

Biblioteca
HOWARD
GARDNER



Mentes creativas
Una anatomía de la creatividad

Índice

Portada

Dedicatoria

Agradecimientos

Prefacio

Juventud, de Czeslaw Milosz

Primera parte. Introducción

1. Encuentros casuales en tiempo de guerra en Zúrich
2. Aproximaciones a la creatividad

Segunda parte. Los creadores de la era moderna

3. Sigmund Freud: solo con el mundo
4. Albert Einstein: el eterno niño

Interludio primero

5. Pablo Picasso: más allá de la prodigiosidad
6. Igor Stravinsky: poesía y dimensión pública de la música
7. T. S. Eliot: el maestro marginal

Interludio segundo

8. Martha Graham: descubriendo la danza de Norteamérica
9. Mahatma Gandhi: un dominio sobre los demás

Interludio tercero

Tercera parte. Conclusión

10. Creatividad en los diversos campos

Epílogo: la era moderna y más allá

Bibliografía

Notas

Créditos

Para Andrew, Benjamin, Hay y Kerith

AGRADECIMIENTOS

Numerosos colegas han leído y comentado desinteresadamente secciones de este libro. Quisiera dar las gracias a Mihaly Csikszentmihalyi, William Da-Quisiera dar las gracias a Mihaly Csikszentmihalyi, William Damon, Rupen Das, Iris Fanger, Ina Hahn, Gerald Holton, Arthur Miller, Ricardo Nemirovsky, Robert Ornstein, David Perkins, Dean Keith Simonton y Ellen Winner. Cordialmente y con tristeza, agradezco la ayuda inestimable de mi amigo Stephen Albert, gran compositor y crítico maravilloso, que murió en diciembre de 1992.

En Basic Books, Susan Arellano, Martin Kessler y Jo Ann Miller me hicieron valiosas sugerencias de estilo. Varios colegas de Proyecto Cero, entre ellos Karen Donner Chalfen, Lela Collins, Samantha Kelly y Mindy Kornhaber, colaboraron conmigo en la preparación del manuscrito; Emma Laskin jugó un papel esencial a lo largo del pasado año, ayudándome con cada detalle del libro, desde la búsqueda de una nota a pie de página hasta la aclaración de una idea oscura. Quisiera también expresar mi agradecimiento a Melanie Kirschner, Michael Mueller y Sharon Sharp, por su colaboración en las fases finales de la publicación. El atractivo diseño del libro se debe a Cynthia Dunne y Joan Greenfield.

Mi trabajo a lo largo de los últimos veinticinco años sólo ha sido posible gracias a la generosidad de muchas fundaciones. Si durante este período ha habido en los Estados Unidos algún progreso en nuestra comprensión de las cuestiones más fundamentales relativas a la naturaleza humana, se debe, en una medida importante, a la prudencia y flexibilidad de estas patrocinadoras.

Por la autorización para citar materiales o usar imágenes, deseo dar las gracias a:

— Artists Rights Society, Nueva York, y SPADEM, París, por su autorización para reproducir las obras artísticas de Picasso.

— Eidgenössische Technische Hochschule, Zúrich, Suiza, por su autorización para reproducir la fotografía de Albert Einstein.

— Faber and Faber, S.L., Londres, y Harcourt Brace Jovanovich, S.A., Orlando, Florida, por su autorización para reproducir fragmentos de *The Letters of T.S. Eliot: Volume I, 1898-1922* (*Las cartas de T. S. Eliot: Volumen I 1898-1922*), copyright © 1988 de Valerie Eliot. Reproducidos con autorización de los editores.

— Harcourt Brace Jovanovich, S.A., Orlando, Florida, por su autorización para reproducir fragmentos de «The Lovesong of J. Alfred Prufrock» («La canción de amor de J. Alfred Prufrock»), de *Collected Poems, 1909-1962* (*Colección de Poemas, 1909-*

1962), copyright © 1936 de Harcourt Brace Jovanovich, S.A., y 1964, 1963 de T. S. Eliot. Reproducidos con autorización del editor.

— La Houghton Library, Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts, por su autorización para reproducir la fotografía de T. S. Eliot.

— François Meyer, la propiedad de André Meyer, Artephot-Ziolo y la Biblioteca Nacional, París, por su autorización para reproducir páginas de *Igor Stravinsky: The Rite of Spring, Sketches 1911-1913* (*Igor Stravinsky: La consagración de la primavera, Bocetos 1911-1913*), publicado por Boosey and Hawkes, 1969.

— Czeslaw Milosz Royalties, S.A., y Ecco Press por su autorización para reproducir «Youth» («Juventud»), de *Provinces* (*Provincias*), por Czeslaw Milosz, copyright © 1992 de Czeslaw Milosz Royalties, S.A., primera edición en 1992 de Ecco Press.

— Lloyd Morgan, y los Willard and Barbara Morgan Archives, Dobbs Ferry, Nueva York, por su autorización para reproducir fotografías de Martha Graham, tomadas por Barbara Morgan.

— Musée Picasso, París, por su autorización para reproducir la fotografía «Picasso sur la place Ravignon» «Picasso en la plaza Ravignon».

PREFACIO

Este libro representa una culminación y un comienzo: una culminación, por cuanto reúne los intereses de toda mi vida: los fenómenos relativos a la creatividad y los detalles históricos; un comienzo, por cuanto introduce un modo nuevo de enfocar el estudio de los esfuerzos creativos humanos, haciendo uso de tradiciones científico-sociales y también humanísticas. Es un libro que anhelaba escribir cuando era estudiante, pero que sólo he podido redactar tras un rodeo de un cuarto de siglo. En este prefacio, evoco esa andadura.

Cuando yo era un jovencito estudioso que crecía en Scranton, Pensilvania, en la década de 1950, me encantaba leer. Lo que atraía principalmente mi interés eran las biografías e historias, procedentes de muchos países, pero centradas particularmente en Europa occidental, de la que vino mi familia, y en los Estados Unidos, nuestro nuevo hogar. Apenas había oído hablar de la psicología cuando entré en la universidad, de modo que fue normal que eligiera la Historia como asignatura principal. Pero sólo cuando me tropecé con los escritos psico-históricos y psico-biográficos de Erik Erikson hallé un hogar intelectual. Y, así, desplazé el núcleo de mis estudios hacia las relaciones sociales (más o menos, las ciencias sociales o de la conducta), y me descubrí a mí mismo cada vez más atraído hacia la psicología del desarrollo humano.

El conflicto entre mi interés por el aspecto emocional de la experiencia humana y mi curiosidad acerca de sus dimensiones más cognitivas se resolvió a favor de lo cognitivo, al menos temporalmente, cuando comencé a leer las obras del psicólogo suizo Jean Piaget, al final de mi carrera universitaria. Leí intensamente a Piaget en Inglaterra, durante un año de graduado. A lo largo de ese tiempo de ocio, también llegué a conocer mucho mejor las ideas y las formas artísticas de la era moderna: la música de Igor Stravinsky, las pinturas de los cubistas, los escritos de T. S. Eliot y la asombrosa eclosión de creatividad que había tenido lugar en los principales países europeos en las primeras décadas del siglo XX. Cuando decidí proseguir mis estudios para graduarme en psicología evolutiva, ya había quedado profundamente fascinado por la sociedad que había producido obras tan brillantes al tiempo que se precipitaba en dos devastadoras guerras mundiales y en una obstinada guerra fría.

Mi afición por la historia y las biografías quedó relegada por algún tiempo a un lugar secundario, mientras aprendía a dominar los métodos y las técnicas de la psicología evolutiva experimental. Agradezco esa preparación sistemática. Sin embargo, poco después de comenzar mis estudios de graduación, sentí vivamente la falta de interés por las cuestiones relativas a la creación artística entre mis profesores y compañeros. Durante

mi formación, había recibido una intensa preparación musical; había empleado la mayor parte de mis tardes, durante mi año de graduado, en explorar el arte de la era moderna; y, sin embargo, buscaba en vano alguna referencia a estos aspectos de la vida en las clases de mis profesores y en las lecturas que me señalaban. Ya estaba preparado, por tanto, cuando supe de una nueva empresa de investigación llamada Proyecto Cero, que se centraba específicamente en la naturaleza del conocimiento y la educación artísticos.

Bajo el patrocinio de Proyecto Cero, he estudiado durante los últimos veinticinco años el desarrollo humano en niños normales y superdotados, así como el fracaso de las capacidades y los talentos humanos en casos de lesión cerebral. El interés que ha animado el Proyecto ha sido estudiar la naturaleza de la simbolización humana, con una especial referencia a esas formas de simbolizar que son clave para las artes. Más concretamente, mis colegas y yo hemos investigado cómo unos jóvenes se convierten en músicos, poetas o pintores; por qué la mayoría de ellos no lo hacen; y cómo éstas y otras capacidades artísticas se desarrollan o atrofian en nuestra propia cultura y en las ajenas.

Por una curiosa evolución, las palabras «arte» y «creatividad» han llegado a vincularse estrechamente en nuestra sociedad. Es por esto, supongo, por lo que generalmente se pensaba que, durante las últimas décadas, me estaba dedicando al estudio de la «creatividad». La conexión no es necesaria: la gente puede ser creativa en cualquier ámbito de la vida; y en las artes pueden manifestarse la trivialidad o el aburrimiento, igual que la belleza, la felicidad o la confusión. No obstante, a causa de esta peculiaridad, fui invitado periódicamente a dar conferencias sobre creatividad, entrevistado con regularidad por periodistas interesados en la creatividad y, en general, impropriamente asimilado a un miembro de la mafia de la creatividad. En realidad, dado mi interés permanente por los logros de ciertos seres humanos extraordinarios, no me importaba este pequeño error de identificación.

Dos acontecimientos, que casualmente ocurrieron más o menos a la par, me ayudaron a pasar del papel de mirón de la creatividad humana a la posición del que está profundamente inmerso en su estudio. El primero de ellos sucedió gracias a la evolución de mi propio trabajo. Mis estudios sobre niños y adultos con lesiones cerebrales me habían convencido de que la cognición humana es polifacética, y de que el mejor modo de considerar el intelecto humano es verlo como un conjunto de facultades relativamente autónomas (a las que he denominado «las diversas inteligencias humanas»). La exposición de este punto de vista, en mi libro de 1983, *Frames of Mind (Estructuras de la mente)*, suscitó mucho interés y controversia. Al exponer la teoría de las inteligencias múltiples, quedé persuadido de sus implicaciones en el estudio de la creatividad. Concretamente, igual que es absurdo que un individuo sea considerado, sin más, listo o tonto, así también la búsqueda de individuos «genéricamente creativos» y la invención de test que supuestamente sondeaban la «creatividad» me parecían empresas abocadas al fracaso. Si la inteligencia es plural, también lo es, *a fortiori*, la creatividad.

El segundo acontecimiento desencadenante del cambio fue mi ingreso en una «universidad invisible» de individuos de edad aproximada a la mía, diplomados en psicología evolutiva, social y pedagógica, que habían descubierto sus intereses comunes y también los medios oportunos para cultivarlos juntos. Nos unía nuestra común simpatía por la aproximación de Piaget al desarrollo cognitivo, pero también nuestra convicción de que algunos postulados de Piaget no podían mantenerse; un interés por la naturaleza y operatividad de las capacidades humanas que utilizan símbolos; una inquietud por las diferentes vías de desarrollo que pueden percibirse en culturas diversas; y la curiosidad acerca de las relaciones entre cualidades humanas tales como la inteligencia, la creatividad, la pericia, el talento, la competencia y la prodigiosidad. En este esfuerzo, mis colegas más cercanos han sido Mihaly Csikszentmihalyi y David Feldman; pero he tenido otros compañeros de viaje, como Michael Cole, William Damon, Vera John-Steiner, David Olson, David Perkins y Gavriel Salomon, así como muchos miembros del Proyecto Cero de Harvard.

Inspirado particularmente en la formulación de Csikszentmihalyi, he enfocado de un modo nuevo la conceptualización de los fenómenos creativos. Como explico en los capítulos introductorios, este enfoque parte del individuo, pero después se ocupa del *campo* concreto (o sistema de símbolos) en el que trabaja y del grupo de personas entendidas (o integrantes del *ámbito*) que juzgan sobre la calidad de los nuevos trabajos realizados en el campo. Habiendo forjado esta conceptualización en términos abstractos, decidí aplicarla a un ejemplo indiscutible de creatividad de nuestros tiempos: Sigmund Freud. Mi estudio del caso práctico de Freud generó interés, y pronto lo asocié, en un estudio comparativo, con Pablo Picasso, otra persona de logros formidables.

Al comparar a Picasso con Freud, estaba contrastando deliberadamente a personas que demuestran diferentes inteligencias: lingüística y lógica en el caso de Freud, espacial y corporal en el de Picasso. Además, ambos hicieron uso de sus inteligencias personales de modo muy peculiar. Yo me preguntaba cómo la creatividad se expresaba en las diferentes inteligencias, y de este interrogante surgió la idea de un estudio comparativo de un reducido número de individuos, ejemplo cada uno de una inteligencia humana diferente. Al principio pensé en escoger, de entre todos los de la historia humana, los ejemplos que me resultaban más fascinantes (como Mozart, Agustín, Confucio); pero pronto decidí que sería más prudente, en términos metodológicos y atendiendo a lo limitado de mis propios conocimientos técnicos, seleccionar a siete individuos de la misma época. Así nació la serie de siete personajes que en este libro ejemplifican la creatividad.

Escribir esta obra ha sido una tarea muy grata. Me ha hecho volver sobre personas y temas que me han interesado desde mi infancia, me ha permitido dedicar tiempo a obras de arte que estimo, y me ha abierto a teorías que me han atraído durante largo tiempo, permitiéndome en todo momento usar los instrumentos que mis colegas y yo hemos desarrollado, en nuestro intento de descifrar el misterio de la creatividad humana.

Al mismo tiempo, el libro me ha planteado dificultades que yo no había previsto. Cada creador merece vidas y vidas de estudio, la era moderna es infinitamente compleja, y los instrumentos desarrollados para llevar a cabo los análisis son, en el mejor de los casos, nuevos e imperfectos. El libro podría haber sido fácilmente tres veces más largo; podría haber estado lleno de gráficos y tablas; y muchas otras personas, acontecimientos e ideas pedían a gritos ser incorporados, pero hubo que dejarlos fuera hasta otra ocasión. Y es natural que haya problemas, porque este libro es un comienzo. Creo que ahora contamos con un método que muchos investigadores pueden emplear para estudiar épocas e individuos creativos, y confío en que, en obras futuras, todos podamos usar este sistema con mayor autoridad y soltura.

Finalmente, he procurado escribir un libro de los que me gusta leer: libre de lenguaje especializado y sólo con las ayudas visuales imprescindibles. He intentado hacer el libro tan breve y simple como me ha sido posible, dada la complejidad del tema. Para hacer manejable dicha complejidad, he incluido regularmente, a veces sobre la marcha, sumarios de lo ya expuesto y de lo que me propongo estudiar, así como tres interludios situados en lugares estratégicos. Y, aun a riesgo de precipitarme adelantando mis propias ideas, he expuesto las principales líneas de desarrollo y he enunciado mis conclusiones principales en los primeros capítulos de este libro.

Cambridge, Massachusetts
Septiembre de 1993

JUVENTUD

TU INFELIZ Y TONTA JUVENTUD.
TU LLEGADA DE PROVINCIAS A LA CIUDAD.
EMPAÑADAS VENTANILLAS DE TRANVÍAS,
INQUIETA TRISTEZA DEL GENTÍO.
TU TEMOR AL ENTRAR EN UN LUGAR DEMASIADO CARO.
PERO TODO ERA DEMASIADO CARO. DEMASIADO ELEVADO.
ESAS GENTES DEBÍAN NOTAR TUS MODALES TOSCOS,
TUS ROPAS PASADAS DE MODA Y TU TORPEZA.

NO HUBO NADIE QUE SE PARARA A TU LADO Y TE DIJERA:
ERES UN CHICO GUAPO,
ERES FUERTE Y SANO,
TUS DESGRACIAS SON IMAGINARIAS.

NO HABRÍAS ENVIDIADO A UN TENOR CON ABRIGO DE PELO DE CAMELLO,
SI HUBIERAS ADIVINADO SU MIEDO Y SABIDO CÓMO MORIRÍA.

ELLA, LA PELIRROJA, POR QUIEN SUFRES TORMENTOS,
DE TAN BELLA QUE TE PARECE, ES UNA MUÑECA EN LLAMAS.
NO ENTIENDES LO QUE CHILLA CON SUS LABIOS DE PAYASO.

LAS FORMAS DE LOS SOMBREROS, EL CORTE DE LOS TRAJES DE CEREMONIA,
ROSTROS EN LOS ESPEJOS,
RECORDARÁS TODO ESO BORROSAMENTE, COMO ALGO MUY LEJANO,
O COMO JIRONES DE UN SUEÑO.

LA CASA A LA QUE TE ACERCAS TEMBLOROSO,
EL APARTAMENTO QUE TE DESLUMBRA
MIRA, ALLÍ MISMO DESESCOMBRAN LAS GRÚAS.

A TU VEZ, TENDRÁS, POSEERÁS, CONSEGUIRÁS,
PODRÁS SER ORGULLOSO AL FIN, CUANDO NO HAYA MOTIVO.

TUS DESEOS SE CUMPLIRÁN, Y ENTONCES MIRARÁS BOQUIABIERTO
LA ESENCIA DEL TIEMPO, ENTRETEJIDO DE HUMO Y DE NIEBLA,

UN IRISADO ENTRAMADO DE VIDAS QUE DURAN UN DÍA,
QUE SE ALZA Y SE DESPLOMA COMO UN MAR INALTERABLE.

LOS LIBROS QUE HAS LEÍDO SERÁN INÚTILES YA.
BUSCASTE UNA RESPUESTA, PERO VIVISTE SIN RESPUESTA.

CAMINARÁS POR LAS CALLES DE CIUDADES SUREÑAS,
DEVUELTO A TUS ORÍGENES, CONTEMPLANDO DE NUEVO EXTASIADO
LA BLANCURA DE UN JARDÍN TRAS LA PRIMERA NIEVE NOCTURNA.

CZESLAW MILOSZ

(Traducido del polaco por el autor y Robert Hass.)

PRIMERA PARTE

Introducción

Capítulo 1

ENCUENTROS CASUALES EN TIEMPO DE GUERRA EN ZÚRICH

La comedia de Tom Stoppard *Travesties* (*Parodias*), representada por vez primera en 1974, se sitúa en Zúrich durante la Primera Guerra Mundial. La trama gira aparentemente en torno a los esfuerzos de Henry Carr, un oscuro funcionario del consulado británico y actor aficionado, por llevar a las tablas la farsa finisecular de Oscar Wilde *The Importance of Being Ernest* (*La importancia de llamarse Ernesto*). Pero el brillo de *Parodias* procede de los retratos de personalidades históricas que casualmente viven en Suiza en ese tiempo, y cuyas actividades están siendo evocadas, muchos años después, por un Carr viejo, olvidadizo y satisfecho de sí mismo.

Aunque Stoppard no duda en mezclar hechos y fantasía, es cierto, en cualquier caso, que muchas personalidades del momento se congregaron en Zúrich, a salvo del conflicto bélico, durante la que fue llamada universalmente la Gran Guerra. Carr evoca sus viejos recuerdos: «Zúrich durante la guerra. Refugiados, espías, exiliados, pintores y poetas, escritores, fanáticos de todo tipo».¹ La obra de Stoppard se centra en tres de estas figuras: un escritor irlandés poco conocido, James Joyce; un oscuro revolucionario ruso, V. I. Lenin; y un artista e intelectual rumano medio loco, Tristan Tzara, que está dando forma al dadaísmo, una rama estética del nihilismo. Estos exiliados se ocupan de sus asuntos: respectivamente, escribir la gran novela, planear la revolución rusa y redefinir el arte, la política y la vida.

Mientras que se ensaya la obra de Wilde, evocadora de una época anterior y menos turbulenta, los protagonistas bromea sobre temas de la era moderna. Lenin declara: «La literatura debe convertirse en literatura del partido [...] En cuanto a mí, soy un bárbaro. Expresionismo, futurismo, cubismo... no los entiendo y no encuentro ningún placer en ellos».² Tzara expresa su opinión: «Hacer las cosas en las que se expresa el arte ya no se considera la verdadera tarea del artista [...] Hoy en día, el artista es quien hace al arte significar las cosas que él hace».³ Joyce lo pone en su sitio: «Eres un hombrecillo sobreexcitado, con una necesidad de autoexpresión que va más allá del alcance de tus talentos naturales. Esto no es deshonoroso. Tampoco te convierte en un artista. Un artista es un mago colocado entre los hombres para satisfacer caprichosamente su ansia de inmortalidad».⁴

Desde nuestra butaca de espectadores, podemos considerar *Parodias*, no sólo como una divertida farsa sobre el teatro improvisado, sino también como un vislumbre entre bastidores de un trío de individuos en vías de crear lo que llegaría a considerarse como la era moderna. Es como si las figuras principales de la Ilustración hubieran sido todos ellos niños de coro durante la década iniciada en 1740, o como si los principales trascendentalistas americanos hubieran sido condiscípulos en la universidad en torno a 1820.

Aunque lanza una mirada tres cuartos de siglo atrás, *Parodias* es una obra muy de nuestra época. Sus rápidos movimientos a través de conflictivas estructuras interpretativas, credos políticos y códigos estéticos constituyen un homenaje a las aportaciones de figuras «modernas» fundamentales, como Joyce, Lenin y Tzara. Los argumentos puestos en boca de los personajes representan una conversación que ha continuado a lo largo del siglo veinte. Sobre todo, la ingeniosa idea de que estos individuos de culturas diversas, pertrechados con sus criterios de acción radicalmente diferentes, podrían haberse reunido en la misma ciudad europea y, al menos en teoría, habrían llegado a conocerse, sólo es verosímil en un mundo que ya no es una acumulación de localidades: el museo sin muros de André Malraux,⁵ la aldea global de Marshall McLuhan.⁶

SIETE PENSADORES CREATIVOS

Si permanecemos anclados en la Gran Guerra, entre 1914 y 1918, podemos localizar fácilmente una serie comparable de figuras históricas (posibles personajes de una ampliada *Parodias*), cuyo impacto en nuestro tiempo ha sido innegable.

- El neurólogo convertido en psicólogo Sigmund Freud (1856-1939) vivía en Viena, continuaba atendiendo a pacientes, observando con satisfacción el creciente influjo de su movimiento psicoanalítico, lanzando una mirada nerviosa a Carl Jung, su rival asentado en Zúrich, y preocupándose, no sólo del destino de su hijo en el frente, sino también, más en general, de la supervivencia de una sociedad humana intrínsecamente destructiva.
- El físico teórico Albert Einstein (1879-1955) acababa de trasladarse de Zúrich a Berlín, donde trabajaba como ilustre profesor de física en la universidad y también como director de un nuevo Instituto de Física. Pacifista, declaró su oposición a la guerra que estaban haciendo sus paisanos. Separado de su mujer, le prometió el importe del Premio Nobel, que esperaba recibir pronto por sus revolucionarias reconceptualizaciones del tiempo, el espacio y la luz.

- Pablo Picasso, el pintor nacido en España (1881-1973), que se había trasladado a París a principios del siglo XX, estaba abandonando gradualmente el estilo de pintura cubista, que él y Georges Braque habían construido juntos en la primera década del siglo. Los años de la guerra habían conocido la muerte de su querida amante Eva; en un viaje a Roma para diseñar unos decorados para los Ballets Rusos, se encontró con la bailarina rusa Olga Koklova, de la que se enamoró.
- Igor Stravinsky (1882-1971), el compositor nacido en Rusia, había creado para los Ballets Rusos una serie de ballets espectaculares, entre ellos el tan controvertido *Le sacre du printemps* (*La consagración de la primavera*) (1913). Cuando estalló la Primera Guerra Mundial, decidió permanecer en Europa occidental, y de hecho estuvo asentado en Suiza durante la mayor parte de la contienda. Allí trabajó en dos de sus obras más innovadoras, *Histoire du soldat* (*Historia del soldado*) y *Les noces* (*Las bodas*).
- T. S. Eliot (1888-1965), el poeta nacido en St. Louis, se trasladó a Europa en la primera década del siglo; desafiando los deseos de su familia, decidió permanecer allí cuando estalló la Primera Guerra Mundial. Con asombrosa velocidad, se convirtió en una importante figura literaria en Inglaterra. Eliot publicó su primer poema importante, «The Love Song of J. Alfred Prufrock» («La canción de amor de J. Alfred Prufrock»), al empezar la guerra, y durante los años siguientes trabajó en su revolucionario *The Waste Land* (*La tierra baldía*) (1922).
- Martha Graham (1894-1991), la bailarina nacida cerca de Pittsburgh, se había trasladado con su familia al sur de California. Ignorando los deseos de sus padres, durante los años de la guerra comenzó a estudiar con Ruth St. Denis y Ted Shawn, pioneros en el campo de la danza. A principios de la década de 1920, viajó por Europa y también por América. Tras romper con el grupo Denishawn, constituyó su propia compañía, y pronto creó una forma de danza inconfundiblemente moderna.
- Mahatma Gandhi (1869-1948), el líder político y espiritual indio, acababa de regresar a su país de origen tras pasar dos décadas en Inglaterra y Sudáfrica. A pesar de su oposición al mandato británico, decidió apoyar los esfuerzos de las potencias aliadas durante la Gran Guerra. Siguió desarrollando métodos innovadores de resistencia pacífica; al final de la guerra puso en marcha en la India una revolución política no violenta que alcanzó resonancia mundial.

Cualquier lista breve de individuos que dieron origen y forma a la era moderna habrá de ser notable por sus ausencias: ¿Por qué T. S. Eliot y no Marcel Proust o Virginia Woolf? ¿Por qué Mahatma Gandhi y no Mao Zedong o Martin Luther King, Jr.? ¿Por qué Martha Graham y no Isadora Duncan o George Balanchine? Igualmente, cualquier serie de campos llamará la atención sobre los que han sido dejados a un lado: ¿por qué la danza y no el atletismo, por qué el del estadista y no el de los negocios, por qué la física y no la biología? Tampoco la fecha en que nos centramos es inmune a la

discusión: se puede argumentar (y se ha hecho) que la era moderna habría comenzado propiamente con las revoluciones políticas de 1776, 1789 o 1848, o con las ideas o acontecimientos de 1500 o 1815; que el verdadero origen de la estética moderna se encuentra en las pinturas de fin de siglo de Paul Cézanne, la música de Gustav Mahler o la poesía de Stéphane Mallarmé; o que los avances científicos fundamentales se asocian más propiamente con la mecánica cuántica de los tardíos años veinte, el desciframiento del código genético a mediados de siglo o las recientes intuiciones de la teoría del caos.

Menos controvertida, sin embargo, es mi afirmación de que los siete individuos que he mencionado, y los campos que representan, constituyen una *muestra representativa y acertada*, extraída de un conjunto más amplio de individuos, cuyos descubrimientos dieron origen a una u otra versión de la era moderna. Cualquier estudio que los ignorara a todos sería sospechoso; cualquiera que los incluya está, cuando menos, en el buen camino. Y lo que es más importante, si podemos entender los avances creativos alcanzados por Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham y Gandhi, seguramente entenderemos algunas facetas de la creación humana en su sentido más amplio. Sostengo también que una comprensión de las bases de sus creaciones ayudaría a esclarecer la «era moderna»: una era cuyo cuerpo fundamental de ideas ha animado el siglo XX; una era que casi está desvaneciéndose, desde nuestra perspectiva «postmoderna». Si estas siete figuras hubieran habitado el Zúrich de la imaginación de Tom Stoppard —y no es físicamente imposible que todas ellas se hubieran encontrado en la misma mesa de un café de la *Bahnhofstrasse* en el verano de 1916—, *Parodias* podría servir como un tratado sobre, de y para nuestros tiempos.

EL PROPÓSITO DE ESTE LIBRO

Al escribir sobre siete «maestros creativos modernos» o «maestros creativos de la era moderna», tengo en mente tres propósitos principales. Primero, pretendo entrar en los mundos que habitaron cada una de estas siete figuras durante el período objeto de investigación —hablando *grosso modo*, el medio siglo que va de 1885 a 1935. Haciéndolo así, espero iluminar la naturaleza de sus propias y particulares, a menudo peculiares, capacidades intelectuales, configuraciones de personalidad, trasfondos sociales y criterios de acción, esfuerzos y logros creativos.

La iluminación de siete diferentes avances creativos llevados a cabo por siete personajes singulares no es tarea fácil. Si trabajara en la tradición humanística, probablemente me centraría en uno de estos individuos e intentaría comprender sus contribuciones tan plenamente como me fuera posible. Las comparaciones desempeñarían sólo un papel secundario en mi presentación. Pero, dado que me

dispongo a este cometido como un científico social, mi atención toma principalmente la forma de una *búsqueda de modelos* —para revelar semejanzas y diferencias aleccionadoras.

Como segundo objetivo, busco conclusiones sobre la naturaleza de la empresa creativa de gran envergadura. Creo que, si podemos entender mejor los avances conseguidos por individuos seleccionados en campos diversos, podremos ir descubriendo los principios que gobiernan la actividad creativa humana, donde quiera que surja. Sostendré que los avances creativos en un dominio no pueden meterse acríticamente en el mismo saco con avances en otros dominios; los procesos de pensamiento y los logros científicos de Einstein difieren de los de Freud, y todavía más de los de Eliot y Gandhi. Un tipo único de creatividad es un mito. Sin embargo, también voy a proporcionar pruebas de que ciertas configuraciones y necesidades de la personalidad son características de los individuos creativos en el siglo XX, y de que otros numerosos rasgos comunes tiñen nuestros modos de concebir, expresar y responder a ideas.

Y, finalmente, busco conclusiones sobre esas pocas décadas brillantes, aunque a menudo turbulentas, que denomino «la era moderna».⁷ Aunque se pueden tomar individuos creativos de diferentes períodos históricos y de diversas culturas, hay una ventaja en seleccionar un grupo de ellos que fueron más o menos contemporáneos (Freud nació en 1856, Martha Graham en 1894, y las restantes figuras entre estas dos fechas extremas) y que estuvieron influidos por la civilización de Europa occidental, en sentido amplio. Tal selección me permite comentar, no sólo los logros particulares de un grupo de personas de talento, sino también los tiempos que los modelaron y que ellos, a su vez, contribuyeron a definir.

Sostengo que las artes, los oficios, los conocimientos científicos y las síntesis intelectuales que estaban en vigor en el siglo XIX ya no se tenían por adecuadas; y que, en respuesta a las inadecuaciones percibidas, estos siete creadores forjaron unos criterios nuevos de acción que han sido perfectamente desarrollados —y quizás agotados— en este, «su» siglo. El carácter de esta reformulación conlleva, paradójicamente, una vuelta a los elementos básicos de cada campo: las formas, los sonidos, las imágenes, los problemas más simples —un proceso de purificación que implica una amalgama extraña, aunque productiva, de los impulsos más elementales con los conocimientos más sofisticados. Sostendré, además, que cada avance creativo supone un cruce de la niñez y la madurez; la genialidad peculiar de lo moderno, en este siglo, ha consistido en su incorporación de la sensibilidad del niño muy pequeño.

El núcleo de este estudio es, necesariamente, la intensiva investigación que implican nuestros siete estudios de casos prácticos. Pero antes de emprender ese trabajo en la segunda parte, debo acometer varias tareas. En el resto de este capítulo, comento los avances creativos concretos en que se centra este libro, proporcionando así una presentación informal de mis temas principales. También hago un breve repaso de algunos de los atractivos y peligros de centrarse en una era histórica concreta. Después,

en el capítulo 2, expongo mi propio método de aproximación a los estudios de la creatividad, situándolo en el horizonte de otros esfuerzos recientes realizados por científicos sociales.

TEMAS ORGANIZADORES

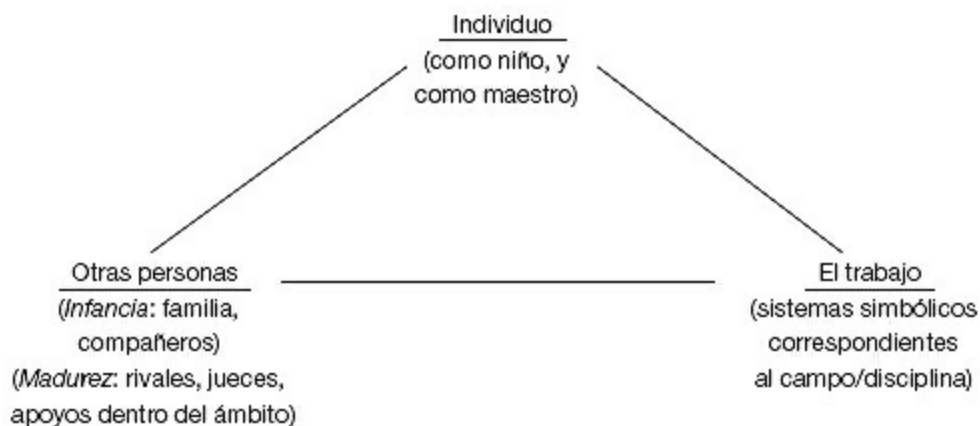
Aunque no puedo resumir los contenidos de este libro en una sola frase o un conjunto simple de elementos, puedo facilitar la entrada en mi sistema, más complejo, presentando una serie de distinciones clave. Para comenzar, este sistema tiene tres elementos centrales: un *ser humano* creador, un *objeto* o *proyecto* en el que ese individuo está trabajando, y los *otros individuos* que habitan el mundo del individuo creativo. La superestructura necesaria para dar cuenta de la actividad creativa se basa en estos tres elementos básicos y en las relaciones entre ellos, concretamente:

1. *La relación entre el niño y el maestro.* En un estudio evolutivo, es natural buscar continuidades, y también discontinuidades, entre el mundo del niño dotado, pero todavía sin formar, y la esfera del maestro seguro de sí mismo. Igualmente importante en un estudio de la creatividad es la sensibilidad para con los modos en que el innovador hace uso de la cosmovisión del niño pequeño.

2. *La relación entre el individuo y el trabajo al que está dedicado.* Cada individuo trabaja en uno o más campos o disciplinas, en las que usa los sistemas simbólicos habituales o inventa otros nuevos. A lo largo de estas páginas, me ocupo de los modos en que los individuos llegan a dominar esos campos, trabajan después en ellos, y acaban revisando su naturaleza.

3. *La relación entre el individuo y otras personas de su mundo.* Aunque a menudo se piensa que los individuos creativos trabajan en el aislamiento, el papel de otros individuos es crucial a lo largo de su desarrollo. En este estudio, examino el papel de la familia y los profesores durante los años de formación, así como el papel de quienes han proporcionado un apoyo decisivo en los momentos en que parecía inminente un avance creativo.

Como representación provisional de estos factores, propongo la siguiente:



Al presentar estos elementos al comienzo, deseo subrayar que toda actividad creadora surge, en primer lugar, de las relaciones entre un individuo y el mundo objetivo del trabajo y, en segundo, de los lazos entre un individuo y otros seres humanos. Más tarde, detallo algunas de las interacciones dinámicas entre estos tres «nodos» del triángulo de la creatividad. Ahora, sin embargo, para aligerar la densidad terminológica, cosa que quizás agradecerá el lector, permítaseme indicar cómo estos temas —cada uno de los cuales habrá de ocupar un capítulo aparte— se harán presentes en los estudios de casos prácticos.

Del mundo al yo, y viceversa

Aunque nuestros siete maestros causaron un profundo efecto en los campos en que trabajaron, es Freud el que cuenta con la pretensión más sólida de haber creado realmente un campo nuevo —esa amalgama de teoría psicológica y práctica terapéutica llamada «psicoanálisis». En su juventud, Freud desplegó una capacidad proteica para absorber información de una amplia gama de disciplinas y de una galaxia de individuos diferentes. Y, ciertamente, Freud llegó al descubrimiento del psicoanálisis a través de una síntesis de varias perspectivas científicas y aproximaciones clínicas que había llegado a dominar. Sin embargo, al menos tan importante como este hecho fue la solitaria actividad que le imponía el análisis nocturno de sí mismo —el primer psicoanálisis.

Pocos investigadores de cualquier época han tenido una convicción tan fuerte como la de Freud, de que eran exploradores solitarios de un territorio virgen; pero, aun en este caso, Freud contó con el sólido apoyo, y quizás indispensable, de otro individuo —su estimado amigo Wilhelm Fliess—. Una vez que hubo enunciado su teoría básica, Freud pudo aventurarse a romper con el excéntrico Fliess. Pero, poco después, comenzó a atraer a su redil a un círculo cada vez mayor de individuos con quienes compartió su conocimiento psicoanalítico y que, finalmente, se convirtieron en los principales vehículos de su evolución posterior. La trayectoria que va desde el investigador solitario

hasta la interacción con los numerosos miembros de la disciplina recién estrenada, pasando por un diálogo entre confidentes, constituye la estructura de mi primer estudio de caso práctico.

El niño y el maestro

Para la mayoría de los lectores, las conceptualizaciones de Einstein —aunque conocidas superficialmente a partir de sumarios breves, difundidos por los medios de comunicación— constituyen un formidable desafío intelectual. Después de todo, Einstein hizo contribuciones técnicas a la física, la más avanzada de las ciencias. Sin embargo, Einstein fue capaz de producir un avance, precisamente, porque *no* aceptó simplemente como algo dado los paradigmas y criterios de la física de su tiempo. En lugar de eso, insistió en volver a los primeros principios: en plantearse los problemas más fundamentales y en buscar los axiomas explicativos más globales y, sin embargo, más simplificadores.

Haciendo esto, Einstein estaba volviendo, en cierto modo, al mundo conceptual de la infancia: la búsqueda de los conocimientos básicos, sin los estorbos de los planteamientos convencionales de una cuestión. Ciertamente, los mismos misterios a los que se enfrentó por primera vez cuando era niño —el comportamiento de la punta del compás, el «experimento mental» de cabalgar sobre un rayo de luz— estimularon después su trabajo científico más innovador. Mi tratamiento de Einstein subraya, por tanto, la dialéctica continuada entre los habituales criterios experimentales de la niñez y los complejos desafíos de un campo intelectual sutilmente articulado.

Más allá de lo prodigioso

Todos nuestros maestros modernos mostraron talentos formidables en su tierna infancia, pero ningún otro llegó al nivel espectacular de destreza demostrado por el joven Picasso. Dibujante de talento en la primera década de su vida, en su tardía adolescencia pintaba ya con tanta habilidad como cualquier otro artista de su tiempo —y ponía las bases de otros setenta y cinco años de creatividad—. Picasso brinda la oportunidad de considerar cómo la prodigiosidad contribuye a logros precoces y deslumbrantes, y se transforma de modo que permite alcanzar contribuciones más duraderas —el mejor ejemplo en nuestros días del «enigma de Mozart».

La dimensión pública de la música

Los nombres de Picasso y Stravinsky se emparejan con frecuencia —y con razón, pues estos dos individuos fueron casi rigurosos contemporáneos que se conocieron, respetaron y aprendieron el uno del otro. Ambos habían emprendido ya una reorientación fundamental de su campo para cuando tenían treinta años; y ambos prosiguieron después una dilatada vida creativa, durante la cual introdujeron ulteriores innovaciones, al tiempo que volvían también, siempre de manera diferente, sobre los principales hitos artísticos de épocas anteriores.

Con Arnold Schönberg y Béla Bartók, Stravinsky domina la música clásica de este siglo. Su avance creativo mueve a considerar lo que parece iniciar una transformación fundamental de un campo tradicional, que reorientan también los campos próximos, tales como la danza y el teatro. Algunas figuras creativas —por ejemplo, los físicos teóricos— pueden trabajar en un relativo aislamiento, pero no es el caso de un compositor musical. Dado que casi toda la obra de Stravinsky fue hecha en colaboración, un examen de su actividad creativa arroja luz sobre los factores públicos que impregnan el proyecto, la puesta en escena y el juicio crítico de las interpretaciones artísticas.

El maestro marginal

Pasar fácilmente de una cultura a otra es un fenómeno inconfundiblemente moderno, y nuestros maestros creativos juzgaron necesario —y también atrayente— sumergirse en diversos contextos culturales. Su inclinación hacia ambientes cosmopolitas como París o Zúrich no es una coincidencia. Más aún que los demás, Eliot brinda una oportunidad para considerar la marginalidad de la figura creativa moderna —atrapada entre culturas, «habitando» en diversos períodos de tiempo, experimentando dolorosas angustias y desajustes personales al borde del trastorno mental.⁸ Y, ya que Eliot nació en una familia claramente no marginal, es un ejemplo de hasta dónde pueden esforzarse los individuos creativos por *hacerse* cada vez más marginales.

Representante de los poetas —individuos cuyas cimas creativas son habitualmente alcanzadas hacia los treinta años—, Eliot también ofrece una percepción nueva de cómo se constituyen ulteriores identidades productivas: en su caso, de crítico, dramaturgo y editor. Su vida permite considerar qué opciones permanecen abiertas para un individuo creativo a medida que envejece.

Una creativa mujer americana

Graham, la más joven de nuestros modernos maestros, y la única todavía viva cuando se concibió este libro, destacó entre sus contemporáneos en dos puntos aleccionadores. Primero, fue quintaesencialmente americana. Encontró su inspiración en su tierra natal

—su herencia de Nueva Inglaterra, el entorno apalachiano de su juventud y los espacios y pueblos de las dilatadas llanuras—, así como en las tradiciones de Europa occidental y Oriente. Segundo, como mujer, arrojó los obstáculos derivados de las actitudes y expectativas que prevalecían en un mundo creativo dominado por varones.

Trascendiendo los límites impuestos a las mujeres en épocas anteriores, Graham creó sus propias formas artísticas, su propia institución, su propio legado. Quizá más que otras figuras creativas —y de un modo que recuerda a la bióloga Barbara McClintock, la antropóloga Margaret Mead, la artista Georgia O’Keeffe, la escritora Virginia Woolf y otras pioneras del siglo XX—, Martha Graham tuvo que crear sus propios ejemplos, sus propios modelos a imitar. No es sorprendente que acabara inspirando a muchos artistas, haciéndoles más fácil el encontrar o crear un público para sus modos característicos de expresión.

Una persona que afecta a las vidas de otros

En mi estudio, Einstein y Freud desempeñan la función de individuos de ciencia, encarnando lo que yo llamo inteligencia lógico-matemática (en el caso de Einstein) e intrapersonal (en el de Freud). Otras cuatro figuras se identifican con avances artísticos, cada una representando una potencia intelectual diferente: Picasso como maestro visual-espacial, Stravinsky como innovador musical, Eliot como manipulador del lenguaje y Graham como una forjadora de inteligencia corporal-cinética.

Menos probable es que al tratar sobre la creatividad aparezca la esfera de las relaciones humanas —tal y como puede verse en acción en la política, la religión, la enseñanza, el comercio y las profesiones clínicas. Hay una razón insuficiente: son los artistas y los científicos, más que otros profesionales, quienes se han visto envueltos a menudo en discusiones sobre la creatividad. La otra razón es más sólida: los avances creativos en la esfera de las relaciones humanas tienden a ocurrir gradualmente, en el transcurso de siglos más que de décadas, y, así, se identifican menos fácilmente con un individuo concreto en un particular momento histórico.

En mi opinión, la única figura de los tiempos recientes que admite la comparación con los grandes *innovadores interpersonales* de tiempos pasados —Cristo, Buda, Mahoma, Confucio, Sócrates— es el estadista y líder religioso indio Mahatma Gandhi. Tras amplios análisis, así como experimentos cuidadosamente elaborados en los que estuvo comprometido personalmente, Gandhi forjó una original y no violenta aproximación al conflicto humano: el *satyagraha* pretendía alcanzar objetivos políticos interesantes sin suscitar confrontaciones, sumisiones degradantes, ni recurrir a la violencia. En mi estudio, Gandhi aparece como una persona cuyas ideas y, aún más dramáticamente, cuyo valeroso ejemplo personal afectó directamente la conducta de millones de personas. Más aún, Gandhi hizo su impacto con medios más constructivos

que los adoptados por los líderes totalitarios del siglo XX y, potencialmente, más importantes que los asociados con el mercantilismo y los medios de comunicación de masas.

Como indica esta presentación sucinta, mi aproximación al estudio de la creatividad comienza centrándose en la biografía —en un examen detenido de los períodos de la vida del individuo creativo en que su avance fue conceptualizado, realizado y juzgado por los individuos entendidos y las instituciones correspondientes. Pretendo ir más allá de una simple concatenación de biografías particulares, mediante la búsqueda de características comunes y la iluminación de diferencias a través de una pequeña serie de casos instructivos. Por lo que respecta a los elementos básicos descritos con anterioridad, los estudios de Einstein y Picasso se centran en la relación entre el niño y el maestro; los estudios de Freud, Stravinsky y Gandhi, en la relación entre el creador y otros individuos; y los estudios de Eliot y Graham, en la posición marginal de los creadores con respecto a los campos y ámbitos en los que trabajan. Una especial atención a la dialéctica entre creador y trabajo atraviesa los estudios. Cada uno incluye un enfoque centrado en la relación cambiante del individuo con el campo de trabajo, y también un examen de cómo dicho individuo formuló e hizo públicos nuevos sistemas simbólicos en el campo. Finalmente, para ofrecer una perspectiva de un período importante en la historia humana reciente, opto por centrarme en individuos que fueron más o menos contemporáneos.

EL ESTUDIO DE CONTEMPORÁNEOS

Aunque muchos investigadores consideran que el estudio de la creatividad es un desafío difícil y algunos, consiguientemente, deciden no afrontarlo, pocos cuestionan la legitimidad de tal empresa. Sin embargo, cuando se pasa a estudiar una era histórica concreta y a sacar de ahí conclusiones generales, se plantean cuestiones más espinosas.

Como ha quedado dicho, mi decisión de investigar a varios maestros activos entre 1885 y 1935, aproximadamente, surgió de una suma de circunstancias. Inicialmente, había querido estudiar a individuos que representaban el abanico de las inteligencias humanas en que yo me había interesado. Era importante que existiera información suficiente acerca de estos individuos para que pudieran examinarse sus procesos creativos y sus resultados intermedios. Por desgracia, no hemos desmitologizado suficientemente la información sobre Bach o el Aquinate, por no hablar de Confucio o Moisés, como para analizar su creatividad con mucha confianza.

Parecía sensato seleccionar individuos que hubieran vivido en un tiempo en el que la conservación de datos estuviera difundida y cuya documentación se pudiera inspeccionar. También era preciso que hubiera pasado un tiempo suficiente, para que se asentaran los juicios acerca de la calidad e importancia del avance de cada uno.

La decisión de estudiar individuos que vivieron y trabajaron en la primera parte del siglo XX parecía una respuesta razonable a esta serie de requisitos. De este modo, podía reunir individuos diferentes entre sí en lo relativo a los campos que eligieron, pero semejantes al menos en un punto: los ambientes en que vivieron. Resulta que cinco de nuestras principales figuras vivieron en Europa occidental, y las otras dos —Gandhi y Graham— recibieron una influencia decisiva de la civilización europea. En cierto sentido, pues, estos individuos sirven de «controles» recíprocos —individuos instalados en la misma vida corriente y el mismo espacio cultural, aunque habían elegido trabajar (o fueron elegidos para ello) en distintas esferas de la experiencia.

Naturalmente, cada uno de estos individuos poseía toda una serie de inteligencias, y hacía uso de ellas en su trabajo. Sin embargo, parece correcto mantener que cada uno ponía de relieve una inteligencia humana diferente y que su avance creativo suponía el uso sofisticado de símbolos, imágenes y operaciones asociadas con una inteligencia concreta, que actuaba en una disciplina o un campo concreto.

LA ILUMINACIÓN DE UNA ERA

Yendo más allá del estudio de individuos con sus inteligencias y personalidades particulares, ¿puede decirse algo sustancial sobre una era? Ciertamente, se ha hablado mucho de esta noción hegeliana. En su forma relativamente pura, lo que afirma es que la historia tiene su dinámica propia, en que unos temas e ideas concretos pasan necesariamente a primer plano en un momento dado, para después ceder su puesto definitivamente, en otro momento, a una serie distinta de temas. Quizás, en efecto, incluso los temas concretos respondan a un orden determinado de antemano; o, si no, tal vez sea la necesidad de una especie de reacción frente a los acontecimientos anteriores lo que determina la forma particular de una era.

No me inclino por la opinión de que exista algún tipo de *Zeitgeist*, un espíritu de la época que se manifestaría a través de individuos concretos que aparecerían a su estela y que, por ello, le servirían (quizás inconscientemente) de transmisores.⁹ Para mí, la historia es contingente: ningún espíritu ha determinado de antemano lo que acontecerá. De hecho, son a menudo accidentes —tales como un bala perdida o un volcán en erupción— la causa de las más espectaculares convulsiones históricas.

Pero la creencia en una estructura organizativa subyacente no se limita a quienes propenden a una ordenación hegeliana. En los últimos años, Michel Foucault, el innovador estudioso francés, sostuvo que las eras históricas se caracterizan por ciertos supuestos subyacentes (y habitualmente inconscientes) sobre la naturaleza del conocimiento.¹⁰ Asumiendo tal postura estructuralista con relación al siglo XVII, Foucault veía en acción los mismos supuestos taxonómicos sobre el conocimiento en campos tan

diversos como la clasificación biológica, los intercambios económicos y la lingüística. Aunque estas «estructuras» no se implican mutuamente, tienden a aparecer y desaparecer más o menos al mismo tiempo.

Supongamos que se pudiera demostrar que varios agentes coetáneos compendiaron, de hecho, las mismas fuerzas o alcanzaron logros comparables, o que varias disciplinas presentaban la misma conceptualización o esquema de clasificación. Tal demostración no probaría de ningún modo la intervención de una especie de espíritu situado por encima de todos ellos. Es mucho más prudente admitir que el hecho mismo de que un individuo estuviera trabajando de un modo determinado ejercía un influjo en otros, directa o indirectamente. Cuando varios individuos viven en la misma era y conocen, efectivamente, sus respectivos trabajos, puede pensarse razonablemente que tal influencia mutua es normal.

En el presente estudio, es importante que individuos como Picasso y Stravinsky se conocieran y trabajaran juntos. Eliot y Stravinsky fueron amigos al final de sus vidas. Freud y Einstein se relacionaron superficialmente, y mantuvieron una correspondencia de franqueza memorable directa sobre la guerra. Ciertas ideas asociadas con estos creadores llegaron a ser hasta tal punto moneda común, que cualquiera que trabajara durante ese período habría tropezado con ellas. Así, las pinturas cubistas de Picasso, el retrato de Eliot de *La tierra baldía*, las ideas de Freud sobre la motivación inconsciente y la incorporación realizada por Einstein del observador al complejo espacio-tiempo eran en su totalidad ampliamente conocidas en la década posterior a su formulación. Hay muchas razones que dan cuenta de los temas comunes y de su aparición simultánea en campos disciplinares distintos; por consiguiente, no es necesario postular la acción de fuerzas ocultas. Ciertamente, sería extraño que individuos sumamente creativos no tuvieran en cuenta en su trabajo, de algún modo, las conceptualizaciones novedosas de otros.

LA ERA MODERNA

Muchas eras de la historia humana, quizá la mayoría, parecen haberse desarrollado sin recibir ningún marbete digno de mención. Sin embargo, como observadores, a menudo nos centramos en eras que parecen haberse caracterizado por un talante o una actitud vital generalizados. Por ejemplo, el redescubrimiento de textos antiguos corrió paralelo al auge del arte, la ciencia y la «civilización» del Renacimiento europeo; y el realce de las ideas de racionalidad, progreso, secularismo, perfectibilidad y libertad marcaron la Ilustración. Otras eras, en cambio, se definen por sus relativas carencias, como las edades oscuras en Europa occidental o el período de los Estados en guerra en la China feudal.

Al menos con respecto a los campos del conocimiento y la cultura, la era que aquí nos ocupa ha recibido también una serie de etiquetas: «modernismo», «modernidad» o, en mi terminología, «la era moderna». Estos marbetes se consideran habitualmente positivos, aunque no carecen de connotaciones inquietantes. Ya han desarrollado un estatuto mítico en las síntesis históricas del siglo XX.

Según el «relato histórico estereotipado» (que, como la mayoría de las historias estereotipadas, ha sido revisado recientemente), a las revoluciones de finales del siglo XVIII y a las convulsiones de las guerras napoleónicas siguió un período de tranquilidad cultural y conservadurismo.¹¹ Una civilización burguesa, con su rígido código moral, y con sus modelos de conducta y pensamiento cada vez más marcados. La ciencia y el arte se desarrollaron gradualmente, sin avances ni retrocesos espectaculares. Sin embargo, a finales del siglo XIX, estas normas inamovibles estaban siendo desafiadas por doquier; la decadencia era particularmente perceptible en las artes (piénsese en la vida y obra de Oscar Wilde), pero también se manifestaba en la política (el declinar del liberalismo) y en los escritos humanistas (el nihilismo de Nietzsche). En las ciencias, el orden mecánico del mundo newtoniano y la visión racional de la conducta humana se consideraban insuficientes, en el mejor de los casos, y quizá fundamentalmente deficientes.

En torno al cambio de siglo, fueron descargados en rápida sucesión golpes fatales para el consenso decimonónico, y nuestros siete creadores modernos desempeñaron un papel importante en esta furiosa embestida. Primero, en una serie de revelaciones que produjeron un gran impacto, hacia 1900, Freud destruyó los barnices de la moralidad de la clase media y la racionalidad humana, al descubrir un conjunto de motivaciones y tensiones inconscientes, a menudo de naturaleza sexual o agresiva. Sólo unos pocos años más tarde, Einstein desafiaba supuestos largamente aceptados sobre el estatuto absoluto del tiempo y el espacio, reemplazando un mundo newtoniano «objetivo» y estable por otro relativista, determinado por el observador.

Siguiendo inmediatamente estas reorientaciones científicas, los cánones admitidos de la práctica artística habían quedado totalmente socavados hacia finales de la segunda década del siglo XX. En las artes visuales, Picasso, Braque y sus contemporáneos demostraron que la representación fidedigna no era esencial en las artes, crearon un género en el que eran dominantes los aspectos formales, y sentaron las bases de un arte puramente abstracto. Stravinsky y Schönberg atacaron con igual fervor los presupuestos de una tonalidad única y de una base rítmica simple; Stravinsky abrazó las pulsaciones rítmicas primitivas, pero complejas, y la politonalidad, mientras que Schönberg creó su propia aproximación cerebral y dodecafónica a la composición. Rebeliones similares contra el verso y las formas narrativas clásicas fueron capitaneadas por autores ingleses como Eliot, Joyce y Woolf, así como por sus homólogos en otros países europeos; y contra las formas clásicas del ballet, por innovadores tales como Duncan, St. Denis y Graham y, por fin, también por Balanchine en el ballet moderno.

No es casualidad que muchos historiadores de la cultura hayan centrado su atención en Viena en el período que va de 1890 a 1920. Si hubo un solo lugar de nacimiento de la sensibilidad moderna, hay buenas razones para poder ubicarlo en el evanescente entorno del imperio de los Habsburgo. Pero el examen de otras ciudades —París, Budapest, Praga, Berlín, San Petersburgo— arroja balances similares, y habría existido una era moderna, aunque Viena se hubiera hundido inexplicablemente en el Danubio un siglo antes.¹² A finales del siglo XIX y principios del XX, imperaban en Europa occidental y central, por una parte, instituciones decadentes y conocimientos comunes en trance de desaparición y, por otra, febriles impulsos creativos, a menudo desbordados de manera inquietante y a veces de una extravagancia desconcertante.

Aplicar la etiqueta de «moderna» a la esfera política resulta más problemático. El momentáneo declinar de la Europa de la Paz, la formación de Estados nacionales en Italia y Alemania, el inicio de las primeras guerras que podían denominarse conflictos globales y la aparición y derrota final del fascismo no se prestan a caracterizaciones simples. Tampoco a mí me convence del todo el fascinante argumento de Modris Ekstein de que las intimaciones (si no las provocaciones) de las últimas conflagraciones militares pueden percibirse en las novedosas obras de arte de principios de siglo. Más que poner por obra nuevas concepciones de la vida y la muerte, las guerras del siglo XX, en muchos sentidos, simplemente repitieron antiguas flaquezas humanas en tonos más agudos.¹³

En cualquier caso, las actividades políticas innovadoras y las formas políticas originales no aparecieron en las naciones consolidadas de Europa occidental, sino más bien en los países en vías de desarrollo —la fundación del primer Estado comunista en la Unión Soviética, la realización con éxito de una revolución campesina en China y la transición relativamente no violenta a la independencia en la India. Puede argumentarse que los genios creativos del siglo XX en la esfera política son Lenin, Mao Zedong y Gandhi, más que Benito Mussolini, Adolf Hitler, Winston Churchill, Charles de Gaulle o incluso Jean Monnet, el arquitecto del Mercado Europeo. Si existe un vínculo entre los creadores de la era moderna, puede ser que tenga que extenderse a través de los Urales hasta el extremo más alejado del continente euroasiático.

Sabemos poco sobre las raíces y el desarrollo de los impulsos creativos en individuos concretos, pero aún sabemos menos de cómo situar, denominar y caracterizar eras históricas. En el presente estudio, un esfuerzo por aplicar nuevas perspectivas social y cognitivocientíficas a los fenómenos de la creatividad, no puedo esperar resolver engorrosas cuestiones epistemológicas de la historia intelectual y cultural. Y, sin embargo, al realizar esta investigación sobre las vidas, mentes y mundos de siete destacados personajes, me he visto abocado a determinar si, de hecho, puede darse también una presentación histórica más amplia.

Y he concluido que sí: esta «historia de la era moderna» habla de la disolución de convenciones, prácticas y estructuras interpretativas que arraigaron a lo largo de los siglos y se hicieron inamovibles en toda Europa (y en las numerosas zonas afectadas por

Europa) durante el siglo XIX. Una vez que estas convenciones fueron puestas seriamente en entredicho en ciertos campos artísticos y científicos, las posibilidades de que fueran cuestionadas en otros ámbitos aumentaron enormemente, por dos causas relacionadas: primero, porque el hecho mismo de saber que *podía* existir una nueva pintura suscitó la probabilidad de una nueva danza, poesía o política; segundo, porque, por primera vez en la historia humana, lo ocurrido en una parte del mundo podía ser conocido prácticamente al instante en todo el planeta. El cubismo fue expuesto en la Seventh Regiment Armory de Nueva York menos de media docena de años después de haber sido inventado; la teoría de la relatividad general de Einstein fue puesta a prueba al otro lado del mundo durante un eclipse solar, tras un intervalo de tiempo aún más breve; las huelgas de hambre de Gandhi fueron políticamente efectivas sólo gracias a que el telégrafo informaba de ellas inmediatamente a toda la India y al mundo entero.

Un rasgo ciertamente característico de todas las eras revolucionarias es que las convenciones son desafiadas.¹⁴ Otro es la *naturaleza* del desafío. Encuentro una notable semejanza en los desafíos que tuvieron lugar en los campos objeto de nuestra investigación. La semejanza radica en: la búsqueda de *lo más elemental, de las formas más elementales* dentro de un campo; un forcejeo con el tipo de temas y conceptos que tradicionalmente ocupan al niño pequeño; y un intento de captar —para que quede constancia, por decirlo así— la muerte de una clase de civilización y el nacimiento de otra nueva, todavía sin definir. Tal revolución puede suceder, sin embargo, sólo una vez cada siglo, y quizás, incluso, sólo una vez cada milenio. Explicaré más ampliamente este cambio fundamental en el epílogo.

Resumamos, pues: aunque la caracterización de las eras históricas está llena de riesgos, las peculiaridades especiales del período en torno a 1900 justifican tal esfuerzo. No sólo estaban las principales figuras creativas expuestas a fuerzas y acontecimientos comunes, sino que a menudo tenían conocimiento y recibían la influencia de las actividades de los demás. Un estudio de los esfuerzos de cada uno, al tiempo que es iluminador en sí mismo, gana en significado cuando se considera a la luz de los acontecimientos e intuiciones paralelos que han tenido lugar en las vidas de los cocreadores de la era moderna.

Hasta ahora, he presentado nuestras siete figuras creativas, he introducido los principales temas que se hacen presentes en sus esfuerzos creativos, y he analizado algunos peligros y promesas de un estudio que pretende describir una era histórica. En lo sucesivo, serán los avances creativos alcanzados por los siete personajes los que constituirán mi principal centro de atención. Sin embargo, antes de emprender los estudios de los casos individuales en la segunda parte, necesito situar este esfuerzo en el horizonte más amplio de los estudios precedentes sobre individuos, obras y procesos creativos.

