

LA HUMILLACIÓN DE LA RAZÓN

Por:

Hernán Toro

Profesor Titular

Director del grupo de Investigación en Periodismo e Información

Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Artes Integradas

Universidad del Valle

hernantoro2000@gmail.com

Resumen:

En este artículo, el autor trata de establecer relaciones (cercanías y distancias, afinidades y diferencias) entre la ciencia y el arte, de entender sus especificidades como prácticas académicas universitarias y los efectos normativos que las concepciones dominantes acerca de esta relación producen en las universidades y en los organismos estatales educativos.

Palabras clave:

Ciencia, Arte, Investigación en artes, Creación

I.

En relación con el arte (y simplificando en extremo), en el contexto educativo colombiano se ha presentado históricamente una especie de división de funciones de acuerdo a la cual las escuelas de arte se han ocupado de la formación de artistas (cuando esta educación ha sido formal), mientras que la responsabilidad de la formación de teóricos, de críticos de arte o de docentes de las artes ha recaído en facultades universitarias. Esta separación formativa no ha hecho más que reconocer la distinción empírica socialmente constatable entre personas que producen arte —los artistas— y personas que se refieren al arte, ya sea que critiquen, teoricen o enseñen el arte —críticos, teóricos y maestros--.

Esta distinción ya no es válida. Las universidades han construido programas de estudio donde coexisten las dos dimensiones, y en cuya aplicación, por lo tanto, teóricos y artistas se codean y frecuentan y fraternizan y comparten cursos y talleres¹. Aunque puedan un teórico y un artista habitar en el cuerpo de una única persona, es innegable que la actividad de un teórico (historiador, esteta, filósofo) no es de la misma naturaleza que la de un artista, y un imaginario ser bifronte que reuniera en una misma persona las dos condiciones, ese Jano del campo del arte, no podría nunca ser el mismo cuando actúa como artista que cuando obra como teórico. Doctor Jekyll de la producción, Mister Hyde de la teoría. El artista produce obras llamadas entonces “artísticas”; el teórico reflexiona sobre ellas, las inscribe en contextos históricos, encuentra corrientes estéticas subyacentes, identifica sensibilidades singulares, establece redes entre teorías distintas. El artista provee los referentes empíricos con los que trabaja el teórico.

Si ello es así, una consecuencia práctica parece desprenderse legítimamente desde ya: razonablemente, a un profesor universitario cuyo dominio de trabajo sea la producción artística —pienso en un pianista, por ejemplo, o en un pintor, o en un fotógrafo-- no se le puede exigir que su producción intelectual tenga que ser forzosamente investigativa puesto que su dominio es el del hacer —ser artista— y no el de pensar la práctica artística desde la óptica del investigador. Su trabajo se cristaliza en obras para piano, o cuadros, o fotos, según, y no en productos intelectuales científicos, y el proceso que conduce a la obra sólo de manera impropia podría ser llamado, en rigor, investigación científica. No hay nada incorrecto o indebido o desplazado o pervertido o vergonzoso en ello: que se me perdone la tautología, pero los artistas son artistas, los científicos científicos, y cada cual genera lo que es propio de su campo. Nada de lo anterior impediría, sin embargo, que ese mismo profesor pueda adelantar investigaciones, por ejemplo históricas, sobre obras artísticas para piano (o sobre pintura, fotografía, etc.); pero es una posibilidad y una opción, no una actividad obligatoria para legitimarse. El profesor de la Universidad del Valle, ahora jubilado, el maestro Mario Gómez Vignes, era —es-- un compositor muy destacado, lo que no le impidió mientras fue docente adelantar una monumental biografía de Antonio María Valencia. ¿Tendré que decir que esa biografía no es una composición musical? No obstante, el maestro Gómez Vignes se hubiera justificado a plenitud como docente de música si su producción intelectual se hubiera “limitado” a ser compositor. Agradezco hacer el énfasis suficiente en las comillas de la palabra “limitado”.

Dicho de otra manera, un profesor de una facultad de artes, en el momento actual, puede adelantar investigaciones de acuerdo a los más estrictos protocolos investigativos —y está bien que así lo sea--, pero se estrangularía una dimensión importantísima de su condición intelectual si se creyera que su producción debería circunscribirse a la investigación o, peor, dando por legítima sólo la elaboración de productos de investigación. Tal vez debería invertirse la consideración: la producción artística, puesto que ese es el resultado esperado y “natural” del trabajo de los artistas, debería ocupar un lugar de privilegio en la valoración de la producción intelectual de un docente de este campo. Pues, en efecto, ¿por qué la productividad intelectual de un profesor de artes tiene que ser evaluada a partir de productos que no están inscritos intrínsecamente en el universo de su condición intelectual? Sería tan inapropiado como juzgar la actividad intelectual de un científico por la calidad de las obras para violín y piano que componga. Por supuesto, la ironía de la anterior frase quiere decir que un científico no compone obras musicales, pero quiere hacer pensar también en la incorrección en que se incurriría al querer juzgar el trabajo de producción intelectual de un científico a partir de un tipo de obras —obras artísticas— que no se derivan en absoluto de su condición.



