies al desengany que la poesia pugui connectar amb d'altres realitats de la comunicació, i traspasar els límits convencionals; ja es veu que les

seves necessitats expressives no tenen relació tècnica amb el progrés i la modernitat, que quan la poesia s'electrifica, s'atomitza, es visualitza, se siliconitza, o el que sigui, allò que en resulta pot estar molt bé, pot ser fins i tot més útil, curiós i llampant que la poesia, però hi té tant a veure com la televisió amb el teatre, és a dir, en certa manera força, però ja des d'un canvi substancial. La poesia recobra avui territori, retrocedeix a la tradició, al centre formal de la seva essència, amb més escepticisme que nostàlgia, amb una aspiració més artesanal que crítica, amb més despit de derrota que alegria de retrobament. Els nous poetes tenen més dels buròcrates ressentits que del desastre pretenen salvar-ne els mobles, que no dels alegres furiosos a qui no preocupa dormir *à la belle étoile* ni pensen en la ressaca, i això es coneix en els resultats. També perquè, com la nostàlgia de la Simone Signoret, la il·lusió pel futur ja no és el que era, el desencant és, pròpiament, no tant de les possibilitats d'expansió expressiva de la poesia com de la il·lusió decimonònica del panmaquinisme, d'un nou renaixement humanista fonamentat en els últims beneficis de la revolució industrial, l'accés a la informació i la facilitat de les comunicacions.

Fa cinc segles era molt clar que, sense un coneixement profund de la iconologia, i per tant de la cultura clàssica, no es podia ser pintor, escultor ni arquitecte, i sense saber música ni filosofia, no es podia ser poeta. Ara, una idea temerària, i en el fons inculta, de la competència porta a la necessitat gairebé compulsiva d'uns estudis específics per a cada disciplina, i la tendència és fer de tals estudis una matèria cada cop més restringida, per dir-ho en termes convencionals, menys universals i humanistes. N'hi ha prou amb conèixer la literatura per escriure? Amb dominar la tècnica i entendre de pintura per pintar? Són, en termes grats a la lògica i a la matemàtica, condicions necessàries però no

suficients. Els poetes han renunciat a l'ideal clàssic de la saviesa, i si no és per una necessitat temàtica concreta, se senten eximits de conèixer amb una mínima solvència res de matemàtica, de física, de biologia i de ciència en general; qui es preocupa per l'economia, per la història, per la política o per qualsevol altra cosa, ho acostuma a fer més a títol de curiositat personal que no com a referent de la seva obra. És possible que surtin falsos profetes que, en nom de la bondat dels oficis, propiciïn professions de fe en els gèneres. L'especialització durà a un autisme gremial, que per descomptat no és exclusiu dels poetes, cada cop més difícil de superar. La confusió ja comença a fer difícil desemascarar aquells que darrere d'un projecte artístic amaguen una segona màscara, perquè l'adopció d'un programa en si mateix no és una operació de fe en la corresponent disciplina, sinó d'escepticisme sobre el conjunt de l'activitat artística i fins i tot, més àmpliament, de l'activitat intel·lectual.

En d'altres temps l'artista sabia que lloava el príncep o un déu, que blasmava una causa o que empaitava una senyora. Coneixia el sentit de la seva obra. Amb la despersonalització dels valors col·lectius, alliberadora en molts sentits, i més endavant amb la seva pèrdua i substitució per d'altres dubtosament més concrets i gens deíficables, el poeta troba que no saber per què escriu i dedicar-se a investigar-ho és tan interessant que mereix refugiar-s'hi per sempre, oblidant el món de la vida, i convertir-ho en el tema central de la seva obra, alguns amb més convicció, d'altres, qui sap si angoixats sincerament o amb simples aspiracions funcionaries, fent-hi totes les trampes possibles, i és clar, la desconexió amb el gran públic és immediata; la població consumidora de poesia en el XIX i començaments del XX fuig, esverada al principi, cada cop més indiferent, cap als cantants i cap a la televisió, arts, d'altra

