



5°

# Decir lo inefable

Acerca de las relaciones  
entre arte y ciencia

—  
Carlos Eduardo Maldonado



*Creación - Arte & Ciencia*

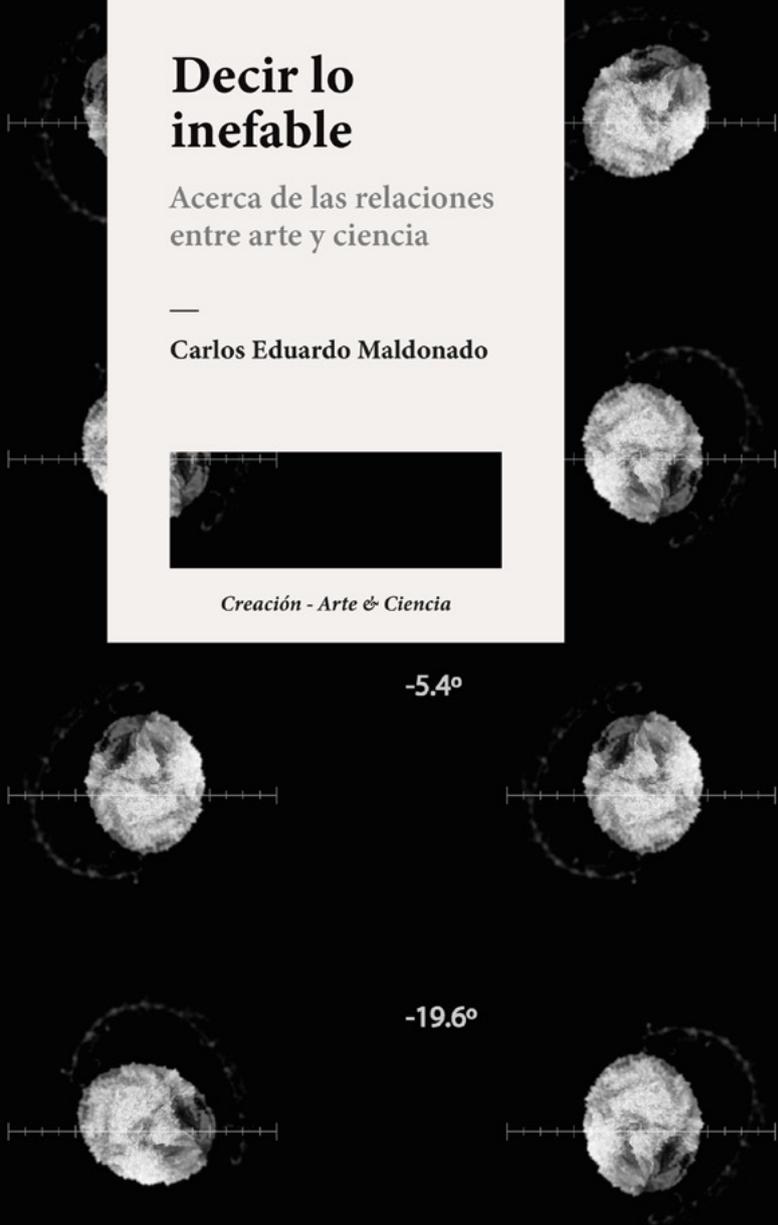
3.6°

-3.6°

-5.4°

-10.6°

-19.6°



Autor: Carlos Eduardo Maldonado

Imagen de cubierta

Obra: Recolecta de silencio, 2022

Autor: Luis Williams-Fallas

Coordinación editorial: Natalia Rivera, Margarita González

Diagramación: Sebastián Torres

1a edición: Julio 2022 Bogotá, D.C.

ISBN 978-958-53865-2-5 Versión digital

Estética y Complejidad

Grupo de Investigación Creación - Arte & Ciencia

Grupos de Creación Suratómica - Ciclo II

Editorial Suratómica

Corporación Creación - Arte & Ciencia, 2022

creacionarteciencia@gmail.com

www.suratmica.com

Bogotá D.C.

Este libro ha sido creado de forma libre, abierta, colectiva y colaborativa. Se permite y alienta la copia parcial o total de sus textos en cualquier formato, siempre que sea sin fines de lucro o comerciales, se mantenga el contenido y se mencione la autoría. Las imágenes pueden ser usadas y reproducidas únicamente en el contexto del libro y los textos que acompañan, siempre que sea sin fines de lucro o comerciales, no sean modificadas y conserven el crédito de autoría.

Este libro se publica bajo Licencia Creative Commons CC-BY-ND-NC 4.0. Los derechos de comercialización quedan reservados a la Corporación Creación – Arte & Ciencia.

**DECIR LO INEFABLE.  
ACERCA DE LAS RELACIONES  
ENTRE ARTE Y CIENCIA**

—

**Carlos Eduardo Maldonado**

*Creación - Arte & Ciencia*



# Contenido

## Prefacio

1. Una larga introducción contra la anestesia y el aletargamiento	8
2. Aproximaciones a las relaciones entre ciencia y arte	25
3. El panorama	35
4. La estética y la cultura	45
5. El problema de la originalidad	53
6. Planteamiento de un problema	66
7. La fuerza originaria de una impresión singular	71
8. El error del mito de la Torre de Babel	80
9. La biología de una nueva estética	85
10. Conclusiones abiertas	89
Referencias bibliográficas	93
Recolecta de Silencio	96
Biografías	100

## P r e f a c i o

Este libro nace alrededor de un ciclo de conferencias, seminarios y encuentros realizado por y alrededor de la red Suratómica en plena pandemia de covid-19. El confinamiento obligatorio fue una buena oportunidad para encuentros –posibilitados por internet y el empleo de plataformas virtuales-, y también una buena ocasión para pensar. Esto es, para tomar distancia de lo urgente y afanoso de la vida cotidiana.

El encierro por la pandemia me permitió pensar, escribir y coordinar un libro sobre estética (publicado por Suratómica en 2021), sobre estética de la complejidad (publicado por Ed. Desde Abajo a finales del año 2021), y este mismo libro. Al mismo tiempo, podría hacer referencia a diversos artículos y otros textos diversos, que omito aquí deliberadamente, por prudencia y modestia, pero que ya están publicados y disponibles física o digitalmente en diversas plataformas, redes y bibliotecas. Por no mencionar algún texto que se encuentra en incubadora, literalmente. Es decir, ya nació, pero requiere de cuidados especiales.

*Decir lo indecible* parte de una férrea convicción personal, a saber: no existe, y ciertamente no a priori, una prevalencia de una forma de conocimiento sobre otras, de una forma de vida sobre las demás. La complejidad del mundo y de la vida demanda poner en diálogo reconocer y apropiarse –esto es, *formarse*- en la medida de lo posible de diversos lenguajes, métodos, semánticas, relatos, explicaciones y comprensiones. En esto exactamente consiste lo mejor y más fino de la inteligencia –por decirlo en lenguaje común y corriente- o bien, y para ser más precisos, en ello consiste la sabiduría. Dicho grosso modo, debe ser posible una conjunción entre ciencia y arte –puesto que la filosofía se ha asimilado como mucho más cercana o próxima o familiar a la primera que a la segunda, clásicamente hablando-.

Occidente supo de inteligencia, información, educación, ciencia, filosofía, ocasionalmente también de arte; supo incluso de genialidad y de erudición. Importantes como son, no son, sin embargo, suficientes. Es necesario, *además* y acaso principalmente, tener sabiduría. Pues bien, cuidar la vida, exaltarla y hacerla posible, en fin, saber vivir una vida buena requieren ante todo de mucha sabiduría. La especificidad de nuestra época y hacia futuro radica en el hecho de que tradicionalmente –la antropología, la historia de las religiones y una parte de

la filosofía así lo ponen de manifiesto, por ejemplo-, la sabiduría fue un asunto personal; individual, si se quiere. Hoy y hacia futuro, en contraste, se requiere *además* de sabiduría colectiva. Esta es mi segunda profunda convicción.

Para terminar este breve prefacio, quisiera, si puedo, compartir una tercera convicción profunda. Debemos poder decir lo indecible. Esto quiere decir, no que lo indecible no pueda ser dicho. Es que no termina de ser dicho, y se dice de diversas maneras. Debemos poder conocer y manejar diversos lenguajes. Por ejemplo, el lenguaje de la genética y de las matemáticas, de la física y la biología, de la música y la poesía, de la danza y de la química. Pero, igualmente, debemos poder aprender y manejar los lenguajes humanos –lenguajes, y no solamente varias lenguas o idiomas-, tanto como el lenguaje de las plantas, de las bacterias, de los árboles y los ríos, de las selvas y los desiertos, el lenguaje del viento y del fuego, por ejemplo. La naturaleza habla en múltiples lenguajes y no en uno preferencialmente, y ciertamente no en uno a costa de los demás. La sabiduría sabe esto, y hace de ello un tema explícito de aprendizaje, trabajo y vida.

Debo decir que estas convicciones no son solamente intuiciones. Se trata, radicalmente, de experiencias propias. No es ésta, sin embargo, la ocasión para hablar expresamente de estas experiencias. Antes bien, se trata de allanar el camino para poder decir lo indecible.

# 1-.Una larga introducción contra la anestesia y el aletargamiento

**N**o existe ni es posible una historia, esto es, por ejemplo, un relato único sobre la vida, el universo, el mundo o sobre cualquier cosa. La complejidad emerge de entrada. Siempre son posibles y existen diferentes narraciones sobre las cosas, en diferentes niveles. Mientras que parece ser que la ciencia y la filosofía olvidan esto, las artes lo saben permanentemente, así no hagan de ello necesariamente un tema explícito y directo.

La creencia de que todas las cosas consisten en un único relato es la génesis del dogmatismo, el cual le abre las puertas de par en par a los regímenes de violencia; las banderas, es lo de menos. Siempre se podrá apelar a una buena bandera, y si hace falta, pues se crea una nueva.

Ahora bien, que siempre existen y son posibles múltiples relatos no quiere decir que estamos abocados al relativismo y que, al final del día, cualquier cosa dé lo mismo (*anything goes*). Evidentemente, al mismo tiempo, y esto es lo más significativo y difícil de todo, son siempre posibles síntesis de los múltiples relatos. Esto es lo que, ocasionalmente puede llamarse como filosofía, sabiduría, una teoría nuclear dura, y otras denominaciones semejantes. La sabiduría consiste en el reconocimiento de la multiplicidad y la síntesis, al mismo tiempo. Una hibridación que no es evidente y cuyas proporciones no son estáticas.

Dicho grosso modo, existen por lo menos tres modos de decir las cosas, el mundo y la vida. De ellas nos ocuparemos: el arte, la ciencia y la filosofía. Queremos sostener que ninguna es reductible a la otra, u otras, y que, sin embargo, debe ser posible una unidad de las tres. Este es el reto y el tema de este texto. La unidad entre las tres está planteada aquí a través de tres momentos, que no deben ser asumidos como necesarios ni lineales. Estos son: primero, un encuentro, luego un diálogo, y finalmente una unión entre ellas. Un tema que se dice fácilmente pero que es muy complicado de llevar a cabo. Tanto que, cuando han existido las tres de forma integrada, se ha tratado siempre de una excepción, y nunca de la regla. La regla es la distancia, en ocasiones la sospecha, muchas veces el recelo y

la subvaloración, en fin, el escepticismo y una idea de jerarquía entre ellas. Los occidentales han pensado prioritariamente de forma cardinal: primero, segundo, tercero... Es hora de liberarnos de esa estructura de pensamiento.

El arte, la ciencia y la filosofía son mucho más que formas de conocimiento. Originaria y radicalmente, son formas de existencia, formas de relacionamiento con el mundo y las cosas, y formas también de relacionamiento de los seres humanos consigo mismos. Simple y llanamente, le conferimos sentido a las cosas a partir, y a través de, la forma como vivimos nuestras vidas. Pues bien, el arte, la ciencia y la filosofía son tres formas de vivir la vida y entonces, de otorgarle sentido a las cosas en general. Por consiguiente, no se trata simplemente de una unidad epistemológica o de conocimientos, sino, más auténtica y radicalmente, de una unión entre formas disyuntas de existencia: una que clama por el pensamiento y la razón, y otra por la sensibilidad y los sentimientos. Una directamente vinculada a los datos y los hechos, y otra, más libre, asociada a la imaginación y las posibilidades más inauditas.

La unión entre ciencia y arte es, al cabo, la más perfecta y radical de las formas de hermafroditismo. Superar la escisión hombre-mujer, pero también ser humano-naturaleza, o vida y muerte, o día y noche y demás consiste en lograr el encuentro, el diálogo y la unión, sucesiva o alternativamente, entre ambas.

Verosímilmente, la primera forma de conocimiento tanto como de expresión del ser humano en el mundo fue a través del arte; el tam-tam de los tambores, la pintura, la decoración, las artesanías, las danzas y los amuletos; o lo que fuera. En la historia de la humanidad, la inmensa mayoría de la historia transcurrió en el paleolítico. Más exactamente, el 97% de la historia humana ha transcurrido en el paleolítico, y sólo el 3% del neolítico hasta la fecha. Si se parte del hecho, aproximado, que los primeros homínidos aparecen hace alrededor de siete millones de años, y que los orígenes del neolítico están situados hacer cerca de diez mil años –hacia el año siete mil a.e.v., aproximadamente-, entonces la historia desde el neolítico hasta hoy constituye apenas alrededor del 3% de la historia. Esta franja puede variar dependiendo de los registros paleontológicos y arqueológicos que están siendo reevaluados constantemente gracias al progreso de las investigaciones y los descubrimientos. Formas pre-rationales de conocimiento fundaron las primeras etapas de la evolución humana, y durante un muy largo período. Entre ellas, ampliamente, las artes; esto es, la danza, el canto, la pintura, el dibujo, la decoración, la ficción y el relato, la poesía, particularmente.

Literalmente, los seres humanos sintieron y experimentaron antes de pensar y reflexionar en el sentido intelectual de la palabra. Sólo después, mucho después llegaron las ciencias y la filosofía; en realidad, primero ésta que aquellas, dado que la filosofía era, originariamente, todas las ciencias.

En la antigüedad, el arte representaba el medio excelso de conocimiento; luego fue superado por la religión; y más tarde por la filosofía. Con el tiempo, estas serían reemplazadas por la ciencia. La danza y la pintura, los ornamentos y la propia arquitectura no eran simplemente expresiones o representaciones. En ellos estaban inmiscuidos contenidos acerca del mundo y los fenómenos, había mensajes y códigos.

Pues bien, erróneamente Occidente hizo creer que la historia verdaderamente importante de la humanidad es el 3%, que coincide con tres fenómenos singulares: la revolución de la agricultura, la constitución y consolidación de las primeras grandes ciudades, y el invento de la escritura. En una palabra, la historia – en contraste con la prehistoria. Pues bien, ignorar el 97% de alguien o algo es prácticamente ignorarlo todo. Mientras que la historia del 3% pivota alrededor del *logos* –razón, número y palabra-, el 97% gira alrededor de las emociones, los sentimientos, la intuición, la imaginación y las artes. En ese largo momento, el arte no es simple y llanamente representación del mundo ni expresión de emociones. Es, en cada caso, un acto cognitivo, un momento explicativo, un momento experiencial.

Digámoslo sin más ni más: las obras de arte son presentaciones, no simplemente representaciones. El artista se presenta, o presenta una obra. Se expone, aun cuando no sea ese su primer propósito. En ciencia o en filosofía, un texto es excelente cuando logramos percibir un contenido orgánico en el texto. Por así decirlo, cuando el académico o investigador le ha puesto una parte de su hipófisis, un pedazo de riñón, una parte de su estómago, o lo que sea. W. Whitman sostenía que leer poesía significa lograr identificar con qué órgano escribe cada quien. Yo, decía Whitman, escribo con el estómago. En efecto, una buena lectura del poeta norteamericano nos permite sentir los versos en el estómago propio. Verlaine o Rimbaud, por su parte, escribían con la garganta, con el cuello. Nada distinto debe poder suceder en el *buen* texto científico o filosófico, a pesar de los tecnicismos. Sólo que nadie, ni artista, científico o filósofo, escribe o pinta,

por ejemplo, diciendo: “en este punto voy a poner un pedazo de hígado”. En el acto de la creación el creador no se sabe consciente o reflexivamente a sí mismo.

El arte consiste, queremos anticiparlo, en el conocimiento de lo particular, que es, consiguientemente, por definición, perfectamente inalcanzable para cualquier ciencia. El arte nos permite aprender a concentrarnos en lo particular – del mundo, del universo, del cuerpo humano, de un paisaje, de una habitación, en fin, de la existencia. Lo particular: digamos, los detalles. Toda la historia de las artes es, sin más ni más, la historia mediante la cual podemos aprender a relacionarnos –esto es, a escuchar, a ver, a percibir, a sentir, y demás-, lo particular. El arte y la estética: el encuentro con el carácter particular del mundo, con el carácter único del mundo. Del mundo, o de cada quien, o de cada rayo de luz, o de cada composición musical y demás. El arte permite aprender que cada experiencia es singular, irrepetible. En este sentido, el ámbito de la estética es la fenomenología.

El objeto estético gusta sin concepto, y es por eso mismo que gusta, porque no puede ser dicho, o no acaba de ser dicho predicativamente, o porque puede ser dicho en una variedad de otros lenguajes, y aunque se lo diga sentimos que queda aún mucho por expresar.

Ya sostenía Goethe: *individuum est ineffabile*, precisamente en el contexto de un lenguaje que es generalizante y objetivista. Un lenguaje que es, al cabo, proposicional. La inefabilidad es el detalle, el acabado, lo imperceptible, y sí: el cisne negro o el evento raro.

Gracias al arte, por tanto, podemos demorarnos ante una cosa, un momento, una experiencia, una situación y demás. En música, es el demorarnos en la continuidad de otra nota o compás, y de una tonada con la siguiente, en los juegos entre melodía y armonía, en contrapuntos y contrastes. Asistir a una exposición en un museo o una galería, a un recital de poesía, una obra de teatro, una obra de ópera y demás, consiste en demorarnos en cada cosa –parlamento, gesto, movimiento, tono, cifra y demás-, y dejarnos arrobar por una constelación de particularidades. La belleza de un rostro, la suavidad de un cuerpo, un escenario, que cambia al cabo, juegos de luces, una tela, en un marco propicio.

La ciencia, en contraste, fue desde sus inicios ciencia de lo general, abstracción de lo particular, subsunción de lo particular en lo universal. La lengua griega contribuyó enormemente a este proceso de abstracción y de generalización (o universalización), que son una sola y misma cosa. Se trata, dicho, de manera

puntual, de la importancia de la sustantivación de verbos, la singularización de sustantivos, el empleo del aoristo segundo, notablemente.

Si Aristóteles clama que sólo hay ciencia de lo universal, aun cuando logre reconocer que existen fenómenos particulares, el *logos* sólo sabe de lo general y universal. No puede haber ciencia de lo particular, de acuerdo con el Estagirita y la tradición que lo sigue. Lo universal, que es, al cabo, lo real mismo. Como veremos más adelante, esta afirmación es verdadera a lo largo de la historia, excepto cuando aparecen las ciencias de la complejidad, las cuales saben de fenómenos particulares, al mismo tiempo que de generalidades, y no unos peor que las otras. Históricamente hablando, el primero de estos fenómenos que descubren las ciencias de la complejidad es el clima; esencialmente variable, inestable, local. Las ciencias de la complejidad se caracterizan porque hacen de fenómenos pasajeros y contingentes ciencia universal. Acaso podemos decir: la complejidad consiste en ver lo universal de lo particular, y saber de ello. Dicho de manera general, la ciencia nos permite pasar por encima de las particularidades y elaborar procesos de inducción, o bien, inversamente, partir de generalidades y observar cómo y hasta dónde el mundo se adecúa a ellas. En el primer caso, tenemos a la inducción; en el segundo, a la deducción.

En efecto, la ciencia consiste en la afirmación de que sólo debe y puede haber una captación de lo real, y lo real es general. Todo lo demás es ilusorio, y entonces erróneo, por particular y pasajero. Lo específico de la ciencia, dicho en general, consiste en que nos aboca a un enfrentamiento con lo real, nos permite verlo, nos obliga a verlo y enfrentarlo, y a hacerlo habitual. La ciencia no solamente depende del sentido común, sino que es deudora de él. El sentido común, el sentido mejor repartido, dice el padre de la ciencia y la filosofía modernas, Descartes. (El sentido común, acritico, y al cabo, eminentemente conservador).

Como quiera que sea, la primera forma como el mundo fue dicho fue como estética; y luego también con base en la razón. Más exactamente, el mundo es dicho primero como afecto, sensación, sentimiento, y pasión, y luego es también dicho como concepto, categoría, esquema, argumento, prueba, demostración o axioma. Las artes pueden ser vistas como el lenguaje o el medio de la estética, con lo cual, la primera aproximación a las cosas fue siempre a partir de y sobre la base de sensaciones y sentimientos. La intuición guiaba las acciones y las decisiones humanas. Y con ella, el cuerpo. Biológicamente, se trata de la importancia del sistema entérico. Sólo después, por otros caminos, la intuición, las sensaciones

y los sentimientos fueron relegados a lugares secundarios y se impuso la razón, o el entendimiento. No accidentalmente, la historia del encefalocentrismo coincide, plano por plano, con la historia de la tradición patriarcal. El sistema encefálico termina superponiéndose al sistema entérico. Esta es la historia de la humanidad occidental.

Somos, según parece, siempre, primero, seres sensibles, y entonces, adicionalmente, en ocasiones, también seres racionales. Dicho en lenguaje filosófico, por ejemplo, a propósito de Sartre, primero existimos, y luego (si es el caso) pensamos; ello, contra la tradición cartesiana que afirma que somos primero *res cogitans*, y luego *res extensa*. Si así son las cosas, ¿entonces qué le agrega el pensar a la existencia?

Dicho en términos históricos, el ser humano –esto es, más ampliamente, desde otra perspectiva, la experiencia humana del universo- como una experiencia racional nace apenas hace cerca de dos mil quinientos años, justamente con esa civilización que, al cabo del tiempo, se va a llamar a sí misma como Occidente<sup>1</sup>. La historia de los orígenes de la racionalidad (= filosofía y ciencia; esto es, argumentos y demostraciones) ha sido narrada en varias ocasiones. Occidente, se afirma, marca así una distancia radical con respecto a toda la historia de la humanidad. La historia de la racionalidad es la historia de cerca de dos mil quinientos años, grosso modo. Antes, se trató de la historia de la estética; y con ella, claro, también de la historia de las artes. Una historia que jamás tuvo un carácter estelar.

Pues bien, como es sabido, “razón”, en griego se dice *logos* y significa al mismo tiempo razón, palabra y número. Esto es, como se entiende fácilmente, se trata de la importancia del discurso gramatical y retóricamente articulado, la importancia de la matemática y los sistemas cuantitativos, y finalmente, la capacidad de probar y demostrar cosas, lo cual sienta todos los fundamentos para la idea de reproducibilidad de un experimento y los procesos de generalización y objetivación.

[1] De acuerdo con el relato estándar, Occidente nace en general con la Grecia antigua, y en particular con el tránsito de la Grecia arcaica a la Grecia clásica. Sin embargo, es posible extender dicho relato en el tiempo. Los orígenes del modo occidental de pensar y de vivir pueden rastrearse sin dificultad, no sin altibajos y matices, de un lado, al antiguo Egipto –Hermes es el padre de las ciencias, como es bien sabido-, y de otra parte a las herencias hitita, fenicia, y babilonia; la región de los dos ríos. Así las cosas, un estudio, análisis y crítica de la humanidad occidental debe ampliarse sin dificultad por lo menos hasta el año 5000 a.e.v.

Con la razón, el mundo es dicho predicativamente –esto es, en la forma S es P-, es cuantificado y es entonces reflexionado y convertido en objeto de crítica, de argumentos y contra-argumentos, de conjeturas y de refutaciones. La inteligencia humana es inmediatamente asimilada a las capacidades lingüísticas y sus derivaciones demostrativas y retóricas. Todo lo demás es subsidiario de este hecho. El modelo del mundo y la realidad es entonces un modelo antropológico dado que el ser humano se comprende a sí mismo como un ser racional, diferente en naturaleza, del resto de la realidad.

Por su parte, la estética –*aisthesis*, en griego-, significa percibir, conocer a través de los sentidos. Más exactamente, significa, al mismo tiempo, sensación y sentimiento. En alemán, corresponde a la palabra *Empfindung*; y en inglés, a la palabra *feelings*. En español, por ejemplo, se trata de dos cosas distintas: las sensaciones y los sentimientos. Las diferencias se agudizan tanto más, cuando, como se verá más tarde, se trata también de las emociones. Así, originariamente, la estética no tiene absolutamente ninguna relación con el arte, la belleza o lo sublime. Una asimilación semejante es en realidad una desviación y es la obra de lo que sucede gracias a, y después de, Baumgarten, Kant y Hegel.

A favor de Baumgarten y contra la tradición que le sigue hasta la fecha, digamos que el autor alemán, cuando habla de la estética la entiende explícitamente como *cognitio confusa*. Esto es, sólo puede alcanzarse un conocimiento pleno mediante la conjunción del pensamiento de las ciencias y del pensamiento estético.

El conocimiento estético se especializa en la percepción de fenómenos complejos, no para analizarlos en su composición, sino para hacer presente su densidad perceptual.

La magia de la estética estriba en que nos invita a demorarnos en el presente, demorarnos en la cosa consiste, al cabo, en negar el tiempo; el pasado y el futuro, e intentar hacer eterno al instante. Husserl habla de un tiempo semejante como presente vivo (*lebendige Gegenwart*). Sin la menor duda, en la condición estética somos libres de toda determinación. Somos libres para indeterminar, y por ello nos abandonamos al presente no como si el tiempo no existiera, sino más exactamente, porque el tiempo no existe.

El arte no sabe de la flecha del tiempo, y la ciencia tampoco. Es la cultura la que introduce al tiempo; es, simple y llanamente, todo el mundo de las costumbres. Las costumbres están inundadas de tiempo, y nos anegan en temporalidades. Al cabo, podemos describir que esas temporalidades son ajenas y no son exacta-

mente las nuestras. Cuando sucede un descubrimiento semejante tiene lugar la rebelión, o la revolución.

Más originaria y radicalmente, la *aisthesis* es el conocimiento a través de las sensaciones pero es porque las sensaciones designaban –y designan– también a los sentimientos. En español esta unidad se pierde, mientras que en inglés se mantiene: *feelings*, o en alemán: *Empfindung*. La estética, así, comporta un conocimiento sensible del mundo como un sentimiento emocional o en el que están implicados sentimientos. La Grecia arcaica sabe de tragedias; en contraste, la Grecia clásica es, según Nietzsche, distintivamente apolínea. En la Grecia arcaica existe la *hybris*; en la clásica, el *pathos*. La *hybris* es activa en tanto que el *pathos* es pasivo. El *pathos* es sensación receptiva pero que ha perdido una fuerza vital. Esta fuerza será asumida-desplazada por el *logos*.

La historia de las sensaciones y sentimientos es radicalmente la historia del cuerpo, y comporta por consiguiente al mundo de las emociones. En su horizonte, comporta, además, y muy principalmente, el mundo de las pasiones. (Las pasiones, que fueron las malditas en la historia de la cultura y la civilización occidental). Contra las pasiones, la cultura y la ciencia han llegado por reconocer, en el mejor de los casos, la importancia de las emociones, pero es porque las emociones están situadas, en la comprensión estándar de las cosas, en la cabeza, en el cerebro; específicamente, en el sistema límbico. Las pasiones han jugado, en la historia de los últimos dos mil años un papel negativo. No es inevitable que esta situación persista, en modo alguno.

El arte en verdad nos toca; es decir, toca al cuerpo, a las sensaciones y sentimientos, si se quiere a las emociones. El arte produce afecciones, y con ello mismo, literalmente, afectos. El arte busca producir efectos, y sólo produce efecto aquello que afecta. Ante las artes estamos abiertos a la afectación, esto es, a la afección. Nuestros sentimientos y sensaciones están comprometidos. Esta es la razón de la importancia de las artes, y la razón misma por la que las artes, al cabo del tiempo, han terminado por ser políticamente incorrectas; análogamente a lo que acontece con la estética.