Sería conveniente abordar ahora una confusión terminológica, de efectos conceptuales devastadores, en la que muy a menudo se cae al discutir estos asuntos: la polisémica palabra “investigar”. Sí, no hay duda, el maestro Mario Gómez Vignes debió investigar para escribir su biografía de Antonio María Valencia, y sin duda debió también haber investigado para componer su Concierto para piano y orquesta, una de sus obras musicales más conocidas. Pero no hay que confundir: esas dos investigaciones no tienen la misma naturaleza ni la misma connotación ni obedecen a los mismos patrones y protocolos. En el primer caso, los métodos utilizados debieron haberse ajustado a los cánones de la investigación científica —proceder por hipótesis y demostraciones, actuar bajo el imperio de la razón y la lógica, distanciarse del objeto investigado, obedecer a los dictámenes positivistas —, mientras que la segunda “investigación” significa lo que el sentido común le atribuye a ese término, es decir, una indagación que, por su naturaleza circunstancial, no comparte las exigencias propias de las investigaciones llamadas científicas, de tal manera que nadie diría que la composición del Concierto para piano y orquesta es el informe final de una investigación científica. Como nadie dirá que un detective, por más que investigue, está adelantando una investigación científica cuando trata de encontrar la caleta de un narcotraficante. Y sí, investiga, qué le vamos a hacer, el lenguaje es así, las palabras son poliedros, pero una cara no es otra cara. Investigar e investigar no es, pues, lo mismo, de la misma manera que la palabra “función” en teatro no significa lo mismo que la palabra “función” en matemáticas, por más que morfológicamente sean iguales. No, no son iguales, son semejantes, son isomorfas, y significan distinto.

En esta estrategia discursiva de referencias cruzadas habría que mencionar a la Universidad del Valle. Nuestra institución nació, hace 65 años, como una universidad tecnológica; de hecho, se llamaba originalmente “Universidad Tecnológica del Valle”. Ese nombre fue cambiado por el actual al muy poco tiempo para justificar la inclusión de facultades que no eran tecnológicas. El peso específico de las unidades académicas a las que el trabajo científico les imprimía su marca de hierro fundacional —Ciencias, Ingenierías, Salud—, y que fueron su núcleo primigenio (con el agregado, que podría explicarse, de la entonces Facultad de Arquitectura) fue dándole a la Universidad un sello sui generis que ha perdurado hasta ahora y que, a mi manera de ver, no se corresponde con la realidad actual. Me refiero a la existencia de una Vicerrectoría de Investigaciones que, no obstante ser de investigaciones, como su nombre lo indica, controla la totalidad del trabajo intelectual de los profesores, como si el conjunto mayor fuera la investigación y no al contrario. Quiero decir: la evidencia nos dice que la investigación es un subconjunto de la producción intelectual, en la que también hay, por ejemplo, producción artística, la que, por definición, no es científica. Excúsenme la obviedad: cuando un profesor escribe una novela no está produciendo un informe de investigación; cuando un profesor compone una sonata no está produciendo un informe de investigación; cuando un profesor produce una película no

está produciendo un informe de investigación. Está produciendo, cada cual, un producto artístico llamado novela, sonata, película, cuya elaboración obedece a procesos que no son de la misma naturaleza ni coinciden con los de la investigación científica. Otras son sus leyes, otros sus procedimientos, distintas sus metodologías. ¿Por qué, entonces, si los métodos, los procesos, los protocolos, las leyes de la novela, de la sonata y de la película no se inscriben dentro del universo de la producción científica es, sin embargo, una vicerrectoría de investigación la que diseña y rige la política con la cual operan los artistas? ¿No sería más coherente que existiera una vicerrectoría de producción intelectual con un departamento encargado de la ciencia y otro del arte?

Escribo esto y pienso, con cierta aprehensión, que algunos podrían calificar mis afirmaciones de anatema. Pero soy formal: que no se entienda ni remotamente que con lo anterior estoy cometiendo la herejía de recusar la legitimidad de la ciencia o de los organismos encargados de fomentar la producción científica. Soy respetuoso y valoro, creo que con justicia, lo que ha hecho la actual Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle, y valoro aún más el esfuerzo evidente que ha hecho por darle reconocimiento y dignidad a las actividades del arte en nuestra institución; valoro igualmente la existencia de Ciencias, y luchó a mi modesta escala porque se creen mejores condiciones en el país para el desarrollo del espíritu científico. Creo que la especie humana ha llegado a sus actuales niveles de complejidad de conocimiento gracias a la actividad científica, y no puedo concebir a la sociedad sin la ciencia, sin que los seres humanos que la componemos no tratemos de entender el funcionamiento de los hechos sociales o de la naturaleza. Atribuyo el atraso social en buena parte a la pobreza del desarrollo científico. Tampoco podría entender una universidad que no tenga en un lugar destacado el fomento a la investigación. Pero reclamo la autonomía del arte con respecto de la actividad científica, y pido que el arte sea tratado en iguales condiciones de consideración y respeto que la ciencia. Porque si nadie duda —yo, el primero— de que la ciencia ha sido un pilar fundamental en el desarrollo humano y social, que nadie dude tampoco que sin el arte estaríamos todavía tratando de inventar el fuego.