banda, contra els quals no tinc res directament relacionat amb aquest que ara ens ocupa. Naturalment, cada musa té problemes específics d'*aggiornamento*, i en una disciplina de pensament discursiu com la poesia, i en general la literatura, és difícil d'aplicar paràmetres i solucions equivalents a tot allò que en pintura, en arquitectura, en dansa, en música, en escultura i en arts artesanals ha vingut de l'ampliació i el qüestionament conceptual dels ritmes i en general dels paràmetres clàssics. Algunes arts, al meu parer la música, per exemple, han naufragat en l'intent, d'altres s'hi debaten amb resultats diversos, tot i que, sense oblidar que a l'hora d'un queixal corcat o una apendicitis aguda agraiem de viure en el segle XX, pot semblar que vaguem expulsats del paradís del XVI, del XVIII, fins i tot del XIX. Però igual que físicament venim d'altres, també els elements de les nostres obres són dels altres, i el resultat no és res més que la reelaboració d'elaboracions anteriors. L'aplicació de receptes tradicionals als moviments mentals de l'individu en un moment determinat és, aquesta sí, una combinació única, que produirà barreges segurament semblants a d'altres, però per força originals en la mesura que provindran d'una projecció inèdita en tant que particular.

L'artista ja no pot escaquejar-se de conviure amb la contradicció entre la idea que potser vindrà un dia en què la humanitat superarà incompleteses i desapareixeran els despropòsits que fan necessaris l'art, els espectacles, la psiquiatria, la policia, els exèrcits i la judicatura, i la que, contràriament, vol que l'edat pretèrita era d'or i cada cop caiem, de manera inexorable, més avall cap a l'analfabetisme, la porqueria, la cretinat i la violència, i d'aquesta integració en sortirà el compromís, moral per descomptat, i alhora profundament ideològic, entre la seva motivació interior, fins i tot, si es vol, sentimental, i els seus objectius personals i socials.

LITERATURA Y CREATIVIDAD

Rosa Sender

Encarar el concepto de creatividad constituye una tarea más que peligrosa. La fuerte carga retórica que acompaña secularmente al término, inspira a la par respeto y desconfianza a alguien cuya formación y desarrollo profesional se halla vinculado al mundo científico. El hábito regulador de información indispensable en mi medio, que exige definiciones operativas, me llevaría a consultar diccionarios y a precisar ideas. Pero confieso abiertamente que me siento tentada por el goce de la especulación y les libraré de someterlos a "imprecisas precisiones" encaminadas a la futil promesa de dar con la verdad del fenómeno creativo. Me limitaré, valiéndome de mis conocimientos profesionales, a sumarme al coro de curiosos que se acercan desde hace siglos a olisquear ese fenómeno tan característicamente humano.

En nuestro tiempo, y en nuestro medio, el dualismo cartesiano que atribuía al alma las funciones psíquicas superiores del hombre, difícilmente halla adeptos. Si nos acogemos a la visión darvinista en su acepción más amplia, la creatividad es un atributo de la especie humana. A lo largo del desarrollo evolutivo filogenético, la materia viva se va haciendo progresivamente más compleja y en ese despliegue de complejidad progresiva ocurre que nuestro cerebro se hace lo que hemos denominado inteligente y adquiere una cualidad pensante. El pensamiento es esa cualidad emergente, que implica necesariamente una mayor diversificación de nuestro sistema nervioso. Este fenómeno dará opción al proceso creativo. En su rudimento esencial, el proceso creativo es un mecanismo adaptativo que permite al sujeto elaborar elementos nuevos a partir de los datos de la realidad que es capaz de captar y registrar. Al ser el hombre el organismo más complicado y vulnerable de la escala evolutiva, precisa de recursos más sofisticados para sobrevivir en su medio.

Rosa Sender (Lérida, 1946). Psiquiatra y profesora de la Facultad de Medicina de la Universidad de Barcelona. Autora, entre otros trabajos de investigación científica, de los libros: El patrón A de conducta y su integración psicológica y de El trabajo como adicción.

Sobre todo precisa actuar sobre ese medio físico para modificarlo en beneficio propio.