Capítulo 2

APROXIMACIONES A LA CREATIVIDAD

De un modo sorprendentemente exacto, la historia de los intentos de científicos conductistas de estudiar la creatividad humana corre pareja con la de sus intentos de investigar la inteligencia humana. Lo mismo que el vocablo «inteligencia», el término «creatividad» ha sido aplicado a lo largo de los años, como marbete honorífico, a una amplia gama de individuos, situaciones y productos. Tal uso profano de los términos «creativo», «creatividad» o «creador» puede haber bastado en la calle; pero, como ocurrió con el término «inteligencia», las variadas formas de *creatividad* han hecho necesaria una formulación más precisa.

EL ESTUDIO DE LA CREATIVIDAD VA UNIDO AL ESTUDIO DE LA INTELIGENCIA

Gracias a la revolución de la medición psicológica (o psicometría), asociada particularmente con la obra de Alfred Binet en París y Lewis Terman en California, el concepto de «inteligencia» y su supuesta medida «CI»¹ se hicieron rápidamente operativos en el siglo XX —de hecho, en el nacimiento de la era moderna, tal y como la he definido—. Se pensaba que cada individuo poseía cierta cantidad de inteligencia, quizás innata, quizá resultado de la educación;² se creía que el tipo de cuestiones breves, verbales y numéricas, que popularizaron los test CI eran suficientes para indicar la inteligencia de un individuo. Se diseñaron muchos test de inteligencia, pero tendían a incorporar los mismos tipos de cuestiones, y a mostrar una estrecha correlación entre ellos; si uno es psicométricamente «brillante» en los baremos de inteligencia Stanford Binet, es probable que obtenga el mismo resultado en los baremos ideados por David Wechsler y por otros líderes de la *intelligentsia* de la inteligencia.³

No causó sorpresa —y quizá llegó con retraso— el que, a mediados del siglo XX, un importante psicólogo, Joy P. Guilford, reclamara que la atención científica se centrara en la creatividad.⁴ Como psicometrista, Guilford tenía en mente un programa que corría parejo con la misión emprendida anteriormente en ese siglo, aparentemente con éxito, con relación a la inteligencia. Afirmando que la creatividad no equivale en modo alguno a la inteligencia, Guilford declaraba la necesidad de un conjunto de medidas que determinaran *qué* individuos tenían potencial para ser creativos.⁵

La idea clave en la concepción psicológica de la creatividad ha sido la de *pensamiento divergente*. En las medidas estándar, se considera a las personas inteligentes como convergentes —personas que, dados algunos datos o un problema, pueden encontrar la respuesta correcta (o, por lo menos, la convencional). En cambio, cuando se da un estímulo o un problema, las personas creativas tienden a hacer asociaciones diferentes, algunas de las cuales, al menos, son peculiares y posiblemente únicas. Las típicas cuestiones de un test de creatividad preguntan todos los posibles usos de un ladrillo, una serie de títulos para una historia o un montón de posibles interpretaciones de un dibujo lineal abstracto: un individuo psicométricamente creativo puede ofrecer habitualmente a tales cuestiones un abanico de respuestas, algunas de las cuales, al menos, se encuentran raramente en las respuestas de otros.

Tras considerable debate y experimentación en las décadas siguientes al desafío de Guilford, los psicólogos llegaron a tres conclusiones. Primero, creatividad no es lo mismo que inteligencia. Aunque estos dos rasgos son correlativos, un individuo puede ser mucho más creativo que inteligente, o mucho más inteligente que creativo. Además, cuando se examina a individuos de talento, es claro que la creatividad psicométrica es independiente de la inteligencia psicométrica, una vez que se ha alcanzado el umbral de 120 de CI.⁶

Las otras dos conclusiones atañen a las cuestiones clásicas que rodean toda prueba. Los test de creatividad *son* fiables. Es decir, si un individuo hace el mismo test de creatividad más de una vez, es probable que obtenga una puntuación similar. Además, las correlaciones en la puntuación de la creatividad medida en una persona son fuertes incluso entre diferentes test de creatividad (naturalmente, éstos, como las mediciones de la inteligencia, se consideran habitualmente válidos si sus resultados se corresponden con otras mediciones que, presumiblemente, reflejan el constructo mental en cuestión).

La conclusión que se desprende de todo esto es, en mi opinión, un serio revés para la iniciativa de medir la creatividad usando test de papel y lápiz. Pese a unos pocos hallazgos sugestivos, no ha sido posible demostrar que los test de creatividad sean *válidos*.⁷ Es decir, una puntuación alta en un test de creatividad no indica que uno sea necesariamente creativo en su profesión o vocación, ni hay pruebas convincentes de que individuos juzgados creativos en su disciplina o cultura exhiban necesariamente los tipos de destreza de pensamiento divergente que son lo que caracteriza propiamente los test de creatividad.

Así pues, más aún que los de inteligencia, los test de creatividad han fracasado a la hora de satisfacer las expectativas para las que fueron diseñados. Salvo para ciertos fines objeto de investigación, los test de creatividad (y el pensamiento que los sustenta) han afectado poco a la mayor parte de la comunidad investigadora y la educativa. Sin embargo, han provocado algunas reacciones constructivas en investigadores de orientación cognitiva.

Muchos comentaristas han criticado los test de creatividad porque expresan una noción aparentemente banal de la creatividad humana. Un rumbo alternativo ha sido diseñar cuestiones de test más exigentes —que parecen requerir auténtica intuición o saltos mentales, más que una verbosidad vacía de barra de bar. Los investigadores de la tradición gestáltica⁸ han sido partidarios de cuestiones como el «problema del tumor»: en este acertijo clásico, la solución para tratar un tumor maligno sin destruir el tejido vital circundante es proyectar dosis subletales de radiación desde varios puntos estratégicos. En otra cuestión predilecta, el problema de las «tres líneas», se le pide a quien intenta resolverlo que una nueve puntos, dispuestos en tres hileras paralelas de tres puntos cada una, sin levantar el lápiz del papel. El movimiento creativo aquí es extender la línea más allá de los límites de la configuración propuesta. Problemas así comienzan a refutar la acusación de banalidad; pero tienden a favorecer a individuos que ya están familiarizados con el campo en cuestión (por ejemplo, tecnología de rayos X, problemas geométricos), y tienen poca relación demostrable con la creatividad fuera del contexto de la prueba. Ambos favorecen también a quienes sobresalen en la resolución de problemas visuales, al tiempo que perjudican a los que se sienten más a gusto con números o palabras.⁹

Una segunda reacción ha sido característica de la ciencia cognitiva (particularmente la rama llamada inteligencia artificial).¹⁰ Los investigadores pertenecientes a esta tradición investigadora denigran la superficialidad de las cuestiones de la creatividad psicométrica, así como la falta de claridad acerca de los procesos mentales supuestamente usados para resolver dichas cuestiones. Como alternativa, estos investigadores cognitivos propugnan una investigación, basada en los ordenadores, sobre la resolución de problemas científicos de gran envergadura, que requieren procesos de pensamiento creativo para llegar a una solución original.¹¹

Como ejemplo típico, los investigadores han diseñado un programa de ordenador llamado BACON. Cuando se le proporcionan datos en bruto (sin procesar) —por ejemplo, sobre las diferentes presiones de un gas y el volumen que, por tanto, ocupa— el programa encuentra un principio subyacente —en este caso, la misma razón inversa entre la presión y el volumen que Robert Boyle descubrió en el siglo XVII y que ha llegado a ser conocida como Ley de Boyle. Programas de ordenador de este tipo han sido capaces de «redescubrir» muchas leyes científicas mediante inducción y generalización.

Cuando menos, estas simulaciones con ordenador constituyen demostraciones o pruebas de existencia —ejemplos de que un ordenador puede descubrir, si se le proporcionan los datos fundamentales, una ley científica—. Sin embargo, no es evidente en modo alguno que BACON y los científicos humanos usen procesos idénticos o equivalentes. Como ha señalado Mihaly Csikszentmihalyi, el programa informático debe comenzar con el problema y los datos que se suministran de una manera determinada,

propiciada por el científico cognitivo; y debe emplear los algoritmos para cuyo uso ha sido programado. En cambio, el ser humano que resuelve problemas debe seleccionar el problema a investigar; determinar cuáles, entre una serie infinita de datos potenciales, son pertinentes para la solución de un problema; y averiguar qué tipos de análisis hay que realizar sobre esos datos para alcanzar una solución, inventando laboriosamente nuevos métodos de análisis cuando sea necesario.¹²

Aunque sus pretensiones concretas me parecen exorbitadas, la aproximación global hecha por los cognitivistas constituye un claro paso hacia adelante. Investigadores cognitivos, entre ellos Margaret Boden, David Perkins y Robert Sternberg, han descrito los modos en que los individuos creativos identifican los problemas y los «espacios» de solución que parecen prometedores; cómo buscan en estos espacios aproximaciones adecuadas al problema planteado y pistas que puedan dar buenos resultados; cómo evalúan soluciones alternativas a los problemas; cómo despliegan recursos de tiempo y energía para hacer avanzar su programa de investigación de modo eficaz; cómo deciden cuándo seguir investigando y cuándo cortar por lo sano y pasar a otra cosa; y, más en general, cómo reflexionan sobre sus propios procesos creadores. Algunos investigadores cognitivos han mostrado cómo funcionan estos principios en campos concretos, tales como la improvisación en el jazz o los escritos imaginativos.¹³ En resumen, los cognitivistas han descubierto modos de examinar el trabajo creativo con el nivel oportuno de complejidad.

Una tercera puya lanzada contra la aproximación psicométrica propugna centrar la atención en ejemplos *claros* de procesos creativos, como los que se manifiestan en la conducta y el pensamiento de artistas, científicos y otros trabajadores fecundos. En general, los partidarios de esta tradición han fomentado cuidadosos estudios de casos prácticos de individuos como Charles Darwin (realizado por el psicólogo Howard Gruber),¹⁴ Antoine Lavoisier (llevado a cabo por el historiador de la ciencia Frederic Holmes) o Pablo Picasso (realizado por el gestáltico del arte Rudolf Arnheim). Tales estudios difieren de las investigaciones normalmente llevadas a cabo por biógrafos que se sitúan de modo humanístico, en su atención al desarrollo de los entramados de ideas, su uso de conceptos y modelos sacados de las ciencias cognitivas y su búsqueda de principios que puedan extenderse más allá del individuo concreto que se estudia.

El ejemplo más elaborado de este trabajo se debe a Howard Gruber y a sus estudiantes durante las últimas décadas. La obra de Gruber se caracteriza por la cuidadosa atención a los modos en que las ideas generativas, y series de ideas, se desarrollan y se profundizan a lo largo de períodos importantes de tiempo. El equipo de Gruber ha descubierto varios principios que parecen caracterizar la obra de científicos notables como Charles Darwin o Jean Piaget (éste fue profesor del propio Gruber). Tales individuos se dedican a una amplia y extensamente interconectada red de iniciativas; manifiestan un conocimiento de la finalidad o voluntad que impregna todo su entramado, dando sentido a sus actividades diarias y anuales; procuran la creación y el

aprovechamiento de imágenes de amplio campo de aplicación (tales como el árbol ramificado de la evolución); y muestran un estrecho y constante lazo afectivo con los elementos, problemas o fenómenos que están siendo estudiados. Gruber habla de una aproximación de «sistemas en desarrollo» en lo relativo al estudio de la creatividad: esto es, se observa simultáneamente la organización de los conocimientos en un campo, el objetivo (u objetivos) pretendido(s) por el creador y las vivencias afectivas que experimenta. Aunque estos sistemas sólo están «unidos débilmente», su interacción a lo largo del tiempo ayuda a comprender el flujo y reflujo de la actividad creativa en el curso de una vida humana productiva.¹⁵

En muchos aspectos, mi aproximación es fiel a la tradición de Gruber. Prefiero el uso de estudios de casos prácticos individuales, la adopción de una perspectiva evolutiva, la observación de varios sistemas diferentes y el examen de los modos en que interactúan. Me aparto de la tradición de Gruber en el uso de un enfoque comparativo y deliberadamente amplio sobre la creatividad en diversos campos; en el examen de ejemplos de creatividad seleccionados en una era histórico-cultural concreta; y en la polarización en el modo en que se relacionan dinámicamente el avance individual, el campo de ejercicio y las reacciones de la comunidad circundante.

APROXIMACIÓN EN TÉRMINOS DE PERSONALIDAD Y MOTIVACIÓN

Hasta este punto, mi análisis de la creatividad ha presentado primordialmente dos aproximaciones en el seno de la psicología: la venerable tradición de los test, o psicométrica, y la más reciente perspectiva cognitiva. Sin embargo, durante muchos años ha existido en psicología una aproximación complementaria a la creatividad, asociada con aspectos no cognitivos del individuo —en concreto, con las facetas de personalidad y motivación.

Paralelamente al planteamiento psicométrico, los investigadores que usan un paradigma han examinado los rasgos de personalidad de individuos considerados creativos por su comunidad.¹⁶ Habitualmente, a los individuos que participan en estos estudios se les pide que seleccionen descripciones acertadas de sí mismos, y también que respondan a estímulos ambiguos (tales como manchas de tinta o siluetas) con formas pensadas para «evocar» o «proyectar» la estructura subyacente de su personalidad.

En un estudio representativo dirigido por el Berkeley Institute of Personality Assessment, los «arquitectos creativos», a diferencia de sus colegas menos creativos, manifestaron una frecuencia mayor de rasgos de personalidad tales como la independencia, la confianza en sí mismos, la ausencia de convencionalismos, la viveza, el acceso fácil a procesos inconscientes, la ambición y entrega al trabajo. Sin embargo, no es claro si las personas que ya manifiestan estas características se hacen creativas o si,

como resultado de una creatividad reconocida, llegan a exhibir rasgos con matices tan positivos. Además, quienes colaboran estrechamente con los que son considerados creativos parecen presentar un perfil similar de rasgos.

Perspectivas psicoanalíticas

No es sorprendente que Freud, de quien se puede afirmar que fue el psicólogo más importante de su era, contribuyera también a una comprensión de la creatividad¹⁷ —y esto a pesar de sus quejas, citadas con frecuencia, de que «ante la creatividad, el psicoanalista debe rendirse»¹⁸ y de que «la naturaleza del logro artístico nos es psicoanalíticamente inaccesible».¹⁹ Para empezar, la aclaración de Freud de la importancia decisiva de los procesos inconscientes recalca algo importante: que la actividad creativa no es reflejo inmediato de una intención deliberada; gran parte de su impulso y significado queda oculto al creador individual y, muy posiblemente, también a los miembros de su comunidad.

Habiendo demostrado la importancia de la sexualidad en la motivación de la conducta humana en general, Freud llamó la atención sobre los factores sexuales que sostienen una vida creativa. En opinión de Freud, los individuos creativos se inclinan (o se ven obligados) a sublimar gran parte de su energía libidinal en forma de ocupaciones «secundarias», tales como escribir, dibujar, componer o investigar enigmas científicos. Habría encontrado muchos datos de interés en los siete casos aquí presentados.

Las convicciones de Freud sobre la importancia del desarrollo infantil tiñeron también su opinión sobre la actividad creativa. Freud estaba impresionado por los paralelos entre el niño que juega, el adulto soñador y el artista creativo. Él mismo lo expresó así una vez:

¿No podríamos decir que cada niño que juega se comporta como un escritor creativo, en cuanto que crea un mundo propio o, mejor, reorganiza las cosas de este mundo en un modo nuevo que le agrada? [...] El escritor creativo hace lo mismo que el niño que juega. Crea un mundo de fantasía que toma muy en serio — es decir, que reviste de gran cantidad de emoción— al tiempo que lo separa nítidamente de la realidad.²⁰

La opinión de Freud sobre la vida creativa, en particular la del artista, ha atraído mucha atención —y muchas críticas—. Las pruebas de las que Freud saca sus conclusiones son consideradas endebles, particularmente en los casos en que el sujeto murió hace mucho tiempo (por ejemplo, Leonardo, Shakespeare) y ha dejado escaso material autobiográfico fiable. Y, aunque las caracterizaciones de Freud puedan aplicarse a algunos individuos creativos, también se aplican a individuos no creativos; de ahí que no permitan distinguir al verdadero artista o científico del incapaz o banal. Sin embargo, pese a tales críticas, la obra de Freud continúa influyendo con toda justicia en el estudio

de la creatividad, incluyendo la presente investigación. Como otras figuras revolucionarias, Freud ayudó a formular los términos en los que posteriormente han sido descritas la personalidad y la motivación de los individuos creativos.²¹

Perspectiva conductista

Aunque la tradición psicoanalítica comparte poco más con la escuela conductista americana, los representantes de ambas perspectivas coinciden en que los individuos se dedican a actividades creativas, en gran medida, por las recompensas materiales que les proporcionan. Según dice Freud, los artistas buscan poder y dinero y, siendo incapaces de obtenerlos directamente, encuentran un refugio en las actividades creativas; u obtienen indirectamente de su obra creativa algunos de los placeres libidinales y edipianos que ansían. En los términos conductistas de Skinner, las personas se dedican a la actividad creadora a causa de una historia previa de recompensas, o «reforzamientos positivos».²² Sin embargo, varios psicólogos han presentado recientemente una imagen bastante distinta de los factores que motivan la actividad creadora.

Motivación intrínseca

En una serie de pruebas experimentales iluminadoras, la psicóloga social Teresa Amabile ha llamado la atención sobre la importancia de la «motivación intrínseca».²³ En contra de lo predicho por las teorías psicológicas clásicas, Amabile ha demostrado que las soluciones creativas de problemas se dan más a menudo cuando los individuos se dedican a una actividad por puro placer que cuando lo hacen por eventuales recompensas exteriores. Ciertamente, saber que uno será juzgado según un criterio de «creatividad» u «originalidad» tiende a estrechar el horizonte de lo que uno puede producir (conduciendo entonces a productos que son considerados como relativamente convencionales); en cambio, la ausencia de evaluación parece liberar la creatividad.

Adoptando un vocabulario diferente, Mihaly Csikszentmihalyi ha descrito un estado afectivo sumamente deseado llamado «estado de flujo» o «experiencia de flujo».²⁴ En tales experiencias, que motivan intrínsecamente y que pueden darse en cualquier campo de actividad, los individuos se encuentran completamente dedicados al objeto de su atención y absorbidos por él. En cierto sentido, los que están «en flujo» no son conscientes de la experiencia en ese momento; sin embargo, cuando reflexionan, sienten que han estado plenamente vivos, totalmente realizados y envueltos en una «experiencia cumbre». Los individuos que habitualmente se dedican a actividades creativas dicen a menudo que buscan tales estados; la expectativa de esos «períodos de flujo» puede ser tan intensa que los individuos emplearán práctica y esfuerzo considerables, e incluso

soportarán dolor físico o psicológico, para obtenerlos. Puede ser que haya escritores entregados que digan odiar el tiempo que pasan encadenados a sus mesas de trabajo, pero la idea de *no* tener la oportunidad de alcanzar períodos ocasionales de flujo mientras escriben les resulta desoladora.

Durante la inmersión de un individuo en un campo, la ubicación exacta de las experiencias de flujo se desplaza: lo que una vez fue demasiado arduo se convierte en alcanzable e incluso placentero, mientras que lo que desde hace tiempo ha llegado a ser accesible ya no resulta atractivo. Así, el músico de oficio obtiene flujo de la cuidadosa interpretación de las conocidas piezas de su repertorio; el joven maestro desea atacar las más desafiantes, las más difíciles de ejecutar en el aspecto técnico; el maestro experto puede desarrollar interpretaciones muy personales de piezas conocidas o, por contra, volver sobre esas piezas engañosamente simples que, en realidad, pueden hacer difícil una ejecución convincente y profunda. Este análisis ayuda a explicar por qué los individuos creadores continúan dedicándose al área de su especialidad pese a sus frustraciones, y por qué tantos de ellos continúan elevando el listón, planteándose a sí mismos retos cada vez mayores, incluso a riesgo de sacrificar las recompensas acostumbradas.

LA APROXIMACIÓN HISTORIOMÉTRICA

Los estudios realizados desde la tradición cognitiva, por una parte, y desde la de la personalidad y la motivación, por otra, han constituido la gran mayoría de las investigaciones científicas de la creatividad en los últimos años. Una perspectiva adicional, peor conocida, también merece ser mencionada en esta visión general: la aproximación historiométrica, asociada particularmente con el trabajo del psicólogo Dean Keith Simonton.

A diferencia de las aproximaciones consideradas hasta el momento, la de Simonton es, esencialmente, una *metodología* para la investigación, de ahí que pueda aplicarse igualmente a cuestiones de cognición, personalidad, motivación o a las mismas obras creativas. Simonton formula (o hace operativos), lo más claramente posible, problemas clásicos relativos a la creatividad; después busca los datos cuantitativos que pueden ayudar a resolver esas cuestiones. Los temas considerados van desde los rasgos de personalidad de los individuos creativos hasta las circunstancias de su preparación o las cualidades de sus obras más altamente estimadas. En contraste con Gruber, Simonton usa una aproximación cuantitativa y maneja una base de datos lo más amplia posible; en contraste con Amabile, renuncia a la intervención experimental y confía, en cambio, en los documentos históricos.

En una aproximación normal, los investigadores historiométricos como Simonton examinan extensas colecciones de datos para determinar la década de la vida en que los individuos creativos son más productivos. Tales estudios han conducido a los hallazgos de que la máxima creatividad tiene lugar habitualmente entre los treinta y cinco y los treinta y nueve años, pero que los perfiles varían sensiblemente de unos campos de conocimiento a otros: así, los poetas y los matemáticos alcanzan su apogeo entre los veinte y los cuarenta años, mientras que los historiadores o los filósofos pueden alcanzar su punto más alto décadas después.

En otra línea diferente de trabajo, Simonton demuestra que los creadores más estimados, no sólo son más productivos en general, sino que producen más obras «malas», que han sido largamente ignoradas, y también más obras «buenas», que han sido estimadas por la posteridad. Usando tal aproximación, Simonton y otros historiometristas han conseguido proporcionar respuestas, al menos provisionales, a un considerable número de cuestiones largamente debatidas por los expertos en creatividad. Por supuesto, las investigaciones dependen del modo particular en que los historiometristas deciden estructurar el problema y de la calidad de los datos históricos de que se dispone. El método proporciona pocas revelaciones nuevas sobre avances creativos particulares o creadores concretos, pero resulta inapreciable para la valoración de individuos en un contexto más amplio.²⁵

En mi opinión, el trabajo de Gruber y sus colaboradores sobre estudios de casos prácticos individuales, junto con el trabajo de Simonton y sus colegas en la tradición historiométrica, se cuentan entre las líneas nuevas de investigación más apasionantes en el área de la creatividad. No es sorprendente que sean también las más a propósito para mi exploración sobre individuos creativos. Mientras mi método y mis simpatías están más cerca de la aproximación de «sistemas en desarrollo» de Gruber, también me atrae la información precisa y copiosa sobre el trasfondo que la escuela historiométrica puede proporcionar. A mi juicio, una ciencia exhaustiva de la creatividad debe conseguir salvar, de algún modo, la distancia entre ambos enfoques. Este libro puede ser considerado como un esfuerzo para dar al menos el primer paso, a partir de hallazgos enraizados en casos individuales, hacia generalizaciones que puedan esclarecer la creatividad, dentro y más allá de los campos. Por ello, en la tercera parte, comparo los estudios de casos prácticos en una serie de aspectos.

MI APROXIMACIÓN A LA CREATIVIDAD

Incluso al comenzar el acercamiento a la creatividad, uno debe tener en cuenta un enorme número de factores y sus múltiples interacciones. En este libro, intento ofrecer una información legible de mis conclusiones y también, al mismo tiempo, presentar a los lectores interesados información técnica suficiente para evaluar mis métodos, datos y

hallazgos, y para construir sobre ellos. En lo que resta de este capítulo y en el capítulo 10, me fijo en estas cuestiones de investigación. Es posible comprender los estudios de casos prácticos y las conclusiones sin meterse en estas cuestiones de detalle; equipados con el breve apresto presentado en el capítulo 1, los lectores tienen la opción de saltar directamente a la segunda parte. Pero he dispuesto mi presentación de tal modo, que los no especialistas puedan seguir lo esencial de mis métodos.

Mi aproximación consta de cuatro componentes separados. No hay una línea clara y distinta que los separe, pero me parece útil concebirlos como aportaciones diferentes al estudio.

1. *Temas organizadores*: éstos son los temas más generales que guiaron mi indagación y que dieron origen a los principios en torno a los cuales han sido formulados los estudios de casos prácticos individuales.

2. *Estructura organizadora*: mi estudio presupone una estructura analítica interdisciplinar, elaborada conjuntamente con varios estimados colegas.

3. *Cuestiones para la investigación empírica*: a partir de la estructura surgen gran cantidad de asuntos y cuestiones que los estudios de casos prácticos deberían, al menos en principio, ser capaces de clarificar.

4. *Temas emergentes*: dos temas, que en principio no formaban parte de mis criterios de investigación, aparecieron con claridad cada vez mayor mientras procedía al estudio de casos prácticos individuales. Dado que estos temas no estaban previstos, en cierto sentido constituyen mis descubrimientos en este estudio.

En las cuatro secciones siguientes, doy más detalles sobre cada uno de estos componentes. Por razones de comodidad he designado cada componente, y sus respectivos subcomponentes, con letras y números distintos; éstos se reproducen en la tabla 2.1 y se estudian de nuevo en los capítulos finales.

Permítaseme ahora tocar sucesivamente cada uno de los componentes, proporcionando información previa suficiente para que su papel en los estudios de casos prácticos pueda comprenderse correctamente.

VOLVIENDO SOBRE LOS TEMAS ORGANIZADORES

Los temas organizadores, presentados en el capítulo 1, son el más intuitivo de los componentes. Como tales, nos facilitan un acceso al análisis de cada uno de los siete creadores de la era moderna. Cualesquiera de los temas podrían ser estudiados con referencia a cualesquiera de los creadores, pero he decidido analizar a cada creador en relación con un tema particularmente apropiado a sus circunstancias vitales.

TAULA 2.1. Los cuatro componentes principales en el estudio de la creatividad

-
- I. Temas organizadores
 - A. Relación entre el niño y el adulto creador
 - B. Relación entre el creador y otros
 - C. Relación entre el creador y su obra
 - II. Estructura organizadora
 - A. Perspectiva evolutiva
 - 1. Perspectiva del curso vital
 - 2. Creación de una obra
 - B. Perspectiva interactiva: interacción entre individuos, campos y ámbitos
 - 1. Definición
 - 2. Estructura interdisciplinar
 - 3. «¿Dónde está la creatividad?»
 - C. Asincronía fecunda
 - III. Cuestiones para la investigación empírica
 - A. Nivel individual
 - 1. Cuestiones cognitivas
 - 2. Cuestiones de personalidad y motivación
 - 3. Cuestiones socio-psicológicas
 - 4. Pautas vitales
 - B. Nivel del campo
 - 1. Naturaleza de los sistemas simbólicos
 - 2. Tipo de actividad
 - 3. Estatuto de paradigma
 - C. Nivel del ámbito
 - 1. Relación con mentores, rivales y seguidores
 - 2. Nivel de controversia pública
 - 3. Organización jerárquica
 - IV. Temas emergentes
 - A. Apoyo cognitivo y afectivo en el momento del avance
 - B. El pacto faustiano del creador
-

Los temas organizadores pueden agruparse generalmente en tres categorías cuyo orden es indiferente. El primero se refiere a *la relación entre el niño y el adulto creador*.

Este tema refleja mi convicción de que importantes dimensiones de la creatividad adulta tienen sus raíces en la infancia del creador. En el estudio de Einstein, este tema proporciona una vía para examinar la conexión entre el tipo de cuestiones que medita un niño dotado y la naturaleza de la preparación y el pensamiento necesarios para que el adulto que se ejercita en un campo responda a tales cuestiones. En el estudio de Picasso, centró mi atención en la relación entre la productividad y la prodigiosidad juvenil, por una parte, y la maestría madura, por otra.

El segundo tema organizador indaga *la relación entre el creador y otros individuos*. Éstos incluyen a quienes están más cerca del creador (miembros de la familia, confidentes) y también a los que están implicados en su educación (como maestros o

mentores) o carrera posterior (como colegas, rivales o seguidores). En tres de los restantes casos prácticos estudiados, trato directamente de la relación entre el creador y otras personas; en dos casos, de un modo más abstracto.

Con Freud, examino la relación entre él y muchos otros individuos durante su juventud; el gradual estrechamiento del conjunto hasta que Freud está prácticamente solo; y, después, tras los principales descubrimientos del psicoanálisis, la nueva apertura a un círculo más amplio de colaboradores. Con Gandhi, destaco los modos en que influyó en las conductas de otros, mientras que con Stravinsky, describo las molestas presiones públicas que rodean a un individuo que decide trabajar en un campo de forma colaborativa.

En dos de los casos, exploro un tipo más abstracto de relación con el mundo de los otros. Con Eliot y Graham, analizo dos clases de marginalidad: una elegida, la que buscó Eliot; y otra forzosa, la que experimentó Graham por su sexo y su nacionalidad.

El tercer tema organizador se centra en la *relación entre el creador y su obra dentro de un campo*. En general, el creador descubre muy pronto un área u objeto de interés que le resulta apasionante. Al principio, intenta dominar el trabajo en ese campo al modo de otros que trabajan dentro de su cultura; sin embargo, la relación misma con el campo se va haciendo cada vez más problemática. El individuo, entonces, voluntaria o involuntariamente, se siente constreñido a intentar inventar un nuevo sistema simbólico —un sistema de significado— que sea adecuado a los problemas o temas escogidos y que, con el tiempo, pueda también tener sentido para otros. En cada capítulo examino con detalle los modos en que un creador forja un nuevo sistema de significado en un campo diferente; además, resulta que aparecen sorprendentes coincidencias entre unos campos y otros.

ESTRUCTURA ORGANIZADORA

En realidad, este trío de temas organizadores incorpora las principales características de la estructura que ha guiado este estudio. Sirven para presentar, de un modo informal, inquietudes permanentes sobre el desarrollo humano (como en la relación entre niño y maestro), el desarrollo del trabajo (como sucede cuando el creador comienza a apartarse de las prácticas habituales en el campo) y las relaciones y tensiones entre el talento individual, el campo de trabajo y los jueces del ámbito. A continuación, voy a hacer una presentación directa, y algo más formal, de las características principales de esta estructura.

Una perspectiva evolutiva

Para un psicólogo evolutivo, el estudio de la creatividad está anclado necesariamente en el estudio del desarrollo humano. Tanto la evolución de las obras creativas concretas, como la trayectoria más genérica del dominio progresivo de un campo, requieren consideración a la luz de los principios que rigen el desarrollo.

La perspectiva del curso vital. Por ser miembros de la especie, todos los niños normales pasan por un largo período de exploración de su entorno, período durante el cual tienen la oportunidad de descubrir los principios que gobiernan el mundo físico, el mundo social y su propio mundo personal. Este descubrimiento de universales se constituye en el trasfondo respecto al que se sitúan los ulteriores aprendizajes y descubrimientos; y, además, los mismos *procesos de su descubrimiento* se convierten en modelos de las conductas exploratorias posteriores, incluidos los esfuerzos por investigar fenómenos nunca antes conceptualizados.

La calidad de estos años iniciales es decisiva. Si, al principio de su vida, los niños tienen la oportunidad de descubrir mucho sobre su mundo, y la aprovechan de forma adecuada explorando, acumularán un incalculable «capital de creatividad», del que podrán hacer uso el resto de su vida. Si, por el contrario, a los niños se les impide tales actividades de descubrimiento, se les empuja en una única dirección o se les imbuye la opinión de que sólo hay una respuesta correcta, o de que las respuestas correctas sólo deben ser dadas por quienes tienen autoridad, entonces las posibilidades de que se aventuren por su cuenta se reducen sensiblemente.

Muchos individuos creativos señalan con algo de pena las restricciones de sus primeros años de infancia; y, en las páginas siguientes, hablo de padres que fueron bastante severos. (A veces, como reacción, los individuos creativos se inclinan demasiado en la dirección opuesta al educar a sus propios hijos.) Pero, incluso quienes sufrieron un régimen estricto, consiguieron conservar de algún modo una chispa de curiosidad, posiblemente porque eran personalidades fuertes y rebeldes, pero aún más probablemente porque encontraron al menos un modelo a imitar que no acataba simplemente lo dispuesto, sino que animaba más bien a una postura más aventurera respecto a la vida.

Lo que permite distinguir a los individuos creativos son sus modos de utilizar provechosamente las intuiciones, los sentimientos y las experiencias de la niñez. Para algunos propósitos, borrar los recuerdos de la niñez puede resultar un modo de adaptación. Pero cuando se llegan a forjar nuevas comprensiones y a crear mundos nuevos, la infancia puede ser un aliado muy poderoso. Ciertamente, sostengo que el creador es un individuo que sabe afrontar un desafío absolutamente formidable: vincular los conocimientos más avanzados alcanzados en un campo con la clase de problemas, cuestiones, asuntos y sentimientos que caracterizaron fundamentalmente su vida de niño

lleno de asombro. En este sentido, el adulto creador hace uso repetido del capital de su infancia; el lastre especial de la era moderna parece que es borrar los primeros años de la niñez.

Como han documentado respecto a adultos talentosos los psicólogos educacionales Benjamin Bloom y Lauren Sosniak, normalmente puede encontrarse una situación, o incluso un momento, en que estos jóvenes se enamoraron por primera vez de un material, una situación o una persona concretos —que continúa teniendo atractivo para ellos—. Siguiendo al filósofo Alfred North Whitehead, hablan de un romance inicial,²⁶ tomando prestado un término de David Feldman, yo prefiero hablar de una experiencia de cristalización.²⁷

No importa la intensidad del esfuerzo: parece que se requieren al menos diez años de trabajo constante en una disciplina o arte para llegar a dominar la especialidad.²⁸ La capacidad de dar un giro creativo requiere precisamente esa maestría y, por consiguiente, raramente pueden documentarse descubrimientos significativos antes de que se haya cumplido una década de actividad sostenida. Incluso Mozart, que podría considerarse la excepción que confirma la regla, había estado componiendo al menos durante una década antes de poder producir con regularidad obras que se consideran dignas de ser incluidas en el repertorio. Con los siete creadores en cuestión, transcurrió al menos una década —y en algunas ocasiones más tiempo— antes de que el logro innovador hubiera fraguado. Y, habitualmente, pasó otra década antes de que fuera forjada una segunda innovación importante.

Sin embargo, sería injustificado sostener que primero uno realiza ese aprendizaje durante diez años, y sólo entonces empieza a obrar por cuenta propia. Mi análisis personal sugiere justamente lo contrario. Los individuos que acaban haciendo avances creativos tienden desde el primer momento a ser exploradores, innovadores, «manitas». Nunca satisfechos con seguir a la mayoría, se les puede encontrar normalmente experimentando en la especialidad de su elección, y también en otras. Los jóvenes intérpretes musicales, por ejemplo, a menudo revelan sus dotes componiendo mediante un esfuerzo constante por «reescribir una pieza» de acuerdo con sus criterios preferidos; los científicos en ciernes no aguantan la sabiduría recibida, sino que exigen más bien ver por sí mismos. A menudo, este carácter aventurero es interpretado como insubordinación, aunque los «manitas» con más fortuna reciben de sus profesores y compañeros algún aliento para su experimentación.

De todas formas, tras un período de desarrollo de destrezas, con o sin abierto desafío a la autoridad, el futuro innovador muestra claramente una disposición a soltar amarras en nuevas direcciones. Aquí debe intervenir una configuración peculiar de la personalidad, puesto que mucha gente que alcanza un nivel análogo de competencia se contenta simplemente con mantenerse en ese nivel o con hacer pequeños ajustes, y no actúa audazmente por su cuenta. A veces intervienen los acontecimientos, por ejemplo cuando una crisis en la disciplina alerta a toda una generación de jóvenes operarios de la

necesidad de volver a pensar. Incluso en este caso, sin embargo, se requiere cierta tenacidad. Por ejemplo, muchos jóvenes investigadores sabían que se estaban haciendo esfuerzos para descifrar la estructura del ADN, pero fueron necesarias las dotes especiales y la perseverancia de James Watson y Francis Crick —y también golpes de suerte— para descifrar el código.

*Creación de una obra.*²⁹ En este punto de la trayectoria global del desarrollo, examino la creatividad humana más detenidamente: Einstein cuando se dedica a experimentos mentales sobre la luz, Graham cuando busca una forma de expresión corporal inconfundiblemente americana y Gandhi cuando experimenta con varias actitudes entre seres humanos, en un esfuerzo por resolver sin violencia un enconado conflicto. Examino la construcción (o el proceso de construcción) que hace el individuo del campo en el que trabaja, su localización de áreas de problemas o incertidumbres en este campo y su propuesta de nuevas iniciativas o perspectivas que se aplican mejor a una carencia sentida o a una nueva dirección prometedora.

Coherente con una perspectiva cognitiva, intento recrear el modelo mental, el mapa figurativo, que cada individuo se formó de la tarea creativa elegida. Aceptando inicialmente el lenguaje común o el sistema simbólico del campo, cada creador descubre bastante pronto que resulta inadecuado en uno o más aspectos. Probablemente, al principio ensayará pequeños cambios, porque a nadie le resulta atractivo ni fácil alterar todo el legado de un campo, que puede haberse construido laboriosamente durante décadas o incluso siglos.

Sin embargo, es característico que el creador considere necesario el cambio ulterior —bien porque el individuo creativo está insatisfecho con una solución *ad hoc*, bien porque el problema concreto sólo puede resolverse mediante una reorientación fundamental, o por algún(os) otro(s) factor(es) que depende(n) de las circunstancias particulares. Pero, en cualquier caso, una solución aparentemente puntual debe ser abandonada en favor de una reorientación o reconceptualización más amplia.

Éstos son los momentos que ponen a prueba el temple del creador. Los sistemas simbólicos convencionales ya no bastan; el creador debe comenzar, al principio aislado en gran medida, a elaborar una forma nueva y más adecuada de expresión simbólica, que esté a la altura del problema o producto en toda su complejidad. A menudo los primeros esfuerzos no dan los resultados apetecidos, y el creador debe volver a los delineamientos básicos (¡a veces literalmente!). En esta búsqueda no hay garantías, ni siquiera guías de confianza; el creador debe confiar en su intuición y prepararse para resistir fracasos repetidos y sin compensación alguna.

En cada uno de los estudios prácticos, examino cuidadosamente los momentos de avance creativo. El trabajo cognitivo en este momento no sólo difiere según las inteligencias concretas que están movilizadas, sino también según los tipos de actividad creativa a los que se dedica el individuo. Dicho brevemente, una cosa es resolver un

problema matemático o definir un constructo psicológico, y otra es poner en escena una representación impresionante o influir en la conducta de millones de conciudadanos. Los términos tan habitualmente invocados, *problemas y soluciones*, resultan más adecuados para el trabajo científico normal que para la creación en las artes o en la esfera social.

Resumamos las características evolutivas que aparecen en los siete análisis: 1) un interés por los universales de la niñez y por los particulares de las infancias concretas; 2) un examen del interés inicial y de su transformación en maestría probada de un campo; 3) el descubrimiento o creación de elementos originales o discrepantes en algún momento, después de haber alcanzado la maestría; 4) los modos en que el creador afronta la novedad inicial y emprende un *programa* de exploración; 5) los papeles de apoyo o inhibitorios desempeñados por otros individuos durante el período de aislamiento; 6) los modos en que un nuevo sistema, lenguaje o medio de expresión simbólico es elaborado gradualmente; 7) las reacciones iniciales de los críticos pertinentes y los modos en que estas reacciones cambian a lo largo de un período de tiempo importante; y 8) los acontecimientos que rodean una segunda innovación, más global, que a menudo se da durante la edad madura.

Perspectiva interactiva: interacción entre individuos, campos y ámbitos

Durante algunos años he desarrollado, conjuntamente con algunos colegas, y especialmente con Mihaly Csikszentmihalyi y David Feldman, la «perspectiva interactiva» sobre la creatividad, que da forma a este libro. Aunque no demasiado compleja, esta perspectiva tiene múltiples facetas, y requiere ciertos antecedentes y una exposición detallada. He comenzado presentando la estructura mediante tres temas organizadores intuitivos. Ahora propongo introducir esta perspectiva más formalmente, en tres fases: mediante una definición, una visión multidisciplinar de la investigación y la reformulación de una conocida cuestión. Tras esta introducción, explico cómo esta perspectiva da forma a los estudios de casos prácticos, que constituyen el núcleo de esta investigación.

Definición. Permítaseme comenzar, pues, ofreciendo una definición del individuo creativo, que he encontrado útil en mi propio trabajo: el individuo creativo es una persona que resuelve problemas con regularidad, elabora productos o define cuestiones nuevas en un campo de un modo que al principio es considerado nuevo, pero que al final llega a ser aceptado en un contexto cultural concreto.

Partes de esta definición (tales como la idea de que la creatividad implica la resolución de problemas y de que connota tanto novedad inicial *como* aceptación final) serían admitidas por casi todos los que investigan la creatividad con una orientación

psicológica. Menos estándar (y por tanto más significativas) son otras cuatro características:

1. Mi afirmación de que una persona debe ser creativa *en un campo*, y no en todos, cuestiona directamente la noción de una cualidad creativa de aplicación universal, que subyace en los test de creatividad. Me voy a centrar en los campos, o disciplinas, particulares en los que trabaja un individuo y en los modos en que estos campos pueden ser remodelados, como consecuencia de un avance creativo.

2. Mi afirmación de que los individuos creativos exhiben su creatividad *de modo regular* pone en duda la posibilidad de tener un arranque de creatividad una vez en la vida. En realidad, como ha ilustrado bien Gruber, los individuos creativos desean ser creativos, y organizan sus vidas con vistas a aumentar su probabilidad de conseguir una serie de avances creativos. En general, sólo el individuo creativo que muere joven es un candidato probable para un acto aislado de creatividad.

3. Al insistir en que la creatividad puede implicar la *elaboración de productos* o el *planteamiento de nuevas cuestiones*, así como la solución de problemas, pongo en tela de juicio los enfoques psicométricos y de simulación con ordenador, que dan resultados mucho mejores en la resolución de problemas ya existentes que en la confección de nuevos productos o en la definición de nuevos problemas. Por supuesto, mucho trabajo creativo implica la solución de problemas ya reconocidos como tales. Pero, en sus niveles superiores, la creatividad se caracteriza con mucha mayor frecuencia por la elaboración de una nueva clase de producto, o por el descubrimiento de una serie desconocida o preterida de cuestiones o temas que exigen una nueva exploración.

4. Declaro que las actividades creativas sólo son conocidas como tales cuando han sido *aceptadas en una cultura* concreta. Aquí no se asume ningún límite de tiempo; un producto puede ser reconocido como creativo inmediatamente —o no serlo durante un siglo o, incluso, durante un milenio—. Pero aquí el punto crucial (si bien controvertido) es que nada es, o no es, creativo *en o por sí mismo*. La creatividad es intrínsecamente una valoración comunitaria o cultural. Lo más que uno puede decir sobre algo antes de que haya sido evaluado por la comunidad es que es «potencialmente creativo». Y la evaluación debe ser acometida por una parte significativa de la propia comunidad o cultura: no se dispone de otros jueces.

Estructura multidisciplinar. Sin duda, la mayor parte del trabajo en el área de la creatividad ha sido realizado por investigadores diplomados en psicología y disciplinas afines, centradas en el individuo. Sin embargo, ha ido quedando cada vez más claro que la creatividad es precisamente la clase de fenómeno o concepto que *no* se presta a una investigación completa dentro de una sola disciplina. Como afirmó en una ocasión Peter Medawar, el inmunólogo ganador del premio Nobel:

El análisis de la creatividad en todas sus formas está más allá de la competencia de cualesquiera de las disciplinas admitidas. Requiere un consorcio de talentos: psicólogos, biólogos, filósofos, informáticos, artistas y poetas, todos ellos tendrían algo que decir. Ese «la creatividad está más allá del análisis» es una ilusión romántica que debemos superar ya.³⁰

Creo que, a la postre, comprender la creatividad hará necesarias exploraciones en cuatro diferentes niveles de análisis:

1. *El subpersonal*. Hasta ahora, se sabe poco de la genética y la neurobiología de los individuos creativos. No sabemos si los individuos creativos tienen constituciones genéticas peculiares, o si hay algo extraordinario en la estructura o el funcionamiento de su sistema nervioso. Sin embargo, cualquier estudio científico de la creatividad necesitará, a la larga, hacerse estas preguntas de orden biológico, y espero que tal estudio sea emprendido pronto.³¹

2. *El personal*. Los que han sido formados en la tradición psicológica seguirán proporcionando una importante contribución a nuestra comprensión de los individuos, procesos y productos creativos. Como en el pasado, y según mi propia evaluación de la investigación psicológica anterior, habrá dos líneas principales de investigación. Una se centrará en los procesos cognitivos que caracterizan a los individuos creativos; una tradición complementaria se fijará en los aspectos de personalidad, motivacionales, sociales y afectivos de los creadores.

3. *El impersonal*. La convicción de que un individuo no puede ser creativo en abstracto es inherente a mi visión de la creatividad; como ha recalcado Feldman, todos mostramos, en *campos* o *disciplinas* concretos, alguna creatividad que poseemos. Así, cualquier individuo creativo hace sus contribuciones en campos particulares, que pueden definirse con relación al nivel normal de conocimientos y prácticas. Los logros de Einstein deben ser comprendidos en el contexto de la física de 1900, igual que la fórmula de Gandhi para las relaciones humanas debe verse a la luz de las formas anteriores de interacción entre las poblaciones ocupante e indígena. El estudio impersonal es llevado a cabo por historiadores, filósofos, estudiosos de la inteligencia artificial y, muy especialmente, expertos procedentes del campo en cuestión.³² Dado que esta perspectiva representa un intento de captar la naturaleza del conocimiento *per se*, la veo como de tipo primordialmente epistemológico.

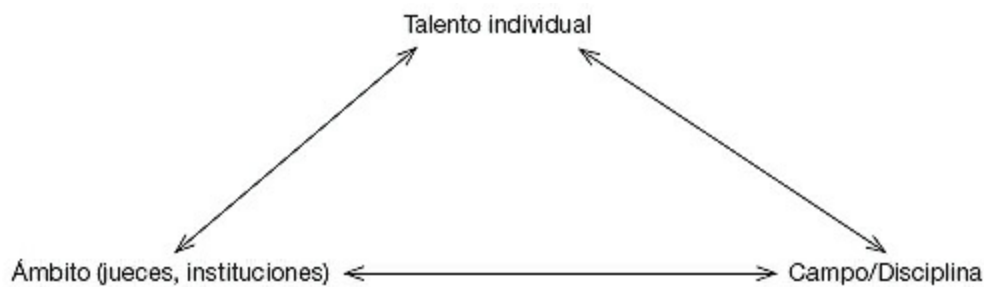
4. *El multipersonal*. Rodeando a cualquier individuo o producto potencialmente creativo, hay una multitud de otros individuos e instituciones, autorizados para evaluar la aptitud y calidad de la contribución de que se trate. Para denominar esta congerie de fuerzas, cuyo estudio es fundamentalmente sociológico, adopto el término «ámbito» (*field*) de Csikszentmihalyi. Tal perspectiva multipersonal examina los modos en que los miembros del ámbito —expertos, editores, representantes, profesionales de los medios de comunicación, escritores de enciclopedias y otros evaluadores— hacen en un principio valoraciones provisionales, así como los procesos mediante los que, con ayuda de la

perspectiva que da el tiempo, emiten juicios más autoritativos. A veces, como pasa con la física, el ámbito lo constituye un pequeño grupo de expertos cualificados; pero, en áreas como los espectáculos públicos, el ámbito pueden formarlo millones de personas.³³

El mejor modo de realizar el estudio completo de la creatividad —como intento hacer aquí— es el examen de los fenómenos creativos desde las múltiples perspectivas del neurobiólogo, el psicólogo, el experto del campo y el que estudia el ámbito con una orientación sociológica. Sin embargo, a causa de mi propia formación y de la preponderancia de los estudios psicológicos, parece inevitable que ponga mayor énfasis en los factores personales, haciendo uso de las perspectivas biológica, epistemológica y sociológica para realzar la visión de conjunto que estoy trazando. En cierto sentido —y no me disculpo por ello— este estudio de la creatividad refleja una visión de la creatividad en la línea del «gran hombre/gran mujer».

¿Dónde está la creatividad? En un área difícil de estudiar y compleja como la creatividad, no es fácil conseguir importantes avances conceptuales. Por ello fue significativo el momento en que Csikszentmihalyi sugirió que la pregunta convencional «¿Qué es la creatividad?» fuera reemplazada por la provocativa cuestión «¿Dónde está la creatividad?».

Csikszentmihalyi identifica tres *elementos* o *nodos* que son centrales en cualquier consideración de la creatividad: 1) la persona o el talento individual; 2) el campo o la disciplina en que ese individuo está trabajando; y 3) el ámbito circundante que emite juicios sobre la calidad de individuos y productos.³⁴ (Estos tres nodos corresponden, más o menos, a los elementos básicos presentados en el capítulo 1 y a la segunda, tercera y cuarta perspectivas disciplinares que acabamos de esbozar.) Según la persuasiva teoría de Csikszentmihalyi, la creatividad no es inherente a un solo nodo, ni tampoco a un par de ellos. Más bien, debe verse como un proceso dialéctico o interactivo, en el que participan los tres elementos:



Ahora podemos volver sobre la figura presentada en el capítulo 1 y considerar su funcionamiento de forma dinámica. Se comienza con una serie de individuos de diversas capacidades, talentos e inclinaciones, cada uno dedicado a un trabajo en un campo particular. En cualquier momento histórico, ese campo presenta sus propias reglas,

estructuras y prácticas, dentro de las cuales los individuos están socializados y según las cuales se espera que obren.³⁵ Tales individuos dirigen su trabajo al ámbito, que, a su vez, examina los diversos productos que se le presentan. De los muchos individuos y obras que son sometidos a escrutinio por el ámbito, sólo unos pocos son considerados dignos de una atención y evaluación continua. Y de esas obras que son apreciadas en un momento histórico dado, sólo una pequeña parte son consideradas siempre como *creativas* —sumamente originales, pero aptas para el campo—. Las obras (y los «obreros») así juzgadas llegan a ocupar el puesto más importante en la dialéctica: causan realmente una remodelación del campo. La siguiente generación de estudiosos, o talentos, trabaja ya en un campo que es diferente gracias a los logros de individuos sumamente creativos. Y, de este modo, la dialéctica de la creatividad continúa.

Para ayudar a concretar este esquema, supongamos que hay un millar de pintores en ciernes que trabajan en París, cada uno con su fuerza y estilo peculiares. Todos estos individuos intentan un dominio del campo de la pintura, tal y como existe; y todos dirigen su trabajo hacia el ámbito —la serie de críticos, departamentos de escuelas de arte, propietarios de galerías, representantes, etcétera. De estos mil individuos, unos pocos serán seleccionados como dignos de atención por el ámbito; y la pura novedad de la obra es probable que constituya, al menos hoy, un factor determinante en su selección. De este círculo menor de individuos con talento, uno o dos como máximo pintarán de un modo que llegará a ser tan sumamente apreciado, que sus esfuerzos producirán al final algún efecto en el campo —en la estructura de los conocimientos y usos que habrán de ser dominados por la próxima generación de pintores. De este modo, la creatividad no reside en la cabeza (o mano) del artista, ni en el campo de prácticas, ni en el grupo de jueces: más bien, ese fenómeno de la creatividad puede ser entendido sólo —o, en cualquier caso, más plenamente— como una variable de las interacciones entre estos tres nodos. He intentado captar la complejidad de esta interacción dialéctica mediante las flechas bidireccionales de la figura.

La pintura, de todos modos, puede parecer un campo peculiar, donde quizás el ámbito asume una importancia excesiva. ¿Qué ocurre con un campo contrastante, como las matemáticas, donde las consideraciones monetarias presumiblemente carecen de importancia, y donde, por consiguiente, pueden invocarse criterios menos veleidosos? Puedo decir que los procesos que se desarrollan en este caso son paralelos. Sustituyamos nuestro millar de artistas visuales por igual número de jóvenes matemáticos, digamos topologistas. Cada uno de estos estudiosos debe dominar el campo tal y como se practica habitualmente. Aquellos que desean avanzar deben dirigir después sus pruebas y descubrimientos al ámbito —en este caso, una serie de editores de revistas, profesores, comités de premios y compañeros que les secundan o envidian—. Sólo unos pocos de los jóvenes topologistas destacarán en lo que respecta a cátedras y publicaciones; y de

éstos, aún menos afectarán lo suficiente el campo en el que trabajan como para que la siguiente generación de jóvenes topologistas deba dominar un campo con alguna modificación.

Las biografías de figuras importantes están sembradas de ejemplos (a veces extraños) en que una obra que acaba por ser estimada fue ignorada, malinterpretada o completamente despreciada por el ámbito. Uno podría llegar hasta a mantener que el rechazo inicial es el probable destino de cualquier obra verdaderamente innovadora. Pero es también posible aducir el caso contrario. Por ejemplo, por lo que respecta a nuestros maestros modernos, después de sus esfuerzos iniciales, a menudo en solitario, la mayoría de ellos se hicieron famosos y estimados en el término de una década —un período de tiempo notablemente corto, en una perspectiva histórica.

Es probable que esta afirmación reavive una pregunta que, sin duda, ha estado en la mente de muchos lectores. Seguramente, podría decir alguien, hay muchos otros individuos cuya obra es igual de original, igual de creativa, igual de notable, pero que, por una u otra razón, han tenido la desgracia de ser ignorados. Y, seguramente, se podrían proponer ejemplos de la historia —Gregor Mendel en biología, Vincent Van Gogh en pintura, Emily Dickinson en poesía o J. S. Bach en música— en los que un individuo no fue apreciado durante su vida ni, a veces, durante las décadas posteriores a su muerte. ¿No se trata aquí de éxito y celebridad, más que de pura y simple creatividad?

Al plantear esta pregunta, es importante indicar lo que *no* ha sido afirmado: no estoy sosteniendo que en el individuo que es finalmente considerado creativo actúen procesos biológicos o psicológicos necesariamente diferentes, en comparación con el que no es juzgado como tal. Emily Dickinson, para sus compañeras de Amherst o para un neuroanatomista que hubiera examinado su cerebro, podría no parecer diferente de su hermana gemela, Amelie, que también se consideraba una estimable poetisa y, supuestamente, carecía de talento. Y tampoco estoy afirmando que quienes son apreciados sean necesariamente más importantes, en ningún sentido en absoluto, que quienes no lo son.

Lo que afirmo es simplemente esto: a falta de un juicio emitido por un ámbito competente, simplemente no se puede determinar *si* un individuo merece el epíteto de «creativo». Podemos afirmar con confianza que Freud y Einstein fueron creativos, porque hay casi un siglo de opinión que lo apoya (y controversia al respecto de la que hacer uso). Podemos concluir con cierta seguridad que sus íntimos amigos Wilhelm Fliess y Michele (Michelangelo) Besso no lo fueron, salvo, quizá, dentro de ese campo poco reconocido de la mayéutica intelectual. En cuanto a las docenas de otros físicos o psicólogos que pudieron tenerse por creativos, pero que no han sido juzgados como tales hasta el momento por el ámbito, debemos emitir, simplemente, el proverbial veredicto escocés: «Faltan pruebas».

En los estudios de casos prácticos de la segunda parte, analizo los maestros modernos en lo referente a sus talentos personales, la naturaleza del campo en el que trabajaron y la actividad del ámbito respectivo de individuos e instituciones. Además de la importancia intrínseca de estos factores, exploro la utilidad de un último tema organizador. Concretamente, afirmo que *existen ciertas clases de asincronía en, o entre, estos nodos*, y que pueden incrementar perfectamente la probabilidad de que se dé la creatividad.

Donde hay *pura sincronía*, los tres nodos se engranan a la perfección. Uno podría afirmar que, en el caso de un prodigio aclamado universalmente, sus talentos se articulan perfectamente con la estructura habitual del campo y los gustos habituales del ámbito. La creatividad, sin embargo, no es el resultado de articulaciones tan perfectas. Al usar el término *asincronía*, aludo a una falta de adecuación, un modelo inusitado o una irregularidad dentro del triángulo de la creatividad. La asincronía *dentro de un nodo* se da cuando hay un modelo no habitual en uno de los tres nodos. Por ejemplo, puede haber un perfil inusitado de inteligencias en un individuo (como cuando el joven Picasso demostraba una precoz inteligencia espacial, pero muy exiguas inteligencias estudiantiles); un campo que está experimentando gran cantidad de tensiones (como cuando diferentes escuelas de música estaban disputándose la hegemonía en tiempos de Stravinsky); o un ámbito que está justamente comenzando a desplazarse en una nueva dirección (como ocurrió cuando surgieron ciertos críticos emprendedores en torno al momento en que la danza moderna estaba tomando forma).

La asincronía *entre los nodos* es igualmente importante. Por ejemplo, el perfil del talento de un individuo puede ser inusitado para un campo (como cuando las agudas inteligencias personales de Freud resultaban atípicas en un científico). O un individuo puede encontrarse en tensión con el ámbito, tal y como éste está constituido habitualmente (como cuando Einstein no pudo encontrar trabajo tras acabar su carrera). O puede haber tensión entre un campo y un ámbito (como cuando la música clásica estaba moviéndose claramente en una dirección atonal, mientras que el público y los críticos continuaban prefiriendo la música tonal).

Naturalmente, cierta asincronía marcará cualquier productividad, sea muy creativa o no. Mi afirmación se basa en otras dos proposiciones: primero, puede haber casos de asincronía que sean demasiado modestos o demasiado acusados; ninguno de ellos resulta provechoso para la creatividad. Lo deseable es una dosis intermedia de tensión o asincronía, aquí denominada «asincronía fecunda».³⁶ Segundo, cuantos más ejemplos de asincronía fecunda rodean un caso, más probable será que surja una genuina obra creativa. Sin embargo, un exceso de asincronía puede resultar estéril: lo deseable es que haya asincronía sustancial, sin que llegue a ser abrumadora.

Como con la perspectiva evolutiva y el triángulo de la creatividad, no propongo la hipótesis de la asincronía fecunda como una afirmación que ha de ser puesta a prueba empíricamente. Por el contrario, constituye una parte integrante de la estructura que he aplicado a esta serie de estudios de casos prácticos. El valor de esta estructura será determinado al comprobar si los fenómenos de la creatividad han sido esclarecidos. De la estructura brotan, sin embargo, un cúmulo de cuestiones que pueden ser dilucidadas empíricamente, y de ellas me ocupo a continuación.

CUESTIONES PARA LA INVESTIGACIÓN EMPÍRICA

En los siguientes estudios de casos prácticos, me centro en varias cuestiones que caen, hablando *grosso modo*, bajo el epígrafe organizativo descrito hasta ahora. No me propongo analizar ni evaluar cada cuestión sistemáticamente con respecto a cada sujeto, como en una aplicación rigurosa del enfoque historiométrico. Más bien, mantengo estas cuestiones en el trasfondo hasta que parecen pertinentes en un caso particular. En la tercera parte vuelvo sobre ellas, a la luz de los estudios de casos prácticos oportunos, y presento mis conclusiones provisionales. Cuando es apropiado, «orquesto» un aspecto y presento una valoración provisional de su destino; en otros casos sólo ofrezco una información general.

Nivel individual

Entre las cuestiones que deben examinarse están, en el nivel del individuo, las siguientes:

1. Comienzo planteando cuestiones cognitivas —la naturaleza de las fuerzas y debilidades intelectuales (las inteligencias particulares) mostradas por los creadores concretos y los testimonios de conducta prodigiosa en edad temprana.
2. Con respecto a la personalidad y la motivación, compruebo en qué medida estos creadores se ajustan a la visión tradicional de la personalidad creativa. Me centro en la naturaleza de las relaciones con otros individuos, el alcance de la autopromoción y el tipo de características infantiles que parecen conservarse en estos maestros creativos. También menciono, de paso, los modos individuales de expresar emociones y el grado de tensión que tuvieron que soportar en sus vidas.
3. Pasando a los factores sociopsicológicos, examino la naturaleza de la relación entre el niño y sus padres, la actitud ante la disciplina y la permisividad dentro del hogar y el alcance de la marginalidad, que caracterizó la relación de cada individuo con la sociedad y con otras personas dentro del campo escogido.