Parte del muy profundo “malestar en la cultura” actual radica en el hecho de que, de manera cotidiana, las gentes se niegan a que las cosas los toquen, los afecten. Muchos parecen estar cerrados a los otros, a las cosas del mundo; específicamente, a las turbulencias, inestabilidades, fluctuaciones, incertidumbres e indeterminaciones. La sensibilidad ha terminado siendo diseñada, literalmente.

Se trata del llamado “diseño de experiencias”, y hay toda una ingeniería social, altamente refinada, destinada a ello, abanderada acaso por la industria de la cultura y el entretenimiento tanto como por el diseño industrial y sus nexos con la publicidad y la propaganda. Cortinas de risas, risas pregrabadas, mucha información subliminal, *fake news*, colores pasteles, y demás, por ejemplo.

La primera forma de afectación del mundo sucede a través de la piel. Clásicamente se dijo que la piel es un órgano. Por el contrario, hoy sabemos que la piel es una víscera. Es la más grande víscera que tenemos los seres humanos. Así, los asuntos del mundo son, literalmente, viscerales, son asunto de piel, y la piel es afectación, afección. Debemos poder confiar en nuestras sensaciones y sentimientos, en los asuntos de piel. Esta es toda la dimensión que abre la estética.

Con la ciencia y filosofía sucede algo distinto. La ciencia también logra afectarnos, pero esta es la excepción. La forma como la ciencia toca al alma y al cuerpo es principalmente a través de la educación; o bien, más recientemente, a través del periodismo científico. Esto es, la filosofía y la ciencia nos afectan a través de mediaciones, no directa o inmediatamente. La función de la educación tanto como de la comunicación en general es mediadora. (Sólo que, como con acierto señala McLuhan, el medio termina siendo el mensaje). Esto explica que la educación haya terminado siendo un campo estratégico para Tirios y Troyanos.

En la experiencia estética, las emociones son un medio para discernir las propiedades que una obra de arte posee y expresa a la vez. Una buena –o gran– obra de arte es aquella que logra comprometer ampliamente la sensibilidad humana. En otras palabras, las emociones, las pasiones, los sentimientos y las sensaciones son por sí mismos actos cognitivos. No representan nada o no remiten a otras cosas, como se hizo creer desde siempre. Ellos mismos son significativos. Sentir es una forma de conocer, punto, y no es estrictamente necesario que el cerebro intervenga en la interpretación de lo sentido o experimentado. Ciertamente no ese cerebro que ha sido normativizado, disciplinado, domesticado.

Así las cosas, la estética es la dimensión de la sensibilidad y los sentimientos, pero también de las emociones y las pasiones, y todo ello conduce al cuerpo, en tanto que la razón apunta a una comprensión encefalocéntrica del mundo y la realidad, y separa a la cabeza del cuerpo. En estas breves líneas se resume la historia oficial de la civilización occidental.

Ciertamente, los griegos no tenían el concepto o la palabra “emociones”. Según parece, los primeros estudios sobre las emociones aparecen en Descartes –*Les*

*passions de l'âme* (1649) -, en donde todavía existe una oscilación con respecto a las pasiones, pero es definitivamente en Darwin -*The Expression of emotions in man and animals* (1972), cuando el tema aparece abiertamente, a plena luz del día. A cambio de las emociones, los griegos tenían la *aisthesis*.

Queremos subrayar este hecho: la primera forma como el mundo, la naturaleza y la vida son dichos es como estética. El mundo es siempre primero sentido y dicho como sentimiento y sensación; filogenética, pero también ontogenéticamente. De acuerdo con esto sentimos siempre primero y luego, si es preciso, lo pensamos. Más exactamente, la homeostasis y la metabolización dirigen la comprensión del mundo y se encuentran en su base. No el cerebro, la razón y el entendimiento, que es lo que la tradición platónica-aristotélica quiso hacer creer.

Lo extraño consiste en el hecho de que, particularmente a partir de la Grecia clásica, el *logos* adquirió primacía sobre la *aisthesis* -y con ello la ciencia y la filosofía sobre las artes-, y el resto fue historia. Platón y Aristóteles cumplen un papel importante al respecto: primero, Platón expulsa de su República a los poetas; luego, adicionalmente, Aristóteles desprecia a las artes y las excluye de lugares destacados en su jerarquía de conocimientos. Platón expulsa a los poetas y artistas porque odiaba el cambio. Y lo específico de las artes consiste en o bien sugerir, o bien llevar a cabo un cambio en las cosas. Por ello mismo, las artes no se reducen a mimesis, sino, son un ejercicio incesante de creatividad e innovación; en una palabra: cambio. Con Platón, las políticas y los regímenes conservadores sospechan de las artes y los artistas y los reducen a realismo y mimesis. Las artes producen fenómenos que tienen una existencia propia -la escultura, la arquitectura, la pintura, la música, y demás-, y las cosas que tienen existencia propia no pueden ser aceptadas sin más.

Las consecuencias de un cambio semejante fueron de largo alcance. La dificultad no radicó simplemente en la importancia del *logos*, sino en su amplia predominancia relegando a lugares muy secundarios a la estética. Pues bien, semántica y etimológicamente lo contrario a la estética es la *an-aisthesis*, esto es, *la an-estesia; la anestesia, sin más*. La historia de Occidente fue la historia de anestesia de una buena parte de la humanidad a través de diferentes medios; en unos casos el derecho, en muchos casos las guerras, casi siempre la política en cualquier acepción, en ocasiones largas por las iglesias, en fin, ulteriormente, por el consumo, y casi siempre el miedo y la manipulación de grupos y masas. Con todo y lo que cada una de dichas instancias implica y comporta. Según

parece buena parte de la humanidad ha sido anestesiada, esto es, literalmente, insensibilizada, y por ello mismo ha terminado siendo ampliamente dominada, controlada y manipulada. A través de los tiempos, la violencia se convirtió en una forma de vida (= la guerra), y las agresiones fueron asumidas, erróneamente, como necesarias o inevitables. Sin ambages y sin pesimismo, la insensibilización terminó haciendo de los seres humanos psicópatas y sociópatas. Las normas se cumplen aunque sean dolorosas. Las instituciones prevalecen aunque dañen a los individuos. Los poderes sólo se saben a sí mismos y son indolentes ante la tragedia humana. Por lo demás, gobierna la estadística y las normas; o los intereses corporativos y de poder, lo que es lo mismo.

Como se aprecia sin dificultad, la estética cumple una función liberadora –esto es, más exactamente, emancipadora- en tanto que despierta –des-anestesia- a los individuos y grupos, permitiéndoles sentir el mundo. Lo cierto es que la experiencia de “verdad” es ante todo una sensación antes que un concepto. La verdad es experimentada, sentida, emocionada, *prima facie*, y luego entonces es comprendida, explicada, tematizada. La verdad acerca de los otros, sobre las cosas que acontecen, en fin, sobre las dinámicas de la naturaleza. Ulteriormente, desde luego, también, la verdad acerca de nosotros mismos. Sin embargo, se dijo que la verdad debía ser pensada, y que sólo valía en cuanto tal. La lógica formal fue, clásicamente, el órgano (*organon*) mediante el cual la verdad era pensada, no sentida o experimentada.

El mundo práctico quiere que los seres humanos estén sedados para que no tengan una actitud estética. Y si es preciso tergiversar completamente a la estética con tal de sedar a la sociedad, entonces se pueden desarrollar los medios y estrategias que sean necesarias. En verdad, lo contrario a la estética no es la fealdad, sino la vulgaridad y la banalidad, la normalidad y la institucionalidad. Y de ellas puede hacerse cuerpos de bonitura; al fin y al cabo, para ello está el diseño industrial y todas sus derivaciones, incluidas las artes publicitarias. Como ha sido ya reconocido suficientemente, el mejor diseño de experiencias son los centros comerciales –*malls*-, las grandes superficies de consumo, y consiguientemente toda la industria del entretenimiento. Marcuse adelantó hace ya tiempo los primeros y más originales análisis al respecto, a la vez que caracterizó a lo que denominó “el hombre unidimensional”. En tanto que *industria* el entretenimiento tiene la finalidad estratégica de anestesiar a los individuos y grupos. Nada más antitético al buen gusto, al refinamiento, a la vida y a la libertad que los *malls* y todo lo

que ellos comportan. Propiamente dicha, se llama en realidad la industria de la cultura y el entretenimiento. Un tema sobre el cual volveremos. Sin más ni más, los *malls* son las grandes catedrales de nuestra época, semióticamente hablando.

Así las cosas, la estética cumple una función subversiva en tanto que es desanestesiadora, incluso aunque esta no sea necesariamente ni su intención ni su finalidad (primera), a saber: despertar del letargo a la existencia, y entonces, claro provocar, disruptir, perturbar, escandalizar (“*il faut épater les bourgeois*”). Manifiestamente, las artes van por delante de la cultura, y la cultura, hoy en día, se enraiza fuertemente en la forma de los *malls* y todo lo que ellos comportan: comidas rápidas, consumo, bonitura, artificialidad, superficialidad, banalidad, apariencia, entretenimiento estilo Hollywood y sus éticas y estéticas subsiguientes.

En verdad, el imperio del *logos* consiste exactamente en la anestesia de los seres humanos, a largo plazo y de gran escala. Se trata de la superposición del *logos*, sobre el soma, de la palabra sobre la intuición, en fin, del yo sobre la naturaleza y los demás. No obstante, podemos liberarnos de ese imperio. Y ese es el sentido exactamente de la unión entre arte y ciencia.

La unidad entre ciencia y arte, queremos sostener es posible gracias a un tercer elemento, que los comprende y los sobrepasa a su vez ampliamente. Se trata de la estética. La estética asume así, de entrada, una carga liberadora, una impronta emancipadora, pero funge como una especie de pegamento entre lo disyunto y opuesto. Nos libera de la sedación del *logos*, de la narcotización de la razón, en fin, de la anestesia del lenguaje proposicional y todas sus derivaciones y artilugios.

Pues bien, quisiera decirlo de forma directa y radical. La estética comporta *sinestesia*, esto es, integración de los sentidos y las sensaciones, integración de los sentidos y los sentimientos, integración de las emociones y las pasiones, en fin, integración, dicho sin más, de la ciencia y el arte. Una vida estética es una vida de sinestesias. La comprensión estándar por parte de la medicina y las ciencias de la salud plantea a la sinestesia como un síntoma, y entonces, claro, es objeto de diagnóstico. Como si se tratara de una enfermedad, y ha sido objeto de descripciones y tratamientos clínicos. Digámoslo de forma franca: los enfermos son quienes tienen un sentido y no otro, o un sentido por encima de los otros, o quienes disocian a la mente y al cuerpo, y así sucesivamente. En fin, son enfermos quienes piensan analíticamente, de forma fragmentada, jerárquica, cardinal, y viven correspondientemente. El más crítico, el culmen de todas estas enfermedades, es la creencia –muy acendrada, por lo demás-, en el yo.

Digámoslo de manera más franca: debemos poder salir de la anestesia en la que la historia de los últimos 2500 años nos sumergió y ello comporta unificar lo diverso; aquí, la ciencia y el arte. Despertarnos de la sedación, de la narcotización, de la anestesia de la historia de la civilización significa recuperar la importancia de la estética. Pero una estética compleja es en verdad sinestesia: el diálogo entre los sentidos, el diálogo entre razón y cuerpo, los sonidos que son vistos, los colores que son sentidos, y así sucesivamente.

En la escala del pensamiento, se trata de pensar en términos de síntesis. Y en términos prácticos, de acciones y relaciones, se trata de una perfecta horizontalidad –o sistema de redes no jerárquicas-, en la que cada quien no es superior a los demás, y nadie es inferior a cada uno.

En este contexto, vale la pena recordar a Platón. Sostenía el filósofo griego la opinión más generalizada entre los griegos, a saber: que las artes poseen poco valor, en cualquier acepción de la palabra, y con ellas, por derivación, las *technés*. La Grecia clásica, en verdad, como bien lo vio Nietzsche, es el origen de una larga, sostenida y lenta pendiente de declive y decadencia. Sólo hasta el Renacimiento –específicamente en el *Quattrocento* y en el *Cinquecento*- las artes van a comenzar a cobrar un estatuto social y epistemológico propio, el cual termina de consolidarse en el transcurso de los siglos XVIII a XIX. No gratuitamente, el Renacimiento es el momento en el que el cuerpo es descubierto por primera vez, después de muchos siglos.

Pues bien, en la historia subsiguiente, la razón formalizó el mundo, lo simplificó y se convirtió en un fantástico mecanismo de autoconservación y reserva, esto es, de aislamiento y separación. Pensamos el mundo, es cierto; pero entonces, por ese mismo camino, dejamos de sentirlo. Quiero expresar abiertamente que el problema no es la razón o la racionalidad. El problema consiste en la profunda asimetría entre estética y razón.

La razón adormeció al cuerpo, a las sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones. Esta fue, según todo parece indicarlo, la función de la democracia en sus orígenes griegos, y la función de la Academia y el Liceo. Seguidamente, fue la función de la Iglesia y la historia subsiguiente, el Partido, la Empresa, El Ejército, el Estado –todos, siempre, correspondientemente, en mayúsculas-. Pues bien, es hora de despertar de la anestesia. He aquí una afirmación de muy largo alcance.

Este texto formula dos tesis, paralelas y simultáneas. La primera es que no existe ninguna diferencia entre arte y ciencia cuando el problema es el de comprender

el mundo y hacer posible la vida. De consuno, es posible un encuentro primero, un diálogo, luego, y finalmente una unión entre ciencia y arte. La segunda tesis afirma que las artes siempre se han adelantado a la ciencia en general, y así, es preciso atender muy bien el universo del arte a fin de comprender muy bien la cultura y la historia. Ambas tesis constituyen un marco de complejidad puesto que apuntan, mucho más que a una visión inter, trans o multidisciplinaria, más bien a una indisciplina total de las relaciones entre arte y ciencia.

Estas dos tesis estarán tejidas en un proceso argumentativo y de escritura en zig-zag. Ahora bien, el pegamento de ambas tesis radica en una idea elemental: es perfectamente posible comprender la historia humana y la historia del universo desde el arte, y no sola y principalmente desde la ciencia. Dicho en otras palabras, es posible comprender la historia “desde arriba”, y no solamente “desde abajo”, que es lo que habitualmente ha sucedido. En verdad, la comprensión tradicional ha consistido en la historia de la política y los gobiernos, de las aventuras y los estados, en fin, ulteriormente, es posible gracias a la historia de la ciencia en general. De un tiempo para acá, la historia ha sido la explicación de procesos y dinámicas económicos. Este trabajo argumenta –indirectamente– en contra de un reduccionismo semejante.

En verdad, los argumentos en favor de esta primera posibilidad abundan ampliamente. Esa es, de hecho, la lectura estándar de la historia. En contraste, quiero argumentar que la historia es posible de ser vista y leída igualmente, idóneamente, desde esferas como la filosofía y el arte. Este pegamento, como sucede en la experiencia cotidiana, no es inmediatamente visible, pero se lo logra percibir a lo largo de este trabajo. Se trata, en este plano, sencillamente de una invitación a pensar la historia en términos de las emociones, los sentimientos, las pasiones y las sensaciones, todas las cuales se expresan en arte, cualquiera que sea su forma: figurativo, abstracto, expresionista, naturalista y otros. Aquí la historia del arte está dada por supuesto y recurrentemente se hacen ilustraciones y ejemplos a un período, artista, o lenguaje específicos. En otras palabras, esta no es, en manera alguna, una historia del arte –como tampoco de la filosofía–. Mucho mejor, dicho de forma negativa, se trata de la historia de un rechazo del determinismo –económico y/o científico– de la experiencia humana. La complejidad de la experiencia humana es bastante mayor que lo que jamás se creyó.

Pues bien, las dos tesis enunciadas se fundan sobre una tercera, a saber: el arte siempre se adelanta a la ciencia, y la ciencia, a su vez, va siempre por delante

de la cultura. Si es así, existe una dificultad de simetría en el tiempo con respecto al diálogo entre ciencia y arte. Pues bien, quiero sostener que esta asimetría temporal no constituye absolutamente ningún problema para las relaciones entre ciencia y arte, aunque sí cuando se trata de ver a la cultura, en toda la extensión de la palabra.

Una observación importante se impone. Se trata de un llamado de cautela a los cuantificadores universales; en este caso, específicamente al uso de “siempre” en la afirmación: “el arte siempre se adelanta a la ciencia, y la ciencia a la cultura”. La idea debe considerarse con un valor más deíctico que afirmativo. Esto es, siendo verdadera, no significa que en todos y cada uno de los casos suceda así. Es más una tendencia o una generalización. En cualquier caso, el tema será considerado extensamente en este trabajo. La tercera tesis se sostiene, en todo caso.

En verdad, aunque existen algunos ejemplos que resultan fáciles de mencionar acerca de la forma como el arte en general se adelanta a la ciencia, el tema no es evidente para nada. Masaccio y Brunelleschi, notablemente, se adelantan a la geometría analítica de Descartes; Durero y Rembrandt se adelantan a la óptica de Newton; la gravedad del mundo y el universo es descubierta originariamente por el arte del Quattrocento; Dostoievsky se adelanta, con *Los hermanos Karamazov* al entrelazamiento cuántico, y Rothko o Pollock, por ejemplo, se adelantan a muchos de los conceptos de las ciencias de la complejidad. En este mismo sentido, el propio Einstein afirmó que nadie mejor que Bartok había comprendido la teoría de la relatividad, específicamente haciendo referencia a esa obra de Bartok que es el *Mikrokosmos*; en fin, no en última instancia, es evidente que Shakespeare anticipó con mucho la explicación del universo de Newton en términos de la teoría de la gravitación, por ejemplo, en *Sueños de una noche de Verano*, o en el propio *Hamlet*, ello, suponiendo que el arte del Quattrocento no sea un argumento suficiente; otros ejemplos pueden mencionarse, pero, principalmente, justificarse. Sólo que el arte anticipa siempre a la ciencia con otros conceptos, y con un lenguaje y comprensiones propios. Sería absurdo afirmar que el arte anticipa a la ciencia con lenguaje científico. Siempre sucede con otros lenguajes, con otras comprensiones, por definición, específicamente propias, diferentes.

La condición, en cualquier caso, es asimilar siempre el buen arte –o el gran arte- y la buena ciencia. Para lo primero, basta con echarle una mirada, en su espíritu más que en la letra a (Gombrich, 2008), por ejemplo. Para lo segundo, una mirada a (Gribbin, 2005) o (Watson, 2017), por ejemplo, podría ser suficiente, de

entrada. Sin embargo, es claro que el tema permanece abierto. En un caso sucede el plagio (cfr. <https://retractionwatch.com/>); en el otro caso, existe siempre un mercado inflacionario y especulativo y por tanto facilista y engañoso.

Así pues, la tesis que quiero desarrollar con este libro es doble, de la siguiente manera. Hago aquí una paráfrasis de lo que antecede. El problema de base es que las relaciones entre ciencia y realidad comportan una dúplice necesidad, así: de una parte, se trata de la necesidad de alcanzar una visión integrada de lo real (= la realidad). Y de otra parte, al mismo tiempo, subsiguientemente, se trata de alcanzar un nuevo tipo de vida.

La ciencia nos permite aprender acerca de la verdad de las cosas; por ejemplo, si una comida es saludable o no, si alguien nos ama o no, si un extranjero es peligroso o no, y demás. Por su parte, el arte nos permite considerar cualquier otra cantidad de posibilidades distintas de la verdad: Ciertamente el arte no se interesa por la verdad, sino por otras dimensiones de la vida y el mundo. No podemos entender el mundo solamente si nos preocupamos por su verdad, pues existen en el mundo, además, opacidades, claroscuros, dinámicas, movimientos, apariciones-y-ocultamientos, por ejemplo. Mediante la ciencia podemos conocer la verdad del mundo. El arte nos permite vivir las cosas mismas. Incluso aunque no todo sea necesariamente objeto de vivencia intensa y extasiada. Extasiarnos significa desviarnos de los intereses comunes y corrientes del mundo: corresponde al “desinterés” kantiano. Desviarnos o apartarnos del mundo vulgar es el mérito de experiencias estéticas, en primer lugar y a ello contribuye el arte. Es cuando nos desviamos del mundo que podemos encontrarnos a nosotros mismos, o el sentido de los otros o de lo otro, o la plenitud de un instante, un paisaje, una persona y demás.

Como quiera que sea, es indispensable tener una buena comprensión tanto de la Grecia antigua como del Renacimiento a fin de ilustrar bien cualquier de las dos tesis enunciadas, como los dos casos más especiales acerca de las relaciones entre arte y ciencia. Ello, naturalmente, sin desconocer todas las características y vicisitudes que suceden alrededor del arte moderno y la ciencia del siglo XIX. Al fin y al cabo, se trata de los momentos importantes en los que, efectivamente, la ciencia y el arte estuvieron unidos o entraron abiertamente en comunicación. No solamente se trata de magníficos momentos de síntesis, y por tanto de inter o transdisciplinarietà, sino, precisamente por ello, las dos áreas fundamentales del conocimiento humano no se yuxtapusieron en esos momentos, aunque sí sucediera antes o después.

Ahora, es posible que una actitud escéptica con respecto a los ejemplos mencionados pueda afirmar algo como: las influencias del arte sobre la ciencia o al revés corresponden a una época, y entonces no se puede reducir una influencia de época únicamente al presente, o cualquier otro momento; es preciso ampliar la atmósfera de una época; aquello que en otro momento se llamó como una *Weltanschauung*. Pues bien, contra un argumento semejante es preciso aportar ejemplos claros y argumentos precisos. Es lo que haré en el curso de este trabajo. Aquí, por lo pronto, lo importante son las dos tesis mencionadas. Algo que no resulta para nada evidente a la luz de las lecturas clásicas o habituales sobre la ciencia, el arte, y sobre la historia en general.

La finalidad de este libro no es histórica; antes bien, su heurística es la de superar el dualismo, y por consiguiente, cualquier jerarquía de una instancia sobre la otra —siendo tradicionalmente el arte en general el que ha ocupado un lugar secundario con respecto a la ciencia y la filosofía—.

\* \* \*

Una observación importante se hace necesaria, antes de comenzar. Recurrentemente, a lo largo del texto se habla del artista o el científico o filósofo. Soy consciente del carácter excluyente del lenguaje. El lector o lectora deberá leer siempre los términos como el filósofo o la filósofa, el artista o la artista, el científico o la científica. Resulta tedioso escribir a cada momento el/la y otras variaciones intentando ser incluyentes. Editorialmente queda también algo sobrecargado el texto. De aquí esta observación preliminar.

## 2-.Aproximaciones a las relaciones entre ciencia y arte

**S**on posibles varias aproximaciones diferentes al tema. Así, por ejemplo, existe un cierto número de libros dedicados en general a las relaciones entre arte y ciencia, pero la mayoría de ellos, aunque no sin buenas razones, en realidad se ocupan de la belleza en la naturaleza, identificando patrones tales como los números de Fibonacci, los fractales y otros rasgos semejantes; en plantas o animales, por ejemplo. Sugestivos como son, no son precisamente la clase de textos que aquí nos interesan pues se trata básicamente de aproximaciones externas al problema mismo. Inversamente, existen también buenos textos que van del arte a la ciencia y destacan aspectos de armonía, simetría y otras consideraciones usualmente matemáticas. Las referencias bibliográficas, al final presentan un cuadro sólido al respecto.

De otra parte, existen textos que ponen de manifiesto diferentes clases indirectas de relaciones entre ciencia y arte a partir de representaciones o imágenes clásicas correspondientes a expresiones de lo real, comprensiones del ser humano, visiones de la naturaleza, y demás.

Adicionalmente, hay trabajos acerca de la forma como la ciencia de punta actual –léase la del siglo XX y lo que va corrido de este- incide sobre el arte y cómo asistimos a una nueva comprensión e imagen de la realidad y el universo (Miller, 2014).

En cualquier caso, lo cierto es que el tema de las relaciones entre arte y ciencia comporta una pluralidad de lenguajes y, consiguientemente, el reconocimiento de una amplia riqueza misma de la vida. Quiero afirmar que el tema que aquí nos interesa no hace referencia a cualquiera de las aristas mencionadas anteriormente, sino, mucho mejor, a la coexistencia y evolución de numerosos idiomas, lenguas y lenguajes y la traducibilidad de uno en otro. El tema consiste, dicho de dos maneras diferentes pero paralelas, en la polifonía o en el cromatismo del mundo, la naturaleza, el universo y la vida. El mundo no aparece nunca de una

sola forma, y no tiene una determinación más o mejor que otra. En el contexto de la física cuántica un investigador importante lo ha dicho de manera escueta: la realidad no es lo que parece (Rovelli).

Finalmente, cabe decir lo siguiente: el arte se funda, ampliamente, en la imaginación y la intuición, aunque no se reduce a ellos. Así, el arte permite alejarse, cuestionar, reírse, burlarse o tomar distancia –según el caso- de la realidad, por consiguiente, de las costumbres, los atavismos, y las tradiciones; y no en última instancia, también de los poderes. La ciencia, por el contrario, consiste en un afrontamiento directo con lo real, en cada caso, a fin de comprenderlo o explicarlo, en fin, dicho psicológicamente, de asumirlo.

El arte puede reírse, si cabe la expresión, de las representaciones; por ejemplo, de las representaciones sociales y de los discursos y proxémicas institucionales. Ríe de las representaciones tanto como de los símbolos representados. Las ciencias difícilmente pueden hacer algo semejante. El espíritu de la ciencia es adusto, y severo el de la filosofía –con algunas excepciones, como el bueno de Diógenes en la antigüedad, por ejemplo-. Las artes podrán ser díscolas, pero carecen de espíritu de pesantez.

No sabemos lo que sea el mundo o la realidad, en ciencia, por fuera de los datos; o bien, por fuera de los modelos y las teorías; en otro contexto, por fuera de las ecuaciones. Sin la menor duda, para decirlo de forma resumida, el mundo es la teoría que tenemos en cada caso; una teoría física, biológica, matemática, económica, u otra. Por su parte, en el arte, no sabemos lo que la naturaleza o el mundo sean por fuera de la interpretación, de la representación, de la fotografía, la escultura, el dibujo, o la composición musical, por ejemplo. El tema, a todas luces apasionante, consiste, por tanto, en la confluencia, la congruencia o la equivalencia de una forma de explicación, de comprensión, modelamiento, simulación o expresión de unas formas con otras, de unos modelos con los demás; en fin, de unos lenguajes con otros. Y al mismo tiempo, el problema radica exactamente en la misma congruencia, confluencia, divergencia o paralelismo, por ejemplo, entre una forma de representación artística o estética y otra. Esta es la verdadera complejidad; esto quiere decir, para no entender el tema simplemente como un adjetivo o un adverbio, en ello consiste la asimetría, las fluctuaciones, las dinámicas no-lineales entre un plano y el otro. En otras palabras, es exactamente en relación con esta pluralidad de expresiones, manifestaciones, apariencias, modos

de decir el mundo, la naturaleza o la vida en lo que consiste la riqueza verdadera de la vida y el universo.

Contra la división e incluso jerarquización de formas de aprehender el mundo, de expresarlo y de comprenderlo, hay que decir que la buena inteligencia, como la gran sensibilidad, consisten exactamente en la capacidad de aprendizaje de tantas lenguas, idiomas y lenguajes como sea posible, y en ser capaces de traducir un idioma en otro, un lenguaje en otro, y así sucesivamente, sabiendo incluso que una traducción jamás deberá ser literal, si quiere ser buena o significativa. Toda traducción es a su vez una interpretación.

Podemos expresar lo anterior en otros términos. Un lenguaje determinado no consiste única ni principalmente en significados y significantes. Consiste, además, en silencios, ambigüedades, ambivalencias, ironía, sarcasmo, dobles-sentidos, implícitos, juegos de lenguaje, opacidades y mucha risa de tonos, sombras, juegos de luces, escalas y gamas diferentes, en fin, en alternancias y claroscuros. Y todos ellos no se reducen, en absoluto, al simple esquema de significado-significante; o bien de referente, signo y representación. Un esquema semejante es tan sólo una parte –y en verdad pequeña– de los procesos de comunicación, comprensión y expresión. Manifiestamente no es posible pensar por fuera del lenguaje, dicho en general; pero la expresión y la comprensión de un fenómeno no se reducen a un solo lenguaje.