Si observamos el despegar de la vida social de cualquier congénere, podremos apreciar cómo los rudimentos más sencillos del comportamiento humano no obedecen únicamente a un proceso madurativo de programación genética, sino que dependen de la oferta de elementos presentes en su medio que, a modo de desafío, promueven la aparición de nuevos recursos que el sujeto incorpora a su repertorio y que hacen más complejas sus conductas. La curiosidad, la necesidad de exploración del entorno, es en realidad una motivación primaria que estimula nuestra creatividad. Desde los primeros meses de vida podemos observar señales de entusiasmo, denotadoras de estados emocionales altos, cuando se da con una buena solución. Estas modestas señales de creatividad que aparecen en nuestros remotos orígenes, están siempre vinculadas al contexto. En seguida surgirá la palabra, que también estará al principio necesitada de contexto para su significado, pero que pronto dará señales de la espléndida complejidad que caracteriza a la especie. La palabra, la sucesión de sonidos ordenados convencionalmente en el tiempo, proporciona unas posibilidades exclusivas. La palabra permite al hombre comunicarse mediante mensajes complejos, despegados si es preciso del contexto en el que se halla. Permite transmitir el pensamiento con mayor precisión que las imágenes, que constituyen otro código de pensamiento. La palabra nos permite la comunicación de abstracciones que están dentro de las posibilidades de complejidad del cerebro humano: el sentido del paso del tiempo, el concepto de moral, la transmisión de fenómenos lógicos a los que llamamos matemáticos, el ejercicio del humor... La palabra nos amplía extraordinariamente la capacidad de exploración y de experimentación del mundo.

En nuestro caso además la palabra tiene una importancia capital por ser el vehículo natural de un poderoso fenómeno, la mentira. La mentira constituye una de las principales señales de inteligencia abstracta que los humanos emitimos. Comunicar a nuestro interlocutor un mensaje falso o afirmar un hecho no comprobado, supone un poderío tan extraordinario que todos los códigos morales existentes, ya sean religiosos o no, han tratado de controlarlo. Sin ese intento de control, la construcción de cualquier orden social sería más utópica aún de lo que la historia nos enseña. Pero la pasión del hombre por mentir, ya sea en provecho propio o por simple ejercicio de la imaginación, es irreprimible. Es, en esencia, una de las mayores libertades de que disponemos. La mentira supone juego, abstracción, un despegue voluntario de la realidad.

La literatura le debe gran parte de su esencia a la mentira. La necesidad de contar una historia que el sujeto ha concebido partiendo de retazos de la realidad y jugando con elementos presentes en el almacén de su propia memoria, es un hecho sustancial a la creación literaria que difícilmente se puede concebir sin esas cualidades específicas de la palabra.

Lo cierto es que cuando la ciencia ha querido aproximarse a hacer mediciones objetivas de la inteligencia verbal de los escritores, el duende de la creación ha burlado el intento. Los datos obtenidos al comparar dos grupos, uno de ellos compuesto de escritores y otro de personas de similar edad y formación, revelan que no se hallaron diferencias en los resultados. Los sujetos de ambos grupos se situaban dentro de la población con una inteligencia verbal superior a la media, sin que ninguna de las estrategias utilizadas para el análisis diera diferencias sustanciales. No hay que buscar la esencia de la creación literaria en el manejo hábil y funcional del lenguaje que puede proporcionarnos una determina-

da educación, sino en otros aspectos del sujeto más próximos a su sensibilidad y experiencias.

¿Por qué algunos sujetos desearán jugar con las palabras e inventar mundos, personajes y relaciones? Dudo que Descartes o Darwin tengan una explicación plausible. Tiene que haber un potencial de deseo muy intenso para comenzar a construir una historia por medio de palabras y mantenerse en esa misma tarea el tiempo necesario para llegar a ajustarla hasta lograr el efecto buscado. Rara vez un texto se escribe de un tirón. Precisa de un tiempo, a veces de años, durante los cuales el autor será capaz de mantener estable el objetivo de seguir garabateando esos pequeños símbolos que representan las palabras transmisoras de su idea y de las emociones con las que pretende seducir al lector.