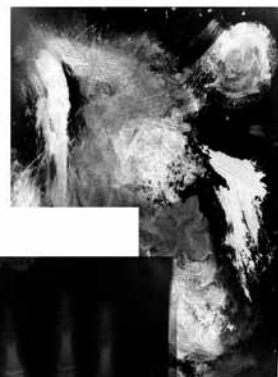
¿Qué tiene entonces de particular el arte para que reivindique con tanta vehemencia el reconocimiento a su autonomía con respecto de la ciencia y, en consecuencia, reclame un tratamiento institucional específico (en normas, en funcionamiento, en protocolos)? Si es verdad, como lo afirma el escritor Carlos Fuentes, que “hay cosas que sólo puede decir una novela”, es decir, cosas que ningún otro tipo de discurso puede siquiera enunciar, inclusive, por inferencia, el de las ciencias, si ello es verdad, ¿por qué no aceptar entonces que lo artístico no se puede enunciar en términos de discurso científico sin traicionar su naturaleza? ¿Por qué pretender transformar en lógica discursiva lo que por naturaleza no lo es —imagen, sonido, materias—? Agreguemos: no sólo, por extensión, hay cosas que sólo puede decir el arte sino que, además, hay hechos y circunstancias esencialmente inexplicables. Piénsese, por ejemplo, en el comentario con el cual inicia Michel Foucault² su prefacio al libro *Las palabras y las cosas*, tras citar de *El idioma analítico de John Wilkins*, de Jorge Luis Borges, la famosa clasificación contenida en “cierta enciclopedia china que se titula *Emporio celestial de conocimientos benévolos*”, en cuyas “remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. ¿Cómo reacciona Foucault, aparte de “la risa que sacude, al leerlo”? “En el asombro de esta taxinomia —dice Foucault—, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto”. Y de inmediato, en el párrafo siguiente, se pregunta: “Así, pues, ¿qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata?”

Quizás la razón de la extrema diferencia entre ciencia y arte y de la fuerza del reclamo pueda colegirse de lo que enseguida referiré. Hace algunos días, en efecto, leí un libro precedido de un epígrafe que así rezaba:

“Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido.
Y al acercarnos al sentido restauramos la experiencia”.

¿Qué texto podrá ser éste que reivindica el sentido como condición de la experiencia, y no al contrario, es decir, la experiencia como determinante del sentido? El autor parece decirnos que la experiencia como realidad bruta es ilegible si ella no está precedida del sentido. O también, a *contrario*: la experiencia no remite al sentido porque éste se pierde en la medida en que aquella se tenga. Aún más: la experiencia se restaura si nos aproximamos al sentido. Se restaura: es decir, antes estaba, sólo que ahora aparece bajo la luz lustral del sentido. ¿No nos han dicho siempre que el sentido es una derivación del análisis de la experiencia? Sólo el sentido nos permite entender la experiencia, y no por el simple hecho de vivirla los seres humanos inferimos su sentido. La realidad bruta por sí misma no significa, necesita del sentido para elucidarla. Es lo que siempre nos han dicho.

Los que encuentran confuso lo que acabo de afirmar tienen razón; tengo la esperanza de que la confusión provenga de la complejidad del problema. Trataré de explicarme. El autor del texto que he citado —que en realidad son dos versos de un poema: “Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido/ Y al acercarnos al sentido restauramos la experiencia”— se llama Thomas Stearns Elliot (Premio Nobel de literatura de 1948), y el poema hace parte de su libro llamado *Cuatro Cuartetos*.



¿Qué pertinencia tiene evocar ese epígrafe aquí? Pues la siguiente: el epígrafe lo es del libro titulado³ El llamado de la sombra, subtítulo Potencia de lo Irracional, (*L'appel de l'ombre. Puissance de l'irrationnel*) y su autora es la filósofa contemporánea francesa Thérèse Delpéch. De entrada, su autora nos ubica en el corazón del asunto: “Este libro no tiene por objeto, como lo proponían los jansenistas, humillar a la razón, en un momento en el que una defensa e ilustración de ésta sería ampliamente justificada, sino de sugerir que de tanto querer racionalizar todo se corre el riesgo de perder el sentido del enigma, uno de los placeres inagotables del espíritu, de secar la fuente de las más altas actividades humanas, entre las cuales se encuentra el arte, e inclusive de comprometer el ejercicio de la razón al ignorar los aspectos más oscuros del psiquismo”. Insisto: “...de tanto querer racionalizar todo se corre el riesgo de perder el sentido del enigma, uno de los placeres inagotables del espíritu, de secar la fuente de las más altas actividades humanas, entre las cuales se encuentra el arte”. Pues, en efecto, es el enigma, lo inexplicable, lo irracional, y no la razón, “la fuente” de donde se nutre el arte, una “de las más altas actividades humanas”. Resuelto el enigma, triunfante la razón, el arte pierde sentido. (Recuérdese que los jansenistas, seguidores de san Agustín, proclamaban la predestinación de toda vida humana —que volvía inane cualquier iniciativa personal: nada puede modificar el camino que ya me ha sido trazado— y atribuían un papel determinante a la gracia divina en el comportamiento de cada cual —los actos humanos se cristalizan en virtud del soplo de una fuerza superior—, de tal forma que la libre decisión de los hombres, que no puede ser entendida sino como hija de la razón, emancipada de todo influjo divino, quedaba expulsada del universo terrenal). Por azar, en una entrevista⁴ de hace poquitos días titulada “*El discreto encanto del misterio*”, el director de teatro Santiago García dice a propósito de la pintura *La tempestad*, de Giorgione, que “me enamora muchísimo porque es de un enorme misterio, es un gran paisaje. Está lleno de segundas lecturas, de sugerencias, de misterio, y ese misterio es lo que más me interesa en el arte, el enigma, aquello que no da una lectura inmediata”.