Es posible expresar lo anterior en otras palabras. Aprender otros idiomas, por ejemplo, no es en absoluto aprender un vocabulario –ciertamente cada vez más amplio y rico– y determinadas reglas gramaticales y usos. Por el contrario, aprender un idioma significa, por ejemplo, amar de una manera diferente a como se ama en una lengua materna, disfrutar los paisajes de otra forma, experimentar las comidas y los ambientes, las calles y la música, en fin, la amistad y el odio de formas perfectamente distintas de la lengua materna. Y cuantos más idiomas se aprende, tantas mayores experiencias y mundos, literalmente, se aprenden igualmente. Y una vez que se ha aprendido un idioma –y, a fortiori, un lenguaje– nuevo, no se es ya la misma persona.

Este marco se amplía y se complejiza magníficamente cuando se aprenden, y se dominan otros idiomas, tantos como quepa imaginar, tantos como sea posible. Un idioma es, simple y llanamente otro mundo, otra realidad, en fin: otra vida. Pues bien, a fortiori, es también lo que sucede cuando aprendemos otros lenguajes. Por ejemplo, el lenguaje de las partículas elementales, o el lenguaje

de los fenómenos y comportamientos cuánticos, o el de la química, o el de las matemáticas de sistemas discretos, o acaso también el de las lógicas no-clásicas con toda su amplitud y riqueza, o también el lenguaje de la genética, o bien de la música, o el de la pintura al óleo, que es perfectamente distinta a la de la acuarela, el del carboncillo o el del pastel tiza, y así sucesivamente. No es en manera alguna lo mismo leer una obra de Shakespeare que ver una película sobre alguna obra de este autor, o cualquier otro. No es jamás lo mismo escuchar a un poeta declamar sus propios versos que cuando alguien los recita, por ejemplo, o cuando los leemos en un libro o en una revista. El mundo no es jamás el mismo de un caso al otro, de un plano al siguiente. Los ejemplos pueden multiplicarse indefinidamente. En fin, no es jamás lo mismo un paisaje en artes plásticas que, acaso, el mismo paisaje, pero sonoro. Este es el tema de fondo de las relaciones entre arte y ciencia, quiero decirlo.

Cabe destacar dos cosas, en planos diferentes. En el ámbito en general de la ciencia y la filosofía, no ha habido en la historia de la lógica ni un solo lógico que haya sido partidario de regímenes verticales, jerárquicos o dictatoriales. La lógica comporta una enorme carga emancipatoria y crítica, algo que difícilmente puede decirse de otros ámbitos de la filosofía o la ciencia. Pues bien, análogamente, digamos que, de la modernidad hasta hoy, difícilmente puede mencionarse el caso de artistas de derecha que hayan hecho contribuciones importantes al arte. La inmensa mayoría –si no la totalidad- de artistas son críticos; mejor aún, marginales, excéntricos, rebeldes.

Dicho de manera sucinta, la filosofía y la ciencia trabajan sobre la forma predicativa o proposicional del lenguaje por una razón específica: sólo en el lenguaje del tipo S es P acaece verdad. Desde luego que la ciencia tanto como la filosofía, en general, saben acerca de preguntas, exclamaciones y demás. Pero “verdad” o “falsedad” sólo tiene lugar en el lenguaje proposicional, no tienen lugar en ninguna otra forma. Este reduccionismo explica el acento por “verdad” sobre “belleza”. Mientras que verdad sólo puede ser dicha en el lenguaje proposicional o predicativo, belleza puede ser dicha en una amplia variedad de lenguajes, y no termina de decirse en uno mejor que en otro. Belleza posee, de lejos, mayor complejidad que verdad.

Pues bien, aquello que les interesa en general a la filosofía y a la ciencia es la verdad; incluso ni siquiera la falsedad. Puede decirse que la falsedad sirve como grupo de control para conocer lo que es verdad o verdadero. Pues bien,

la traducción ontológica de “verdad” es la realidad. El asunto de la filosofía y la ciencia no es otro que comprender lo que es, lo que hay, lo que sucede, lo que está ahí, lo que acaece, y que es designado en general como la realidad, y traducido como objetividad y/o universalidad. He mencionado que belleza es el tema de las artes; pero esto no es cierto, al pie de la letra. El arte es bastante más libre y amplio que simplemente ocuparse de belleza; el arte sabe también de ausencias, de silencios, de ambigüedades y ambivalencias, de diversidad y gradientes, de imposibilidades incluso, en fin, de lo grotesco, lo absurdo, lo cómico y lo trágico, por ejemplo. Jamás deberá reducirse la dimensión de las artes a la belleza.

Ahora bien, el encuentro entre ciencia y arte es bastante más que la posibilidad de unificación de formas diferentes de conocimiento. Más auténtica y radicalmente, se trata de la integración de la existencia, acaso la más originaria de las formas de androginia o hermafroditismo. El amor es el nombre de la unidad – al cabo, ideal o desiderativamente, total, perfecta. Y el amor no conoce de una única expresión, forma, o realidad. Él mismo es cambiante, y esta es su magia y su tragedia al mismo tiempo.

En efecto, la ciencia y la filosofía han sido tradicionalmente actividades masculinas, encefalocéntricas –manifiestamente, debido a factores culturales-, y al cabo del tiempo la ciencia se erigió como una estructura mental de control y manipulación; por ello mismo la importancia de la predictibilidad. En contraste, las artes han sido usualmente vinculadas mucho más a la capacidad de sensibilidad y emociones, que, se dijo, serían bastante más distintivamente femeninas. Estas estarían vinculadas al cuerpo, la ciencia y la filosofía, a la razón.

Pues bien, suponiendo que una aproximación semejante sea cierta, el encuentro entre arte y ciencia consiste en la posibilidad de llevar una vida indivisa entre razón y sensaciones, entre cerebro y sentimientos, en fin, entre logos y soma. Las ciencias y las artes constituyen formas de conocimiento dispares, que inicialmente pueden ser entendidas como complementarias. Esta sería la primera y más ingenua de las formas de comprensión. Nada novedoso, hasta este punto.

Lo verdaderamente significativo, a esta altura, consiste en el reconocimiento de que las experiencias, verdades y comprensiones de un plano no son antagónicos ni opuestos a los de otro lado. Ni ciencia o arte, ni tampoco o bien la ciencia, o bien el arte. La superación del dualismo es la primera –y más externa- de las capas constitutivas de la complejidad, si cabe la expresión.

Manifiestamente que la historia, dicho grosso modo, del neolítico hasta hoy ha sido predominantemente la historia de la filosofía y de la ciencia, esto es, de la racionalidad, antes que, y por encima de la emoción, el sentimiento y la pasión. (La religión pertenece a aquellos capítulos, tanto más cuando ésta remite a, o se funda en, la teología. La teología, digamos *en passant*, es la muerte de la espiritualidad). La revolución de la agricultura sentó todas las bases para la posibilidad de crear excedentes que permitieran el desarrollo del pensamiento especulativo. Sin embargo, el nacimiento del pensamiento especulativo no sucedió de forma ni lineal ni programada, sino a través de recovecos, y como una magnífica mutación cultural. La razón especulativa nace en la Grecia antigua, y encuentra en la Grecia clásica las mejores condiciones de desarrollo. Grosso modo, se trata de una historia de aproximadamente dos mil quinientos años, que es algo menos que la mitad de la historia desde el neolítico, y una porción bastante menor en la historia de la familia de los homínidos.

B. Snell, en un plano, ha narrado como nadie la historia del nacimiento de lo que él llamó el espíritu (*Geist*), y que puede idóneamente ser traducido no en términos religiosos, sino como lo distintivamente humano. (En alemán, algo se dice que es *Geistig*, por ejemplo, para significar que tiene chispa, que es divertido, o que singular, cuyo trasfondo es siempre una experiencia distintivamente humana). La traducción al inglés es la de *mind*. Complementaria, pero independientemente, Gombrich también ha elaborado una historia, parcial relativamente a la extensión del trabajo de Snell, acerca de los orígenes del arte en la Grecia antigua, cuyo acento recae en la invención de los escorzos, relativamente al arte en Egipto. Dos visiones singulares, valiosas, complementarias.

Naturalmente, la historia del proceso de racionalización de los griegos comienza con Homero, pero es solo como punto de partida y por vía de contraste. Homero es el mundo de las emociones, de la *hybris*, de los sentimientos y las pasiones. Y es contra esa tradición que va emerger el llamado a, y la importancia de, la razón: logos. El rechazo de Homero es visceral en Platón, y obsesionado en Aristóteles. En cualquier caso, son tres los momentos del mundo griego: la *hybris* primero, el nous luego, y finalmente el imperio del logos. A través de estas transiciones lo que sucede es una transformación del lenguaje, y con él, de las formas de ver y explicar el mundo y de relacionarnos con la naturaleza.

Snell sitúa la especificidad del idioma griego, comparativamente con otros idiomas, en el uso del artículo definido: el agua, el frío, el pensamiento, por

ejemplo. Esta importancia del artículo definido fue nuclear para la emergencia del pensamiento abstracto, y con él, del pensamiento científico. Nace la sustantivación de las cosas en general. Digamos, de la humanidad europea, y todo lo que ella implica y comporta. Con todo, es con Homero como comienza el uso del artículo definido y continúa con Hesíodo terminando, al cabo, con Sócrates, Platón, Aristóteles, Euclides e Hipócrates, para mencionar los casos más destacados. Sólo un filólogo del nivel de Snell podía darse cuenta de esto.

El segundo elemento fundamental en la emergencia del pensamiento abstracto es la sustantivación de los verbos. Sobre esta base, es posible una conexión lógica entre sujeto y predicado. Quedaban, así, sentadas las bases para el pensamiento lógico, el cual sencillamente se sistematiza con Aristóteles, pues ya estaban sentadas todas las condiciones para su posibilidad. Las partes del lenguaje quedaban así conectadas: la cópula que vincula al sujeto con el predicado; preposiciones que unifican partes de las frases, y conjunciones que permiten integrar diferentes frases. Nace así el lenguaje y el pensamiento tal y como lo conocemos hasta la fecha. La síntesis aparece, de manera singular, en el verso de Parménides que da origen, verosímelmente, a la filosofía y la ciencia occidentales: *to gar auto noein estin te kai einai*: pues lo mismo son el pensar y el ser.

Como se aprecia, el lenguaje modela al mundo y la realidad. Hacemos cosas con palabras. Y las palabras terminan moldeando el mundo y la realidad. Una ambigua intersección emerge aquí entre ciencia y misticismo, entre filosofía y religiosidad (Graham & Kantor, 2012).

En otras palabras, el lenguaje permite conectar y relacionar, y esta es la condición de todo el lenguaje y pensamiento racionales, a saber: integrar, relacionar, vincular, y entonces, como acontecerá con Aristóteles, jerarquizar, clasificar, ordenar. Como consecuencia, es posible adscribir propiedades o atributos a las cosas, y con ello, ulteriormente, categorizar. Pensar en términos racionales no es otra cosa que elaborar categorías y trabajar con ellas, y entender el universo y el mundo como relaciones de categorías.

Así pues, el idioma griego se encuentra en la base de la racionalidad occidental, un rasgo que ningún otro idioma anterior poseía. Se establecen así las características de la racionalidad occidental. Nacen la filosofía, la ciencia, la matemática, y la forma de narrar y de explicar el mundo que han sido llamados como lógicos, científicos, filosóficos o racionales.

Por un camino distinto, al final del día, J. Searle escribirá acerca del redescubrimiento de la mente, teniendo como trasfondo el trabajo de Snell, tomando como foco uno de los ejes centrales en los que filosofía y ciencia se cruzan indefectiblemente, a saber: la filosofía de la mente. Vale subrayar este aspecto: la mente no se encuentra en el cerebro, lo desborda y compromete a la totalidad de la existencia.

Pues bien, el problema de base de la filosofía de la mente es la relación entre mente y cuerpo. El tema puede ser planteado en los siguientes términos: la ontología de los estados mentales es de primera persona. Las explicaciones, por ejemplo, por parte de la epistemología, en tercera persona no deben desviar la atención sobre este hecho. En otras palabras, una comprensión de la mente en términos físicos –tercera persona-, jamás permitirá comprender cómo dinámicas que implican vida emergen y existen. En una palabra, la mente no puede ser reducida a la física o, lo que es equivalente, a una explicación de tipo: tercera persona; o bien, lo que es equivalente, a una explicación con base en el uso de la voz pasiva. Desde el punto de vista evolutivo, es claro que la mente no es, en absoluto, una propiedad distintiva o exclusivamente humana. La mente es natural a la vida, desde los metazoarios hasta los seres humanos, en las plantas, las bacterias y, más recientemente, sin duda alguna, también en los hongos (fungi).

Como quiera que sea, el lenguaje griego sienta las condiciones para una explicación causal del mundo y de las cosas, y marca así una inflexión fundamental con respecto al pasado. Manifiestamente, hacemos cosas con palabras, y el mejor uso de las palabras significa el mejor uso de las cosas del mundo. Ulteriormente, cuando no es suficiente con aprender otros idiomas y lenguajes, y traducir unos lenguajes en otros, inventamos entonces nuevos conceptos, acuñamos nuevas metáforas, inventamos en fin un modo distinto de decir las cosas, en general. Decimos lo inefable, aunque no termine de ser dicho y el decir no quede agotado. La literatura tiene una expresión precisa para ello. Se trata de la posibilidad –la exigencia, en realidad, cuando se es verdaderamente creativo- de tener o alcanzar una voz propia. Sólo quien auténtica y radicalmente piensa, sólo quien crea originariamente alcanza una voz propia. Más ampliamente, esto puede traducirse como crear un estilo propio, si se quiere.

Gombrich lleva a cabo una explicación singular del fenómeno griego para la revolución que implicó el arte. Teniendo como referencia lo mejor del arte anterior a los griegos, que es el arte egipcio, Gombrich afirma que la revolución

griega se llevó a cabo en el transcurso de unos doscientos años –esto es, unas seis generaciones-, a partir del hecho fundamental de que el arte griego cumple una función –¡social!- radicalmente específica, a saber: el arte y el artista producen realidades nuevas. No pintan ni describen lo que sucede, sino lo que ven, piensan y sienten. El arte introduce una nueva narración del mundo entre los griegos, por ejemplo, al representar el movimiento, y relaciones entre sujetos, así como entre sujetos y cosas. Basta con echar una mirada a los vasos, copas y vasijas griegas que han llegado hasta nosotros, o bien las esculturas. (Las pinturas griegas, como es sabido prácticamente no sobrevivieron. La mayoría de lo que hoy tenemos son copias romanas).

Si el uso del lenguaje aparece en Snell como la clave del descubrimiento del espíritu, en Gombrich la clave se encuentra en la existencia y desarrollo de los escorzos. Dicho brevemente, la creación de un reino imaginativo fue el factor que permitió el desarrollo de lo que al cabo se denominó como “arte”. Mientras que antes de los griegos las cosas son representadas tal y como son (= mimesis), con los griegos las cosas aparecen tal y como aparentan ser. Asistimos así a una estética de la apariencia, algo que, naturalmente, es chocante para Platón tanto como para Aristóteles que fueron incapaces de reconocer el arte de vanguardia. Preferían el arte clásico ya estandarizado. Siempre a lo largo de la historia el arte clásico –y por derivación el pensamiento clásico- emerge cuando la cultura y la sociedad están cansados y se han vuelto conservadoras.

Dicho sin más, ni más, el arte griego consistió en la conquista de las apariencias. La filosofía y la ciencia griegas y derivadas de ellas jamás estuvieron a la altura de este descubrimiento. El término en el que se condensa esta revolución es el de ilusión. La aparición de la ilusión representó tanto un cambio de la función, como de la forma misma, del arte. Por ello mismo el arte griego habrá de ser considerado siempre en la historia de Occidente como un modelo ejemplar.

No es difícil. Occidente es el resultado de un dúplice factor. De un lado, de un lenguaje que sustantiva y determina, y que logra establecer conexiones entre palabras y frases de suerte que, consiguientemente, se establecen conexiones entre las cosas. El resultado es el descubrimiento de la causalidad y de un pensamiento entitativo o sustancialista. El pensamiento abstracto se caracteriza por estos rasgos, gracias a lo cual nacen la filosofía y las ciencias; notablemente, la astronomía, la arquitectura, la matemática y la lógica; y en un plano menos conocido, la circunnavegación, la retórica, y posteriormente el derecho. Sin

embargo, al mismo tiempo, de otra parte, el descubrimiento de los escorzos, la creación de obras independientes y que tienen un estatuto de autonomía permite el nacimiento de la ilusión y la apariencia. Pero este, hay que decirlo, era en la Grecia antigua arte de vanguardia.

Nace así, una profunda asimetría entre arte, de un lado, y ciencia y filosofía de otra parte. El desacuerdo entre ambos es el resultado del hecho de que Platón y Aristóteles no entendieron la vanguardia del arte de su momento y prefirieron un arte más conservador, más estatutario. La tradición que sigue a Aristóteles y a Platón no supo jamás levantar la cabeza por sí misma y ver las cosas de otro modo. Principalmente debido al peso institucional de la filosofía, y de la ciencia. (El peso institucional de la ciencia cobrará una envergadura mayor principalmente a partir de la modernidad).

Como consecuencia, desde su génesis en la Grecia antigua, el arte y la ciencia están en planos diferentes, y tendrán en lo sucesivo una historia de discordancias, de sospechas recíprocas, de feudalización. El tema, dicho en términos gruesos, fue la contraposición entre logos y nous, o entre logos y soma, o entre logos y aesthesis, o bien, igualmente, entre episteme y techné. Diversas maneras de plantear un solo conflicto. Los orígenes del conflicto habrán de marcar la historia de un desacuerdo y combate. Atávicamente, las ciencias y la filosofía afirmarán tener la prelación sobre la sociedad y el mundo. Las artes, según parece, van a la zaga; o permanecen como marginales. Sólo excepcionalmente coincidirán y se alimentarán recíprocamente. Uno de esos momentos es en el *Quattrocento*; o bien, igualmente, en el *Cinquecento*. Todo ello marca la prevalencia de verdad sobre belleza y, más radicalmente, de verdad sobre vida. Nietzsche logró verlo como muy pocos. Él lo llamó la voluntad de poder contra la voluntad de vivir.

Esta historia habrá de desembocar en la idea de las dos culturas (C. P. Snow): artes y humanidades en un lado, y ciencias en el otro. En algún terreno movedizo, tierra de nadie, y entre tanto, el nacimiento de las ciencias sociales y humanas. Bicéfalas igualmente desde su nacimiento. Pero esta es otra historia.

Así las cosas, el planteamiento tiene lugar en términos de: o una cosa o la otra. O bien artes y sensibilidad o ciencia y racionalidad. El dualismo, tan característico de la humanidad occidental existe también, o bien encuentra sus raíces, en el arte y en la ciencia. He aquí un error garrafal, sostenemos.

### 3 - . E l p a n o r a m a

**D**ecir ciencia es en realidad una manera rápida de hablar. En sus orígenes la ciencia es filosofía, y al muy poco tiempo de nacida, se establece la distinción entre filosofía, ciencia, y como instrumento, la lógica, con todo y el concepto de episteme, que sirve para comprenderlas a ambas, filosofía y ciencia.

En el medioevo la filosofía queda sometida a la autoridad y el poder de la teología, la ciencia griega desaparece y la teología se erige como *scientia magna*. La articulación del conocimiento es en realidad la articulación de las así llamadas “artes”, y estas se catalogan y organizan como el trívium y el quadrivium. La teología está articulada a su vez como psicología racional, ontología racional y cosmología racional.

Es tan sólo en el Renacimiento cuando las artes despiertan de un cierto letargo, y miran a las ciencias y éstas a las artes. Precisamente por ello tiene lugar el Renacimiento, el cual, sin embargo, está lejos de ser una historia lineal y plana. Es una lectura más fina, cabe distinguir al *Quattrocento* del *Cinquecento*, y más atrás, al llamado primer renacimiento después del románico.

En el curso de los siglos XIV y XV se encubran las condiciones que van a producir la eclosión de la ciencia, ya de manera abierta, en el siglo XVII. La modernidad es el triunfo, primero, del modelo mecanicista de la física, y posteriormente de la termodinámica, en el transcurso del siglo XIX, paralelamente a la primera revolución industrial. La biología, y en su núcleo, la teoría de la evolución, tardarán en nacer dado que su gestación estará marcada por enormes dificultades epocales y propias de la teoría de la evolución. Sin embargo, una precisión se impone.

No existe una única forma de ciencia, y manifiestamente tampoco una única comprensión de lo que sea la ciencia o lo que ella explique o permita comprender. Esta afirmación cabe, a fortiori, con respecto a la filosofía. Ello contra las comprensiones generalistas, y por tanto superficiales. Existen diferentes, numerosas filosofías –ello incluso a pesar del sueño de una *philosophia perennis*-, tanto como que existen, asimismo, diferentes formas de ciencia. De un tiempo acá, la simplificación es tendencia a partir de la idea de que existe algo así como

“el método científico”, lo cual es, claramente, un sesgo reduccionista. La idea del “método” es importante para testear hipótesis, afirmaciones, teorías, modelos, pero no sirve, en absoluto, para explicar cómo emergen. El método es ciego frente a la creatividad, y éste es, sin la menor duda el punto crucial y el más importante para la existencia y el desarrollo del buen arte tanto o de la buena ciencia.

Por decir lo menos, ha habido hasta la fecha tres revoluciones científicas: la ciencia moderna o clásica, la teoría cuántica –que comprende cinco capítulos que son, cronológicamente, la física cuántica, la química cuántica, las tecnologías basadas en principios o comportamientos cuánticos, la biología cuántica y las ciencias sociales cuánticas-; finalmente, se trata igualmente de la teoría de la información. La ciencia nace por lo menos dos veces en la historia de la humanidad, de acuerdo con el relato ortodoxo: primero en la Grecia antigua, y luego, después del Renacimiento, con la modernidad. (Esta comprensión le hace un flaco favor a otras formas de ciencia, notablemente en la India, el mundo árabe y Mesoamérica, antes del surgimiento de la ciencia clásica).

En cualquier caso, la historia de la modernidad hasta nuestros días es la historia misma mediante la cual se impone una forma genérica de racionalidad, explicación de las cosas y formas de vida, que es en general la ciencia, sobre cualquier otra forma de explicación y de experiencia del mundo y la realidad. Esta afirmación es igualmente válida con respecto a las artes. Ahora bien, lo verdaderamente relevante radica en que, hoy por hoy, habida la complejidad de las artes y de las ciencias, el encuentro, el diálogo y la unidad entre ambos conjuntos implica, manifiestamente la irreductibilidad de uno de ellos al otro. Es a partir de esta irreductibilidad que se plantea justamente el sentido mismo de su encuentro y diálogo, pues así pueden enriquecerse recíprocamente.

La tesis que se plantea en este trabajo afirma que es preciso un término, más amplio que la ciencia en general, y más amplio que el arte en general, que permita su encuentro e integración. Tal mediación es posible gracias a la estética. En verdad, la estética al mismo tiempo comprende, pero supera ampliamente, a lo que genéricamente sea la ciencia, o bien el arte. Para ello, debemos dedicar un espacio amplio a la estética. Es lo que hacemos a continuación.

Las ciencias se encuentran ampliamente divididas, con sospechas de unas con respecto a otras, con actitudes de suficiencia de unas por encima de las demás. Este es exactamente el fundamento de la disciplinariedad en las ciencias; esto es, las divisiones, las especializaciones. Esta historia de separaciones y jerarquías

encuentra su génesis en el momento mismo en el que nace la ciencia moderna cuando se crean las primeras Academias de Ciencias. Particularmente con la fundación de la *Royal Academy of Sciences*, se establece en sus estatutos las separaciones entre ciencias exactas, básicas y naturales, las diferentes secciones, en fin, los medios y modos mismos de escritura y de presentación de productos de investigación. Al final del día, esta historia funda la idea hoy dominante según la cual “*paper mata a libro*”, esto es, que se valora mucho más un artículo científico que un libro, algo que afecta de manera profunda principalmente a las ciencias sociales y humanas.

Entre las ciencias y las disciplinas, las que hay que se refieren a otras como con un estatuto inferior puesto que no son ciencia estrictamente hablando y tienen, presuntamente, una valía menor –por ejemplo, a partir de su aparato semántico, o de su lenguaje matemático, o de sus técnicas de observación y experimentación-. Y hay otras que quieren dejar de ser lo que son para alcanzar, finalmente, el estatuto epistemológico y social de ciencias. Así, hoy termina hablándose de “ciencias del deporte”, de “ciencias religiosas” y otras más, lo cual deja entrever un cierto complejo de inferioridad. Como si no ser ciencia fuera algo deleznable o desaconsejable. Pues bien, a pesar de este panorama existen algunas propuestas y esfuerzos, diagnósticos y programas que buscan integrar lo disuelto, unificar lo aislado.

De otra parte, lo que acontece en las ciencias no es diferente a lo que tiene lugar en el contexto de las artes. En efecto, es posible encontrar artes con regímenes disciplinarios propios y de espaldas a las demás. Sin ambage alguno es perfectamente posible identificar, digamos, en un contexto, un régimen de las finas artes o las bellas artes –un concepto en realidad de cuño tardomedieval y humanista-, y en otro marco perfectamente distinto, a las artes populares tanto como, hay que decirlo, malas artes. No sin rencillas, sí con displicencias y desaires de un campo hacia el otro, y mucho vacío en medio, creciente. No obstante, existen, incipientes, igualmente algunos llamados a integrar las artes y a conformar un espíritu común de “combate”, si cabe decirlo así. Un terreno de disputa en este ámbito son las controversias entre tres dimensiones: la teoría del arte en cada caso o en general –teoría de la literatura, teoría de la arquitectura, y demás-, la crítica –crítica de arte; por ejemplo, la crítica del teatro, la crítica musical, y otras-, y la filosofía del arte. Atravesando a estos tres dominios –siempre conflictivos entre sí- está el propio acto de creación artística, que es perfectamente autónoma de

las tres dimensiones mencionadas. Esto es, dicho sin más: la literatura, la poesía, la música, y demás, como creación, las cuales no saben y no se interesan por las disputas mencionadas.

La obra de arte –como de hecho la vida misma-, es un fenómeno físico, y sin embargo no se reduce a la física. La obra de arte necesita existir y existe en su singularidad. Como cada persona, como cada organismo en el planeta. La vida y la naturaleza están hechas de singularidades; en esto consiste la actitud estética. Frente a ella, contra ella, está la estadística.

Podemos decir que la obra de arte ya existe –en la mente, en el cuerpo, en el alma del artista, antes que se decida por el pincel, la paleta, el lápiz o el cincel, por ejemplo. M. Bajtín ya había llamado la atención sobre este hecho. El artista, y en general el creador, tiene ya una imagen mental –que es en realidad un acto ideatorio- y debe empezar a elaborar la obra haciendo de cuenta que no existiera; debe empezar desde cero, y a cada línea, a cada pincelada y demás, se va acercando –denodadamente, con mucho trabajo, y con inspiración también-, a la obra mental que está terminada en su cabeza, verosíblemente. La obra de arte tiende a la finalidad y a un acabamiento que debe ser perfecta; así lo define, en cada caso, el artista.

Por otra parte, es perfectamente posible hablar de una historia de la filosofía, y entonces se habla de la historia de los filósofos, en cuya exposición se los reúne en escuelas y movimientos, siempre en un afán clasificatorio. Existen las clasificaciones por movimientos, o por continentes, o también por países. Atávicamente, se parte de la Grecia antigua y se termina en los filósofos vivos, en nuestros días. Sintomáticamente, se trata de una historia de la filosofía de corte eurocéntrico. Muy poco se dice, muy poco se sabe sobre la filosofía africana, sobre las filosofías orientales –la India, China, Japón-, y mucho menos del sureste asiático. Desde nuestra perspectiva, alguna voz se escucha sobre la filosofía en América Latina, incluso con ese matiz que es la filosofía latinoamericana. Se trata de cosas perfectamente distintas: la filosofía en América Latina y la filosofía latinoamericana.