4. Finalmente, con respecto a las pautas vitales, busco indicios de altibajos en la productividad de los creadores —particularmente poner a prueba la regla de productividad de los diez años, esa tendencia a hacer avances importantes con ese intervalo de tiempo. Además, investigo lo que significa ser productivo en diferentes campos y en diferentes momentos del ciclo vital.

Nivel del campo

En el nivel del campo, doy los siguientes pasos:

1. Considero la naturaleza de los sistemas simbólicos con los que trabajaron los creadores.
2. Describo los tipos de prácticas creativas de los individuos en forma de cinco clases diferentes de actividad. Estas actividades también son mencionadas en los interludios.
3. Finalmente, considero el estatuto de los paradigmas, o planteamientos principales, tal y como existen en los campos donde los creadores están trabajando. Se incluye una consideración de la susceptibilidad del paradigma de cara a una innovación continuada a lo largo de la vida del creador.

Nivel del ámbito

En el nivel del ámbito, mi enfoque es como sigue:

1. Comienzo con un examen de la relación de los creadores con los mentores, los rivales y los seguidores dentro del ámbito.
2. Después, trato la extensión y la naturaleza de la controversia pública en el ámbito.
3. Como conclusión, aludo a la medida en que la organización jerárquica controla el funcionamiento del ámbito.

Repitémoslo: llegar a una respuesta concluyente y cuantitativa a estas preguntas desborda el propósito de este libro. Deberían considerarse, en cambio, como cuestiones que han guiado mi indagación empírica; cuestiones que, en última instancia, deberían resolverse por una combinación de estudio de casos prácticos y de investigación historiométrica.

Cada una de estas cuestiones empíricas brotó orgánicamente de la estructura, y, por tanto, formó parte de mis criterios explícitos al comienzo de esta indagación. Otras dos cuestiones, sin embargo, no se encontraban en el inventario inicial, y su aparición constituye un descubrimiento para mí. Puesto que estos temas emergentes han llegado a ser una parte importante de la trama de la creatividad que ha surgido al final, he de mencionarlos brevemente aquí.

El apoyo en el momento del avance

La primera cuestión afloró al investigar el período durante el cual cada creador hizo su avance más importante. Sabía que, al menos algunos creadores, tuvieron confidentes íntimos durante este tiempo. Pero lo que se desprendía del estudio era más espectacular: los creadores, no sólo tenían algún tipo de sistema importante de apoyo en ese tiempo, sino que dicho sistema de apoyo parecía tener varios componentes definitorios.

Primero, el creador requería tanto el apoyo afectivo de alguien con quien se sintiera a gusto, como el apoyo cognitivo de alguien que pudiera entender la naturaleza del avance. En algunos casos, la misma persona podía subvenir a ambas necesidades, mientras que, en otras ocasiones, esa doble función fracasó o fue imposible.

La relación entre el creador y «el otro» puede ser provechosamente comparada con otras dos clases de relación: la relación entre el niño y quien le cuida en sus primeros años, y la relación entre el adolescente y sus compañeros, en el curso del crecimiento. En algunos aspectos, el individuo que está intentando comunicar un nuevo sistema de símbolos se parece a la persona que está al cuidado de un niño y le va introduciendo en su lenguaje y su cultura; y, en otros aspectos, un individuo que desarrolla un sistema así se parece a un adolescente en interacción con un compañero comprensivo. En cualquier caso, como psicólogo interesado en el creador *individual*, me quedé sorprendido ante este descubrimiento de las intensas fuerzas sociales y afectivas que rodean los avances creativos.

El pacto fáustico del creador

El segundo descubrimiento cubre un lapso mayor de tiempo, a veces abarcando gran parte de la vida adulta del creador. Mi estudio revela que, de un modo u otro, cada uno de los creadores fue introduciéndose en algún tipo de pacto, trato o acuerdo fáustico, realizado como un medio de asegurar la preservación de sus inusitadas dotes. En general, los creadores estaban tan embebidos intentando llevar a cabo la misión de su obra que lo sacrificaron todo, especialmente la posibilidad de una existencia personal plena. La naturaleza de este acuerdo difiere: en algunos casos (Freud, Eliot, Gandhi), implica la

decisión de emprender una existencia ascética; en otros, supone un aislamiento autoimpuesto respecto a los demás (Einstein, Graham); en el caso de Picasso, como consecuencia de un pacto que fue rechazado, implica una terrible explotación de los otros; y, en el de Stravinsky, una constante relación combativa con los demás, aun a costa de la justicia. Lo que impregna estos acuerdos inusitados es la convicción de que, a no ser que este pacto sea escrupulosamente observado, el talento puede quedar comprometido, o incluso irremediabilmente perdido. Y, ciertamente, el quebrantamiento del pacto, en ciertos momentos, puede muy bien tener consecuencias negativas para la producción creativa del individuo.

Ahora ya he presentado todo el «armamentario» (¡ninguna otra palabra bastaría!) en que se sustenta este estudio: un trío de amplios temas, que me guió cuando emprendí el estudio original; una estructura organizadora evolutiva, interactiva y sincrónica, que ha dirigido las investigaciones particulares; una serie de cuestiones empíricas a cuya iluminación iba encaminado el estudio; y un par de temas que aparecieron de modo totalmente inesperado durante el estudio y que pueden ser considerados en sí mismos como descubrimientos.

En la segunda parte, paso a centrarme en esos individuos que, en mi opinión, hicieron avances creativos insignes al inicio del siglo XX. Estos individuos han sido escogidos por la indiscutible importancia de su trabajo; también porque cada uno ejemplifica una particular fuerza intelectual, talento o inteligencia que se realiza en un campo de su cultura. Por lo que a mí respecta, no hay un orden de prioridad en las inteligencias, ni tampoco un orden relacionado con la cuestión de «la obra de cuál es más importante, más innovadora o más creativa». Por tanto, he decidido presentar a estos individuos, más o menos, en el orden de los momentos históricos en que tuvieron lugar sus avances más importantes. Quizá sea oportuno comenzar con Freud, porque es el individuo cuyos instrumentos han ayudado por sí mismos a aumentar nuestro conocimiento de la mente creativa. A lo largo de la segunda parte, la estructura organizadora que acabamos de presentar quedará en gran medida en el trasfondo; pero en los interludios y en la tercera parte, volveré sobre ella explícitamente, al intentar resumir lo que he descubierto en este estudio.

SEGUNDA PARTE

Los creadores de la era moderna

Capítulo 3
SIGMUND FREUD:
SOLO CON EL MUNDO



Freud, hacia 1891

A partir de 1902, un grupo de entre cinco y veinte vieneses comenzaron a reunirse periódicamente los miércoles por la tarde en casa de un médico convertido en psicólogo, llamado Sigmund Freud. Entre los asiduos de estos primeros años había varios médicos jóvenes, entre ellos Wilhelm Stekel, Paul Federn y Alfred Adler. En el grupo, formado por miembros de diversa extracción social, se encontraban el musicólogo Max Graf, el crítico musical David Bach, el editor Hugo Heller, el médico militar y general de división Edwin Hollering y un antiguo soplador de vidrio, Otto Rank. Entre los invitados se contaban los psiquiatras Ernest Jones, de Londres, Carl Jung, de Zúrich, y Sandor Ferenczi, de Budapest. Tras disfrutar de un café y unos cigarros, estos hombres escuchaban las ponencias preparadas por uno de los miembros u, ocasionalmente, por un invitado; después, ateniéndose a un procedimiento observado rígidamente, cada uno hacía su comentario sobre la ponencia. Generalmente, el último en hablar era Sigmund Freud.

LOS PRIMEROS DISCÍPULOS

A un oyente oculto, la reunión de Freud de los miércoles por la tarde le habría parecido la reunión de un grupo excéntrico, dedicado a una actividad indudablemente exótica. Varios de sus miembros eran disidentes; muchos, solitarios; casi todos judíos, habituados en Viena a cierto grado de ostracismo. Muchas ponencias describían afecciones médicas o psiquiátricas inusitadas, tales como la histeria, la obsesión o la paranoia: con frecuencia la etiología de la afección era sexual y, en ocasiones, los ponentes describían con rasgos vivos sus propios sueños o prácticas sexuales. Las críticas mutuas de las ponencias eran a menudo ásperas, a veces sin necesidad. Pero hasta que no había hablado Freud, no quedaba claro cuál sería el «veredicto oficial» sobre una ponencia.

La reunión de la Sociedad Psicológica del Miércoles señaló un punto de importancia decisiva en la vida de Freud.¹ Tras una carrera razonablemente prometedora, pero de poco éxito, como investigador en el campo de la medicina y facultativo en una consulta privada, Freud se había retirado de los círculos profesionales. Con poco apoyo —y a veces bastante oposición— de sus colegas, había desarrollado los principios básicos de la teoría y la práctica psicoanalítica. Ahora, tras la publicación de *La interpretación de los sueños* (1900), que consideraba su obra más importante, Freud se daba cuenta, por primera vez, de que otros podían tomar sus ideas en serio, e incluso ayudar a presentarlas ante un mundo más amplio.

Quizá, como mantenía su viejo colaborador Ernest Jones, el grupo concreto de hombres que se reunía en el número 19 de Berggasse era en su mayoría de segunda fila: «No me impresionaba mucho la concurrencia. Parecía un acompañamiento indigno del

genio de Freud, pero en la Viena de entonces, tan llena de prejuicios contra él, era difícil hacer un discípulo con una reputación que perder, de modo que tuvo que aceptar lo que le dieron».² Desde luego, representaban un objetivo casi irresistible para el escritor satírico vienés Karl Krauss, y uno puede imaginarse a un moderno Tom Stoppard reconstruyendo en el formato de *Parodias* esta colección de neuróticos marginales. Pero del núcleo central de la Sociedad Psicológica del Miércoles emanó la formidable Sociedad Psicoanalítica de Viena y, finalmente, la Sociedad Psicoanalítica Internacional. Como fieles soldados de infantería, estos hombres, sus colaboradores y sus sucesores ayudaron a difundir las ideas revolucionarias de su comandante por todo el mundo intelectual.

ANTECEDENTES FAMILIARES Y PRIMERA INFANCIA

En cierto modo, Freud vino al mundo con poco a su favor. Nació en Freiberg, Moravia, una pequeña ciudad de cinco mil habitantes, situada a 240 kilómetros al noreste de Viena. Su familia era judía, y los judíos no habían sido bien tratados en el Imperio austrohúngaro. Bondadoso, bienintencionado y fundamentalmente optimista, Jakob, su padre, demostró ser un desastre en el mundo mercantil, y nunca llegó a estar del todo a la altura de lo que su mujer, Amalie, esperaba de él. El joven Sigismund (nombre que recibió y retuvo hasta su primera madurez) vivió primero en viviendas minúsculas e incómodas; más tarde, cuando las cosas le fueron algo mejor a Jakob, la familia —que entonces contaba siete hijos— se mudó a un alojamiento mayor. Sigismund estuvo rodeado por una desconcertante constelación familiar: un padre que, según parece, se había casado antes dos veces y doblaba en edad a su madre, dos hermanos mayores de la misma edad que la madre de Freud, un sobrino un año más joven que Sigismund, y una sobrina de aproximadamente su misma edad.³

Gracias a los propios escritos de Freud, ahora conocemos la influencia decisiva que tienen los primeros años de vida en el curso definitivo de la existencia de cada uno. En muchos sentidos, pese a las circunstancias difíciles que acabo de describir, Freud resultó agraciado. Como primogénito, recibió y mantuvo la atención especial de su madre, que vivió hasta que Freud tuvo más de setenta años. También tuvo una niñera que le adoraba, que parece haber reforzado la convicción de que Freud era, de algún modo, especial. Aunque los judíos habían estado sometidos a fuertes prejuicios durante anteriores generaciones, Freud creció en una época en la que el antisemitismo estaba en decadencia, al menos temporalmente.

Quizá lo más importante es que Freud era un niño muy talentoso, y que quienes le rodeaban respondieron a sus dotes. Desde luego, entre nuestros siete creadores, él fue probablemente quien tuvo la mayor capacidad académica. Era extremadamente inteligente, por todos los conceptos. Con sus propias palabras: «En el instituto fui el primero de mi clase durante siete años: allí disfrutaba de privilegios especiales y

raramente se me pedía que hiciera un examen»;⁴ se graduó con la calificación de *summa cum laude*. Los miembros de su familia organizaron gran parte de su régimen diario en torno a las necesidades del talentoso muchacho: se le dio una habitación propia y sus propias estanterías para libros;⁵ no tenía que comer con el resto de su familia, sino que se le proporcionó su propio comedor; y cuando las prácticas de piano de su hermana le molestaron, el piano fue sacado de la casa.⁶

Aunque entregado al estudio, Freud parece haber tenido una infancia razonablemente plena. Le gustaba salir de casa, y se hizo buen caminante, nadador y patinador. Tenía su grupo de amigos, que se extendía mucho más allá del amplio círculo familiar. Como muchos otros chicos de su tiempo (y de otros tiempos), se identificaba con la vida del soldado. Sentía un particular afecto por Aníbal, el gran general cartaginés, del que Freud reproducía batallas con todo detalle; y decía que, si no hubiera sido judío (y por tanto inhábil para ser mando militar), habría seguido la carrera de oficial del ejército. En contraste con esta fascinación por lo militar, Freud tenía poco apego a la religión oficial. Pero se consideraba a sí mismo profundamente judío, recibía una buena formación en la tradición bíblica y otras tradiciones judías, y se ofendía por cualquier conversación o conducta antisemita.

Siendo un talentoso muchacho judío en la cada vez más emancipada capital austrohúngara, Freud estaba claramente destinado a las profesiones liberales. Su padre, entusiasmado con los talentos de Freud («El meñique del pie de mi Sigmund [*sic*] es más inteligente que mi cabeza», dijo una vez),⁷ le dio carta blanca a la hora de elegir su carrera. Para un ambicioso muchacho judío, las carreras militar y política estaban prácticamente vedadas, pero quedaba aún el derecho, la ciencia, otras disciplinas teóricas o medicina. Freud se había inclinado por una carrera en leyes hasta que escuchó la recitación del ensayo «Sobre la Naturaleza», de Johann Wolfgang von Goethe.⁸ Este gran himno de alegría al mundo de la creación, con la Naturaleza representada como una figura nutricia maternal, movió a Freud a estudiar medicina y a convertirse en un científico de la naturaleza.

LAS DOTES UNIVERSALES DE FREUD

En su estudio autobiográfico, Freud dice: «[Yo] no sentía un particular gusto por la posición y la actividad de un médico en esos primeros años [...] Más bien me movía una especie de avidez de conocimiento».⁹ Este comentario se queda corto. En los ocho años que transcurrieron entre su graduación en el instituto y la recepción del título de médico, Freud se sumergió espectacularmente en el mundo del conocimiento. Leyó de modo extremadamente amplio: la Biblia, los clásicos antiguos, William Shakespeare en alemán y en inglés, Miguel de Cervantes, Molière, Gotthold Lessing, Johann Wolfgang von Goethe

y Friedrich von Schiller.¹⁰ Dominó el inglés y el francés, y también aprendió por su cuenta español para poder leer a Cervantes en el original. Aficionado al arte y al teatro, asistía a muchas exposiciones y representaciones, y comentaba de modo penetrante lo que había observado. Habiéndose entregado por algún tiempo a la filosofía, ingresó en una sociedad en la que leyó a los principales filósofos, tradujo a John Stuart Mill al alemán, y asistió a cursos durante tres años con Franz Brentano, un respetado filósofo de la Universidad de Viena, especialmente interesado en cuestiones psicológicas. Y, sin descuidar el área de la ciencia, dominó los escritos de Darwin, así como textos científicos del hombre de ciencia más importante de la época, Hermann von Helmholtz.

Una sensación viva de esa mente exploradora llena en este período las cartas de Freud a sus íntimos amigos Emil Fluss y Eduard Silberstein y, un poco más tarde, a su novia, Martha Bernays. Freud da la impresión de ser un joven vital, entusiasta, ingenioso, a veces sardónico, y sumamente ambicioso, pero ocasionalmente crítico consigo mismo. Provisto de una imaginación desarrollada, es capaz de inventar escenas, personajes, instituciones e ilusiones poéticas; y de su pluma brotan con facilidad en varias lenguas caracterizaciones y dramatizaciones llenas de fuerza. Pasa de la literatura al arte, de la ciencia a la filosofía, de lo personal a lo profesional, lo político y lo mundano. Ya es el maestro, que informa de lo que ha aprendido, plantea agudas cuestiones a sus corresponsales, e intenta sintetizar el conocimiento. Uno deduce que sus corresponsales se llevaron la mejor parte del intercambio epistolar.

Freud indicaba en su autobiografía que le movía una especie de curiosidad dirigida «más hacia asuntos humanos que hacia objetos naturales».¹¹ Lo que más llama la atención en sus cartas es su fascinación ante el mundo lleno de debilidades de los seres humanos y la comprensión, sorprendentemente sofisticada, que tiene de él. Freud se alargaba en detallados, divertidos, conmovedores párrafos, páginas, incluso pasajes de la extensión de una historia corta, sobre su familia, sus amigos y personas desconocidas. En una prosa evocadora describía su encuentro con un severo profesor, los sueños de un ambicioso médico judío que se casó con la hija del jefe y el suicidio de un amigo brillante pero turbulento; daba consejos sobre cómo afrontar situaciones de tensión interpersonal en la familia; y no se dispensaba a sí mismo, diseccionando sus propias emociones, ambiciones y conflictos.

Con la perspectiva del tiempo transcurrido, es difícil leer estas cartas sin quedar sorprendido de las ambiciosas metas que Freud se marcaba a sí mismo. Desde los días de su juventud, parecía convencido de que lograría algo importante en su vida. En cualquier caso, la pregunta a la que se veía enfrentado no era *si* lo lograría, sino, más bien, en *cuál* de las posibles esferas se realizaría tal logro. Aquí, de nuevo, representa el extremo de la ambición explícita y la confianza en sí mismo dentro de mi muestra de creadores. Sus cartas hablan mucho de su futura biografía,¹² su fama y los peligros que podrían acompañar a la obtención de sus laureles; de los méritos y deméritos de una presentación, una conferencia o una ponencia en la que estaba trabajando; de las

opciones de tomar una ruta más directa o más tortuosa hacia la grandeza; y de si un descubrimiento particular podría esconder la clave de la fama.¹³ Este *leitmotiv* de «los logros» se salva de la obsesión o de la megalomanía gracias a un humor expansivo y un sentimiento fatalista, y también por la generosa convicción de que otros dentro de su círculo tenían también abiertas esas mismas opciones.

Casi igual de notable es la atracción que sobre él ejercían los acertijos y los enigmas. Evidentemente, a Freud le encantaba llegar a una paradoja de algún tipo y después reflexionar sobre ella hasta que surgía una solución. Como quienes colaboraron en la elaboración del Talmud, siempre planteaba el por qué con respecto a toda fisura de la existencia: por qué él y su novia están siendo puestos a prueba por años de separación; cómo vivir feliz con poco; cuáles son las razones del suicidio; por qué uno se afana durante meses en el laboratorio con tan sólo una remota esperanza de hacer un descubrimiento; o si las mujeres pueden llevar la casa y al mismo tiempo participar en la vida profesional.

En cierta ocasión, Freud manifestó su pesar por no tener una memoria más retentiva o un cerebro mejor. Sus contemporáneos probablemente no debieron estar muy de acuerdo con esta declaración (ni tampoco lo estuvieron, sobre ese asunto, sus sucesores). Aunque Freud no sobresalió en matemáticas o en ciencias físicas, y su sensibilidad musical era limitada, abordó hábil y exhaustivamente los estudios humanísticos y científicos. Tampoco, al contrario que muchos otros brillantes eruditos, se apartó del mundo de las relaciones humanas. El joven Freud tenía capacidad para la amistad y era, según la mayoría de las informaciones, un compañero simpático, un conferenciante deslumbrante y un miembro fiel de su familia. Dicho con mi terminología, Freud estaba magníficamente dotado en lo tocante a inteligencia lingüística y personal —se sentía cómodo y era competente en el trato con la esfera de las palabras y la de los seres humanos—. Da la impresión de que, para cuando terminó sus estudios, Freud tenía el mundo a sus pies: situado en la antesala de la era moderna, viviendo en uno de los centros de la civilización mundial, bien relacionado con mentores influyentes, Freud tenía opciones prácticamente ilimitadas.

UNA «PRIMERA» CARRERA EN NEUROLOGÍA

Cuando estudiaba medicina, Freud escribió a su novia: «Hay criaturas extrañas alojadas en mi cerebro [...]; aquí viven bacterias, que unas veces se vuelven verdes, otras, azules; aquí están los remedios del cólera, todos ellos cargados de razón, pero probablemente inútiles».¹⁴ En efecto, gran parte de este conocimiento de libro de texto le resultó inservible, porque Freud nunca llegó a ejercer como médico de cabecera. En vez de eso, decidió seguir una carrera de investigación en neuroanatomía.

Freud fue a trabajar en el laboratorio de Ernst Bruecke, un importante científico que, bajo la influencia del aún más ilustre Helmholtz, suscribía la opinión de que los organismos eran entidades físicas que debían ser entendidas del mismo modo que el resto del mundo material.¹⁵ Rechazando cualquier consideración de vitalismo o intencionalidad, Bruecke y sus colaboradores adoptaban una orientación completamente materialista y reduccionista: las respuestas a todas las preguntas relativas a la naturaleza deben venir del cuidadoso estudio de las células y sus conexiones y de la determinación detallada de las fuerzas químicas y físicas que controlan sus interacciones biológicas. Freud fue introducido en esta atmósfera cargada de ideología, y se le asignaron tareas precisas: estudiar la histología de un tipo peculiar de célula grande en el *Petromyzon*, un género primitivo de pez; determinar la sutil estructura de las células nerviosas del cangrejo de río; e investigar la estructura de las gónadas de la anguila. Durante el proceso, pudo paladear por primera vez el sabor de la invención científica: ideó un método para teñir el tejido nervioso con cloruro de oro.

Además del conocimiento científico y las habilidades técnicas que obtuvo en el curso de Bruecke, Freud quedó impactado personalmente. En efecto, junto con el neurólogo Jean-Martin Charcot y el médico Josef Breuer, Bruecke fue para Freud una de sus tres figuras paternas indiscutidas. Los rasgos personales de Bruecke impresionaron al joven Freud: este primer mentor científico era exigente, concienzudo, indefectiblemente equitativo, un líder nato. Pedía mucho a sus estudiantes y no toleraba a los débiles; pero para quienes podían seguir su formidable ejemplo científico y personal, era cálido y amable. Al final, Freud abrazó la fe de Bruecke en las explicaciones materialistas, y compartió su desdén por las místicas, pero es probable que Bruecke se hubiera quedado pasmado ante el tipo de cuestiones que acabó abordando Freud bajo la enseña de la ciencia orientada físicamente.

La lista de publicaciones de Freud entre los veinte y los treinta y pocos años constituye una producción respetable en el área de la neuroanatomía. Sus escritos revelan la atención de Freud a los detalles y su habilidad para descubrir en un nivel microscópico los principios que gobiernan la organización del sistema nervioso. Freud anduvo cerca de descubrir que la neurona (*neuron*)¹⁶ —la célula individual juntamente con su extensión— era la unidad básica de funcionamiento del sistema nervioso, pero el premio fue al final para Wilhelm von Waldeyer en 1884.¹⁷ Parece acertado decir que Freud todavía estaba esperando ese destello o intuición que le sacaría del anonimato. Que esta carrera por ser el primero estaba en la propia mente de Freud queda bien de manifiesto en una carta en la que declaraba:

[...] Sin embargo, no es tan seguro que publique una ponencia, aun siendo el tema muy provechoso y sumamente popular. Alguien podría fácilmente adelantarse en la publicación [...] Desde el próximo mes comenzaré a experimentar con la secreción salivar en los perros.¹⁸

Durante algún tiempo, Freud pensó que podría haber realizado un avance decisivo, como resultado de sus experiencias con la cocaína. Experimentando con lo que entonces era una sustancia poco conocida, Freud había descubierto que una veintava parte de un gramo convertía en bueno su peor humor;¹⁹ dado que la droga actuaba como un anestésico gástrico, Freud pensó que podría también evitar los vómitos. Animado por estos descubrimientos, Freud dio cocaína a un amigo íntimo que estaba con dolores, y concluyó que operaba como una «droga mágica». Esta euforia le llevó a continuación a la irreflexiva decisión de pasar la droga a otros amigos y colegas, así como a su novia y sus hermanas. Freud escribió una monografía sobre la cocaína en la que, quizá por única vez en sus escritos científicos, manifestaba entusiasmo personal al hablar, por ejemplo, de «la excitación absolutamente maravillosa» inducida por la sustancia.

Pero el episodio de la cocaína terminó en desastre. Primero, como iba a descubrir un amigo de Freud, resultó que la cocaína creaba una fuerte adicción; además, en individuos deprimidos, sólo producía los efectos secundarios deseables temporalmente. Para aumentar su sufrimiento psíquico, el único descubrimiento inequívocamente positivo sobre la cocaína —que servía como anestésico eficaz en cirugía ocular— no fue hecho por Freud, sino por un colega cercano, Carl Koller. Una vez más, Freud había saboreado el entusiasmo del descubrimiento, pero no sus mieles.

CHARCOT Y EL PASO A LA PSIQUIATRÍA

El año siguiente del infructuoso episodio de la cocaína fue mucho más feliz. Como consecuencia de ese continuado esfuerzo de relaciones públicas, tan característico de su carrera, a Freud se le otorgó una beca que le llevó a París desde octubre de 1885 a febrero de 1886. Esta breve visita a una ciudad llena de estímulos sin par cambió su vida. Trabajó en el Hospital Salpêtrière, en la clínica dirigida por Jean-Martin Charcot. Allí fue iniciado en una serie de fascinantes neurosis, y especialmente en la histeria —una afección en que los individuos, normalmente mujeres, mostraban conductas extrañas, tales como la parálisis de un miembro, ceguera psíquica o convulsiones, todo ello sin que hubiera ninguna afección orgánica perceptible—. Charcot presentaba estos casos en el curso de dramáticas visitas a las salas; analizaba los síntomas con detalle; exponía las reglas que gobernaban tales ataques, y clasificaba las histerias sistemáticamente en grupos diferentes. Dicho con palabras de Freud, Charcot «conseguía probar la presencia de regularidad y ley, donde las observaciones clínicas inadecuadas o indiferentes de otros sólo veían fingimiento de enfermedades o una enigmática ausencia de conformidad con la regla».²⁰

Los intereses particulares de Charcot consistían en clasificar la histeria y en documentar sus bases hereditarias. Pero su demostración de que pacientes no histéricos pueden remedar, bajo hipnosis, síndromes histéricos sugirió a Freud la posibilidad de que

al menos algunos síntomas físicos pudieran ser debidos exclusivamente a causas psicológicas o mentales. Además, al notar que, a menudo, estos pacientes no conseguían recordar experiencias vividas cuando estaban bajo hipnosis, Freud quedó por primera vez sorprendido por el funcionamiento de poderosos procesos inconscientes. Freud escribió a casa con desbordado entusiasmo:

No hago nada aquí, salvo permitirme ser puesto en tensión por Charcot por las mañanas, y por las tardes tengo tiempo para relajarme y escribir cartas entre tanto [...] Charcot, que es uno de los más grandes médicos y un hombre cuyo sentido común raya en lo genial, está simplemente arruinando todos mis propósitos y opiniones. A veces salgo de sus clases como si saliera de Notre Dame, con una idea totalmente nueva sobre la perfección.²¹

Así pues, Freud estaba desplazando su «yo ideal» del preciso y riguroso investigador neuroanatómico, Brucke, al más expansivo, carismático y dedicado a la psicología, Charcot. En una carta a su novia, revelaba un nuevo panteón de héroes, y confirmaba sus incansables ambiciones, manifestando que barruntaba que un día podría «alcanzar, posiblemente, el nivel de Charcot».²²

Para una persona de los prodigiosos talentos, las energías y la ambición de Freud, la década que siguió a su estancia en París podría ser considerada un período de inactividad. Las publicaciones neurológicas aparecieron con una frecuencia decreciente; iba quedando claro que Freud no convulsionaría el mundo científico con sus investigaciones neuroanatómicas o sobre las enfermedades neurológicas de la infancia. Freud creyó necesario abandonar la mayor parte de su trabajo en el laboratorio para casarse, abrir una consulta privada y fundar lo que finalmente llegaría a ser una gran familia.

Poco atraído por la práctica cotidiana de la medicina clínica, a Freud tampoco le había estimulado suficientemente el sedentario trabajo de neuroanatomía, y estaba defraudado por el exiguo éxito profesional que había obtenido en él. Para tomar prestada una frase del psicoanalista Erik Erikson, la década de los veinte a los treinta años había representado para Freud una especie de «moratoria psicosocial» prorrogada, durante la cual había estado ensayando varios papeles y estilos de vida, en un esfuerzo por determinar dónde era más probable que llegara a triunfar.²³ Pero Freud seguía ya entonces la pista de los problemas que iban a ocuparle durante el resto de su carrera científica. Charcot le había introducido en el mundo de los trastornos nerviosos, que era en sí mismo fascinante y para el que él creía tener capacidades de observación, clasificación y explicación finamente aguzadas. Quizá dejaría su impronta en el esclarecimiento de conductas neuróticas.

Uno de sus colaboradores en el laboratorio de Brucke había sido Breuer, un médico algo mayor que Freud. Breuer era también judío; su padre había escapado del *ghetto* a una Viena «más libre»; él era un polímata, entendido en arte, filosofía y política. Los dos se tomaron mutuo cariño, y Breuer endulzó la relación padre-hijo que iba

surgiendo con ocasionales obsequios monetarios al esforzado Freud. Ya en 1880, Breuer había visitado pacientes que mostraban síntomas de histeria. Compartió con Freud algunas de las impresiones clínicas de los pacientes, en particular la de una tal Bertha Pappenheim (más tarde immortalizada como Fräulein Anna O.). Freud se dio cuenta de que los intereses científicos que había adquirido en París podían ser cultivados en una consulta privada en Viena, y de que el estimado y amable Breuer podría resultar un excelente socio en estas investigaciones.

El caso de Anna O. ha llegado a ser uno de los mejor conocidos del *corpus* freudiano, aunque Bertha Pappenheim fue visitada en realidad por Breuer cuando Freud era todavía un estudiante de medicina. Hija de un rico comerciante judío de Viena, Pappenheim había desarrollado varios síntomas histéricos —que incluían parálisis parcial, estrabismo, trastornos visuales, alucinaciones e incapacidad para experimentar sensaciones— mientras atendía a su padre durante una enfermedad mortal. Consciente de su extraño cuadro clínico (aunque incapaz de explicarlo), había rechazado algunas veces sus síntomas, otras se había deleitado en ellos, dando así origen a una personalidad confusa y dualista.

Pappenheim recibió ayuda de varios médicos, entre ellos Breuer y el famoso psiquiatra Richard von Krafft-Ebing. Experimentando con el uso de la hipnosis profunda, Breuer observó un hecho notable. Uno de los síntomas de su afección histérica era que a Pappenheim le resultaba imposible beber líquido alguno. Una vez, estando bajo hipnosis, había expresado con cierta amplitud su enfado con una dama de compañía inglesa. Pues bien, tan pronto como hubo desahogado este furor, Pappenheim descubrió que era capaz de beber. Despertó de su hipnosis con el vaso en los labios y el síntoma no volvió a presentarse.²⁴ Volviendo sobre este tratamiento, Breuer descubrió que muchos de los síntomas de Pappenheim podían tener su origen en hechos cargados de emoción que había experimentado mientras atendía a su padre. En vez de admitir en el momento estos pensamientos, a menudo inquietantes, al parecer los había suprimido, pero a costa de activar un síntoma físico. La enunciación del recuerdo que había sido suprimido, junto con la liberación del sentimiento que normalmente lo acompaña, parecían suficientes para erradicar el síntoma.

Usando un término en realidad acuñado por la misma Pappenheim, Breuer y Freud escribieron sobre la «cura conversacional». Según su análisis, un síntoma desaparecería una vez que la paciente hubiera sido capaz de reproducir bajo hipnosis el acontecimiento que le había dado origen. A veces el acontecimiento había sido de gran importancia —por ejemplo, el pensamiento de abandonar a un padre necesitado—. Otras veces, el acontecimiento era menos importante en sí mismo, pero se había producido en un momento en que la paciente estaba sometida a una gran tensión emocional. La relación también podía ser simbólica: así, el dolor de Pappenheim en el talón derecho tenía su origen en su temor de que, cuando fuera presentada en sociedad, podría no entrar con «buen pie».²⁵

Cuando el caso fue publicado por primera vez, se informó de que Pappenheim estaba en gran parte curada. Breuer y Freud explicaron cómo los recuerdos no queridos habían sido apartados a un segundo plano o reprimidos, y después habían vuelto a la conciencia:

(La cura) acaba con la fuerza operativa de la idea que no fue expresada libremente en un primer momento, al permitir a su afecto inhibido encontrar una vía de salida mediante el habla; y lo somete a una corrección asociativa al introducirlo en la conciencia normal (bajo ligera hipnosis) o al eliminarlo mediante las indicaciones del médico.²⁶

Una investigación posterior indicó, sin embargo, que la curación no se había mantenido. Un día, la paciente había sufrido tremendos calambres. Cuando se le preguntó por qué, declaró: «Ya viene el hijo del doctor B.».²⁷ Según Freud, Breuer retrocedió ante la consideración de todas las implicaciones de esta «transferencia» de sentimiento de la paciente al médico, de una posible «contratransferencia» del médico a la paciente y de los fuertes tonos sexuales de un embarazo histérico.

Impresionado por la observación y el informe iniciales de Breuer, Freud comenzó a usar el método hipnótico en su propio tratamiento de pacientes histéricos. Consiguió confirmar el cuadro general del que dio cuenta Breuer en el caso de Anna O. Empujado por Freud, y también por algunas publicaciones afines de Pierre Janet, discípulo de Charcot, Breuer accedió a publicar sus descubrimientos sobre la histeria en una monografía en colaboración, *Estudios sobre la histeria* (1895). Ese volumen informaba de cinco casos en detalle y, además, exponía lo que Freud llamó una «teoría sin pretensiones».²⁸

La teoría propuesta en *Estudios* era la que cabía esperar de dos médicos formados en la tradición Bruecke-Helmholtz. Suponía que un poderoso afecto había sido represado, al modo hidráulico; a través de un proceso de conversión, aparecía en su lugar un síntoma, usando la misma cantidad de energía que habría sido consumida si el afecto no hubiera sido suprimido. La terapia era catártica: liberaba la energía represada, eliminando con ello el síntoma.

Breuer y Freud publicaron *Estudios* juntos, pero su amistad estaba ya siendo puesta seriamente a prueba. Como había de comentar Freud: «El desarrollo del psicoanálisis me costó más tarde su amistad. No fue fácil pagar tal precio, pero no pude evitarlo».²⁹ Breuer podía aceptar una visión dinámica de la histeria, pero el análisis de procesos inconscientes, el tema de la transferencia entre el médico y el paciente, y, especialmente, la aparente importancia de los temas y móviles sexuales, le hacían sentirse muy incómodo. Cuando era posible, prefería una explicación puramente fisiológica;³⁰ Freud ya estaba buscando una motivación psicológica, y comenzaba a construir una visión global del aparato mental que podía dar origen a síntomas, desbloques y catarsis.

Freud recibió un anticipo de las futuras respuestas a su trabajo cuando, en 1896, presentó ante la Sociedad de Psiquiatría y Neurología de Viena «La etiología de la histeria».³¹ En esta presentación, Freud expuso confiadamente las ideas principales que había estado desarrollando: que la visión hereditaria de las neurosis, que había asumido de Charcot, no era adecuada; que los síntomas histéricos estaban perfectamente determinados, y sólo parecían exagerados porque los observadores contaban con un conocimiento limitado de los motivos por los que surgían; que tanto los hombres como las mujeres son propensos a la histeria; y que en la base de cada caso de histeria existe una o más experiencias sexuales precoces. Como declaró audazmente: «Tomemos la causa o el síntoma que queramos como punto de partida; al final, llegamos infaliblemente al ámbito de la experiencia sexual».³²

Esta presentación nos muestra a Freud en la cumbre de sus facultades: elocuente y seductor, pertrechado con el testimonio de dieciocho pacientes, listo para afrontar posibles objeciones, poniéndose imaginativamente en el lugar de su escéptico auditorio. Sin embargo, según los testimonios que podemos recoger, la presentación de Freud fue acogida con poco entusiasmo. Krafft-Ebing, el sexólogo que presidía el encuentro, dijo: «Parece un cuento de hadas científico».³³ Freud informó de que se le había dado «un recibimiento glacial por parte de los estúpidos».³⁴ Freud quedó tan abatido ante esta respuesta, que sólo otra vez, durante sus cuarenta y dos años restantes de vida, dio en Viena una conferencia pública de tema médico.

Freud estaba en una coyuntura crítica. En su propia mente había llegado a la antesala de los descubrimientos más importantes: había expuesto ante sus colegas de la sociedad vienesa «una solución a un problema de más de mil años de antigüedad, una “fuente del Nilo”».³⁵ Sin embargo, ni en Viena ni en ninguna otra parte se prestó atención a sus palabras; o fueron ignoradas (en la mayoría de los sitios) o fueron duramente censuradas como «absurdas, insensatamente conjeturales, irracionales, indemostradas e indemostrables».³⁶ Freud, que había sido prácticamente canonizado por su propia familia, apreciado y admirado por compañeros y mentores y capaz de dominar enormes cantidades de información de una verdadera biblioteca de materias, había llegado a una situación tremendamente desgraciada, en la que sus colegas más íntimos, como Breuer, ya no deseaban seguir a su lado, mientras que los miembros más cercanos de su familia, como su mujer, es posible que fueran incapaces de entender lo que estaba reivindicando. Si Freud —en otro tiempo tan sumamente conectado con el mundo— tenía que continuar por este camino funesto, habría de hacerlo prácticamente solo.

En períodos anteriores de su vida, Freud tuvo siempre uno o dos individuos a quienes se sintió muy próximo y con quienes pudo compartir sus más íntimos pensamientos, temores y aspiraciones. Basándonos en los propios recuerdos de Freud y en los comentarios de otros, podemos dar por sentado que su madre, su padre y su niñera desempeñaron estas funciones durante su infancia. Una vez que hubo comenzado sus estudios superiores, su amigo Eduard Silberstein parece haber jugado el papel de confidente. Son sus cientos de cartas a Silberstein las que nos han proporcionado nuestra imagen del joven Freud activo, vital y reflexivo.³⁷ Freud y Silberstein crearon incluso una asociación secreta bipersonal, que tenía hasta su propio código de comunicación en clave e insignias.

Durante el tiempo de su compromiso, anormalmente largo, Freud volcó su alma casi diariamente en su novia, Martha Bernays. Aun cuando es improbable que Martha comprendiera el trabajo científico de Freud, éste no le ahorró ningún detalle sobre sus esfuerzos. Y cuando, por alguna razón, Freud no descargaba todas sus opiniones en Martha, las desviaba hacia la hermana de Martha, Minna, una mujer con cierta inquietud intelectual, que nunca se casó y que formó parte del hogar de Freud durante más de cuarenta años.

Hasta cierto punto, Freud era capaz de repartir sus vínculos, encauzando sus afinidades profesionales hacia individuos como sus mentores Charcot y Bruecke y su lealtad personal hacia miembros de su familia; pero, sin duda, valoraba la oportunidad de establecer vínculos a un tiempo eruditos y afectivos con la misma persona. Breuer fue capaz de asumir ambas funciones para el Freud adulto, aún joven: por esta razón este lazo era particularmente precioso para Freud, y su ruptura, especialmente dolorosa. Cuando las ideas de Freud comenzaron a separarle de Breuer (o viceversa), éste dejó un vacío considerable.

Afortunadamente, Wilhelm Fliess vino a llenar ese vacío durante el período fundamental de la década de 1890.³⁸ Fliess era un médico establecido en Berlín que, en el momento en que Breuer presentó a los dos hombres, estaba algo más consolidado que Freud. Fliess había desarrollado una teoría biológica sumamente compleja y —para sensibilidades corrientes— totalmente extraña, en la que la nariz era el órgano dominante, que determinaba toda la salud humana. Numerólogo convencido, además, Fliess creía que la vida humana estaba gobernada por ciclos biorrítmicos de veintitrés días para los hombres y veintiocho para las mujeres. Intentaba explicar, con éxito al menos aparente, cada contingencia médica mediante algún tipo de operación aritmética que implicaba combinaciones de estos números.

Durante más de diez años, los dos hombres estuvieron en contacto casi constante, principalmente por correo, aunque intentaron celebrar, al menos una vez al año, lo que ellos llamaban «congresos», en que podían encontrarse en un punto de cita y discutir, en un ambiente más íntimo, las ideas que se les iban ocurriendo. Ambos estaban desarrollando sus ideas en un relativo aislamiento, y ambos anhelaban al menos un

compañero que fuera hombre de mundo y comprensivo, aunque quizá no totalmente acrítico. Freud no dudaba en adular a su amigo de Berlín, alabando sus cualidades personales y también el contenido de sus teorías. Sólo raramente expresó alguna ligerísima duda sobre las opiniones y afirmaciones, a menudo radicales, de su amigo.

Visto retrospectivamente, parece que Fliess desempeñó dos papeles vitales para Freud a lo largo de la década de 1890. Por un lado, estaba sirviendo de piedra de toque —quizá la única— para toda la panoplia de ideas que Freud estaba generando, a un ritmo casi diario, sobre la psicología humana. Sin esos contactos regulares con Fliess, Freud habría estado completamente aislado intelectualmente. Segundo, e igualmente importante, Fliess desempeñaba una función nutricia, de figura de apoyo a la que Freud podía sentir personalmente cercana y con la que podía compartir también los pensamientos más íntimos, estuvieran o no relacionados directamente con el tema de su especulación científica. Según todas las indicaciones, Freud jugó al menos alguno de estos mismos papeles respecto a Fliess.

Puesto que Freud anhelaba compañía y aprobación, este período de sus primeros años de madurez resultaron muy difíciles. Freud se daba cuenta de que ésta era la última vez en su vida en que tendría la oportunidad de destacar y realizar su enorme potencialidad —si no dejaba su impronta en el mundo ahora, a los cuarenta años, ya nunca lo haría—. Signos de las limitaciones humanas iban apareciendo en él. La supervivencia financiera era todavía una lucha, y a veces los pacientes no llegaban. El alardeado puesto de profesor parecía más lejos que nunca. Su padre estaba enfermo, y murió en 1896, cuando Freud tenía 40 años. Freud engendró al último de sus seis hijos en 1895 y, según parece, dejó de mantener relaciones sexuales poco después. Sufrió gran cantidad de trastornos mentales y físicos, miedo a la muerte, depresión y adicción a la nicotina, así como una dolorosa afección estomacal crónica.

Freud era perfectamente consciente de su soledad y falta de aceptación. En 1887, había escrito a su familia: «Uno no encuentra apoyo científico por ningún lado; al contrario, hay un empeño en “no darte una oportunidad” que uno juzga muy ofensivo».³⁹ Siete años más tarde, escribió a Fliess: «Aquí estoy prácticamente solo en el esclarecimiento de las neurosis. Me miran como si fuera más o menos un monomaniaco, pero tengo la inconfundible sensación de que he entrado en contacto con uno de los grandes secretos de la naturaleza».⁴⁰ En sus cartas a Fliess, Freud oscila entre la euforia y la desesperación al intentar evaluar la importancia de sus hallazgos:

[2 de abril de 1896]: «Si nosotros dos disponemos todavía de algunos años más para un trabajo tranquilo, ciertamente dejaremos tras nosotros algo que pueda justificar nuestra existencia».⁴¹

[16 de mayo de 1897]: «Oh, qué contento estoy de que nadie, nadie sepa [...] Nadie sospecha siquiera que el sueño no es un sinsentido, sino el cumplimiento de un deseo».⁴²

[18 de agosto de 1897]: «No he llegado a nada; estoy muy insatisfecho con la psicología, atormentado por graves dudas sobre mi teoría de las neurosis, demasiado perezoso para pensar, y no he conseguido disminuir la agitación en mi cabeza ni en mis sentimientos».⁴³

[25 de noviembre de 1900]: «Me he resignado a vivir como quien habla una lengua extranjera o como el loro de Humboldt».⁴⁴

Haber vivido tal período es, obviamente, agotador —uno se da cuenta de que Freud está a veces al borde de una crisis nerviosa—. En 1913, reflexionaba:

En ese tiempo, había llegado a la cima de la soledad, había perdido a todos mis viejos amigos y no había hecho nuevos; nadie me prestaba atención, y lo único que me mantuvo en pie fue un poco de terca oposición y el comenzar *La interpretación de los sueños*. Por otro lado, haber vivido un período así, y haber sobrevivido, creó en mí un sentimiento de orgullo e incluso, quizás, de euforia.⁴⁵

En su historia del movimiento psicoanalítico, Freud recordaba: «Cuando miro hacia atrás, a esos años de soledad, lejos de la presión y las preocupaciones de hoy, me parece como una gloriosa “era heroica”; mi “espléndido aislamiento” no carecía de ventajas y encantos».⁴⁶ Llama la atención que uno encuentre prácticamente las mismas palabras y afectos —las cumbres y los abismos— en los recuerdos de otros innovadores, cuando reflejan su estado de ánimo en vísperas de sus mayores avances.

EL CAMPO Y EL ÁMBITO EN VÍSPERAS DEL AVANCE DE FREUD

Para definir la naturaleza de un logro creativo con relación a la estructura presentada en el capítulo 2, es importante comprender cómo percibía entonces el ámbito dominante las cuestiones críticas del campo correspondiente. Con respecto a los síndromes clínicos que fascinaban a Freud, ya hemos visto que el interés por la histeria y por las neurosis era relativamente nuevo en la profesión médica. Charcot había atraído la atención pública sobre estas afecciones, y había sugerido sus bases hereditarias. La mayoría de los médicos de Europa occidental tenían poco interés en seguir investigando; veían estas afecciones como una degeneración hereditaria, como un fingimiento de una enfermedad o como un estigma de alguna profunda flaqueza moral de las «víctimas».

La psicología teórica era una disciplina nueva. Los primeros laboratorios psicológicos habían sido abiertos en Alemania y en los Estados Unidos poco antes de 1880. Inspirados por la tradición helmholtziana, los primeros psicólogos tenían la esperanza de que la naturaleza humana podría ser modelada con tanta precisión como el mundo físico y medida con la exactitud de las matemáticas. Este esfuerzo por colocar la psicología sobre una firme base científica había llevado a centrarse en aquellas conductas que podían ser medidas de modo más fiable: el tiempo de reacción ante estímulos o la capacidad para hacer distinciones sensoriales de diferentes magnitudes. Las cuestiones de la intención y la voluntad, que Freud se había encontrado cuando asistía a las clases del

filósofo-psicólogo Franz Brentano, no podían ser abordadas por estos nuevos científicos, pues no se prestaban a una medición fácil en el laboratorio psicológico, mediante los instrumentos de latón creados recientemente.

Medicina y psicología eran disciplinas delimitadas en la esfera pública, con sus revistas, organizaciones profesionales y métodos científicos propios. El área que estaba captando el interés de Freud, en cambio, carecía de esa delimitación. No existían una tradición ni un método establecidos para examinar sueños, procesos inconscientes o la propia psique. Por un lado, estas cuestiones habían sido durante mucho tiempo de interés para individuos reflexivos, particularmente artistas. El análisis de los sueños se remontaba a los egipcios; el autoanálisis formaba parte de muchas de las grandes religiones del mundo; y la referencia al inconsciente podía encontrarse en las obras de muchos escritores, ya desde la época clásica, aun cuando hubiera resurgido como tema destacado en las obras de figuras decimonónicas tales como Goethe, Schelling, Kierkegaard, Schopenhauer, Herder y Dostoievski.⁴⁷ Sin embargo, por muy corrientes que estos temas pudieran haber sido en ciertos ambientes, eran ignorados o considerados tabú por la mayoría de los que trabajaban en la medicina, la psicología y las ciencias naturales. Cuando Freud mostró interés en estos fenómenos elusivos, estaba reivindicando un territorio cuya existencia no reconocían sus colegas.

LAS IDEAS CLAVE DE LA REVOLUCIÓN FREUDIANA

En cualquier revolución intelectual es arriesgado entresacar una sola idea o tema y presentarlo como el más crucial. Este riesgo es particularmente acusado en el caso de una revolución como la de Freud, donde, como voy a exponer, es la particular *combinación* de ideas generativas lo que da fuerza y atractivo al sistema.

Sin embargo, siguiendo el ejemplo del historiador de la ciencia Gerald Holton, sostengo que puede encontrarse en la concepción de Freud una figura o tema central, en torno al cual se organizan fácilmente sus demás ideas clave. Esa idea central es la *represión*, el proceso (más técnicamente, el mecanismo de defensa) por el cual ciertas ideas potencialmente inquietantes son apartadas de la conciencia.⁴⁸ El mismo Freud confirmó el carácter central de esta idea al decir: «La doctrina de la represión es la piedra angular sobre la que descansa toda la estructura del psicoanálisis».⁴⁹

Una reflexión sobre la represión nos lleva al núcleo de la cosmovisión freudiana. Resulta necesario postular un cúmulo de ideas que se afanan por llegar a la conciencia; un mecanismo censor que etiqueta algunas como demasiado perturbadoras para ser admitidas en la conciencia y, por tanto, las relega a una existencia de purgatorio en el reino del inconsciente; y un proceso de conversión, por el cual el afecto que rodea a la idea perturbadora puede ser convertido en algún tipo de síntoma —inofensivo, como un

lapsus verbal, o más violento, como un ataque de histeria—. Sólo si la idea perturbadora puede ser modificada de algún modo, posee la capacidad para llegar al conocimiento preconscious y, por fin, entrar en el nivel consciente.

Si la represión reúne las condiciones necesarias para ser la idea central de la panorámica freudiana, el sueño se presenta como la ruta privilegiada hacia una comprensión de los procesos de represión y el resto de la vida psíquica. Freud creía que su descubrimiento del poder de los sueños era el más importante de su vida. Bromeaba con Fliess diciendo que debía ponerse una placa de mármol en su casa que dijera: «Aquí, el 24 de julio de 1895, el secreto de los sueños se reveló al Dr. Sigm. Freud»;⁵⁰ y llamaba a los sueños «la calzada real hacia el inconsciente [...] intuiciones como ésta le caen en suerte a uno sólo una vez en la vida».⁵¹

Durante la última década del siglo XIX, al tiempo que sus avances conceptuales iban tomando forma, Freud estaba trabajando en cuatro áreas débilmente conectadas. Dichas áreas pueden ordenarse, más o menos, a lo largo de la década, desde la primera inquietud de Freud hasta la última; pero, naturalmente, se solapan. Cada una de esas inquietudes se puede percibir durante este período, e incluso se extiende más allá, hasta su trabajo al comienzo del siglo XX. Sobre cada una de ellas escribió diferentes artículos y obras, pero todas se dan cita con brillantez y autoridad decisiva en *La interpretación de los sueños* (1899/1900), que analizaré más tarde.

Las neurosis

Durante los años posteriores a su regreso de la clínica de Charcot, Freud encaminó sus esfuerzos al estudio de las diversas neurosis —histeria, obsesión, paranoia— y a un intento de desentrañar sus mecanismos. Taxonomista resuelto, Freud ideó esquemas organizativos sucesivos. En cierto momento descubrió mecanismos de transformación de afectos, como en la histeria de conversión; de desplazamiento de afectos, como en las obsesiones; y de cambio de afectos, como en la melancolía. Posteriormente, dividió las neurosis en dos familias principales (represión y ansiedad),⁵² en cinco categorías diferentes,⁵³ e incluso en neurosis «auténticas» y «psicológicas».

Las neurosis movilizan diferentes mecanismos de defensa: los esfuerzos del mecanismo psíquico para enfrentarse con material amenazador y cargado de tensión. La represión era un mecanismo de defensa fundamental, pero había otros muchos, que iban desde la sublimación hasta la formación reactiva o la proyección, desplazamiento e inhibición. El investigador de los fenómenos clínicos debía observar estos diversos mecanismos de defensa en acción y ayudar entonces al paciente a dismantelar la defensa, para que el evento desencadenante original pueda ser reconocido y, de ese modo, el mecanismo defensivo se desvanezca.

Para Freud, estas tareas de completar descripciones clínicas y estudios de casos prácticos, identificar la etiología, clasificar taxonómicamente y buscar una cura llevaban a la práctica el modelo propuesto por Bruecke en su laboratorio neuroanatómico y por Charcot en la clínica Salpêtrière. Tales tareas eran un trabajo relativamente en línea con la corriente principal del campo, el tipo de trabajo que más probabilidades tenía de ser comunicado en encuentros y de aparecer publicado en revistas médicas. Sin embargo, a medida que Freud iba convenciéndose cada vez más de la etiología sexual de las diversas neurosis, y comenzaba a describir sus mecanismos en términos de represión psíquica y mecanismos inconscientes, incluso este trabajo relativamente tradicional cayó fuera del alcance de sus colegas científicos.

Psicología

En 1895, Freud emprendió lo que puede haber sido la aventura científica más peculiar de su vida: una extensa monografía, que finalmente quedó incompleta y sin publicar, que tituló «Psicología para neurólogos», pero a la que cambió el título por «Proyecto para una psicología científica» o, más breve, «El proyecto».⁵⁴ En esta monografía, redactada en un estado febril a lo largo de unos pocos meses, Freud intentaba sentar una base neurológica completa para los mecanismos psicológicos que estaba descubriendo.

«El proyecto» se convirtió en la obsesión de Freud. En lugar de los varios esquemas poco sistemáticos que había confeccionado, quería explicar todas las neurosis desde una sola estructura global y, para lograrlo, llegó a la conclusión de que tendría que construir una psicología completa que pudiera abarcar los fenómenos normales y los anormales, conscientes e inconscientes. Su propósito, según sus propias palabras, de sabor mecanicista, «es proporcionar una psicología que sea una ciencia natural; eso significa concebir los procesos psíquicos como estados de partículas materiales especificables determinados cuantitativamente, haciendo así estos procesos perspicuos y exentos de contradicción».⁵⁵ Como confesaba entonces:

Un hombre como yo no puede vivir sin una manía, sin una pasión dominante [...] He encontrado una [...] Es la psicología, que ha sido siempre la meta que me atraía desde la distancia y que ahora, desde que he tropezado con el problema de las neurosis, se ha acercado mucho más. Estoy atormentado por dos objetivos: determinar qué forma adopta la teoría del funcionamiento mental, si se introducen consideraciones cuantitativas, una especie de economía del proceso nervioso; y obtener de la psicopatología un beneficio para la psicología normal.⁵⁶

«El proyecto» es duro de leer. Uno ve a Freud avanzar a tientas en la cuestión de cómo captar fenómenos normales, como la atención y la percepción, y también los mecanismos inconscientes que había descubierto en su trabajo clínico. A veces, entusiasmado, Freud simplemente va ensartando una serie de predicados apenas

comprensibles.⁵⁷ Otras veces, manifiesta su desesperación ante la magnitud de su tarea, los pobres instrumentos de que dispone y la misión aparentemente contradictoria de poner al descubierto lo que los censores psíquicos han ocultado a la introspección o a la conciencia. Tiene poco sentido resumir «El proyecto», dado que, al final, muchos, si no la mayoría, de sus aspectos más ambiciosos fueron abandonados deliberadamente. Pero es importante transmitir —citando un párrafo— el sabor de este documento complejo, denso y cuidadosamente razonado:

En las neuronas *fi*, además, terminan las neuronas *psi*. Una parte de la *Cd* es transferida a estas últimas, pero es sólo una parte —un cociente quizá, correspondiente a la magnitud de un estímulo intercelular—. En este punto surge la pregunta de si la *Cd* transferida a *psi* no podría aumentar en proporción a la *C* que fluye en *fi*, a fin de que un estímulo mayor produjera un efecto físico más fuerte. Aquí parece haber un dispositivo especial que, una vez más, mantiene a *C* al margen de *psi*. Pues la parte sensorial de la conducción en *fi* está construida de una forma peculiar. Se ramifica continuamente y exhibe conductos más gruesos y más delgados, que acaban en numerosos puntos terminales, lo que probablemente significa que un estímulo mayor sigue conductos diferentes de otro más débil.⁵⁸

Como indica este pasaje, Freud había desarrollado un vocabulario completo —cantidades ligadas y desligadas, tres clases de neuronas (para recibir estímulos, transmitirlos y transportar los contenidos de la conciencia), procesos conscientes e inconscientes, una visión económica de las fuerzas nerviosas— para describir el aparato mental. Esta perspectiva era *helmholtziana* —un sistema fisiológico cerrado, de energía constante. Todos los mecanismos psíquicos tenían que ser descritos en términos de conexiones neurológicas y conversiones de estados de energía. A causa del esfuerzo de Freud por enunciar leyes básicas de la mente que están abiertas a la verificación empírica —por ejemplo, las neuronas tienden a desprenderse de cantidad—, la monografía ha sido considerada de *envergadura newtoniana*.⁵⁹ Sin embargo, había poco en ella que anticipara los métodos actuales del psicoanálisis y poco también sobre las bases sexuales de las neurosis; y sólo en pasajes dispersos sobre los sueños y sobre la conciencia son perceptibles los avances clínicos más espectaculares de Freud.⁶⁰

Al principio, a Freud le resultaron gratificantes sus esfuerzos, pues declaró que «las barreras se alzaron súbitamente, los velos cayeron y [...] todo parecía encajar».⁶¹ Pero Freud se desencantó pronto de «El proyecto». Sin duda, contribuyó a su desilusión las dificultades encontradas para sugerir una explicación neurológica de la represión. Como escribió a Fliess, era incapaz de entender cómo había llegado a «confeccionar el esquema [...] Me parece que ha sido una especie de aberración».⁶² Freud no sólo dejó inédito este manuscrito, sino que parece que le avergonzaba, pues no aludía nunca a él en público y, al parecer, esperaba que todas las copias supervivientes fueran destruidas por los herederos de Fliess y por los suyos propios.

Sin embargo, creo que «El proyecto» jugó un papel decisivo en la evolución de Freud, si bien de modo negativo. Como neurólogo y neuroanatomista diplomado, que siguió creyendo hasta su muerte que todos los mecanismos psíquicos deben tener una base material, Freud se sintió prácticamente forzado a emprender tal recapitulación monográfica. Al hacerlo así, Freud estaba pagando sus deudas para con la profesión que había escogido, sus campos de formación.

La creación del nuevo vocabulario, con sus sistemas de símbolos, y el bosquejo de diagramas esquemáticos que localizan varias conexiones neurales y campos de energía, fueron también un esfuerzo importante para Freud; estaba jugando con ideas que no podían ser explicadas fácilmente con el vocabulario técnico de su tiempo. Si quería evitar los malentendidos —la traducción de sus elementos más importantes en conceptos inapropiados o anticuados— necesitaba crear su propio vocabulario lingüístico y gráfico, mediante el cual podría comunicar su significado exacto.

«El proyecto» fue creado en gran parte para un público: el mismo Freud. Y, sin embargo, el hecho de que lo compartiera con Fliess introduce un tema con el que me he encontrado repetidamente al estudiar la creatividad. A veces, cuando los creadores están al borde de un avance radical, sienten la necesidad de ensayar un nuevo lenguaje con otro individuo de confianza —quizá para confirmar que no están totalmente locos y que incluso pueden haber dado con algo nuevo e importante—. Este deseo de comunicación tiene aspectos cognitivos y afectivos, dado que los creadores buscan a un tiempo comprensión en el terreno disciplinar y apoyo emocional sin reservas. Más tarde sugiero que este desesperado esfuerzo por comunicarse puede recordar, en algunos aspectos, el vínculo de comunicación inicial entre madre e hijo y los lazos juveniles entre iguales.

Si la psicología hubiera sido física, si Freud hubiera sido Newton (¡o Einstein!), quizás «El proyecto» se habría convertido en el tratado más importante de Freud, dando origen con ello al ámbito nuevo de la neurología psicológica o la psicología neurológica. Pero, en cambio, esta monografía resultó ser una proeza en sentido negativo. Freud demostró a su satisfacción que los problemas sobre los que estaba trabajando *no* podían ser resueltos en sus tiempos con el lenguaje y los métodos de la neurología científica. Si quería continuar explorando este campo, tendría que proceder como un psicólogo, pero inventando sus propios métodos, su propio lenguaje —este último, a la postre, menos técnico, más afín al sentido común y casi completamente apartado de las apoyaturas neurológicas.