No es por nada que Thérèse Delpéch toma como casos de estudio sobre la irracionalidad El Misterio de la Santísima Trinidad (la consubstancialidad del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo, sin embargo distintos —“Tres personas distintas y un solo Dios verdadero”—); la locura con la que Atenea, diosa protectora de los héroes, golpea a Ajax, el mayor de los héroes de La Iliada, hasta llevarlo a la puerta sin esperanza del suicidio; el desquiciamiento mental del rey Lear, que busca inútil y dolorosamente el amor de sus hijas: ninguno de estos relatos, señala Thérèse Delpéch, puede ser explicado por la razón.

Sí, no se trata de humillar a la razón menguando abusiva y despectivamente el importantísimo papel que ha cumplido en la construcción de los seres humanos que somos ahora —la razón merece nuestro respeto y nuestra gratitud—, sino de reivindicar la validez coetánea de su contrario, la irracionalidad, cuyo

derecho de existencia, por así decirlo, no puede ser negado, a riesgo de mutilar la naturaleza del ser humano, pues ella es parte constitutiva de la psique humana, dimensión sin la cual seríamos impensables como especie. No somos seres únicamente racionales, y es probable que nuestra materia esté hecha más de irracionalidad que de racionalidad (Recordemos a Hamlet: “Estamos hechos de la misma materia de la que están hechos los sueños”): de esta posibilidad abismal y vertiginosa nos da testimonio el intrincado mundo onírico, que, como todos saben, no se limita a nuestra misteriosa vida nocturna sino que se extiende a nuestros sueños diurnos y despiertos, a la vigilia en que soñamos; también la convulsiva actividad inconsciente, en cuyo miasma móvil, viscoso e inidentificable nadamos sin norte, como ese personaje de Julio Cortázar que se extravía en uno de sus sueños y nada en él a ciegas como en las aguas de una piscina sin superficie. En la reivindicación de la irracionalidad los artistas se juegan literalmente la vida pues sus productos, si bien resultan en parte del ejercicio de la razón, hunden sus raíces en la intuición y en la irracionalidad. Los procesos de producción artística ponen en marcha mecanismos que sólo de manera parcial, y hasta podría decirse que marginal, son ejercicios de la razón; en cambio, el inconsciente, la intuición, el sueño, el placer, procesos claramente no racionales (es decir, procesos que se realizan por fuera de las fronteras de la razón), intervienen en ellos, de forma tal que el artista, superado (o imbuido, o embrujado, o dominado, o poseído) por el misterio y la intensidad de esas fuerzas desconocidas, es incapaz de explicarnos su obra. Para Jorge Luis Borges, “El ejercicio de las letras es misterioso; lo que opinamos es efímero y opto por la tesis platónica de la Musa y no por la de Poe, que razonó, o fingió razonar, que la escritura de un poema es una operación de la inteligencia”⁵. Para Santiago García, en la misma entrevista citada arriba, “uno no inventa con la razón sino con algo más profundo, con el arquetipo, eso que los antiguos llamaban la musa, que ilumina”. Añado otro testimonio del mismo Santiago García⁶: “Cuando un grupo de artistas se reúne para lograr un objetivo final que se llama obra de arte cualquiera, hay un factor muy importante: la incertidumbre”. “La incertidumbre es lo que hace emocionante la creación. Si ya se conocen las leyes, si se sabe cuál es el cuadro que va a surgir, para qué se hace. Ese factor de lo no preexistente, no visto, hace que el arte se vuelva una aventura. Así, en el arte aparece otro factor dominante en el proceso creativo: el azar”. “El azar hace que el arte regrese a su fundamento más importante: el juego, a la esencia lúdica del ser humano. El arte tiene un carácter no serio, lúdico, porque si el arte fuera serio tendría leyes, normas y estatutos. (...) El artista tiene que ser un transgresor, un perverso que piense en el desorden de las cosas”. “Picasso lo repitió: el arte no es una suma de hallazgos sino un cementerio de invenciones. Cada vez pasará una cosa nueva...”. “El arquetipo, o sea el inconsciente, es lo que influye más en la creación artística, porque el artista se mueve más por sus impulsos irracionales inconscientes que por sus impulsos racionales. Entonces, es una intuición lo que al comienzo tiene el artista, una especie de sueño; y es mucho