De otra parte, existe evidentemente una historia de la ciencia, dicho en general. Sin embargo, como ya se ha dicho, en una lectura más fina, la historia de la ciencia comporta tres revoluciones. Desde el punto de vista metodológico o incluso heurístico, cabe distinguir tres clases de ciencias: la ciencia por inducción, las ciencias deductivas –como el derecho y la matemática-, y la ciencia por modelamiento y simulación. Recientemente se habla incluso de un cuarto tipo

de ciencia, a saber: la ciencia de (grandes bases de) datos. Un autor destacado (M. Serres) habla de la historia de la ciencia como la historia de bifurcaciones, con lo cual se toma distancia de la idea de la historia de la ciencia en general.

En la historia de la ciencia, son importantes los capítulos dedicados a la antigüedad, al mundo árabe, y muy recientemente al movimiento por una ciencia lenta (*slow science*), la cual consiste en una crítica abierta al gran tema implícito en los estudios de ciencia y tecnología: se trata de un régimen productivista, y por tanto, extractivista. La producción científica –*papers*, indicadores, rankings, escalafones, acreditaciones, y demás– constituyen una apología directa del sistema productivista de los modelos clásico, neoclásico y neoliberal en economía. Desde luego, digamos de pasada, que existen matices en la historia de la ciencia, pero nadie tiene problemas serios al respecto.

Las cosas, sin embargo, son algo más difíciles en el caso de la historia del arte. De un lado, una historia del arte es claramente la historia de estilos. Es sencillamente imposible o un contrasentido hablar de una historia del arte en general, aun cuando son numerosos los libros que sí lo pretenden. Más exactamente, si la historia supone una cierta continuidad e incluso, en muchos casos, una progresión, en el arte no existe nada semejante, en modo alguno. Hay fenómenos artísticos que no coinciden para nada con la historia de los siglos o con la historia de la ciencia y la filosofía. Así, por ejemplo, mientras que la ciencia moderna comienza con Galileo y termina con Newton, la filosofía moderna nace con Descartes y se proyecta hasta Kant. Por su parte, el arte moderno forma parte del siglo XIX con nombres como Beaudelaire, Rimbaud y Verlaine, por ejemplo. Las vanguardias artísticas no siempre se sitúan en una época en el mismo sentido que sí sucede con la ciencia o la filosofía.

Antes que dificultades, estas situaciones revelan temas altamente sugestivos, justamente de cara a las posibilidades de un encuentro, un diálogo y una unidad entre ciencia y arte. Una historia del arte no coincide para nada incluso cuando se tienen en cuenta a diversas artes, entre sí. Así, la historia de la pintura no tiene una correspondencia con la historia de la música; o la historia de la fotografía no tiene ninguna correspondencia precisa con la historia de la danza o del canto; o bien, igualmente, que la historia del arte omite con mucha frecuencia a la historia de la literatura, por ejemplo.

Esta observación sirve para poner en evidencia inmediatamente un hecho conocido: ha existido una tendencia fuerte a reducir o confundir la historia del

arte con la historia de las artes plásticas. Una simplificación semejante oculta que el mundo de las artes es plural, dinámico, en muchas ocasiones episódico y sin embargo importante. Tal es, notablemente, el caso del surrealismo, o el muralismo, o en otra perspectiva, la historia misma de las vidas de los artistas, como un matiz singular de la propia historia del arte. Dicho de manera puntual pero provocadora: es imposible hablar de un autor –en literatura - o un pintor o un músico o un poeta por ejemplo, como “siendo mejor” que otro, en cualquier sentido. Lo que resulte de una pretensión semejante es pura palabrería.

En cualquier caso, la complejidad de la historia del arte es mucho mayor que la complejidad de la ciencia, y esta su vez es mayor que la complejidad de la historia de la filosofía. Un motivo apasionante de reflexión. Y las tres historias no coinciden necesariamente con las comprensiones y caracterizaciones de la historia en general, cuando se piensa por esta la historia de los gobiernos, estados, gobernantes y demás.

En el panorama historiográfico, la historia de la vida cotidiana –incluso en distintos países o bien al interior de un país determinado-, constituye un motivo importante que cuestiona una simplificación de la historia, vista desde abajo, o bien, vista desde arriba. De consuno, la Gran Historia (*Big History*) introduce una variación aún más singular.

Con todo lo anterior, el tema de base es que las formas de decir el mundo son bastante más complejas que lo que tradicional o normalmente se cree. Es preciso recuperar la polifonía de los modos de decir del mundo y la vida, pues dicha polifonía destaca el papel de voces pequeñas, tonos discretos, silencios significativos, tonalidades puntuales, en fin, apariciones y desapariciones intermitentes a todo lo largo de la exposición o de la obra. Que, en nuestro caso, es la obra del espíritu humano.

La ciencia en general *explica* el mundo y la naturaleza, y para ello crea lenguajes –notablemente las matemáticas-, inventa métodos y técnicas –herramientas, ingeniería, etc.-, y formula modelos. Al cabo, una buena teoría logra explicar el mundo, con todo y que existen diferentes tipos de teorías. El arte en general, por el contrario, no busca exacta o inmediatamente explicar el mundo, sino alcanzar experiencias del mundo y el universo. El arte consiste en crear (nuevos) mundos, no simplemente representarlos.

Tradicionalmente el arte y la ciencia han sido asimétricos. Este texto afirma que deben poder ser simétricos, o también, armónicos. Así, el tema no es el de la

coincidencia o la equiparación, sino, mucho mejor, el de la complementariedad. Algo que, sin embargo, se dice fácil, pero es difícil de llevarse a cabo.

Sin embargo, la caracterización anterior requiere un matiz fundamental. Se trata de la pregunta genérica acerca de qué es la realidad: ¿Qué es real? De manera atávica, era real todo aquello que se podía tocar, ver, sentir y demás y que, de un lado, remitía a la importancia de los sentidos, y de otra parte comportaba –o comporta– una existencia objetiva, distinta al sujeto y diferente de él. En esta tradición, una montaña era real, como un meteorito o una pared o un lobo o un tiburón, por ejemplo. Era real todo aquello que era exterior al sujeto y que no dependía de él. Consiguientemente, las ideas, las creencias, y otros aspectos eran irreales, en la misma categoría que los sueños, los fantasmas, las ilusiones y demás. En una palabra, la ciencia establece qué es real, y lo demás le queda al arte; y en sentido amplio, acaso también a la filosofía.

La investigación del siglo XX y siglo XXI ha arrojado nuevas y sorprendentes luces al respecto. Por ejemplo, los estudios literarios, o también, la psicología del arte, o acaso también alguna de las lógicas no-clásicas. Gracias a instancias como estas, Hamlet no es menos real que un árbol, Los hermanos Karamazov no son menos reales que las arenas de una playa, y Pedro Páramo no es menos real que una iglesia o un edificio o un centro comercial, por ejemplo. Es real aquello que *afecta* al alma, y la sensibilidad humana se ve afectada por un choque automovilístico tanto como por un concierto de Beethoven o un Lied de Mahler. Vivimos las vicisitudes del Coronel Aureliano Buendía y el sueño de la noche anterior con tanto realismo como el calor o el frío o la borrasca que está haciendo en este instante fuera de nuestra casa.

En verdad, hay objetos reales que no existen; y no necesitan existir para ser reales. En el panorama de las lógicas no-clásicas es particularmente la lógica de la ficción la que permite este aprendizaje. A su vez, hay objetos que son a la vez reales e irreales. Es real todo aquello que afecta al alma humana, al corazón humano. Lo que sucede a lo largo de la historia es que hemos ido ganando en aspectos, niveles y modos de realidad hasta llegar a alcanzar diferentes realidades. En fin, sentimos cosas, aunque no las sepamos. En el horizonte resuena el teorema de Gödel: hay cosas que son verdaderas y no sabemos exactamente por qué son verdaderas.

Como se aprecia, existe una dificultad acaso más evidente en el caso de las artes que de las ciencias. Se trata de la formación de los espectadores que sean

capaces de entender avances en el conocimiento, avances en materia de arte y estética. Grosso modo, existen dos clases de públicos: aquellos que han sido cultivados, y los que no. De manera atávica, una audiencia poco o nada educada encuentra más difícil entender las artes y las nuevas estéticas. Simplemente no las entienden. Una situación semejante se hace tanto más aguda y crítica con el arte en general del siglo XX y XXI; aquello que, de manera genérica, se llama las nuevas vanguardias.

En el caso de las ciencias no sucede algo diferente, particularmente debido a los tecnicismos cuando se trata de ciencia de punta. El público normal no entiende presentaciones semejantes, y generalmente se arguye que existen dificultades, además, de lenguajes.

Pues bien, la buena ciencia, como el buen arte, exige un público previamente educado para ser entendidas y aceptadas. A su vez, el arte y la ciencia contribuyen a formar el público que las va a aceptar. En el fondo suena la interpretación de Copenhague, a propósito de la mecánica cuántica; es decir, la observación crea al objeto observado y al mismo tiempo lo modifica.

En pocas palabras, es real aquello que afecta al espíritu humano. Y el espíritu humano es afectado por innumerables cosas. El arte crea realidades que en ocasiones son más reales que muchas de las cosas del pequeño mundo cotidiano o de la vastedad del cosmos. La estética se encuentra en la base del conocimiento humano y, por tanto, de aquello que puede ser llamado como “real”. Muchas veces, tenemos sueños que son más reales que la realidad misma.

Como se aprecia, la importancia de los sentidos, en el sentido clásico o fisiológico de la palabra, queda desplazada a lugares secundarios, y lo que emerge en su lugar es la importancia de los sentidos, las sensaciones y los sentimientos, conjuntamente. Pues bien, la estética es exactamente esta dimensión. En inglés, la palabra *feeling* y en alemán la palabra *Empfindung* significan las tres cosas al mismo tiempo: sensaciones, sentimientos y sensibilidad. En español, las cosas aparecen divididas. *Aisthesis*, en griego, hace referencia tanto a las emociones, sensaciones y sensibilidad, como a los sentimientos. El fundamento de nuestras relaciones con el mundo, tanto como el lugar de nuestro encuentro con el mundo, es la estética; que, comporta, como se aprecia, bastante más que simplemente arte o ciencia o filosofía. Para decirlo en otras palabras, es real todo aquello que afecta al alma humana.

Este reconocimiento encuentra, por así decirlo, una puerta de acceso, históricamente hablando, gracias a la fenomenología. Existen, y son posibles, realidades no objetivas. Estas son las vivencias. Se trata de realidades que no están en el espacio como tampoco en el tiempo. En otro espectro distinto, el universo es esa clase de fenómenos que no están ni en un tiempo ni en un espacio. La cosmología científica coincide, por otros caminos, con la fenomenología, y ambas remiten a la importancia de la estética.

\* \* \*

Emergen, sin embargo, varios obstáculos. Primero, no existe una forma única de ciencia, pues observamos tres revoluciones científicas. Segundo, no obstante, lo que prima es la disciplinariedad en la ciencia y por tanto las divisiones. Debe ser posible una ciencia unificada, algo que emerge recientemente con el Círculo de Viena, se proyecta a través de varios autores, pero que permanece a la fecha como un desideratum. El estado normal es el de las dos culturas (C. P. Snow), aunque hay quienes han llamado a la posibilidad o la necesidad de una “tercera cultura” (Brockman). No obstante, lo que acontece en la ciencia no es diferente a lo que sucede del lado de las artes. Lo que abunda ampliamente es una disciplinariedad de las artes (Laddaga). Debe ser posible, igualmente, una convergencia de las artes, algo que está lejos de suceder al día de hoy.

El panorama, sin embargo, no es desesperado ni pesimista. Existe, crecientemente, un llamado a un acercamiento o diálogo entre arte y ciencia.

En el origen del mundo está el asombro (*thaumaxein*, en griego), pero no todas las cosas nos admiran o nos atraen. Es como si decidiéramos, de antemano, qué merece nuestra admiración y qué no. En la filosofía de la ciencia, este es el problema de la deducción. Toda inducción es una deducción, concluyó Popper. El asombro es de entrada un estado de abierto, un estado de des-prevención gracias al cual suceden novedades y nuevas experiencias tienen lugar. Demorándonos en la actitud estética dejamos que algo esté en su plenitud, que advenga, que se explaye, y acaso también, ulteriormente, que nos arrobe.

Así, por ejemplo, no todas las mujeres merecen que las observemos, o no todos los hombres, según el caso. Son algunas, es alguna y no todas o todos, por ejemplo. La admiración puede explicarse con base en leyes de potencia, no en distribuciones normales. Una ley de potencia es uno de los rasgos distintivos y específicos de que hay complejidad. Así las cosas, en la base del mundo está la complejidad, no procesos universales, procesos generales. El mundo según parece, está lleno de cisnes negros, aunque los percibimos en muy pocas ocasiones. Una hermosa aporía.

Sin la menor duda, el principal problema común a las artes y las ciencias es el de las relaciones entre realidad y ficción; no entre realidad y apariencia, o entre ser y no-ser, para decirlo, por ejemplo, en el lenguaje de los filósofos. Otra manera de decir la misma cosa es que se trata de las relaciones entre el estado de vigilia y el sueño, o incluso, más radicalmente, entre locura y razón.

Así, la unión entre arte y ciencia ha de tener un beneficio innegable consistente en la posibilidad de pensar –y, por tanto, de vivir– sin categorías. Aristóteles, congruente con su estructura mental analítica y jerarquizante hizo creer que los seres humanos pensamos con categorías, y que estas son necesarias o inevitables. Toda la tradición que depende o se deriva de Aristóteles hace eco de una creencia semejante.

Pensar sin categorías –*pigeon-holing, tagging y categorizing*, en inglés; clasificar, etiquetar y categorizar, correspondientemente tiene inmediatamente diversas derivaciones. Así, por ejemplo, se trata de dejar que la mano piense por sí misma, lo cual no necesariamente debe ser asimilado a la “escritura automática”, permitir que los colores definan las líneas, o también que la piel piense por sí misma y se exprese plenamente, que es lo que sucede, en un caso, en la pintura o el dibujo o en la poesía, o en el otro caso en la danza, por ejemplo.

Como quiera que sea, uno y otro bando, las ciencias y las artes, han estado clásicamente disyuntas, y las barreras entre ambas han sido construidas estratégica y decididamente. Esta historia tiene orígenes claros. Es sobre este aspecto que giro, inmediatamente, la mirada.

## 4 - . L a e s t é t i c a y l a c u l t u r a

**L**a ciencia se hace posible sobre la base de la cultura, en el sentido al mismo tiempo más amplio y fuerte de la palabra. Esto es, la base de la ciencia son las costumbres, los atavismos, las prácticas sociales, la institucionalización de las mismas en la forma de símbolos, en fin, el sentido común, la opinión, que es siempre conservadora, y todo lo que las hace posible, las instituye y las refuerza. Para una comprensión internalista de la ciencia, la cultura es algo que va de suyo y juega un papel nulo o simplemente implícito en el desarrollo de teorías, experimentos, hipótesis y descubrimientos. En contraste, para el externalismo, la ciencia es imposible sin una relación, así sea indirecta, con factores tales como la biografía, las circunstancias familiares y sociales, en fin, el momento histórico y los avatares que enmarcan la vida y obra de los científicos.

El reconocimiento acerca de la importancia de la cultura para la investigación científica abre las puertas para algunos capítulos apasionantes que son, en el marco de la bibliografía sobre ciencia, ampliamente minoritarios. Se trata, por ejemplo, de la antropología de la ciencia, la psicología del descubrimiento científico, los estudios de género sobre ciencia; son más ampliamente conocidos la sociología de la ciencia, desde luego la historia de la ciencia –ya mencionada–, los estudios sociales y culturales sobre ciencia y tecnología, en fin, los temas atinentes a la gestión y las políticas públicas de ciencia y tecnología. Y siempre fundamental, naturalmente, la filosofía de la ciencia.

En cualquier caso, todo el conflicto radica en las proporciones y los balances –dinámicos– entre internalismo y externalismo. Pues bien, nada diferente sucede en el caso del arte. El arte nace en un contexto cultural en sentido amplio pero fuerte, y parcialmente se debe a él.

La historia del arte nace, de hecho, como un asunto eminentemente internalista. Se trata de los trabajos clásicos, pero pioneros, de autores como Wölfflin, Winckelmann, Vischer, Friedländer, Worringer y von Schlosser. Significativamente, Vasari, en sus *Vidas*, tiene una actitud más moderada entre el extremo

internalismo y un externalismo radical, aun cuando, evidentemente, en su época el tema no se planteaba en esos términos.

Como se aprecia sin dificultad, el gran problema es la asunción, equivocada, según la cual existe la ciencia como un cuerpo propio, autónomo y autosuficiente, de un lado, o de otra parte, el arte, cuando la verdad es que en la base se encuentra el colchón de la cultura en toda la acepción de la palabra. Esto es, literalmente, toda la complejidad resultante del tejido compuesto por biografía, entorno familiar, momento social, época histórica, vicisitudes naturales, influencias y experiencias de diverso tipo, y siempre, claro, el papel de la aleatoriedad, por decir lo menos. Y lo mismo cabe afirmar con respecto a la filosofía. Esto es distintivamente más cierto para las ciencias sociales y humanas que para las naturales o exactas.

Pues bien, es justamente esta correlación entre ciencia y cultura, o entre ciencia e historia –vale igual para el arte y la filosofía- la que permite entender la variedad, la diversidad, los debates, los intereses, las preferencias, los favorecimientos, los obstáculos y otras características, todas las cuales, sin la menor duda, enriquecen ampliamente el espíritu humano.

Quisiera mencionar un ejemplo particular para ilustrar lo que precede. En 1913, coincidentalmente el mismo año en el que nace el fordismo y con él, epocalmente, las ideas de Fayol, Taylor, Forrester y la administración científica, nace el conductismo con Watson. El conductismo afirma que los comportamientos humanos: a) pueden ser explicados, b) pueden ser predichos y determinados por factores, fuerzas, incidencias o elementos universales aplicables a cualquier persona, grupo o sociedad. El conductismo al mismo tiempo variará y se transformará con las ideas posteriores de Skinner y de Bandura, más adelante. Todo ello sucedía en los Estados Unidos. Pues bien, paralelamente, en Europa –podría decirse como reacción al conductismo-, nace la etología sobre la base de la teoría de la evolución. En contraste con el conductismo en cualquiera de sus variantes, la etología sostiene que todos los comportamientos, de individuos, familias o especies, dependen en cada caso del medioambiente en el que se encuentran. De este modo, la dependencia del contexto es fundamental para entender los comportamientos de un individuo o especie, incluidos los seres humanos. Precisamente en este sentido, correspondientemente con la ecología, se hablará de la importancia de los microclimas, los nichos ecológicos, los ecosistemas, los biomas, la biología del paisaje.

Como se aprecia sin dificultad, la variedad cultural *lato sensu* impide las explicaciones unilaterales, universalistas, que no saben de particularidades. En consecuencia, la diversidad de explicaciones es, mucho mejor que una limitación o un rasgo acaso relativista o ecléctico, un motivo de riqueza, profundización, matices y distinciones que permiten, por decir lo menos, conservar una estructura de mente abierta. Ha habido lugares y momentos en la historia de la humanidad en la que los matices y pluralismos han sido impedidos, con lo cual se instauran regímenes violentos, física y simbólicamente hablando. La complejidad implica diversidad y es una señal de salud y vitalidad.

El ejemplo de los contrastes, fuertes, entre conductismo y etología bien pueden ampliarse o extenderse a otras ciencias y disciplinas, a otras geografías y momentos en el tiempo. En este mismo sentido, cabe pensar que no existe algo así como una historia universal del arte. En verdad, la antropología permite aprender que cada cultura se expresa de distintas maneras tanto como representa de diversas formas el mundo y la naturaleza. La antropología pone de manifiesto que toda cultura, pueblo o sociedad se concibe a sí mismo como el centro del universo. La diversidad de pueblos, culturas, sociedades e historias es, por tanto, la misma diversidad de centros, y no hay ninguno que sea superior a los demás, y manifiestamente no a priori.

De modo particular, no hay una forma universal de expresar el amor, sino una variedad; y tampoco hay una forma única de expresar la rabia o el odio, por ejemplo (Goodman, 1976). Hemos sido acostumbrados a creer que sí debido al primado de la historia de Occidente. En este sentido cabe pensar en el arte en su destierro global (Arnaldo, Fernández del Campo, 2012). De esta suerte, mientras que la ciencia y la filosofía, por lo menos tácitamente, afirman la idea de universalidad, las artes permiten aprender la importancia de lo local, lo particular, lo singular y, muy radicalmente, lo excepcional. Pues bien, quiero sostener que es el reconocimiento preciso de lo excepcional lo que permite conectar y ulteriormente enlazar al arte y la ciencia. Lo excepcional puede ser dicho, metafóricamente, como cisne negro; y conceptualmente, como evento raro. Las cosas más importantes en la vida están constituidas por excepciones, eventos raros, y no precisamente por reiteraciones, repeticiones, generalidades.

Las ciencias y las artes se complejizan cuando se las sitúa en el contexto de la cultura. Se complejizan, es decir, se llenan de contenidos, se enriquecen, dejan de ser planas y lineales, ganan matices, gradientes, cromatismo y sonoridad. El

problema que emerge consiguientemente es el de la ciencia o el arte como un fenómeno histórico-social, en el cual, siempre, inmersa, está la dimensión individual, la creatividad, la biografía – todo lo cual puede ser contestado al mismo tiempo como verdadero y falso, y las gradaciones que, notablemente, admiten las lógicas polivalentes (verdad, incertidumbre, ni lo verdadero ni lo falso, más verdadero que falso sin que sea definitivamente verdad, y demás). Como se aprecia sin dificultad, podemos tomar distancia con respecto a la lógica formal clásica también en el estudio de la ciencia, del arte, y de sus relaciones, supuesto el resorte social y cultural de las mismas. Resulta mucho más sugestivo y significativo si, en contraste con la lógica formal clásica, el marco es, en general de las lógicas no-clásicas; esto es, por ejemplo, la lógica difusa o las lógicas polivalentes, la lógica del tiempo, la lógica dinámica o la lógica epistémica, principalmente, en donde las cosas o bien no son ni verdaderas ni falsas, o no una cosa más o mejor que la otra, o bien, pueden ser al mismo tiempo falsas y verdaderas. En otras palabras, las relaciones entre ciencia y arte, y el reto de decir lo inefable requiere tomar distancias fuertes con respecto a relaciones simples, llanas, ulteriormente triviales.

Distinguir en ciencia, en filosofía, en arte o sencillamente en la vida cotidiana, lo trivial de lo no-trivial es la más importante pero difícil de las tareas. Lo no-trivial se encuentra exactamente en la geografía –o por decir lo menos, en la dirección- de lo no-dicho, lo impensado, lo sorpresivo, lo inaudito, en fin, lo indeterminado.

Puede decirse que el problema de las relaciones entre internalismo y externalismo se origina en el siglo XIX precisamente gracias al hecho de que el siglo XIX descubre la historia –como ciencia, como problema, como tema-, y al mismo tiempo descubre el concepto de cultura y el de civilización. De manera puntual, Occidente se denomina por primera vez como tal a sí misma justamente en el siglo XIX. Y también, al mismo tiempo, la modernidad se denomina como tal por primera vez de este modo en el siglo XIX gracias, notablemente a las reflexiones lideradas por Beaudelaire. Ni el siglo XVII, ni el XVIII supieron de sí mismos como formando parte de la modernidad. De consuno, los autores clásicos de la ciencia moderna, Descartes, Galileo, Locke, Newton, por ejemplo, no supieron jamás que eran “modernos”. Hegel, para quien la historia es acaso el tema más importante de todos, acuña la idea según la cual las cosas –por ejemplo, las guerras, la filosofía, el arte, la ciencia, o la cultura- suceden como una expresión

de un espíritu de la época (*Zeitgeist*), que es, en realidad, una manera elegante de reduccionismo, pues nada se salva o se sale de un *Zeitgeist* determinado.

Tentativamente cabe decir que las artes y las ciencias plasman una época determinada, al mismo tiempo que contribuyen a configurarla. Pero es igualmente cierto que la ciencia y el arte se erigen en determinados momentos como gritos de reacción o de rebelión contra una época determinada; por ejemplo, contra determinados estilos, costumbres, formas de ver el mundo y la realidad, atavismos, autoridades y poderes. De esta suerte, una teoría del reflejo en arte, estética o ciencia, es bastante limitada, y ocasionalmente equivocada.

Determinar significa dejar de lado muchos aspectos del mundo y de las cosas. Por eso, por ejemplo, se habla de delimitación metodológica, y delimitación conceptual, y demás. Determinar significa discriminar. En verdad, no podemos determinar todo lo que es posible. Más exactamente, la posibilidad no puede ser determinada; digamos, conocida. Solamente puede ser pensada o imaginada.

Digámoslo de manera franca y directa: no existe una única realidad que se exprese en el arte o en la ciencia. Por el contrario, existen y son posible siempre gamas, matices, incluso alternativas y dimensiones perfectamente plurales y contrapuestas de la realidad y del mundo, en un mismo momento epocal. *À la limite*, existen diversas, múltiples realidades; éste es el resultado más importante del encuentro y eventual unión entre ciencia y arte. El reconocimiento de múltiples dimensiones de lo real es tanto más cierto en un mundo en el que hemos ganado la simultaneidad, una visión integrada, y en el que la información permite romper barreras históricas o geográficas, que es lo que acontece gracias a internet. Nos encontramos apenas en la alborada de un mundo que sabe de cualquier cosa menos de una visión única o predominante de la sociedad y el universo.

Digámoslo de manera puntual. La ciencia se caracteriza porque nos invita a enfrentar, a reconocer, a aceptar lo real, lo que sucede, lo que hay. La filosofía consiste en un llamado a cambiar nuestra actitud hacia el mundo natural a fin de descubrir otras posibilidades. El arte por su parte, dicho de manera general, no se preocupa en absoluto por la realidad. Antes bien, crea nuevas realidades, explora el mundo de lo posible, sabe de imposibilidades y al cabo se ríe de lo real, tal cual.

La ciencia consiste, dicho de manera puntual, en la capacidad para explicar el mundo. Para ello acude a modelos, ecuaciones, modelamientos y simulaciones, experimentos y demás. El mundo es lo que la ciencia afirma, según cada caso. Por su parte, el arte tiene otras opciones. Contra algunas estéticas del pasado –por

ejemplo, la estética marxista y la teoría del reflejo-, el arte no tiene como finalidad representar el mundo, en cualquier modo o sentido de la palabra. Antes bien, lo propio del arte, quiero sugerirlo, consiste en la creación de mundos. Crear y jugar opciones, crear y jugar con posibilidades.

Sostenía Picasso que en el arte el pasado como el futuro, no existen, sólo existe el presente. Esto puede ser cierto en el caso de la pintura, pero ciertamente no de la música. Sin embargo, el arte no se define como explicación del mundo, de una circunstancia, en fin, una persona, por ejemplo. El mundo nos permite, si cabe, fugarnos de la realidad, incluso aun cuando nos la muestra de forma, en ocasiones desgarradora; por ejemplo, en la sonata *La muerte y la doncella* de Schubert, en el canto dramático de La Tierra de Mahler, o en los fusilamientos de Goya, por ejemplo. Vemos la realidad no para hundirnos en ella, en cualquier sentido o acepción de la palabra, sino para sentir o pensar que otros mundos son posibles.

Como quiera que sea, el papel de la cultura consiste en introducir mediaciones. En unas ocasiones se trata de catalizadores, y en otras de inhibidores para los procesos sobre los cuales investigan, trabajan o crean científicos y artistas. La cultura, de base esencialmente conservadora, cumple una función de mediación; esto es, la cultura remite a algo más que a ella misma, pero cuando la cultura se vuelve auto-referencial podemos identificar crisis serias, estructurales, profundas.