Sueños y autoanálisis

Aun antes de redactar «El proyecto», Freud había llegado a ser consciente, al menos confusamente, de que el camino hacia la comprensión de la mente —su mente, todas las mentes— se encontraba en el análisis de los sueños. La verdadera intuición llega en el

verano de 1895, un tiempo de florecimiento creativo durante el cual, como Breuer decía a Fliess, «el intelecto de Freud está en su clímax. Le contemplo como una gallina a un halcón».⁶³ En los meses siguientes, Freud llegó a comprender que los sueños de las personas normales reflejaban muchos de los diversos procesos y mecanismos que él (y Breuer) habían estado observando, si bien oscuramente, como a través de un cristal: los de pacientes neuróticos e histéricos. También aquí podía percibirse un mecanismo de censura, varios tipos de disfraces, ideas amenazadoras que intentan expresarse y mucho contenido sexual latente.

Para 1897, Freud había emprendido seriamente lo que puede haber sido su esfuerzo de exploración más solitario e importante —su autoanálisis—. Usando sus sueños nocturnos como punto de partida, Freud daba rienda suelta a sus asociaciones conscientes y, durante el proceso, examinaba de modo tan desapasionado como le era posible las diversas ideas que iban apareciendo. Este ejercicio de reflexión sobre sí mismo, no sólo le proporcionó percepciones nuevas y profundas de su propia psique: llegó a creer que podría revelar también ciertas fuerzas y contenidos que ocupaban la conciencia de todos los seres humanos. El proceso de los sueños también ayudó a Freud en sus días solitarios: «Cuando quiera que comenzaba a tener dudas sobre la exactitud de mis inciertas conclusiones, el conseguir transformar un sueño sin sentido y confuso en un proceso mental inteligible y lógico, realizado en el sueño, renovaba mi confianza de estar en el buen camino».⁶⁴ Un lenguaje inescrutable estaba siendo descifrado de modo riguroso.

Freud llegó a creer que todos los sueños contenían algún tipo de deseo o fantasía. El sueño era el cumplimiento encubierto de un deseo reprimido: un medio psíquico de llevar a cabo algún tipo de previa determinación, inquietud o deseo. A veces, como en el caso de los niños pequeños, el deseo era manifiesto y sin disfraz —de un dulce o de un triunfo sobre alguien que se había comportado mal—; con los adultos, los deseos eran normalmente más complejos y era más probable que estuvieran disfrazados.

El sueño era provocado generalmente por un pensamiento procedente del día anterior y que, con frecuencia, el soñante no había tenido la oportunidad de explorar. Para tener acceso a este pensamiento del sueño, era necesario mirar a través de su «contenido manifiesto (o superficial)» y desentrañar su «contenido latente (o subyacente)». Era necesario todo un diccionario de símbolos —aunque ninguno podía aplicarse si faltaba información contextual— para descifrar el texto del contenido manifiesto. Las defensas que configuraban el sueño incluían la condensación, el desplazamiento y varios tipos de pantallas, cada una de las cuales tenía que eliminarse pacientemente, si se querían esclarecer adecuadamente los significados del sueño.

Si los casos mostrados por Charcot fascinaron a Freud, sus propios sueños —y los de sus pacientes— le fascinaron aún más. Cada uno era un enigma aparte —y recordemos que a Freud *le encantaban* los enigmas—. Cada uno tenía que ser desentrañado y su solución, como beneficio, revelaba algo, no sólo acerca del soñante,

sino también sobre la naturaleza humana en sus manifestaciones universales e inconscientes. Freud permitía ávidamente que emergieran a su conciencia diversas asociaciones, e intentaba con todas sus fuerzas percibir —si no crear— alguna coherencia en ese revoltijo, aparentemente sin sentido.

Los diversos sueños que Freud analizó han llegado a ser tan bien conocidos, que una breve mención basta para evocar su recuerdo: el sueño de Irma, en el que una paciente recibe una inyección que le causa dolor y Freud desea que no se le culpe a él de su sufrimiento; el sueño del conde Thun, en el que Freud se enfrenta a un prepotente líder político, con lo que satisfacía (Freud) su deseo de grandeza; el sueño de la monografía botánica, donde Freud obtiene el reconocimiento que se le debía por un desaire profesional anterior.

El proceso de analizar y poner al descubierto los significados «reales» de sueños como éstos ocupó, obviamente, los formidables poderes intelectuales de Freud, y le proporcionó también verdadero placer. Ahora tenía autorización profesional para dedicarse a los tipos de análisis que le habían gustado desde su juventud. Sin embargo, sería erróneo suponer que el análisis de sus sueños fuera un puro placer para este médico solitario. Al contrario: dicho análisis le obligó a afrontar muchos rasgos desagradables de sí mismo (su vanidad, su crueldad ocasional, sus celos), sus sentimientos ambivalentes, particularmente con respecto a su padre, recientemente fallecido, y sus sentimientos sexuales, siendo éstos sólo algunos sobre los que escribió directamente en *La interpretación de los sueños*. Incluso podría sugerirse que Freud sólo consintió en arrostrar los sufrimientos del autoanálisis porque estaba profundamente turbado; también él anhelaba el tipo de «deshollinado» o «cura conversacional» que otros habían obtenido en tiempos anteriores de la confesión católica y que él estaba ofreciendo a sus propios pacientes que se sometían al psicoanálisis. Como había declarado Freud en una carta a Fliess: «El paciente más importante para mí fue mi propia persona».⁶⁵ Quizá para entonces, Freud ya no dependía de ningún otro individuo, había transferido el papel de «oyente comprensivo» al psicoanalista que había creado dentro de sí mismo.

Contenidos

Como científico, Freud pudo haberse sentido atraído inicialmente por el análisis de los sueños, porque esta actividad le revelaba los mecanismos de defensa y de la conciencia. Pero pronto hizo descubrimientos sobre los contenidos específicos de los sueños, que resultaron vitales para sus ulteriores esfuerzos.

Ciertamente, el hallazgo sobre el que más se ha escrito, y quizás el más importante, fue el del papel central del complejo de Edipo. Freud había descubierto en sí mismo sentimientos profundos y profundamente ambivalentes hacia sus padres, algunos de ellos que se remontaban a su más tierna infancia. Según su análisis, el niño pequeño sentía

fuerte atracción, amor y deseo por la madre, contrastando con los celos, el temor e incluso el odio por el padre. Esta amalgama de sentimientos se traduciría en deseos inconscientes de casarse con la madre y matar al padre. Aunque percibió primero estos sentimientos en su propia psique, Freud pronto concluyó, basándose en su extensa cultura literaria y en el análisis minucioso de sus otros pacientes, que dichos sentimientos estaban firmemente asentados en la sensibilidad humana. Propuso este complejo como la base tanto del mito de Edipo, en la época griega, como de la historia de Hamlet, en la medieval. Sentimientos edipianos sin resolver se encuentran en la raíz de muchas neurosis de adultos; temas edipianos —o, en mujeres, un análogo complejo «de Electra»— se encontraban en la vida mental inconsciente de todos los individuos.

Freud había sospechado durante muchos años de la importancia de los factores sexuales en la etiología de las neurosis.⁶⁶ Frecuentemente invocaba afirmaciones de su maestro Charcot, de su íntimo colega Breuer y de Rudolf Chrobak, un eminente ginecólogo vienés —todos ellos apuntando en la misma dirección—. Ahora, en este análisis de los sueños, Freud estaba confirmando que los temas sexuales están en la base del inconsciente de todos los individuos y que los mecanismos de defensa eran elaborados, principalmente, para hacer frente a los temas sexuales, perturbadores y difíciles de afrontar.

Poco después de escribir «El proyecto», Freud había experimentado un cambio traumático en su pensamiento. A partir de mediados de la década de 1890, había atribuido trastornos de sus pacientes adultos a episodios de abuso o explotación sexual durante sus primeros años de infancia. De hecho, en su provocativa conferencia de 1896 ante la sociedad médica de Viena, hizo explícita esta afirmación. Sin embargo, en una carta apologética a Fliess en 1897, Freud admitía que había estado equivocado.⁶⁷ En muchos casos, al parecer, no había habido acoso sexual por parte de ninguno de los padres ni de otra persona mayor; las seducciones habían sido inventadas por la crédula mente del niño pequeño.

Muchos comentaristas han visto el cambio radical de Freud en esta cuestión como un momento cumbre decisivo y, muy posiblemente, como una tremenda metedura de pata. Algunos piensan que Freud fue un incauto por haber pensado alguna vez que los padres vieneses se dedicaban a actividades sexuales con sus retoños; otros, sobre todo el controvertido especialista psicoanalítico Jeffrey Masson, creen que Freud eliminó con poca honradez la hipótesis de una seducción temprana porque estaba resultando demasiado difícil de tragar para sus contemporáneos. En mi opinión, aunque su cambio de postura causó sin duda una honda impresión en Freud, no fue particularmente crucial para el desarrollo de sus ideas teóricas o clínicas. El que estas seducciones tempranas hubieran ocurrido «realmente», o tan sólo hubieran «parecido» ocurrir, no afectó materialmente al pensamiento de Freud en cuestiones fundamentales; en cualquier caso, tenían que ser desenmascaradas y afrontadas. Sin embargo, la decisión de Freud de no

admitir públicamente una alteración tan espectacular de su pensamiento da que pensar. Estaba dispuesto a cambiar de opinión; sin embargo, orgulloso y obstinado, no lo estaba tanto a reconocer el cambio.

También se iba desarrollando entonces la teoría de Freud sobre la sexualidad infantil. Los análisis de sueños y de sí mismo le habían convencido de que, desde la infancia, los pequeños están sometidos a fuertes tensiones sexuales: búsquedas de placer de naturaleza psíquica y también somática. Cada niño pasa por una serie de estadios libidinales en los que la energía sexual se concentra en zonas corporales concretas: inicialmente en la boca, después en el área anal, más tarde en el área uretral y, finalmente, en el área genital. Esta creencia en la sexualidad infantil, quizá tanto como cualesquiera de sus demás opiniones, provocó el ostracismo sufrido por Freud. ¿Cómo podían niños inocentes, que vivían en la relamida era victoriano-habsburguesa, abrigar en modo alguno fuertes sentimientos sexuales, aun cuando estuvieran operando sólo en un nivel inconsciente? Si Freud quería sencillamente ganar adeptos, bien podría haber moderado sus afirmaciones sobre este tema.

Por entonces aparecieron otros temas freudianos distintos: el interés por la memoria y el olvido; la atención a los chistes, *lapsus linguae* y otros errores significativos; y el reconocimiento de procesos primarios y secundarios, de formas diferentes de regresión y de los medios psíquicos para afrontar el placer y el dolor. Así, también, los métodos terapéuticos de Freud cambiaron en esta década: de los tratamientos eléctricos, la hipnosis y la sugestión, pasó a los mucho menos condicionantes de la asociación libre sobre un diván, con el analista fuera de la vista y callado gran parte del tiempo. Pero muchas de estas ideas iban a recibir una forma práctica principalmente en el siglo XX.

La interpretación de los sueños: Freud en 1900

Todas las ideas de las décadas de 1880 y 1890 se dieron cita en el *opus magnum* de Freud: *La interpretación de los sueños*, un grueso volumen publicado en 1899, aunque datado en 1900. Según Freud, para finales de 1896 ya había elaborado todas las ideas principales del volumen, pero leer literatura secundaria y redactar después el extenso manuscrito le había llevado más tiempo. Freud sabía que era su obra más importante y original: «Ninguna otra de mis obras ha sido tan completamente mía, mi propio montón de estiércol, mi propia plantita y una *nova species mihi* encima». ⁶⁸ Como habría de comentar posteriormente, la obra contenía «los más valiosos de todos los descubrimientos que he tenido la buena fortuna de hacer». En este libro, Freud ofrecía un detallado razonamiento sobre por qué los sueños representan el camino hacia el inconsciente, explicaba su mecanismo, y exponía ampliamente sus opiniones sobre la naturaleza del aparato psíquico.

Pese a las aparentes diferencias entre «El proyecto» y *Sueños*, éste bien puede considerarse como la lógica continuación del primero. *Sueños* es «El proyecto» despojado, en su mayor parte, de sus argumentos y su terminología neurológicos. Y *Sueños* es «El proyecto» con una temática fascinante —los sueños humanos— y una trama llena de interés —una explicación de la naturaleza, las fuentes, el contenido y los mecanismos de los sueños.

En el capítulo final de *Sueños*, su sección más difícil, Freud explica «La psicología de los procesos oníricos». Freud describe diferentes sistemas psíquicos: centros perceptivos y motores; una función dedicada principalmente a la memoria (que debe retener vestigios); y una función dedicada a la percepción (que debe mantenerse fresca y, por tanto, no posee capacidad de recuerdo). Al explorar el sistema de la memoria, Freud está adentrándose en un territorio nuevo. Los recuerdos son inconscientes en sí mismos; sin embargo, los sueños pueden proporcionar el indicio decisivo sobre cómo trabaja el inconsciente.

Freud habla de la necesidad de admitir dos «instancias psíquicas»: 1) un mecanismo (o censor) que critica; y 2) el material que es criticado. También describe un nuevo conjunto de sistemas: un todo continuo que se extiende desde la percepción hasta la memoria y los sistemas inconsciente y preconscious. El impulso del sueño se produce en el sistema inconsciente, donde se esconde el deseo onírico; lucha para abrirse paso hacia la preconscious; durante el día se lo impide la censura; pero, por la noche, gracias al debilitamiento de la resistencia y la adopción de varios disfraces y fórmulas de compromiso, irrumpe en la vida onírica.

En las páginas finales, Freud hace uso de su modelo para dar cuenta de diversos fenómenos: la experiencia del miedo, la estimulación del dolor, el logro del pensamiento complejo y la actividad represiva, el mecanismo psíquico dominante. Declara que todos los síntomas psiconeuróticos deben concebirse como cumplimientos de deseos del inconsciente.⁶⁹ Sobre las intuiciones y los modelos construidos a lo largo de la década anterior ha comenzado a construirse una cosmovisión completa.

Un indicador de las dotes de Freud

La interpretación de los sueños revela las fuerzas, y también los límites, de las dotes intelectuales de Freud. Está escrito de un modo convincente, que exhibe las considerables dotes literarias de Freud. Incluye un amplio abanico de fuentes, que testimonia el dominio de Freud de la literatura científica, la literatura clásica y los acontecimientos políticos y culturales de su propia era y de otras. Con gran fuerza dramática, Freud da vida a la naturaleza de los mecanismos psíquicos y también a las características de los sueños individuales y a los personajes de los sueños, y proporciona argumentos lógicos y muchos datos clínicos que los apoyan. Por otro lado, no hay nada cuantitativo en la obra,

quizá reflejando la opinión de Freud sobre su propio intelecto: «Tengo muy limitadas dotes o talentos. Ninguno en absoluto para las ciencias naturales; ninguno para las matemáticas; ninguno para nada cuantitativo».⁷⁰ Tampoco hay testimonios de importancia que pudieran poner en duda las principales afirmaciones de Freud.

Puede sorprender el hecho de que las enérgicas descripciones de Freud contengan pocas imágenes espaciales, visual-espaciales o corporal-cinéticas —cosa inusitada en una obra científica—. No sólo los cultivadores de las ciencias biológicas, como Darwin, sino también los que se dedican a las ciencias físicas, como Einstein, eran partidarios del uso de imágenes en su propio pensamiento; y, en el caso de Einstein, las imágenes a menudo expresan los fenómenos cuya naturaleza normativa estaba afanándose en esclarecer el científico (véase capítulo 4). La obra de Freud, sin embargo, se sitúa casi enteramente en el campo verbal, y sus pocos y simples diagramas apenas añaden nada a la persuasiva exposición narrativa. Lingüístico por naturaleza, el pensamiento científico de Freud incluía algunos componentes lógicos, pero pocos espaciales. Quizás explicando este modelo de argumentación, decía Freud: «Tengo una capacidad vergonzosamente baja para visualizar la relación espacial, lo que me hizo imposible el estudio de la geometría y de todas las materias de ella derivadas».⁷¹

Sobre todo, *Sueños* revela el dominio de Freud en el reino de lo personal. Es sensible a los anhelos, necesidades, deseos y temores de aquellos cuyos sueños analiza; a elementos semejantes en sus propios sueños; y a factores que influyen a todos los seres humanos, tales como las tensiones que definen los complejos de Edipo y de Electra. El interés que Freud mostró desde su infancia por las debilidades de su familia y por los mundos literarios, y la capacidad dramática que se percibía en sus cartas juveniles, irrumpen con toda su fuerza en sus escritos sobre los sueños, así como en sus posteriores escritos psicoanalíticos. Estas características contribuyen a hacer los escritos de Freud atractivos y dignos de recuerdo. Entre los investigadores científicos, Freud destaca por su capacidad para combinar el reino de lo personal con los reinos del lenguaje y de la exposición lógica —el sello de un científico social, o de la conducta, modélicamente eficaz.

La aproximación científica de Freud

La conceptualización y reconceptualización que Freud hace del área primaria del problema se parece al modelo encontrado entre otros trabajadores científicos. Su primera detección de una anomalía ocurrió al tomar contacto con pacientes histéricos, de cuyas conductas no se podía dar razón con las habituales explicaciones orgánicas. Los esfuerzos por explicar la histeria pronto se multiplicaron vertiginosamente, en un intento de dar razón de toda la gama de conductas neuróticas y, finalmente, en «El proyecto», en un esfuerzo por dar cuenta también de la conducta psicológica normal. El sistema

simbólico desarrollado en «El proyecto» pudo ser útil para Freud (quizá no para Fliess), pero le llevó a la conclusión de que un sistema tan técnico y neológico no era ni necesario ni útil para comunicar con un público más amplio.

En lugar de ampliar su propio esquema neuropsicológico, Freud hizo un movimiento inesperado: echó mano de los fenómenos y mecanismos de los sueños para exponer sus propias opiniones sobre la conducta y el inconsciente. Creó un lenguaje nuevo, con su propio sistema explicativo, compuesto principalmente de palabras ya existentes en el alemán y de unos pocos esquemas simples que podían ser descritos verbalmente, sin tener que ser representados gráficamente. Este sistema resultó ser lo bastante fecundo para que Freud construyera sobre él durante el resto de su dilatada carrera profesional; y el esquema ha proporcionado pábulo abundante para las obras de muchos otros investigadores y médicos de clínica, con lo que ha demostrado llevar la impronta propia de un pensador creativo.

El logro de Freud difería de las creaciones de otros científicos teóricos, como Einstein, en su presentación y formulación relativamente suelta. Freud se enfrentó a todo un conjunto de cuestiones más que con un problema en concreto o una serie de problemas; y no dio ninguna indicación de experimentos decisivos para sus principales asertos. En efecto, de un modo que parecería más propio de los estudios humanísticos, el sistema de Freud podía ser usado en modos diversos por una amplia e impresionante serie de especialistas.

A diferencia de muchos otros investigadores, Freud parece haber poseído capacidades intelectuales que le habrían permitido destacar en varias esferas diferentes. Mientras que es difícil imaginar a Picasso como otra cosa que pintor, o a Einstein como otra cosa que físico teórico, Freud pudo haber sido, posiblemente, un biólogo importante (en la tradición darwiniana), abogado o jurista, o líder religioso; y, ciertamente, un colaborador en muchas áreas del conocimiento. Quizá fue a dar con el campo más adecuado para sus dotes personales, pero, ciertamente, no era el único posible.

Respuestas iniciales

Con la publicación de lo que Freud sabía que era su obra maestra, llegó el momento de ver si el mundo reconocía, en efecto, la importancia de sus descubrimientos. Parece que una obra de tal alcance debía tener un impacto inmediato en el ámbito al que iba dirigida. Pero, como es bien sabido, de la primera edición de *Sueños* sólo se vendieron 351 copias en los primeros dos años, y fue retirada de catálogo. Recibió su cupo de reseñas, algunas favorables; pero, a diferencia de *El origen de las especies* de Darwin, por ejemplo, ni el mundo erudito ni el público prestó demasiada atención a este libro. Ante el panorama que se presentaba tras su publicación, Freud afrontó la posibilidad de permanecer en el anonimato durante el resto de su vida. Como escribió poco después a

Fliess: «Ni una hoja se ha movido para indicar que *La interpretación de los sueños* significaba algo para alguien [...] La recepción del libro y el silencio subsiguiente han destruido, una vez más, cualquier relación en ciernes con mi entorno».⁷² Más tarde bromeaba: «Parece que mi destino es descubrir sólo lo evidente: que los niños tienen sentimientos sexuales, cosa que cualquier niñera sabe; y que los sueños nocturnos son precisamente tan cumplimiento de deseos como los sueños diurnos».⁷³

EL MARCO VIENÉS

La Viena del siglo XIX, aunque no tan populosa como Londres o París, ni tan fundamental históricamente como Roma o Atenas, puede haber sobrepasado a sus competidoras por la vitalidad de su vida intelectual. En la Viena de fin de siglo, figuras tan formidables como los miembros de la familia Strauss, compositores de valeses, el filósofo Wittgenstein, el novelista y ensayista Robert Musil, el arquitecto Adolf Loos, el urbanista Otto Wagner, el ensayista Karl Krauss, el libretista Hugo von Hofmannsthal y el físico Ludwig Boltzmann vivían próximos unos a otros, alternaban en cafés e intercambiaban opiniones en sus encuentros. Siendo una figura culta y cosmopolita, Freud, sin duda, sabía de estos individuos y, al menos en algunos casos, tuvo contactos personales con ellos. El compositor y director Gustav Mahler consultó a Freud durante un período de impotencia sexual; Breuer era el médico de Franz Brentano, el que un tiempo había sido profesor de psicología de Freud; y Freud admiraba enormemente al destacado dramaturgo de Viena, Arthur Schnitzler, que trataba de forma dramática muchos de los temas que Freud descubrió en su análisis de psiques vienesas individuales. Un estudio reciente sobre Viena capta este ambiente: «Klimt, Wagner y Loos se convierten así en compañeros de mesa de Freud, Mahler y Wittgenstein en un imaginario café, durante un momento de esplendor de la ciudad que fue la “cuna de la modernidad”».⁷⁴

Freud, que vivió en Viena durante casi toda su vida, tenía sentimientos decididamente ambivalentes hacia su ciudad. Evocaba con nostalgia la atmósfera más rústica de su Moravia nativa, y ciertamente revelaba un gusto por lo campestre en la elección de lugares para sus vacaciones. Aparte de cualquier aversión que sintiera por el medio urbano, Freud también afirmaba estar molesto por la vida científica e intelectual de Viena, que él encontraba autoritaria, estrecha y antisemita. Y no dudaba en comentar: «Viena ha hecho todo lo posible, sin embargo, para negar su parte en los orígenes del psicoanálisis. En ningún otro lugar es la indiferencia hostil del sector erudito y cultivado de la población tan evidente para el analista como en Viena».⁷⁵

Se ha dicho que Freud revelaba su naturaleza vienesa, no en menor medida, en la antipatía que mostraba por su ciudad. Cuando, ya anciano, tuvo que dejar finalmente Viena a causa del *Anschluß* nazi, lo hizo con pesar. Sin embargo, saber si a Freud

realmente le gustaba Viena no entra dentro de nuestros propósitos: es difícil imaginar su carrera y producción eruditas situándolas en un ambiente completamente diferente.

Parece que las ideas de Freud reflejaban el medio en que vivió, y quizá surgían orgánicamente de él. La evidente mojigatería en asuntos de sexualidad desaparecía inmediatamente ante la intriga sexual, tan común entre los vieneses de clase media, y también, probablemente, entre los de otras categorías sociales. Aunque el tono político y social se inclinaba hacia el conservadurismo, había una sorprendente tolerancia para la expresión de ideas vanguardistas en las artes, mientras no amenazaran directamente la estructura política. Abundaba el antisemitismo retórico, pero a los judíos se les permitía acceder a las profesiones liberales, particularmente si habían sido bautizados. Aunque desdeñado, criticado e ignorado, Freud no tenía que temer una censura pública —al menos, no más que sus contemporáneos vieneses defensores del sionismo, la planificación urbanística, la innovación médica y la revolución artística—. Freud se benefició de la considerable distancia existente entre la retórica oficial y las circunstancias reales que rodeaban la actividad creativa y que estaban permitidas en Viena; muy posiblemente, si hubiera vivido en una Inglaterra, en apariencia más tolerante, no se le habría permitido publicar sus textos sobre la sexualidad.

No se podía esperar que, en un puesto avanzado del convencionalismo habsburgués como Viena, las revolucionarias afirmaciones de Freud fueran recibidas con los brazos abiertos; todo lo más, los vieneses podían aceptar estos temas cuando ya habían sido «disfrazados» con las formas dramáticas de Schnitzler. Sin embargo, al menos para algunos individuos, las afecciones que Freud describía eran confirmadas diariamente por sus propias observaciones, sus lecturas de las noticias, su tratamiento de pacientes y la introspección dentro su propia vida. Fueron estos individuos quienes se convirtieron en los primeros discípulos de Freud, los que se dirigían a su tertulia de los miércoles por la tarde.

Que Freud tuviera discípulos, y que quisiera tenerlos, no era algo que irremediablemente tuviera que suceder. Ya hemos visto que, en ocasiones, se resignó a una continuada vida de olvido. Como su amigo Fliess, Freud podría haber continuado creyendo en sus propias ideas sin hacer un enérgico proselitismo en su favor. Podría haberse quedado como un ermitaño intelectual. Podría haberse retirado a su vida familiar, retrayéndose al papel de *pater familia*, o haber vuelto a un confortable medio judío, jugando a las cartas y alternando con sus amigos en el B'nai Brith, del que se había hecho socio en 1897, el período de su mayor soledad. Podría haber buscado conversos, pero, como tantos otros aspirantes a revolucionarios, podría no haber conseguido encontrarlos o mantenerlos. También pudo, como el filósofo y pedagogo John Dewey, haber permitido que algunos individuos se reunieran en su nombre sin condicionar sus actividades; o, como el filósofo político Karl Marx, podría haber

intentado dirigir un movimiento basado en sus ideas y, en el entretanto, haberlo destruido prácticamente. En cambio, Freud abrió con sus seguidores una ruta diferente y con mucho más éxito.

FREUD COMO LÍDER : ENSANCHANDO LA RED

Al poner en marcha y sostener el movimiento psicoanalítico durante los primeros años del siglo XX, Freud reveló facetas de su personalidad que habían estado latentes largo tiempo: su fascinación por lo militar y su deseo de dirigir una unidad dispuesta y en orden de batalla. Por lo que se refiere al análisis triangular presentado en el capítulo 2, podemos decir que Freud, como *talento* individual, había bosquejado una revolucionaria serie de ideas; dichas ideas estaban en importante desacuerdo con las enseñanzas imperantes en los *campos* de la psicología, la psiquiatría y sus ámbitos respectivos; si estas ideas habían de ejercer influencia, Freud tenía que crear un *ámbito* de apoyo que pudiera valorarlas y difundirlas.

Las reuniones en casa de Freud de la Sociedad Psicológica del Miércoles sirvieron para muchos fines. Ciertamente, uno de los más importantes fue la oportunidad que dio a Freud de asumir una posición dirigente. Anteriormente, Freud no había sido tímido para hablar en público, dar una conferencia o defender su postura, pero lo había hecho con el mismo espíritu que caracterizaba a docenas de otros aspirantes a profesor de universidad. Ahora, sin embargo, había construido un cuerpo de conceptos, e incluso había dado un nombre a su escuela de pensamiento: psicoanálisis. Era el líder indiscutible de este grupo, no sólo como autoridad en su propia casa, sino también como padre de una escuela.

Freud representaba una serie de ideas y también una serie de prácticas. De todo especialista serio se espera que desarrolle ideas originales; ésa es la base de su profesión. Pero sólo raramente se conectan tales ideas unitariamente con la práctica, y más raramente aún conducen a una forma enteramente nueva de tratamiento. Como Gandhi en el otro extremo del mundo, Freud podía hablar a una comunidad potencial mucho más amplia, porque había desarrollado técnicas —asociación libre, análisis de sueños e intervenciones terapéuticas— que, en realidad, podían usarse para ayudar a la gente; Freud se aplicó al tratamiento de gente enferma y desdichada, que ansiaba curación.

Cambios sutiles fueron teniendo lugar cuando Freud llegó a su etapa de madurez. Durante años, había soñado con ir a Roma; pero se había privado deliberadamente de este placer por varias razones, en gran parte irracionales y de autonegación. A partir de 1901, Freud hizo varios viajes a Roma, en parte como premio por haber permanecido fiel a su límite proverbial y por haber producido su principal obra. Freud también había soñado con convertirse en profesor, pero había sido reacio a enredarse en relaciones

públicas para conseguir esta promoción. Ahora se sentía capaz de poner entre paréntesis su excesivo moralismo, entrar en trueques negociados y alcanzar la obtención de un puesto de profesor tras diecisiete años de espera.⁷⁶

Lo que no cambió fue la tremenda productividad de Freud. Incluso mientras estaba escribiendo *La interpretación de los sueños*, estaba trabajando también en dos de sus volúmenes más importantes y mejor acogidos: *Psicopatología de la vida cotidiana* (1901), en el que analiza la naturaleza, hasta entonces minusvalorada, de varios tipos de /apsus verbales y prácticos; y su *El chiste y su relación con el inconsciente* (1905), un estudio de las diversas funciones asumidas por los chistes y otros vehículos del humor. Publicó su revolucionario libro *Tres ensayos sobre la teoría de la sexualidad* (1905), en el que daba más explicaciones acerca de sus ideas sobre las aberraciones sexuales, la sexualidad infantil y las transformaciones asociadas con la pubertad. Un continuo menudeo de estudios de casos prácticos, con pacientes entre quienes había artistas, médicos, colegiales, aristócratas y personalidades paranoides; ponencias sobre técnica terapéutica y, finalmente, ponencias más reflexivas sobre el psicoanálisis aseguraban que había mucho de qué hablar en la Sociedad Psicológica del Miércoles y que el psicoanálisis no se limitaba a una serie cerrada de textos.

Freud resultó ser un magnífico defensor personal del psicoanálisis. Superando cualquier timidez o prepotencia inicial que pudiera haber restado mérito a sus exposiciones de una o dos décadas antes, y explotando su elocuencia patente incluso en sus primeras cartas, se había convertido en un conferenciante cautivador. Con poca preparación aparente, era capaz de dirigirse a audiencias diferentes de un modo personal, preciso y de amplio alcance, tomando ejemplos de la historia, el arte, sus lecturas cosmopolitas, el contexto habitual y las inquietudes de la audiencia concreta a la que se estuviera dirigiendo. Podía anticipar sus objeciones, incluso expresarlas claramente, y con ello eliminar algunas de sus reservas y críticas. Desde luego, muchos jóvenes reflexivos fueron atraídos al psicoanálisis por los escritos breves de Freud, cada vez más persuasivos, o por su personalidad carismática.

Padre del movimiento

Aludía antes a Freud como padre del movimiento psicoanalítico. Freud había llamado la atención sobre el papel único del padre en la vida de cada varón joven. Ese papel resultó ser igualmente importante dentro del movimiento psicoanalítico, y creó tanto caos entre los seguidores de Freud como el que presuntamente generaba en la clásica situación fundamental edipiana.

Entre los primeros conversos, Carl Jung, un psiquiatra suizo diecinueve años más joven que Freud, era sin duda el más importante: ciertamente era un intelecto de primer orden; no tenía ningún motivo oculto para ser atraído hacia las ideas de un oscuro doctor

vienés judío; era una personalidad atractiva por derecho propio; y representaba la aprobación de otro país, cultura y trasfondo social y religioso. Freud se sintió refrendado de un modo en que nunca antes lo había sido. Tras confesar sus muchos años de «honorable pero doloroso aislamiento», escribe a Jung sobre «la serena seguridad que finalmente tomó posesión de mí, y me mandó esperar hasta que una voz de lo desconocido respondiera a la mía. Esa voz fue la de usted».⁷⁷ Freud no dudó en considerar a Jung el miembro más eminente de su pequeño grupo, ni en ofrecerle en 1910 la presidencia de la recientemente formada Asociación Psicoanalítica Internacional, gesto que pronto habría de lamentar, cuando surgieran tensiones entre estas dos personalidades formidables.

Aun cuando se ha escrito mucho sobre las disensiones en las filas de los primeros psicoanalistas, sigue siendo difícil para una persona ajena al asunto determinar en qué medida el conflicto era normal, inevitable y, quizás incluso, saludable, y en qué medida reflejaba las patologías peculiares del primer jefe y de sus seguidores iniciales.

Parece claro que había una pauta. Inicialmente, Freud, seductor y acogedor, estaba abierto a las personas, especialmente a quienes venían de lejos, de otro país, de fuera de la fe. Freud quería desesperadamente que el psicoanálisis no fuera simplemente otro movimiento para intelectuales judíos, y estaba deseoso de recompensar a los gentiles que llegaran errantes hasta su tienda. (Sus cartas aduladoras a figuras públicas que hablaban en favor del psicoanálisis indican que siempre estaba al acecho de conversos influyentes.) La bienvenida se mantenía durante algún tiempo: Freud podía ser un maestro paciente, y podía tolerar desviaciones del canon por parte de conversos que, por lo demás, eran interesantes. En efecto, a veces un crítico influyente y benévolo fue introducido en el círculo interior y envuelto en discusiones sobre los miembros más problemáticos o desviados. Freud señalaba la pertenencia a esta elite con la entrega de un anillo especial de oro que llevaba una antigua figura griega.

Al final, sin embargo, Freud exigía lealtad —lealtad personal y lealtad ideológica—. Quienes no eran seguidores convencidos acababan por fracasar dentro del movimiento psicoanalítico. Para algunos, como Adler o Jung, la ruptura se produjo relativamente pronto, y estuvo cargada de hostilidad; otros, como Rank y Ferenczi, permanecieron dentro del círculo durante muchos años antes del momento de una dolorosa separación. Sólo un puñado de individuos consiguió permanecer cerca del movimiento psicoanalítico y de su carismático pero exigente fundador durante todo el período que estuvieron comprometidos con él.

No es preciso estar iniciado en la teoría psicoanalítica para percibir los efectos de este compromiso en el mismo Freud. Él ya había anticipado las dificultades entre el padre y la descendencia en sus escritos sobre el complejo de Edipo, que databa de la década de 1890. Los acontecimientos de la vida personal de Freud y las tormentas políticas que amenazaban en Europa muy bien pueden haber conducido a Freud a una preocupación más abierta por las cuestiones sociales. En *Tótem y tabú* (1912-1913), escrito hacia el

tiempo de las primeras defecciones, hablaba sobre los poderes especiales que rodean la figura tabú, la creciente compulsión de la horda originaria a matar al padre y la consiguiente lucha entre los hermanos supervivientes por la jefatura y el poder. Para el mundo exterior puede haber sido una parábola, pero, dentro del círculo freudiano, era prácticamente autobiográfico.

Las cuestiones sociales y culturales llegaron a jugar un papel cada vez más importante en textos críticos tales como *La civilización y sus descontentos* (1930) y *El futuro de una ilusión* (1927). Después, en su obra final, *Moisés y el monoteísmo* (1939), Freud se identificó bastante directamente con el líder que había fundado una religión nueva, para acabar siendo rechazado por aquellos a quienes había revelado el «verdadero» camino. Este ensayo representó un notable (aunque quizá no enteramente consciente) giro en redondo, puesto que Freud había hecho de la oposición a la religión organizada una piedra angular de su filosofía personal y científica.

Pese a estas luchas y tensiones, o quizás incluso a causa de ellas, las primeras décadas del siglo XX representaron un tiempo de extraordinario crecimiento y difusión de las ideas psicoanalíticas por todo el mundo occidental. En 1908, la Sociedad Psicológica del Miércoles se convirtió en la Sociedad Psicoanalítica de Viena, un modelo para muchos otros grupos semejantes de todo el mundo.⁷⁸ En 1909, acompañado por Jung y Jones, Freud hizo un importante viaje a los Estados Unidos, donde, en la Universidad Clark, en Worcester, Massachusetts, disfrutó del primer reconocimiento de su trabajo fuera de Europa. En 1910 ya existía una Asociación Psicoanalítica Internacional, que incluía varias organizaciones nacionales bajo un presidente común;⁷⁹ en 1920, cuando se celebró en La Haya el primer congreso tras la Primera Guerra Mundial, había ya movimientos activos en los principales países europeos occidentales, Rusia e India, y dos escuelas en los Estados Unidos. Sin duda, la capacidad de liderazgo personal de Freud contribuyó al éxito del movimiento. En realidad, parece al menos razonable pensar que el nombre de Freud es mucho mejor conocido que el de su otrora colega Jung y que el de su eterno rival Janet, no tanto por la intrínseca superioridad de sus ideas, cuanto por la brillantez y la inexorabilidad de su campaña en favor de su aceptación.

El creciente renombre de Freud

Poco a poco, Freud se convirtió en una figura de fama mundial, que rivalizaba con Einstein en el mundo de la ciencia, con Gandhi en el mundo del liderazgo, e incluso con las «auténticas» estrellas de las películas y los deportes. Tenía «amistad oficial» con figuras destacadas de las letras, como Romain Rolland, Thomas Mann y Arnold y Stefan Zweig; y «correspondencia oficial» sobre la guerra y la paz con Einstein, así como amistad con matices más personales con discípulos como Lou-Andreas Salomé, de quien se decía que en otro tiempo había sido la amante de Nietzsche. También tenía

enemistades oficiales, de las cuales su vieja disputa con Janet, su igual más próximo en la psiquiatría europea, es la más conocida.⁸⁰ Controlaba constantemente a quienes escribían sobre él y el movimiento psicoanalítico, halagando cuando pensaba que sería útil, censurando cuando parecía lo más oportuno.⁸¹

Desgraciadamente, sus compromisos con Freud costaron caros a algunos individuos, particularmente a aquellos que habían roto con él. El joven protegido de Freud, Viktor Tausk, deprimido a causa de su reciente ruptura con el implacable Freud, se suicidó; de los primeros seguidores, al menos otros seis acabaron así.⁸² Estos hechos representan nuestro primer testimonio de las bajas que tienden a producirse entre quienes se encuentran en la órbita de individuos muy creativos.

Ni ganar conversos ni ver defecciones y suicidios parecía afectar a Freud tan hondamente como la experiencia de sus anteriores relaciones y rupturas con Breuer y Fliess. En parte se debe simplemente a los años: a medida que nos hacemos mayores, resulta más difícil desarrollar vínculos emocionales fuertes con nuevos individuos, y debemos endurecernos ante la cada vez más frecuente pérdida de nuestros coetáneos. Pero creo que, en el caso de Freud, intervienen otros tres factores adicionales. Primero, él había pasado muchos años a solas con sus ideas; esta experiencia endurecedora enseñó a Freud a no desarrollar excesivas dependencias respecto a otros individuos. Segundo, Freud creía que, en cierto sentido, estaba manteniendo relaciones con los otros; éstas, simplemente, se habían hecho menos personales, más institucionales e intelectuales. Finalmente, y aquí mi grado de especulación es aún mayor, Freud se vio como un jefe militar preparando una difícil campaña. En una campaña así, resulta necesario emprender operaciones arriesgadas; poner cercos que pueden no resultar bien; y, en caso de necesidad, tocar retirada, reagrupar, adoptar una nueva estrategia y volver al combate. A veces, los grandes líderes promueven a otros que pueden encargarse de estos pasos: Moisés se benefició ciertamente de las actividades de su hermano Aarón, y Darwin dejó gustosamente al biólogo Thomas Huxley la tarea de hacer campaña a favor de la teoría de la evolución; en la mayoría de los casos, Freud había de hacer las veces de general y también de primer lugarteniente.

Pero, si Freud era un oficial ocupado, consiguió reservar tiempo para otras actividades. Su numerosa familia continuaba beneficiándose de su interés y consejo. Recibía pacientes durante ocho o nueve horas al día, daba un paseo diario, mantenía relaciones con amigos y con sus colegas de B'nai Brith, leía literatura, coleccionaba antigüedades y escribía casi cada noche desde las once hasta la una o las dos de la madrugada. Aun la simple enumeración de sus publicaciones de 1910 a 1930 ocuparía varias páginas. Ciertamente, Freud fue fiel al ideal burgués decimonónico del trabajador incansable, que se mantenía ocupado de algún modo productivo durante casi cada hora del día, y se censuraba sin piedad cuando notaba que se estaba relajando. Aunque la profesión de científico podía haber obtenido el éxito merecido en la puritana Inglaterra, ciertamente estaba floreciendo siglos más tarde en la Viena judía.

Freud se aventuró mucho más allá de los límites de los estudios de casos prácticos y los tratados clínicos. En los momentos más críticos de la Primera Guerra Mundial escribió seis importantes ponencias teóricas «metapsicológicas», todas ellas en el plazo de dos meses. Y, recogiendo temas presentados por primera vez en *Tótem y tabú*, impulsó el psicoanálisis cada vez más hacia asuntos políticos y culturales de mayor amplitud. Freud publicó obras importantes y controvertidas acerca de la psicología de grupo, la religión, la política, la guerra, la agresión y la «civilización y sus descontentos», frase que usó para el título del libro. Al ensanchar su campo de operaciones, Freud estaba dando salida a esa fuerte vena filosófica y cultural que había «suprimido implacablemente» seis décadas antes, cuando había optado por la carrera de medicina y las ciencias naturales. Y se estaba dirigiendo a un auditorio que, en la coyuntura surgida de la traumática Gran Guerra, anhelaba una explicación de la destrucción humana.

Como ya ha quedado dicho, en mi estudio sobre individuos creativos descubro frecuentemente en acción la «regla de los diez años»: un individuo creativo hace un avance tras diez años de trabajo en un campo y, dependiendo de varios factores, puede realizar o no ulteriores avances en décadas posteriores. Freud sirve muy bien como ejemplo de la primera parte de esta regla: su trabajo sobre los sueños apareció casi exactamente una década después de su aprendizaje inicial en el laboratorio de Charcot. Sin duda, la creatividad de Freud se mantuvo durante varias décadas a partir de entonces; en este punto, se parece a artistas como Picasso, Stravinsky o Graham, mucho más que al científico Einstein. El que sus descubrimientos se produjeran o no a intervalos precisos de diez años es algo más problemático, pero al menos el paso inicial de Freud hacia cuestiones sociales se puede situar en torno a 1910, y su plena dedicación a cuestiones políticas y culturales, en las décadas de 1920 y 1930.

Aunque las obras posteriores de Freud, más especulativas, fueron ampliamente criticadas, resultaron decisivas para hacer de él una figura mundial, de interés permanente para ciudadanos de muchas naciones y para especialistas de numerosas disciplinas. En tanto en cuanto sus escritos se limitaron a las afecciones y las prácticas médicas, pertenecían al mundo de los Havelock Ellis y Richard von Krafft-Ebing —médicos iconoclastas que se habían atrevido a escribir sobre temas sexuales—. Pero ahora estaba convirtiéndose en parte de la tradición literaria internacional, a la que ya antes habían contribuido filósofos como Jean-Jacques Rousseau y John Stuart Mill, y de la que escritores como Walter Lippmann, Bertrand Russell y Henri Bergson eran los representantes contemporáneos. Freud comenzó a recibir los reconocimientos otorgados a las mentes de categoría mundial; entre los muchos aplausos y títulos, la recepción en 1930 del prestigioso Premio Goethe (otorgado a un destacado escritor en lengua alemana) significó para él el *summum*. Quizá con ironía, Freud menospreciaba esta fase como un «desarrollo regresivo».⁸³ Decía: «Mi interés, tras desviarse durante toda una vida a través de las ciencias naturales, la medicina y la psicoterapia, volvió a los

problemas culturales que me habían fascinado mucho antes, cuando era un joven que apenas tenía la edad suficiente para pensar». Pero, sin duda, había entrado en esta fase con entusiasmo.

Freud permaneció activo hasta casi el final de su vida, atendiendo a pacientes y escribiendo obras aun después de su forzosa emigración a Londres a la edad de 82 años. Su estoicismo ante un cáncer debilitante, la pérdida de su patria y el conocimiento de su muerte inminente ha sido ampliamente admirado, y con razón. La prolongada supervivencia, vitalidad y producción de Freud siguieron siendo importantes para sus colaboradores de modo personal y para el resto del mundo de modo simbólico, aunque parece fuera de duda que la historia de este movimiento habría sido la misma si Freud hubiera muerto en cualquier momento tras los 65 o 70 años. Pues Freud había llevado a cabo una hazaña prácticamente sin precedentes para un sabio investigador en nuestro tiempo (Marx sería su rival más próximo): no sólo dejó un impresionante legado de obras que leer, estudiar y discutir o seguir, sino también una institución organizada, el movimiento psicoanalítico, que continuaría construyendo sobre este legado tras su muerte.

Seguimiento a escala mundial

Hoy, por todo el mundo industrializado, desde Argentina a Japón, y también en los países en vías de desarrollo como la India, se encuentran individuos especializados llamados psicoanalistas, que pueden rastrear su origen remontándose hasta el círculo freudiano inicial; asociaciones, revistas e institutos de formación que se autodenominan «psicoanalíticos», «freudianos» (o, menos frecuentemente, jungianos, adlerianos o lacanianos); e individuos de otras disciplinas (desde la historia a la filosofía) y profesiones liberales (artistas, pintores, críticos), que se consideran miembros de la comunidad psicoanalítica. Freud no previó todas estas cosas, y podría no haber aprobado algunas de ellas, pero la existencia de ellas es impensable sin su obra y su ejemplo.

Tampoco las ideas mismas se han quedado estancadas. Desde luego, existen los verdaderos creyentes, para quienes cada palabra del maestro es sagrada, y los críticos vocingleros, que desprecian la totalidad de su obra. Pero también hay muchos especialistas y médicos serios que intentan espigar lo que sigue siendo válido y oportuno del movimiento psicoanalítico, al tiempo que lo alimentan y guían por direcciones provechosas, algunas de las cuales no habían sido previstas por los miembros de la concurrencia original de los Miércoles por la tarde.

Un siglo después, la controversia no ha menguado. En Inglaterra y Francia, las discusiones en torno a las obras de Melanie Klein o Jacques Lacan suscitan todas las cuestiones clásicas sobre el psicoanálisis. En América, el tremendo interés mostrado hacia los libros de Janet Malcolm, el psicoanálisis como una profesión y la gestión de los

archivos freudianos, demuestran una continuada fascinación por los temas relacionados con Freud. La misma integridad de Freud ha sido cuestionada por lo que respecta a la exactitud de sus informes sobre casos prácticos y sus móviles al tratar a ciertos pacientes sanos.⁸⁴ Y cuando un nuevo texto, carta, diario o embrollo sale a la luz, o es levantada una prohibición, las autoridades consabidas aparecen para dictar sentencia sobre ello —animando las páginas del *New York Times* y, quizá, la imaginación de Tom Stoppard o de Woody Allen.

Freud se vio a sí mismo como un científico; y el psicoanálisis, como una ciencia. Tenía fe en que, al final, se vería que sus descubrimientos tenían una base neurológica y química. (Esto no le impidió —ni tampoco a otros— reconocer la naturaleza artística y filosófica de su obra y las facetas de conquistador de su personalidad.) Aunque algunos aspectos del psicoanálisis han recibido un modesto apoyo científico a lo largo de los años, parece justo decir que la mayor parte del interés en el psicoanálisis ha venido de fuera de la comunidad científica, y que la mayoría de los científicos intransigentes no consideran a Freud seriamente como miembro de su fraternidad. Esta situación habría decepcionado a Freud, pero probablemente no le habría sorprendido; y habría seguido sosteniendo que, a la larga, la base científica de sus principales descubrimientos sería confirmada. Para mis propósitos, sin embargo, tiene más sentido considerar a Freud como alguien que ha contribuido a aumentar nuestro conocimiento sobre los seres humanos, junto con sus héroes Shakespeare y Sófocles, y nuestras reflexiones acumuladas sobre la naturaleza de la sociedad humana, junto con Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, a quienes significativamente rehusó leer, porque barruntaba que habían anticipado demasiadas de sus conclusiones.

Freud pertenece ahora al mundo: me resulta difícil imaginar que pueda llegar a convertirse en una figura menor en un futuro previsible. Tal recepción es una hazaña notable para un individuo que era desconocido hace un siglo, que vivió hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial y cuya arma más poderosa no fue la espada con la que soñaba cuando era niño, sino más bien un modo de investigar la naturaleza del soñar y de los sueños mismos.

Para mi estudio, es emblemático —una pasmosa demostración de que se pueden alcanzar las cimas de la creatividad mediante el uso de una inteligencia determinada: mediante el examen intrapersonal de los propios pensamientos y sentimientos, y, en su caso, mediante la perseverancia, aun cuando nadie más dé muestras de disposición favorable o comprensión ante lo que uno está haciendo—. Freud, pues, encauzó con éxito sus energías, y convenció a un mundo, a menudo hostil, de la plausibilidad de sus descubrimientos. Partiendo de la atracción ideal que tenía para él el mundo, hasta la más aislada y hermética de las búsquedas, y luego de vuelta otra vez a un diálogo con múltiples grupos de apoyo, Freud sirve de recordatorio inolvidable de la doble naturaleza de la creatividad: un avance dentro de un campo concreto que, al final, puede también iluminar los intereses y los valores de diversas comunidades humanas.

Capítulo 4
ALBERT EINSTEIN: EL ETERNO NIÑO



Einstein, en 1898

En su autobiografía científica, que él insistía en llamar su «obituario»,¹ Albert Einstein evocaba varios acontecimientos de su infancia que le habían causado una honda impresión. Cuando sólo tenía 4 o 5 años, su padre le enseñó un compás. Al joven Albert le impresionó la tenacidad de la aguja, que no se movía aunque el compás fuera rotado. Él contrastaba el enigmático compás con acontecimientos de su infancia que no le causaban ninguna sorpresa, como la caída de objetos tangibles o el hecho de que la luna no se cayera. Einstein evocaba una sensación de profundo asombro cuando, en torno a los 12 años, recibió un librito que trataba sobre la geometría euclidiana. Ciertas afirmaciones sorprendentes —por ejemplo, que las tres alturas de un triángulo se cortarían en un punto— podían ser probadas tan irrefutablemente a partir de los datos concretos, que cualquier duda parecía imposible.

El joven Einstein exhibía otra tendencia reveladora: se planteaba cuestiones complicadas y después las meditaba largamente. Quizá preveía claramente el futuro cuando, hacia los 16 años, se preguntó cómo sería para un observador desplazarse junto a una onda luminosa: ¿sobrepasaría el observador alguna vez la onda luminosa? Algún tiempo después, se preguntaba lo que sucedería a las posesiones del ocupante de una caja que estuviera cayendo libremente por un profundo pozo: si se salían de los bolsillos del ocupante, ¿caerían estas posesiones al suelo o simplemente permanecerían suspendidas en el aire?² Esta inclinación a imaginar y meditar enigmas persistió. Cuando el Einstein adulto era consultado regularmente sobre cuestiones cosmológicas, seguía planteando la inquietante pregunta de si Dios se atrevería a jugar a los dados con el universo.

ENIGMAS DE LA NIÑEZ

Tales preguntas son reminiscencia de las que los niños pequeños han hecho siempre —al menos, los pequeños que no son habitualmente «silenciados» por los mayores—. Los niños, en sus primeros cinco a diez años de vida, tienen abundantes oportunidades de dejar vagar su imaginación, plantear preguntas sobre fenómenos que inspiran duda o temor, y después, al menos a veces, proseguir con estas preguntas durante un tiempo, mientras caminan por los campos o se quedan dormidos por la noche. En algunos casos, como vimos con Freud, dichas preguntas están conectadas con la naturaleza de las relaciones humanas —con situaciones que envuelven a padres poderosos, hermanos no queridos, dechados de bondad y maldad—; en otros casos, como observaremos con los artistas, las cuestiones pueden resolverse con algún tipo de sistema simbólico no lingüístico: ¿cuál es la melodía más inolvidable para esta aria?, ¿cuáles son las posibilidades de un cierto color?, ¿puedo bailar del modo que quiero? Con Einstein,

como con tantos otros niños, las preguntas son del tipo de las que el célebre psicólogo Jean Piaget hacía a los pequeños. ¿Qué hace que los objetos se comporten como lo hacen? ¿Podrían ser alteradas las leyes de la naturaleza, y con qué consecuencias?³

Einstein era consciente de los paralelos entre sus esquemas de pensamiento y los que comúnmente se asocian con los niños. Una vez preguntó, quizás indebidamente crítico consigo mismo:

¿Cómo llegó a ocurrir que yo fuera el único en desarrollar la teoría de la relatividad? La razón, pienso, es que un adulto normal nunca se detiene a pensar sobre problemas de espacio y tiempo. Éstas son cosas que ha pensado de niño. Pero mi desarrollo intelectual fue retardado, como resultado de lo cual comencé a preguntarme sobre el espacio y el tiempo sólo cuando ya había crecido. Naturalmente, pude profundizar más en el problema que un niño con dotes normales.⁴

Y fue Einstein quien sugirió a Piaget que investigara las nociones intuitivas de velocidad y tiempo de los niños, inspirando con ello una de las líneas de investigación más iluminadoras de este psicólogo.⁵

Postular profundas semejanzas entre la mente del niño y la mente del adulto creativo es un fenómeno relativamente reciente, si no inconfundiblemente moderno. Charles-Pierre Baudelaire, escribiendo a mediados del siglo XIX, vinculaba explícitamente los dibujos de los niños con los de los artistas adultos, apodando al niño «el pintor de la vida moderna».⁶ Sólo hacia el siglo XIX han mostrado los artistas, escritores y otras personas creativas un interés generalizado en los productos simbólicos de los niños pequeños. Y Einstein destacó entre los científicos naturales por su permanente curiosidad por las mentes de los niños. Una vez declaró que a la edad de tres años ya sabemos toda la física que habremos de necesitar.

Sin embargo, cuando planteaba sus cuestiones, Einstein también estaba hablando con —y para— sus colegas. Muchos expertos de las distintas disciplinas plantean preguntas que sólo tienen sentido para quienes han pasado por años de adiestramiento en ese campo (y Einstein producía constantemente tales enigmas). Pero ha sido una tarea particular del físico plantear las cuestiones más fundamentales sobre la existencia: ¿cuándo comenzó el universo? ¿Cuál es la unidad más pequeña de la que todo está hecho? ¿Cómo determinamos el tiempo? ¿Podemos trascender el espacio? Y ha sido el privilegio especial de los físicos del siglo XX —especialmente, Einstein— comenzar a obtener respuestas que se presienten permanentes. Otro formidable físico de nuestra era, I. I. Rabi, declaró una vez: «Pienso que los físicos son los Peter Pan de la raza humana. Nunca crecen y conservan su curiosidad. Una vez que eres sofisticado, sabes de más —mucho de más».⁷

Una infancia no tan inusitada

Han surgido muchas leyendas sobre la infancia de los hombres que han llegado a ser emblemas de brillantez en este siglo. Las diversas descripciones de Einstein lo presentan como tardo en comenzar a hablar, disléxico, solitario, prodigio, mal estudiante y diamante en bruto. Aunque pueden acumularse testimonios puntuales en favor de la mayoría de estas afirmaciones, la verdad parece menos espectacular.

En algunos aspectos, la infancia de Einstein se pareció a la de Sigmund Freud. Los dos procedían de hogares judíos venidos a más: familias salidas del *ghetto* pocas generaciones antes, todavía no consolidadas financiera ni profesionalmente, pero no sometidas a un antisemitismo fuera de lo común, y esperanzadas con un futuro más prometedor entre la burguesía. Residente en Múnich, Alemania, la familia Einstein parece haber sido modesta, amante de la diversión y, hasta cierto punto, no autoritaria. Como Jakob Freud, el padre de Albert, Hermann, era un hombre de negocios bondadoso, relativamente poco ambicioso y sin mucho éxito, que tuvo sus altibajos. La madre de Einstein, como la de Freud, parece haber sido más cultivada y ambiciosa que su padre. Aunque no parece que ella adorara al joven Albert en la misma medida que la madre de Freud hacía concesiones al joven Sigismund, tenía, según un biógrafo, «un toque de inexorabilidad» que más tarde Albert exhibió en defensa de sus intereses.⁸

Miembros de su familia aseguran que Einstein habló relativamente tarde y bastante despacio, y que no era un niño particularmente locuaz. A diferencia de Freud, que era muy elocuente y estaba profundamente interesado en el mundo de los otros seres humanos, el joven Albert mostraba —o, como una vez matizaba él escrupulosamente, «parecía» mostrar— un correlativo interés en el mundo de los objetos. Su padre, Hermann, junto con su hermano Jakob, fabricaba diversos aparatos eléctricos, que excitaban la curiosidad del niño.⁹ Al joven Einstein le encantaba hacer construcciones de todas clases. Edificó gigantescos castillos de naipes, que en ocasiones llegaron a alcanzar hasta catorce pisos de altura;¹⁰ se quedaba absorto resolviendo rompecabezas; y le fascinaban las ruedas y todos los demás objetos con partes móviles.

Aunque no abiertamente antisocial, Albert parece haber marchado a su propio ritmo desde una edad temprana. Parece que ya caminaba solo por las calles de Múnich a la edad de tres años;¹¹ a menudo jugaba solo aun cuando hubiera otros niños al lado.¹² Normalmente era callado y serio, pero a veces cogía fuertes rabietas, entre las que se incluye un episodio en el que tiró una silla a un preceptor.¹³ Gran parte de su tiempo lo pasaba meditando sobre preguntas y enigmas científicos, en compañía de un reducido círculo de amigos.¹⁴

Hay una característica del joven Einstein que no ha sido muy resaltada, pero que considero bastante importante. Como muchas familias judías emancipadas de la época, los Einstein mostraban poco interés por la religión organizada; se veían a sí mismos como «librepensadores». El joven Albert, sin embargo, se adhirió a la religión, y era bastante escrupuloso en su fe en Dios y en sus observancias rituales.¹⁵ Al adoptar esta postura

religiosa, Albert estaba desafiando tanto a su propia familia como a la mayor parte de los estudiantes de la escuela católica a la que asistía; sus compañeros de clase, presumiblemente, encontraron extrañas sus prácticas piadosas. Yo interpreto la fuerte vena religiosa del joven Einstein como un signo de sus poderosas necesidades espirituales, su interés por las preguntas últimas y su capacidad —si no su compulsión— para colocarse en oposición al saber convencional.

Mientras que Freud tuvo un éxito espectacular en la escuela, Einstein mantuvo una relación mucho más incómoda con la educación formal. Mostraba una fuerte aversión hacia la estricta reglamentación que caracterizaba a la mayoría de las escuelas alemanas de la época. En concreto, desdeñaba las asignaturas que requerían un aprendizaje memorístico maquinal, y manifestaba su desprecio sacando malas notas y actuando de modo desafiante en clase. Podía ser arrogante en temas en los que era un entendido, haciendo que en una ocasión un maestro dijera que el joven Albert había socavado su autoridad ante toda la clase con sus malos modales.

Pero, aunque Einstein no era feliz durante gran parte del tiempo que pasaba en la escuela, ciertamente era un estudiante entusiasta en algunas asignaturas. Una vez que su tío Jakob le hubo introducido en el álgebra y la geometría, devoró estos temas por su cuenta. Le encantaba la belleza y el orden de la geometría, las pruebas sistemáticas, la conexión íntima entre los diagramas y el razonamiento; al mismo tiempo, no dudaba en discutir con el libro de geometría, cuando las pruebas no tenía sentido para él.¹⁶

Exploraciones de adolescencia

Cuando Einstein era un joven adolescente, su familia ofrecía hospitalidad habitual a Max Talmey, un indigente estudiante de medicina ruso-judío. Talmey tomó cariño al joven Einstein, y le dio a leer muchos libros, incluyendo clásicos tales como las obras de Kant y Darwin.¹⁷ Notando el interés del joven Einstein por la física, Talmey le proveyó también de libros populares sobre la fuerza y la materia. Particularmente influyente fue una serie de volúmenes editados por un polígrafo del estilo de Isaac Asimov, llamado Aaron Bernstein.¹⁸ Al parecer, Einstein absorbió de estos libros, no sólo mucha información sobre datos puntuales, sino también una cosmovisión científica básica: esa visión (que evoca la adoptada también por el joven Freud) era puramente mecanicista y atomística en su estructura explicativa, e incondicionalmente optimista en su valoración de las potencialidades de la investigación científica. Einstein devoraba tales obras enseguida, con entusiasmo, concienzuda y también críticamente. Talmey recuerda que «el vuelo del genio matemático [de Einstein] era tan elevado que ya no podía seguirle».¹⁹ Su empacho inicial de religión formal fue eliminada por este tipo de estudio filosófico y científico.²⁰

Un signo de que Einstein no estaba en contra de toda enseñanza formal se produjo cuando, tras un período personal muy difícil en su temprana adolescencia,²¹ se le dio la oportunidad de asistir a una «escuela cantonal progresista» en Aarau, a unos cincuenta kilómetros al norte de Zúrich. Esta escuela estaba fuertemente influida por la filosofía pedagógica de Johann Pestalozzi, que había fomentado una aproximación humanística a las asignaturas, y había señalado el puesto central de una comprensión visual (*Anschauung*) en el dominio de conceptos. A Einstein le gustó mucho la escuela, disfrutó con su énfasis en lo práctico, y también en la ciencia teórica, hizo allí buenos amigos y, como diríamos hoy, «dio el cambio». Sólo un mes antes de su muerte, Einstein recordaba: «[La escuela] produjo en mí una impresión inolvidable, gracias a su espíritu liberal y la seriedad simple de los maestros, que no se apoyaban en la autoridad externa».²² La experiencia en Aarau (escuela que conservó sus papeles de estudiante) demostró a Einstein que su curiosidad característica podía ser ejercitada dentro de un marco de apoyo.