*¿Existe, pues, un mundo
cuyo destino regento con absoluta soberanía?
¿Un tiempo que retengo con cadenas de signos?
¿Un vivir que no cesa si este es mi deseo?
Alegría de escribir.
Poder de eternizar.
Venganza de una mano mortal.*

Así de rotundo lo explica en pocos versos W. Szyborska.

En el acto de escribir un texto, me atrevería a decir que hay inevitablemente un ejercicio de seducción hacia el lector. Como en todo proceso creativo humano, desde el más nimio al más sublime, la necesidad de comunicación es un elemento básico que se da por descontado. Cuando un escritor insiste en que no escribe para nadie, hay que entender que su trabajo no está concebido para gustar a los lectores o a su editor, sino que considera requisito esencial que satisfaga sus exigencias, que cumpla con las expectativas que estaban presentes en la idea inicial

que le hizo arrancar a escribir. Pero, salvo en aquellos sujetos con una personalidad narcisista extrema, que ignoran la existencia de otros congéneres en el entorno, o de temerosos sujetos evitadores que interpretan cualquier señal proveniente de su medio social como un posible castigo, el escritor desea ser leído, ser comprendido y apreciado.

La identidad del escritor está más comprometida en su trabajo de creación que la de otros profesionales. Su tarea es solitaria, y los resultados por regla general impredecibles. El material de su trabajo es el de sus experiencias acumuladas, directa o vicariamente, y debe lograr darle una consistencia que transmita al lector una emoción determinada. Todo este delicado proceso está fundamentalmente en manos del talento que posea para el manejo del juego de las palabras. Para hacer aún más complejo el proceso, la evaluación del resultado de la obra carece de instrumentos de medida claros. Cualquier crítico literario puede decir esto o lo otro, y siempre hallará un argumento para justificar su posición. El enjuiciamiento de la obra literaria se mueve en el terreno de la mayor subjetividad posible. De ahí que resulte razonable ese fenómeno que hace sufrir a los autores tras la publicación de su libro, un estado de temor pánico. La incertidumbre es una de las circunstancias para la que las personas estamos peor programadas. Y, en este caso, la incertidumbre se decantará hacia un éxito o un fracaso al que la identidad del sujeto no es ajena.

Todo este proceso creativo, complejo e incierto en sus resultados, contribuye a fomentar las leyendas existentes sobre la personalidad del artista. Por suerte, hay infinidad de variaciones en la personalidad de los escritores y eso nos garantiza a los lectores la existencia de una amplia gama de temáticas y estilos para escoger. El atributo que podemos asociar a la personalidad del escritor, al margen de

cualquier otra particularidad, es el de una disposición de la sensibilidad que le hace permeable a las múltiples facetas de la condición humana. Es, en parte, la elección dentro de esa multiplicidad, la que hace la identidad del escritor. Este ejercicio requiere un alto grado de concentración, de selección de objetivos y de desentendimiento de otras cuestiones, lo que en ocasiones hace del escritor un sujeto nada fácil para la vida cotidiana. Las atribuciones de egocentrismo, rebeldía, autocomplacencia, analizadas en relación a su oficio, son una mera consecuencia de esa extraña interacción con el mundo. Se ha hablado de los niveles de conciencia disociados que implica en ocasiones la escritura. No creo que sea imprescindible el llegar a estos extremos salvo en la mística. Y aún en la mística sabemos que Santa Teresa descendía a la realidad con una notable inteligencia en cuanto cesaban sus estados de trance, probablemente relacionados con estados de aura con alucinaciones visuales que anunciaban episodios migrañosos. Y lo hacía para dar testimonio de una prosa regia, en la que la relación con el entorno denotaba una inteligencia práctica de una modernidad asombrosa.

Todo facilita que la personalidad del escritor sea inestable. La falta de éxito desestabiliza a cualquier temperamento ambicioso. Y es indiscutiblemente ambicioso querer atrapar la esencia de las peripecias del ser humano y ponerla por escrito. También el éxito conlleva inciertas consecuencias. En estos momentos, el mercado está acabando con esta incertidumbre y proporciona al autor retroinformación de su trabajo en cifras precisas de lectores y en millones de anticipo por obra. El mercado se ha convertido en instrumento de medida popular del valor literario de una obra en datos absolutos. Como es lógico, el producto pasa inmediatamente a ser condicionado por el mismo mercado. La vanidad del escritor se

mueve indecisa en este nuevo y prepotente escape público que exhibe el resultado de su intimidad creadora. Es un ser demasiado frágil para este vapuleo inclemente y no puede sorprender que esta forma de evaluación contribuya a exaltar sus temores.