más fuerte su intuición que sus elucubraciones racionales”). Algo concomitante dice Oscar Muñoz en una magnífica conversación sostenida con el filósofo Lelio Fernández (en un artículo⁷ titulado “*Las manos inteligentes de Oscar Muñoz*”), en la que, subrayando el papel del hacer en la producción artística, afirma que “el hacer físicamente las cosas también produce ideas”, que “una obra como las que hago no se hace con ideas ni partiendo de ideas”, “A mí me gusta dejar funcionar la intuición”, “...yo estaba indagando la fotografía (...) sin racionalizarlo, sin pensar en lo que luego resultaría”, “Sucede que yo no parto de una idea que me indique desde el principio que la manera de hacer algo es así y así, por esta y esta razón, y que después de eso viene la elaboración, la materialización. No. Yo no funciona así. Voy trabajando y voy pensando, y muchas veces el hacer se adelanta a lo que yo pueda deducir”. Y Ferran Adrià, el cocinero catalán, sin discusión el representante más distinguido hoy en día de ese arte conocido como gastronomía, afirma que, “en el proceso de creación, las cosas se encuentran sin buscarlas”. Dominado pues por el desarrollo azaroso de su proceso, y determinado por la incertidumbre y el inconsciente, navegando a la aventura (es decir, sin rumbo fijo) el artista escribe la obra (o la pinta, o la cincela, o la compone) pero no puede explicar el proceso que a ella condujo, justamente porque él se sitúa más allá de los límites de la razón : es sólo una apariencia de paradoja, como la que homológamente ilustra Charles Chaplin en la película *Tiempos Modernos* en la que un obrero, por más que repite miles de veces el mismo gesto en la cadena de producción, es incapaz de comprender la totalidad del proceso productivo y el lugar económico en el que se inscribe. García Márquez afirmaba, tras la colosal avalancha de estudios interpretativos a la que dio lugar la aparición de *Cien años de soledad*, en aquel memorable 1967, en los que se mezclaban análisis sociológicos, políticos, económicos, lingüísticos, jurídicos, de todo orden, poniendo de esa manera al descubierto las múltiples capas que como filones de sentido reposaban en el cuerpo de la novela, que él sólo había querido contar las historias que su abuela le había narrado en los somnolientos días de su infancia feliz de Aracataca. Había querido sólo contar: no había querido demostrar, ni la validez de tal o cual teoría sociológica sobre la guerra en Colombia, ni la incidencia imperialista de las compañías bananeras en la costa norte del país, ni el uso de la segunda persona del singular entre los habitantes de la costa atlántica, ni los hábitos alimenticios de los pobladores de los pueblos colombianos, ni la estructura jurídica de las organizaciones encargadas de impartir justicia, ni las estructuras de familia en algún población colombiana. Pablo Picasso no atribuía ninguna intención de sentido político a la pelota roja sobre la playa en donde jugaba algún niño de sus pinturas, y mientras algunos críticos, no pocos, encontraban relaciones metonímicas con el color rojo de su militancia comunista, Picasso se limitaba a decir que pintaba pelotas rojas porque le gustaba pintar pelotas rojas, nada más. Y Joyce afirmaba: “Cierra los ojos y mira”, consejo que escandalizaría a un científico. Es decir, mira hacia dentro de ti mismo, bucea en esa oscuridad en la que se oculta todo tu interior, explora ese mundo desconocido que se despliega hacia los espacios infinitos de tu propio territorio interior.

Y sin embargo, no obstante originarse y centrarse en la percepción de un individuo, de ser una experiencia como ninguna otra absolutamente personal (no hay nadie más solo que un artista cuando produce), cuánto conocimiento sobre la sociedad, sobre la condición humana, sobre los seres humanos, sus bajezas, sus grandezas, sobre el odio, el amor, la desgracia, la degradación del cuerpo, la amistad, la enfermedad, la muerte, el envejecimiento del poder, los servilismos humanos, la virtud, los deberes filiales y fraternos, la dignidad frente a la humillación, el pavor ante lo desconocido, la arrogancia, las incontables facetas que nos hacen hay, por ejemplo, en Shakespeare, en *La Condición Humana*, de Honoré de Balzac; cuánto comprendemos de la historia con el *Guernica* de Picasso; cuánta sabiduría hay en Sófocles⁸. ¿Los familiares de los desaparecidos en la retoma del Palacio de Justicia no reclamaban hace algunos días solamente, en la conmemoración de los 25 años de los desgraciados acontecimientos, la aparición de los cuerpos de sus familiares y reproducían de esa manera la lucha que Antígona





viene librando desde hace dos mil quinientos años por recuperar el cadáver de su hermano, yacente en el campo de batalla y a cuya entrega se opone Creonte? Pues el arte, a su manera, nos provee a quienes lo consumimos de un saber sobre los seres humanos, sobre las sociedades, sobre el mundo que habitamos, sobre las relaciones entre los hombres que, por otras vías, sin duda distintas, nos da la ciencia.