Gracias a su éxito en esta escuela, Einstein pudo conseguir el acceso al prestigioso Instituto Politécnico de Zúrich, cuyos exámenes de ingreso había suspendido un año antes. En el escrito que acompañaba su solicitud, escribió con conocimiento crítico de sí mismo: «Éstas son las causas que me han conducido a este plan [...] Sobre todo es mi disposición personal para el pensamiento abstracto y las matemáticas, mi falta de imaginación y de talento práctico».²³

No hay nada que pronostique mejor el definitivo camino profesional de Einstein que una ponencia que envió a los 16 años a su tío Caesar, de Stuttgart. En el ensayo de cinco páginas, «Sobre la investigación del éter en campos magnéticos», daba una idea general de lo que se sabía sobre electromagnetismo en relación con el éter, el hipotético medio en el que supuestamente se transmitían las ondas. En este sugestivo ensayo, Einstein proponía estudiar el estado del éter en campos magnéticos de todas clases, llevando a cabo experimentos que midieran «la deformación elástica y las fuerzas deformantes en acción».²⁴ Precisamente eran éstos, en efecto, los estudios que los científicos experimentales estaban intentando en aquel momento. Einstein concluía su ponencia comentando: «Creo que las investigaciones cuantitativas sobre la magnitud absoluta de la densidad y la fuerza elástica del éter sólo pueden comenzar si existen resultados cualitativos que estén conectados con ideas admitidas».²⁵

Puesto que estas ideas estaban siendo expresadas por un joven que se había imaginado a sí mismo viajando por un rayo de luz a una velocidad igual a la de la luz, no es pura fantasía percibir en el escrito de este estudiante de 16 años el germen de la teoría de la relatividad especial que había de llegar a madurez diez años más tarde. Además, a diferencia de la mayoría de los estudiantes (incluidos los brillantes como Freud), cuya educación comienza en serio en el nivel universitario, es posible considerar al joven Einstein como ya formado científicamente en los aspectos más importantes: había llegado a cuestiones en las que tuvo un duradero interés, un credo científico asumido a partir de

discusiones y lecturas de divulgación y un modelo de los placeres del trabajo científico, entresacado del negocio de su familia y de la agradable atmósfera de Aarau. Ya Einstein combinaba la curiosidad y la sensibilidad del niño pequeño con los métodos y el programa del adulto maduro.

DOMINANDO EL CAMPO

La historia algo inusitada de la educación de Einstein continuó durante sus años en el Instituto Politécnico de Zúrich. Como estudiante, debía dominar la física y las matemáticas del momento leyendo textos, asistiendo a clases, yendo al laboratorio y llevando a cabo las habituales series de problemas y exámenes. Einstein asistía en realidad a una amplia gama de clases, que incluían estudios de geografía, mercados financieros, política suiza, antropología, geología y las obras de Goethe. Sin embargo, no estaba contento con las asignaturas troncales de ciencias.²⁶

En particular, Einstein quedó desencantado por las clases de física formal de Heinrich Weber, que eran impartidas en gran parte para estudiantes de ingeniería. Al tiempo que Weber disimulaba la física clásica a través de la obra de su propio maestro Hermann von Helmholtz, ignoraba la obra, de gran influjo posterior, de James Clerk Maxwell y las cuestiones de electromagnetismo, que ya habían comenzado a fascinar a Einstein.²⁷ Por consiguiente, Einstein comenzó a faltar a clase (afortunadamente, su compañero de clase Marcel Grossmann le prestaba unos excelentes apuntes). El inveterado solitario se educó a sí mismo leyendo la obra de Maxwell, junto con sus refinamientos y reformulaciones, a cargo de Heinrich Hertz y Hendrik A. Lorentz, y también escritos de otros físicos teóricos como Ludwig Boltzmann y Gustav Kirchhoff.

Al reconstruir la educación de figuras innovadoras, uno se centra en aquellos predecesores que estuvieron más cerca, en espíritu y logros, de la obra del descubridor; y así, figuras como Maxwell, Lorentz y el gran matemático francés Jules Henri Poincaré son de gran importancia en la «prehistoria» del logro de Einstein. Sin embargo, del mismo modo que los novelistas de segunda fila ofrecen a veces la descripción más exacta de la era en la que viven, figuras más representativas, si bien menos ilustres, pueden jugar un papel fundamental a la hora de definir los problemas y enigmas que captan la atención de los jóvenes creativos.

El historiador de la ciencia Gerald Holton ha llamado la atención sobre la obra de un profesor de física hasta ahora desconocido, August Föppl, con cuyos escritos entró en contacto Einstein al final de la década de 1890.²⁸ Según todos los indicios, Einstein estudió concienzudamente la *Introducción a la teoría de la electricidad de Maxwell*. A partir de este estudio, pensado y escrito para que los estudiantes sin preparación formal pudieran seguirlo, es razonable pensar que Einstein habría identificado alguno de sus puntos más permanentes de interés. Föppl ayudó a Einstein a ver que la mecánica es una

parte de la física, y que una exploración de estos temas se extiende a cuestiones filosóficas y epistemológicas que no se pueden ignorar. En un capítulo sobre «La electrodinámica de conductores móviles», declaraba Föppl:

Puede no recurrirse a un movimiento absoluto en el espacio, puesto que no hay medio alguno de encontrar tal movimiento, si no hay objeto referencial a mano desde el cual el movimiento pueda ser observado y medido [...] La noción de espacio completamente vacío no sería en modo alguno susceptible de posible experiencia; o, con otras palabras, primero tendríamos que hacer una revisión a fondo de esa concepción de espacio que ha sido impresa en el pensamiento humano en su anterior etapa de desarrollo. La decisión sobre esta cuestión constituye quizás el problema más importante de la ciencia de nuestro tiempo.²⁹

La ponencia clásica de Einstein de 1905, en que expone su principio de la relatividad, recuerda mucho la estructura conceptual e incluso uno de los experimentos mentales introducidos por Föppl en esta sección de su tratado de divulgación.

Gracias a sus propios experimentos mentales, su educación formal y su estudio de autores como Föppl, Einstein ya había identificado el conjunto de cuestiones que le ocuparía durante los años venideros: la relación entre electricidad y magnetismo, el supuesto papel del éter y las concepciones del espacio y el tiempo, tal y como las formulaba un filósofo como Kant o un pensador científico como Maxwell. Einstein recordaba más tarde:

Lo que mayor impresión produjo sobre el estudiante, sin embargo, no fue tanto la construcción técnica de la mecánica o la solución de problemas complicados, cuanto los logros de la mecánica en áreas que aparentemente no tenían nada que ver con ella; la teoría mecánica de la luz, que concebía ésta como el movimiento ondulatorio de un éter elástico casi rígido, y, sobre todo, la teoría cinética de los gases.³⁰

Durante este período, Einstein pensó sobre estas cuestiones principalmente en el plano de la ciencia empírica; por ejemplo, reflexionaba sobre qué experimentos se podrían llevar a cabo para esclarecer la naturaleza y los efectos del éter. En 1897, a los dieciocho años, quiso construir un aparato que pudiera medir con exactitud el movimiento de la Tierra respecto al éter del espacio.³¹ En 1901, tras haberse graduado en el Instituto Politécnico de Zúrich, escribió a su amigo Grossmann que había imaginado un método nuevo y más simple para investigar el movimiento de la materia en relación con el éter de la luz.³² Aunque sus intentos de abordar estas cuestiones acabarían adoptando una línea más teórica, el joven Einstein —en gran medida autodidacta— ya había marcado el rumbo a su vida. El filósofo Morris Raphael Cohen señalaría más tarde: «Como tantos otros hombres muy jóvenes que han revolucionado la física en nuestros días, [Einstein] no se ha visto en dificultades por la excesiva erudición sobre el pasado o por lo que los alemanes llaman la literatura sobre el tema».³³

Cada avance creativo acontece dentro de algún campo o disciplina concretos. En el caso de Picasso o Stravinsky, la identificación del campo es simple, y es relativamente fácil identificar también los contornos de las innovaciones. Con un individuo como Freud, la identificación del campo resulta mucho más problemática. Freud puede ser visto, no sólo como alguien que hace contribuciones a la neurología, la psicología, la psiquiatría clínica, el estudio de los sueños, el autoanálisis, o esferas incluso más amplias, como la descripción de la naturaleza humana, sino también como alguien que acaba explorando un nuevo campo, con su correspondiente ámbito.

Dicho con el término hecho famoso por el historiador de la ciencia Thomas Kuhn, los campos como la psicología y otras ciencias sociales son «preparadigmáticos»; los estudios son realizados por investigadores con una absoluta carencia de cuerpos de conocimientos, métodos de investigación o signos de progreso sobre los que haya acuerdo.³⁴ En contraste, están las disciplinas científicas paradigmáticas, que contienen un cuerpo de conocimiento sobre el que hay un relativo acuerdo, un conjunto de problemas consensuados, procedimientos admitidos para aproximarse a ellos y criterios claros para juzgar un trabajo nuevo.

Pese a sus límites, la noción de paradigma puede ser útil para caracterizar la historia general de un campo como la física. Ciertamente, ésta ha sido el caso típico de disciplina paradigmática. Uno podría hablar de paradigmas en la tradición de Aristóteles y los medievales; de paradigmas vinculados a Galileo y Newton; y de los paradigmas del siglo XX, centrados en torno a la obra de Einstein en la teoría de la relatividad y al trabajo de numerosos investigadores sobre la mecánica cuántica. En cada caso, el paradigma anterior ha sido ampliamente aceptado por los científicos durante un período de tiempo, en el que, bajo su tutela, se han efectuado tranquilamente la investigación y los experimentos. Los problemas que comienzan a surgir son ignorados al principio; después se hacen cada vez más notorios, importunos y problemáticos. En tales momentos, como dijo el mismo Einstein mucho después, «era como si el suelo hubiera sido quitado de debajo de los pies de uno, sin ningún fundamento firme a la vista en sitio alguno, sobre el que uno pudiera construir».³⁵

En tales tiempos de crisis, uno o más científicos acaban proponiendo un esquema, una serie de principios, una teoría que promete reconciliar los hallazgos discrepantes e incorporarlos de algún modo dentro de una estructura más amplia que incluye mucho, si no la mayor parte, de la síntesis anterior. En el caso concreto que estoy examinando, la física newtoniana se convierte en un caso especial dentro de una estructura más global llamada física de la relatividad o einsteiniana.

Sería temerario intentar ofrecer un estudio exhaustivo de los antecedentes que condujeron hasta la obra de Einstein al comienzo del siglo XX y no estoy cualificado para presentar tal síntesis histórico-científica. Sin embargo, para comprender un poco la naturaleza del avance einsteiniano, es importante al menos esbozar algunas de las nociones y los dilemas que afrontaron los físicos durante los últimos días del siglo XIX.

La revolución en la mecánica producida por la obra de Galileo y Newton se centraba en la creencia de que todos los fenómenos podían ser explicados con el modelo de máquinas simples, como palancas o ruedas. Estos científicos rehusaban aceptar que los objetos tenían lugares en el universo simplemente porque les «correspondían»; más bien buscaban las leyes que pudieran regir el comportamiento de todos los cuerpos — desde las manzanas que caen hasta los cuerpos celestes— y de todo movimiento — constante, con velocidad uniforme y también la constante aceleración hacia abajo que caracterizaba a la gravedad—. ³⁶ Galileo afirmó que las leyes del movimiento se aplicaban a cualquier sistema de materia, siempre y cuando ese sistema estuviera moviéndose meramente de modo uniforme con respecto al sistema que le fuera inmediato. Después se preguntó lo que ocurriría si se dejaban caer objetos desde los mástiles de barcos en movimiento y se tomara nota de los diferentes modos en que los objetos parecieran caer, según se observara desde cubierta o desde el puerto. Vemos aquí a Galileo luchando con las primeras insinuaciones de la relatividad, cuando intenta alinear descripciones hechas desde un sistema junto a descripciones hechas desde otros sistemas.

Newton intentó aplicar las leyes del movimiento mecánico, no sólo a los cuerpos celestes y terrestres, sino también a los fenómenos ópticos, el electromagnetismo y el calor. Descubrió que, para ciertos propósitos, tenía que hablar en términos absolutos. Por consiguiente, postuló un «movimiento absoluto», un «tiempo absoluto» y un «espacio absoluto». ³⁷ Claro que Newton a veces tenía sus dudas, por ejemplo, sobre si se podría considerar que cualesquiera objetos están absolutamente en reposo. ³⁸ Pero, en última instancia, la existencia de estos absolutos tenía que ser aceptada por fe: en opinión de Newton tenían que existir en la naturaleza, aun en el caso de que sólo Dios pudiera apreciarlos.

Tras la popularización de las convincentes ideas de Newton, los científicos intentaron aplicarlas en todos y cada uno de los dominios de la física (y, finalmente, también en la esfera fisiológica). De acuerdo con una causalidad estricta, creían que, si podían comprender plenamente un sistema mecánico (es decir, las posiciones y velocidades de todos los entes contenidos en su interior), podrían predecir el futuro de ese sistema. Casualmente, esta posibilidad de predicción de movimientos futuros es llamada a veces el principio de la relatividad de la física mecanicista, porque sólo se ocupa del movimiento relativo, y no del absoluto. ³⁹ Como decía Philipp Frank, biógrafo de Einstein, el logro de Einstein fue descubrir que este principio relativista se mantiene aun cuando la mecánica «absoluta» newtoniana ya no sea válida, por ejemplo cuando se alcanzan grandes velocidades. ⁴⁰

Los hallazgos de Newton permitieron extrapolaciones muy exactas sobre el movimiento de los cuerpos celestes. Pero hubo un área de aplicación que generó abundante controversia. Contra lo que Newton había creído, era preciso considerar la luz, no como compuesta de corpúsculos o partículas que se comportaban según las leyes del movimiento, sino más bien de forma ondulatoria, con la luz vibrando exactamente igual que el sonido vibra en el aire. Los científicos juzgaron necesario postular un éter, una especie de medio a través del cual tenían que ser transmitidas las oscilaciones de las ondas luminosas. Entonces comenzaron a plantearse preguntas como ésta: ¿se puede detectar el movimiento de objetos a través del éter, por ejemplo, el de la Tierra en su traslación alrededor del Sol? ¿Dificulta el éter el avance de los objetos que se mueven a través de él, y hay algún efecto de arrastre?⁴¹

Otro asunto de interés permanente para los físicos de la era postnewtoniana era la relación entre la electricidad y el magnetismo. En la década iniciada en 1830, el brillante físico autodidacta inglés Michael Faraday había descubierto los principios de la inducción electromagnética; examinó magnetos y fluido eléctrico en movimiento relativo y abogó por la existencia de líneas de fuerza electromagnéticas.⁴² Faraday desarrolló el concepto de campo como medio que transmite la energía;⁴³ el campo era una región del espacio en el que se creaban ciertas condiciones físicas y a través del cual se transmitían fuerzas.⁴⁴ El interés por el campo condujo a una atención especial al medio a través del cual podían viajar las ondas, con lo que se volvió de nuevo a las cuestiones sobre el éter.

James Clerk Maxwell intentó proporcionar una base matemática a los descubrimientos de Faraday, y conectó las teorías sobre la electricidad y el magnetismo con la teoría ondulatoria de la luz.⁴⁵ El impulso dado por la combinación de sus aportaciones iba a dar al traste con la noción newtoniana de la acción instantánea, operada a distancia, y a sustituirla por la de campo, como una variable fundamental por derecho propio. La energía podía ser localizada en el tiempo, y su potencia efectiva podía ser descrita como vectores de fuerza en cualquier punto. Maxwell rechazó explícitamente la noción de tiempo y espacio absolutos, declarando que

todo nuestro conocimiento del tiempo y del espacio es esencialmente relativo [...] Evidentemente, debemos reconocer que la posición es relativa, pues no podemos describir la posición de un cuerpo en términos que no expresen relación [...] No hay mojones en el espacio; una porción de espacio es exactamente como cualquier otra [...] Es como si estuviéramos sobre un mar sin la más pequeña onda.⁴⁶

Como hemos señalado, Einstein estaba fascinado con los descubrimientos de Maxwell, y se refirió a sus amplias implicaciones como «una revelación».⁴⁷ Los logros de Maxwell estaban más cerca del interés de Einstein que ninguna otra cosa que había leído, quizá porque arrojaban luz sobre cuestiones que habían preocupado a Einstein desde sus lúdicas actividades y ensueños de niño. Pronto fue más allá de la información de segunda mano proporcionada por Föppl, para leer directamente a Maxwell, Hertz,

Kirchhoff y otras autoridades. A Einstein le sorprendió el hecho de que una teoría del éter implicara la existencia de sistemas de apoyo bien definidos, en reposo relativo respecto a otros. Sin embargo, la búsqueda de un estado de reposo absoluto estaba destinada al fracaso. La electrodinámica de Maxwell-Faraday demostraba la existencia de fenómenos electromagnéticos desvinculados de toda materia ponderable: son ondas en el espacio vacío que se componen de campos electromagnéticos. Si la mecánica debía seguir siendo el fundamento de la física, las ecuaciones de Maxwell tenían que ser interpretadas mecánicamente. Sin embargo, Einstein notaba que «la mecánica como base de la física estaba siendo abandonada, casi imperceptiblemente, porque su adaptación a los hechos se presentaba finalmente como imposible».⁴⁸

Heinrich Hertz había llevado la perspectiva de Maxwell-Faraday un paso más adelante. En 1888, habiendo confirmado la existencia de las ondas electromagnéticas, se propuso explicarlas en el marco de una teoría física. Pronto se dio cuenta de que esto sería difícil de llevar a cabo en el marco de la física mecanicista, aunque era posible usando simplemente las ecuaciones de Maxwell que regían los campos y cargas eléctricos y magnéticos. Aquí, siguiendo a Maxwell, Hertz afirmó algo de importancia decisiva: que uno no podía llegar a las ecuaciones como resultado de la experiencia, sino más bien tomándolas como presupuestos hipotéticos, cuya plausibilidad estaría determinada por el número de leyes naturales que incluyen.⁴⁹

Los escritos del físico y filósofo Ernst Mach sacudieron la vacilante fe del joven Einstein en la mecánica como base última de todo el pensamiento físico. En opinión de Mach, la simplicidad y la economía de pensamiento eran la clave para una teoría física; uno sólo debería emplear proposiciones de las que pudieran deducirse afirmaciones relativas a fenómenos observables.⁵⁰ Mach criticaba la mecánica newtoniana, sosteniendo que no contenía ningún principio que fuera evidente en sí mismo para la mente humana. Newton meramente había organizado observaciones, y, así, sus principios y predicciones serían correctos sólo si las experiencias descritas resultaban ser ciertas. Objetivos concretos de Mach eran las expresiones de Newton de «espacio absoluto» y «tiempo absoluto», que no podían ser definidas en términos de cantidades observables. Como decía Mach: «Toda masa y toda velocidad, y consiguientemente toda fuerza, son relativas [...] Cada uno de los cuerpos del universo se encuentra en alguna relación definida con todos los demás cuerpos del universo».⁵¹ Rechazando la noción de espacio absoluto, Mach volvió a escribir una consideración newtoniana en términos de fenómenos observables y definibles: «Cada cuerpo mantiene su velocidad, tanto en magnitud como en dirección, relativa a las estrellas fijas, mientras no actúe sobre él ninguna fuerza»⁵² —sustituyendo el indefinido «espacio absoluto» por las definibles «estrellas fijas».

En un esfuerzo por resolver las molestas cuestiones sobre el éter y el campo, los científicos comenzaron a pensar en lo referente a investigaciones empíricas adecuadas. Según una línea de razonamiento, para cualquier observador que se está moviendo con

respecto al éter, la velocidad de la luz será mayor o menor, dependiendo de si la propagación de la luz a través del éter y el movimiento del observador se realizan en direcciones opuestas o en la misma dirección. Y así, por ejemplo, si la Tierra se mueve a través del éter sin arrastrarlo tras de sí en sus giros alrededor del Sol, su velocidad respecto al éter sería observable midiendo la velocidad de la luz respecto a la Tierra en diferentes direcciones.⁵³ Esta cadena de razonamiento dio origen a varios experimentos decisivos, entre los que el más conocido, con mucho, es el de Michelson-Morley de 1887.

En 1887, Albert Michelson y Edward Morley conceptualizaron el éter como una corriente que pasa fluyendo en torno a la Tierra a unos treinta kilómetros por segundo. Se cuestionaban si la velocidad de la luz variaba en direcciones diferentes debido a este movimiento postulado de la Tierra a través del éter. En la Tierra, la velocidad de la luz en la dirección del movimiento de la Tierra debería variar ligeramente respecto a la velocidad en la dirección opuesta o en la perpendicular.⁵⁴

Los experimentos de Michelson-Morley fueron acometidos de modos diversos. La idea básica era dividir un rayo de luz en dos «rayos finos de luz» perpendiculares, y que estos rayos finos o demediados viajaran de acá para allá diagonalmente la misma distancia mediante múltiples reflexiones a través del presunto éter, antes de ser recombinados en un pequeño ocular de telescopio. Si el flujo del éter producía un efecto del tipo mecánico normal, los dos rayos que regresaran estarían desfasados. Sin embargo, los experimentos revelaban concluyentemente que la luz tenía la misma velocidad, se moviera en la dirección de la rotación de la Tierra o perpendicular a ella; no importaba que se movieran la fuente o el observador. En el mejor de los casos, este resultado era difícil de compaginar con la existencia del éter; todos los esfuerzos por conciliar los experimentos Michelson-Morley (y otros similares) con la existencia del éter tenían el sello inconfundible de una elaboración *ad hoc*.

Las diversas modificaciones teóricas y conceptuales ofrecidas por individuos como Mach y Maxwell, junto con las demostraciones empíricas de investigadores como Michelson y Morley, se combinaban para llevar la tensión de la síntesis newtoniana hasta sus límites. Del mismo modo que la noción del inconsciente puede decirse que ha estado «en el aire» durante la última parte del siglo XIX, así también los principales elementos de la teoría de la relatividad habrían sido detectables para jóvenes estudiantes capaces. Y, ciertamente, algunos planteaban preguntas sobre los límites de nuestro conocimiento de la naturaleza y sostenían que, probablemente, no se llegaría a su completa comprensión en una línea mecanicista;⁵⁵ otros pensaban que quizás un análisis lógico más agudo pondría las bases para una nueva ciencia.

Dos hombres destacan en el esfuerzo por empujar más allá las meras intuiciones de problemas y posibilidades, hacia la adopción de una perspectiva relativista propiamente dicha. Hendrik A. Lorentz, el eminente físico holandés del momento, demostró que las ecuaciones de Maxwell permanecían invariadas si eran conceptualizadas

matemáticamente mediante lo que se ha dado en llamar «ecuaciones de Lorentz»: esto es, se aplicaban las mismas ecuaciones cuando se hacía una transición de un vehículo en reposo en el éter a otro que se mueve uniformemente en relación a él. Las transformaciones permiten encontrar las coordenadas de espacio y tiempo de los acontecimientos de un sistema si se conocen en el otro, y si se conoce la velocidad relativa de ambos sistemas. Sin embargo, según esta perspectiva, dos acontecimientos simultáneos en un sistema no son simultáneos en el otro. Así, la transformación conecta de modo nuevo las coordenadas de espacio y tiempo de un acontecimiento en un sistema con las coordenadas de tiempo y espacio del mismo acontecimiento en otro sistema.⁵⁶

Se planteaba un problema: las variables de la transformación de Lorentz podían no coincidir con las coordenadas reales de espacio-tiempo en el nuevo marco de referencia. Así Lorentz tuvo que tratar el espacio y el tiempo como una especie de variables ficticias, por ejemplo definiendo un «tiempo local» con la ayuda de una variable específica. Cada vez más incómodo con la noción del éter como variable explicativa, Lorentz llegó a considerarla como absolutamente fija y no afectada por la materia; pero, comprometido epistemológicamente con la existencia del éter, se vio incapaz de cuestionarla de manera definitiva.

El otro gran anticipador de la teoría de la relatividad fue el matemático y sabio francés Jules-Henri Poincaré. Poincaré había acuñado la frase «principio de relatividad» para significar el fracaso de la ciencia en determinar el movimiento absoluto de la Tierra.⁵⁷ En una ponencia extraordinaria de 1898, afirmaba que «no tenemos una intuición directa de la igualdad de dos intervalos de tiempo... La simultaneidad de dos acontecimientos o el orden de su sucesión, así como la igualdad de dos intervalos de tiempo, debe ser definida de tal modo que las afirmaciones de las leyes naturales sean lo más simples posible».⁵⁸

Dos años más tarde, preguntaba en tono desafiante si el éter existía realmente, y ridiculizaba los esfuerzos realizados, a raíz de los resultados negativos de Michelson y Morley, para salvar la noción del éter con métodos *ad hoc*. Explorando esta línea de pensamiento, Poincaré consideraba dos observadores en movimiento relativo uniforme que desean sincronizar sus relojes por medio de señales luminosas. Señalaba que sólo pueden indicar la «hora local», y «como lo exige el principio de relatividad, [el observador] no puede saber si está en reposo o en movimiento absoluto».⁵⁹ Poincaré conjeturaba que «quizá debemos construir una nueva mecánica, de la que sólo podemos percibir un vislumbre [...], en la que la velocidad de la luz se convertiría en un límite insuperable [...], pero no hemos llegado aún allí».⁶⁰

Sin duda, las conceptualizaciones de los dos siglos posteriores a Newton y, en particular, de las dos últimas décadas del siglo XIX habían producido claros avances en el conocimiento, aun cuando habían planteado cuestiones de pasmosa complejidad. Para algunos, en 1905, la teoría electromagnética estaba avanzando en la dirección correcta, y la teoría de Lorentz parecía servir como base plausible para una visión teórica de la

naturaleza como campo unificado. Pero el tipo de cuestiones planteadas por Poincaré, y las dudas y afirmaciones *ad hoc* insertas en el trabajo de Lorentz, sugerían, al menos a un joven pensador, que era necesario un cambio mucho más amplio del modo de pensar. Era muy probable que viniera de alguien con la capacidad de plantear preguntas fundamentales, alguien ducho en los hallazgos recientes de la física, pero todavía no demasiado inamovible en sus puntos de vista habituales, una mente a la vez joven y madura.

LA MENTE «CENTRADA EN LO OBJETIVO » DE EINSTEIN

En el capítulo anterior describía la mente, la personalidad y el modo de actuar de Sigmund Freud, aproximadamente coetáneo y al final conocido de Einstein. Mientras que, desde temprana edad, los intereses de Freud se dirigieron hacia otros seres humanos, los de Einstein se polarizaron en torno al mundo de los objetos y las fuerzas físicas que los rodean. Cuando era pequeño, prefería normalmente jugar con juguetes o leer un libro a mezclarse con otros niños. Por adoptar una distinción tópica, Freud estaba mucho más centrado en la persona; Einstein, a su vez, más centrado en el objeto; quizá sea más exacto decir que Freud estaba fascinado por las relaciones entre individuos, mientras que Einstein guardaba su ardor para las relaciones entre objetos. Einstein declaró una vez que se había vendido en cuerpo y alma al éxito, huyendo del «yo» y el «nosotros» del «ello».⁶¹ Sin embargo, quizá paradójicamente, Einstein tuvo buenos amigos, que mantuvo durante mucho tiempo, y parece razonable pensar que fue más sinceramente simpático que Freud en sus últimos años. Además, en claro contraste con el sexualmente inhibido Freud, Einstein mostró un evidente interés por las jóvenes, que a menudo se interesaban por él.

En el Politécnico de Zúrich, Einstein estableció una duradera amistad con el joven matemático Marcel Grossmann, un lazo que se desarrollaría también en la colaboración profesional algunos años más tarde. Un lazo aún más fuerte fue establecido con una compañera de clase, Mileva Maric, con la que acabó casándose y de la que se divorció unos quince años más tarde. En la oficina de patentes, hizo amistad con Michelangelo Besso,⁶² un joven colega de ingeniería con quien tenía constantes discusiones sobre sus ideas en desarrollo, y con quien se mantuvo en contacto regular hasta sus muertes, casi coincidentes, cincuenta años más tarde. Quizá ninguna de estas amistades tuvo la pasión e intensidad de algunas de las relaciones de Freud con sus colegas varones, pero resultaron más duraderas y, en gran medida, libres de la tensión y la paranoia que acabaron tiñendo casi todas las relaciones profesionales, sumamente enrarecidas, de Freud.

Dignos de una mención especial fueron los amigos que compusieron un pequeño grupo llamado «La olimpiada». Una vez que se hubo establecido en Berna, después de acabar su carrera, Einstein comenzó a reunirse regularmente con un polímata de talento, Maurice Solovine, y un amigo más joven de Zúrich, Conrad Habicht. Los miembros de «La olimpiada» decidieron seguir un programa sistemático de lectura, que incluía obras de filosofía (Mill, Hume, Spinoza), matemáticas (Riemann, Poincaré) y otros textos científicos (Karl Pearson, Ernst Mach). De todos estos escritos, decía Solovine, *La science et l'hypothèse* [*La ciencia y la hipótesis*], de Poincaré, en el que se cuestionaba abiertamente la noción de tiempo absoluto, «nos impresionó y nos tuvo sin aliento durante semanas, hasta el final». ⁶³ Los olímpicos hacían excursiones, acampaban, nadaban, y después conversaban febrilmente en el camino de regreso. La discusión de aspiraciones y temores personales, así como las bromas habituales, eran también características de estos intercambios. Unos años mayor que los demás, Einstein era el líder natural del grupo. Aunque Einstein se casó en 1903, el grupo continuó reuniéndose hasta 1905, año en que Solovine y Habicht dejaron Berna.

Podríamos conjeturar que Freud necesitaba el compañerismo, los lazos personales y la afirmación afectiva que viene de un estrecho colaborador como Fliess, mientras que Einstein valoraba la oportunidad de poner a prueba sus ideas con otros —tales como los miembros de «La olimpiada», Besso y su esposa Mileva, física también— y de aprovecharse de sus reacciones y opiniones al respecto. Uno podría llegar incluso a decir que, sin la especie de estimulación y crítica ofrecidas por un amigo o un amante de confianza, estos hombres podrían no haber completado nunca su obra innovadora. (Einstein agradecía a Besso explícitamente una conversación que le llevó a la teoría de la relatividad especial; y algunos especialistas han aventurado recientemente la hipótesis de que Mileva también pudo haber contribuido al desarrollo de sus ideas más originales.)

Sin embargo, la necesidad de apoyo no equivale a una dependencia respecto a los otros en lo tocante a lo esencial de las propias ideas. En ningún caso se tiene la impresión de que la obra final sea distinta en aspectos fundamentales a causa de la reacción del grupo ante las nociones expuestas. Tanto Freud como Einstein tenían un idea clara de hacia dónde se dirigían, y probablemente habría sido difícil que otro individuo consiguiera que alteraran su rumbo de forma sustancial.

Einstein no buscó la soledad, pero, a diferencia de Freud, no la consideraba una amenaza. Se sentía muy a gusto a solas desde su más tierna infancia, y no ansiaba compañía. Esta ausencia de deseo de otra persona puede explicar bien por qué ninguno de sus matrimonios fue un éxito, y por qué las relaciones con sus dos hijos fueron también insatisfactorias. Resolviendo problemas, recordaba Einstein una vez, «yo vivía en soledad en el campo, y me di cuenta de cómo la monotonía de la vida tranquila estimula la mente creativa». Y seguía comentando, con cierta nostalgia: «Hay ciertas

vocaciones en nuestra organización moderna que suponen una vida así de aislada, sin grandes exigencias de esfuerzo corporal ni intelectual. Pienso que tales ocupaciones son como el servicio [*sic*] realizado en faros y buques-faro». ⁶⁴

Einstein tenía una extraordinaria capacidad de concentración; podía trabajar ininterrumpidamente durante horas, e incluso días, sobre el mismo problema. Algunos de los temas que le interesaban permanecieron en su mente durante décadas. Para relajarse recurría a la música y al deporte de la vela, pero a menudo su trabajo continuaba también durante esos momentos; ⁶⁵ normalmente llevaba una libreta en el bolsillo para poder apuntar cualquier idea que se le ocurriera. Una vez, después de que la teoría de la relatividad había sido propuesta, confesó a su colega Wolfgang Pauli: «Durante el resto de mi vida quiero reflexionar sobre qué es la luz». ⁶⁶ Quizá no es totalmente accidental que la atención a la luz sea también el primer acto visual del niño recién nacido.

Einstein pensaba que no tenía grandes dotes de matemático, y decidió conscientemente no tomar asignaturas ni continuar en esa área.

El hecho de que descuidara las matemáticas hasta cierto punto tuvo su causa, no meramente en mi mayor interés por la ciencia que por las matemáticas, sino también en la siguiente experiencia extraña [...] Ví que las matemáticas estaban divididas en numerosas especialidades, cada una de las cuales podía absorber fácilmente los cortos años de vida que se nos conceden [...] En la física, sin embargo, pronto aprendí a olfatear lo que podía llevar a los fundamentos y a dejar de lado todo lo demás, la multitud de cosas que atestan la mente y la apartan de lo esencial. ⁶⁷

Esta capacidad para distinguir las cuestiones importantes encajaba perfectamente con la búsqueda de Einstein de la idea más general posible. «En un hombre como yo —declaraba—, el punto decisivo del desarrollo radica en el hecho de que, poco a poco, el interés principal se desentiende en gran medida de lo puntual y lo meramente personal, y empieza a afanarse por comprender mentalmente las cosas.» ⁶⁸

Como cualquier otro individuo, Einstein tuvo que pasar por fases de desarrollo hasta que fue un pensador maduro. ¡Ni siquiera los prodigios nacen perfectos! Sus escasas ponencias iniciales no eran extraordinarias, aunque fueron aceptadas enseguida para su publicación en la principal revista de física del momento. Sin embargo, desde muy pronto, Einstein dio muestras de un claro estilo científico. En sus tiempos de instituto, sus cuadernos eran lacónicos; enunciaba los resultados de los problemas, o los puntos del enunciado, precisa y sucintamente. Se sentía atraído especialmente por la física teórica, porque anhelaba la oportunidad de reducir los increíblemente complicados fenómenos de la naturaleza a los principios físicos más generales. ⁶⁹

Según su propio testimonio, pues, Einstein era una persona interesada por los fenómenos del mundo físico que él podía expresar en términos matemáticos. Era un escritor perfectamente idóneo, pero el lenguaje como tal tenía poco atractivo para él; a menudo lamentaba su escaso talento para dominar idiomas extranjeros y retener materiales verbales con precisión. En cambio, sus dotes de inteligencia lógico-matemática

y espacial eran notables. Podía asimilar inmediatamente las «imágenes mentales» inventadas como modelos por otros científicos. El contraste con los puntos fuertes cognitivos de Freud es realmente llamativo.

Einstein parece haber poseído un don especial, no siempre a disposición de los científicos: el don de imaginar problemas y situaciones de posible aplicación, y de llevar a cabo esos vívidos y reveladores rompecabezas mentales, llamados experimentos *gedanken* (o mentales). Al comienzo de este capítulo describía yo alguno de los fenómenos que hechizaban al joven Einstein y que permanecieron en su mente por muchos años. Einstein era capaz de llevar muy lejos la investigación de estos ejemplos y de pensar fácil y *generativamente* sobre las numerosas variaciones de su imaginaria nave espacial, tren o caja en caída libre. La capacidad para mantener en la mente estas configuraciones espaciales inventadas, y para operar sobre ellas de modos aleccionadores diversos, jugaba un papel imprescindible en el pensamiento científico original de Einstein. Éstos eran sus sistemas simbólicos preferidos. Al reflexionar sobre estas actividades de «descifre», percibía los rasgos centrales de su pensamiento:

Las palabras del lenguaje, tal y como se escriben o pronuncian, no parecen jugar ningún papel en el mecanismo de mi pensamiento. Los entes psíquicos que parecen servir como elementos del pensamiento son ciertos signos e imágenes más o menos claras, que pueden ser reproducidas y combinadas «a voluntad» [...] Desde un punto de vista psicológico, este juego combinatorio parece ser la característica esencial del pensamiento productivo [...] [Los] elementos son, en mi caso, de tipo visual, y algunos de tipo muscular. Las palabras convencionales, u otros signos, han de ser buscadas laboriosamente sólo en un segundo momento, cuando el mencionado juego asociativo está suficientemente consolidado, y puede ser reproducido a voluntad.⁷⁰

Además de señalar estos componentes basados en diferentes sistemas sensoriales, Einstein subraya también el importante papel jugado por la imaginación y la fantasía.⁷¹ «Cuando me examino a mí mismo y mis métodos de pensamiento, llego a la conclusión de que el don de la fantasía ha significado para mí más que mi talento para absorber verdadero conocimiento».⁷² Obviamente, Einstein disfrutaba creando y explorando mundos dentro de su propia mente; pero, a diferencia de los mundos ideados por los matemáticos puros, estos mundos siempre tenían una semejanza con los principios de la realidad física, y estaban gobernados por ellos.

Aunque la visualización espacial y la imaginación eran importantes para él, Einstein inventó conceptos como «la relatividad de la simultaneidad», que ciertamente no se prestaban a una simple imagen mental. En realidad, su innovación brotaba de su capacidad para integrar imágenes espaciales, formulaciones matemáticas, fenómenos empíricos y cuestiones filosóficas básicas. Como Philipp Frank lo describía, Einstein disfrutaba con una pluralidad de modos de representación:

Cuando Einstein había pensado detenidamente un problema, siempre sentía la necesidad de formular la cuestión de tantas formas diferentes como le fuera posible, y de presentarla así para que fuera comprensible a gente acostumbrada a diferentes modos de pensamiento y con diferente nivel cultural.⁷³

El historiador de la ciencia Arthur I. Miller indica cómo Einstein era capaz de combinar modos diferentes:

Es imposible exagerar el hecho de que, en torno a 1900, el énfasis sobre el pensamiento visual estaba extendidísimo entre los científicos e ingenieros de lengua alemana. Sin embargo, fue Einstein quien, en 1905, combinó el pensamiento visual con los experimentos *gedanken* y las nociones cuasi estéticas, con resultados deslumbrantes.⁷⁴

En cuanto a otros aspectos de su estilo de trabajo, Einstein podía ser tajante y duro. Refiriéndose a sí mismo, bromeaba con su amigo Grossmann: «Cuando Dios creó al asno, le dio una piel gruesa».⁷⁵ Aunque no era gratuitamente grosero, no dudaba en hacer saber sus críticas —hasta tal punto que Besso asegura haberle salvado de insultar a Max Planck, el principal físico de Alemania, en una de sus primeras ponencias, y haber salvaguardado con ello la posibilidad de que los dos titanes científicos pudieran un día hacerse amigos.⁷⁶ De modo similar, el trato que Einstein daba a la teoría de los gases de Boltzmann en el borrador de su tesis era tan crítico que acabó retirándolo.⁷⁷ Einstein se encontraba congénitamente en tal oposición a la autoridad, que pudo haber tomado medidas suplementarias para desafiar a figuras de gran categoría, particularmente durante sus años más jóvenes. En cierto modo, tenía a gala el no conocer la literatura del ámbito con muchos detalles.⁷⁸ Y no podía ocultar su desprecio por los científicos que se retraían ante los retos más ambiciosos: «Tengo poca paciencia con los científicos que toman una tabla de madera, buscan su parte más delgada, y la llenan de agujeros allí donde perforar es fácil».⁷⁹

Einstein reconocía que había que renunciar a muchas cosas para llegar a ser la clase de científico que él deseaba ser. Sólo los monomaniacos, confesaba a su amigo Besso, hicieron descubrimientos científicos.⁸⁰ Y, además, un individuo así tenía que ser osado —un «puro oportunista», si usamos sus propias palabras; «temerario», si usamos el término que el físico Robert Millikan aplicó a una de las revolucionarias ponencias de Einstein de 1905.⁸¹

Ciertamente, en algunos aspectos de su personalidad científica, Einstein se parecía a Freud. Ambos eran ambiciosos, tenaces, osados y estaban deseosos de destacar, e incluso de lanzarse alegremente al combate. Sin embargo, habían elegido —o se habían encontrado a sí mismos— en campos tan diferentes entre sí como podían serlo dos tareas científicas. Trabajando en la física, Einstein estaba dedicado a problemas que han sido examinados durante décadas y cuyas grandes líneas eran relativamente claras, aunque la naturaleza de su solución permaneciera oscura. Trabajando en las mismas

cuestiones que le obsesionaban, estaban las mejores mentes de su tiempo, incluidos Lorentz y Poincaré. Si ninguno de estos sabios, mayores que él, había «hecho saltar» la cuestión de la relatividad, es prácticamente seguro que alguien de la generación de Einstein —si no precisamente su combinación de genialidad— lo habría hecho pronto. En efecto, el mismo Einstein, que no se distinguía por reconocer a otros méritos indebidos, manifestaba la opinión de que su colega francés Paul Langevin habría propuesto la teoría especial, si él mismo no lo hubiera hecho.⁸² Como es característico de un campo en el que los problemas pueden ser bien delimitados y las soluciones reconocidas inmediatamente, Einstein había hecho gran parte de su trabajo más importante antes de los treinta años, y era mundialmente famoso antes de cumplir los cuarenta.

Aquí, el contraste con Freud es total. A los veintiséis años, Freud acababa de terminar la carrera de medicina; a los treinta, había completado recientemente su temporada de estudio con Charcot; a los cuarenta, era todavía un oscuro médico en Viena, decididamente inseguro de que se conociera alguna vez su nombre y, aún más, de que se estimara su obra como innovadora. No era claro para él ni para los demás en qué campo estaba trabajando, ni quiénes deberían ser los jueces apropiados de su labor. Y, como he sugerido antes, quizá Freud tenía que crear tanto un campo como un ámbito, antes de que los méritos de su obra pudieran ser apreciados debidamente. Ciertamente, Einstein cambió un campo, pero el ámbito permaneció como antes, aunque eran los miembros más jóvenes del ámbito quienes, muy probablemente, reconocerían el alcance del extraordinario logro de su contemporáneo, y acabarían lamentando su fracaso en ir más allá de dicho logro.

EL AÑO ESPECIAL Y LA TEORÍA ESPECIAL

En 1665 y 1666, con poco más de veinte años, Isaac Newton dejó la Universidad de Cambridge para pasar un tiempo en el tranquilo pueblo de Woolsthorpe. Allí, trabajando absolutamente solo, desarrolló el cálculo, llegó a importantes intuiciones sobre la luz y el color, e inició el camino hacia el descubrimiento de la ley de la gravedad. Sobre la base de ese trabajo construyó la primera síntesis moderna sobre el mundo físico, una visión basada en la mecánica, en la que tanto las más pequeñas partículas como los mayores cuerpos celestes se mueven siguiendo los mismos principios matemáticos. Newton recordaría más tarde: «En aquellos días estaba en mis mejores años para la inventiva, y más interesado que nunca en las matemáticas y la filosofía».⁸³ No es una coincidencia que Einstein reverenciara a Newton y tuviera su retrato en la pared, encima de su cama. El único período en la historia de la física que, en cierto modo, se le puede comparar es el año 1905; la figura de proporciones newtonianas es Albert Einstein. En menos de un año, Einstein escribió y publicó cuatro importantes ponencias, cada una de las cuales

constituía una aportación trascendental a nuestro conocimiento del mundo físico; de ellas, una iba a merecerle el Premio Nobel diecisiete años más tarde, y otra presentaba las nociones básicas de su descubrimiento más importante: la teoría de la relatividad. A continuación, doy algunos antecedentes de la composición de esa ponencia, presento sus principales ideas revolucionarias y, finalmente, examino el proceso mediante el cual la teoría —y su creador— llegó a ser conocida y aceptada en todo el mundo.

La entrada de Einstein en el mundo laboral

Hasta su graduación en el Instituto Politécnico de Zúrich, Einstein había tenido la esperanza de conseguir un empleo en la enseñanza, en ese instituto o en cualquier otro. Sin embargo, ni sus propios esfuerzos ni los de su padre, que intervino de modo conmovedor en su favor, bastaron para conseguir a Einstein un puesto académico. Es ciertamente increíble que un joven de semejante talento fuera académicamente inútil para el trabajo, tan sólo unos pocos años antes de hacer los descubrimientos que harían época. (Uno se pregunta si existen los mismos puntos débiles en el ámbito hoy.) Como es bien sabido, Einstein fue a parar a un puesto de funcionario de patentes en Berna, Suiza; cuando no evaluaba inventos, trabajaba en la física.

Aunque no fue la primera elección vocacional de Einstein, el trabajo en la oficina de patentes resultó razonablemente satisfactorio. Se reunía regularmente con sus camaradas de «La olimpiada», se casó y comenzó a mantener una familia. A menudo recordaba este período, en el que podía concentrarse totalmente en su trabajo, como el más feliz de su vida. En efecto, quizás haciendo de la necesidad virtud, Einstein afirmaría más tarde: «Una profesión práctica es la salvación de un hombre como yo; una carrera académica obliga a un joven a una producción científica, y sólo los caracteres fuertes pueden resistir la tentación del análisis superficial».⁸⁴

Sin embargo, sin la ayuda de la visión retrospectiva, un observador del joven Einstein podría muy bien haberlo considerado, en cierto modo, un fracasado: después de todo, no se había graduado con éxito en el instituto; no había conseguido entrar en el Politécnico a la primera; carecía de mentores o padrinos influyentes; no había podido conseguir un empleo en la universidad; no había completado su tesis doctoral. Parecía muy probable que se quedara en la oscuridad de la oficina de patentes.⁸⁵

Las primeras ponencias revolucionarias

No todas las ponencias de Einstein en los primeros años del siglo fueron joyas; de hecho, él mismo declaraba algunas de ellas carentes de valor.⁸⁶ Sin embargo, incluso la menos meritoria de todas revelaba una fuerte inquietud por las cuestiones más centrales de la

física. En la primera década del siglo XX, Einstein trabajó sobre mecánica estadística, la ley del equilibrio térmico y la segunda ley de la termodinámica en la tradición de Boltzmann. Más concretamente, intentó demostrar que los átomos tienen un tamaño definido y precisar la naturaleza de los enlaces entre las moléculas de un líquido. Escribía a Grossmann en 1901: «Es una sensación maravillosa reconocer las características unificantes de un complejo de fenómenos que se presentan bastante inconexas a la experiencia directa de los sentidos».⁸⁷

Esta verdad relativa a la física puede aplicarse también, con mayor razón, a sus ponencias sobre física. Las ponencias de Einstein de 1905, sugiere Gerald Holton, parecen dispares sólo en la superficie. Tres de ellas que hicieron época, escritas, sin embargo, con intervalos de ocho semanas, parecen ocupar ámbitos totalmente diferentes de la física: una interpretación de la luz como compuesta de cuantos de energía; una explicación del movimiento de Brown que apoya la noción de la naturaleza atómica de la materia; y la introducción del «principio de relatividad», que reconfiguraba nuestra comprensión del espacio físico y el tiempo. Sin embargo, Holton indica que las tres ponencias surgen del mismo problema básico: las fluctuaciones en la presión de la radiación. Holton señala también un llamativo paralelo en el estilo de las ponencias. Einstein comienza en las tres declarando una asimetría formal o alguna otra incongruencia de naturaleza predominantemente estética; después propone un elegante principio que deshace inmediatamente la asimetría observada, elimina la redundancia y conduce a una o más predicciones empíricas.

Sería absurdo sugerir que estas ponencias, escritas en tan breve espacio de tiempo, reflejaban simplemente el pensamiento de los días precedentes. En una carta a su amigo Carl Seelig, comentaba Einstein: «Entre la concepción de la idea de esta teoría de la relatividad especial y la terminación de la correspondiente publicación, transcurrieron cinco o seis semanas. Pero no sería correcto considerar ésta su fecha de nacimiento, dado que ya antes los argumentos y bloques de construcción se fueron preparando durante años, aunque sin producir la decisión fundamental».⁸⁸ Einstein no explica aquí la referencia a una «decisión fundamental». Uno puede deducir de otros escritos que la decisión fue estimulada por una conversación con Besso, y que se le ocurrió cuando se despertó a la mañana siguiente.⁸⁹ Einstein decidió abandonar la noción del significado absoluto de la simultaneidad de los dos eventos; una definición absoluta resulta imposible porque «hay un vínculo inseparable entre el tiempo y la velocidad de señal».⁹⁰ Sabemos que la teoría de la relatividad especial emana de un experimento *gedanken* que, durante una década, Einstein se había esforzado en resolver; que gran parte de sus lecturas cuando era estudiante habían estado dedicadas a desenmarañar los enigmas del espacio y del tiempo; y que muchas de sus cartas documentan su continua búsqueda de explicación de la electrodinámica de los cuerpos en movimiento. Sin duda, se había realizado un

trabajo preliminar semejante para las otras ponencias importantes de este año, aunque, como en el caso de Newton, no se debería subestimar la rapidez de pensamiento que caracteriza a un cerebro científico-matemático en su mejor momento.

La ponencia de Einstein de la relatividad especial está escrita con una simplicidad y una franqueza encantadoras. Hay poca parafernalia erudita: ninguna cita de literatura secundaria, sólo un reconocimiento (a su amigo Besso), ninguna discusión con otros expertos que habían estado dando vueltas a ideas de relatividad. No se han encontrado borradores de la ponencia. El físico Hermann Bondi declaraba que el autor de tal ponencia «pretende dejar un escrito tan descarnado, tan impersonal, que nadie sienta ganas de leerlo, sabiendo que los demás tienen que hacerlo, si desean saber lo que se ha logrado. Es muy posible que la ponencia no diga al lector casi nada sobre cómo se alcanzó el resultado».⁹¹ Uno tiene la sensación de que Einstein llegó a sus conclusiones tras mucho pensar, y simplemente las puso por escrito del modo que le pareció más lógico y claro. Más tarde indicaría que, incluso tras muchos años de discusión, apenas cambiaría su argumento o presentación.

La esencia de la teoría de la relatividad especial

Las matemáticas de la ponencia requieren alguna preparación técnica, pero las afirmaciones esenciales pueden ser expuestas de una manera razonablemente clara. Muchos especialistas, incluido el mismo Einstein, han proporcionado síntesis sencillas de la teoría de la relatividad especial, y yo he echado mano de ellas para los ejemplos y las analogías usados aquí.

Para empezar, uno puede leer la ponencia de 1905, «Sobre la electrodinámica de los cuerpos en movimiento», como la respuesta de Einstein al experimento *gedanken* de mediados de la década de 1890. Como recordaba Einstein: «Desde el principio me pareció intuitivamente claro que, considerado desde la perspectiva de un observador (que intenta seguir un rayo de luz a la velocidad de la luz), todo habría sucedido según las mismas leyes que para un observador que, en relación con la Tierra, estuviera en reposo. Pues, de otro modo, ¿cómo sabría el primer observador que está en un estado de movimiento de velocidad uniforme?».⁹²

Einstein reflexionó sobre una incompatibilidad paradójica planteada por dos presupuestos:⁹³ 1) la velocidad de la luz es una constante; y 2) las leyes son independientes de la elección del sistema inercial.⁹⁴ Al atreverse a afrontar estos presupuestos cara a cara, llegó a la radical e inesperada conclusión de que sería imposible viajar a la velocidad de la luz, porque sólo la luz puede ir a esa velocidad. La aceptación de la velocidad de la luz como un límite (297.000 kilómetros por segundo) desafía uno de los principios de la física y, en efecto, el sentido común. Ordinariamente, si uno está viajando a una cierta velocidad, y está situado sobre un objeto que, a su vez, viaja a

cierta velocidad, entonces el movimiento de uno es igual a la suma de estas dos velocidades. Pero si una fuente luminosa se mueve con respecto a un observador a casi la velocidad de la luz, y lo hace emitiendo además una pulsación luminosa, la velocidad de esta pulsación con respecto al observador sigue siendo la misma. Es más exacto decir que ningún cuerpo material puede moverse a la velocidad de la luz. La falacia del viejo principio de sumar las velocidades radica en la presuposición de que la duración de un evento es independiente del estado de movimiento del sistema de referencia en el que se mide la duración. De ahí que la mecánica newtoniana no valga a estas velocidades.

Vista algo más formalmente, la teoría gira en torno a dos premisas: 1) las leyes no dependen de a cuál de dos sistemas coordinados en movimiento relativo uniforme se refieren; y 2) se comprueba que cada onda luminosa en ese sistema coordinado se mueve con la misma velocidad, se emita desde una fuente estacionaria o desde una móvil. Así, todos los fenómenos están regidos por los principios de la relatividad, y todos los sistemas en movimiento uniforme relativo gozan de las mismas prerrogativas. Las nociones de Lorentz de tiempo y espacio generales y de movimiento absoluto carecen de sentido. Pero el principio de la relatividad puede hacerse compatible con el postulado de la constancia de la velocidad de la luz. Las ecuaciones de Lorentz pueden reducirse así a la afirmación de que las fuerzas eléctricas y magnéticas no existen independientes del estado de movimiento del sistema de coordenadas;⁹⁵ las ecuaciones se aplicarían a un marco móvil de referencia así como a la invariabilidad de la velocidad de la luz.⁹⁶

De este nuevo procedimiento y de esta serie de premisas, se siguen sorprendentes consecuencias para nuestra percepción del tiempo. Dos eventos simultáneos para los observadores en un sistema no son simultáneos para los observadores en un segundo sistema que se mueve uniformemente en relación al primero. Como observaba Einstein: «No podemos atribuir ningún significado absoluto al concepto de simultaneidad, pero [...] dos eventos que, vistos desde un sistema de coordenadas, son simultáneos, ya no pueden ser considerados eventos simultáneos cuando se consideran desde un sistema que está en movimiento relativo a ese sistema».⁹⁷ Dicho gráficamente: aun cuando puede parecer que los elementos A y B son simultáneos en un marco de referencia, existen otros donde A ocurre antes que B y otros aún en los que B ocurre antes que A.

Algunas de las consecuencias más extrañas han cautivado la imaginación popular. Por ejemplo, unos sistemas tienen sus propios relojes, y los relojes en movimiento cambiarán sus ritmos mientras estén en movimiento. Un reloj unido a un sistema que está en movimiento relativo se observará que anda más despacio que otro que está en posición estacionaria con respecto a nosotros. Las saetas parecen contraerse en la dirección de su movimiento cuando se observa que pasan del reposo al movimiento uniforme —o, dicho en términos más generales, hasta que el observador no ha sido especificado, la longitud de la saeta no queda determinada—. ⁹⁸ Con el tiempo y el espacio ahora conceptualizados como relativos, las nociones básicas de la física —velocidad, aceleración, fuerza, energía— deben ser reconsideradas.⁹⁹ Por ejemplo, la

masa de un cuerpo en movimiento aumenta con la velocidad del cuerpo relativa a su observador.¹⁰⁰ Finalmente, y de consecuencias transcendentales, si un conglomerado de masas se forma o se destruye con emisión de radiación, la suma de las masas se altera: de ahí la famosa ecuación $E = mc^2$ —simplificación de un resultado del que Einstein da cuenta en este punto.¹⁰¹

La reorientación de las opiniones de los Picos

En 1905, Einstein no consideró su ponencia como revolucionaria, sino más bien «como un sumario y una generalización extraordinariamente simples de varias hipótesis que previamente habían sido independientes entre sí». ¹⁰² A diferencia de lo que algunos, con cierto apoyo por parte de Einstein, iban a mantener, la demostración experimental de Michelson y Morley de los nulos efectos del supuesto éter no jugó un papel significativo en el descubrimiento de Einstein. Sin embargo, las extensas lecturas de éste, quien sin duda hacía uso de los resultados de experimentos relativos a la velocidad de la corriente del éter, le habían dejado claro que postular la existencia del éter no servía para nada. Como él decía: «La introducción de un “éter luminífero” resultará ser superflua, por cuanto las perspectivas aquí desarrolladas no requerirán un “espacio estacionario absoluto” provisto de propiedades especiales». ¹⁰³ Si hubiera existido el éter, entonces se habría podido sumar la velocidad de la luz a la de la Tierra, o restar la velocidad de la Tierra, si se estaba moviendo en dirección contraria. Y así, descartando esa posibilidad, Einstein pudo usar la constancia de la velocidad de la luz como punto de partida, más que como deducción de resultados experimentales.

Es importante recalcar lo que está pasando aquí. El procedimiento habitual en las ciencias físicas es hacer observaciones o reunir datos sistemáticos y derivar principios y teorías a partir de allí. Einstein estaba invirtiendo esencialmente este procedimiento. Operando a un nivel más alto de abstracción, estaba enunciando leyes básicas de la física —por ejemplo, la constancia de la velocidad de la luz, independiente del movimiento relativo— y extrayendo deducciones empíricas y conexiones con otras leyes, a partir de tales principios básicos.

Sin duda, Einstein edificó directamente sobre la obra teórica de varios predecesores. Amplió lo que Galileo había aplicado a la mecánica, para incluir la luz y otros fenómenos electromagnéticos; extendió las pretensiones de Newton de que uno podría predecir un movimiento futuro desde una posición inicial teniendo en cuenta el movimiento del sistema inercial mismo. Y acabó con la noción de efectos simultáneos a distancia, con su crítica de la noción de simultaneidad absoluta.

La electrodinámica de Faraday y Maxwell, con su teoría de los campos de fuerzas, parecía más global que las teorías mecánicas de Galileo o de Newton. Estas teorías de los campos explicaban las acciones a distancia más convincentemente que las nociones de

«materia y movimiento» de la era anterior. Pero una nueva mecánica que se aplicara a las partículas que se movían a grandes velocidades estaba por construir. Usar las transformaciones de Lorentz permitía determinar las coordenadas de espacio y tiempo de eventos en un sistema, si son conocidos en el otro y si la velocidad relativa de estos dos sistemas se conoce. Ahora, las teorías mecánica y de campos podían unirse mediante la nueva conceptualización de la relatividad.¹⁰⁴

Sin embargo, aunque había continuidad respecto al trabajo anterior en física y mecánica, y algunos fragmentos de la teoría habían estado latentes en diferentes círculos, parece innegable que Einstein realizó una hazaña asombrosa. Mediante el puro poder del razonamiento lógico-matemático y la imaginación visual-espacial, ayudado por su disposición a adoptar una postura audaz y reexaminar los primeros principios, el funcionario de patentes de veintiséis años reorientó completamente el modo en que los físicos —y, finalmente, los que no eran físicos— reflexionaban sobre la realidad. Lo que otros quizá sólo hubieran estado dispuestos a aceptar si se demostraba mediante experimentos, Einstein lo tomó, en cambio, como su premisa inicial, y simplemente razonó desde ella. Como recordaba él mismo: «Poco después de 1900 [...] desesperaba de la posibilidad de descubrir las verdaderas leyes por medio de esfuerzos constructivos basados en factores conocidos. Cuanto más desesperadamente lo intentaba, más iba llegando a la convicción de que sólo el descubrimiento de un principio formal universal podía conducirnos a resultados seguros».¹⁰⁵

Contrastes entre científicos revolucionarios

Aquí uno se enfrenta directamente con los poderes mentales y el estado de la mente necesarios para efectuar una revolución en la ciencia. Por un lado, se debe estar suficientemente al tanto de los hallazgos y principios del campo; de lo contrario, las posibilidades de reinventar lo que ya ha sido descubierto son demasiado elevadas; en realidad, tal duplicación de resultados ya conocidos le aconteció a Einstein en más de una ocasión al inicio de su carrera. Con respecto a las cuestiones de la relatividad, sin embargo, había estado estudiando los temas durante una década, y los conocía profundamente. Además, se debe estar dispuesto a ir más allá de los hechos e incluso de la panorámica del campo, y atreverse a plantear un enfoque completamente nuevo de las cuestiones. Tal audacia se hace menos probable con el paso de los años. Einstein mantuvo la disposición a intentar adentrarse en lo desconocido, rasgo que constituye uno de sus principales lazos con el espíritu del niño pequeño que permaneció en él durante muchos años.