Podríamos atribuir a este fenómeno las interrupciones que muchas veces sufre la escritura a lo largo de la vida de un autor. Pero lo cierto es que no creo que deba ser siempre necesariamente así. Como más de una vez oí decir a Jaime Gil de Biedma cuando alguien se sorprendía por la escasez de su obra, lo normal es no escribir, lo raro es el hacerlo. Con esa frase señalaba la extraña artificiosidad que supone la escritura y la combinación de elementos que requiere para que pueda darse de una forma eficaz. A lo largo de una vida se pueden dar largas épocas en las que el interés del sujeto se vea absorbido por acontecimientos que le impliquen sin deseo alguno de narrarlos. También su estado de ánimo puede verse dañado y sentirse inseguro para acometer una tarea tan frágil y dependiente de su sola voluntad.

Los pocos trabajos existentes que pretenden ser rigurosos desde el punto de vista de los actuales criterios científicos al aproximarse a evaluar la posible patología psiquiátrica en el mundo de la escritura, se han centrado en la detección de trastornos depresivos y de trastornos maníaco-depresivos, en los que a las fases de melancolía se suceden episodios de euforia y exaltación. No dudo de que haya una mayor prevalencia de este tipo de trastornos en el medio literario. Pero quisiera comentar la dificultad, o aún mejor, la inutilidad que supone tratar de encasillar en una patología definida lo que en muchas ocasiones no es más que una hiperexcitabilidad que hace al ánimo sintónico con el propio material literario hasta llegar, en muchos casos, a la confusión. En raras ocasiones el profesional de la psiquia-

tría puede discernir claramente entre la presencia de elementos patológicos que van a constituir una obstrucción para el proceso creador del sujeto, y lo que constituye su propia manera de ser. Por muy contrastada o doliente que sea esta última. No es preciso ser escritor para experimentar lo molesto que le resulta a cualquier sujeto que le modifiquen su humor habitual, su nivel de conciencia o su actividad. Todo ello tiene mucho que ver con el estilo de la escritura, con el ritmo, con la verdadera voz escrita de su autor. La propensión atribuida al escritor a consumir más drogas o en general más sustancias psicoactivas que otras personas, no es más que la comprobación de esa búsqueda constante por encontrar en su instrumento pensante y sintiente, el cerebro, el estado ideal para transmitir a su escritura el ritmo y la emoción deseados.

Si tratamos de ser objetivos, hay que aceptar que en nuestra época la creación literaria, para bien o

para mal, se hace más dependiente, día a día, de las leyes del mercado. Que la mujer se ha incorporado al fenómeno con el mismo brío que a otras profesiones y que en opinión de H. Nicolson, quien ha recogido datos sobre creatividad literaria y psicopatología, "la teoría que sostiene la existencia de una estrecha relación entre el genio literario y el trastorno mental ha sido, a mi juicio, gravemente exagerada. Si bien es cierto que algunos escritores han dado muestras de estar gravemente enfermos en sus últimos años, y también es cierto que casi todos los escritores con talento se han sentido sobrecogidos en algún momento de sus vidas por la convicción de que su imaginación superaba su razón. no hay datos concluyentes para pensar que todos los creadores literarios hayan estado locos a lo largo de toda su vida".

Los datos son, pues, reveladores de la mayor normalidad.