El papel mediador de la cultura es tanto una virtud como un obstáculo. No existe una sola clave que permita distinguir inmediatamente el papel positivo o reaccionario de la cultura para el desenvolvimiento de una forma de pensamiento, arte, ciencia o estilo de vida. Y ciertamente no existen tampoco patrones universales. La cultura remite siempre a lo particular, a lo singular. Como lo enseña la antropología –esa ciencia de la cultura-, la cultura remite a lo particular determinado lingüística, étnica, geográfica, históricamente o bien desde el punto de vista medioambiental. Un país determinado puede estar, como es efectivamente el caso, compuesto por numerosas culturas. Todo ello determina las aproximaciones, valoraciones y formas de existencia de ciencia y arte, dicho en general. De manera que la pluralidad de la cultura –resorte o colchón de la ciencia y el arte- comporta un abanico amplio, polifónico lleno de cromatismos, rico en diversidad para el propio encuentro, diálogo y unión eventual de arte y ciencia. Como si cada una no contribuyera por sí misma a este panorama, por lo demás. La marca de calidad de la vida, tanto como de la naturaleza, estriba exactamente en la diversidad, multiplicidad, pluralidad, en fin, en una complejidad irreductible. El acto de la creación o la creatividad se nutre exactamente de esta pluralidad o, dicho

negativamente, con la insatisfacción de una visión única o dominante; en fin, visión, lenguaje, estilo u otra variante posible, según se prefiera.

Así las cosas, la conclusión que emerge es fundamental: es preciso tener, o bien adoptar, una estructura mental abierta a fin de comprender justamente el conjunto, tejidos y dinámicas de mediaciones que caracterizan a la cultura; esto es, dicho de manera puntual, a la vida cotidiana. Existe siempre una tensión –es lo mejor que cabe decir–, entre vida cotidiana de un lado, y ciencia, arte y filosofía, de otra parte. Esta tensión desempeña un papel potencialmente creativo y posibilitante.

Una ilustración importante es posible en este punto. En una visión tradicional, la modernidad emerge en el siglo XVII, que es el siglo de grandes desarrollos tales como la geometría analítica de Descartes, la ética de Spinoza, el pensamiento liberal de Hobbes y Locke, emerge la revolución científica con Galileo y Newton, Vesalius, Harvey, Boyle y varios más. Se trataría por tanto de un siglo de avances, condiciones propicias para el pensamiento, la ciencia y la filosofía. En el dominio del arte, la expresión más importante es el surgimiento del barroco (1650-1750).

Pues bien, sorprendentemente, en el 2013 se publica en inglés, y la traducción aparece en español en 2017, *El siglo maldito*, de G. Parker. El historiador inglés pone de manifiesto, con una profusa cantidad de fuentes, que se trató en realidad de un siglo con serias afectaciones climáticas –fue cuando sucedió la pequeña edad de hielo–, numerosas guerras –específicamente la guerra de cien años–, y una ingente cantidad de catástrofes. Las hambrunas proliferaron en Europa, de norte a sur y de oriente a occidente. Un tercio de la población mundial muere en el siglo XVII. En el arte, el siglo XVII es el siglo de Vermeer, Rubens, Velasquez, Caravaggio, van Dyck y Rembrandt, lo cual no es poca cosa, para nada. Además, claro, del ya mencionado barroco; los años de infancia y juventud de J. S. Bach. El siglo en el que emerge la modernidad es al mismo tiempo un siglo maldito; las cosas nunca tienen una sola cara, una sola voz.

Así las cosas, las relaciones entre ciencia y arte con la cultura es un tema que merece una segunda y tercera mirada. No hay reflejo sin más, ni tampoco representaciones, expresiones o inferencias directas en modo alguno. Las cosas son más complicadas, y por tanto, sugestivas, de lo que las lecturas clásicas y normales hicieron pensar. El caso del siglo XVII es aleccionador gracias a que ha sido muy bien estudiado, pero este razonamiento puede y debe trasladarse, como motivo de reflexión, a otras épocas y lugares.

Podemos decirlo de manera escueta. Para la superación –en cualquier sentido y con cualesquiera circunstancias – de la vida cotidiana se requieren enormes fuerzas

intelectuales. La creatividad intelectual es quizás la expresión más importante de estas fuerzas intelectuales; que son, hay que decirlo, fuerzas espirituales. La creatividad es una fuerza, sin la menor duda. La encarnación y expresión al mismo tiempo de estas fuerzas intelectuales es el artista, el pensador, el descubridor, el inventor. En el siglo XIX era lo que se denominaba el genio, en la atmósfera del romanticismo. Quisiera decirlo de manera específica: se trata de la fuerza de la individualidad, una auténtica *hybris*. La ciencia y el arte ponen de manifiesto como pocas esferas en la historia del espíritu humano el hecho de que quien marca la diferencia es en cada caso el individuo. Un individuo que sabe leer e interpretar la historia, su época y su propio entorno. Ciertamente un individuo con redes, relaciones, entramados, contextos, influencias, pertenencias, adscripciones y demás; pero la individualidad es la esfera en la que se resuelven –creativamente en el caso del buen arte y de la buena investigación– dichas redes y entramados. Evidentemente, la resolución de las tensiones mencionadas no siempre es un acto consciente, reflexivo y deliberado. Por el contrario, se trata de una experiencia; al cabo, de una forma de vida.

El arte convive más fácilmente con la locura, mientras que la ciencia le huye. La divina locura, han escrito numerosos artistas refiriéndose a la capacidad de burlarse del absurdo, de reírse de los formalismos, de alcanzar inspiraciones, en fin, nuevas visiones y dimensiones. La locura es más amiga de las artes porque en ellas la locura es feliz. Digamos, por lo demás, que el mérito de Foucault consistió en haber mostrado claramente que no tiene sentido un discurso o un conocimiento sobre la locura desde afuera. Debemos poder ver y entender a la locura desde adentro. Y ello implica la pérdida del yo, que es el gran temor de los occidentales. El Gran Miedo no es la muerte, sino la pérdida del yo. De ese pequeño terruño que se cree sólido y consistente pero que, en realidad, es inexistente. La locura es justamente ese yo.

Por esta razón las artes han sabido de esas luces, directas o indirectas, sobre las relaciones entre genio y locura, o entre melancolía (*melencholia*) y creatividad. La razón consiste en el control y el aislamiento o el alejamiento. La razón separa, aísla, previene. En contraste, la sensibilidad nos acerca, nos hace “más humanos”, y más radicalmente aún, nos hace empáticos (*einfühlen*), nos permite la compasión, algo que nos acerca a la sabiduría.

El tema que emerge entonces es, aunque sea redundante, el genio creativo; y con él, el capítulo de la psicología del descubrimiento y la creatividad.

# 5 - . El problema de la originalidad

Hacer ciencia es algo tremendamente difícil. La razón es que en ciencia sólo hay medalla de oro; no hay medalla de plata, ni de bronce, ni premio por participación. Más exactamente, en ciencia en general – incluida la filosofía- no se puede pensar lo que ya ha sido pensado, no se puede descubrir lo que ya se ha descubierto y no se puede inventar lo que ya ha sido inventado. El gran científico es aquel, o aquella, que es capaz de formular un problema novedoso, de resolver un problema que no ha sido resuelto hasta la fecha, de formular un nuevo modelo en un campo del conocimiento, en fin, quien es capaz de formular una (nueva) teoría sobre el mundo o sobre un aspecto del mundo. Al cabo, excepcionalmente, quienes son capaces de dar nacimiento a una nueva ciencia (Maldonado 2021). Como se observa sin dificultad, hacer ciencia es sumamente difícil, cuando se trata de hacer *buena* ciencia; esto es, cuando el tema es ser creativos.

La inmensa mayoría de académicos e investigadores no son científicos – aunque se presenten a sí mismos como tales o aun cuando sean introducidos en eventos en calidad de tal-. Simple y llanamente “hacen la tarea”; es decir, trabajan en laboratorios, escriben textos, logran publicaciones porque se les pide que lo hagan, punto. Esto ha conducido a un profundo malestar en la ciencia y la academia: la preocupación por los *rankings*.

No existe, sin embargo, ninguna garantía para hacer buena ciencia; y ciertamente no de antemano. Es exactamente en este sentido que la formación de investigadores es una inversión a largo plazo, a fondo perdido y una inversión de riesgo. Es en el curso de su investigación, habitualmente una vez que ha obtenido el doctorado (Ph.D.), cuando un investigador puede dar indicios de originalidad, y dar en el blanco, por así decirlo. La formación de científicos, como la de artistas se caracteriza por los tres rasgos mencionados de inversión – personal y social. En la mayoría de los países de América Latina, un investigador –en ciencia, en filosofía o en arte- logra eventualmente destacarse y ser reconocido principalmente

por mérito propio, antes que por la existencia de políticas públicas y programas de gobierno que incentiven la creatividad, la educación de excelencia, en fin, la formación de alto nivel.

Hoy por hoy, el científico se da a la tarea de escribir, cada vez más en redes de coautoría, sobre los procesos o los resultados de su investigación. La forma normal de publicación en ciencia es el artículo científico (*paper*), algo que encuentra su génesis en los orígenes de la modernidad cuando en las principales academias los investigadores presentaban informes sobre sus trabajos (*Repports; Letters*), los cuales dieron lugar posteriormente, con la creación de revistas especializadas en artículos científicos (*papers*). Hoy, la variedad de artículos es amplia y cada vez aparecen formas novedosas de publicación de artículos. En la actualidad, y desde hace un tiempo para acá, difícilmente una novedad científica aparece en la forma de un libro. No obstante, es evidente que sí existen algunos casos (Mandelbrot, Georgescu-Roegen, y varios más). En contraste, en las ciencias sociales y humanas los libros tienen una importancia, un calibre y un alcance perfectamente distinto a lo que sucede en las ciencias naturales.

Por su parte, la filosofía, tradicionalmente escrita y difundida en la forma de libros, no se cierra a la publicación de artículos; por el contrario, dadas las presiones institucionales, los filósofos se dan a la tarea, cada vez más, de publicar también artículos en revistas especializadas, con énfasis, índices de impacto, en ocasiones incluso con restricciones de idiomas que imprimen una dinámica singular al pensar mismo. Los *papers* son en cierto modo una “invitación” a pensar de forma concisa y rápida; el libro se lee y se escribe en tiempos perfectamente diferentes.

Ahora bien, la investigación no es, en absoluto, un privilegio de la ciencia o la filosofía. También los artistas investigan, y mucho; los escritores, los poetas, los músicos, los pintores, los arquitectos y demás. La historia de los bocetos, la historia de los manuscritos –con sus tachaduras y correcciones–, la historia de los procesos editoriales en arte en general son una muestra suficiente de este hecho. Desde Chopin hasta Picasso, desde Rembrandt hasta Goya, por ejemplo. Como es sabido, hay publicaciones de manuscritos y de bocetos que tienen una valía propia.

La investigación, en ciencia o arte, se define por la búsqueda de la originalidad, y está gatillada, por así decirlo, por una fuerza que podemos llamar intelectual, o espiritual; una aproximación existencialista hablaría igualmente de la vivencia de una situación límite. Una situación límite sin un antecedente y un marco de

conocimiento de investigación es, al cabo, árida. Ciertamente son numerosas las personas que han afrontado –y afrontan, en un mundo de crisis crecientes y sistémicas-, situaciones límite, y sin embargo, en esas situaciones no se evidencia siempre creatividad, artística o de otro tipo. Dicho negativamente, las personas normales –esto es, normalizadas, en el sentido preciso que la palabra adquiere en psicología y en educación, con sus derivaciones sociológicas y políticas- son negadas a cualquier posibilidad de creatividad e innovación. La creatividad sucede en una región literalmente cercana al caos – o también, alejada (muy alejada) del equilibrio. La originalidad es una fuerza de vida, una pulsión que puede y debe ser canalizada.

En verdad, el más importante y difícil de todos los problemas tanto en arte como en ciencia y en filosofía es el de cómo alcanzar una obra maestra, cómo lograr una consolidación en su campo, en fin, cómo lograr introducir una inflexión en la cultura, o lo que es equivalente, finalmente, cómo lograr entrar a la historia. Como se aprecia, se trata de diversas expresiones de un solo y mismo problema. Nos concentramos en este problema en lo que sigue.

Un científico o filósofo, al igual que un artista, se define por una vida centrada a la investigación, que se traduce en la escritura, o pintura, o dibujo, por ejemplo, de textos destinados a la publicación, exhibición o interpretación, según el caso. Una investigación que no se traduce en productos, no existe. Sin embargo, no es el artista mismo, o científico o pensador, quien determina la validez final o definitiva de su trabajo. Dicho genéricamente, es la comunidad de pares y la sociedad en general la que determina la valía de una obra como original. Este es un tema sensible y difícil. Hay artistas y pensadores que han alcanzado en vida un reconocimiento sinigual; pero en muchas otras ocasiones, ello sucede después de muertos. Son incluso conocidas las vidas de artistas, filósofos y científicos, que han alcanzado en vida un prestigio, pero con el tiempo han terminado por desvanecerse. Todo parece resultar, finalmente, como los jardines de arena del budismo zen.

Ahora bien, emerge aquí un problema sensible. ¿En qué momento o cómo una obra (vanguardista o novedosa) se convierte en un acervo cultural y entonces se hace normal? Beethoven logra un éxito inmediato, pero J. S. Bach tarda dos siglos en ser re-descubierto y valorado, por ejemplo. Los casos y los ejemplos se pueden multiplicar a las diferentes artes, épocas y lugares a voluntad. El interrogante formulado no admite una respuesta sencilla y directa; por el contrario,

vuelve a plantear las relaciones, complejas, entre ciencia y arte de un lado, y la cultura, de otra parte. Y guiando en alguna parte, el papel caprichoso del azar. La complejidad consiste en la inescapabilidad de la aleatoriedad, independiente del peso que se le asigne o reconozca.

Un buen investigador busca alcanzar una obra. Sin embargo, es en las artes en donde es más genéricamente común hablar de una *obra*, de un artista, escritor, músico o poeta. En filosofía, hablar de una *obra* hace referencia a un libro capital –digamos, la *Crítica de la razón pura*, o la *Fenomenología del espíritu*, por ejemplo-, o bien para el conjunto a los trabajos de un pensador, digamos, ya al final del día, o cuando la tarde está bien avanzada y es posible ponderar con cuidado y acierto el resultado de sus trabajos. En ciencia el término es bastante menos usual.

Una obra en general es el resultado de una serie de trabajos sostenidos en el tiempo; con todo y, en ocasiones, altibajos; esto es, años de mayor productividad, y años de una productividad menor. Sólo que el tiempo es esencialmente variable de un autor a otro, de un artista a otro. No existe jamás ninguna fórmula mágica. Van Gogh pinta en ocho años los ochocientos cuadros que lo hicieron famoso. Chopin escribe entre cinco años la mayor parte de la producción que lo catapultó ante el mundo, incluyen la sonata *Polonesa* y las Mazurkas, los valeses, los impromptus, los nocturnos, los conciertos y sinfonías. En numerosos otros campos puede ilustrarse este argumento. Muchas de las obras de artistas y filósofos, por ejemplo, logran ser conocidas póstumamente. Sostenía Goethe que quien quiera dejar un legado y alcanzar cierta trascendencia debe crear una obra ingente.

Como quiera que sea, el problema de base que define a la buena ciencia, tanto como al buen arte es la *búsqueda* de la originalidad, o bien, *lograr* alcanzarla. Quisiera decirlo de una manera precisa: se trata de alcanzar un nuevo lenguaje, en la historia de la ciencia, la filosofía o el arte. El verdadero creador es creador de lenguajes; por ejemplo, conceptos, estilos, modos, tonalidades, matices, en fin, realidades. Hay una expresión breve que logra, como ninguna, expresar de qué se trata la originalidad: alcanzar una *voz propia*. Las artes entienden la expresión como ningún otro campo del conocimiento o de la experiencia. Los científicos o filósofos deben pensar la expresión más de dos veces.

La originalidad se encuentra del lado del agente que investiga. Para ello, existen tradicionalmente dos aproximaciones. Dicho en el lenguaje artístico,

se trata de la imitación de la naturaleza; de aquí la importancia de la copia o la mimesis. De otro lado, al mismo tiempo, se trata de la creación de un esquema de la naturaleza, lo cual apunta a un distanciamiento de la naturaleza y se enfoca mucho más en la forma como se piensa, se ve, o se experimenta a la naturaleza o una parte de ella. Evidentemente la mimesis no es una copia literal, y el esquema es una elaboración singular, mucho más de lo que la palabra misma anuncia. En otras palabras, en un caso, se produce un acercamiento creativo a la naturaleza; en el otro caso, en contraste, se trata de la creación de nuevas naturalezas antes impensadas, inauditas o no vistas. “Naturaleza” es el título general para designar un amplio abanico de temas: experiencias, dimensiones, fenómenos, y demás.

Es importante tener en cuenta que el arte, en general, consiste en un deseo de ilusión (Gombrich), en un juego de engaños y apariencias que el sujeto acepta libremente. Esta expresión no es baladí. Es justamente esto lo que exasperaba a Platón. Dicho en otras palabras, el arte consiste en la creación de mundos, realidades, experiencias, subjetividades y dimensiones. El arte, a pesar de las múltiples variables del realismo e incluso del arte conceptual, no sirve para conocer el mundo, la naturaleza o la vida. Sirven para transformarlas.

Una observación puntual se impone en este punto. De acuerdo con un diagnóstico acertado de Weber, la ciencia moderna se caracteriza –con su reduccionismo, determinismo, dualismo y mecanicismo- porque desencanta al mundo. Monod coincide con este diagnóstico y hace un juicio fuerte sobre la ciencia en general. Es preciso reencantar el mundo. Pues bien, este es el *motto* preciso de la termodinámica del no-equilibrio de Prigogine. Las ciencias de la complejidad consisten exactamente en un *reencantamiento* del mundo. Estar encantados – con la vida, con alguien más, con la naturaleza, y demás; en otras palabras, sin ambages, tener ilusiones. Lo contrario es la cosificación y, al cabo, la muerte. Deseo de ilusión y reencantamiento del mundo: he aquí la clave más fuerte de todas del contraste entre la buena ciencia de punta y la ciencia normal, entre las pretensiones del pseudo-arte y el buen arte, en sentido amplio.

Pues bien, dicho de modo general, si se quiere saber qué es el mundo, el ser humano, el universo o la naturaleza, para ello sí sirve específicamente la ciencia, dicho en general. La ciencia no es otra cosa que una explicación y comprensión de lo que hay, lo que está delante nuestro, lo que sucede, en fin, lo que acaece; incluso, si se quiere, de lo que es inevitable. Precisamente por ello, en el transcurso de su historia, surge la importancia de la observación, de la experimentación,

de la objetividad y los modelos, matemáticos, computacionales u otros. Al cabo, la ciencia produce una teoría, y el mundo es exactamente conforme a lo que la teoría expone. Dicho sin más, los científicos producen teorías, como modelos explicativos del mundo y la realidad. Y la realidad o el mundo no son ninguna otra que lo que la teoría afirma que son. Nada sucede por fuera de la teoría; pero cuando algo no es cobijado o abarcado por la teoría, nuevos modelos explicativos revolucionarios o alternativos emergen.

En contraste, es inusual decir que la filosofía produce una teoría, a menos que el marco de referencia sea, por ejemplo, la filosofía analítica, la epistemología o la filosofía de la ciencia. La preocupación por las teorías comporta un sesgo distintivamente científico. Ni la filosofía ni el arte tienen, en manera alguna, ninguna preocupación por una teoría. La filosofía produce filosofía, y el arte produce arte, por elemental o tautológico que parezca.

Como se aprecia, en cualquier caso, las relaciones entre ciencia y arte están mediadas por las relaciones, diferentes, que cada grupo tiene con respecto al mundo, la naturaleza o la realidad. El arte, dicho de modo genérico, no pretende que lo suyo –un poema, una pintura, una composición musical, una obra de teatro o una escultura, por ejemplo-, sean la realidad tal cual. Ni siquiera en música en aquellas obras que llevan por título referencias explícitas al mundo, como sucede en Stravinsky, en Mahler, en Beethoven o en Vivaldi, entre muchos otros. Algo semejante cabe decir igualmente con respecto al dibujo y la pintura. El buen arte se entiende por sí mismo, sin necesidad de una teoría – para escándalo de los críticos y académicos. Esta comprensión del buen arte es su capacidad para conmovernos profundamente; en ocasiones, irreversiblemente.

Es posible decir, sin que tampoco sea una caracterización reduccionista que el arte es una denuncia del mundo, una recreación de la naturaleza, o una invención de realidades. Tanto más cuanto más “avanza” la historia del arte; esto es, por ejemplo, del medioevo a la modernidad, del renacimiento al arte contemporáneo, atravesando por ese fenómeno singular que son las vanguardias artísticas, siempre plurales y prácticamente ubicuas.

Podemos sintetizar las relaciones en los siguientes términos. Si se quiere saber qué sea el mundo, la naturaleza y el ser humano, la ciencia suministra respuestas. Lo propio de la ciencia consiste en responder enigmas, despejar dudas, resolver acertijos, superar enigmas y poner de manifiesto que no existen misterios; ciertamente no misterios últimos. Exactamente en este sentido, la ciencia es

un proceso siempre abierto e inacabado; en contraste con el mito o la religión. Cuando un misterio es resuelto o puede serlo, las respuestas remiten a la ciencia y se encuentran en el campo de la investigación científica; problema resuelto.

En contraste, lo propio del arte radica en crear un mundo de ilusiones, señalar que la fantasía es tan real o más que la propia realidad, en abrir puertas de dimensiones y experiencias ignotas para la ciencia y la filosofía, en fin, en el rechazo de lo dado. Mientras que la ciencia nos invita a sumergirnos en lo real, el arte es un conjuro de seres nunca antes vistos o imaginados; seres, fenómenos, espacios, momentos. Pues nada es como el arte lo pinta o expresa, y las cosas son muy distintas en el arte a como en la vida cotidiana se las vivía o como lo explicaban las disciplinas y ciencias. El arte enriquece a la vida, y la vida es sencillamente imposible sin esa dimensión abierta, difusa, móvil, indeterminada y siempre cambiante que es el universo del arte. Vivir significa estar encantados con las cosas, vivirlas singularmente; digamos, estar eternamente enamorados. Ilusión, encantamiento, arrobamiento. Y sí, el amor es una experiencia psicótica y no sabe para nada –no le interesa, sencillamente- de principio de realidad.

Una observación adicional, puntual, surge en este punto. En la ciencia ficción el arte no ha sido tradicionalmente un espacio destacado. Lo es la ingeniería, la física y la química, naturalmente el orden social en sus manifestaciones políticas y económicas, incluso los escenarios ecológicos o medioambientales aparecen de alguna manera prefigurados. Pero, de manera generalizada, el mundo del arte no desempeña un papel precisamente protagonista en la ficción sobre realidades futuras, utópicas o distópicas.

Se trata, como cabe apreciarlo, de un contrapunteo entre el protagonismo de la imaginación y la fantasía y el papel estelar de la razón, la observación, y la objetividad. La discusión medieval entre particulares y universales será una discusión eminentemente lógica. La resolución de esa discusión estalla por un camino inesperado: las artes, y las historia que del románico conduce al descubrimiento de la perspectiva con todo, y el subsiguiente manierismo.

Ahora bien, de otro lado, el papel de la filosofía es distinto del escenario trazado por las artes y las ciencias. Lo específico de la filosofía consiste en un cambio de la relación del sujeto hacia el mundo o, lo que es equivalente un cambio del mundo por parte del sujeto. Me explico.

La filosofía nace como la crítica a la sofística, el sentido común, los lugares comunes y los atavismos; esto es, a las cosas que van de suyo y que se dan por

sentadas, sencillamente; por razón de las costumbres o de la autoridad. Ese es el papel que desempeña Sócrates, y no sin razón se ha sostenido que la filosofía comienza con Sócrates. Para Platón, a raíz específicamente del mito de la caverna en el libro VII de la *República*, el tema consiste en un cambio con respecto al mundo de las sombras y un llamado a salir de la caverna para alcanzar el mundo de las luces que es el de las formas y la razón. Con matices y variantes entre la filosofía de Aristóteles, el helenismo y el medioevo, el tema se puede ilustrar igualmente en la actitud radicalmente escéptica de Descartes y el papel que en general adquiere el escepticismo en lo que con todo el aire de la modernidad puede denominarse adecuadamente como la reforma al entendimiento humano (Spinoza, Hobbes, Locke). El entendimiento humano debe ser transformado, y a ello contribuyen la crítica de los ídolos en Bacon o las reflexiones de corte empirista de Hobbes y Locke, sentando por lo demás, las bases para la racionalidad moderna.

Más adelante, Nietzsche elabora la metáfora de las tres transformaciones en voz de Zaratustra, del camello en león, y del león en el niño. Husserl elabora todo un estilo de pensamiento basado en la suspensión del juicio y el cambio de la actitud natural. Ello le permite inventar o descubrir tanto la historia como la vida cotidiana, al otro o la intersubjetividad tanto como el papel fundacional del tiempo en la experiencia de la conciencia. A su modo, Sartre sabe de la náusea y ésta le sirve como crítica de las cosas dadas y el llamado a una filosofía de la libertad; por ejemplo. Los ejemplos podrían multiplicarse hacia adelante y hacia atrás en el tiempo.

Permitámonos una pequeña licencia: mientras que la ciencia nos invita a abandonar creencias espurias o *ad hoc*, el arte no invita a nadie; por el contrario, cada quien llega, análogamente a lo que acontece con las opciones, con las alternativas. La ciencia permite que la gente sea libre. El arte –esto es, la literatura, la poesía, la música, la pintura y el dibujo, y demás- es el espacio de encuentro de gente libre.

Sostenía Fichte que la clase de filosofía que se elige depende la clase de ser humano que se es; el contexto de lo que sostiene está en su relación con la filosofía de Kant y su propia lucha por la libertad. Al fin y al cabo, la filosofía de Fichte es una filosofía de la libertad. Esto significa que primero se es una determinada clase de ser humano, y entonces elige una filosofía determinada. Cabe pensar que esta idea puede ser extendida análogamente a la ciencia y a las artes. Pues bien, por extensión cabe pensar que la clase de estética que se elige depende de

la clase de ser humano que se es. Esta idea exige considerar, mucho más que su historia, cuál es la estética contemporánea: digamos, la estética del siglo XX y XXI.

De acuerdo con (Perniola, 2016), los ejes que definen a la estética del siglo XX son los siguientes: vida, forma, conocimiento y acción. Este es el cuadro general que permanece indudablemente cierto. Sin embargo, una mirada más granulada permite arrojar luces sobre estéticas puntuales que no han aparecido siempre en el primer plano, ni siquiera en los estudios serios sobre la estética actual. Cabe destacar varios momentos: la estética del absurdo, específicamente a raíz del teatro del absurdo, por ejemplo. De hecho, el teatro ha aparecido muy pocas veces como un tema explícito de reflexión en el marco de las artes y la estética. Beckett, Ionesco, Genet, Pinter, y el propio Camus aparecen como las líneas principales en este plano. Y en una lectura más refinada, es preciso incluir igualmente a Stoppard, Dürrenmatt y varios otros.

En cualquier caso, es claro que la filosofía consiste en un llamado a un cambio en el estilo de vida, una conciencia radical de sí misma por parte de la conciencia o de la existencia, y entonces, manifiestamente, se trata de un ejercicio de liberación. Una atmósfera religiosa permea, en verdad, al ejercicio filosófico; pero sólo eso: una atmósfera.

De tanto en tanto, el cambio de la actitud del sujeto hacia el mundo es interpretado igualmente como un cambio del mundo y de la sociedad. Este matiz se aprecia en autores tan distintos entre sí como Agustín de Hipona, Moro, Bacon, Hegel, Marx o Nietzsche, pero se proyecta también, a su manera, en autores como Deleuze o Foucault, con todo y variantes y modalidades.