Merece la pena contrastar el logro de Einstein con los de otros científicos revolucionarios, como Darwin y Freud. Aunque, desde la perspectiva más amplia, los tres estuvieron dedicados a una innovación profunda, las diferencias entre ellos merecen

un comentario. Darwin introdujo un modelo y unas pocas premisas básicas, concebidas para incorporar los datos acerca de la distribución y variación de las especies en el presente y el pasado. Freud llamó la atención sobre un dominio del pensamiento y la conducta anteriormente desatendido, y sugirió algunos de los procesos mediante los que actuaba el reino de lo inconsciente. Más que reemplazar paradigmas existentes o unir retazos de síntesis anteriores, tanto Freud como Darwin se lanzan en direcciones nuevas, y el éxito de sus esfuerzos sería evaluado ante todo en relación con la fecundidad de sus modelos para explicar fenómenos tradicionalmente conocidos, así como los descubiertos posteriormente. Además, dado que los campos en que estaban trabajando eran tierra virgen, y que habían planteado claramente muchas de las cuestiones sobre las que ellos mismos y otros trabajarían después, ambos pudieron continuar haciendo aportaciones durante el resto de sus vidas, relativamente dilatadas.

Einstein, por el contrario, estaba dedicado bastante directamente a responder a esquemas previos: la duradera obra de Newton, los más recientes esfuerzos de Maxwell y Faraday, las inquietudes contemporáneas de Lorentz y Poincaré. Transformando sus variables en una premisa fundamental, reelabora las intuiciones básicas sobre el espacio, el tiempo y otros conceptos del mundo físico. Como ha demostrado el historiador Arthur I. Miller, Einstein aplicó las afirmaciones particulares de Boltzmann, Hertz, Poincaré, Mach y otros científicos, al «resolver los problemas de un modo gordiano —inventando una visión de la física en la que ciertos problemas no se plantean [...], viendo la necesidad de una distinción entre los datos y las construcciones mentales que son los conceptos o axiomas, a fin de coger al vuelo la versión de espacio-tiempo que estaba allí fuera, más allá de nuestra percepción». ¹⁰⁶

El avance de Einstein era clásico en cuanto que intentaba unificar los elementos de un análisis físico, y situaba los ejemplos y principios anteriores dentro de una estructura más amplia. Pero era revolucionario en cuanto que, a partir de entonces, hemos reflexionado de modo diferente sobre el espacio y el tiempo, la materia y la energía. Espacio y tiempo —ya no absolutos— se han convertido en formas de intuición que, como los colores del mundo o la longitud de una sombra, no se pueden separar de la perspectiva o la conciencia. Como comentaba el filósofo Ernst Cassirer, en la relatividad se abandona el concepto de constancia y carácter absoluto de los elementos, para dar a cambio permanencia y necesidad a las leyes. ¹⁰⁷ Una única línea corría desde la filosofía, a través de la física, hasta la psicología humana. Paradójicamente, sin embargo, dado que el campo estaba tan trillado y que otros científicos podían asimilar el nuevo paradigma (si estaban dispuestos a ello), no era evidente que Einstein pudiera continuar haciendo aportaciones fundamentales durante el resto de su vida.

Einstein no consideraba revolucionaria su ponencia sobre la electrodinámica de cuerpos en movimiento; reservaba esta palabra para su ponencia «heurística» sobre la teoría cuántica. Pero, según su mujer, esperaba que la ponencia de la relatividad llamara la atención —y probablemente suscitara controversia—, y quedó defraudado cuando no se hizo mención de ella en los primeros números de *Annalen der Physik* que siguieron a su publicación.¹⁰⁸ Finalmente, Max Planck, el editor de *Annalen*, escribió para clarificar algunos puntos oscuros, pero sin duda había entendido las ponencias.

El análisis de la reacción ante la ponencia de la relatividad constituye una caprichosa aplicación de la misma teoría. En cierto sentido, la reacción fue lenta: sólo una réplica inicial en una revista importante; un «sondeo» académico, unos tres años después; la primera invitación a hablar en un congreso importante, cuatro años más tarde. Hicieron falta seis años antes de que un libro de texto serio estuviera dedicado a la teoría de la relatividad especial; muchos la confundían con la electrodinámica de Lorentz, y la llamaban «el principio Lorentz-Einstein».¹⁰⁹ Salvo en Alemania, en realidad apenas fue examinada hasta 1912.¹¹⁰

Sin embargo, cuando uno considera que el autor era un funcionario de patentes desconocido, que actuaba al margen de los centros académicos europeos, y que escribió en una época en que las comunicaciones eran mucho menos amplias y rápidas que hoy, la recepción parece bastante rápida. Además de Planck, varios de los físicos jóvenes más importantes oyeron hablar de la ponencia, la leyeron inmediatamente y dieron cuenta del efecto profundo que causó sobre su pensamiento.¹¹¹ Ya en 1908, el célebre matemático Hermann Minkowski declaraba en una conferencia pública:

¡Caballeros! Las ideas sobre el espacio y el tiempo que deseo desarrollar ante ustedes brotaron en el terreno de la física experimental. Aquí reside su fuerza. Su tendencia es radical. Desde ahora, el espacio en sí mismo y el tiempo en sí mismo deben hundirse en las tinieblas, dado que sólo la unión de ambos preserva su independencia.¹¹²

Estas palabras tuvieron eco en los círculos científicos de todo el mundo. Aparecieron otros signos de reconocimiento. Casi inmediatamente, Einstein comenzó a recibir cartas dirigidas (erróneamente) al profesor Einstein, de la Universidad de Berna; en 1909 se le ofreció un puesto de profesor en Zúrich, donde menos de una década antes no había podido conseguir un trabajo; recibió el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Ginebra en 1909 y, ya en 1912, fue nominado para el Premio Nobel, aunque no lo recibió hasta una década después.¹¹³

Podemos decir, pues, que, vistas las cosas en conjunto, Einstein recibió una acogida rápida y ampliamente favorable. Sin embargo, durante mucho tiempo ha intrigado a los estudiosos de la figura de Einstein el hecho de que los individuos que estaban más cercanos al descubrimiento de la relatividad, y que mayor influencia habían ejercido sobre el pensamiento del propio Einstein, nunca aceptaran la teoría en su totalidad. Dicho

en mi lenguaje: los miembros más influyentes del ámbito se resistieron al nuevo descubrimiento. En un documento publicado póstumamente, Mach revelaba que la teoría le había dejado frío, y que sentía poca simpatía por sus dogmáticos adeptos.¹¹⁴ Planck, aunque en parte entusiasmado, prefería hablar del principio, más que de la teoría, de la relatividad; y la veía principalmente como una generalización del trabajo de Lorentz.¹¹⁵

Más desconcertante fue el silencio casi completo con que Poincaré acogió la teoría en los siete años anteriores a su muerte. Ya he señalado que Poincaré anticipaba muchos de los puntos, e incluso de la fraseología, de la teoría de la relatividad. Es sabido que estaba familiarizado con el trabajo de Einstein, y ciertamente no debería haber tenido ninguna dificultad en comprender sus elementos esenciales. Muchos han especulado sobre la falta de reacción de Poincaré. La hipótesis más plausible —que a Poincaré le había sentado mal que se le hubieran adelantado y que estaba celoso— no puede ser descartada, pero es improbable, por cuanto, por otro lado, parece haber sido una persona generosa y haber encomiado los talentos de Einstein. Lo que parece más probable es que Poincaré era gradualista por temperamento, y, simplemente, pudo ser reacio a aceptar una teoría propuesta de una manera tan revolucionaria, con consecuencias expuestas de modo tan minucioso. Poincaré, aunque le gustaba suscitar cuestiones provocativas, no quería abandonar completamente a Newton, y menos por un sustituto indemostrado. Poincaré pudo ver el principio de la relatividad como una afirmación empírica a revisar a la luz de los datos experimentales, más que como el fundamento de una nueva concepción de la física.¹¹⁶ Como matemático, a Poincaré no le impresionaban mucho los experimentos *gedanken* de los físicos; estaba más interesado en las reglas y convenciones que regían las ecuaciones, que en cómo éstas podrían de hecho representar (o alterar las concepciones que uno tiene de) la realidad.

Las respuestas de Hendrik Lorentz son igualmente incomprensibles. Él y Einstein acabaron haciéndose amigos, y Einstein llegó a venerar a Lorentz como a pocos otros individuos. Lorentz, también, se había acercado poco a poco a algunas de las ideas de la relatividad, pero, a diferencia de Poincaré, nunca se había sentido a gusto usando su lenguaje y sus conceptos; básicamente, en contraste con Einstein y Poincaré, no disfrutaba con las discusiones filosóficas. Aunque había invocado la terminología de la relatividad en ponencias anteriores, lo había hecho porque lo exigía el experimento, no porque sintiera intuitivamente que este lenguaje fuera correcto. Y donde Lorentz había llegado a conclusiones con sabor de relatividad mediante el uso de ecuaciones y el análisis de datos, Einstein, en cambio, procedía desde postulados que proporcionaban las ecuaciones y los datos.¹¹⁷ Gran parte del esfuerzo de Lorentz puede verse como un intento de salvar la física clásica desde dentro, aun cuando este esfuerzo requiriera una gran dosis de razonamiento *ad hoc*. Gerald Holton ofrece una imagen expresiva:

La obra de Lorentz puede verse algo así como la de un valiente y extraordinario capitán que intenta salvar un barco remendado que está siendo golpeado contra las rocas del hecho experimental, mientras que la obra de Einstein, lejos de ser una respuesta teórica directa a resultados experimentales inesperados, es un acto creativo de desencanto respecto al medio mismo de transporte —una huida a un vehículo completamente distinto.¹¹⁸

Como Planck, Lorentz acabó hablando favorablemente de la relatividad, de un modo que ni Poincaré ni Mach lo hicieron nunca. Sin embargo, había invertido mucho en el concepto del éter, y aún más en la física clásica del siglo XIX. Para Lorentz, de más edad y más asentado en su modo de pensar, aceptar plenamente la relatividad era, simplemente, demasiado.

Tales ejemplos apoyan la afirmación de Thomas Kuhn de que las nuevas ideas científicas revolucionarias son raramente aceptadas por la generación anterior, el ámbito dominante con sus intereses creados: la aceptación del nuevo paradigma aguarda la maduración de una nueva generación de científicos, menos inmovilista. Como convincente ilustración de este punto, un examen de las notas de un seminario celebrado en la Universidad de Göttingen en el verano de 1905, y al que asistieron los físicos destacados de la época, no revela ningún anticipo de los temas de la ponencia de Einstein que haría época, aun cuando ya había sido presentada para su publicación.¹¹⁹

En contraste con la callada respuesta de los principales teóricos, los experimentadores mostraron un interés inmediato por el trabajo de Einstein. Quizás el más conocido fue Walter Kaufmann, que anunció resultados que parecían refutar las teorías de Einstein y Lorentz. Es muy revelador que Einstein casi nunca respondiera a tales ataques con base empírica.¹²⁰ No sólo había perdido interés en una teoría basada simplemente en hallazgos experimentales, sino que tenía una absoluta confianza en que sus teorías, de una aplicación tan general, *tenían* que ser correctas. Esta opinión le fue útil durante la primera mitad de su vida científica.

Las reacciones ante la teoría de la relatividad diferían también de unas culturas a otras. Como señala el historiador Stanley Goldberg, hubo poco debate en Gran Bretaña (cuna de la teoría del éter), Francia (dominada por Poincaré) o los Estados Unidos (todavía un lugar científicamente atrasado). La teoría fue debatida con gran energía en Alemania y en países de lengua alemana, no sólo porque había sido escrita en alemán, sino también porque la institución científica era mucho más democrática y fluida. Es interesante que, una vez que la teoría se hizo conocida, fue también ampliamente debatida en los Estados Unidos.

En el curso de los veinte años que siguieron a su publicación, la teoría de la relatividad —en sus versiones especial y general— llegó a ser bastante ampliamente aceptada en el seno de la comunidad de físicos. Naturalmente, hubo excepciones; pero conforme los años fueron pasando, éstas tenían que ver menos con la ciencia y más con consideraciones políticas.

La persistencia de un consenso general sobre una teoría como la de la relatividad demuestra que el campo de la física es diferente de otros, como el de la psicología. Hoy, casi un siglo después de que Freud escribiera sus obras y medio siglo después del apogeo del conductismo, hay cualquier cosa menos consenso sobre el mérito de cualquiera de estas revoluciones psicológicas. Tal ciencia subdesarrollada presenta escuelas rivales, más que un paradigma normativo reconocido por el ámbito en su conjunto y en torno al cual se situarían todos los miembros. En cambio, cuando los físicos como grupo pasaron a ocuparse de la mecánica cuántica, no dejaron tras de sí defensores de la relatividad; en lugar de eso, la atención se volvió a cuestiones no tratadas adecuadamente ni por la física newtoniana clásica, ni por la «clásica» einsteiniana. De modo parecido, con la introducción de una teoría de la evolución, Darwin ayudó a que la biología adquiriera el estatuto de ciencia desarrollada: en los 135 años transcurridos desde *El origen de las especies* (1859), hemos pasado por la síntesis darwiniana, la neodarwiniana y la lucha habitual entre gradualistas y quienes creen en las discontinuidades evolutivas. En este sentido, la biología está más cerca del ejemplo de la física que del de la psicología.

El avance de la carrera profesional de Einstein

Tras unos primeros años inciertos, la carrera profesional de Einstein progresó constantemente. Para cuando se celebró el primer coloquio internacional de física, la Conferencia Solvay de 1911, Einstein era considerado sin duda como un físico de primer orden —un estimable colega de Planck, Poincaré, Lorentz, Ernest Rutherford y Marie Curie—. Ya en 1912, se unió a varios científicos destacados, entre ellos Sigmund Freud, en apoyo de una declaración que se oponía a la metafísica y declaraba que la filosofía debería desarrollarse de modo natural a partir de las ciencias.¹²¹

En muy poco tiempo, al ofrecimiento a Einstein de un puesto de profesor en Zúrich le siguió otro de un prestigioso profesorado en Praga, un regreso a Zúrich y, después, un puesto incomparable en Berlín: fue designado para el cargo de director del Instituto de Física Kaiser Wilhelm, con un salario alto y la opción de enseñar sólo en la medida en que él decidiera hacerlo; ahora podía dedicarse enteramente a la investigación pura, rodeado de los mejores físicos del mundo, incluido el venerado Planck.

Einstein no parece haber sido una persona consumida por la ambición, al modo de Freud; no se dejó atrapar en disputas nimias ni rencorosas rivalidades; no se molestó en conservar sistemáticamente sus papeles (¡ni los destruyó espectacularmente!) hasta 1920.¹²² Pero Einstein apreció las condiciones adecuadas de trabajo, los colegas y el reconocimiento; de modo que aceptó ese puesto en un país por el que, desde sus infelices días de escuela, había sentido poco cariño. Esta decisión le pondría en el candelero en formas que nunca habría podido prever.

A una edad considerablemente más temprana, pero más o menos a la vez que Freud, Einstein se convirtió en una figura mundial. En la década de 1920 su rostro era conocido en todo el mundo. Naturalmente, el contenido real de sus escritos era comprendido sólo por una minúscula fracción de quienes conocían su nombre, su rostro o el título de sus teorías; ¡hubo un tiempo en el que se mantenía seriamente que, en todo el mundo, sólo una docena de individuos, más o menos, comprendían la teoría de la relatividad! Se decía humorísticamente que ocho de ellos vivían en Berlín, aun cuando quien lo mantenía era un admirador británico de Einstein, el astrónomo Arthur Eddington, quien no estaba seguro de que hubiera ni siquiera tres que la comprendieran plenamente.

Pese a algunas quejas de vez en cuando, Freud valoraba sin duda su fama mundial y la veía como una especie de venganza contra los muchos que le habían ignorado o ridiculizado durante tanto tiempo. Einstein, quizá porque la fama y el reonomiento le habían llegado pronto en la vida, quizá porque no ansiaba la aprobación pública o estar en el candelero, no se sentía totalmente a gusto con el resplandor de la publicidad. Esto significó que durante la segunda mitad de su vida —aproximadamente desde que llegó a los cuarenta—Einstein tuvo que luchar denodadamente para sacar tiempo para trabajar en medio de los muchos requerimientos que se disputaban sus horas. De hecho, hubo una lucha de igual ferocidad dentro del propio trabajo científico de Einstein, pues él intentó modificar el rumbo en que su querido campo de la física parecía estar avanzando.

El fenómeno de la fama

Se ha especulado sobre la razón de la enorme fama de Einstein a partir de la década de 1920. Ningún factor tomado aisladamente puede explicarlo. Ciertamente, el hecho de que fuera el científico más ilustre del mundo era una ventaja, pero ¿cuántos pueden decir los nombres de los que hoy son los científicos más ilustres del mundo? El hecho de que propusiera concepciones radicalmente nuevas del espacio y el tiempo, y que lo hiciera bajo la seductora etiqueta de la «relatividad», contribuyó también: la «teoría cuántica», aun teniendo una influencia mayor, nunca ha tenido un seguimiento popular semejante.

La notoriedad de Einstein parece haberse debido al menos en igual medida a sus cualidades personales. Su apariencia física —llamativa, despreocupada y eternamente bohemia, con su indumentaria informal, su cabello despeinado y su espeso bigote— le hacían inmediatamente reconocible, bastante simpático y ligeramente risible. Había algo perdurablemente infantil en la apariencia y las maneras de Einstein, y en su velada indiferencia ante los criterios «de los adultos». Incluso cuando fue muy anciano, nunca perdió el aire despreocupado del niño, que no permitía que las convenciones de la sociedad o el cerio de los mayores dictaran su conducta. Su buena disposición para poner

caras, hacer muecas a la cámara y agacharse a jugar con niños o animales contrastaba de modo estimulante con el estereotipo habitual del profesor en su torre de marfil. Esa imagen irreverente sigue presente en las sudaderas que tanto se usan hoy, casi medio siglo después de su muerte.

Pero el elemento individual que más contribuyó a la fama de Einstein fue la reacción a escala mundial que se produjo ante una importante investigación empírica, realizada recién acabada la Primera Guerra Mundial. En una parte de su teoría general de la relatividad, publicada durante esa contienda, Einstein había predicho un corrimiento gravitacional hacia el rojo y una desviación de la luz de 1,7 segundos de arco en los rayos de luz estelar que rozaran el sol. Científicos británicos decidieron viajar a las regiones del sur de Brasil y África para observar un eclipse solar. Sus precisas mediciones confirmaron la teoría de Einstein. Einstein dio las gracias a Lorentz, que había mandado a Einstein el telegrama de confirmación; él, entonces, notificó a su propia madre que las expediciones británicas habían demostrado la desviación de la luz cerca del sol.

En un encuentro conjunto de la Royal Society y de la Royal Astronomical Society, fueron anunciados los trascendentales resultados. El astrónomo Frank Dyson informó: «Los resultados de la expedición [...] no dejan lugar a duda de que en la vecindad del Sol tiene lugar una desviación de la luz y de que es de la magnitud exigida por la teoría generalizada [*sic*] de la relatividad de Einstein, como atribuible al campo gravitatorio del Sol». ¹²³ El presidente de la Royal Society anunció que la obra de Einstein era «uno de los mayores logros —quizás el mayor— en la historia del pensamiento humano». ¹²⁴ El filósofo Alfred North Whitehead, presente en la augusta ocasión, declaraba que «una gran aventura del pensamiento había llegado por fin felizmente a término». ¹²⁵

Los periódicos, entre los que destacaba el prestigioso *London Times*, declararon que Einstein era un hombre para la eternidad. En ese mismo año, aparecieron cien libros sobre la relatividad. Por todo el mundo se pronunciaron conferencias sobre la relatividad. Se ofreció un premio de mil dólares por un artículo popular que pudiera explicar la teoría en tres mil palabras. ¹²⁶ Como comenta su biógrafo Banesh Hoffmann: «Einstein era mundialmente famoso. Este hombre esencialmente simple, un enclaustrado buscador de la belleza cósmica, era ahora un símbolo mundial, un polo que atraía una adoración generalizada, y odios profundamente arraigados». ¹²⁷ Aparentemente, el hecho de que las lucubraciones teóricas de un exótico visionario pudieran anticipar las mediciones exactas de un eclipse supuso la consagración definitiva de Einstein.

Con su recién estrenada fama mundial, Einstein tuvo que afrontar interpretaciones acertadas y erróneas de su teoría. A veces era amable y paciente, como cuando intentaba explicar la ideas principales de la teoría a los periodistas:

Si ustedes no toman la respuesta demasiado en serio y la consideran sólo como una especie de broma, entonces puedo explicar [mi teoría] así. Antes se creía que, si todas las cosas materiales desaparecieran del universo, quedarían el tiempo y el espacio. Según la teoría de la relatividad, sin embargo, el tiempo y el

espacio desaparecerían juntamente con las cosas.¹²⁸

A veces era firme cuando, por ejemplo, un historiador del arte intentaba conectar la teoría de la relatividad con el cubismo. Y cuando científicos con unos criterios políticos de conducta le acosaban con distorsiones deliberadas de sus principales afirmaciones, permanecía estoicamente en silencio.

Un papel en la historia política del mundo

La ciencia fue el primer amor de Einstein, pero desde el momento en que regresó a Alemania a finales de 1913, se vio enredado en la situación política internacional. En menos de un año, Alemania estaba en guerra. Como ciudadano suizo, no tenía que tomar parte alguna en el conflicto bélico, pero Einstein fue más allá de la neutralidad, expresando de hecho sus dudas sobre el papel de Alemania en la Primera Guerra Mundial. En efecto, en este tiempo, Einstein, que se había opuesto al militarismo desde su infancia, manifestó sus compromisos permanentes con el internacionalismo, el pacifismo y el socialismo.¹²⁹

A lo largo de la década de 1920, Einstein se alió con los esfuerzos pacifistas, y también apoyó el sionismo. Mantenía una relación amor-odio con Alemania, enorgulleciéndose por la grandeza científica y cultural de su pasado, pero mirando con horror los signos emergentes del totalitarismo. Alemania representaba, a un tiempo, la promesa y el riesgo de la humanidad.

Cuando el espectro del fascismo surgió en Europa, quedó patente que Einstein, con sus tendencias izquierdistas y su fuerte identificación con las causas judías, no podía permanecer en su cargo en Berlín. Con cierto alivio, aceptó un puesto permanente en el Institute for Advanced Study recientemente fundado en Princeton, donde seguía recibiendo un salario generoso y se le permitía trabajar a su discreción —un símbolo universal de la búsqueda sin trabas del conocimiento en nuestro tiempo.

Cuando sus colegas de otro tiempo en Alemania denunciaron a físicos «judíos» y sus escritos fueron quemados, Einstein criticó más abiertamente a los nazis. Una vez que los hitlerianos iniciaron una guerra que amenazó a la civilización occidental misma, este pacifista de siempre supo valorar el que los aliados tuvieran que hacer una guerra total. En una de las acciones políticas con mejor publicidad y más trascendentales que emprendiera nunca un científico, Einstein firmó una carta para el presidente Franklin Roosevelt en 1939. Redactada por el físico Leo Szilard, esta lacónica comunicación llamaba la atención de la Administración sobre la posibilidad de que se pudieran construir bombas extremadamente poderosas, si se podían provocar con éxito reacciones nucleares en cadena en una gran masa de uranio. Einstein señalaba que Alemania, claramente consciente de esta opción y líder entonces en física nuclear, había ya interrumpido sus

ventas de uranio.¹³⁰ En el plazo de seis años, el arma más poderosa conocida en el planeta, basada en las formulaciones de Einstein sobre la relación entre la masa y la energía, sería inventada y hecha detonar.

Einstein, ya parte de la historia de la ciencia, se puso en marcha para formar parte también de la historia política del mundo. Toda la fama que había alcanzado como científico quedaba ahora magnificada por su papel decisivo en la creación del arma que ganó la guerra y que iba a estructurar la subsiguiente guerra fría. Ya anciano (cumplió los 70 en 1949), Einstein alcanzó un estatuto legendario probablemente mayor que el de ninguna otra persona de esta era. Incluso el más grande de los científicos sentía temor reverencial en su presencia. Ciertamente, era de la misma talla que los más eminentes líderes políticos, como Chaim Weizmann y David Ben Gurion de Israel, y los más prominentes pensadores, como Bertrand Russell y Sigmund Freud. En efecto, Freud y Einstein mantuvieron un bien conocido, si bien inconcluso, intercambio sobre el tema: «¿Por qué la guerra?». ¹³¹ Aludiendo al desfase de sus mentes, Freud bromeaba: «Él entiende tanto de psicología como yo de física, de modo que tuvimos una charla muy agradable». ¹³²

LA TEORÍA GENERAL DE LA RELATIVIDAD

Además de la lucha entre su estatuto de científico y su papel como figura política mundial, Einstein experimentó otra igualmente profunda relativa a la naturaleza y dirección de la ciencia física. Los diez años que siguieron a la publicación de la teoría especial de la relatividad habían sido productivos, aunque a veces difíciles, para Einstein. Ya en 1907, estaba considerando la relación entre los fenómenos de la gravedad y la aceleración. Trabajó con notable éxito, pero bajo enorme presión, circunstancia que le ocasionó una crisis nerviosa en un determinado momento. ¹³³ Durante este período, Einstein desarrolló su teoría, mucho más global y sugestiva, de la relatividad general. Esta teoría requería instrumentos matemáticos más sofisticados que su anterior trabajo, y constituía un logro más elaborado y técnicamente más deslumbrante. Sin embargo, como con la teoría especial, Einstein trabajó primordialmente desarrollando las consecuencias de sus intuiciones. En las del primer caso, se había ocupado de sistemas con movimiento rectilíneo uniforme; ahora, las intuiciones se extendían a sistemas que tenían movimientos uniformemente acelerados y propiedades más complejas, incluido el movimiento arbitrario.

Como cuenta Leopold Infeld, un colaborador de Einstein, éste comenzó planteándose una serie de preguntas sobre un hombre encerrado en un ascensor que cae. Un ascensor de cristal en un rascacielos cae libremente, con movimiento uniformemente acelerado. En él, unos observadores están haciendo mediciones y tomando notas,

conjuntamente con observadores que están fuera del ascensor. Nótese que los dos sistemas difieren en este caso, puesto que el ascensor que cae se acelera, a diferencia del mundo exterior.¹³⁴

Dentro del ascensor, un operador deja caer una polvera y un lápiz de labios. Considerados dentro del ascensor, el lápiz de labios y la polvera permanecen en reposo, puesto que todos los objetos, incluyendo el ascensor, caen con la misma aceleración con relación a la tierra. Si el operador empuja la polvera, ésta se mueve entonces con movimiento uniforme en la dirección en la que fue empujada hasta que choca con la pared del ascensor. Así, dentro del ascensor, el observador que no detecta ningún indicio del campo gravitatorio concluye que todos los cuerpos en el sistema permanecen en reposo o se mueven uniformemente hasta que son alterados por alguna fuerza, por las paredes del sistema o por una colisión con el fondo de un hueco.

Einstein proponía que, considerado desde dentro, el ascensor que cae y sus contenidos constituyen un sistema «casi inercial».^{135,136} El sistema no es totalmente inercial, porque tarde o temprano el lápiz de labios chocará con la pared, y tarde o temprano el ascensor se estrellará en el fondo del hueco. Pero, para el que observa desde el exterior del ascensor, todos los elementos —ascensor, operador, polvera, etcétera— están cayendo con la misma aceleración causada por el campo gravitatorio terrestre. Así, ahora hay dos sistemas: el sistema casi inercial en el ascensor y el sistema del observador, que está sometido a la gravedad. Por consiguiente, uno tiene que considerar dos sistemas moviéndose con movimiento acelerado de uno respecto al otro. Cualquier transición de un sistema al otro implica necesariamente la aparición de un campo gravitatorio en uno de ellos y su desaparición en el otro. Y así, si uno desea incluir sistemas cuyo movimiento relativo no es uniforme, debe tener en cuenta el fenómeno de la gravedad, que es el nexo que une sistemas en movimiento no uniforme. El campo gravitatorio puede ser creado o suprimido eligiendo un sistema de referencia adecuado.

A partir de tal razonamiento se desarrolla la teoría general de la relatividad. Los experimentos *gedanken* continúan y se hacen más complejos, cuando uno hace agujeros en el ascensor y emite luz a través de ellos. La trayectoria de la luz tiene ahora una apariencia para los individuos que están dentro del ascensor, y otra diferente para los observadores situados fuera. Dado que la gravedad afecta a la luz igual que a las partículas materiales, el observador verá que el campo gravitatorio deforma el camino recto de la onda luminosa.

Como en el caso de la teoría especial, de la perspectiva de la relatividad general fluyen predicciones y hechos exóticos. Aunque el significado es más técnico de lo que sugiere mi exposición, el espacio debe ser considerado curvo, y la geometría euclidiana no tiene validez en los campos gravitatorios.¹³⁷ Los relojes se ven avanzar más despacio si se ponen cerca de masas. El curso de los rayos luminosos debe curvarse. La elipse orbital de un planeta experimenta una lenta rotación en la dirección del movimiento. Etcétera... Como dice el escritor de divulgación científica Lincoln Barnett: «El universo

no es un edificio rígido e inmutable donde la materia independiente es almacenada en espacio y tiempo independientes; por el contrario, es un *continuum* amorfo, sin ninguna arquitectura fija, plástico y variable, constantemente sujeto al cambio y la distorsión». ¹³⁸

Tal desviación es importante porque, como hemos señalado antes, puede ser observada a escala cósmica. Durante un eclipse solar pueden medirse estrellas próximas al Sol y observarse sus rayos luminosos cuando pasan junto al borde del Sol en su viaje hacia la Tierra. Para que tales mediciones pudieran llevarse a cabo de hecho, Einstein tuvo que dominar varias geometrías y, después, modificarlas apropiadamente. Estas técnicas permitieron a los astrónomos que observaron el eclipse de 1919 determinar si los rayos de luz se curvaban en un campo gravitatorio, y si este efecto concordaba cuantitativamente con las predicciones de la teoría de la relatividad. ¹³⁹

La presentación de la teoría de la relatividad general aseguró la posición de Einstein como uno de los más grandes científicos de todos los tiempos. No sólo había imaginado y resuelto problemas de profunda complejidad, sino que había hecho una atrevida predicción que había resultado ser correcta. Einstein sabía esto, y se sentía seguro de su logro. En realidad, mientras el mundo celebraba la confirmación de la teoría realizada por los estudios del eclipse de 1919, Einstein estuvo sereno, incluso indiferente. Como comentaba a un estudiante que le vio ese día, él *sabía* que las observaciones tenían que resultar del modo en que lo hicieron; y estaba seguro de que otros científicos llegarían a reconocerlo también. ¹⁴⁰ Sin embargo, puede que Einstein no estuviera tan absolutamente despreocupado como estas observaciones sugieren; correspondencia descubierta recientemente atestigua que, ya en 1916, animaba a un estudiante a proporcionar datos experimentales en apoyo de la teoría general. ¹⁴¹

FUERA DE LA CORRIENTE PRINCIPAL

Al producir las teorías especial y general de la relatividad en el tiempo y la manera en que lo hizo, Einstein ofrece claramente un modelo que caracteriza la actividad creativa en los diversos campos. Tras una década de dominar su campo elegido, Einstein, todavía joven, dio un paso decisivo y reorientó con ello el trabajo en la física. Tras otra década de trabajo, en la que muchos individuos reflexionaban sobre las consecuencias del primer paso radical, Einstein dio un segundo paso decisivo. La teoría general se construyó sobre su original corte del nudo gordiano: al mismo tiempo, era mucho más global, y relacionaba la intuición original con las restantes áreas de la disciplina, particularmente con la gravedad.

Sin embargo, ya en 1913 había quedado claro que la física estaba moviéndose en una nueva dirección, que no se enfrentaba directamente con la teoría de la relatividad, pero que iba a hacer a Einstein sentirse cada vez más incómodo. El trabajo estaba avanzando con respecto a las informaciones de la mecánica cuántica sobre la materia. La

línea de investigación lanzada por Planck en 1900, y fuertemente impulsada por Einstein con su ponencia de 1905, que le valió la nominación para el Premio Nobel, se estaba convirtiendo rápidamente en una cosmovisión completa dentro de la física.

Los acontecimientos hicieron crisis a mediados de la década de 1920, con una serie de avances realizados por jóvenes físicos como Erwin Schrödinger, Louis de Broglie, Paul Dirac y Werner Heisenberg. El eminente físico danés Niels Bohr, ligeramente mayor, apoyó sus esfuerzos con gran elocuencia. Bohr describió el consenso de la mecánica cuántica: sólo se debía confiar en los significados operacionales; una aceptación de probabilidades debería reemplazar la búsqueda de leyes causales; y todos los observadores deberían reconocer los efectos del acto de observación sobre lo que es observado.¹⁴²

Einstein comprendía las pretensiones de la mecánica cuántica y, aunque admiraba muchos de los resultados obtenidos, no le gustaba la teoría.¹⁴³ Creía que el mundo podía ser explicado de modo más profundo, que no negara la causalidad clásica ni cuestionara la *posibilidad* de una explicación científica completa. En una de sus expresiones más famosas insistía en que «Dios no juega a los dados con el universo».¹⁴⁴ Para Einstein, la ciencia tenía que tener orden hasta en sus más pequeños detalles. «Me parece absolutamente inaceptable la idea de que un electrón expuesto a radiación pueda escoger *a su libre albedrío*, no sólo su momento de ponerse en movimiento, sino su dirección. En ese caso, yo sería más un zapatero remendón, o incluso un empleado en una casa de juego, que un físico», escribía a su colega Max Born.¹⁴⁵ Einstein y Bohr se respetaban uno al otro enormemente, y discutieron la «complementariedad» frente a la «realidad objetiva», pública y privadamente, durante más de treinta años; pero ninguno de ellos logró nunca influir sensiblemente en el punto de vista del otro. Sin embargo, por la cordialidad con que se trataban mutuamente, constituyen un contraste llamativo con las relaciones entre Freud y sus antagonistas.

En los veinte años siguientes, tuvo lugar uno de los acontecimientos más conmovedores de la historia científica reciente. Sin perder nunca la fe en sus convicciones, pero cada vez más solo, Einstein se resistía lo que podía contra la mecánica cuántica. Muchos amigos de Einstein seguían venerándole y escuchando respetuosamente lo que tuviera que decir, públicamente y en sus escritos, pero notaban que estaba encerrado en su propio mundo, desconectado del nuevo paradigma de la física. Einstein era consciente de este extrañamiento e incluso bromeaba sobre él. Luchó denodadamente, pero sin éxito, por construir una teoría unificada del campo, que sintetizara el trabajo cuántico y el de la relatividad. Para la mayoría de los observadores, esto parecía una empresa condenada al fracaso. La relatividad general explicaba el funcionamiento a gran escala de la gravedad y la cosmología, pero no podía aplicarse de modo adecuado en los niveles atómico y subatómico. La mecánica cuántica era necesaria para explicar la naturaleza y la composición de las partículas elementales, de las que supuestamente estaba hecho el mundo de la materia y la radiación.

Sin duda, Einstein sufría por la creciente desconexión entre su propio trabajo y el de muchos de sus colegas. Además, la disyunción entre la adulación por su trabajo en la era de la relatividad y los penosos silencios que acogían su trabajo en la era de la mecánica cuántica debió ser, al menos, un poco difícil de aceptar para él. Le sostenían, probablemente, la convicción de que había estado solo pero acertado en el pasado y su creencia cuasireligiosa de que *debe* existir alguna especie de plan maestro, aun cuando resulte de momento —o incluso permanentemente— inaccesible a los mortales.

SABIDURÍA INTUITIVA Y REFLEXIVA

¿Puede uno hacer trabajo de primera categoría en las ciencias naturales después de cumplir los cuarenta? Por supuesto, muy pocos científicos de cualquier edad conciben teorías nuevas y convincentes, pero los pocos que logran la hazaña parece que lo hacen cuando son muy jóvenes. De un modo que recuerda a Einstein, cada uno de los principales arquitectos de la mecánica cuántica hizo su avance antes de cumplir los treinta; y, aunque muchos continuaron llevando una vida científica activa durante el medio siglo siguiente, ninguno quedó asociado con descubrimientos posteriores de magnitud equivalente. En cambio, en campos no científicos o científicos menos estructurados, como la psicología o la biología predarwiniana, uno puede continuar haciendo aportaciones importantes durante varias décadas.

Podría ser que la pura capacidad cerebral (o de cómputo) de los científicos declinara rápidamente una vez llegados a los treinta, pero la capacidad de estos individuos para ser magníficos críticos científicos tiende a restar verosimilitud a esta hipótesis. Podría ser que la lucha por el tiempo llega a un punto crítico y que estos científicos, ahora reconocidos como de categoría mundial, ya no disponen de los años de espléndido aislamiento que precisa la producción de un trabajo verdaderamente revolucionario.

Pero, en mi opinión, es una particular combinación de juventud y madurez lo que permite que tenga lugar en las ciencias el trabajo más revolucionario, y tal amalgama sólo puede darse durante un tiempo relativamente corto de la duración de la vida. En la ciencias naturales, donde el campo está bien delineado, sólo se puede esperar hacer un avance significativo si el trabajo realizado anteriormente en ese campo ha sido completa y perfectamente asimilado. Einstein no podría haber ido más allá de Maxwell, Lorentz y otros físicos, si no hubiera entendido sus contribuciones, incluyendo sus puntos fuertes y sus límites. Al mismo tiempo, sin embargo, pensar de un cierto modo durante demasiado tiempo, y acumulando experiencia en ese sentido, puede resultar incompatible con cualquier innovación; tanto Poincaré como Lorentz pueden haber estado demasiado instalados en sus hábitos mentales para aprobar una aproximación enteramente original a las cuestiones del espacio, el tiempo y temas afines.

La conciencia nueva, que permitió a Einstein ir más allá que ellos en 1905, y después avanzar todavía más en la siguiente década, representa el don de la juventud; una vez pasado, ya no se puede volver a recobrar. En una lúcida observación, hecha cuando tenía treinta y siete años, Einstein decía de Mach: «No es improbable que Mach hubiera descubierto la teoría de la relatividad, si, en el tiempo en que su mente era todavía joven y receptiva, el problema de la constancia de la velocidad de la luz se hubiera debatido entre los físicos».¹⁴⁶ El mismo Einstein declaraba a un amigo: «He pensado tantas veces sobre los problemas cuánticos como sobre la teoría de la relatividad general».¹⁴⁷ Siguió estando apasionado por el tema, pero su profundización no bastó por sí misma para producir un avance.

Quizá la amalgama de juventud y madurez es una característica identificable del genio científico creativo. Pero bien puede ser sólo una característica necesaria, y no suficiente. Einstein fue afortunado, primero, en que las cuestiones sobre las que reflexionó durante su juventud resultaron estar relacionadas con la física de su tiempo y, segundo, en que sus dotes de imaginación espacial y visual podían ayudarle en su trabajo científico. Si esta misma persona hubiera nacido veinte años después, es posible que sus mismos talentos y cosmovisión hubieran resultado inadecuados para las exigencias de una era de la mecánica cuántica, en la que las dotes espaciales resultaban menos decisivas que las facultades lógico-matemáticas.

La extraordinaria combinación en Einstein de juventud y madurez impresionó a muchos observadores. Por un lado, Einstein mantuvo a lo largo de su vida su interés por los misteriosos fenómenos del mundo. Hoffmann comenta:

No importaba lo que estuviera haciendo, la ciencia siempre estaba presente en su mente. Cuando daba vueltas al té, se dio cuenta de que las hojas de té se congregaban en el centro y no en la circunferencia del fondo de la taza. Encontró la explicación y la conectó con algo inesperadamente remoto: los meandros de los ríos. Cuando caminaba sobre la arena, notó con asombro lo que la mayoría de nosotros ya sabe sin pensar: que la arena húmeda da apoyo firme al pie, mientras que la seca y la sumergida en agua no lo dan. También en este caso encontró una explicación científica.¹⁴⁸

Sin embargo, en temas artísticos mostraba el conservadurismo propio de la edad, sin aceptar nunca ninguno de los modernismos del siglo XX que fueron creados a su sombra. Le encantaba la música de los períodos barroco y clásico, el arte de los períodos medieval y renacentista. Y, hacia 1911, cuando los científicos comenzaban a hablar de la necesidad de admitir un comportamiento probabilístico en el nivel atómico, Einstein ya mostraba una vena conservadora.¹⁴⁹

Hay dos modos principales en que un joven científico brillante puede continuar haciendo un trabajo revolucionario cuando alcanza o sobrepasa la edad madura. Uno es trabajar en una disciplina en desarrollo, como una ciencia social, donde el campo está construido poco rígidamente y, por consiguiente, hay numerosas direcciones en las que se puede avanzar. Es interesante constatar que, en un evidente esfuerzo por prolongar su

juventud intelectual o por obtener nueva fuerza en la edad madura, varios científicos físicos productivos se han dedicado a las ciencias biológicas o incluso a la psicología o las ciencias cognitivas. El otro modo es hacer un único descubrimiento, tan trascendental, que uno pueda vivir de las rentas de su capital intelectual durante el resto de su vida activa. Esto es lo que hizo Darwin; y, en cierto sentido, los últimos años de Freud se emplearon en explorar las diversas implicaciones de descubrimientos hechos a la relativamente tardía edad (para un científico en activo) de cuarenta años. Naturalmente, cuanto mayor es el número de individuos jóvenes dotados que trabajan habitualmente en el mismo campo, menos probable es que uno pueda continuar reservándose el campo para sí mismo. La diferencia entre la deslucida capacidad de los primeros seguidores de Freud y la calidad de los primeros lectores de Einstein, es significativa en este aspecto.

Paradójicamente, Einstein, en sus últimos años, *se convirtió en* Lorentz y Poincaré. Siguió siendo un pensador y crítico brillantemente intuitivo, y conservó el respeto de sus colegas. Pero, como sus formidables predecesores, no fue capaz de acoger plenamente los nuevos modos de conceptualizar los entes físicos. Así, se mantuvo aferrado a la física clásica, aunque esta vez la variedad clásica era una de su invención y no el tipo más antiguo de Newton y Galileo. Quizá sea ésta la razón por la que, en sus últimos escritos, reconocía las contribuciones de Lorentz y Poincaré a la relatividad en formas que nunca antes había sido capaz de admitir.¹⁵⁰

Pero, aunque las contribuciones de Einstein a la ciencia física fueron modestas después de 1920, él continuó creciendo en su comprensión de las cuestiones suscitadas por su obra y en su capacidad para conectar la ciencia con el resto de la vida. Su constante evolución, ciertamente, fue la de un pensador humano en general, más que la de un científico. Creo que Einstein continuó ocupando un puesto único en la vida de su época, porque se convirtió en el emblema, no simplemente del científico brillante, sino también del ser humano maduro y reflexivo, un hombre sabio en ciencia y acerca del lugar que ésta ocupa en la vida. El genio especial del comienzo de la vida consiste en intuiciones brillantes que se suceden con rapidez y perspicacia. Otro tipo de entendimiento puede continuar creciendo a lo largo de una vida activa, el tipo que merece la denominación de *sabiduría reflexiva*. Aunque podemos tender a asociar tal sabiduría con líderes políticos y religiosos como Lincoln o Gandhi, creo que también se puede encontrar ocasionalmente en figuras de la ciencia como Einstein.

Ciertamente, en los últimos treinta años de su vida, Einstein volcó su cuantiosa energía y sus talentos en cuestiones que más bien conciernen al sabio o al filósofo: la práctica y el atractivo de la ciencia; la naturaleza de la epistemología; la psicología del pensamiento, incluidos los procesos personales en que se realiza; la relación entre el sentido común y el pensamiento científico; el papel de la religión; la existencia de Dios y del mundo; y la función de una sensibilidad estética en las ciencias. En cada una de estas áreas, Einstein propuso ideas provocativas: por ejemplo, que ciencia y epistemología estaban intrínsecamente unidas, que el pensamiento científico no era sino una extensión

del pensamiento de sentido común, que tanto el científico como el artista buscan escapar de la vida cotidiana, y que su tarea como científico era distinguir los elementos centrales del esquema que Dios había dispuesto de forma diabólica, pero no inexplicable. Declaraba rotundamente: «Quiero saber cómo creó Dios este mundo. No me interesa éste o aquel fenómeno, ni el espectro de éste o aquel elemento. Quiero conocer sus pensamientos, lo demás son detalles».¹⁵¹ Quizá ninguna de las afirmaciones de orientación filosófica de Einstein era del todo original. Pero eran propuestas con una seguridad, una coherencia y una capacidad de evocación que las convierten en una de las filosofías personales más profundas de nuestro tiempo.

En mi opinión, las ideas de Einstein sobre los aspectos científico, religioso y estético de la experiencia eran coherentes: subrayaban tanto el carácter descifrable del mundo como su esencial racionalidad, orden y armonía. Como Freud, este creador de la era moderna seguía siendo un hijo de la Ilustración. Lo que comenzó como profundas intuiciones en su infancia llegó a ser finalmente una filosofía respetable y global. Sin embargo, Einstein no era completamente ciego para lo irracional e irregular de la vida. Comentaba en el prefacio a una biografía escrita por su yerno: «Lo que quizás ha sido pasado por alto es lo irracional, lo incoherente, lo raro, incluso lo loco, que la naturaleza, inagotablemente operativa, implanta en un individuo, al parecer para divertirse. Pero estas cosas sólo se singularizan en el crisol de la propia mente».¹⁵² Einstein no se dirigía a la ciencia para explicar estas tachas (quizás esto explica en parte su escepticismo acerca de la psicología de Freud); determinar los principios eternos que rigen el universo físico era una tarea suficientemente formidable.

Helen Dukas, durante largo tiempo secretaria de Einstein, declaró en una ocasión: «Si Einstein hubiera nacido entre los osos polares, habría seguido siendo Einstein».¹⁵³ No creo ni por un momento que el genio de Einstein se hubiera realizado del mismo modo en otros campos; la física teórica, tal y como se había desarrollado a comienzos de este siglo, era sin duda la mejor área que un hombre de sus dotes (y limitaciones) podía acometer. Sin embargo, es razonable pensar que el obstinado interés de Einstein por los problemas que imaginaba y su deseo de percibir una relación entre las diversas esferas de la vida, se habría erguido, como un oso, aun cuando se hubiera hecho músico, rabino o ingeniero.

La comunicación de visiones personales

En las últimas décadas de su vida, a Einstein se le preguntaba constantemente sobre sus opiniones acerca de los acontecimientos políticos y sociales del mundo. Quizá resulta sorprendente que respondiera a tales preguntas. Exponía sus opiniones sobre un amplio abanico de cuestiones: los usos militares y pacíficos de la energía atómica, el destino de los judíos en Israel y en el resto del mundo, la necesidad de castigar a Alemania y de

controlarla continuamente, la relación entre los judíos y los árabes, la conveniencia de eliminar todas las armas y la reducción de las libertades civiles en América durante la era McCarthy. Pocos discutirán que las opiniones de Einstein en estos temas eran menos incisivas y originales que sus pareceres sobre temas científicos y filosóficos; y, sin embargo, también contribuyeron a la coherente cosmovisión que estaba desarrollando.

Todas estas consideraciones biográficas y filosóficas presentan como balance un estado de cosas complejo, pero no completamente inexplicable. Einstein era un hombre de aparentes contradicciones: un individuo joven en algunos aspectos; en otros, más maduro de lo que haría suponer su edad; un no creyente que pasaba mucho tiempo pensando sobre Dios; un pacifista que impulsó la producción del arma más letal de la historia; un científico radical que empleó sus últimos años intentando refutar el paradigma científico radicalmente nuevo; un científico cuyos criterios personales como teórico eran quintaesencialmente estéticos; un individuo obsesionado por el mundo físico, que reflexionaba sobre temas eternos y también sobre el concepto de tiempo, y que además dedicaba muchas horas a estudiar los problemas vulgares que acosan a los humanos de su era.

Pese a estos mensajes aparentemente encontrados, el genio científico de Einstein, su sentido religioso y estético y su dedicación a los problemas del mundo pueden integrarse para dar como resultado un ser humano coherente. Reflexionando sobre lo polifacético de Einstein, el historiador del pensamiento Isaiah Berlin sugiere que la especie de salto directo e intuitivo, necesario para dar sentido al mundo físico, puede ser de un orden diferente que la sensibilidad para los límites, matices y compromisos que gobiernan el mundo de los seres humanos. Berlin sugiere que «en el caso de descubrimientos de gran influencia posterior —pongamos por caso el de los números imaginarios, la geometría no euclidiana o la teoría cuántica— lo que parece requerirse es precisamente la disociación respecto a categorías imprescindibles para la experiencia humana normal, es decir, un don de concebir lo que en principio no puede ser imaginado ni expresado en el lenguaje ordinario».¹⁵⁴ Como Newton y Copérnico, Einstein sostuvo una visión de un mundo unificado, armonioso, físicamente causado. Esta disociación le llevó tanto a su genialidad en el mundo de la física como a sus incursiones inspiradoras, pero al final con menos éxito, en cuestiones relativas al orden mundial.

Berlin señala también la aparente desconexión entre Einstein como persona particular, con una capacidad claramente limitada para las relaciones íntimas con otros individuos, y Einstein como ciudadano del mundo, sorprendentemente accesible a los extraños y profundamente comprometido con el problema de la humanidad. Una vez más, sin embargo, puede existir entre ambos datos un nexo subyacente. Quizá, de un modo que recuerda a Gandhi, Einstein renunció a su familia, distanciándose de sus hijos e incluso negando la paternidad de su hija primogénita. Precisamente su falta de

compromiso con su familia y sus amigos le dejó libre para una más amplia conexión con el mundo entero, cuya naturaleza física él tanto contribuyó a descifrar. El mismo Einstein parece haber compartido una intuición sobre el pacto fáustico que él había forjado:

Mi apasionado interés por la justicia y la responsabilidad sociales siempre ha estado en curioso contraste con una marcada carencia de deseo de asociación directa con hombres y mujeres. Soy un caballo para un solo arnés, no estoy hecho para la cooperación ni el trabajo en equipo [...] Tal aislamiento es amargo a veces, pero no lamento estar privado de la comprensión y la solidaridad de otros hombres [...] Me compensa de ello el hacerme independiente de las costumbres, las opiniones y los prejuicios de otros, y no estoy tentado de apoyar mi pensamiento sobre cimientos tan movedizos. ¹⁵⁵

Einstein, como pensador científico original, estaba esencialmente acabado a los cuarenta años. Pero, como pensador de la ciencia, la filosofía, la psicología, la naturaleza humana y los problemas del mundo, fue capaz de continuar produciendo durante el resto de sus días. Muy pocos individuos han añadido algo a nuestro acervo de conocimientos sobre estos últimos temas; Freud y Gandhi están entre los aspirantes en tiempos recientes. Pero, especialmente sobre aquellos temas en los que Einstein tenía algún conocimiento directo, fue capaz de proporcionar una iluminación necesaria e incluso valiosa. Uno tendría que rebuscar mucho para encontrar afirmaciones más razonadas sobre la naturaleza del trabajo científico y sus indispensables procesos mentales. Además, la cosmovisión de Einstein y las posturas que tomó basándose en sólidos principios con razón causan admiración, aunque quizá no a todos. En campos menos rígidamente estructurados que la física, la transición de la intuición de la niñez a la sabiduría reflexiva se producía de un modo natural y oportuno.

Interludio primero

Ésta es la primera de las tres veces que me propongo volver sobre mis pasos en la segunda parte para revisar la imagen de la creatividad que está surgiendo. En cada caso, examinaré una forma algo diferente de creatividad, vinculada, más o menos, a la ciencia, las artes y, finalmente, al mundo de la actuación «en vivo».

En los estudios de los casos de Freud y Einstein, he señalado varias semejanzas y diferencias relativas a hechos biográficos, personalidad y opiniones sobre su propio trabajo. Ambos eran especialmente eruditos, pensadores y académicos —individuos que dedicaron sus vidas a la edificación del conocimiento—. Es más fácil aplicar el término científico a Einstein que a Freud, particularmente a la luz del Freud más especulativo de sus últimos años. (Einstein trazó una línea mucho más marcada entre su ciencia y su filosofía.) Sin embargo, aun quienes podrían cuestionar el estatuto científico último de las aportaciones de Freud conceden que éste se formó como un científico normal, y que consideraba su propio trabajo como científico.

En el nivel más general, los especialistas han de describir y, en la medida de lo posible, explicar los aspectos del mundo —el mundo físico, el social, el de la mente—. Los especialistas humanísticos se centran en fenómenos específicos y concretos, tales como obras literarias o artísticas, vidas de individuos o acontecimientos históricos, y usan los métodos que parecen apropiados para estos polos de interés. Los especialistas científicos, por el contrario, intentan desarrollar sistemas que expliquen tipos de entes y series de acontecimientos y, en la medida de lo posible, permitan predecir lo que les ocurrirá a esos objetos o eventos en unas circunstancias dadas.

Gran parte del trabajo de los especialistas, incluidos los hombres de ciencia, consiste en abordar cuestiones o problemas que brotan de las mismas disciplinas en las que trabajan. Los biólogos clasifican nuevas especies o investigan enzimas concretas; los historiadores investigan tratados específicos o grupos religiosos; los antropólogos observan y crean modelos de culturas desconocidas. Parte del trabajo emprendido por Freud y Einstein puede catalogarse perfectamente como ciencia normal: por ejemplo, la clasificación de Freud de los tipos de histeria y los intentos de Einstein de medir el tamaño de las moléculas.

Pero el aspecto más sugestivo de la profesión del científico trasciende la solución de los problemas ya planteados por otros. Lo que vemos en acción en la formulación de Einstein de la teoría de la relatividad y en las exploraciones de Freud del inconsciente debe considerarse más bien como la construcción de un sistema. Habiendo examinado los conceptos y fenómenos de un campo, y habiendo encontrado inadecuadas las

opiniones habituales, los científicos vuelven a empezar, en cierto sentido. Freud investiga un fenómeno ignorado por sus colegas —la estructura y los procesos del inconsciente— y desarrolla un nuevo modelo y vocabulario para esclarecerlo. Einstein demuestra la insuficiencia de los esfuerzos anteriores para afrontar de modo coherente las nociones de simultaneidad, tiempo, espacio y movimiento; cortando el nudo gordiano, introduce una serie de atrevidas proposiciones, defiende su fuerza lógica, y considera después las consecuencias que se siguen de estas proposiciones.

Aunque Einstein podría haber llegado a hacer los descubrimientos de Freud, o Freud los de Einstein, no es probable que esto pudiera ocurrir. Como he intentado demostrar, estos hombres tenían diferentes tipos de mente y operaban con diferentes tipos de sistemas simbólicos. La fuerza de Freud estaba en la inteligencia lingüística y la personal: observador perspicaz de la naturaleza humana desde temprana edad, pensaba primordialmente con vocablos, y construyó un sistema que era fundamentalmente lingüístico-conceptual, con apenas contenido espacial o lógico. La mayor parte de su sistema podía ser explicada con términos del lenguaje común y demostraciones que llegaban a ser intuitivas. Los esfuerzos por convertir el sistema freudiano en una serie de proposiciones lógicas han sido arduos; la labor de Freud procede mediante descripciones de casos nuevos y mediante la creación de nueva terminología y de modelos revisados y apoyados en el lenguaje. En último análisis, Freud era un retratista, y el ámbito emite su juicio con relación al impacto producido por los retratos que hacía.

En marcado contraste con Freud, las destrezas lingüísticas de Einstein eran modestas, y su interés por la esfera personal, muy limitado. Más bien, como conviene a un hombre de la ciencia física, su pensamiento era rico en imágenes visuales-espaciales y en posibles experimentos. Podía relacionar inmediatamente dichos experimentos con formulaciones matemáticas y con conceptos que existían dentro de una rígida estructura lógico-matemática. Los profanos podían admirar los logros de Einstein, pero estaban destinados a comprenderlos, en el mejor de los casos, de modo superficial.

Finalmente, Einstein expuso lógicamente una serie de afirmaciones sobre la naturaleza del universo. Los científicos reaccionaron ante su sistema principalmente mediante evaluaciones del rigor lógico y la fuerza explicativa de sus proposiciones entrelazadas. Al final, resultó posible someter directamente a prueba algunas de las consecuencias de las teorías especial y general de la relatividad, y estas confirmaciones reafirmaron el hecho de que la formulación de Einstein era defendible. Pero Einstein indicó más de una vez que estaba preparado para apoyarse sobre los cimientos lógicos y estéticos de sus teorías.

En cierto sentido, puede decirse que tanto Freud como Einstein han inventado sistemas o escuelas de pensamiento; uno puede ser freudiano o einsteiniano. Estos sistemas son muy diferentes entre sí; pero son aún más diferentes respecto a las

visiones creadas por los artistas que encontraremos en la sección siguiente de la segunda parte; y en la misma medida difieren de las actuaciones realizadas por los individuos descritos en los últimos estudios de casos prácticos de esta parte.

Además, Freud y Einstein introducen varios temas que salpican mi estudio. Aunque los dos estuvieron bastante aislados durante los años de su mayor avance, se beneficiaron del apoyo cognitivo y afectivo de un solo individuo, en el caso de Freud, o de un pequeño grupo de amigos, en el de Einstein. Ambos superaron los fracasos iniciales y se mantuvieron firmes, obteniendo quizás algún placer de las controversias en que se vieron envueltos. Y ambos sacrificaron mucho para poder centrarse exclusivamente en su trabajo: como un asceta, Freud renunció incluso a las relaciones sexuales, mientras que Einstein no quiso o no pudo mantener una vida familiar seria.

Hay además diferencias significativas. Como hombre de ciencia que había abierto para el pensamiento un camino enteramente nuevo en un ámbito que todavía carecía de paradigma dominante, Freud pudo continuar innovando durante toda su vida. En cambio Einstein, tan fácilmente revolucionario al comienzo, hizo sus aportaciones en un campo ya muy estructurado. Aunque continuó «haciendo física» durante el resto de su vida, fue sobrepasado relativamente pronto por individuos más jóvenes y más flexibles que él —por los Einstein de la siguiente generación—. Las contribuciones de sus últimos años se sitúan más en las áreas de la filosofía y la sabiduría social que en el de su amada física. Ambos hombres se vieron transportados de la oscuridad a la fama mundial: Einstein se resignó a esto con buen ánimo, mientras que Freud adoptó una postura mucho más activa, pues se veía como el jefe de una campaña militar que todavía había de durar largo tiempo.

Es oportuno para este estudio de la era moderna el hecho de que tanto Freud como Einstein estuvieran muy interesados en la niñez. Freud hizo de los acontecimientos de la primera infancia el propulsor principal de las emociones y la personalidad de la vida posterior. Einstein estimaba la mente del niño pequeño, que le proporcionó profundas intuiciones sobre la física, y, como se ha dicho, animó a su colega suizo Piaget a investigar el pensamiento infantil en la esfera de lo físico.

Aparentemente, ni Freud ni Einstein pueden describirse sin más como infantiles o aniñados, a la manera de Picasso o, a veces, incluso Gandhi. Después de todo, eran miembros de la burguesía alemana, y vestían y actuaban de acuerdo con esto. Sin duda, hay fotografías ocasionales de Einstein haciendo el payaso, e incluso Freud era bien conocido por sus chistes; pero sería exagerado considerar a cualesquiera de estos eruditos como un individuo que nunca llegó a madurar.

En un nivel más profundo, sin embargo, podemos distinguir los lazos con la niñez que parecen atravesar las vidas de estos individuos sumamente creativos. Como señalaba a menudo Einstein, los problemas sobre los que él reflexionaba eran los que los niños plantean espontáneamente, pero sobre los que la mayor parte de los adultos ha dejado de pensar. Y aunque es menos probable que las cuestiones que preocupaban

a Freud surgieran espontáneamente en las mentes de niños pequeños, son precisamente las que dominan las vidas reales de los niños: no sólo fenómenos como soñar, bromear y el juego sexual, sino también procesos psicológicos como desplazamientos, condensaciones o sustituciones. Sólo individuos que estaban todavía en contacto con las experiencias de la infancia podían desenmarañar estos fenómenos; y yo diría que sólo quienes vivían al inicio de la era moderna podían explorarlos de la forma sistemática, y sin embargo generativa, en que ellos lo hicieron.