Pero, ¡cuidado!, no hay que confundir el uso de estos saberes. El arte es básicamente inútil, si por útil se entiende una aplicación pragmática. ¿Para qué sirve el arte? “Para nada”, sería la respuesta más apropiada. Con el arte no se aceleran las cadenas productivas en las fábricas ni los motores de los carros adquieren más potencia, ni el hambre se reduce en el África, ni se incrementa la productividad por hectárea de los cultivos de sorgo en el Valle del Cauca. ¿Para qué serviría el célebre orinal de Marcel Duchamp? ¡En todo caso, no para orinar, caballeros! Y si sus sendas utilidades son diferentes, también lo son las modalidades del trabajo: García Márquez afirmaba, sin el menor asomo de mamagallismo, que “Nadie trabaja más que un novelista cuando se encuentra tendido en una playa bocarrriba con un sombrero sobre la cara”. Es cierto. Y si el consejo de Joyce escandalizaría a un científico, esta observación del novelista colombiano espantaría de horror a todos los accionistas de nuestras empresas nacionales.

Quiero decir: arte y ciencia no rivalizan. Cada uno, a su manera, produce conocimiento, es decir, una percepción nueva en torno a la realidad, sólo que la ciencia lo hace por vía demostrativa mientras que el arte lo hace por el camino regio de la sensibilidad. Sobre esos dos grandes pilares, arte y ciencia, la humanidad ha venido construyendo desde el alba de nuestra civilización las sociedades y los seres humanos que somos hoy en día. Enfrentarlos excluyentemente es un gesto de ceguera; reconocer su autonomía recíproca es un acto de sensatez; sacar conclusiones prácticas de esta diferencia es un deber de los responsables de las políticas públicas de las instituciones y un acto de justicia hacia quienes, como los artistas, hemos venido siendo, aquí sí, humillados por la prevalencia de la razón. Pero advierto: al arte no lo enterrarán vivo.



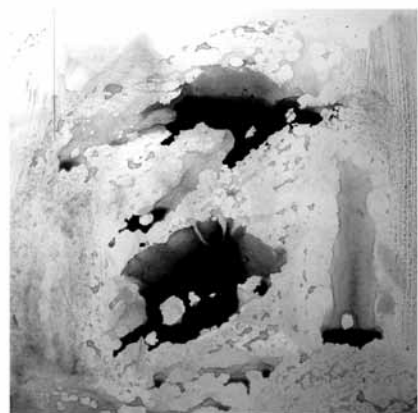
II.

He hecho las consideraciones anteriores con el propósito de intervenir abstractamente sobre los conceptos que rigen hoy en día las relaciones entre el arte y la ciencia. Pero quisiera hacer una serie de comentarios en torno a asuntos de orden práctico derivados de los problemas señalados en las páginas anteriores. Se entenderá sin dificultad que estoy pidiendo que institucionalmente se reconozca una autonomía (relativa, desde luego) a las actividades artísticas con respecto de las científicas, y que ese reconocimiento se exprese en disposiciones normativas que las legitimen. Sé que, de ser aceptado —lo que no es evidente, pero hablo animado por la esperanza de lo posible—, estaríamos frente a un proceso complejo. La creación de la Facultad de Artes Integradas hace 15 años fue un primer paso en la trayectoria de decisiones de temporalidad larga que estoy proponiendo. Pero las obligaciones institucionales y los vínculos nacionales suprauniversitarios plantean dificultades particulares. Como lo que estoy proponiendo aquí discute claramente el rol de Colciencias (no en general sino en referencia a la Facultad de Artes Integradas), quiero continuar con un análisis sobre uno de los aspectos que más nos causa incomodidades en la relación que como Facultad de Artes sostenemos con Colciencias. Y si bien estoy escribiendo como decano yo no estoy presentando un punto de vista oficial de la Facultad que presido, debo señalar que las ideas que voy a presentar enseguida encuentran un eco muy favorable entre los miembros de Acofartes, la asociación que

reúne a las facultades de artes del país, según lo pude constatar en la asamblea de septiembre de 2010. Me refiero al caso de la indexación de revistas. A mi manera de ver, la enorme dificultad para indexar ante Colciencias revistas centradas en torno al arte, que traten de publicaciones que reproduzcan obras artísticas, de publicaciones que reflexionen sobre el arte o de publicaciones que describan procesos artísticos, o cualquier combinación de estas variantes, e inclusive de algunas revistas adscritas al campo de las humanidades, proviene del predominio social de una visión excluyentemente científista de la universidad y de la prevalencia cada vez más irresistible de las políticas neoliberales en las sociedades occidentales (punto este último que no desarrollaré aquí).