Así las cosas, la filosofía es, bastante más que una explicación o comprensión del mundo. Una tarea semejante le corresponde, mucho mejor, a la ciencia. Si se quiere, es justo decir que la filosofía consiste en el ejercicio de preguntas, pesquisas, interrogantes, en fin, cuestionamientos. Esta es la especificidad que aparece, con luz propia, en Merleau-Ponty. La percepción, por ejemplo, no es pasiva; por el contrario, consiste en una experiencia activa radical de cuestionamiento del mundo y de nosotros mismos. La filosofía es emancipadora en cuanto cuestionamiento, ejercicio de *skepsis* o distanciamiento, en fin, como la invitación a un cambio de actitud con respecto a la forma como los seres humanos en general viven o han existido hasta la fecha.

De esta suerte, el arte se destaca por el uso de la imaginación o la fantasía, y la afirmación –fuerte- de la subjetividad-; la ciencia por su capacidad de explicación

y comprensión, y la filosofía por el distanciamiento de lo dado y lo que va de suyo y el llamado a un cambio de vida, individual o colectivamente hablando.

Ahora bien, las fronteras entre ciencia, arte y filosofía son menos rígidas que lo que la disciplinarización del conocimiento quisiera pretender. Las artes llevan a cabo una comprensión y explicación del mundo y de la naturaleza, incluso aunque esta no sea su primera finalidad. Es evidente que un buen ejercicio de investigación en ciencia es imposible sin una actitud filosófica radical, y es igualmente verdadero que existen menos distancias entre el arte y la filosofía que lo que una caracterización distintivamente lógica, epistemológica y reflexiva quisiera afirmar.

En otras palabras, quien piensa verdadera y originariamente, tanto como quien investiga con libertad y radicalidad no lo hace en términos de compartimientos, segmentos, disciplinas, o jerarquías. Por el contrario, su existencia entera está implicada de cabo a cabo y la creatividad se convierte en una forma de existencia. Incluso aunque la vida cotidiana quiera, en ocasiones, que haya valles y montañas en este estilo de vida y que las cosas terminen por uniformarse o estandarizarse en el sentido de las costumbres y los atavismos.

Pues bien, aquello que permite superar las oposiciones o distinciones y acaso las jerarquías entre arte, ciencia y filosofía es el contenido o el carácter estético consistente en la búsqueda de la originalidad, en la práctica incesante de la creatividad, en fin, en el hecho de que están originariamente jalonadas por una fuerza intelectual. Sin embargo, es preciso elucidar esta “fuerza intelectual”. La búsqueda de la originalidad puede idóneamente ser entendida como el esfuerzo por ver lo inaudito, decir lo indecible, comprender lo inexplicado. El mundo puede ser explicado o entendido también en el silencio; o en la ausencia del gesto o el acto.

Cuando la investigación y la creatividad se convierten en una forma de vida –por consiguiente, cuando se trata de todo lo contrario a un oficio o profesión-, aquello que jalona a la vida creativa es bastante más que una fuerza intelectual en el sentido cognitivo o reflexivo o encefalocéntrico de la palabra. Se trata, en verdad, de una pulsión que compromete a la totalidad de la existencia. En consecuencia, están comprometidas también fuerzas –*horribile dictum*- sexuales y afectivas, emocionales e intelectuales, sociales y familiares, todo lo cual ha sido, habitualmente, el tema de capítulos como la psicología del descubrimiento científico, la psicología de la creatividad y otros más próximos y semejantes. En un ejercicio frágil, el creador –artista, investigador- se posee a sí mismo entera-

mente, no se sabe a sí mismo de manera completa, sino sabe principalmente de la obra en gestación. Quisiera decirlo de manera fuerte, aunque provocadora: en la creatividad el yo no existe, pero se encuentra a sí mismo en el proceso de la creación y en el producto creado; y en los horizontes que inaugura o promete dicho proceso o producto.

En cualquier caso, el creador –artista, pensador, científico, investigador–, no es una persona normal en el sentido consuetudinario de la palabra. Para decirlo con palabras del filósofo argentino J. Ingenieros, se trata de alguien perfectamente distinto al “hombre mediocre”. Tal parece ser que sólo quien ha sentido auténticamente la pulsión creadora sabe de esa fuerza, que no es necesariamente consciente o reflexiva, sino, atraviesa transversalmente al cuerpo y la existencia, a la mente y al espíritu, e ignora al tiempo en su sentido vulgar o cotidiano.

En su expresión semiótica más elemental, el mundo es codificado a través de tres formas básicas: a través del arte –lo cual se torna significativamente más complejo cuantas más artes tenemos en consideración–, a través de las ciencias y las disciplinas, y a través de la filosofía. Estas tres formas fundamentales de codificación del mundo, la naturaleza y el universo, son específicas y diferentes de la forma básica de codificación, que es el lenguaje natural; es decir, mucho mejor, el lenguaje natural en su expresión cotidiana. Este a su vez tiene lugar a través de numerosos matices.

El mundo es codificado por estas tres formas fundamentales y la cultura consiste en su decodificación. Esto es, por ejemplo, en su traducción a lenguajes y experiencias vinculadas con el sentido común y con la realidad conocida.

La verdad es que la historia en general es un entramado de codificaciones y decodificaciones incesantes, en oleajes diversos, según mareas bajas o altas, y según también climas cambiantes y dinámicas geológicas que hacen que, ocasionalmente puedan producirse maremotos y tifones en el mundo de la ciencia o de las artes. Los maremotos y tifones son movimientos revolucionarios, o bien al frente de las artes y las ciencias, o bien, igualmente, en el seno de la sociedad y acaso de la historia.

Terminemos este capítulo con una larga coda.

Aunque a veces subvalorada, la verdadera originalidad tiene una recompensa que supera con mucho los esfuerzos y trabajos del filósofo, artista o científico. La gran obra logra muchos objetivos; para algunos, comprender mejor o de manera distinta las cosas; para otros, un solaz y disfrute sin igual; para aquellos, se trata

incluso de efectos sanatorios o saludables; para estos, un paso más hacia otra meta ya anticipada o en elaboración; para unos, una ampliación significativa de los horizontes de vida, por ejemplo. Pues hay una manera como pueden sintetizarse estos y otros logros semejantes. El artista, científico o filósofo logra entrar a la historia, y así, contribuir a que otras generaciones se nutran de sus trabajos de diversas maneras, no siempre necesariamente en términos utilitaristas. Ahora bien, entrar a la historia no es entrar al pasado. Por el contrario, es lograr que generaciones futuras hablen de cada quien. La historia es el nombre secular para la eternidad; *sort of*. La inmortalidad existe, es real, y se encuentra en este mundo. Su nombre más conspicuo es la historia, y se trata de la forma como el espíritu humano se nutre del pasado, y el pasado puede convertirse en un motivo para decisiones y acciones futuras, hasta este momento, perfectamente insospechadas.

Como se aprecia sin dificultad, no es premio menor. Con todo y el reconocimiento expreso acerca del carácter caprichoso, cambiante, de la historia. Debo decir que, en la mayoría de los casos, no se trata de un premio expresa, consciente y deliberadamente buscado. Mucho mejor, es un don. Un regalo que el presente y generaciones futuras hacen a un gran artista, investigador y demás.

En fin, la apuesta por una (gran) obra maestra es, siempre, una apuesta nunca confesada; por lo menos no públicamente. Pero es el verdadero atractivo, profundo, recóndito, de cada investigador y artista. No es suficiente con pintar, escribir, componer o esculpir, por ejemplo. Además, y desiderativamente, y ojalá por sobre todas las cosas, debe ser posible producir una obra cimera, sin parangones, única. Algo que se dice fácilmente, pero es extremadamente difícil de llevar a cabo. Quienes hacen simplemente la tarea nada saben, ni siquiera sospechan, al respecto. Son idiotas útiles, para citar la expresión de Napoleón.

Una obra maestra, una obra cumbre, una auténtica inflexión: esta es la pulsión –no siempre consciente– del creador y de la búsqueda de originalidad. Nadie confiesa de entrada semejante apuesta. No existe garantía de lograrlo, no hay seguridad alguna de que se encuentra a la mano. Pero se trata de la pulsión misma de la creatividad. El sempiterno ejemplo del retrato de Dorian Gray emerge una y otra vez; o el eterno Pigmalión, ya sea en la versión de Ovidio en sus *Metamorfosis*, o la Elise de Goethe, o la propia Elise Doolittle, de B. Shaw saltan, una y otra vez, a la memoria, como referentes. Decir lo inefable, alcanzarlo, y nunca dejar de buscarlo. Esta es la diferencia entre la mercancía y la obra de

arte. En la primera, la existencia humana se desdibuja. En la segunda, se presenta; con su grandeza y su miseria.

Finalmente, digamos que el problema de la originalidad de la obra de arte plantea, una vez más, el tema de la reproducibilidad en la era de la técnica (Benjamin). El tema es análogo al plagio y al autoplagio en ciencia. Dos caras de una misma moneda. La estética y la ética –que conforman dos caras de un solo asunto-, se ven aquí interpelados. La relación es entre algo auténtico y una mentira o un engaño. Como si de pronto descubriéramos que habíamos estado viviendo (ante) un engaño. No es un problema menor. Esta es la dimensión de la estética.

Sin embargo, contra las preocupaciones de Benjamin es posible afirmar que la reproducción técnica de la obra de arte –como también, por lo demás, de los logros científicos expresados habitualmente en la forma de artículos y libros-, cumple un papel democratizador fundamental. Queda desde luego cuestionada la originalidad de la obra, pero se gana en difusión y sensibilización de la sociedad y del mundo. Desde luego que es una experiencia diferente ir a un (gran) museo para admirar un artista o una obra, a tener el texto usualmente en ediciones de lujo, a color, en gran formato, en el seno de su casa o estudio. No sin humor hay quienes prefieren la experiencia en casa a la pública –la sala de conciertos, y demás-. Este no es, sin embargo, contra todas las apariencias, un asunto de preferencias, pues quedaría reducido a la psicología empírica. El tema de base aquí es el de la democratización –o diferencias, calidades y matices-, de lo que de otro modo sería un asunto personal o de pequeños grupos privilegiados; ulteriormente, de unos países con mejores condiciones de calidad de vida que otros.

## 6 - . P l a n t e a m i e n t o d e u n p r o b l e m a

**L**a ciencia no existe, como tampoco el arte. Hablamos de formas de vida, de estilos de vida centrados en torno a la producción científica o alrededor de la creatividad artística, notablemente. Esto es, las artes como las ciencias son formas de vida antes que hipótesis –acaso culturales, históricas o cognitivas-, particularmente cuando se las ve como experiencias estéticas. En otras palabras, se trata de experiencias que traducen sensaciones, sentimientos, emociones y pasiones sobre el mundo, la naturaleza y el universo. En pocas palabras, se trata de formas de vida; hasta el momento escindidas. En esta propuesta, en diálogo y unidad.

La verdad es que la historia de la ciencia, el arte y la filosofía es inseparable de la historia de los propios científicos, artistas y filósofos, algo que no siempre aparece a plena luz del día. De manera atávica –y acaso sospechosa, estas historias están mucho más salpicadas o tejidas en torno al internalismo, como ya hemos dicho. El primado del internalismo no es sino una manera de evitar el muy difícil tema de las relaciones entre biografía y obra, entre creación y participaciones y expresiones políticas, por ejemplo. Dados numerosos escándalos a lo largo de la historia, se trata de obliterar los aspectos subjetivos o personales en favor de la obra como tal. Un tema inagotable, donde los haya-. Sin embargo, existe el problema, altamente sensible, acerca de la valoración de lo que hace el científico o el artista por sí mismo –esto es, su obra-, y su relación con la biografía del creador, pensador o investigador.

¿La obra de un artista, científico o filósofo es inseparable de la vida de su creador? ¿Es inevitable reducir una obra a una biografía? ¿Es preciso separar la vida de un artista o científico de sus obras y realizaciones? ¿Explica la biografía la emergencia de una obra? Estos y otros interrogantes próximos y semejantes aparecen de tanto en tanto.

Hay artistas con un estilo de vida escandaloso –para algunos- pero con una obra que resalta ampliamente y pertenece a la historia. Asimismo, hay científicos conservadores que, sin embargo, en su obra han sido revolucionarios, y

al revés. De igual manera, hay filósofos ampliamente originales cuya biografía está llena de escándalos, situaciones ética y políticamente peligrosas. Los casos y ejemplos son numerosos y bien conocidos. Desde Platón hasta Aristóteles, desde Marx hasta Hegel, desde Kant hasta Freud, en fin, desde Heidegger hasta Foucault, en un plano. Y en otro, desde Galois hasta Einstein, desde Hilbert hasta Gödel, desde Popper hasta Grothendieck, entre muchos otros nombres. Todo depende de la posición filosófica, política, religiosa, sexual o ética que se tenga; estos son nombres que no pasan desapercibidos cuando se cruza su biografía, situaciones familiares y sociales, incluso su momento histórico con su obra. En una extensión adicional, se trata de nombres como Jane Austen y Beaudelaire, Vargas Llosa y T. S. Elliot, en fin, Joyce y Leni Riefenstahl, en la literatura, la poesía o la realización de películas, sin olvidar nunca el siempre famoso caso de Ezra Pound. En la cultura popular los casos tienden a ser aún más numerosos, aunque también muy episódicos.

El tema de base es el cruce entre la historia de la vida cotidiana y la historia del arte, la ciencia y la filosofía. Dos planos singularmente diferentes. Pero no necesariamente yuxtapuestos.

¿Los valores y actitudes en un plano se traducen sin más, contribuyen a legitimar o bien invalidan los valores y actitudes en otro plano? ¿Se trata de esferas perfectamente independientes, o bien es imposible separarlas y siempre terminan por remitir la una a la otra y deben permanecer como un problema abierto? No en última instancia, se trata del sempiterno debate entre lo público y lo privado, sus fronteras, sus porosidades, sus entrelazamientos.

Es en relación con los interrogantes formulados arriba que cabe afirmar que la ciencia y el arte, como por lo demás tampoco la filosofía, no existen en general, en abstracto. Se trata, sencillamente, de mecanismos de simplificación. Las cosas son más complejas de lo que parecen. Es por esta razón que resulta siempre atractivo si no leer biografías, sí conocer anécdotas sobre artistas, pensadores y científicos, todas las cuales siempre remiten o anidan en la vida cotidiana de quienes hacen ciencia, filosofía y arte. En el horizonte, más lejano aún, emerge incluso el tema de las hagiografías.

La esposa de Sócrates, la peticiones de Aristóteles para que de cada viaje Alejandro le trajera animales de toda clase, la vida truculenta de Agustín de Hipona, los romances clandestinos de Descartes con Cristina de Suecia, la última frase en vida de Kant y su fallecimiento, las clases abarrotadas de Hegel y simultáneamente

los cursos semi vacíos de Schopenhauer, dos salones de por medio, las disputas entre Russell y Wittgenstein, el rechazo que sufrió Popper para formar parte del Círculo de Viena por parte de los más prestigiosos miembros del Círculo, la truculenta sexualidad nocturna y sin embargo disciplina diurna de Foucault, y tantas otras historias, por ejemplo, en las que se estremecen verdades y mentiras, exageraciones y testimonios. Nada en realidad que sea un asunto de fondo, pero siempre luces y sombras del proceso creativo, siempre recurrentes. La vida en general se teje en y desde la cotidianidad, y no hay nada más viscoso que la vida cotidiana. Sólo los regímenes verticales, dictatoriales, violentos quieren una total transparencia de la vida cotidiana, en sus detalles y opacidades, de cada quien. Ayer la Iglesia y el Partido, esta mañana el Estado, en este instante las grandes Corporaciones (destacándose especialmente Facebook y sus extensiones). El capitalismo de la vigilancia, como con acierto lo designa Zuboff.

Existen diferentes tipos de ciencias, así como múltiples artes tanto en un sentido formal como práctico. Las generalizaciones del tipo: “el método científico” son simplificaciones que ponen en evidencia generalizaciones del lenguaje, pero que bajo una mirada cuidadosa pone al descubierto que incluso al interior de las familias hay particularidades; por ejemplo, la familia de las llamadas ciencias naturales, o las ciencias sociales, o también las ciencias humanas, y otras. O las artes plásticas, las artes escénicas y demás. Los procesos de generalización muchas veces tienen motivaciones de tipo gestor o administrativo; por tanto, al cabo, de control. Pero esto no debe impedir reconocer que hay tantos tipos de filosofía como filósofos, y tantas artes como artistas. Las definiciones son siempre vaguedades rápidas. Siempre podemos volver, con ritmo pausado, a entender, aquí, los procesos de creación por parte de cada investigador en general. Es éste el núcleo central y el punto que remite a la importancia de la estética. La estética del arte y la ciencia consisten sin duda en la explicitación de la creatividad y originalidad de cada quien. Con todo y sus complejidades y particularidades: afectivas, sexuales, étnicas, sociales, familiares, históricas y otras.

En otras palabras, no existe un único o un principal modo de creatividad y originalidad. La casuística y la fenomenología imperan en este ámbito. Cada caso es singular, y podemos aprender sin límites de cada experiencia. Esto, en contraste con las veleidades de la educación, la psicología y la historia cuando tienden a ser generalistas.

Sin intelectualizar, la verdad es que la creatividad artística, filosófica y científica es la excepción y no la regla en la especie humana. Y sin embargo, se trata de excepciones de enorme impacto espiritual y cultural. Estos tres modos de existencia han permitido que los seres humanos puedan superar situaciones limítrofes más extremas –como los campos de concentración alemanes o los *progroms*–, los gulags y tantas otras situaciones en la historia, incluyendo las cruzadas, los regímenes sembrados sobre paramilitares, el uso de la confesión para control y poder. Si existiera una esencia humana, ésta se expresaría en estos tres conjuntos y sus lenguajes, y dan lugar al mismo tiempo a la superación de la cotidianidad en el sentido alienante de la palabra.

Para crear hay que salir de la vida común y corriente, liberarnos de los atavismos, los hábitos y las costumbres; por tanto, de las normas y las repeticiones, todas, siempre, maquinales. O bien, en sentido contrario, salimos de la vida común y corriente gracias a procesos de creación y a quienes crean en ciencia, arte o filosofía. La creación no es, simple y llanamente, más que una exploración, construcción o instauración de posibilidades allí donde no existían. Crear es un acto al mismo tiempo emancipatorio y revolucionario. Los poderes han sido reacios a quienes han propuesto, dicho, señalado y demostrado que otras realidades, otros mundos, otras formas de vida son posibles. En verdad, no se trata de mejorar lo que hay; más radicalmente, se trata de afirmar expresamente la invisibilidad de lo existente y habido. La historia de la familia humana no está tejida con límites y perímetros, sino, muy al contrario, con el rompimiento, imaginación, superación o derrumbamiento de las fronteras existentes. Exactamente como la vida en general.

Si en un plano los sistemas vivos puede decirse que son neguentrópicos, o bien, de modo equivalente, que existen lejos del equilibrio, ello significa exactamente que la vida en general no sabe de limitaciones y restricciones. Literalmente, la neguentropía consiste en el reconocimiento explícito de que la vida niega la física. Es la física la que habla de, impone y guarda leyes. Los sistemas vivos no saben de leyes, y las niegan incesantemente. Precisamente en este sentido, los sistemas vivos son físicos, pero no se reducen, en absoluto a la física. La biología es una dimensión perfectamente distinta a la física; manifiestamente, a la física clásica. En vivir, vivir significa negar las leyes, los poderes, las jerarquías, los límites, las necesidades. La dificultad emerge del lado de la cultura.

En efecto, ha sido atávicamente la cultura la que ha hecho creer que las normas y limitaciones son necesarias e inevitables. En numerosas ocasiones, la cultura ha sido negación de la vida, particularmente a partir del momento en el que se instauró una concepción distintivamente antropológica, antropocéntrica y antropomórfica de la realidad y la naturaleza. Algo que, en la historia de la familia humana es muy reciente –alrededor de ese 3% mencionado antes arriba-. El 97% de la historia de la experiencia humana era bastante más libre, por cercana a la naturaleza misma.

En fin, como quiera que sea, gracias al reconocimiento expreso de que no existen –esto es, de manera mucho más fuerte: *no son reales* los límites y las fronteras- la vida, la naturaleza y el mundo adquieren nuevas y sorprendentes luces, y nada vuelve a ser igual. Pues bien, la pluralidad del arte, de la ciencia y de la filosofía es una garantía para que existan innumerables posibilidades de liberación y numerosas puertas, que para algunos son consideradas de escape, y para otros, de realización y plenificación de la existencia humana.

Esto es lo que sucede cuando asistimos a un recital de poesía, a una presentación de ópera, una obra de teatro, a un concierto, a una sala de exhibiciones, a un museo, incluso a una sala de cine, y demás, por ejemplo. Y entonces podemos decir, así sea impropriamente, lo indecible. O podemos experimentar lo inexperienciado. Debemos poder conservar la fuerza de esa impresión. Pero la vida cotidiana, la rutina y las costumbres se encargan de que olvidemos esas impresiones originarias primeras; esa, cabe incluso decir, es su función. Ampliamos inmediatamente esta reflexión.

# 7 - . L a f u e r z a o r i g i n a r i a d e u n a i m p r e s i ó n s i n g u l a r

**H**ay lugares, experiencias, intuiciones o *flashes*, personas, sueños, paisajes u obras de arte o experiencias de conocimiento que transforman por un instante la existencia entera. Hay quienes dicen que salen de sí mismas y otras que, por el contrario, logran encontrarse por primera vez en esos momentos. Esto sucede particularmente a quienes crean, pero también a quienes asisten a un escenario singular que produce experiencias estéticas antes inopinadas. El buen arte consiste en permitir, si cabe decirlo, experiencias semejantes; algo análogo sucede con la buena ciencia y filosofía, que permiten luces sorprendentes allí donde antes todo era indiferenciado.

En momentos semejantes, siempre quisiéramos que el tiempo no se acabara, que el presente se volviera largo e idealmente eterno, en fin, que el mundo en su cotidianidad no tuviera que regresar. Conocemos la belleza en un instante, incluso aunque no la sepamos expresar muy bien, y tememos que la banalidad retorne, presintiendo que la rutina termine por desplazar por completo el instante sublime experimentado.

He aquí exactamente el punto de tensión entre creatividad y atavismos; entre belleza y banalidad; entre una experiencia sublime y el peso de las costumbres, las obligaciones y el mundo de la necesidad.

La impresión originaria de una experiencia única, positiva y exultante de la vida, tiene ciertamente muchas sensaciones, diferentes experiencias y sucede a raíz de una variedad de circunstancias; despierta en nosotros emociones, sentimientos y sensaciones que no conocíamos hasta ese momento. Se trata de momentos únicos que transforman –momentáneamente- la existencia. Pero ese instante es eterno.

En verdad, diferentes decisiones pueden tener lugar en ese instante, y algunas de ellas pueden mantenerse en el tiempo. La fuerza originaria de una impresión singular es el origen mismo del tiempo; de un nuevo tiempo perfectamente diferente

a los tiempos anteriores a la experiencia de la impresión. Hemos sido afectados, en verdad, y esta afectación no se compara con nada vivenciado previamente. Al cabo, puede resultar incluso el nacimiento de una nueva (forma de) vida; la vida verdaderamente viva, ulteriormente.

La inteligencia –reflexiva, emocional, de forma de vida, de decisiones y relaciones- por parte de quien ha experimentado una fuerza semejante radica en mantener, en re-vivir, al máximo posible, la fuerza originaria –la proto-impresión-, pues esta tiende a perderse o a difuminarse, como un perfume, con el tiempo, las circunstancias, las gentes y los espacios. El simple cambio de espacio, esto es, de aquel en el que emerge la impresión originaria y otros espacios aledaños y más lejanos es una razón por la cual la rutina, la indiferencia, la normalización y la fuerza de las costumbres terminan por ser dominantes con el tiempo. La memoria desempeña un papel importante. Se trata de una memoria al mismo tiempo somática e intelectual, que atraviesa a la mente tanto como al cuerpo; al cuerpo en la medida en que se trata de recordar los sentimientos y las sensaciones –literalmente, la estética- del momento singular en el que la impresión fue experimentada.

La inteligencia creativa consiste en la rememoración y realimentación de la fuerza originaria de creatividad; esto es, en otras palabras, en la re-creación o la prolongación de ese tiempo fundamental originario experimentado. Sólo que esta inteligencia creativa no es estrictamente cognitiva o reflexiva. Antes bien, es literalmente una inteligencia estética. El trabajo subsiguiente, por ejemplo, tomar notas, realizar esbozos o bosquejos, trazar dibujos, es una manera de nutrir inmediata o secuencialmente la impresión primera, y de volver a ella cuando sea preciso. En cualquier caso, sin embargo, se trata de una corriente, por así decirlo que no debe ser interrumpida fuertemente o de manera abrupta. La creatividad emerge como una explosión o un flash, pero se mantiene como una corriente o un oleaje continuado, aunque variable.

Esta situación vale para cualquier de los ámbitos que nos interesan: el arte, la ciencia o la filosofía.

Es posible señalar tres órdenes temporales perfectamente distintos. Uno, es el tiempo de la impresión originaria; otro distinto, el de la creación y la investigación, el de la experimentación y el trabajo. Y un tercero, el tiempo de la exposición –del producto final-. De manera significativa, el tiempo de la investigación jamás coincide con el tiempo de la exposición, y el tiempo de la proto-impresión es

absolutamente singular. Se lo alcanza a adivinar en la investigación, digamos, pero difícilmente se lo percibe en el tiempo de la exposición; esto es, de la presentación final de la obra (artículo, libro, lienzo, poema, novela, escultura, o el que sea relevante según el caso).

La impresión originaria es una experiencia individual. Cabría pensar en una experiencia semejante a escala grupal o colectiva. Sin individualismos, hay que decir que aunque posible, ésta última está gatillada por alguien en particular; en la naturaleza tanto como en la cultura. Se trataría entonces de sinergias entre impresiones originarias, que se retroalimentan positivamente. Este tema debe quedar aquí en suspenso, por lo pronto.

Como quiera que sea, la distinción, primero, la separación luego, y finalmente la jerarquización y oposición entre ciencia y arte es el resultado de esa estructura mental que es Occidente, y todo comienza con Platón y Aristóteles. Dicho puntualmente, se trata de la historia que termina optando por “verdad” antes que por “belleza”. Así, la historia subsiguiente estará determinada por la importancia de verdad sobre la de belleza<sup>2</sup>. En realidad, se trata de la preeminencia de la razón (*logos*) sobre la intuición (*nous*); o también, la preeminencia de la razón sobre el cuerpo. El resto es historia conocida. Es fundamental superar esta dicotomía. Pues bien, en esa historia, ha terminado por imperar un imaginario consistente en resaltar o valorar la importancia del esfuerzo, del trabajo, de la disciplina o el sacrificio en la búsqueda, digamos puntualmente, de la originalidad y la obra excelsa. Importantes como son, con todo y la verdad que tienen, sin embargo, las artes tienen como específico el reconocimiento de la *hybris* y la exaltación creativa.

Que el genio, como sostenía Dostoievsky, es un largo ejercicio de paciencia; que la investigación es un ejercicio de soledad creativa y de mucha constancia y autodisciplina, no implican, en manera alguna, que la creatividad no conozca también y sea posible a partir de momentos de catarsis, intensidades singulares prolongadas en el tiempo, en fin, una protoimpresión continuamente alimentada y transformada en el proceso mismo de la investigación y la creación. Simple y llanamente, el proceso de creación no es siempre únicamente sacrificio, disciplina

[2]Sobre “verdad” ya me he ocupado en: (2020) *Complejidad de la verdad*. Ciudad de Guatemala: Asociación Rujotay Na'oj.

y constancia, pues es posible también que haya una *hybris* explosiva y canalizada. Hay que sospechar de un sistema o un régimen que todo lo explica como disciplina y sacrificio y guarda silencio total sobre las pasiones y las exaltaciones.

Sobre esta base, plantearse la posibilidad de un diálogo, y mucho más radicalmente, de una unión entre ciencia y arte es algo poco evidente a la luz de la tradición y a la luz de la cultura normal. Hemos sido acostumbrados a la división entre ambas áreas como hechos consumados, algo que resulta peligroso, particularmente en contextos de una profunda crisis sistémica y sistemática. Dicha división se traduce en una fuerte asimetría, por así decirlo, en el reconocimiento de los modos de trabajo, investigación y creación. No hay ninguna receta en ninguno de los dos –o tres- ámbitos.