Capítulo 5
PABLO PICASSO: MÁS ALLÁ
DE LA PRODIGIOSIDAD



Picasso, en 1904

Uno tiene que retroceder unos siglos, hasta el caso de Wolfgang Amadeus Mozart, para encontrar un individuo tan prodigioso en las primeras décadas de su vida y tan magistral en su madurez, como Pablo Picasso. En ambos casos, el niño exhibió dotes artísticas fuera de lo común durante los primeros años de su vida; fue firmemente animado por su padre, que era también artista en ejercicio y profesor de la forma de arte en cuestión; y había sobrepasado a su padre y a otros maestros locales para cuando llegó a la temprana adolescencia. Cada uno de ellos se desplazó a los centros europeos del talento artístico donde, en pocos años, estaba realizando su arte tan bien como cualquier otro artista vivo; y después empleó el resto de sus años en seguir sus propias inclinaciones artísticas, coincidieran éstas o no con los gustos predominantes. Naturalmente, Picasso vivió mucho más tiempo que Mozart, y logró en vida el éxito y el aplauso que le fueron negados a éste hasta un siglo después de su muerte. Pero aun quienes sentían poco aprecio por la música de Mozart, y menos todavía por su peculiar personalidad, admitían su prodigiosidad precoz y su posterior genialidad.

EL FENÓMENO DEL PRODIGIO

El término *prodigiosidad* connota un don que roza lo milagroso. Aun cuando uno rehúse creer en milagros y sólo atienda a probabilidades, los tipos de realizaciones exhibidos por el joven Wolfgang Amadeus Mozart o Felix Mendelssohn, por el joven Picasso o el pintor inglés John Everett Millais, son asombrosos. Suele afirmarse que la prodigiosidad sólo se da en ciertos campos, y que la realización prodigiosa —definida, más o menos, como la realización de nivel adulto ofrecida por un niño— es mucho más probable que se dé, de hecho, en música, matemáticas o ajedrez que en los estudios literarios o científicos. Además, la prodigiosidad parece haber sido un fenómeno masculino más que femenino, aunque la atención casi universal concentrada hasta ahora en la educación de varones jóvenes aparentemente con talento hace imposible determinar la medida en que el predominio de maestros del ajedrez o genios matemáticos varones es un fenómeno cultural.

Sin entrar en la cuestión de las diferencias de la prodigiosidad según el sexo, creo que en el prodigio existe un importante componente genético o neurobiológico: algo en la estructura o funcionamiento del sistema nervioso de Mozart, del ajedrecista Bobby Fischer o del matemático Carl Gauss que les hizo alcanzar de un modo extraordinariamente fácil una maestría inicial de las normas implicadas en los tonos musicales, la configuración de las piezas del ajedrez o las posibilidades de combinaciones

numéricas, respectivamente.¹ Pero aun aquellos observadores impresionados por la «preparación» neurobiológica del prodigio deberían reconocer los aspectos culturales del fenómeno de la prodigiosidad.

Como ha demostrado David Feldman, el prodigio debe prometer en un área que sea valorada por la cultura y en la que las conductas adecuadas de los niños sean, al menos, percibidas. Si la expresión gráfica no es valorada en una cultura, si los garabatos de los niños son rutinariamente ignorados y dejados de lado, no habrá prodigios de la pintura. Del mismo modo, cuando una cultura comienza a atender a las realizaciones precoces de los niños en un campo —como sucedió con el arte visual en la China contemporánea— se pueden descubrir talentos insospechados. Muy posiblemente, el prodigio gráfico con más talento de la historia resulta ser una muchacha china llamada Wang Yani, cuyos extraordinarios dibujos desde su temprana juventud cuestionan la descripción habitual del prodigio, antes mencionada: un joven occidental que trabaja en el campo del ajedrez, la música o las matemáticas.²

Por encima y más allá del interés y apoyo cultural por y para un campo, un prodigio siempre representa una «coincidencia» de factores.³ Esto es, uno necesita no meramente un niño «preparado» y una «cultura receptiva», sino también una gran cantidad de apoyo social: buenos profesores, padres atentos, amplias oportunidades para la realización y la exhibición, descarga de responsabilidades concurrentes, acceso a las vías publicitarias, y una serie de obstáculos que son admitidos en el campo y sobre los que el niño tiene una oportunidad de saltar. El niño «promesa» en un campo es simplemente el que puede dar estos pasos más rápidamente y con menos esfuerzo que otros de su grupo. En la vida del joven Picasso vemos en acción todos estos factores.

Pese a su carácter inusitado, el prodigio tropezará con obstáculos. Especialmente al principio de su vida, el prodigio necesita uno o más adultos que le faciliten el camino, le proporcionen oportunidades, le defiendan de las críticas, le ofrezcan explicaciones (o racionalizaciones) satisfactorias de reveses reales o imaginarios, y dirijan sus energías y talentos en direcciones productivas. No importa lo fácil que sea el ajuste entre el niño y el campo circundante: uno no puede esperar que un joven ingenuo sea capaz de afrontar las variaciones del ámbito que le rodea. El prodigio tiende a trabajar en la ignorancia de lo que está ocurriendo en la vanguardia del campo y, aunque a menudo está extremadamente dotado para la imitación, no se puede esperar que vaya más allá de las prácticas convencionales. Ciertamente, el prodigio se centrará en sus propios intereses, en agradar a «otros significativos» o en dominar el código común del campo, más que dedicarse a un auténtico diálogo con los innovadores destacados de la época o con figuras ejemplares sacadas de la historia.

Los prodigios sufren, casi invariablemente, una conmoción desagradable durante la segunda década de sus vidas. Hasta ese punto han aparecido como portentos de los dioses, de los que se maravilla un público más predispuesto a admirar que a examinar. Pero cuando los que una vez fueron prodigios comienzan a parecerse a los adultos que se

ejercitan en su campo, sus dotes extraordinarias ya no bastan; ahora deben ser capaces de competir con los maestros de su era, y también con otros jóvenes que no fueron prodigios, pero que se han puesto a su nivel. Al mismo tiempo, especialmente en Occidente, comienzan a enfrentarse al hecho de que hasta ese momento han sido el instrumento de la ambición de un padre emprendedor, de un profesor enérgico o de cualquier otro, ambición que no coincidía necesariamente con lo que más les interesaba a largo plazo. Ahora, sin embargo, deben —o al menos *debieran*— asumir el control de sus propias vidas, y tomar esta iniciativa puede llevarles al enfrentamiento con quienes, hasta este momento, han «dirigido» sus carreras.

La transición del joven prodigio al maestro adulto es dolorosa; en algún momento de la adolescencia casi todos los prodigios de hoy en día sufren lo que la psicóloga y compositora musical Jeanne Bamberger ha denominado «crisis de los cuarenta»; y muchos prodigios, quizá la mayoría, no realizan su potencial juvenil.⁴ Picasso y Mozart son obviamente excepciones en este sentido. Es quizá más común encontrarse con la situación descrita por el compositor Hector Berlioz, que bromeaba sobre el una vez prodigioso Camille Saint-Saëns: «Sabe todo, pero le falta experiencia».⁵ Hacer aportaciones creativas y originales en un campo se presenta como una empresa bastante diferente del dominio del campo tal y como ha sido practicado en el pasado reciente.

PICASSO COMO PRODIGIO

Cuando los niños con talento continúan haciendo en su vida posterior contribuciones duraderas en el campo, se contarán muchas historias sobre su juventud, incluyendo historias que cuentan ellos mismos. Apenas podemos estar seguros de que todos los relatos del joven Picasso sean verdaderos, pero sobre su relativa prodigiosidad en el campo de la pintura no cabe ninguna duda.

Se manifiesta su talento precoz

Nacido en la retrasada Málaga, España, en 1881, hijo de un pintor académico de talento modesto, se dice que Picasso comenzó a dibujar para cuando empezaba a decir su primera palabra —que, en efecto, se dice que fue «piz», por «lápiz»—. Cuando era un niño pequeño, dibujaba incesantemente y cada vez con mayor destreza. Su vieja amiga Gertrude Stein observaba que «Picasso escribía pintando cuando otros niños escribían su abecé [...]; dibujar fue siempre su único modo de hablar».⁶ No hay razón para dudar de que atravesó las etapas iniciales del dibujo en el orden normal —garabatos, formas geométricas puras, como círculos, figuras simples como soles y flores, composiciones «planas», y otras por el estilo—, pero sus primeros dibujos conservados, de cuando tenía

9 años, revelan a un chico que ya ha alcanzado un considerable control de la línea y la composición.⁷ El padre de Picasso se especializó en dibujar palomas; como a muchos españoles, le gustaban especialmente las corridas de toros; de este modo, las primeras obras de Picasso representan a menudo estos dos temas. Pero Picasso estaba fascinado por el mundo de los seres humanos y, desde el comienzo de la segunda década de su vida, sus dibujos muestran un énfasis inusitado sobre la forma humana y sobre el amplio abanico de las emociones humanas.

Sin duda, Picasso tenía suficiente destreza manual para dibujar con abundancia y competencia. Además, tenía el don de comenzar una obra desde un punto arbitrario, procediendo de un modo aparentemente poco metódico y concluyendo, sin embargo, con una obra coherente. Daba señales de habilidad para percibir detalles y disposiciones visuales, pensar en configuraciones espaciales, recordar prácticamente cada escena real o pintada de la que hubiera sido testigo alguna vez, y prestar atención al mundo de los otros seres humanos. Dicho en la terminología de la teoría de las inteligencias múltiples, la precocidad de Picasso era sumamente sorprendente en las áreas visual-espacial, corporal-cinética e interpersonal. Tales dotes son las que uno esperaría en un artista visual, pero los artistas se diferencian entre sí por lo acentuado de sus capacidades motrices, visuales, espaciales, o relativas al mundo de los seres humanos. Parte de la prodigiosidad de Picasso procede del hecho de que estaba dotado con toda la gama de habilidades adecuadas y podía hacer uso de ellas de modo sinérgico. Aquí, la comparación con Mozart es justificada, pues Mozart también desplegó enormes talentos en todas las dimensiones de la música: ejecución, composición y dramatización de la acción humana en obras teatrales.

Las dificultades en otras áreas de aprendizaje no son una concomitancia necesaria de la prodigiosidad, pero se dieron en Picasso. Odiaba la escuela, intentaba con todo empeño no asistir a ella, y lo hacía mal cuando aparecía por clase. Tuvo dificultad en aprender a leer y escribir, y más todavía en dominar los números.⁸ Parece haber querido tratar los números como si fueran modelos visuales, más que como símbolos de cantidades, viendo por ejemplo una paloma como si fuera una disposición de ojos como ceros, alas como doses y la línea básica como la suma de las cifras; la historiadora del arte Mary Giedo cree que «antropomorfizaba los numerales y estaba distraído por las fantásticas dotes perceptivas que poseía».⁹ Sin contactos bajo cuerda, clases particulares frecuentes y trampas descaradas en los exámenes, muy posiblemente no habría alcanzado el graduado escolar. Neuróticamente, no asistía a clase a no ser que su padre estuviera con él, permaneciera próximo o prometiera regresar a cierta hora.

Se ha dicho que Picasso nunca dominó ciertas habilidades escolares y que tenía problemas con el pensamiento abstracto. Aunque no es necesario sacar una consecuencia tan dura, la disparidad (o, dicho con mis términos, la asincronía) entre sus consumadas

destrezas artísticas y su exigua agudeza en la escuela apenas sin duda al joven Picasso. Desde entonces, este desajuste vició siempre su relación con el mundo del saber y con quienes eran intelectuales (no artistas).

Las obras de juventud de los artistas pueden esconder indicios de sus posteriores realizaciones. Desde 1890, cuando tenía 9 años, la familia de Picasso conservó prácticamente cada trozo de papel en el que dibujaba, así como numerosos cuadernos, libros escolares y otras superficies sobre las que quedaron sus impresiones gráficas (la figura 5.1 es la primera pintura conservada de Picasso).¹⁰ A partir de este documento, no sólo podemos observar los tenaces esfuerzos de Picasso por dominar todos los aspectos formales de los modelos animados e inanimados que se encontraba; mucho más importante es la tendencia irrefrenable que encontramos en él a experimentar, a probar diversas disposiciones compositivas, dibujar el mismo objeto desde diversos ángulos, y captar emociones contrastantes, incluidas las que eran altamente evocativas y dramáticas.

Estos cuadernos revelan un Picasso en la temprana adolescencia que ya podía dibujar con destreza, talento y originalidad casi cualquier objeto de su entorno. Hay toda clase de flora, fauna y objetos artificiales, así como retratos asombrosamente vivos de lo joven y lo viejo, lo sano y lo enfermo, lo grotesco y lo sensual. Aunque lo explícitamente erótico y lo gratuitamente violento no son representados todavía, ya pueden distinguirse trazas de ellos.

Pero quizás aún más importantes, como presagios de la maestría artística posterior de Picasso, son los modos en que fragmenta y distorsiona aspectos de forma y escala, las representaciones enguinaldadas de símbolos numéricos y alfabéticos, la proliferación del trampantojo, equívocos visuales, caricaturas monstruosas, yuxtaposiciones absurdas, y otras semejantes.

Simplemente, no sabemos si Picasso recordaba conscientemente estos experimentos gráficos cuando, dos décadas más tarde, él y Georges Braque estaban inventando el cubismo; pero al menos en un nivel inconsciente, Picasso pudo echar mano de esta reserva de experimentación juvenil.¹¹

Tal experimentación resulta crucial en la primera obra de un artista. Hay muchos más jóvenes que dominan las prácticas establecidas en un campo, con más o menos rapidez, que jóvenes que ya están jugueteando con disposiciones desconocidas y orientando su campo en nuevas direcciones. En el área de la música, por ejemplo, por cada niña o niño pequeño que experimenta con el canon musical —que «descompone» la música que se supone que ejecuta— hay docenas que simplemente tocan como se les ha enseñado a tocar, y que nunca consideran siquiera la posibilidad de adoptar un rumbo temático o rítmico divergente.



FIGURA 5.1

El picador (1889-1890), óleo sobre madera. La primera pintura que se conoce de Picasso.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París

El padre de Picasso parece haber sido un pintor claramente ordinario, a quien cualquier pensamiento de cuestionar directamente el canon le habría resultado extremadamente perturbador.¹² (Fue él quien insistió en que Picasso asistiera a las academias tradicionales de Barcelona y Madrid, para que su hijo pudiera, presumiblemente, llegar también a ser un profesor de pintura de provincias.) Así, Picasso no se hizo rebelde por imitación de la conducta de su padre (no más que Mozart adquirió su talante iconoclasta de su padre, pedestre y observante de la ley). Uno podría buscar a la independencia irreverente de Picasso otros modelos de identificación, que irían desde su obstinada madre hasta su financieramente estable tío Salvador.

Pero me parece igualmente probable que esta voluntad de experimentar sea más bien un factor endógeno: factor que surge de un temperamento que intenta despertar, del puro placer de trabajar en el medio, de una confianza en sus propias dotes emergentes y, quizá con menor fortuna, de la asincronía entre su facilidad en su propio medio artístico y sus dificultades con las prácticas escolares habituales. Si uno no puede tener éxito en las ocupaciones en que se espera que los estudiantes tengan éxito, puede combatir las frustraciones personales y confundir a los miembros de la familia abriendo un camino en las áreas en que uno es fuerte.

Otra faceta de la infancia de Picasso puede haber constituido la contribución más importante a su realización artística final. Me refiero aquí a una serie de traumas en la juventud de Picasso que parecen haber tenido unas consecuencias duraderas.¹³ Por supuesto, todos los niños sufren episodios traumáticos, y no es posible cuantificar el grado de perturbación del niño ni el de perduración de la herida. Pero, según todas las indicaciones, Picasso fue un joven extremadamente sensible, que recordaba con pasmosa viveza el aspecto de personas y acontecimientos desde sus primeros años.

En concreto, a Picasso le conmocionó un terremoto que ocurrió cuando él tenía tres años y que hizo que le sacaran de casa, en medio de la noche, para huir de un incendio. Picasso recordaba medio siglo después la visión de su madre alarmada, con su pañuelo sobre la cabeza, y de su padre, con la capa echada sobre el hombro, corriendo para salvar a la familia. Un segundo acontecimiento fue la muerte de una hermana joven, Conchita, cuando Picasso tenía catorce años. Conchita contrajo la difteria y, durante varias semanas, sufrió una muerte dolorosa, muy visible (y audible), por asfixia progresiva. El joven Pablo no sólo quedó profundamente turbado por esta experiencia, sino que, por alguna razón, se sentía responsable de esta muerte y quería expiarla de algún modo. Se ha especulado que, por aquel tiempo, Picasso había prometido a Dios que dejaría de pintar en agradecimiento si Conchita se salvaba; y puesto que este pacto no había sido aceptado, el profundamente supersticioso Picasso se sintió, por un lado, libre para hacer lo que quisiera en su vida profesional y personal, y, simultáneamente, culpable por esta toma de poder llena de soberbia. Tal «pacto con lo divino» aparece en las vidas de varios de nuestros creadores.

Picasso también abrigaba sentimientos fuertes y ambivalentes sobre los restantes miembros de su familia. Tenía celos de su hermana menor, Lola, que le quitaba parte de la atención que él había estado recibiendo; y estaba enfadado con su madre, María, por comenzar a idolatrar a su hermana. La madre de Picasso admiraba a su hijo, lo consideraba hermoso, y abrigaba grandes ambiciones para él, pero no mostraba una comprensión real de lo que él podría realizar; su personalidad dominante parece haber chocado con la igualmente obstinada personalidad de su hijo.¹⁴ Él era intolerante con su acaudalado tío Salvador, un hombre poderoso que apoyó financieramente gran parte de la educación de Picasso, por lo que engendró esa mezcla de gratitud y amargura que tan a menudo acompaña a las obras de caridad. (Uno piensa en el resentimiento de Freud por la liberalidad de Josef Breuer.) Se sentía frustrado por las cinco mujeres altivas (cuatro tías solteras, además de su madre) que vivían en la casa donde él crecía.

Y lo que es más importante, Picasso tenía sentimientos decididamente ambivalentes hacia su padre. Por un lado, le amaba desesperadamente y dependió de él prácticamente a cada momento hasta que pasó su primera adolescencia. Por otro lado, se daba cuenta de que su padre era una figura débil y acomodadiza, que trataba de congraciarse con la

gente para mantener un trabajo, que intentaba manipular los acontecimientos para favorecer la carrera de su hijo, y que rechazaba el riesgo artístico y, ciertamente, abrazaba los mismos valores académicos y burgueses que el Pablo adolescente estaba comenzando a despreciar. Picasso creyó necesario denigrar a su padre, e incluso hacer de él un retrato poco lisonjero. Aunque no es seguro que el padre de Picasso incluso dejara de pintar cuando su hijo le superó, está documentado el hecho de que Pablo renunció al apellido de su padre, Ruiz, y decidió darse a conocer al mundo por el de su madre, Picasso.

Las obras de infancia de Picasso

La historia habitual contada sobre Picasso es que fue un prodigio en pintura que, sin esfuerzo, superó a todos los demás artistas de su ambiente. Esta historia ha sido puesta en duda recientemente por el perspicaz biógrafo de Picasso, John Richardson, que reconoce el precoz talento de Picasso, aunque cree que no fue tan extraordinario, y que subraya lo duro que tuvo que trabajar Picasso para lograr el éxito en la pintura. En opinión de Richardson: «Parecería que Picasso —a diferencia de ciertos compositores (Mozart, por ejemplo)— se ajusta a la regla de que ningún gran pintor ha producido nunca una obra de verdadero interés antes de la pubertad».¹⁵ Richardson también cuestiona alguna de las leyendas acerca de los fracasos escolares de Picasso y de sus triunfos iniciales en pintura, sosteniendo que Picasso (y sus hagiógrafos) tenían una compulsión a presentar a su joven genio en términos injustificadamente aduladores y heroicos.

Merece la pena tener en cuenta el testimonio del propio Picasso sobre el asunto. En una conversación con su amigo Brassai (pseudónimo del pintor Gyula Halasz), declaraba:

A diferencia de la música, no hay prodigios en dibujo/pintura. Lo que uno puede considerar un genio precoz es, en realidad, el genio de la niñez. Desaparece a cierta edad sin dejar rastro. Es posible que ese chico llegue un día a ser un artista, pero tendrá que empezar de nuevo desde el principio. Yo, por ejemplo, no tuve este genio. Mis primeros dibujos no podrían haber sido colgados en una exposición de obras infantiles. Estas pinturas no tenían infantilismo ni ingenuidad [...] A una edad temprana yo pintaba de un modo bastante académico, tan literal y preciso que todavía hoy me asombra.¹⁶

En un aparte bien conocido —aunque enigmático—, en una exposición de obras infantiles, Picasso bromeaba una vez: «Cuando yo tenía su edad, podía dibujar como Rafael, pero me ha llevado toda la vida aprender a dibujar como ellos».¹⁷

En tales observaciones Picasso está, por un lado, poniendo en un pedestal las obras infantiles y, al mismo tiempo, distanciando su propia infancia de tan romántica visión del talento artístico. Es verdad que las obras de Picasso conservadas por su familia apoyan la idea de que Picasso era un pintor académico en ciernes y no un *naïf* encantador. Sin

embargo, no tenemos dibujos de Picasso de sus primeros ocho años de vida, y por tanto no podemos determinar en qué medida se parecían sus obras iniciales a las de otros niños; además, sus experimentos, caprichos y dibujos marginales pueden haber sido tan cruciales en su desarrollo artístico como sus lienzos concebidos más formalmente. Mi propia conclusión es que el dibujo de Picasso durante la primera década de su vida fue inusitadamente diestro, más que francamente precoz, pero que ninguna palabra que no sea «prodigio» puede describir su espectacular progreso durante los años que siguieron. Con estas reservas, podemos calificarlo legítimamente de prodigio.

La afinación del talento

Como le ocurre casi siempre a un joven dotado que completa algún adiestramiento inicial, Picasso avanzó más (y mejor) que sus primeros profesores. La historia de su educación artística formal recuerda a la de Mozart —una serie de matriculaciones prácticamente innecesarias en clases convencionales, desprecio hacia profesores mediocres, desagradables enfrentamientos personales y una vuelta al autodidactismo, a los pies de sus maestros favoritos de épocas pasadas. Picasso se matriculó primero en la Academia en Barcelona: pasó las pruebas de ingreso con facilidad, raramente asistía a clase, resultó completamente incapaz de hacer frente a las normas y las reglas, y abandonó poco después.¹⁸ (Debe ser difícil para los estudiantes permanecer en la escuela cuando piensan que son más competentes que los profesores, ¡y esa suposición resulta ser correcta!) Su tío Salvador le mandó entonces a la Academia de Bellas Artes de Madrid, donde se produjo el mismo tipo de distanciamiento. El incansable Picasso aprendía mucho más en las galerías del Prado y en las calles y los burdeles de Madrid que en las clases llenas de gravedad de la Academia.

Descontento en Madrid, Picasso regresó a Barcelona a los 17 años. Aquí salió por primera vez a un mundo más amplio. Se encontró con pintores mayores que él, como Isidre Nonell¹⁹ y Ramón Casas; entró a formar parte de un círculo de artistas, escritores e intelectuales jóvenes y bohemios, entre quienes se contaban el pintor Carlos Casagemas y el poeta Jaime Sabartés; y, gracias a su talento, tacto y encanto, pronto llegó a ser la figura destacada de una tertulia,²⁰ o círculo de camaradas, que frecuentaban el centro Els Quatre Gats («Los cuatro gatos»)²¹. Continuaba trabajando sin descanso, y encontró una salida en una publicación llamada *Arte Joven*, de la que llegó a ser el principal ilustrador. Se encontró —y absorbió inmediatamente— ideas de la esfera política y artística. Estas opiniones vanguardistas y anarquistas eran afines a las suyas —las de un joven con talento pero distante.

Durante su estancia en Barcelona, el talento de Picasso tomó forma y se hizo más profundo. Por una parte, él continuaba su autoeducación, absorbiendo las lecciones de los viejos maestros, como Francisco de Goya, Diego Velázquez y Francisco de Zurbarán,

así como los nuevos estilos asociados con el impresionismo y el arte de cabaret del estilo de Toulouse-Lautrec. Al mismo tiempo, fue más allá de las representaciones fáciles y superficiales para explorar la psicología de marineros y estibadores, las corrientes emocionales profundas de los paisajes y las escenas callejeras, así como las a menudo cargadas relaciones humanas, manifiestas en retratos familiares y escenas de la vida nocturna. Intentó entrar en el mundo del sufrimiento y la pobreza. Obsesionado con el aspecto seductor de una artista de *striptease*, volvería a su habitación y pasaría toda la noche intentando captar sus estados de ánimo y posturas. Se ocupó más directa e intensamente que antes de los temas del sexo, la muerte y la anarquía; y se dibujó a sí mismo con exactitud, y también con una pasmosa e impresionante colección de disfraces y trajes.²² Su virtuosismo para captar el estado de ánimo, la personalidad e incluso los pensamientos de sus modelos, y para hacerlo con ingenio y penetración con unos pocos trazos, causaba honda impresión en los observadores.

Sus compañeros pronto se dieron cuenta de que Picasso era un individuo de inusitadas facultades y sensibilidades, un líder nato aun cuando estuviera callado. Y, quizá por primera vez en su vida consciente, Picasso comenzó a sentir —de una manera que recuerda al joven Freud— que no había límites en lo que podía llevar a cabo. Consciente de esto y encumbrado a un puesto destacado entre los jóvenes talentos de su tierra natal, sólo era cuestión de tiempo el que, como tantos otros jóvenes con talento, emigrara al centro del arte del mundo occidental.

EL JOVEN ARTISTA EN PARÍS

Aunque podían encontrarse importantes comunidades de artistas en Viena, Berlín y otras capitales, ninguna otra ciudad europea presentaba la atractiva combinación de elementos artísticos, intelectuales, pintorescos y románticos asociados con París.²³ El Picasso de diecinueve años fue ineludiblemente atraído hasta allí, igual que Stravinsky, Freud, Eliot e incluso Gandhi se sintieron llamados a París por distintas razones. Y no es sorprendente que Picasso, habiéndose distinguido en la capital francesa para cuando contaba con treinta años de edad, centrara el resto de su larga vida en una ciudad (y un país) que durante tanto tiempo ha estado asociada con las artes visuales y la legendaria vida bohemia.

Para cuando Picasso llega a París, al barrio de artistas de Montmartre, el impresionismo, el avance artístico supremo de finales del siglo XIX, era ya historia. Lo que había comenzado como un movimiento contra el sistema —que despreciaba los formidables temas clásicos, las grandes emociones y el ideal del realismo fotográfico— se había convertido ahora prácticamente en la norma: el uso de temas ordinarios, la experimentación «científica» con luces y texturas, y el deseo de captar las impresiones visuales transitorias eran ahora lugares comunes. Y, como otros movimientos que una

vez fueron controvertidos, el impresionismo había engendrado, a su vez, su propia serie de reacciones, entre ellas el postimpresionismo y el expresionismo. Picasso se encontró, no sólo con las típicas obras impresionistas de Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y Camille Pissarro, y las obras neoimpresionistas de Georges Seurat y Paul Signac, sino también la obra expresionista de Vincent van Gogh, los lienzos primitivistas de Paul Gauguin, los carteles de tinte social y político de Henri de Toulouse-Lautrec, las imponentes y evocadoras esculturas de Auguste Rodin, la obra simbolista de Eugène Carrière, y el vigoroso arte ilustrativo que ornaba periódicos y anuncios comerciales. Ninguna escuela era dominante: no menos que en los campos de la física y la psicología, el cambio incesante estaba en el aire.

Con rápido estudio y una instintiva capacidad de imitación, Picasso descubría fácilmente las características de los diversos modelos estéticos que se encontraba. Pasaba muchas horas en las galerías y absorbía casi todo lo que veía, siendo capaz de evocarlo más tarde sin esfuerzo aparente. Y sin embargo, a sus veinte años, Picasso ya no producía simplemente obras imitativas. En efecto, durante los primeros años después de su estancia en Barcelona, pasó por una serie de etapas en las que produjo obras que llevaban inequívocamente su sello personal. Sus obras se caracterizaban por una franqueza, una dureza y un patetismo que las hacía fácilmente reconocibles. Si Picasso hubiera muerto a los veinticinco años, no habría sido considerado un revolucionario; pero, como los malogrados Toulouse-Lautrec y Seurat, habría sido reconocido como un pintor que había expresado con la pintura sus visiones únicas del mundo.

Al principio, la vida de Picasso en París fue cualquier cosa menos idílica. (Pienso concretamente en Picasso cuando leo el evocativo poema de Milosz que sirve de frontispicio a este libro.) Como extranjero con relativamente poca educación y que no hablaba francés, se sintió perdido en el cosmopolitismo intimidatorio de París. Estaba muy afectado por la pobreza y la suciedad que veía y, aunque finalmente se acostumbró a ella, la existencia miserable sufrida por tanta gente produjo su efecto en este joven sensible y de tendencias anarquistas. Propenso a la superstición, temía las enfermedades, las dolencias sexuales y la ceguera que se encontraba diariamente. Incapaz al principio de vender sus obras, vivía en la pobreza. En una ocasión, incluso pensó en suicidarse.²⁴ Aunque de algún modo distanciado de su familia, todavía dependía de ella emocional y financieramente, y sentía la necesidad de volver a casa, especialmente cuando aumentaba el frío en su piso desnudo. Entre 1899 y 1904, anduvo viajando repetidamente entre París, Málaga, Barcelona y Madrid.

Teniendo en cuenta que muchos artistas estimables nunca alcanzaron el éxito durante su vida, el encumbramiento de Picasso ocurrió con sorprendente rapidez. Su virtuosismo y adaptabilidad fueron reconocidos pronto. Montó su primera exposición con apenas veinte años, y Félicien Fagus, un crítico de *La gazette d'art*, comentaba la pureza de su pintura, su amor al color y los temas, su curiosidad por todo y el enorme abanico

de influencias que había conseguido asimilar. Habiendo alabado al talentoso joven («dicen que no ha cumplido aún veinte años y que pinta tres lienzos diarios»),²⁵ Fagus hace una perspicaz advertencia:

El peligro radica para él en este mismo ímpetu que puede llevarle fácilmente a un virtuosismo fácil. Lo prolífico y lo fecundo son dos cosas diferentes, como lo son la violencia y la energía. Esto sería muy de lamentar, ya que estamos ante una virilidad tan brillante.²⁶

Como es bien sabido, la primera fase reconocida de Picasso vino a llamarse «el período azul», y lo constituyen pinturas que reflejaban las horrendas circunstancias de la vida parisina: mendigos, parejas tristes, familias pobres —«tipos» puros que son pintados, sin embargo, con características individuantes—. Parecía fascinado por los solitarios, las familias rotas, la yuxtaposición de muchedumbres y las figuras anónimas en una metrópoli superpoblada; lo que un crítico denominó «la belleza de lo horrible»,²⁷ otro lo calificó como «esta estéril tristeza»,²⁸ y un tercero lo llamó «un sentido negativo de la vida». ²⁹ Incluso fue a la prisión de Saint-Lazare, para poder estudiar de modo exhaustivo a las prostitutas.

Cuando las circunstancias de Picasso mejoraron algo y comenzó su primer asunto amoroso serio, siguió «el período rosa» o rosado. Las obras de este tiempo eran algo más luminosas, y representaban la vida del circo y los personajes que, si no serenos y en paz, al menos se encontraban, obviamente, en circunstancias mucho mejores. El tema dominante se había desplazado de la pobreza sin mezcla a la vida bohemia del artista. Podríamos considerar estos dos períodos juntos como la primera fase de madurez de Picasso, el tiempo en que había desarrollado un estilo característico, pero todavía no verdaderamente innovador.

Para 1905, la situación personal de Picasso había mejorado sustancialmente. Como había ocurrido cinco años antes en Barcelona, un grupo de artistas, escritores e intelectuales —*la bande Picasso*— se agruparon en torno al joven y talentoso artista español. El escritor Guillaume Apollinaire, el crítico André Salmon y el poeta Max Jacob no eran sino tres de los jóvenes franceses que encontraron en Picasso una figura atractiva. Eran activos, vivos, sarcásticos, ambiciosos y dispuestos a triunfar. El viejo amigo español de Picasso, Sabartés, también se unió al grupo, y comenzó lo que fue, esencialmente, un servicio de por vida a su admirado paisano.

Picasso apreciaba de modo particular la compañía de poetas y escritores, cuyos intereses y habilidades complementaban los suyos. Le ayudaban a expresar con detalle lo que estaba intentando llevar a cabo, le hacían sugerencias sobre adónde encauzar sus abundantes energías, le informaban sobre el mundo de las ideas y le promocionaban su obra ante el resto del mundo; al mismo tiempo, estas gentes de la palabra se maravillaban del virtuosismo de Picasso, de su capacidad para captar con unos pocos trazos bien colocados los aspectos de carácter que ellos intentaban plasmar en el lenguaje normal. En

el caso de Apollinaire, la relación era especialmente simbiótica: los dos parecían pensar del mismo modo, tener intereses e imaginaciones complementarios, y avanzar por caminos artísticos paralelos: en opinión de John Richardson, «servían de mutuo catalizador en una medida sin precedentes en la historia del arte y la literatura».³⁰

Las consecuencias de una tragedia

Las dificultades iniciales y las primeras insinuaciones del éxito sirvieron de trasfondo al acontecimiento más traumático de la temprana vida adulta de Picasso. Un amigo íntimo de Picasso, un pintor barcelonés de talento, pero atormentado, llamado Carlos Casagemas, le había acompañado a París. Compartían alojamiento, posesiones, amigos e incluso una amante. Casagemas sufría depresiones por las circunstancias de su vida y, especialmente, de su vida amorosa (parece que era impotente); y en una ocasión en que Picasso estaba en España, Casagemas intentó matar a su amante y después consiguió darse muerte. Para agravar la tragedia, la madre de Casagemas murió a continuación; según algunos informes, cayó muerta en el acto al oír lo del suicidio de su hijo.

A lo largo de su larga vida, Picasso experimentó una enorme dificultad para enfrentarse con la muerte. Normalmente, intentaba negarla completamente. No hablaba sobre los que morían, rehusaba asistir a sus funerales, y temía a cualquier persona o agente que pudiera producir enfermedad, edad avanzada o muerte. Ninguna de estas reacciones era totalmente anormal, por supuesto, e incluso puede que fueran características de los españoles supersticiosos de su era; pero en el caso de Picasso se combinaban con una fascinación por la violencia, la muerte y la tragedia, tal y como se expresaba en las corridas de toros, el conflicto político internacional y los sórdidos ambientes de Montmartre, que él estudiaba con precisión clínica semejante a la de Charcot.

Durante un tiempo, Picasso puso cierta distancia entre él mismo y el trágico suicidio de Casagemas. (Comentó por entonces: «Pensar que Casagemas está muerto me hace pintar en azul»;³¹ e hizo algunos retratos de su amigo, completados con un agujero de bala en la sien.) John Richardson mantiene que «se culpaba o no Picasso por haber abandonado a su amigo, la culpabilidad que sentía hacia Casagemas, como la que sintió hacia su hermana muerta [...] y hacia el padre que quería matar, proporcionaba a su arte precisamente la catarsis que requería».³²

En cualquier caso, dos o tres años más tarde, Picasso ejecutó una pintura que, en muchos aspectos, era la mayor y más importante de su joven vida. Esta pintura, una pieza del período azul titulada *La vie [La vida]*,³³ está situada en el estudio de un artista (véase la figura 5.2). Presenta dos figuras principales —presumiblemente Casagemas, con una herida en su sien, y su amante— frente a una figura ominosa y de rostro adusto semejante a una *madonna*, que mece a un niño y ocupa el lado opuesto del lienzo; en un

pequeño cuadro en el trasfondo, dos mujeres desnudas se acurrucan una contra la otra. La amante se apoya confiadamente en el hombre, que parece como si deseara estar lejos de allí. Quizá Casagemas está reflexionando sobre si debería abrazar o matar a su amante.

Según todas las indicaciones, *La vida* representaba los esfuerzos de Picasso por encajar la vida y la muerte de Casagemas, y sus propias reacciones confusas ante ella. En un sentido más amplio, trataba acerca de sus propios sentimientos sobre la muerte —por ejemplo, la pérdida de su amada hermana—, sus actitudes ante la fecundidad y la esterilidad artísticas, y sus relaciones con la familia y las mujeres, tema en el que permanecería marcadamente ambivalente durante el resto de su vida.



FIGURA 5.2

La vida (1903), óleo sobre lienzo (196,8 x 129,5). Obra maestra temprana del período azul.

© ARS, N.Y./SPADEM, París

La vida como una primera obra definitiva

Picasso fue un virtuoso, que pintó, dibujó, esculpió o grabó cientos de obras durante casi cada año de su larga vida. Sin embargo, sin duda alguna, Picasso vio estas obras como diferentes en importancia; y, de vez en cuando, procedía a trabajar en un lienzo que

representaba para él una especie de recapitulación —un oratorio entre canciones, una novela entre historias cortas. El lienzo era mayor, la preparación llevaba más tiempo, había muchos borradores y bocetos, los temas (e incluso el título) eran graves, y, sobre todo, los elementos visuales y temáticos dibujaban conjuntamente elementos que habían aparecido de modo más fragmentario en obras precedentes. Vemos este proceso en acción en las pinturas más famosas de Picasso: *Familia de saltimbanquis* (1905; véase la figura 5.3), *Les demoiselles d'Avignon* (*Las señoritas de Aviñón*) (1907), *Los tres bailarines* (1925; véase la figura 5.4), *Guernica* (1937; véase la figura 5.10), *El osario* (1945), y varias otras, a menudo terminadas a intervalos de una década. El prototipo de estas obras-resumen, sintéticas o definitivas, es *La vida*.



FIGURA 5.3

Familia de saltimbanquis (1905), óleo sobre lienzo (212,7 x 229,8). Cuadro de Picasso que señala el clímax del período rosa.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.



FIGURA 5.4

Los tres bailarines (1925), óleo sobre lienzo (217,5 x 142). Una obra definitoria del período postcubista.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París

El examen de los bocetos preliminares y estudios radiográficos del lienzo final revelan una considerable experimentación de Picasso en la preparación de *La vida*. En varias ocasiones puso dentro de la obra un autorretrato, un retrato de la joven con diferentes rasgos faciales, otras pinturas en el trasfondo, un hombre pájaro, un desnudo y un retrato de su padre. La obra en su conjunto toma prestado mucho del espíritu de una pintura de 1901, de estilo similar a las del Greco, titulada *Evocación*, que representa el entierro de Casagemas y su ascenso al cielo.

Como demuestra Mary Giedo en un estudio detallado sobre *La vida*, cada figura y postura pueden encontrarse en obras de Picasso de los años inmediatamente anteriores?

³⁴ Es su particular combinación —y las profundas afirmaciones que transmiten sobre el amor, la vida, la castidad, el pecado, la indiferencia y la muerte— lo que hace de *La vida* una obra definitoria. Giedo señala también la extrema fluidez de los personajes principales en los bocetos iniciales; Picasso cambia constantemente la expresión gráfica de las identidades, las posturas y los estados de ánimo, hasta que, finalmente, llega a la combinación que quiere conservar. Por ejemplo, lo avanzado del embarazo e incluso su posibilidad varía de un boceto a otro; un artista (una vez más, inicialmente parecido a Picasso) es incluido y después eliminado del lienzo.

Quizás es más significativo que la relación entre las dos figuras centrales es modificada, pasando del afecto a la distancia y al ataque físico del hombre contra la mujer. John Richardson relaciona las figuras de *La vida* con las representadas en las cartas del tarot, subrayando que cada una ha de ser tratada con la misma ambigüedad: «Como todos los grandes arcanos del tarot, tiene un significado positivo o negativo [...] según la dirección en que la carta sale cuando se le da la vuelta».³⁵ En tales revisiones, análogas a los borradores de «El proyecto» de Freud o a los intentos iniciales de Eliot con *La tierra baldía*, uno ve en acción el pensamiento de un artista gráfico, su búsqueda y resolución, llenas de simbolismo, de un problema. Un abanico de símbolos e inteligencias son aprovechados, proporcionando una rica red de significados y, finalmente, una obra de singular densidad.

En una vida tan dilatada como la de Picasso, es arriesgado señalar una obra de arte como punto decisivo. Y, ciertamente, es probable que pudieran elegirse multitud de pinturas de Picasso como cruciales para su propio desarrollo y para el modo en que el mundo ha llegado a considerar su obra. Casi cada una de las obras más significativas de Picasso representan una culminación y una anticipación: la mayoría de ellas utilizan con genialidad lo que ha visto y lo que ha hecho en los años inmediatamente precedentes. Como mínimo, sin embargo, se puede hablar de *La vida* como emblemática, sintomática y típica de los cambios que están teniendo lugar en el talento artístico del dotado joven español.

En Picasso y otros grandes artistas que explotan sus respectivos medios, las obras definitorias de todos ellos consiguen conectar acontecimientos y emociones de significado profundamente personal con temas e imágenes de alcance universal.³⁶ Esta idea ha sido expuesta tan a menudo que suena banal, pero no por ser más conocida es menos verdadera. Como otros lienzos definitorios de Picasso, *La vida* sondea la profundidad de los propios sentimientos de Picasso respecto a los que le son más cercanos —miembros de su familia, amigos y amantes— y lo hace de tal modo que puede incluso tocar los sentimientos y entendimientos de quienes viven en circunstancias enteramente diferentes.

Al pintar una obra como *La vida*, Picasso estaba haciendo un camino cada vez más personal. Ninguna de las demás obras de este período se prestan fácilmente a una comparación. Todavía con veintipocos años, Picasso pertenece ya a la categoría de los más grandes pintores de la generación anterior, como Van Gogh o Paul Cézanne, y a la de un contemporáneo con quien seguiría comparándose, Henri Matisse. Pronto iría aún más lejos en su propio desarrollo, hacia una forma de pintura que establecería nuevos criterios para el nuevo siglo.

Para 1905, Picasso era ya un artista relativamente bien asentado en París, que comenzaba a cobrar sumas considerables por su trabajo, con marchantes interesados en representarle, y también con clientes con quienes podía contar. Especialmente para quien había sido un prodigio y había hecho la difícil transición a un nuevo país y a un estilo estético intensamente personal, podría haber sido extremadamente tentador mantenerse en el mismo estilo, cultivar un grupo de partidarios, montarse en la rueda de la fortuna en la dirección en que ya estaba girando. Pero había algo en Picasso —quizás el mismo impulso que le llevó a descomponer formas en los cuadernos de su juventud— que le impidió siempre dormirse en los laureles; al contrario, se sentía empujado continuamente a afrontar nuevos desafíos y a escalar nuevas cumbres —y también a exponerse a abismos inauditos— profesional y personalmente. Este impulso inexorable, naturalmente, ha caracterizado a nuestros restantes titanes creativos, y quizá sea en realidad su característica definitoria.

Apollinaire sostenía que había dos clases de artistas: el virtuoso «acumulalotodo», que utiliza la naturaleza, y el estructurador reflexivo y cerebral, que debe utilizarse a sí mismo. Mozart podría servir como prototipo del primero, Beethoven, del segundo. Como prodigio, Picasso personificaba el primer tipo, pero, sostenía Apollinaire, fue capaz de convertirse en la segunda clase de artista: «Nunca ha habido un espectáculo tan fantástico como la metamorfosis que experimentó al transformarse en un artista del segundo tipo».³⁷ Picasso mismo sentía esta antinomia cuando se quejaba a Gertrude Stein: «Si puedo dibujar tan bien como Rafael, al menos tengo el derecho de elegir mi camino, y ellos deberían reconocer ese derecho, pero no, dicen que no».³⁸

Una vez más, la identificación de obras fundamentales o definitorias supone una cierta simplificación. Una candidata, el *Retrato de Gertrude Stein* (1906), destaca por el proceso del artista: Picasso pidió a su modelo que posara durante más de ochenta sesiones; después se fue de veraneo, eliminó totalmente los rasgos faciales reconocibles, y acabó el retrato lejos de Stein, sustituyendo con facciones de máscara los realistas.³⁹ (Reprendido porque el retrato no se parecía a Stein, se dice que Picasso salió con una de las agudezas artísticas memorables del siglo: «No te preocupes, se parecerá».)⁴⁰ Otra candidata del mismo año, los *Dos desnudos*, muestra dos musculosas figuras corpulentas, esculturales, cuya identidad es más tipológica que personal; el espectador contempla una masa desmadejada producida por toscas franjas de pintura. Y está el *Autorretrato* de Picasso de 1907, en el que los rasgos faciales semejan formas geométricas, más que carne viva con sus contornos —otro ejemplo de retrato en forma de máscara.

Pero nadie, viendo simplemente estas pinturas, podía estar preparado para la conmoción de *Las señoritas de Aviñón* de 1907 (véase la figura 5.5), que muchos tienen por la pintura más importante del siglo y uno de los momentos cruciales y decisivos en la historia de las formas artísticas en general. Como otros lienzos definitorios de Picasso,

Las señoritas recapitulaba obras de los años precedentes; pero más que ninguna otra, se proyectaba hacia adelante, hacia un estilo completamente nuevo de pintura, en el que las formas asumidas por el tema tratado cargaban con el peso estético.⁴¹



FIGURA 5.5

Las señoritas de Aviñón (1907), óleo sobre lienzo (243,8 x 233,7). Avance creativo inicial de Picasso.
© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Ha corrido mucha tinta sobre las posibles fuentes gráficas de *Las señoritas*, la obra clave que inspiró en parte el cubismo. Sin duda, la obra no se salía del contexto de la historia general y reciente del arte, y se pueden percibir en ella insinuaciones de artistas que van desde Ingres, Delacroix y el Greco, hasta Manet y Gauguin. Picasso estaba influido por el arte ibérico, que había estado estudiando recientemente, y por las poderosas figuras humanas retratadas por los artistas fauvistas, especialmente Matisse. Casi con certeza, Picasso fue también influido por las máscaras africanas que había visto en el Trocadero parisino, aunque el testimonio del propio Picasso sobre los supuestos vínculos de *Las señoritas* con el arte tribal africano cambió a lo largo de las décadas. Las composiciones de gran envergadura de figuras desnudas expuestas poco antes por sus competidores Matisse y Derain también pudieron estimular y motivar a Picasso, que

competía ferozmente con los titanes de su época.⁴² Recientemente, han aparecido pruebas de que Picasso había visto los dibujos privados de Degas de un burdel, y que también éstos fueron incorporados en este trabajo definitorio.⁴³

Pero, probablemente, la influencia artística individual más importante en Picasso (y, en cuanto a este punto, también en Matisse y en Braque, los dos contemporáneos que significaban tanto para él) fue la obra de Cézanne, su directo predecesor. Cézanne no fue ni un gran dibujante ni un colorista magistral, pero había penetrado profundamente en la naturaleza de la pintura, al menos tal y como la iba a concebir el siglo XX. Cézanne llegó a ver la pintura como una tarea formal: formal en cuanto que las cuestiones de forma eran determinantes y en cuanto que las formas geométricas implícitas en toda materia perceptible servían como fundamento a la actividad gráfica. «Debes ver en la naturaleza el cilindro, la esfera, el cono», había declarado.⁴⁴

Particularmente en sus últimos años, Cézanne abandonó la representación perspectivista y, en su lugar, unió los planos del primer término y del trasfondo en un conjunto de formas superpuestas y colores. Y, en su búsqueda de una realidad pictórica permanente, dio la espalda igualmente a la combinación de color, emoción y sensación que había sido apreciada por los impresionistas y los expresionistas, cada cual a su modo. Una importante exposición retrospectiva sobre Cézanne celebrada en 1907, al año siguiente de su muerte, afectó profundamente a sus contemporáneos más jóvenes: «¿Que si conozco a Cézanne? Él es mi solo y único maestro», dijo Picasso a Brassai varias décadas más tarde.⁴⁵

En los años recientes, los estudios sobre Picasso han recibido un maravilloso regalo —el descubrimiento de unos 175 cuadernos guardados por Picasso desde 1894 a 1967. Incluidos en este asombroso hallazgo, hay no menos de ocho cuadernos dedicados a bocetos preliminares de *Las señoritas*. Además, algunas de las formas que aparecen en *Las señoritas* han sido estudiadas incluso en cuadernos anteriores, cuando Picasso se dedicaba a innumerables deformaciones y caricaturas en un esfuerzo por representar la forma humana. Y, a finales de 1991, fue descubierto el único boceto preparatorio al óleo que existe.⁴⁶

El modo de preparación de Picasso es fascinante. Los temas pueden ser seguidos durante años e incluso décadas, al tiempo que Picasso ensaya variaciones sobre sus conocidos temas: toros, caballos, las dos clases de mujeres (a las que apodaba «diosas» y «felpudos»), casas y enseres domésticos (cuando Picasso se cambiaba de alojamiento, pasaba hasta un mes haciendo bocetos de su nuevo entorno), y reproducciones y transformaciones de sus propias obras pasadas y también las de otros artistas que admiraba. Se dice que Picasso nunca olvidó ninguna obra que hubiera visto o hecho, y que podía utilizar formas de varias décadas atrás.

Con la posible excepción de una película del artista pintando, hecha a mediados de la década de 1950, los cuadernos de Picasso constituyen la mejor vía de acceso hasta las elaboraciones de su propia mente, flexible y profusamente abastecida. Representan un

registro continuo y anotado de las cuestiones y problemas que le ocupaban; en ese sentido sirven como una útil presentación iconográfica de las imágenes que, presumiblemente, se arremolinaban en su cabeza. A uno le viene a la mente el testimonio de su amigo Sabartés, de que este registro se extiende a su vida personal: «Descubríamos en sus obras sus vicisitudes espirituales, los recodos del destino, las satisfacciones y disgustos, sus gozos y placeres, el dolor sufrido en cierto día o en cierto tiempo de un determinado año». Picasso decía sucintamente: «Mi obra es como un diario».⁴⁷ Fue acertado que la primera exhibición pública de algunos de estos cuadernos fuera llamada «Je suis un cahier...» («Soy un cuaderno»).

Como cualquier obra transcendental, *Las señoritas* puede describirse de múltiples formas y desde diversas perspectivas. Quizá sea simplemente un retrato grande (aproximadamente dos metros y medio por dos metros y medio) y desolador de cinco prostitutas, dispuesto en una composición llamativa, en que cada una adopta una posición algo diferente a lo largo del lienzo, apareciendo totalmente aislada de otras. Sus rostros son lisos y vacíos; sus ojos, grandes y negros, miran fija y directamente, independientes de la orientación del rostro; sus cuerpos, prácticamente planos y sin forma, están sólo parcialmente esbozados. Parece haber una lucha entre la carne humana blanda de las mujeres y las duras formas y los ángulos con que están representadas. El mensaje temático preciso de la pintura sigue siendo oscuro, pero el retrato, de tono alegórico, pretende ser, sin duda, una violenta descripción del modo de vida de estas mujeres. (Un título anterior fue *La paga del pecado*.) El mensaje estético es igualmente claro: Picasso ha declarado la guerra a la noción de pintura realista o ennoblecedora, y ha insistido en la prioridad de las características formales urgidas por Cézanne. Pero, mientras que los temas de Cézanne eran neutros (bodegones) o afables (bañistas, jugadores de cartas), los motivos de Picasso eran tan acerbos como los tratados antes, en *La vida*, o después, en *Guernica*.

Pocas de las pinturas de Picasso dan la impresión de estar completamente acabadas; en la mayoría de los casos, uno puede encontrar versiones anteriores que podrían haber bastado, así como pinturas posteriores que podrían ser consideradas como versiones ulteriores del lienzo en cuestión. Pero con *Las señoritas*, esta impresión de que no está acabada es particularmente fuerte. Por un lado, hay una abundante planificación de la obra final en cada uno de sus particulares —mucho «pensar sobre el medio—». Sin embargo, las versiones anteriores obviamente habían procedido en una dirección más narrativa y menos rígida. Como sucedía a menudo en la evolución de la obra de Picasso, la tendencia iba hacia una afirmación más simple y más directa; efectivamente, tales tendencias aparecen manifiestas durante este período en el conjunto de los cuadernos.

Inicialmente, Picasso había incluido un marinero en el centro (posiblemente iniciándose en el sexo) y un estudiante de medicina a la izquierda de la pintura; en unas ocasiones, el estudiante sostenía una calavera; en otras, un libro. Probablemente, estas figuras fueron dibujadas para ilustrar la gama de clientes varones y la variedad de

actitudes ante la prostitución, o quizá para captar diferentes aspectos del propio ser físico y psicológico de Picasso. Los rasgos del burdel también estuvieron más claramente delineados (incluyendo una cortina corrida para permitir una mirada al interior) y, durante algún tiempo, hubo un homúnculo o criatura embrionaria en los bocetos. La supresión final de varias «figuras que hacían comentarios» morales permitió a Picasso retratar la vida de prostitución más crudamente. La presentación, e incluso el número, de las figuras femeninas también cambió a lo largo del tiempo; parece que las dos figuras de la derecha fueron añadidas al lienzo más tarde, y que sus rostros, originalmente de apariencia ibérica, habrían sido cambiados para que parecieran máscaras africanas. Un rasgo permanente es el brazo alzado «anunciando» de la figura izquierda: curiosamente, un brazo extendido semejante aparece treinta años después en *Guernica*.

Fueran cuales fueran las razones para estos cambios de contenido y tono, la obra final produce un tremendo impacto. Intentando explicar su duradera efectividad, Timothy Hilton, historiador y crítico de arte, mantiene que «nunca hubo antes —ni ha vuelto a haber después, se podría añadir— una pintura con tal sistema de torsiones internas, volumen convertido en una línea retorcida o cortante».⁴⁸ La obra sirve de culminación provisional de los diversos experimentos a los que Picasso había estado dedicado privadamente en sus cuadernos —perspectivas múltiples, contrarios emparejados, formas circulares y dentadas que chocaban, y colores delicados y chillones que desentonaban: Picasso parecía estar poniendo a prueba cuánto podían él y otros recoger en un lienzo. Su biógrafo Roland Penrose sugiere que la obra tiene tal fuerza porque Picasso mismo estaba envuelto en una batalla, un conflicto, entre los sutiles encantos de su período rosa y los atractivos formales de una forma de arte más geométrica; y que la batalla tiene lugar de hecho en el lienzo, compendiando así un momento fundamental en la historia del arte occidental.

La ambivalencia de Picasso hacia esta obra se vio incrementada por la reacción de sus conocidos y amigos. Aun aquellos que habían admirado su obra anterior no sabían qué pensar de *Las señoritas*. Las reacciones iban de la confusión o perplejidad (Gertrude y Leo Stein, Braque) a la abierta indignación (Matisse). Sólo dos marchantes, Daniel-Henry Kahnweiler y Wilhelm Uhde, mostraron interés.⁴⁹ Kahnweiler recordaba más tarde: «Lo que quisiera hacerle comprender a usted de una vez es el increíble heroísmo de un hombre como Picasso, cuya soledad moral fue, en ese momento, absolutamente horrorosa, pues ninguno de sus amigos pintores le había seguido. Todos encontraban ese cuadro disparatado o monstruoso».⁵⁰ Picasso describía cómo eran esos momentos en que uno está asumiendo riesgos enormes: «Pintar es libertad. Si saltas, puedes caer en el lado equivocado de la cuerda. Pero si no estás dispuesto a asumir el riesgo de romperte el cuello, ¿de qué sirve? No saltas de ningún modo. Tienes que despertar a la gente. Revolucionar su modo de identificar las cosas. Tienes que crear imágenes que no

aceptarán».⁵¹ Molesto, aunque no desalentado por las reacciones, en su mayor parte negativas, Picasso dejó el lienzo tranquilamente a un lado, y no lo expuso al público durante varios años.

Al final, por supuesto, el logro de *Las señoritas* y su categoría única en la historia del período llegaron a ser comúnmente admitidos. (En este sentido, su trayectoria es, en cierto modo, parecida a la de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, que es estudiada en el capítulo 6. Obra que también puso a prueba a su auditorio, *La consagración* fue interpretada sólo seis años más tarde.) O, hablando sociológicamente, el ámbito decidió considerar esta obra como una obra maestra.

Uno podría haber pensado que, así vindicado, Picasso habría explicado los orígenes y la evolución de la obra con algo de orgullo. De hecho, sin embargo, Picasso no hizo públicos sus numerosos cuadernos de bocetos que condujeron hasta *Las señoritas*. Sólo algún tiempo después de su muerte, se encontró un boceto completo a lápiz de *Las señoritas*, doblado dentro de uno de los cuadernos, como si fuera una lista de la compra, mientras que el ya mencionado boceto al óleo apareció a principios de la década de 1990. Picasso siempre estaba jugando con su público, y quizás éstas eran simplemente una serie de sorpresas póstumas que nos tenía reservadas. Pero Picasso nunca fue de los que pasan mucho tiempo mirando hacia atrás; *Las señoritas* puede haber sido para él simplemente una etapa intermedia en el camino hacia el juego más importante que fue el cubismo.

LA ASOCIACIÓN QUE HIZO EL CUBISMO

Casi exacto contemporáneo de Picasso (nació un año más tarde), Georges Braque difería del artista español en muchos otros aspectos. El pequeño y robusto Picasso era apasionado, instintivamente rebelde y consciente de su propia condición prodigiosa; no le interesaba la música, vivía y respiraba la pintura. Braque, el francés espigado, era descaradamente burgués, meticuloso y algo tímido; le gustaba el boxeo, la danza y tocar el acordeón.⁵² Braque, en ningún modo un prodigio, no era, de hecho, ni siquiera un dibujante especialmente bueno, y vacilaba al dibujar la figura humana. Dejándose llevar hasta la pintura, le influyeron mucho la escuela fauvista de pintura y la obra de Cézanne. Parece que Braque y Picasso se encontraron en 1907, el año de *Las señoritas*: la pintura tuvo un acusado efecto, aunque sumamente inquietante, sobre el joven Braque. Éste comentaba más tarde: «Me hizo sentir como si alguien estuviera bebiendo gasolina y echando fuego por la boca».⁵³ A los pocos meses, él había pintado su *Large nude* (*Gran desnudo*), inusitado en su representación de una temática tradicional y reflejo de la misma clase de desafío artístico que Picasso estaba acometiendo.

Picasso y Braque se hicieron amigos y comenzaron a trabajar juntos. La colaboración comenzó sobre 1908 y se prolongó durante los seis años siguientes, hasta que Braque fue llamado a filas en la Gran Guerra. En algunas profesiones contemporáneas, tales como la ciencia o la vida corporativa, las colaboraciones son habituales, pero en el área de la pintura siguen siendo poco frecuentes. En este caso, muy por encima de cualquier atracción personal que pudiera haber existido entre estas personalidades divergentes, la colaboración Picasso-Braque se concentraba en la innovación artística. Representaba, dentro del dominio de la pintura, el mismo tipo de intercambio profundo que Picasso había disfrutado hasta entonces en otros campos con su amigo íntimo Apollinaire.

En una palabra, Picasso y Braque, trabajando juntos, inventaron y exploraron después el estilo artístico llamado «cubismo». Quizá cualquiera de ellos, trabajando solo, podría haber continuado el proceso iniciado por Cézanne, descomponiendo la pintura figurativa en las líneas, figuras y planos que la integran, anticipando tendencias futuras, más abstractas. Pero, sin duda, la forma concreta que tomó el cubismo y su rapidez en transformar el mundo artístico fueron el resultado de la colaboración, inusitadamente intensa y productiva, entre estos dos artistas de menos de treinta años.

Durante muchos meses, los dos hombres fueron prácticamente inseparables. Pintaban durante el día y, después, por la noche se reunían a estudiar cada uno los trabajos del otro. A veces, sus obras eran tan semejantes que sólo un experto podía distinguirlas; como para confirmar la impersonalidad de su trabajo, rehusaban firmar ciertos lienzos: el proceso de deformación cubista, y no la identidad de los artistas concretos, era lo primordial. Los dos apreciaban la compañía del otro; jocosamente se referían a sí mismos como «Orville y Wilbur Wright»;⁵⁴ y, en un esfuerzo por agradar a Braque, Picasso le presentó a algunas mujeres, entre ellas una con la que Braque se casaría más tarde. Había rivalidad amistosa, además de cooperación; a veces, uno le ocultaba su trabajo al otro; y, especialmente después de 1911, cada uno se esforzaba por sobrepasar al otro en inventiva. Sin embargo, la colaboración era, sobre todo, profunda y simbiótica. Como Braque recordaría, casi medio siglo después:

Vivíamos en Montmartre, nos veíamos cada día, hablábamos [...] Picasso y yo nos decíamos cosas durante aquellos años que ya nadie dice [...] cosas que serían incomprensibles y que nos daban mucha alegría [...] Era como estar encordados en una montaña [...] Sobre todo, estábamos muy absortos.⁵⁵

Un signo de la importancia asumida por el otro es el hecho de que Picasso dejó de llevar sus cuadernos regularmente sólo durante esta fase de su vida. Ordinariamente, Picasso los usaba como libreta y estímulo para pensar —un lugar para ensayar ideas, reflexionar sobre ellas, trazar su desarrollo—. Seguramente este proceso no se interrumpió completamente durante el período cubista, pero es posible que el papel asumido de ordinario por el diario escrito fuera ahora realizado, en cambio, por un colaborador, crítico e interlocutor vivo e interactivo.