SOBRE EL PROGRESO DEL CONOCIMIENTO

Jorge Wagensberg

Jorge Wagensberg nació en Barcelona en 1948. Se licenció en Física en 1971 y se doctoró en 1976 en la Universidad de Barcelona, donde hoy es profesor de Teoría de los Procesos Irreversibles en la Facultad de Física y donde dirige un grupo de investigación biofísica. Es autor de múltiples trabajos científicos aparecidos en publicaciones especializadas internacionales y de una extensa obra de difusión científica hacia otros dominios de la cultura. En 1980 publicó el libro *Nosotros y la ciencia* (Bosch Editor) y en 1985 *Ideas sobre la complejidad del mundo* (Tusquets Editores) –traducido al francés: *L'âme de la méduse* (Le Seuil, 1997), *Introducción a la Teoría de la Probabilidad i la Informació* (Edicions Proa, 1996) y *Amazonia y el último paraíso* (Àmbit Serveis Editorials, 1996). En 1983 crea la colección de pensamiento científico «Metatemas» (Tusquets Editores) y desde 1991 es Director del Museu de la Ciència de la Fundació «La Caixa».

Una cosa es una sinfonía imaginada en la mente del compositor, otra cosa es la sinfonía escrita en la partitura; y otra, la sinfonía sonando en la sala de conciertos. Una cosa es imaginar un edificio, otra dibujarlo, y otra construirlo. Imaginar, representar e interpretar. Son las tres fases de la creación..., donde crear es crear conocimiento (¿qué sino?).

La *imaginación* produce objetos mentales. Pero para que éstos sean comunicables a otras mentes, hay que transformarlos en objetos reales. Es la *representación*. Y, en algunos casos, aún se recomienda una fase más, la tercera, la *interpretación*, que sirve para consumir la inserción del nuevo objeto, real y finito, en la realidad preexistente. El creador, el compositor o el arquitecto, aunque también interpreta, sobre todo imagina y representa. Y el intérprete, el violinista o el maestro de obras, aunque también crea y representa, sobre todo ejecuta.

Cada día hay menos excusas para que un genio de la imaginación se malogre por sus limitaciones técnicas en la representación. Hoy, las partituras suenan. El compositor *imagina* un acorde, lo *escribe* en el pentagrama y, tras pulsar una tecla, lo escucha *interpretado* por la orquesta que él decida inventar. ¡No más compositores sorprendidos (feliz o infelizmente) la noche misma del estreno! Cada nuevo matiz puede ser experimentado y rematizado. Los planos se liberan de la planitud que les dio el nombre. Uno puede *pasearse* por el dibujo de un edificio, entornar una ventana y probar cómo se refleja, en los muebles de madera de pino, la luz de una tarde de otoño. Todo progreso tiene sus riesgos y es bien cierto que las nuevas tecnologías, mal usadas, duermen la imaginación. Pero, ése es, al mismo tiempo, el síntoma inconfundible de un falso progreso creativo: es cuando uno se percata de que, en lugar de pensar más, está pensando menos.

La ciencia es una forma de conocimiento en la que imaginación, representación e interpretación se estimulan, se provocan, se insinúan, se acarician, se golpean, se corrigen, se refutan y se confirman mutua y continuamente. *La ciencia, necesariamente, progresa.* Para eso está.

La imaginación depende de la condición humana, por lo que es dudoso que el progreso del arte, si tal cosa existe, se deba al progreso de la imaginación. La representación, en cambio, depende del dominio de la materia y eso sí que galopa al son de los tiempos. El progreso del arte depende, en todo caso, del progreso de la representación. Y de la interpretación, en la que, por cierto, también participa el consumidor del conocimiento artístico. De ahí el concepto genio incomprendido, una idea que sólo se disuelve con el progreso de la audiencia. Por lo tanto: *el arte, aunque no necesariamente, progresa.* Nada en contra.

La religión es una forma de conocimiento en la que la imaginación se nutre de la revelación, por lo que la representación es, por sagrada, también intocable. El progreso de la religión tiene, en todo caso, el mismo estrecho margen que el margen de la interpretación (...donde, cuando este margen se anula, surge el fundamentalismo). Sin riesgo a exagerar: *la religión, necesariamente, no progresa.* Siempre podemos probar, eso sí, cambiar de religión. Y aquí tampoco pasa nada.

Cada una de las tres formas de conocimiento necesita algo de aliento de las otras dos. El fastidio empieza cuando alguien quiere gobernar un país en nombre de una divinidad, cuando una vanguardia de arte se explica en nombre de la ciencia, cuando la ciencia holgazanea con la investigación.