Es precisamente debido a una profunda crisis estructural de tipo civilizatorio que vivimos por lo que se hace posible, e incluso imperativo, plantearse tres momentos de un solo y mismo proceso. Estos son: a) un encuentro entre ciencia y arte; b) un diálogo entre ambos; c) consiguientemente una unidad entre arte y ciencia. Estas posibilidades comportan una dúplice perspectiva. De un lado, vivir una vida integrada o unificada, aun cuando pueda haber matices y gradientes en ella; y al mismo tiempo, la posibilidad de decir lo que jamás ha podido ser íntegramente dicho o ni siquiera ha sido pronunciado o musitado. Que es de lo que está hecha justamente la historia de las creaciones del espíritu humano.

Integrar las artes y las ciencias no es un sueño imposible. Se trata, dicho de manera puntual, de conformar síntesis – síntesis de conocimientos, síntesis de sensibilidades. La condición, quisiera decirlo, pasa por des-epistemologizar a cada uno de los ámbitos y experiencias. El primado de la razón, la conciencia o el entendimiento le hace un muy flaco favor al reconocimiento del lugar, igualmente protagónico, de la intuición, las sensaciones y los sentimientos. Debemos poder pensar y vivir en términos de síntesis.

Pues bien, es posible identificar claramente cuatro momentos en los que los seres humanos hemos pensado y vivido en términos de síntesis. Estos son:

- i. Hacia el año 3000 a.e.v. Hacia esa época tiene lugar la conformación de las primeras grandes ciudades en la historia de la humanidad. Es entonces cuando se logra de manera clara el tránsito de la familia, el clan y la tribu, que eran las formas predominantes de existencia hasta ese momento, en la creación de las primeras grandes ciudades: Ur en Caldea, Tenochtitlán en Centro América, Nínive en el Irak de hoy, por ejemplo. Es entonces

cuando se hace inevitable aprender otros lenguajes, otras formas de vida, otras tradiciones, otras filosofías, religiones y cosmovisiones.

Antes de la conformación de las grandes ciudades la vida se llevaba a cabo en la maloca, la tribu o la aldea, y en ellas ninguna novedad sobreviene normalmente; lo sabido es conservado, y los tiempos de aprendizaje son más lentos. En contraste, en las grandes ciudades cada quien aprende lo que es otro oficio, tradición, lenguaje, etnia o saber, y está abierto y permeado a experiencias antes inauditas.

- ii. El segundo momento tiene lugar en el siglo V a.e.v. específicamente en los orígenes de la civilización occidental, cuanto tiene lugar el tránsito de la Tiranía de los Treinta a la democracia de Solón y Pericles. En la antigua Atenas confluyen ciencias, disciplinas, artes, etnias y culturas que se amalgaman en la forma del logos griego. En la Grecia antigua, como es sabido, no se es más agrimensor que arquitecto, poeta que guerrero, matemático o músico, en fin, gobernante o geógrafo. La democracia ateniense nace como el convivio de experiencias que implican síntesis; por lo menos al interior de la polis y de cara al ágora.
- iii. El tercer momento tiene lugar en el Renacimiento, específicamente en el Quattrocento, cuando las ciencias y las artes confluyen y se unifican dando lugar justamente a una nueva manera de ver el mundo perfectamente distinta a la del medioevo, y que anuncia incipientemente a la modernidad. Por ejemplo, Maquiavelo escribe *Mandrágora*, una obra de teatro. Y Erasmo y G. Bruno también escriben teatro; respectivamente los *Coloquios*, y *Candelaio*. Análogamente a la Grecia clásica, se puede ser pintor y escultor, político y filósofo, humanista y rebelde, en fin, músico y poeta a la vez.
- iv. Finalmente, el cuarto momento está teniendo lugar en nuestros días, y que se expresa, de manera puntual, en el llamado a la inter, trans y multidisciplinariedad. En el contexto de la globalización –y notablemente gracias a internet y a la facilidad y rapidez de los viajes y las comunicaciones-, podemos aprender -¡debemos poder aprender!- otros idiomas, otras culturas, otros lenguajes, otras ciencias y disciplinas, otras tradiciones, tanto como otras expectativas, sueños y posibilidades. Estamos, hoy en día, después de largos siglos de especialización y disciplina, aprendiendo

a vivir (nuevamente) en términos de síntesis; sólo que a escala global o planetaria.

Antes de esos cuatro momentos y después de ellos, hasta el día de hoy, lo que ha primado es una mentalidad analítica, de separación y segmentación del conocimiento (Maldonado, 2015). Ya tendremos la ocasión de volver sobre esta idea.

La unidad entre arte y ciencia no comporta la reducción del uno a la otra, o al revés, sino, mucho mejor, una síntesis; análogamente a como se habla de síntesis químicas, o como la biología misma sabe de síntesis. Es decir, se trata de la producción de algo nuevo que cabía anticipar en modo alguno a partir de los componentes de entrada. Una síntesis puede ser entendida como reacción, en química; y como generación, en biología. La analogía con el siglo V a.e.v. o del Renacimiento así permiten verlo. En cada momento, algo nuevo emergió, así: el pensamiento abstracto en la Grecia antigua, la racionalidad moderna gracias al *Quattrocento*. Una inflexión verdadera en la historia habida hasta entonces.

Hoy, y en el futuro inmediato podemos anticipar la emergencia de un nuevo tipo de racionalidad; mucho mejor, de un nuevo tipo de *aisthesis*. Esto es, en otras palabras, un tipo de relacionamiento e interacción con el mundo y la naturaleza. La clase de ciencia de punta que hay –la teoría cuántica de la información, o la tercera revolución científica (Maldonado, 2020)- y la clase de arte de vanguardia hoy en día, así permiten anticiparlo; aunque no predecirlo. Cabe la intuición de un nuevo mundo en emergencia.

Quiero argumentar que estamos asistiendo a la emergencia de nuevas estéticas. Uno de los nombres posibles es el del *commonism*, cuya traducción puede ser la de los *comuneros*, a partir de la idea de los bienes comunes –*commons*-; existe, en el lenguaje, una tensión semántica con los “comunistas”, en su acepción originaria, más allá de sus relaciones con el Estado. Nuevas estéticas se expresan en nuevos estilos, lenguajes, instrumentos, herramientas y tecnologías. Las nuevas estéticas son distintivamente relacionales. Se sitúan más allá del marco eminentemente antropológico y se explayan creativamente en el tejido, amplio, en proceso, de la vida en general; de la vida-tal-y-como-la-conocemos, y la vida-tal-y-como-podría-ser-posible.

Como se aprecia inmediatamente, el tema no es únicamente el del diálogo entre ciencia y arte. Más auténtica y radicalmente, el tema es el de la síntesis entre ambos. En química, una síntesis es aquello que resulta de manera no-lineal entre dos o más agregados previos y algún elemento adicional o proceso. Esta es una

idea bastante poco evidente que aún exigirá una exposición más amplia. En la síntesis el producto es más que los ingredientes que entran en el proceso, y muy diferente a los mismos. Los elementos mismos se transforman y no permanecen como tales en el proceso, dando lugar a un fenómeno que no cabía anticipar de manera alguna. La vida, dicho sin más, es el resultado de magníficas síntesis: síntesis de proteínas, síntesis químicas, el sexo como síntesis, síntesis de imaginación, síntesis de la percepción, entre otras.

Pues bien, cabe adoptar dos hilos conductores idóneos para entender esta idea: del lado de la ciencia, se trata de la química sintética o también del modelamiento y simulación, y del lado de las artes, se trata del arte con medios emergentes o de las vanguardias literarias en cada caso. El modelamiento y la simulación computacionales configuran una forma nueva mediante la cual no solamente la investigación científica sino también la artística están siendo posibles por caminos antes insospechados. La filosofía pareciera estar más alejada de este panorama. En cualquier caso, estamos asistiendo a la emergencia de una síntesis de vida y conocimiento como jamás había sucedido en la historia de Occidente. Al cabo, hemos sugerido en diferentes lugares, asistimos al nacimiento de una nueva civilización.

\* \* \*

Las ciencias y las artes podrán unirse en el futuro (¿inmediato?), análogamente a como en el pasado ya estuvieron unidas. Sólo que esta vez esa unidad no se dará en el terreno de una de ellas, cualquiera que sea. Para que sea verdadera y perdurable, la unidad debe darse, por así decirlo, en un terreno distinto pero que las catalice. Quiero sostener que el terreno de la unidad es la estética. Sólo que, entonces, hay que saber algo de la misma. Ulteriormente, la estética que permite la integración entre ciencia y arte puede ser llamada una estética de la complejidad. Aportaré los argumentos suficientes a este respecto<sup>3</sup>. Habrá que dar un relativamente largo rodeo, por tanto.

En verdad, la buena ciencia no se hace en absoluto, con conceptos, categorías, leyes, teoremas, experimentos o demostraciones, por ejemplo, Además –y en la cara oculta de la luna- además y acaso fundamentalmente-, la buena ciencia se

[3]Cfr. Maldonado, C. E., (2021a).

hace también con metáforas, símiles, sinécdoques, metonimias y otras figuras literarias. Si esto es cierto, entonces se comprende cómo la estética permite una vía de acceso al arte. Al mismo tiempo, con todo, el buen arte no se agota en estacatos, pinceladas, movimientos corporales gráciles y súbitos, versos o párrafos de escritura bien lograda, grafismos o simulaciones, por ejemplo. El buen arte es capaz de exponer el contexto, el cometido, la intención, o el proceso a un público, en un momento determinado, a través del lenguaje proposicional. Pues bien, este sólo hecho permite que las puertas de la estética se extiendan en la otra dirección. Como quiera que sea, subrayemos esto: la estética no se reduce al arte.

Clásicamente, particularmente para el arte y la estética clásicos el dilema estuvo entre verdad y belleza. Creo que una dicotomía semejante es, hoy por hoy, equivocada. Es posible una existencia que no sea bella, y sin embargo es vida. Y asimismo, es igualmente posible que pueda haber una existencia que no sea verdadera, y sin embargo es vida. Una buena aproximación a este tema se encuentra en (Sartre, 1952). Como se observa sin dificultad, abogo aquí por una estética de la vida, dado que es el fenómeno ulteriormente común a la ciencia y al arte, su verdaderamente basamento, su intención última. La escisión verdad-belleza fue típica de la humanidad occidental y definió alrededor de 2500 años; algo más. Con todo, otra historia es posible; esto es, otras axiologías, otras estéticas, y sí: otro arte y otra ciencia. Este es el núcleo duro de este texto. En otros términos, es perfectamente posible otra forma de vida que la que ha imperado en los alrededores de los últimos tres milenios.

La ciencia pretende que haya una validez y ulteriormente una verdad universal común para todos. Las matemáticas (clásicas) emergen aquí como la columna vertebral de una afirmación semejante. En esto exactamente consiste la reproducibilidad de un experimento, en fin, la robustez de una demostración. En contraste, el arte rescata lo particular, lo contingente, lo singular, lo excepcional; digamos, el detalle. El encanto de la vida no está en los grandes rasgos generales, sino en los detalles, en las finezas, en las excepciones.

La experiencia estética complejiza al mundo, al objeto, a cada persona. Esta complejización consiste en, superando las generalidades, lograr ver, explicar, relacionarnos con la verdad de las cosas; por ejemplo, si una comida es saludable o no, si alguien nos ama o no, si un extranjero es peligroso o no, y demás. Por su parte, el arte nos permite considerar cualquier otra cantidad de posibilidades

distintas de la verdad: Ciertamente el arte no se interesa por la verdad, sino por otras dimensiones de la vida y el mundo. No podemos entender el mundo solamente si nos preocupamos por su verdad, pues existen en el mundo, además, opacidades, claroscuros, dinámicas, movimientos, apariciones -y-ocultamientos, por ejemplo. Mediante la ciencia podemos conocer la verdad del mundo. El arte nos permite vivir las cosas mismas. Incluso aunque no todo sea necesariamente objeto de vivencia intensa y extasiada. Extasiarnos significa desviarnos de los intereses comunes y corrientes del mundo: corresponde al “desinterés” kantiano. Desviarnos o apartarnos del mundo vulgar es el mérito de experiencias estéticas, en primer lugar, y a ello contribuye el arte. Es cuando nos desviamos del mundo que podemos encontrarnos a nosotros mismos, o el sentido de los otros o de lo otro, o la plenitud de un instante, un paisaje, una persona y demás.

En el lenguaje técnico de las ciencias de la complejidad, en ello consisten los atractores extraños, los fractales mismos, los fenómenos al filo del caos, las redes libres de escala, los fenómenos de percolación, la autoorganización y la emergencia, por ejemplo.

En otras palabras, la ciencia tiene como especificidad la posibilidad de que el mundo y la naturaleza sean comprendidos más allá de las particularidades que implican las biografías, la historia, las culturas. Es en este buen sentido que cabe hablar, legítimamente, de universalidad. La humanidad puede hablar un lenguaje común y universal ante el resto del universo gracias a los logros de la ciencia, dicho de modo general. Las ciencias de la complejidad contribuyen, como pocas, al reconocimiento, estudio y experiencia de lo particular, lo singular, lo improbable, el evento raro.

El arte, de manera particular, implica en cada caso una experiencia única. No es la misma experiencia de un concierto con una orquesta, intérprete o director que con otra u otros. El arte apunta la particularidad, la singularidad, la cual es, por definición, irreductible. La historia del amor jamás es la misma en Dafne y Cloé, que en Abelardo y Eloísa, en Romeo y en Julieta que en Anna Karenina y el príncipe Vrotsky, en Fermina Daza y Florentino Ariza que entre Emma Bovary y Rodolfo y León o el propio Charles, por ejemplo.

Pues bien, no se trata de que la ciencia se asimile a las artes o al revés. Se trata, en este contexto, de un cierto principio de complementariedad, específicamente en el sentido de la física cuántica. A ello apunta la síntesis entre ciencia y arte, y en esto consiste precisamente la no-inefabilidad de la vida y el universo.

# 8 - . El error del mito de la Torre de Babel

Uno de los mitos fundacionales de Occidente es el de la Torre de Babel, narrado en *El Libro de los Libros*. Según este mito, dios habría castigado a los seres humanos que habrían construido una magnífica torre orientada a los cielos para alcanzar la máxima altura de comprensión de las cosas. El castigo consistió en que el lenguaje común que antes hablaban los seres humanos quedó eliminado y se crearon numerosas lenguas, lo que hizo difícil, si no imposible, que los seres humanos se comunicaran entre sí; de esta suerte, la idea de alcanzar una mente común, un entendimiento común y un lenguaje común quedó desde entonces condenado al fracaso –algo así como el mito de Sísifo-. Y entonces hemos estado viviendo en la confusión de las lenguas, en la división de los lenguajes.

Pues bien, un mito semejante es un profundo error. No solamente niega la complejidad de la vida y la naturaleza, sino, adicionalmente, hace de la multiplicidad y la diversidad una equivocación estructural insuperable. El mito de la Torre de Babel es el resultado de una mentalidad reduccionista y determinista. No en vano, en la base de este mito se encuentra el monoteísmo.

La verdad es que la riqueza del mundo, de la realidad, de la naturaleza y del universo descansa exactamente en la pluralidad de comprensiones, aproximaciones, experiencias, formas y estilos de vida y expresiones. Esta es la verdadera riqueza de la vida. Pues bien, en una buena comprensión de los errores de un mito semejante descansa la posibilidad de entender tres cosas: de un lado, los lenguajes del arte, y con ello, derivativamente, la diversidad de las artes mismas. Un pueblo es tanto más vital y complejo cuantas más expresiones tenga para decir aquello que viene al caso. Sí: la idea de base aquí es de origen wittgensteiniano: el mundo es lo que viene al caso (*Die Welt ist alles, was der Fall ist*). De otra parte, el mundo y la naturaleza admiten e incluso descansan sobre una pluralidad de comprensiones y explicaciones, y concomitante y necesariamente,

en una polifonía de experiencias. Y en tercer lugar, se trata del reconocimiento expreso de que la vida, el universo y el mundo dan lugar a una multiplicidad de experiencias estéticas, y que es gracias a dicha pluralidad que el mundo y el universo aparecen como abiertos, indeterminados, ricos, amplios y profundos.

Uno de los temas más sensibles e importantes en ciencia en general es la flecha del tiempo. Ella comporta dos aspectos. De un lado, la asimetría o la irreversibilidad de la flecha; específicamente, la posibilidad de que podemos recordar el pasado, pero no podemos recordar el futuro. Al mismo tiempo, de otra parte, se trata de la complejidad *creciente* del tiempo, que coincide, plano por plano, con la flecha de la evolución.

La irreversibilidad del tiempo es en realidad o bien una metáfora, o bien un vector, pues la verdad es que sí existen, en prácticamente todas las escalas del mundo y la naturaleza, fenómenos y procesos reversibles. El perdón, en muchas ocasiones el amor, el olvido, la salud son algunos de los ejemplos más conspicuos de reversibilidad. Los ejemplos de reversibilidad pueden ilustrarse de fenómenos moleculares hasta el sistema inmunológico, desde comportamientos atómicos hasta el sistema endocrino, desde casos de constitución de tejidos hasta dinámicas sociales y culturales. En el caso de los seres vivos, el más apasionante de todos los fenómenos de reversibilidad es la autorreparación de células, tejidos y órganos, un fenómeno que tiene lugar, a escalas y velocidades permanentes en todos los ámbitos de la vida. La enfermedad en general quiere ser una flecha irreversible, pero la capacidad de salud es el acto o el proceso mismo mediante el cual la flecha de la enfermedad puede ser revertida y el organismo logra recuperarse. En otra dimensión, la literatura es abundante en ejemplos y casos de reversibilidad.

En otras palabras, la flecha de la irreversibilidad del tiempo no debe ser asumida, en modo alguno, como una asunción de fatalidad y destino ciegos. Directamente vinculada con la irreversibilidad, el otro rasgo fundamental del tiempo es la tendencia de complejidad creciente del tiempo.

En verdad, la marca de calidad del universo, de la vida y de la naturaleza es la tendencia –digamos *grosso modo* irreversible a gran escala- hacia una complejidad creciente. En este sentido preciso, los sistemas complejos no existen, y la complejidad no es simple y llanamente acerca de comportamientos y dinámicas complejas. En un sentido muy preciso, mucho mejor, se trata de fenómenos de complejidad creciente. La complejidad *creciente* –algo de lo cual el pensamiento complejo nada sabe, dicho sea de pasada-, coincide por completo con los proce-

sos de especiación, de diversificación, de arborización que ya, originariamente, Darwin puso de manifiesto con la teoría de la evolución.

El tiempo es un descubrimiento o una invención que tiene lugar, por dos caminos diametralmente opuestos, prácticamente al mismo tiempo en el siglo XIX. De un lado, el tiempo es descubierto como una flecha irreversible que conduce al agotamiento, a la muerte, a la pérdida por parte de la termodinámica; específicamente, gracias a los trabajos de L. Boltzmann. En esto consiste exactamente la entropía. Al mismo tiempo, de otra parte, Darwin pone en evidencia que el tiempo es creativo, no destructor, y en eso consiste la vida misma; esto es, la evolución. Es el mérito de I. Prigogine haber resaltado, gracias al desarrollo de la termodinámica del no-equilibrio, el papel creativo, constructor, edificante, sembrador o posibilitador del tiempo. El tiempo, dicho en una palabra, suma; no resta.

Como se aprecia sin dificultad, el tiempo no es simple y llanamente una variable –de cualquier tipo que se prefiera: dependiente, independiente, aleatoria u otras-. El tiempo es la vida misma, son las cosas mismas, son el mundo y la naturaleza, en fin, el universo mismo cuando –y esto es determinante- son experiencias, vivencias. No hay nada por fuera de las vivencias. El mundo es dado en un flujo de vivencias. El mundo y el universo son inmanencia, en manera alguna, trascendencia, que fue lo que la tradición occidental quiso hacer creer; y casi lo logra.

Pues bien, en cualquier caso, la flecha del tiempo es irreversibilidad, y generadora de procesos y dinámicas crecientes, jamás decrecientes. Sin la menor duda, este es uno de los más maravillosos descubrimientos que jamás pudo haberse hecho en la historia del espíritu. Lo mejor que le puede pasar a cualquier sistema vivo es tener tiempo, pero dicho tiempo es esencialmente abierto, indeterminado. Un concepto que condensa muy bien esta indeterminación es el de posibilidades. En la escala humana, el mejor regalo que se le puede hacer a alguien es tiempo, es decir, indeterminación. Las ciencias de la salud y las ciencias sociales y humanas tienen dos conceptos, distintos, pero paralelos, fantásticos, para expresar esto. Se trata de obsequiarle a cualquier persona esperanzas y expectativas de vida. Abiertas, indeterminadas, difusas incluso. Este es el meollo de la diversidad, la pluralidad, la diversidad.

Pues bien, la Torre de Babel es una bendición, si se quiere usar el lenguaje mítico, y no una maldición. La primera expresión de dicha bendición consiste

en el hecho de que existen y son posibles comparaciones, un tema altamente importante. Podemos hablar de tres tipos básicos de comparaciones: literatura comparada, comparaciones estéticas, y comparaciones interpersonales de bienestar. Son las comparaciones las que nos permiten emular en el mundo y en la vida; por ejemplo, permiten que cada quien se vea a sí mismo en el espejo que son los demás y busque superarse a sí mismo(a). “Si él puede, yo también puedo”, o algo semejante. Antes que competencias y luchas, las comparaciones implican una lógica mutualista de tal modo que tú te superas a ti mismo y entonces eso me sirve a mí de motivación para superarme yo mismo. El otro no solamente es el espejo de cada quien (Lévinas), sino, además, el otro es un motivo positivo para que podamos aspirar a más, por cuenta propia. Comparación es la expresión castiza de lo que, mucho mejor, cabe entender como emulación.

Esto en marcado contraste con la historia oficial de Occidente, particularmente de la ética y la educación, que casi siempre desaconsejaron que nos comparáramos con los demás, como algo negativo que puede dar lugar a celos y envidia. Las comparaciones permiten contrastar los niveles propios y ampliar otras perspectivas, marcos y referentes diferentes a los propios. La socialidad es en el caso de los seres humanos un factor de sostenibilidad de la existencia. Y la eusocialidad ha sido expresamente identificada como el rasgo más importante de la vida y la evolución, la base, si cabe de la ecología.

De suerte que la Torre de Babel es todo lo contrario de lo que siempre se quiso hacer creer. Se trata, dicho sin más, de la diversidad de lenguajes, cuya confluencia permite, al cabo, decir lo inefable; acaso no en un lenguaje particular; acaso no en una expresión singular; pero sí en los cambios, los flujos, las dinámicas –de interpretación, de codificación y decodificación- entre signos, señales, códigos e incluso sistemas simbólicos, cuando llega a ser necesario, a través de los cuales o bien logramos aprehender el *sentido* de un fenómeno dado, o bien, logramos expresar dicho sentido. Subrayemos esto: sentido, y no necesariamente significado. El significado, importante como es, queda restringido a una sola de las posibilidades del lenguaje; eso, de un lenguaje no de la pluralidad de lenguajes.

Comprendemos las cosas en su sentido, no necesaria o exclusivamente en su significado. Mientras que el significado apunta a una escala encefálica y racional, de alguna manera, el sentido remite a una experiencia –por ejemplo, ante-predicativa-. Entendemos el mundo como experiencia, sensación, emoción o sentimiento, y no necesariamente como concepto o idea. Reducir el sentido del

mundo al concepto es una empresa que se halla, al final, con un callejón sin salida. La unificación entre ciencia y arte le abre al concepto y a la palabra, la posibilidad del gesto, del silencio, del sonido, la metáfora o el movimiento. Decimos el mundo, lo vivimos, incluso lo entendemos experiencialmente, pero muchas veces no lo sabemos. Esto es, no lo sabemos consciente, reflexiva o cognitivamente.

Podemos salir de nuestros propios límites allí, y cuando, estos existen. Tal es la pulsión del encuentro, el diálogo y la unión planteada en este trabajo. No estamos abocados irremisiblemente al misterio y al rendimiento. Por el contrario, asistimos, incesantemente, a un horizonte en permanente despliegue. Vale recordar que “complejidad” proviene del indo-europeo *plek* que significa desenvolvimiento, despliegue, tejido, trama o entreveramiento.

## 9 - . L a b i o l o g í a d e u n a n u e v a e s t é t i c a

**L**a estética es la instancia en la que es posible el encuentro primero, el diálogo luego, y finalmente, la integración entre ciencia y arte. La ciencia o el arte, por sí mismos, no son capaces de un proceso semejante, como lo pone en evidencia la historia. La unión de la ciencia con el arte, como queda dicho, no es la integración de formas de conocimiento, sino de experiencias del mundo, en fin, la integración de la vida misma.

Existe una biología de la estética, en el sentido que hemos mencionado. De manera puntual, se trata de una estética de la complejidad (no simplemente de la complejidad de la estética, algo perfectamente distinto).

La tradición occidental es eminentemente encefalocéntrica. Se trata, como queda dicho, del imperio de logos. Esta historia se transforma radicalmente a partir de 1987. Veamos.

Los seres humanos<sup>4</sup> tienen tres cerebros. Estos son:

- El sistema encefálico. Se trata del cerebro, en el sentido normal de la palabra, compuesto por dos hemisferios, articulado en tres niveles o cerebros: el cerebro reptiliano, el sistema límbico y el neocortex, y compuesto por alrededor de cien mil millones de neuronas. Este es el centro típico de las neurociencias, las ciencias cognitivas y, en sentido fuerte, de la filosofía de la mente. Con acierto, A. Damasio ha acusado al énfasis sobre este cerebro como el “error de Descartes”; esto es, la escisión entre mente y cuerpo, entre *res cogitans* y *res extensa*.
- Sistema entérico. Este es el segundo cerebro que tienen los seres humanos. Fisiológica, termodinámica y ontogenéticamente, es el primer cerebro. En efecto, una vez que se lleva a cabo la unión cigótica, en el proceso de

[4] Omitiré aquí, deliberadamente, cualquier ampliación o referencia del tema sobre otras especies. La prudencia es aquí una buena guía.

desarrollo del embrión, lo primero que se forma es la gástrula, que es el tubo que conecta a la boca con el ano. Es alrededor de la gástrula que se forma rápidamente la columna vertebral, la cabeza y los miembros. El sistema entérico es en realidad el intestino grueso, el cual funciona, dicho puntualmente, gracias a las bacterias, anaeróbicas, que hay en él, y a los hongos (fungi), y al balance entre ellos. En el sistema entérico se encuentra y se produce el 95% de la serotonina del cuerpo humano.

El sistema entérico le dice al cerebro qué sentir, y el sistema encefálico le dice al cuerpo entonces cómo actuar o comportarse. El sistema entérico y el sistema encefálico se comunican de varias maneras, pero la principal es a través del nervio vago –izquierdo y derecho-, que es una especie de fabulosa autopista que los conecta. El sistema entérico es el responsable de los sentimientos y la sensaciones y, à la limite, es la cuna de las intuiciones. Se trata, dicho con otras palabras, de la sabiduría del cuerpo. Desde otra perspectiva, el sistema entérico es la base para toda la información interoceptiva en el organismo humano. Dicho de manera puntual, el sistema encefálico es el responsable de la información exteroceptiva. El cerebro es una glándula encerrada en una caja negra, el cráneo, y nada sabe del mundo excepto por lo que los sentidos le aportan. Pero entonces el cerebro informa qué sucede afuera, qué hay, qué es. El sistema complementario de información de la existencia es la información interoceptiva, esto es, en otras palabras, la propiocepción, y el cerebro de la misma es el sistema entérico. Mientras que el sistema encefálico está compuesto por entre cien y ciento cincuenta mil millones de neuronas, el sistema entérico contiene o se compone de cerca de cien millones de neuronas. Todo el conocimiento de las neuronas adquirido sobre el sistema encefálico aplica, tal cual, para el sistema entérico. Significativamente, ello ha dado lugar a un nuevo capítulo en medicina y biología, la neurogastroenterología.