Con respecto al primer aspecto, hay que decir que, al menos en lo relativo a la Universidad del Valle pero sin duda extensivo a otros centros universitarios, el concepto de investigación basado en métodos positivistas y demostrativos, que caracteriza al trabajo científico, ha terminado por imponerse como el predominantemente válido y por lo tanto reconocible, desconociendo por lo tanto otros métodos de trabajo, como el artístico, que no por no ser científicos dejan de ser socialmente válidos. Es verdad que algunos pasos se han dado encaminados a corregir semejante asimetría, pero son todavía tímidos y ampliamente insuficientes. ¿Qué haría inferior, académicamente hablando (aunque, claro, también socialmente, pero mi interés argumentativo en este texto es fundamentalmente académico), una obra de teatro de un artículo sobre, por ejemplo, la estructura molecular de los aminoácidos? Jamás el libreto de una obra de teatro sería considerado científico, ni muchísimo menos ese momento efímero y delicuescente que es su presentación en escena. Y no tendría por qué ser considerado así, porque su naturaleza y su método son radicalmente diferentes: mientras la ciencia opera, como lo hemos dicho, por demostración (hipótesis que requieren ser comprobadas), el arte obra racionalmente, claro, pero también y sobre todo por intuición, por asociaciones irracionales, por el libre juego del inconsciente. El arte no tiene que demostrar nada; Jorge Luis Borges, al equivar su escritura con la de Las mil y una noches, afirma⁹ que sus cuentos “quieren distraer o conmover y no persuadir”; ¿de qué persuadiría la *Novena Sinfonía* de Beethoven?; ¿qué pretendería “demostrar” una sonata para violín y piano? Pues nada, la sola pregunta es una idiotez. Pero lo que no se comprende es la razón para que el artículo sobre la estructura molecular de los aminoácidos, por ser científico (suponiendo que lo sea) sea susceptible de todos los honores de Colciencias mientras que ese texto escrito que es la obra de teatro sea por completo irrelevante a la hora de atribuir o negar la pertenencia a un index. He citado el caso del teatro, pero de la misma forma puedo referir muchos otros productos realizados en las facultades de artes: un documental de televisión, la conceptualización de un programa de radio, reportajes, una entrevista, la partitura de una obra musical, un performance, un diseño arquitectónico. En fin, podría referir decenas. Pero la manera de valorar uno u otro producto en función de la indexación reconoce todo a los científicos y nada a los que no lo son. Ahora bien, con respecto a la escritura de artículos, si bien es cierto que desde el campo de las artes es posible escribir expositiva y demostrativamente (los patios en la arquitectura, el análisis de la dramaturgia de un autor, la historia de la grabación musical, etc.), una muy buena parte de la producción intelectual de los trabajadores del arte no pasa por ese método porque no lo requiere. Hay, pues, una sobrevaloración abusiva de los productos intelectuales científicos en desmedro, hasta la exclusión, de los productos intelectuales artísticos.

Lo que quizás más irrita de esta actitud imperial sea el trasfondo de desprecio (reflejo, en el fondo, para ser benévolo, de una gran ignorancia con respecto a la naturaleza del trabajo en el área artística) que anima estas discriminaciones. A riesgo de suscitar sonrisas socarronas, debo decir, contra esos espíritus, que el arte, así como la ciencia, produce conocimiento, y que para los seres humanos han sido —ambos, la ciencia y el arte— imprescindibles en el desarrollo de las sociedades. Sólo que lo hacen de manera distinta. Sería una tontería comparar la importancia de los aportes al conocimiento hechos por Einstein y por Picasso, Y sería una tontería también afirmar que uno de los dos, cualquiera, ha sido más importante que el otro. Pero sería una tontería mayúscula asegurar que a través de la obra de Picasso, puesto que no es científica, no se ha producido un conocimiento acerca de los hombres y de las sociedades en las que viven. Ese conocimiento no es científico, por supuesto, pero que no sea científico no significa que no sea conocimiento, exclusividad que, en cambio, se abroga, arrogante, el discurso de la ciencia. Aún más: no es un conocimiento científico pero tampoco tiene por qué serlo ya que su naturaleza es otra. Sería como si se le exigiera a una niña que se comportara “como un hombrecito”.



La dificultad de Colciencias es una muestra de su incompetencia para acoger como tema de reflexión un asunto que desborda su objeto. Colciencias no indexa revistas artísticas porque ese organismo sólo indexa revistas científicas, y las revistas de arte no son científicas ni tienen por qué serlo. Pero en lugar de declararse incompetente para hacerlo, juzga con criterios científicos textos que por principio no lo son y que jamás ni buscan ni podrían serlo. O bien, clasifica con criterios más bien crípticos y en todo caso formalistas la calidad de un texto, lo que, por ejemplo, produciría aberraciones como que *El ensayo sobre la sexualidad*, de Sigmund Freud, que los psicoanalistas consideran la piedra angular del psicoanálisis, como diría un anglicista, “no aplica” para Colciencias por la muy contundente razón de no tener notas de pie de página ni bibliografía referenciada. La consecuencia de semejante impropiedad es la casi inexistencia de revistas de artes del país en Publindex, el index de Colciencias.

La actitud de Colciencias es coherente con sus principios pero origina una inequidad inaceptable. Esta inequidad desaparecería si las autoridades académicas del país crean criterios de clasificación de revistas artísticas (y humanísticas) que tengan en cuenta la especificidad del trabajo en el arte (y en las humanidades) y cuya aplicación permita la fundación de un index distinto y paralelo al de Colciencias, y con igual valor para todos los efectos prácticos. A mi juicio, un index así no debería depender de esta última entidad -¿por qué tendría que depender el trabajo artístico de una organización que se ocupa de las ciencias si sus naturalezas y sus objetos son radicalmente diferentes?- sino tener una existencia autónoma. Mientras esa corrección no se produzca, seguiremos eternamente viendo cómo revistas de excelente calidad son menospreciadas en las academias sólo porque no cumplen con criterios con los que no tienen por qué cumplir. El caso emblemático quizás se encuentra representado en la revista de la Universidad de Antioquia, de lejos la mejor publicación universitaria del país, la que, vistas las dificultades insuperables para indexarse, prefiere mantenerse al margen de ese propósito: total, 75 años de existencia la hacen más respetable que la santificación que Colciencias le pueda atribuir.

Notas:

¹ “El sistema de ciencia y tecnología y la investigación en las facultades de arte”, documento en construcción, Acofartes, 22 de septiembre de 2010)

² Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI editores, México, 1989, p. 2.

³ Delpech, Thérèse. *L'Appel de l'ombre. Puissance de l'irrationnel*. Grasset, París, 2010, p. 9.

⁴ García, Santiago. “El discreto encanto del misterio”. *El Espectador*, 15 de noviembre de 2010, pgs. 20-21

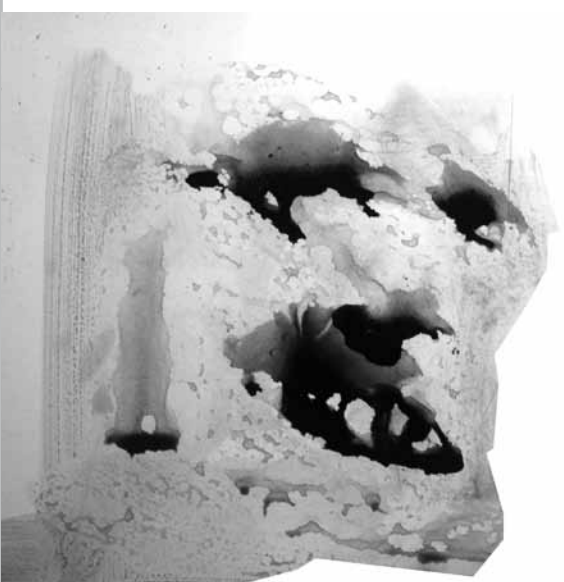
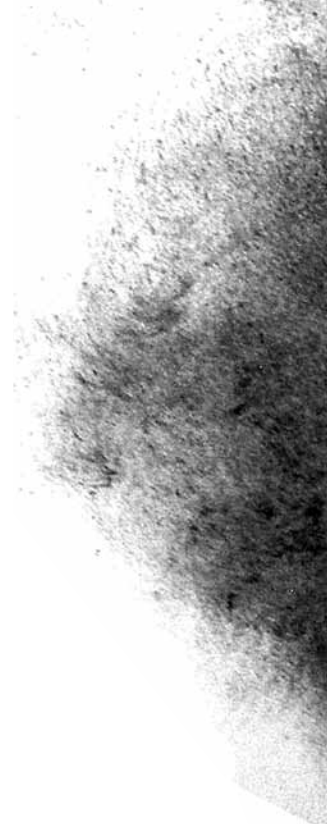
⁵ Borges, Jorge Luis. *El informe de Brodie*. Obras Completas. Emecé editores, Buenos Aires, 2007, p. 457.

⁶ García, Santiago in Gómez, Pedro Pablo y Edgar Ricardo Lambuley editores. *La investigación en artes y el arte como investigación*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2006.

⁷ Lelio Fernández. *Las manos creativas de Oscar Muñoz*.

⁸ Sófocles. *Antígona*. Teatro griego. Aguilar

⁹ Borges, Jorge Luis. *Idem*, p. 457.





Bibliografía

Acofartes. "El sistema de ciencia y tecnología y la investigación en las facultades de arte", documento en construcción. 22 de septiembre de 2010.

Borges, Jorge Luis. El informe de Brodie. Obras Completas. Emecé editores, Buenos Aires, 2007, p. 457.

Foucault, Michel. Las palabras y las cosas. Siglo XXI editores, México, 1989, p. 2.

Delpech, Thérèse. L'Appel de l'ombre. Puissance de l'irrationnel. Grasset, París, 2010, p. 9.

Fernández, Lelio. Las manos creativas de Oscar Muñoz.

García, Santiago. "El discreto encanto del misterio". El Espectador, 15 de noviembre de 2010, pgs. 20-21

García, Santiago in Gómez, Pedro Pablo y Edgar Ricardo Lambuley editores. La investigación en artes y el arte como investigación.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, 2006. Sófocles. Antígona. Teatro griego. Aguilar, Madrid, 1978.