- El *corazón*. Entre 2019 y 2021 se descubrió que el corazón no es simplemente un órgano, sino un cerebro (Alsahami, 2019). (adicionalmente, cfr. <https://www.sciencenews.org/article/new-3-d-map-illuminates-little-brain-nerve-cells-within-heart>). El corazón está compuesto por una red de alrededor de cuarenta millones de neuronas. Las decisiones humanas se toman con el cerebro que es el corazón, éste se comunica con el sistema encefálico, y entonces el cuerpo decide cómo actuar o comportarse.

La verdad es que los tres cerebros configuran una maravillosa red que puede ser sintetizada de la siguiente manera. Los sentimientos y sensaciones anidan en el cuerpo, en el sistema entérico. Las ideas, conceptos y relaciones son el resultado del sistema encefálico y, puntualmente, del neocortex. Las decisiones se toman con el cerebro que es el corazón. Y el organismo humano es un sistema dinámico que resulta de los acuerdos entre los tres cerebros, dicho puntualmente.

Pues bien, la salud, una vida bien vivida, o la sabiduría consisten en el diálogo y la armonía entre los tres cerebros y la existencia entera. Como se aprecia sin dificultad, la sobrevaloración de la razón se traduce en la ignorancia o el desplazamiento a lugares muy secundarios de los otros dos cerebros.

De este modo, la biología de la nueva estética sienta bases materiales –esto es, biológicas, no simplemente físicas- para el sentido íntegro de la unión entre ciencia y arte. La intuición, las decisiones humanas, la razón misma poseen una base material. Dicha base es la biología, una idea cuyos primeros cimientos remite a la obra de autores como Maturana y Varela, Solé, Goodwin y Kauffman, principalmente (Maldonado, 2022).

A partir de lo que precede una idea importante salta inmediatamente ante la mirada reflexiva. La unión entre ciencia y arte no es simple y llanamente un tema epistemológico; tampoco es la integración entre formas de conocimiento diversas. Es definitivamente, un asunto ontológico, en sentido fuerte pero amplio de la palabra. Esto es, un asunto de vida. Este no es, en absoluto, un reduccionismo de tipo biólogo. Es imposible hacer buena ciencia sin una base material, pero esa base material es, hoy en día, no la física, sino la biología. Es justamente la base material la que permite distinguir la buena ciencia de la mala ciencia, la ciencia de la pseudo-ciencia, y ello también a fortiori, el buen arte del pseudo-arte o el mal arte. Hemos hablado del verdadero hermafroditismo o androginia. En unos casos, se trata de una metáfora, en otros, de una verdadera experiencia. Se aprecia aquí la confluencia entre tropos y concepto.

En otras palabras, la dicotomía ciencia-arte es la dicotomía entre la dimensión cognitiva de la existencia y la dimensión sensible (quiero decir sensible mucho más y mejor que simplemente “emocional”). La unión entre arte y ciencia es, en otras palabras, la unidad entre lo sensible y lo racional. El hermafroditismo perfecto. En verdad, la verdadera utopía no es la de la unidad entre hombre y mujer, sino entre lo racional y lo sensible, y esta última unidad es más fuerte

que la simple unión de sexos, pues supera a la propia sexualidad. El locus del encuentro es el amor. Una experiencia, una situación, límite.

En resumen, lo que sentimos sobrepasa lo que conocemos o decimos. La razón, según parece, va a la zaga de las sensaciones y los sentimientos y busca canalizarlos y contenerlos, por así decirlo. La conciencia, en su condición extrema, no tiene por qué ser una conciencia que conoce.

El mundo aparece de modo asemántico. Y sólo luego buscamos decirlo, y buscamos decirlo para hacernos entender por parte de los demás.

Podemos, en consecuencia, señalar un fundamento biológico para la sabiduría y para la unión entre ciencia y arte. Se trata del reconocimiento de que tenemos tres cerebros: el sistema encefálico, y el sistema entérico y el corazón. Anatómica o fisiológicamente lo que los unifica es la importancia de las neuronas. Sin desconocer, jamás, la importancia misma del microbioma al interior del organismo vivo.

Digamos, al cabo, que la historia del arte se ha caracterizado ampliamente por un predominio ocularocéntrico; como de hecho, la civilización occidental. La razón biológica para este predominio del ocularocentrismo se debe a que los seres humanos somos depredadores: tenemos los ojos al frente, como cazadores y depredadores, y no a los lados, como los caballos, los venados o las aves, por ejemplo. El predominio del ocularocentrismo no es sino una cara cuya contraparte es el amplio predominio del encefalocentrismo. Otros sentidos han sido desplazados, según parece, a lugares secundarios. Paradójicamente, la música es aquella arte que tiene el más robusto aparato y lenguaje estético. Y la música remite de entrada al sistema entérico, o al corazón, y luego también, ocasionalmente, al sistema encefálico.

La tradición occidental tiene una doble tendencia reduccionista. De un lado, se trata de un fuerte encefalocentrismo, que se traduce exactamente en un sobredimensionamiento del logos – la razón, la palabra, el número. De otra parte, al mismo tiempo, se trata de un fuerte sesgo ocularocéntrico; la primacía de la vista (= la imagen) sobre los demás sentidos. Ambos reduccionismos se implican recíproca y necesariamente.

# 10 - . Conclusiones a b i e r t a s

Decir lo inefable es el tema mismo de la vida

Todas las cosas nos hablan. No solamente somos nosotros quienes decimos las cosas y las hablamos. Sólo que la inmensa mayoría de los seres humanos no son conscientes de este hecho. Las cosas nos hablan en tanto que signos, en tanto que mensajes, y de más maneras que las que creemos poder entender. La constelación compuesta por las artes y las ciencias –lato sensu-, es la manera de comprender que el universo entero le habla al ser humano, y que él debe poder comprender todos los lenguajes, y traducirlos, unos en otros; tan bien como pueda, tanto como sea capaz.

La estética, a partir de su etimología griega, no tiene absolutamente nada que ver con la belleza, el arte o lo sublime. Una identificación semejante es el resultado de la tríada Baumgarten-Kant-Hegel. Mucho mejor y más originariamente, la estética hace referencia a la capacidad de percibir el mundo, la naturaleza y el universo, y la percepción no es ajena a la sensibilidad. En otras palabras, percibir no es un acto racional o intelectual. En este sentido, sin duda, la mejor aproximación de este sentido de la estética es la *Fenomenología de la percepción* de M. Merleau-Ponty. Quiero sugerir que, al cabo de los siglos, la fenomenología de Merleau-Ponty puede ser vista quizás como la mejor puerta de acceso a la estética en el sentido más originario o auténtico de la palabra.

El mundo no es ni puede ser un objeto –como, de hecho, tampoco la vida o la naturaleza. Pues el mundo no está al frente a la altura de la mirada que es lo que literalmente significa ser objeto-. El mundo está alrededor nuestro, arriba, abajo, a los lados, nos atraviesa incesantemente, nos constituye al mismo tiempo que nosotros intentamos –en vano, o sólo provisional y fragmentariamente- determinarlo. En una palabra, no hay sujeto y objeto, sino un flujo de vivencias que se cruzan, se entretajan, se implican, en fin, se modifican continuamente la una a la otra, y en cuyo entrelazamiento cada cual adquiere su propia entidad. No existe, dicho en otras palabras, entidad del sujeto o del mundo por fuera

de la parte correspondientemente. Sólo que, mucho mejor que decir “sujeto” preferimos decir: vida – sistemas vivos.

Puede decirse sin dificultad que lo común a la ciencia y a las artes consiste en una búsqueda desinteresada y en un goce sin iguales; en esto consiste la actitud y/o la experiencia estética. Pero una afirmación semejante es válida con una condición, a saber: que en el caso de la ciencia se habla entonces de investigación fundamental o básica, la cual sí está jalonada por la curiosidad y el placer de conocer (Aristóteles). La dificultad estriba en que en muchos países de economías dependientes de grado bajo y medio de desarrollo, lo que prima y lo que se destaca es la investigación experimental y aplicada.

En verdad, el tema de base no es el placer estético o el placer del conocimiento sino, más originariamente, la exaltación de la vida. Y la vida es exaltada incluso en experiencias tristes, trágicas o dramáticas. El teatro sabe de esto, como el cine, la poesía, la literatura. La filosofía sabe bastante más al respecto que la ciencia en general, con la salvedad, naturalmente de la historia, la antropología, la psicología y la lingüística, naturalmente. Nietzsche habla con insistencia de cómo el placer estético está regido por un interés por lo desconocido. Por su parte, Valéry narra cómo la orquesta llenaba la sala de sonidos y fantasmas.

La satisfacción o placer que produce un concierto, un recital de poesía o una conferencia brillante son experiencias estéticas exactamente en el sentido de que mediante ellas nos olvidamos de nuestro yo, el yo y todo lo que comporta queda en suspenso por un tiempo y logramos un placer inalcanzable.

La anestesia es, por el contrario, la mayor afirmación del yo, el anclaje de cada quien en sí mismo y la pérdida de sus propias capacidades. La sedación es paradójicamente encadenamiento del yo a sí mismo en tanto que encadenamiento a la cosa –las cosas-, y lo cual se realiza en el consumo; el consumo económico, el consumo visual, u otros.

Lo contrario a la estética es la anestesia. Vivimos tiempos de una anestesia sistemática y estratégicamente diseñada. Percibir el mundo y sentir a los demás es, todo parece indicarlo, un asunto peligroso; políticamente bastante incorrecto, para decirlo en otros términos. De manera atávica y sin extremismos, a las iglesias, los estados, los ejércitos y las corporaciones les convienen los sujetos anestesiados; esto es, an-estéticos.

La experiencia estética es liberación de las preocupaciones, y en tanto tal, es emancipatoria. Es en esto en lo que consiste la *hybris* –una ebriedad que nos

libera de la cotidianidad y sus preocupaciones y ataduras, de sus tristezas y agobios-. En medio de los campos de concentración en Auschwitz o Buchenwald, por ejemplo, los prisioneros tocaban música, cantaban, escribían poesía, si cabía, se enamoraban, lo cual les ayudaba a olvidar las muertes, la incertidumbre, los temores y el sufrimiento. Esta es la grandeza de las artes. Y por ello mismo es incómoda para los estamentos centrados en costo-beneficio, crecimiento, eficiencia, ganancia, crecimiento, competitividad y demás. Civiles o militares. Estos estamentos entienden a las artes como entretenimiento simplemente, y aborrecen el arte que es provocador y perfectamente liberador.

La historia humana es, en verdad, la historia de particularidades, singularidades, contingencias. Contra el pensamiento abstracto y universalista instaurado desde los griegos. Sin embargo, el problema sí merece una consideración atenta. Debe ser posible una universalidad en medio de y gracias a la particularidad. ¿Cómo lograrlo? Como se aprecia, el tema es una variación del problema: lo propio y lo ajeno, lo mismo y lo diferente, y otros semejantes y próximos.

La mente es un fenómeno social, no cabe duda. Pero es una socialidad y, al cabo, una universalidad relacional, interactuante. Una auténtica polifonía, sin protagonismos de un instrumento sobre los demás de una frase sobre las siguientes, de una voz o un silencio sobre el conjunto de la obra. Con un elemento adicional: la obra misma se diferencia de la ejecución de la obra. Pues bien, la ejecución de la obra es exactamente la *interpretación* por parte de cada grupo, etnia, sociedad, pueblo y demás, de una obra que fue escrita o es escrita en su desarrollo para que sea apropiada y ejecutada de manera diferente y creativa. Al final del día, es la genialidad de la interpretación de la obra la que le confiere sentido a la obra misma. Para decirlo de manera puntual: es la siempre muy sorprendente experiencia de las diferencias entre una composición musical interpretada por su autor –Chopin, Stravinsky, Sibelius, por ejemplo- y la misma obra dirigida por un gran director y una excelente orquesta. Los matices marcan la diferencia, siempre. Y los matices son un asunto tanto de sensibilidad como de inteligencia.

Integrar el arte y la ciencia es bastante más que un esfuerzo intelectual. Se trata de lograr nuevos estilos de vida, nuevas formas de vida, que es el más radical de todos los problemas. El verdadero significado de la unidad entre ciencia y arte estriba en la posibilidad de no vivir más desintegrados, de alcanzar una unidad en la que la razón no desestime al cuerpo, en el que la existencia humana no se superponga a la naturaleza, en fin, en la que sea posible una forma de vida

sin jerarquías, sin centralidades, sin dicotomías de ninguna índole. Un mundo ácrata, en fin: radicalmente libre. Otro mundo es posible. Se trata, en efecto, de aprender, combinar y traducir diversos lenguajes, unos con otros, unos en otros, tantos como sea posible.

En su versión clásica, existen distintas funciones del lenguaje. Estas son, las funciones: i) referencial, representativa o informacional; ii) expresiva o emotiva; iii) apelativa o conativa; iv) metalingüística; v) poética o estética; vi) fática o relacional; vii) performativa. Sin embargo, debe ser claro que existen numerosos, ilimitados lenguajes y que es posible crear varios; en esto consiste la historia de la evolución de un lado, y al mismo tiempo, de otra parte, en ello consiste la sabiduría.

La naturaleza nos habla en innumerables lenguajes, y no uno mejor que el otro. La naturaleza habla en diversos lenguajes al mismo tiempo, como queriendo significar: “puedes entender el mensaje en este, o bien en aquel otro”. El lenguaje de las nubes y de la selva, de las plantas y los microorganismos, y demás. La sabiduría consiste en la capacidad de leer tantos lenguajes como sea posible. Literalmente, es posible hablar con las plantas como con los animales; con los seres humanos como con los árboles y las montañas, por ejemplo. Decir lo inefable es un asunto que nos conduce directamente, o bien que nos hace posible permanecer en el más fantástico de los dominios: la sabiduría. Sólo que ella no habla de sí misma. Habla para los demás y se esfuerza lo necesario para que sea aprendida. Todo depende de cada uno de nosotros.

No comprendemos el mundo ni la vida cuando apenas lo comprendemos de modo conceptual. La verdadera comprensión es de entrada sensible, pero también de salida. En esto consiste, finalmente, la verdadera unidad entre ciencia y arte. La verdadera comprensión abarca al mismo tiempo una determinación conceptual y una sensación abierta e indeterminada, sensible. El mundo y la vida son bastante más que hechos; que hechos y datos. El mundo común y corriente se burla de la extasiación de la experiencia, del arrobamiento que produce un objeto o una experiencia. El mundo común y vulgar está hecho de datos, hechos y mercancías.

La estética es la dimensión en la que es posible decir lo inefable. Pero la estética hace referencia entonces a un sentido intenso de la realidad. Este es su verdadero aporte diferencial. Se trata de afrontar esa libertad consistente en extraviarse. Extraviarse en los estados estéticos, errar. Andar a la deriva. Reconocer que no hay ni unidad originaria ni destino final al que volver. Estamos, en cada caso,

en cada lugar como en ninguna parte en especial, y que, sin embargo, requiere ser llenada de sentido. Sólo así podremos sobrevivir el momento. Erramos, a la deriva, reconociendo, efectivamente, que no existe arriba ni abajo, adentro ni afuera. Todo depende simplemente de los pequeños intereses de cada quien.

Extraviarse, una expresión extraña en la era de los mapas de toda índole, del GPS y la búsqueda de seguridades y metas; y toda esa ingeniería que habla de objetivos, liderazgo, planes, propósitos, Misión, Visión y otros malabarismos.

Errar es un acto de libertad, de nomadismo. Y podemos errar en la vida, en nuestras mentes o en nuestro corazón. Tres maneras distintas de encontrarnos y sabernos a la deriva. La buena *tyché* nos lleva de la mano, según parece. Y podemos abandonarnos a ella, porque ella misma no sabe de orientación final como tampoco de origen fundacional, pero sí sabe, al final del día, de lo que conviene y lo que es propicio. Y lo que es propicio es la vida misma.

Es un estado que acaece, pero que podemos elegir vivir.

#### Referencias bibliográficas

- Alshami, A. M., (2019). "Pain: Is It All in the Brain or the Heart?", en: *Curr Pain Headache Rep.*, Nov 14;23(12):88. doi: 10.1007/s11916-019-0827-4. PMID: 31728781
- Arnaldo, J., Fernández del Campo, E., (Eds.), (2012). *El arte en su destierro global*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Ball, Ph., (2016). *Patterns in Nature: Why the Natural World Looks the Way It Does*. Chicago: University of Chicago Press
- Brunetti, B. G., Sgamellotti, A., Miliani, C., (Eds.), (2014). *Science and Art: The Painted Surface*. London: Royal Society of Chemistry
- Daston, L., (Ed.), (2007). *Things That Talk: Object Lessons from Art and Science*. Zone Books
- Dockx, N., Giuelen, P., (Eds.), (2018). *Commonism. A New Aesthetics of the Real*. Valiz/Antennae Series
- Ede, S., (2005). *Art and Science*. I. B. Taurus
- Ede, S., (2000). *Strange and charmed: Science and the contemporary visual art*. Calouste Gulbenkian Foundation
- Eisler, R., (2021). *El cáliz y la espada. De las diosas a los dioses : culturas pre-patriarcales*. Capitán Swing
- Fernández Uribe, C. A., (2008). *Concepto de arte e idea de progreso en la Historia del Arte*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia

- Gamwell, L., (2020). *Exploring the Invisible: Art, Science, and the Spiritual*. Princeton, NJ: Princeton University Press
- Gombrich, E. H., (2002). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Phaidon
- Schultheiss, S. (2004). *Research arts: la intersección arte, ciencia y tecnología como campo de conocimiento y de acción*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Goodman, N., (1976). *Languages of Art*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, Inc.
- Graham, L. & Kantor, J.-M., (2012). *El nombre infinito. Un relato verídico de misticismo religioso y creatividad matemática*. Barcelona: Acanalado
- Gribbin, J., (2005). *Historia de la ciencia. 1543-2001*. Barcelona: Crítica
- Kandel, E., (2018). *Reductionism in Art and Brain Science: Bridging the Two Cultures*. Columbia, N. J.: Columbia University Press
- Kemp, M., (2016). *Structural Intuitions: Seeing Shapes in Art and Science*. University of Virginia Press
- Kemp, M., (2006). *Seen/Unseen: Art, Science, and Intuition from Leonardo to Hubble Telescope*. Oxford: Oxford University Press
- Kemp, M., (2001). *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*. California: University of California Press
- Kemp, M., (1992). *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. Yale: Yale University Press
- Lamb, T., Bouriau, J., (Eds.), (1995). *Colour: Art and Science*. Cambridge: Cambridge University Press
- Lukács, G., (1966). *Estética I: La peculiaridad de lo estético. 1. Cuestiones preliminares y de principio*. Barcelona-México: Ed. Grijalbo, S. A.
- Maldonado, C. E., (2022). "La complejidad humana consiste en un entramado de tiempos", en: *Cinta de Moebio* 73: 1-13; <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2022000100001>
- Maldonado, C. E., (2021a). *Estética de la complejidad*. Bogotá: Ed. Desde Abajo
- Maldonado, C. DE., (2021b) "Investigar, en ciencia o en arte, no es mucha la diferencia", en: *Acerca del origen. Fronteras inexistentes*, N. Rivera, D. Brill (Eds), Bogotá: Suratómica, pp. 66-72
- Maldonado, C. E., (2021c). *Estética y complejidad. Elementos para un estado crítico del arte*. Bogotá: Ed. Corporación Creación Arte y Ciencia
- Círculo de Bellas Artes
- Maldonado, C. E., (2020a) *Camino a la complejidad. Revoluciones – científicas e industriales. Investigación en complejidad*. Ciudad de Guatemala: Asociación Rujotay Na'oj
- Maldonado, C. E., (2020b). "Un cerebro, dos cerebros: complejizar la medicina y la biología", en: "Investigaciones en complejidad y salud", No. 8, julio-septiembre, año 2, doi: <https://doi.org/10.18270/wp.n2.8>, págs. 1-50

- Maldonado, C. E., (2015) "Pensar la complejidad, pensar como síntesis", en: Cinta de Moebio, 54, pp. 313-32; disponible en: <http://www.cintademoebio.uchile.cl/>; doi: 10.4067/S0717-554X2015000300008
- McLeish, M., (2019). *The Poetry and Music of Science: Comparing Creativity in Science and Art*. Oxford: Oxford University Press
- Miller, A. I., (2014). *Colliding Worlds. How Cutting-Edge Science Is Redefining Contemporary Art*. W. W. Norton & Co.
- Panofsky, E., (1983). *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza Editorial
- Parker, G., (2017). *El siglo maldito. Clima, guerras y catástrofes en el siglo XVII*. Barcelona: Planeta
- Roche, R., Farina, F., and Cummins, S., (2018). *Why Science Needs Art. From historical from modern day perspectives*. London: Routledge
- Rovelli, C., (2015). *La realidad no es lo que parece. La estructura elemental de las cosas*. Barcelona: Tusquets
- Sartre, J.-P., (1952). *Saint Genet. Comédien et martyr*. Paris: Gallimard
- Schultheiss, S. (2004). *Research arts: la intersección arte, ciencia y tecnología como campo de conocimiento y de acción*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Schlain, L., (2007). *Art & Physics: Parallel Visions in Space, Time and Light*. William Morrow Paperbacks
- Searle, J. R., (1995). *The Rediscovery of the Mind*. Cambridge, MA: The MIT Press
- Seel, M., (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz
- Serres, M., (Ed.), (1991). *Historia de las ciencias*. Madrid: Cátedra
- Sourriau, E., (2016). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Ciudad de México: F.C.E.
- Stengers, I., (2019). *Otra ciencia es posible: manifiesto por una desaceleración de las ciencias*. Madrid: Ed. NED
- Strosberg, E., (2015). *Art and Science*. 2nd edition. Abbeville Press
- Van Campen, C., (2010). *The Hidden Sense: Synesthesia in Art and Science*. Cambridge, MA: The MIT Press
- Walker, A., (2018). *Frededryk Chopin. A Life and Times*. New York: Picador
- Watson, p., (2017). *Convergencias. El orden subyacente en el corazón de la ciencia*. Barcelona: Critica
- Wilson, S., (2013). *Art + Science Now*. Thames and Hudson
- Wuppuluri, S., Wu, D., (Eds.), (2019). *On Art and Science: Tango of an Eternal Inseparable Duo*. Springer Verlag



Recolecta de silencio, 2022. Luis Williams-Fallas. Foto por: Julián Torres Martínez.

| <https://vimeo.com/705232384>

*Aquí se dice mucho en la memoria*

Aquí se dice mucho en la memoria  
En el cuerpo que recuerda  
y pone el pasado alrededor

como este viento

Estoy abrigado ahora, pero no lo necesito  
Acá prefiero sentir el aire directo en la piel  
me quito las capas de abrigos

El viento es brutal  
A veces suena de golpe  
y pega directo

Otras veces no  
Sigue fuerte  
pero no se oye

Pasa directo  
Y no entra



Las antenas al lado de la cabeza  
la nuca que sostiene el oído  
la viscosidad que está adentro

Todo cimbra, y todo está alerta  
se mueve como buscando algo  
más bien  
como sintiendo todo

Acá nos enseñaron a percibir ese aire frío  
y a recordarlo para cuando el suelo no esté  
No sabemos cuándo va a pasar  
pero ya se siente diferente  
lento y distante

La tierra está fría y en reposo  
pero caliente  
pero se mueve

Acá sabemos eso  
acá todos la escuchan

Que sea gris nos gusta  
Nos reconforta  
el silencio se convierte en algo parecido a la luz

Falta no nos hacen las cosas  
porque hacen ruido  
mucho ruido  
y acá no se toma a bien  
Acá  
que está el silencio

Nos gusta el ruido  
pero en menor medida  
Esa medida  
la hacemos distinta  
la sentimos distinto, quiero decir  
acá no medimos las cosas  
falta no nos hace

Le hacemos caso a lo que oímos  
Así lo hacemos:  
las palmas de las manos sobre lo que queremos escuchar  
Las manos en la tierra fría  
en el aire frío  
en la piel para oír la circulación  
así lo hacemos

Pensar sirve  
pero no es suficiente  
Es pequeño eso  
El viento, sabemos, no es el mismo  
se mueve  
El suelo también  
aunque no parezca.  
Nosotros estamos en medio

Como andamos descalzos los pies tocan la tierra  
saben que está ahí  
en esa calma tan poderosa  
Como andamos las orejas sin cubrir  
escuchamos lo que suena en el aire  
el silencio que también es abrazador  
Como andamos el cuerpo sin cubrir  
recordamos todo  
Así lo hacemos

Somos ese frío que hizo antes  
que hace ahora y  
que hará después

La piel es fuerte,  
pero no se resiste  
se deja tocar  
deja que entre hasta la sangre  
hasta los huesos

Por eso acá no le tememos a las nubes oscuras  
a las piedras  
a las ramas secas  
o a que se rompan  
Entendimos  
con la punta de los dedos  
que el silencio se convierte en algo que brilla

Acá paramos desde hace mucho  
Acá venimos un momento cada cierto tiempo  
Entre ese viento brutal  
el suelo enorme  
y el silencio absoluto  
estamos nosotros  
que los escuchamos  
que los dejamos ser

Los escuchamos con el cuerpo  
Eso es lo que hacemos  
Nos escuchamos a nosotros  
entre nosotros  
Así lo hacemos

**Recolecta de silencio**  
**Por Luis Williams-Fallas**  
**Artefacto co-creado junto a Jose Chavarría**  
**Foto Julián Torres Martínez**

**Costa Rica, 2022**

### **Carlos Eduardo Maldonado**

Profesor Titular Facultad de Medicina, Universidad El Bosque. Ph. D. en filosofía (KULeuven, Bélgica); postdoctorados: como Visiting Scholar, University of Pittsburgh (E.U.); como Visiting Research Professor, The Catholic University of America (Washington, D. C., E.U.); como Academic Visitor-Visiting Scholar, University of Cambridge (Inglaterra); doctor honoris causa, Universidad Timisoara (Rumania); doctor honors causa (Universidad Nacional del Altiplano, Puno, Perú); ha recibido premios y reconocimientos en Argentina, Ecuador, Perú, Colombia, Nicaragua, Guatamala, México. Email: maldonadocarlos@unbosque.edu.co.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9262-8879>

### **Luis Williams-Fallas**

Graduado en Planificación económica y promoción social, es artista y diseñador narrativo autodidacta costarricense. Basa su trabajo en procesos a largo plazo que exploran cómo ciertos espacios naturales perciben e imaginan los orígenes y futuros de la energía, materia y la vida. Su investigación busca relaciones entre la astrobiología y cosmología y la posibilidad de crear mediaciones (im)probables entre múltiples entidades y subjetividades terrestres y extraterrestres. Busca estos procesos a través del diseño y prototipado de artefactos especulativos que faciliten, insitu, tales mediaciones. Al mismo tiempo, desarrolla sus proyectos desde la posibilidad de desmarcarse de perspectivas antropocéntricas, colonizadoras y extractivistas vinculadas a la exploración espacial y la percepción de lo vivo en este y otros mundos.

Este libro afirma que, contra la creencia clásica, no existe lo inefable. Podemos y debemos decir el mundo, la vida, la naturaleza. Ciertamente, es imposible pensar por fuera del lenguaje. Pero, al mismo tiempo, es posible transformar y traducir un lenguaje en otro, y en otros más. Tradicionalmente, las artes y las ciencias estuvieron separadas, incluso opuestas. Esta recíproca exclusión fue el error fundamental heredado desde Platón y Aristóteles. El libro avanza a través de tres momentos: primero, es posible un encuentro entre ciencia y arte; segundo, es posible un diálogo entre ambas partes; y finalmente, es una unión entre las dos. Sólo que esta unión las transforma a ambas. El ámbito en el que el encuentro, el diálogo y la integración pueden llevarse a cabo es la estética. Pero entonces es precisa una buena comprensión acerca de la misma. Al cabo, decir lo inefable constituye una magnífica metamorfosis del conocimiento. Aquello de lo que se trata con el arte y con la ciencia no es simplemente de tipos de conocimiento, sino de formas de vida. De esta suerte, una metamorfosis del conocimiento es una metamorfosis de la vida misma.



Grupo de investigación Estética y Complejidad  
Grupos de Creación Suratómica 2021

Imagen de portada: Recolecta de silencio por Luis Williams-Fallas