En el capítulo sobre Freud, analicé el papel importante, quizás imprescindible, que los individuos que apoyan pueden jugar cuando los creadores se han aventurado en un territorio desconocido y, a los ojos de los demás, inaceptable. En el caso de Picasso, vemos también el cambio de un sistema general de apoyo, como los círculos bohemios de Barcelona y París, a un lazo íntimo con un solo individuo que puede satisfacer a un tiempo las necesidades cognitivas y afectivas, y que, en este caso, participa como socio en la creación de un nuevo sistema simbólico.

Mary Gedo sostiene que Picasso tenía unas necesidades especialmente profundas de relacionarse con otros individuos que le apoyaran, necesidades que bien pueden remontarse a su apego a su padre y a su madre, y a sus dependencias respecto a ellos, todavía sin resolver. Normalmente, estas necesidades en el campo artístico fueron satisfechas por hombres del mundo literario, tales como los miembros de los círculos de Barcelona y Montmartre. Uno puede contar una serie de tales individuos, comenzando con Sabartés al comienzo de su vida, Apollinaire y Jacob durante sus primeros años en París, y después el poeta y artista Jean Cocteau, el poeta Paul Éluard o el escultor Julio González,⁵⁶ en sus últimos años. Sin embargo, cuando llegó a explorar nuevas dimensiones estéticas, pudo ser necesario para Picasso trabajar con alguien con quien pudiera compartir realmente las particularidades y detalles técnicos de su arte.

Naturaleza y legado del cubismo

Ningún relato de la historia del arte moderno ha sido contado más a menudo que el de los orígenes del cubismo. El deseo de crear una narración histórica convincente no sólo existe porque el cubismo es un movimiento muy importante, sino también porque sobre su origen se pueden contar varios relatos convincentes, y de hecho se han contado. Ya he mencionado el papel decisivo desempeñado por la obra y el ejemplo de Cézanne, un papel explícitamente reconocido por los dos fundadores del cubismo.

A este relato histórico-artístico se le puede añadir un conjunto complementario de historias sobre los orígenes del cubismo. Unos lo ven como una acentuación de las formas primitivas de las máscaras tribales africanas del tipo de las que Picasso vio en casa de Matisse y que examinó detenidamente en el museo del Trocadero, o en algunas de las formas sin volumen del arte clásico egipcio; otros ven el cubismo como la elevación a arte mayor de formas ya ampliamente usadas en las caricaturas, carteles artísticos y otras clases de «arte menor» o «popular».⁵⁷ Algunos describen el cubismo como un intento de dibujar como lo hacen los niños y de ver del mismo modo que ellos, o como una vuelta (posiblemente inconsciente) a los dibujos garabateados, experimentos y dibujos marginales con los que el joven Picasso (como otros colegiales) llenaban sus diarios.⁵⁸ Para otros, el cubismo es un movimiento que hace uso de las intuiciones y modelos de percepción que estaban siendo descubiertos por los psicólogos en torno al

cambio de siglo, o es parte de un movimiento artístico y científico más amplio, donde se renunciaba a una sola perspectiva «correcta» o «privilegiada» en favor de múltiples puntos de vista o una postura más relativista.⁵⁹ Con un poco de irritación, ha comentado el historiador del arte Alfred Barr:

Matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música... ¿qué no ha sido relacionado con el cubismo, para darle una interpretación más fácil? Todo esto ha sido pura literatura, por no decir tontería, que ha producido malos resultados, cegando a la gente con teorías.⁶⁰

Y Picasso se hace eco de esta opinión, al señalar: «Cuando inventamos el cubismo, no teníamos la menor intención de inventar el cubismo, sino simplemente de expresar lo que había en nosotros».⁶¹

Cualquier modificación transcendental o «cambio de paradigma» es más probable que se deba a un cúmulo de causas, de las cuales ninguna sería imprescindible. Uno podría imaginar el cubismo sin las máscaras nigerianas del Trocadero, las ilusiones ópticas del manual de psicología de William James, sin los descubrimientos de Einstein, los escritos de los poetas simbolistas, o sin las imágenes de los cuadernos estudiantiles, los carteles de cabaret, o sin el maestro Cézanne. Pero el puro número de tendencias iconoclastas emergentes que apuntaban hacia este cambio en el arte puede ser importante, y plantea la probabilidad de que el cambio ocurriera y obtuviera algún tipo de aceptación.

Pese al ambiente «preparado» y la casi inevitabilidad del cubismo, los especialistas todavía no acaban de ponerse de acuerdo en cómo caracterizar la naturaleza y el significado del movimiento. ¿Es el cubismo un camino novedoso por derecho propio, o marca principalmente la decadencia del arte figurativo y la preparación del terreno para un arte completamente abstracto? ¿Se produce la fragmentación del objeto para incitar al espectador a la más plena integración de masa y movimiento, o la fragmentación subraya, en cambio, no sólo la imposibilidad de que consigamos encerrar en dos dimensiones un objeto como tal, sino también una insistencia en la discontinuidad de toda experiencia? ¿Es el cubismo un esfuerzo por expresar las dimensiones físicas de los objetos, o llama la atención más bien sobre los elementos materiales de la pintura y de la experiencia de hacer arte? ¿Son estas obras fundamentalmente serias —un estudio de la naturaleza de la realidad y de su percepción— o han sido producidas en un tono más ligero, para divertir y provocar tanto como para educar? ¿Son obras pensadas como una crítica social o política de la sociedad contemporánea, o exhiben una neutralidad estudiada sobre tales cuestiones controvertidas? Incluso el nombre ha provocado controversia: ¿Era tomado poco en serio, como un menosprecio de artistas que reducían todo a «los cubitos»? ¿O es una indicación del talento con que Picasso y Braque eran capaces de captar la esencia de los objetos, enfatizando su configuración geométrica?⁶²

En mi opinión, dado precisamente que el cubismo no fue el producto de un único factor, tampoco reflejaba una sola perspectiva sobre cuestiones estéticas, filosóficas o prácticas. Aunque los pintores eran terriblemente serios en sus investigaciones, también eran ingeniosos, y querían divertirse y divertir a los demás. Estaban ansiosos por ver cuánto de un objeto, o de una serie de objetos relacionados, se podía expresar en la superficie bidimensional (o, al final, de más de dos dimensiones), pero sabían que cada decisión expresiva suponía inconvenientes y ventajas. Querían cuestionar la primacía de un arte realista, centrado en el objeto, pero seguían sintiendo la necesidad compensatoria de enraizar su obra en el mundo de los objetos. Y, a diferencia de sus homólogos en otras formas de expresión, tampoco dieron nunca el salto a un arte completamente no objetivo. Quizá fue la dedicación absoluta a esta empresa sumamente original —y casi peligrosamente anárquica— lo que alentó la búsqueda: la respuesta que acabó siendo aceptada resultó ser mucho menos decisiva que las cuestiones planteadas o que la búsqueda misma.

Algunas de las propiedades paradójicas del cubismo pueden haberse derivado de las personalidades y prácticas contrastantes de Picasso y Braque. Como pintor más hábil de los mundos natural y humano, Picasso puede haber sido responsable de los aspectos figurativos más acusados, del enfoque sobre objetos con sus peculiaridades propias, mientras que Braque tendía más hacia la abstracción. El virtuosismo de Picasso contrastaba además con el interés y la aportación de Braque a los aspectos más técnicos, particularmente los que tenían que ver con la creación de efectos y experimentos de composición puramente espaciales.⁶³

Pero suponer que el cubismo refleja simplemente las fuerzas y debilidades de cada artista sería una simplificación excesiva. Cada artista incitaba al otro a intentar hacer cosas nuevas. Picasso podría no haber serenado nunca su personalidad exuberante sin el ejemplo austero de Braque, mientras que Braque podría no haber incorporado nunca objetos y elementos gráficos de diversos campos sin el ejemplo y el estímulo de la inventiva de Picasso.

Las fases del cubismo

Al margen de sus múltiples interpretaciones, los historiadores del arte están de acuerdo en que el cubismo pasó por una serie de fases desde 1910 a 1916. La primera fase, el período de cubismo inicial, alto o analítico, en 1910 y 1911, trajo consigo una elaboración del método de descomposición. Esta fase fue un tiempo de austeridad, de temática trivial representada monocromáticamente (véase la figura 5.6). La meta era analizar las partes que integraban los objetos, con formas naturales que quedaban reducidas a formas semigeométricas, que a su vez volvían a ser descompuestas, dislocadas o aplastadas. La identidad real de los objetos se hacía menos importante, pues

el acto de pintar *per se* predominaba ahora sobre los objetos que eran pintados; la aparición del espacio, clara en las primeras pinturas, fue dando paso a una superficie cada vez menos profunda.



FIGURA 5.6

Retrato de Uhde (1910), óleo sobre lienzo (81 x 60). Retrato geométrico y monocromático característico del cubismo analítico.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París

En realidad, cuando uno examinaba los trabajos del otro, con frecuencia los mismos artistas no se ponían de acuerdo sobre los aspectos figurativos. Una vez, hacia 1911, Picasso dijo ver una ardilla en uno de los lienzos de Braque;⁶⁴ entonces Braque la logró ver también, y pasó la siguiente semana intentando, sin éxito, eliminar sus huellas. Picasso y Braque trabajaban juntos con inaudita intimidad; cada trabajo era una respuesta, en el único sistema simbólico apropiado, a obras anteriores. Probablemente, nadie más podía comprender plenamente sus interacciones personales y gráficas durante ese período inicial en que andaban tanteando el camino hacia un nuevo lenguaje gráfico.

Vino después una fase más informal, relajada e ingeniosa. Durante el período intermedio de 1912 y 1913, Picasso y Braque experimentaron con el uso de objetos, papeles, cartas, palabras, retruécanos, disfraces, partituras, papel pintado, vitolas de cigarros y otros elementos que podían ser incorporados en sus obras. Picasso adoptó un

papel más importante en la introducción de técnicas de *collage*, comenzando por encolar un pedazo de hule con diseño de rejilla sobre la superficie de un lienzo (véase la figura 5.7). Braque inventó el *papier collé*, en el que trozos de papel de fibra de madera eran incorporados a un cuadro, asumiendo un papel figurativo aunque seguían siendo reconocibles como trozos de papel.⁶⁵ En lugar del cuidadoso aplicado del óleo, los dos artistas daban ahora brochazos mucho más anchos y duros, mezclando a veces la pintura con arena y serrín; y se apoyaban en estos materiales más «democráticos» para expresar sus ideas. Algunas partes de los objetos se hicieron mayores y más reconocibles. También usaban con profusión recortes de periódicos, palabras cortadas y separadas, y otros símbolos artísticos y numéricos, a causa de sus intrínsecos efectos gráficos y de los mensajes políticos y sociales que comunicaban.

Esta fase intermedia, en la que los artistas introdujeron elementos externos en el lienzo, marcó el paso del cubismo *analítico* al *sintético*. Durante la fase analítica, Picasso y Braque subrayaban el análisis o la descomposición de objetos. En la fase sintética, enfatizaban la síntesis de los objetos a partir de sus componentes —por ejemplo, a partir de los vestigios incluidos en un *collage*.

Los cuadros se hacían con mayor audacia y rapidez, con poco de la cualidad meditativa de la fase anterior. Se nota que Picasso y Braque estaban a gusto el uno con el otro, pero también que ya no estaban colaborando tan intensamente. La competencia se hizo también más notable, pues Braque se abstenía deliberadamente de exponer nuevas ideas ante Picasso, a fin de desarrollarlas a solas y después espetárselas a Picasso y al mundo. El cubismo sintético continuó durante quizás una década, pero su curso no se vio influido notablemente por Picasso y Braque después de 1914.

Las fases posteriores del cubismo también involucraron a otros artistas, entre quienes destaca el artista español, más joven, Juan Gris (José V. González). En su historia, Alfred Barr habla de cubismo «surrealista», «rococó» y «curvilíneo».⁶⁶ Braque marchó al frente y Picasso, aunque continuó usando técnicas cubistas a lo largo de su vida, no sintió remordimientos de volver a los elementos de su producción precubista, incorporando aspectos de la historia del arte, particularmente de las eras clásicas, y lanzando nuevos estilos, decididamente no cubistas. Para 1915 o 1916, la era cubista Picasso-Braque había llegado prácticamente a su fin.

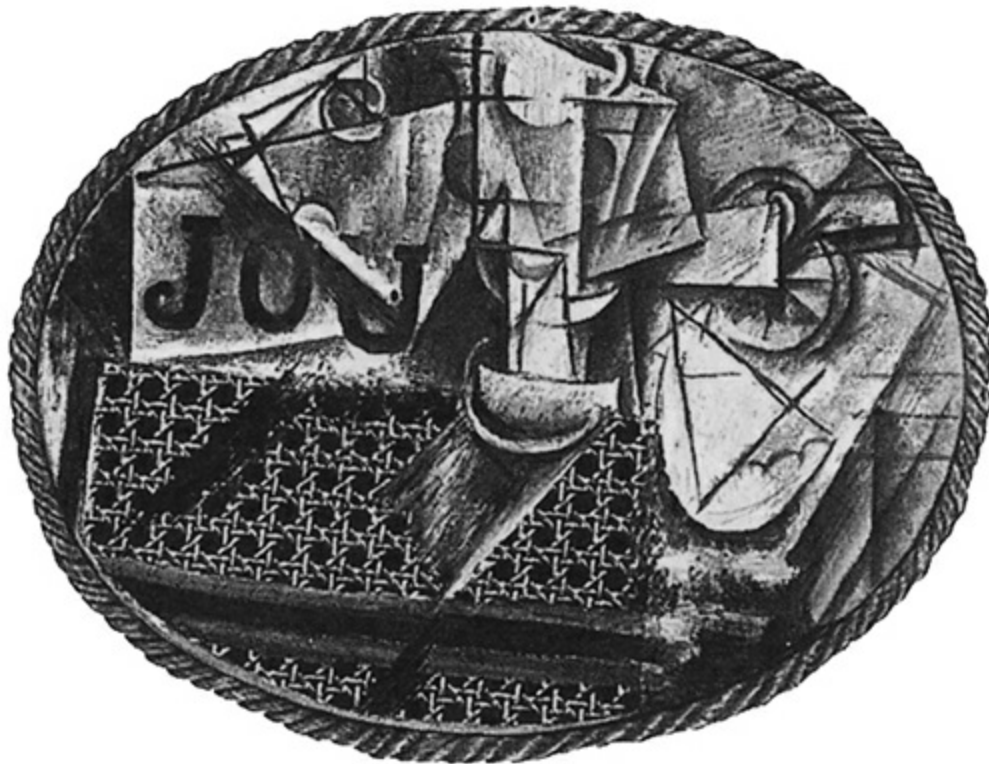


FIGURA 5.7

Bodegón con rejilla de silla (1912), óleo, hule pegado sobre lienzo, rodeado con cuerda (27 3 35). Collage de objetos característico del cubismo sintético.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Tiempo de estar juntos, tiempo de separarse

Tan extraordinario como el hecho de que dos artistas pudieran lanzar en colaboración un movimiento revolucionario, es el hecho de que, al menos en los primeros estadios, dos artistas de dotes y temperamentos tan diferentes fueran capaces de progresar juntos. Tal unión requería una supresión del yo que, al menos en el caso de Picasso, representaba una hazaña considerable. Sin embargo, sería temerario suponer que todo este dinamismo se produjo a causa de la interacción continua de estos dos hombres. Al menos en el caso de Picasso, fue importante en diversas ocasiones alejarse de la acción, vivir y pensar de modo nuevo por un tiempo; estas excursiones producían también una alegría y un amor a la vida que eran difíciles de exhibir durante el año en los ambientes atestados, competitivos y a menudo difíciles de la ciudad.

El primero de estos tiempos sabáticos tuvo lugar en 1898, cuando el adolescente Picasso, acompañado por un joven pintor llamado Manuel Pallarés, fue a Horta de Sant Joan.⁶⁷ Allí se inició Picasso en la vida campesina, las granjas y un entorno rico en vegetación, pero rodeado de montañas desnudas de piedra caliza. Según Penrose, estos

alrededores le proporcionaron inspiración una década más tarde para algunos de los primeros paisajes cubistas. En el verano de 1906, acompañado por su amante Fernand Olivier, Picasso viajó a Gòsol, un pueblo en la vertiente sur de los Pirineos.⁶⁸ Esta comunidad campesina, con su paisaje accidentado y sus costumbres tradicionales españolas, hizo a Picasso relajarse, ser feliz y productivo. Fue asombrosamente prolífico, completando en diez semanas tantas obras como en los seis meses anteriores. Aunque muchas pinturas hechas en Gòsol eran de tema rural, Picasso fue más allá del sentimentalismo de su obra anterior, confrontando cuestiones del clasicismo y el primitivismo; y también trabajó intensamente en algunas de las cuestiones formales a las que se había dedicado en los meses precedentes. A su retorno a París completó el *Retrato de Gertrude Stein*, que había dejado inacabado al final de la primavera.

En el verano de 1908, Braque visitó la pequeña ciudad de L'Estaque, en el sur de Francia, y volvió con paisajes al estilo de Cézanne que iban a ser calificados de cubistas; al mismo tiempo, Picasso volvió de La rue Des Vois con pinturas similares a las de Braque. Después, en el verano de 1909, tras los primeros amagos del cubismo, Picasso regresó a Horta de Sant Joan, pero con una agenda muy diferente.⁶⁹ Las perspectivas todavía familiares podían ser reexaminadas a la luz de los experimentos formales que él y Braque habían estado acometiendo. Dibujando bajo la inspiración de Cézanne, produjo paisajes que eran reconocibles, pero cuya simplicidad geométrica subyacente aparecía ahora en primer plano. Las intuiciones que había forjado con respecto a la figura humana eran ahora confirmadas con respecto al entorno natural y artificial de este pueblo remoto, pues colinas y casas quedaban disueltas en planos ambiguamente superpuestos. Picasso regresó a París con todo un fajo de pinturas que, más que cualquiera producida antes, compendiaban el desarrollo del nuevo estilo.

Aun en las relaciones más íntimas y felices entre seres humanos, hay necesidad de algunos momentos de separación, de tiempo y espacio propios, de oportunidades para volver sobre viejos temas a la luz de una nueva perspectiva. Quizás esto sea particularmente verdadero para esos individuos creativos que estaban entrando en un territorio inexplorado. En tales momentos, como he sostenido, otro ser humano puede jugar un papel mayéutico vital, como claramente ocurrió en la relación única entre Picasso y Braque y, posteriormente, en la relación de Picasso con varias de sus amantes. Pero un distanciamiento compensatorio puede ser igualmente esencial. Durante los días de trabajo solitario y durante intervalos más largos de trabajo separado, como en el verano, ambos, Picasso y Braque, respetaron este ritmo de las relaciones humanas. (Vista retrospectivamente, su decisión de pasar el verano de 1911 juntos en Ceret pudo ser un error.)⁷⁰ Los tiempos de soledad resultaron ser tan esenciales como los tiempos de intimidad. Al final, las tensiones se acumularon, la necesidad de distancia se hizo mayor y, una vez que Braque partió para el frente, la relación se acabó; como comentaba Picasso con metáfora exactitud: «Desde entonces, nunca volví a ver a Braque». Pero

quizá no es una coincidencia que ninguno de ellos volviera a establecer nunca una relación tan estrecha con otro artista, ni abriera nunca caminos gráficos comparativamente originales en su propia obra posterior.

La respuesta popular y la de la vanguardia

Aunque los críticos de arte reconocieron pronto la importancia del cubismo, el gran público apenas aceptó esta nueva propuesta. Incluso hoy, casi un siglo después de su introducción, el cubismo continúa siendo emblemático del arte moderno, y es tratado por muchos como una curiosidad enigmática más que como una cumbre de la realización artística. Sin embargo, aunque *Las señoritas de Aviñón* fue tan problemático que Picasso lo mantuvo oculto durante años, y aunque éste rara vez dispuso que sus cuadros cubistas fueran expuestos públicamente, el nuevo arte cubista se hizo conocido desde sus primeros años. En efecto, en 1913 fue presentado en una muestra memorable en la Seventh Regiment Armory de la ciudad de Nueva York, sirviendo como la verdadera introducción del arte moderno en tierras norteamericanas.

El arte cubista fue controvertido. Picasso intentó evitar esta controversia rehusando exponer en las salas y declinando la oportunidad de contestar a sus críticos, pero la controversia continuó pese a todo. Muchos críticos denunciaron el trabajo como mediocre o como carente de valor —términos como «grotesco», «bárbaro», «ultrarrevolucionario», «ridículo» y «deliberadamente chocante» estaban en boca de todos.⁷¹ Incluso quienes le veían algún mérito concedían que este arte era hermético y elitista. Se pusieron en escena numerosas parodias y obras satíricas. El principal defensor del movimiento fue Apollinaire, el viejo amigo de Picasso, quien, en una serie de artículos y en un prestigioso libro, explicó la base lógica del arte cubista, y defendió la importancia del movimiento y las aportaciones de sus dos miembros fundadores. Como él decía, el cubismo había expuesto una concepción totalmente nueva de la belleza.⁷² Otros críticos favorables describieron el cubismo como una introducción de la ciencia dentro del arte, como el primer arte objetivo y revelador de la estructura de los objetos de un modo nunca visto.⁷³ Y algunos, como John Middleton Murry, lo declararon arte mayor, aun cuando confesaban que no lo entendían.⁷⁴

Una divergencia entre el gusto popular y el gusto de vanguardia no representa una página nueva en la historia de las artes, y ciertamente se aplica a la mayoría de los movimientos artísticos desde mediados del siglo XIX en adelante. Pero con la aparición del cubismo (y con otros movimientos en otras formas de arte de este período), uno se encuentra ante un fenómeno nuevo, donde las obras de arte estimadas por los expertos permanecen indefinidamente alejadas del gran público. Hoy en día, toda persona culta conoce los nombres de Picasso y Braque, Stravinsky y Schönberg, Duncan y Graham, T. S. Eliot y Joyce; y, sin embargo, el gran público se inclina mucho menos por las obras

de estas figuras que por las de sus más accesibles predecesores Monet y Van Gogh, Brahms y Wagner, Dickens y George Eliot, o por las compañías de ballet clásico. La distancia entre el ámbito popular y el ámbito de vanguardia ha aumentado sensiblemente en este siglo; no está claro en este momento si el abismo continuará ensanchándose, ni cuál es el ámbito más poderoso. Ciertamente, algunos aspectos del arte cubista se han convertido en parte del paisaje, desde los anuncios comerciales hasta el camuflaje, pero a menudo sin que el público se dé cuenta de la fuente de las imágenes.⁷⁵

DESPUÉS DEL CUBISMO : LA VIDA COMO CELEBRIDAD

Pero si las obras más recientes de Picasso estaban causando sorpresa, él ya se estaba convirtiendo en una institución internacional para cuando la era cubista tocaba a su fin. Era considerado como un prodigio de gran adaptabilidad, como un genio maduro con facultades incomparables.⁷⁶ Aunque continuaba produciendo obras cubistas sintéticas, también estaba haciendo retratos realistas a lápiz y dibujos de un estilo que recordaba más a Ingres que a Cézanne. Las pinturas de los períodos azul y rosa, los mendigos y los titiriteros se estaban vendiendo por cantidades importantes de dinero, y aunque las pinturas cubistas seguían siendo consideradas como curiosidades, los cuadros pintados después de 1914 volvían a ser de interés para el público consumidor de arte. Alrededor de Picasso creció un séquito que hacía publicidad de sus obras y las vendía a coleccionistas adinerados, describiéndolo como el artista más grande de su era. Y había aventajado de tal modo a sus contemporáneos que sus principales modelos de identificación eran —y seguirían siendo— los maestros del pasado.

Las obras de un prodigio adulto

Podría pensarse que Picasso, que alardeaba de rebelde, no sería consciente de esta notoriedad, o que le inquietaría, particularmente porque (como ocurría con mucha frecuencia) sus adeptos entendían poco de lo que él estaba intentando llevar a cabo. De hecho, sin embargo, a raíz de la marcha de Braque al frente y de la muerte por tuberculosis de su amante y amada Eva,⁷⁷ Picasso experimentó un importante cambio personal.

Para cuando se acercaba a los treinta y cinco años, Picasso había vivido varias vidas: colegial desgraciado, prodigioso viajero, rebelde en la academia, joven intelectual en los cafés de Barcelona y París, pintor poco reconocido en Montmartre, artista a las

puertas de la fama tras sus períodos azul y rosa, y líder de vanguardia con estilo propio, durante las diversas fases del cubismo. Seguro al saberse un artista rico, con éxito y aclamado, Picasso optó por una existencia más confortable y burguesa.

Esta opción vital tomó varias formas. Picasso se mudó a barrios opulentos y comenzó a codearse con la alta sociedad. Emprendió colaboraciones con los espíritus creativos más destacados de su tiempo, incluyendo al coreógrafo Serge Diaghilev y al compositor Erik Satie, así como Cocteau y Stravinsky. Viajó más allá de Francia y España. De la mayor importancia fue el hecho de que, después de haber tenido una serie de amantes bohemias, Picasso se casó con Olga Koklova, una bailarina rusa, hija de un general y amante del *glamour* y la alta sociedad. Completando su conversión a la vida burguesa, Picasso y Olga Koklova tuvieron un hijo, Paolo, en el verano de 1921.

En el período posterior al cubismo, la obra de Picasso mostraba el sello de un prodigio que había crecido, quizá demasiado bien. Habiendo pasado por varias fases en su propio desarrollo, hizo uso intensivo de su trabajo anterior en los lienzos producidos en los siguientes diez años. Tomaba nota de los movimientos más recientes, tales como el surrealismo y el arte abstracto, pero no participaba significativamente en ellos. Comenzó a experimentar con otros medios de expresión, particularmente la escultura. Esta fase de la vida de Picasso es calificada a menudo como un período clásico (o neoclásico), porque Picasso adoptó deliberadamente formas y modelos asociados con los tiempos griegos y romanos. Pero, como en el caso de Stravinsky, cuya fase neoclásica coincidió con la de Picasso, las obras neoclásicas llevaban el sello inconfundible del estilo propio de Picasso. Picasso mismo captó estupendamente el tenor de esta obra:

No esperen que me repita. Mi pasado ya no me interesa. Más que volver a copiarme a mí mismo, preferiría volver a copiar a otros. Al menos, yo les aportaría algo nuevo, me gustan demasiado los descubrimientos [...] Después de todo, ¿qué es un pintor? Es un coleccionista que quiere hacer una colección haciendo las pinturas que vio en las colecciones de otro. Así es cómo empieza, pero después se convierte en algo más.⁷⁸

Convulsiones personales y artísticas

Mientras que el período entre 1916 y 1926 fue de relativo estancamiento, la siguiente década resultó ser un tiempo mucho más turbulento para Picasso. Su vida personal se iba haciendo más compleja y llena de tensión. Nunca cómodo con la noción —ni la práctica— de la fidelidad, Picasso se hizo sexualmente más aventurero. Además de las muchas relaciones ocasionales, el maduro artista comenzó una aventura seria con la adolescente Marie-Thérèse Walter, enfrentándola a menudo directamente con su mujer. Tuvo una hija fuera de su matrimonio, Maja, con Marie-Thérèse. (El verdadero nombre de Maja

era María Concepción, una mezcla de los nombres de la madre y la hermana pequeña de Picasso.) La situación se hizo aún más tensa cuando Olga solicitó el divorcio y otra amante, la intelectual Dora Maar, entró en escena. Picasso disfrutó de sus hijos cuando eran pequeños, pero pronto se cansó de ellos y se enemistó con Paolo.

Las convulsiones de Picasso afectaron a su pintura. Quizá por primera vez en su vida, Picasso pasó por períodos prolongados en que no pintaba. Su producción de cuadros durante ciertos años fue mucho menor de lo que solía ser antes. Según Gedo, Picasso producía habitualmente más de trescientas pinturas y dibujos en un año; pero entre 1926 y 1936 su producción rara vez alcanzó el centenar de obras al año.⁷⁹ Sus diversos experimentos con mujeres y con estilos y medios artísticos, y su mezcla de las opciones de vida bohemia y burguesa, son consideradas por Timothy Hilton como intentos, cada vez más desesperados, de Picasso de conjurar un colapso de inspiración (y, quizá también, los estragos de la edad).⁸⁰ Quizá Picasso estaba levantando inconscientemente el listón en su vida, como había hecho siempre en su trabajo, como un medio de estimular sus facultades imaginativas.⁸¹

Es difícil decir si las obras de Picasso también decayeron en calidad durante este período. Sin embargo, no hay duda de que los temas se hicieron más trágicos, y las formas expresivas, más brutales. Picasso había pintado siempre de un modo frío y aséptico; en efecto, durante el período cubista se le había calificado de «glacial».⁸² Pero ahora los retratos de mujeres eran a menudo brutales, llenos de elementos deformes o separados, posiciones grotescas y rasgos faciales distorsionados; y las versiones posteriores de una figura femenina en sus cuadernos eran a menudo más distorsionadas que lo habían sido las versiones anteriores de esa misma figura. Picasso comenzó a introducir animales mitológicos en su obra, particularmente minotauros (monstruos con cabeza de toro y cuerpo humano). Los minotauros eran figuras deliberadamente ambiguas, a veces pintadas como violadores perversos; en otras ocasiones, como observadores tranquilos, incluso inocentes; unas veces, como figuras victoriosas; otras, como víctimas de un monstruo malvado. En las siempre abundantes corridas de toros, ahora se representaban toros heridos y caballos moribundos. Había bacanales, extraños acoplamientos sexuales, genitales retorcidos y crucifixiones deformes, además de una creciente obsesión con la relación *voyeurista* y explotadora entre el artista y la modelo. Las obras de arte tenían que impactar. Como dijo Picasso un día con convicción: «Una obra de arte no debe ser algo que deje al hombre impasible, algo junto a lo que pasa con una mirada al azar [...] Tiene que hacerle reaccionar, producirle una fuerte sensación, moverle a empezar a crear también, aunque sólo sea en su imaginación [...] Debe ser arrancado de su apatía».⁸³

También en Europa estaban teniendo lugar acontecimientos preocupantes. Tras la calma relativa de la década de 1920, el fascismo había surgido violentamente en Italia, Alemania y España. Aunque Picasso nunca fue una persona señaladamente política, sus simpatías caían claramente del lado de la democracia, el comunismo y, sobre todo, el

anarquismo; de ninguna manera el fascismo. El caos que estaba produciéndose en la vida personal de Picasso parecía quedar reflejado en la desintegración de la civilización europea tradicional.

GUERNICA: LA AUTOPROCLAMADA OBRA MAESTRA

Para algunos individuos, el declinar de la fortuna o el ánimo produce una crisis en el trabajo; Picasso no fue inmune a esta difícil situación. Sin embargo, uno de los rasgos más marcados de la personalidad de Picasso era su compulsión a pintar «a la contra». Una vena violenta y destructiva de Picasso motivó gran parte de su obra, particularmente en sus últimos años. «Después de todo, sólo puedes trabajar contra algo», comentó Picasso una vez. «Hago pinturas que muerden. Violencia, estruendo de platillos [...] explosiones [...] Una buena pintura —¡cualquier pintura!— debería estar erizada de hojas de afeitar.»⁸⁴

Para mediados de la década de 1930, estas diversas tensiones y conflictos en la vida de Picasso se iban dando cita en su arte. En obras sueltas y en series de pinturas tales como *El sueño y mentira de Franco* y *El minotauro*, Picasso revelaba una tensión violenta y trágica sólo insinuada durante las etapas anteriores de su arte. En la serie *Franco*, el caudillo aparece en escenas cómicas, horribles y obscenas; un toro que juega el papel de héroe destripa a un monstruo con la apariencia de Franco, que consiste en un caballo con cabeza de pólipo.⁸⁵ *Minotauromachie* (*Minotauromaquia*) (1935) es una composición increíblemente compleja, con una muchacha joven y sola que sostiene una luz y es acosada por un minotauro amenazador, un caballo destripado, una matadora moribunda y varias figuras humanas remotas que observan la extraña escena, incluida una figura de artista semejante a un Cristo, escapando por una escalera al lado izquierdo del lienzo (véase la figura 5.8). (Se ha sugerido que *Minotauromaquia* representa el acto sexual visto por un niño.)⁸⁶ *Mujer llorando* (1937) muestra a una mujer con un semblante casi increíblemente fragmentado y un dolor igualmente insoportable (véase la figura 5.9). Podemos suponer que, en su propia imaginación, Picasso estaba viviendo las fantasías más espeluznantes y violentas: y él mismo aludía a menudo a este período como el más doloroso de su vida, aunque un observador imparcial tendría que decir que gran parte del dolor de Picasso era autoimpuesto.



FIGURA 5.8

Minotauromaquia (1935), aguafuerte (49,5 x 69,7). Una representación de las violentas fantasías de Picasso.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Cuando llegó el acto más brutal de este período, sin embargo, el dolor no fue de ningún modo imputable a Picasso. El 26 de abril de 1937, bombarderos alemanes integrados en el ejército de Franco destruyeron Guernica, una pequeña ciudad mercantil, que había sido la antigua capital del País Vasco. Este acto absurdo mató a millares de personas que abarrotaban las calles en día de mercado, horrorizó al mundo y estigmatizó definitivamente a Franco y a sus militares como inhumanos. Terriblemente conmovido por este acontecimiento, Picasso decidió captarlo para siempre en un cuadro. Se le había encargado preparar un mural para el pabellón de la España leal al gobierno, en la Exposición Internacional de 1937; casi inmediatamente decidió que este trabajo sería su aportación decisiva.

He hablado de ciertas pinturas iniciales, *La vida* y *Las señoritas de Aviñón*, como definitorias. Otras obras de los períodos intermedios, tales como *Los tres músicos* (1921), *Los tres bailarines* (1925; véase en la pág. 208 la figura 5.4), *Mujer en un sillón* (1929), o la ya mencionada *Minotauromaquia* podrían ser incluidas en tal lista. El mismo Picasso decía: «Si fuera posible [...] nunca habría un lienzo “acabado”, sino sólo diferentes estados de una sola pintura».⁸⁷ Pero raramente en la historia de la pintura humana ha estado una obra concreta tan claramente destinada a ser «definitoria» como *Guernica* de Picasso (1937; véase la figura 5.10).⁸⁸



FIGURA 5.9

Mujer llorando (1937), óleo sobre lienzo (60 3 48,9). El dolor trágico de la Mujer llorando de Picasso.
© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.



FIGURA 5.10

Guernica (1937), óleo sobre lienzo (351 3 782). La autoproclamada obra maestra de Picasso.
© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Confiando en su interior en que esta obra, pintada en su tardío estilo cubista ecléctico, pero ofreciendo una composición y un tema clásicos imponentes, sería una obra para la posteridad, Picasso documentó cuidadosamente sus pasos preparatorios con exquisito detalle. Declaraba: «[Todas mis pinturas] son investigaciones [...] hay una

secuencia lógica en toda esta investigación. Ésa es la razón por la que las numero. Es un experimento en el tiempo. Las numero y las fecho. Quizás algún día alguien me lo agradecerá».⁸⁹ En una explicación ulterior, decía: «[...] no es suficiente conocer las obras de un artista —es necesario saber cuándo las hizo, por qué, en qué circunstancias [...] Sin duda, algún día habrá una ciencia —podría llamarse la ciencia del hombre— que intentará aprender sobre el hombre en general a través del estudio del hombre creativo».⁹⁰ De hecho, Picasso realizó aproximadamente cuarenta y cinco bocetos para preparar *Guernica* y, con pocas excepciones, están numerados y fechados. Además, gracias a la fotografía de Dora Maar, la querida de Picasso en aquel momento, también tenemos una relación de siete etapas en la producción del mural final, mientras estaba siendo preparado para su exposición en el pabellón.

Cuando el artista más famoso del mundo crea la pintura más ilustre del siglo y deja tras de sí un detallado rastro documental, uno puede estar seguro de que la documentación será cuidadosamente peinada por expertos de todo tipo. Desde el director de museo Anthony Blunt al psicólogo Rudolf Arnheim, docenas de especialistas han probado suerte con los bocetos de *Guernica*. (Más tarde describo una línea similar de investigación aplicada a los bocetos de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky, y de *La tierra baldía* de Eliot.)

Estas informaciones contienen conclusiones sorprendentemente similares. Las semillas de la composición de *Guernica*, dicen los especialistas, están localizadas en un número de obras que Picasso había completado recientemente y, especialmente, en la ya mencionada serie de nueve trabajos, *El sueño y mentira de Franco*, y en el grande y complejo aguafuerte, *Minotauromaquia*. La obra está también influida por otros lienzos heroicos del pasado, particularmente por los producidos por Nicolas Poussin, Jean-Auguste Ingres, Matthias Grünewald y Eugène Delacroix, y hay una clara conexión con el tema clásico de la «matanza de los inocentes». La fascinación que Picasso sintió a lo largo de su vida por las corridas de toros queda reflejada tanto en el tema como en el tono. La obra también esconde insinuaciones de experiencias horribles de la propia vida de Picasso, particularmente su recuerdo del caos en que su familia tuvo que huir tras el terremoto cuando él tenía tres años.

Un apresurado boceto inicial (véase la figura 5.11) contiene, a juicio de Arnheim, la composición de la obra final; Hilton llama la atención sobre los dos primeros bocetos, a los que considera una recreación del esquema compositivo básico de *Minotauromaquia*; y el testimonio de Picasso subraya que la primitiva visión tiende a conservarse a través de los borradores intermedios. «Básicamente —afirmaba—, un cuadro no cambia, la primera visión permanece casi intacta, pese a las apariencias.»⁹¹ Pienso que requiere cierto saber retrospectivo ver la obra final en estos bocetos toscos, pero estoy dispuesto a admitir, particularmente a la luz de la organización de *Minotauromaquia*, que Picasso tenía en mente desde el principio la matriz de la

composición general. Ciertamente, sabía que sería un lienzo narrativo imponente, aun cuando no hubiera determinado la proporción de los lados, el reparto preciso de los personajes a representar, ni el conjunto de tonos a destacar.



FIGURA 5.11

Primer boceto de Guernica «1 de mayo de 1937 (1)», lápiz sobre papel azul (27 3 21).

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

La composición de Guernica

El método de trabajo de Picasso, que ya nos es conocido gracias a sus cuadernos, aparece con toda su fuerza en los bocetos de *Guernica*. Como en un concierto barroco, hay una constante oscilación entre las partes y los todos, entre miembros caóticos y torsos retorcidos, por una parte, y una panorámica ligeramente esbozada del pueblo, por otra. El trabajo compulsivo en los detalles alterna con visiones de conjunto más distanciadas, en las que se manifiesta el esquema global de la composición, y con bocetos despreocupados, donde Picasso da rienda suelta a su genialidad. Seis de los cuarenta y tantos bocetos tratan de la composición entera (véase la figura 5.12); los demás incluyen experimentos con animales, seres humanos, rasgos faciales y figuras individuales, cada una en proporción adecuada a su importancia en el lienzo final. En conjunto, se ofrece

una minuciosa experimentación con ojos diferentes, un juego con la disposición de las figuras principales, una docena de diferentes perspectivas del toro (véase la figura 5.13), y un caballo que se levanta, representado en forma infantil. A lo largo de varios bocetos, aparecen Picasso mismo y sus íntimos, e indicios de ellos pueden incluso distinguirse en la versión final de la obra.



FIGURA 5.12

Estudio de composición «9 de mayo de 1937 (2)», lápiz sobre papel blanco (45,40 x 24,13).

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.



FIGURA 5.13

Cabeza de toro con estudio de ojos «20 de mayo de 1937», lápiz y gouache sobre papel blanco (29,21 x 23,50).

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Unas pocas características permanecen constantes todo el tiempo (por ejemplo, la mujer con el fanal de luz); algunas (como la madre con el bebé muerto) se desplazan a diferentes ubicaciones; del resto, la mayoría son ampliamente modificadas. Así, por ejemplo, el soldado moribundo viene a desempeñar un papel cada vez más dominante en el mural; otro ejemplo son las posiciones, el semblante y el grado de separación del toro respecto a la escena, que varían notablemente a lo largo de los bocetos, e incluso a través de las siete etapas del mural final (véase la figura 5.15). (Al parecer, algunas decisiones sólo podían tomarse cuando la obra estuviera adquiriendo su imponente tamaño final.) De modo parecido, la relación entre el toro impassible y la mujer angustiada experimenta cambios continuos en los bocetos preliminares. Picasso parece indeciso hasta el final sobre la medida en que desea que el toro sea benigno, amenazante o impassible; y, en efecto, sugería que el toro no denotaba directamente al fascismo, pero decía que el caballo representaba «al pueblo».⁹² Estos diversos cambios manifiestan el pensamiento de Picasso por medio del sistema simbólico de la representación gráfica.

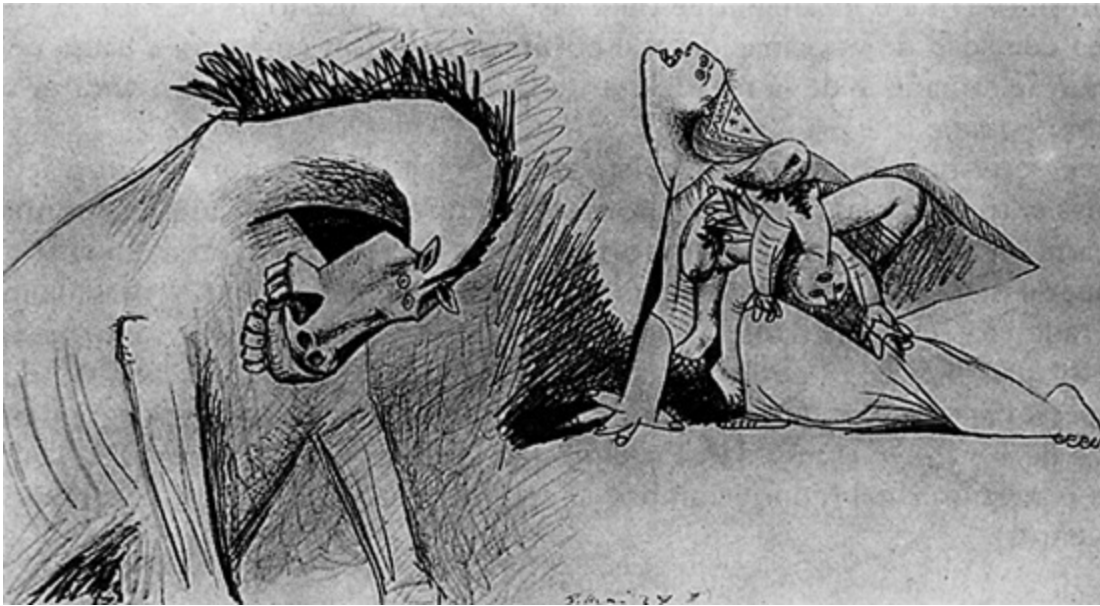


FIGURA 5.14

Caballo y madre con niño muerto «8 de mayo de 1937 (2)», lápiz sobre papel blanco (45,4 x 24,1).

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

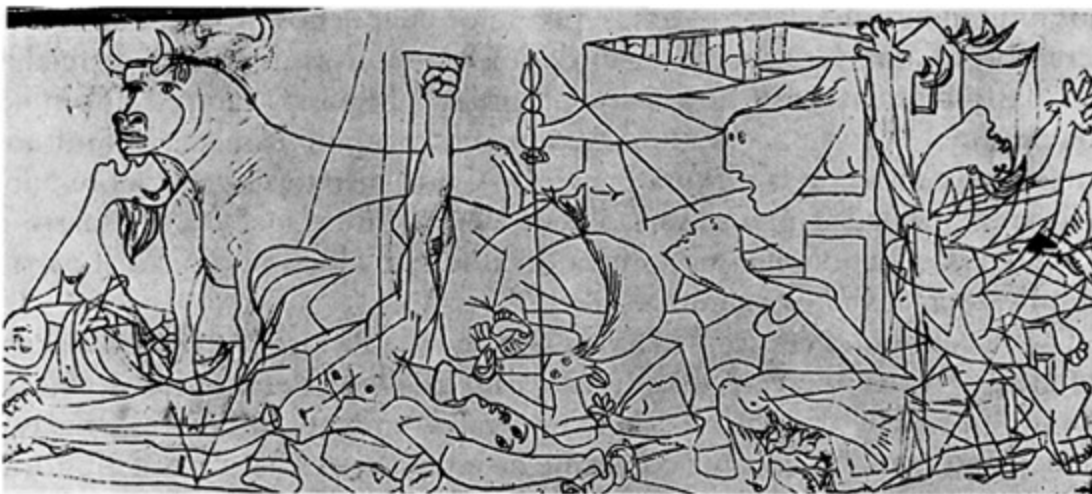


FIGURA 5.15

Mural final de Guernica. Estado inicial (1937).

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Guernica es de permanente interés para los estudiosos de la creatividad, y también para los estudiosos del arte, por el modo en que utiliza, como en otras obras definitorias, las múltiples tendencias del mundo de su creador. La obra es, al mismo tiempo, de significado nacional e incluso global, aun cuando sea intensamente personal. Obra a un tiempo de composición clásica y de imágenes infantiles, *Guernica* comunica la visión del caos tal y como podría aparecer a un niño inocente. Picasso capta aspectos de todo

conflicto, de los conflictos civiles españoles y de los conflictos en sí mismo en torno a la violencia, la sexualidad y la creación artística. Hace un enérgico alegato contra la guerra y una condena categórica del fascismo de Franco. Como decía Picasso: «Siempre he creído que los artistas que viven y trabajan con valores espirituales ni pueden ni deben permanecer indiferentes ante un conflicto en el que están en juego los más altos valores de la humanidad y la civilización». Y, más directamente: «¿Qué crees que es un artista? Un imbécil [...] Es al mismo tiempo un ser político, constantemente sensible a acontecimientos desgarradores, feroces o felices [...] No, pintar no es decorar apartamentos. Es un instrumento de guerra para atacar y defenderse del enemigo».⁹³

La obra es un *summum bonum* estético, con símbolos que habían acompañado la obra de Picasso durante muchos años, ahora yuxtapuestos con un caos controlado y un poder acumulativo nunca antes conseguido. Como señala Blunt: «Combina la intensidad emocional del período azul con la fantasía de las pinturas metamórficas; y, por otro lado, hace uso de la habilidad clásica para el dibujo de sus veintipocos años, así como de la estricta disciplina formal del cubismo».⁹⁴ La obra final, que trata casi todas las obsesiones de Picasso, tiene una densidad de información casi abrumadora; y sin embargo, a causa de su enorme tamaño y de la naturaleza transcendental del tema, *Guernica* es una obra lograda.

Efectivamente, no es hiperbólico considerar *Guernica* como la obra definitoria entre todas las obras definitorias de Picasso; su aspiración más confiada y atrevida a la categoría de inmortal. Capta los temas del amor, la vida y la muerte de *La vida*; lo sórdido e inhumano de *Las señoritas de Aviñón*; la inesperada violencia, delirante y extática, de la surrealista *Los tres bailarines*; las deformaciones de *Mujer en un sillón* y *Mujer llorando*; y la maraña de temas y personajes de *Minotauromaquia*. Sólo el carácter relativamente alegre y pacífico de *Los tres músicos* y *Pesca nocturna en Antibes* (véase la figura 5.16) faltan en la versión final (aunque ambas obras albergan signos de oscuros presentimientos).

UN PRODIGIO ANCIANO

Picasso completó *Guernica*, culminando sin duda la obra artística de su vida, cuando tenía cincuenta y cinco años. Si hubiera muerto entonces, la historia del arte moderno habría sido aproximadamente la misma, y la reputación de Picasso habría estado asegurada. Pero Picasso vivió durante otros treinta y seis años, pintando miles de otras obras, por valor de muchos millones de dólares, y creando en una variedad de medios, desde cerámicas de fácil comercialización hasta piezas surrealísticamente absurdas.⁹⁵ Mientras tanto, su compleja vida personal se complicó aún más, completada con un romance tumultuoso durante diez años con la pintora Françoise Gilot, disputas legales

sobre publicaciones y propiedad, grados variables de alejamiento respecto a sus cuatro hijos, y diversas incursiones en política, incluida su adhesión directa al partido comunista en la década de 1940.

La relación entre el caos de la vida personal de Picasso y su continuada fecundidad artística merece comentario. Uno puede ver en la vida de Picasso no sólo una sucesión continua de nuevas casas, amantes, hijos y escapadas de verano, sino también un fluir constante de estilos nuevos y obras definitorias. Algunos, como Gedó, han sostenido incluso que cada una de las amantes de Picasso sirvió de catalizador para una nueva experimentación artística. Aun cuando uno resista al impulso de percibir una relación exacta entre los hitos de la vida personal de Picasso y los desarrollos en su vida artística, Picasso prosperó, en cierto sentido, a partir de una vida sembrada de embrollos complicados y acusadas discontinuidades. Trabajando en un campo en el que el desarrollo a lo largo de la vida era siempre una posibilidad, Picasso pudo colaborar a asegurar su continua evolución mediante la búsqueda de experiencias que fueran originales, tonificantes, catalizadoras y llenas de flujo.



FIGURA 5.16

Pesca nocturna en Antibes (1939), óleo sobre lienzo (205,7 x 345,4). Una obra más alegre y pacífica del período Guernica.

© 1993 ARS, N.Y./SPADEM, París.

Hasta bien pasados los ochenta años, Picasso manifestó un dinamismo y una energía enormes: vivía para trabajar. Volvió su atención al arte del pasado y «rehízo» a muchos grandes artistas, entre los que destacan Édouard Manet, Gustave Courbet, El

Greco, Delacroix y Velázquez, creando su propia versión de *Las meninas*. En la década de 1940 visitó el Louvre con un puñado de obras suyas y las colocó al lado de las de sus maestros, Delacroix, Ingres y Zurbarán. Al contar el episodio más tarde a sus amigos, iba a comentar: «En realidad, no estuvo tan mal», indicando así su creencia en su propia inmortalidad artística.⁹⁶

Algunos juzgan negativamente esta fase artística final. El biógrafo John Berger comenta: «Picasso sólo es feliz cuando está trabajando. Sin embargo, no tiene nada propio en que trabajar. Toma los temas de los cuadros de otros pintores. Decora pucheros y platos que otros hacen para él. Se reduce a darse aires de niño. Se convierte de nuevo en el niño prodigio».⁹⁷ A veces, se dice, el mismo Picasso no sabía si sus obras tardías tenían algún valor.⁹⁸ Ciertamente, las obras de los últimos años de Picasso han pasado por muchas dificultades para obtener la aprobación de los críticos. Muchos observadores no han sabido qué pensar de obras de sexualidad grotesca o de obras que ofrecen una observación casi clínica de la deterioración de su cuerpo y, posiblemente, también de su mente (véase la figura 5.17). Pero merece la pena señalar que Picasso nunca dejó de ser osado. La gente que se contenta con dormir sobre sus laureles no se habría arriesgado al oprobio que con seguridad iban a provocar las obras tardías y «decadentes» de Picasso.

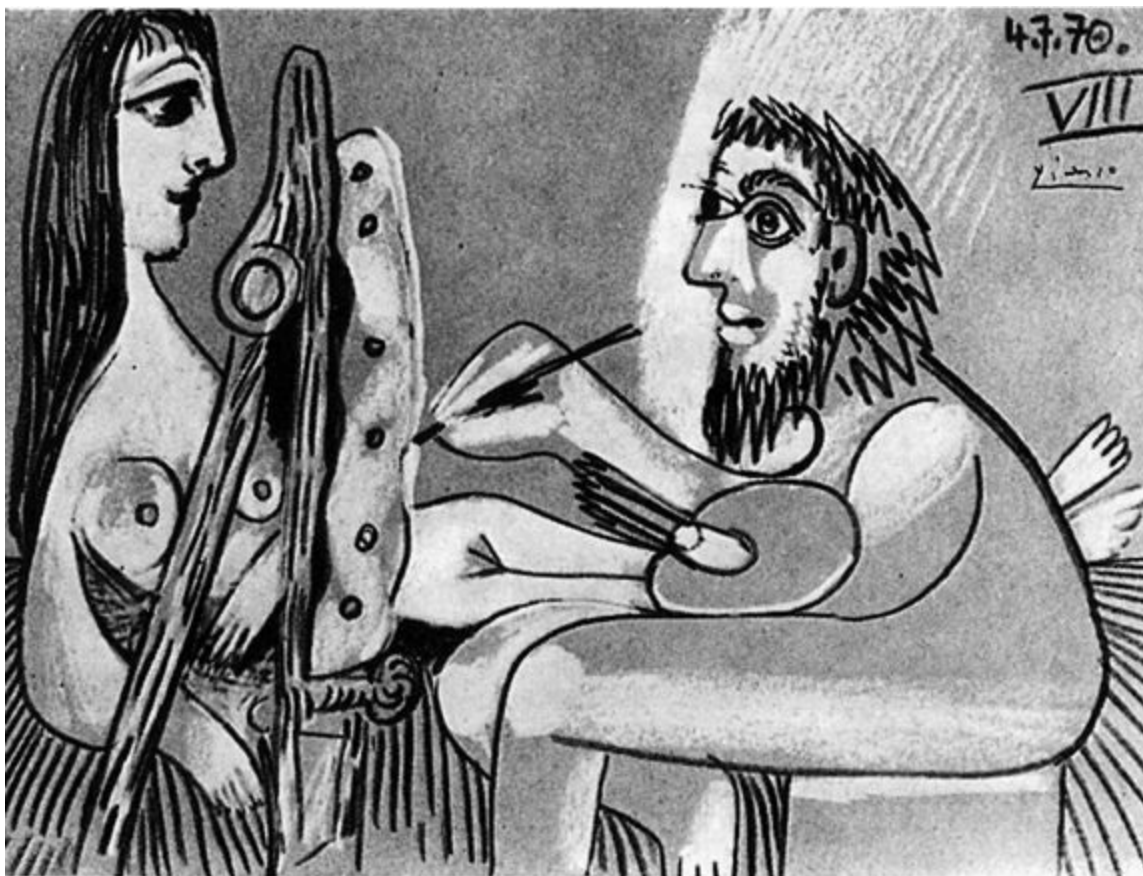


FIGURA 5.17

El artista y su modelo, VIII (4 de julio de 1970), lápiz de color sobre cartón (24,1 x 31,7).

© ARS, N.Y./SPADEM, París.

El flexible y fotogénico Picasso gozó de una prensa envidiable. Era el mago gráfico del momento, incesantemente productivo y creativo, dispuesto a bromear con la gente, a la manera de Charlie Chaplin o Einstein. Una maravillosa película hecha a mediados de la década de 1950, *Le mystère Picasso*, muestra al maestro pintando durante setenta y cinco minutos sin apenas un comentario. La película constituye un alegato elocuente en favor de la tesis de que Picasso podía crear y destruir casi cualquier cosa que deseara sobre una superficie gráfica, y que podía ser encantador, gracioso, crítico consigo mismo y serio. En una secuencia fascinante y clásica, comienza con una flor, la transforma en un pez, después en una gallina; cambiando del blanco y negro al color, transforma entonces la composición en un gato rodeado por seres humanos.⁹⁹ Biógrafos como Roland Penrose y fotógrafos como David Douglas Duncan tenían asegurado un acceso permanente al maestro, en contrapartida implícita por sus halagadores retratos visuales y verbales. Aunque la *Vida con Picasso*, de Françoise Gilot, documentaba que no era oro todo lo que relucía en el reino del gran hombre, multitud de acólitos estaban dispuestos a cuestionar las afirmaciones y los móviles de Gilot.¹⁰⁰

Puesto que las palabras críticas sobre celebridades abundan hoy, uno no puede sorprenderse de que hayan aparecido muchas descripciones amargas y brutales de Picasso en los veinte años transcurridos desde su muerte. Ninguno de los demás «héroes» de este libro han quedado a salvo de fuertes críticas, pero los retratos *post mortem* de Picasso revelan a un hombre marcado por el egotismo y la crueldad. Al menos durante el último medio siglo de su vida, Picasso insistió en estar rodeado por individuos que le sirvieran sólo a él. En medida aún mayor que Freud, exigía fidelidad a sus seguidores y a sus mujeres, aun cuando él se reservaba el derecho de tratarles como le viniera en gana, de enfrentarlos despiadadamente unos contra otros, y de echarlos o apartarlos de sí a su antojo. Era sádico y podía maltratar físicamente a quienes le amaban, y, según Marie-Thérèse Walter, veía una conexión entre violación y trabajo.¹⁰¹ Se negaba a admitir las críticas de ninguno de sus amigos pintores, ni siquiera de Marc Chagall y Alberto Giacometti. Y su modo de tratar a sus propios hijos, en vida y en virtud de decisiones que habían de ser ejecutadas tras su muerte, tiene los ingredientes de una moralidad trágica.

Otros individuos creativos pueden haber sido responsables de la muerte o la infelicidad de un pequeño puñado de individuos; quienes permanecían relacionados con Picasso era probable que tuvieran un amargo destino. Esto era especialmente verdadero para las mujeres: cada vez más, Picasso se fue identificando con el minotauro, que exigía que se le sacrificaran mujeres en cuerpo y alma. Su primera mujer, Olga, se volvió loca y murió en 1955; su amante más despreocupada, Marie-Thérèse Walter, se ahorcó en

1977; su amante más intelectual, Dora Marr, sufrió una crisis nerviosa; su nieto se suicidó bebiendo lejía concentrada cuando no se le permitió asistir al funeral de Picasso; su segunda mujer (y viuda), Jacqueline, con quien se casó en 1961, se mató de un disparo la noche después de haber ultimado los detalles de una exposición de su colección personal de obras de Picasso. Mary Giedo llama a Picasso un «adicto a la tragedia», manteniendo que se sentía atraído por mujeres frágiles y que permanecía en sus vidas hasta que ocurría la tragedia.¹⁰² Picasso difícilmente puede ser considerado inocente en este asunto. «Cuando yo muera —había profetizado Picasso—, será un naufragio y, como cuando un barco enorme se hunde, mucha gente de alrededor se irá al fondo con él.»¹⁰³

También sufrieron a manos de Picasso sus amigos varones: Picasso fingió no conocer a Apollinaire cuando su principal promotor fue acusado injustamente de un crimen; rehusó manifestarse en apoyo de su amigo Max Jacob cuando el escritor, que había conocido durante cuarenta años, fue enviado a un campo de concentración; tenía aventuras con las mujeres y las amantes de varios amigos, incluido su malogrado camarada Casagemas; intrigó para acabar con la carrera profesional de su joven compatriota Juan Gris;¹⁰⁴ hizo comentarios despectivos sobre su viejo amigo Braque; y abandonó a su marchante Kahnweiler cuando a éste le fue arrebatado su dinero durante la Gran Guerra. Su amigo Sabartés decía: «Picasso escoge los amigos como escoge sus colores cuando pinta un cuadro, cada uno a su debido momento y para un propósito concreto».¹⁰⁵ Richardson, un biógrafo sumamente benévolo, describe esta conducta del siguiente modo: «[Picasso] nunca superó la necesidad de un amigo fiel, cuya lealtad, comprensión y paciencia fuera sometida constantemente a pruebas exigentes, alguien que estuviera dispuesto a anteponer a Picasso al resto del mundo».¹⁰⁶

Sólo con respecto a su viejo colega Matisse mantuvo Picasso la amabilidad e igualdad que debe caracterizar la amistad.¹⁰⁷ Ya un maestro consagrado cuando se encontraron, Matisse era, con diferencia, la figura con más autoridad. No es que Picasso no desafiara a Matisse: en realidad, *Las señoritas de Aviñón* ha sido considerada como una respuesta a *Mujer con sombrero* y *Le bonheur de vivre* (*La felicidad de vivir*) de Matisse.¹⁰⁸ Pero Picasso reconoció siempre que Matisse era su igual, quizá su superior, en lo tocante a la producción de líneas, el uso del color y la consecución de equilibrio, pureza y serenidad. Una vez dijo a Matisse: «He dominado el dibujo y estoy buscando el color; tú has dominado el color y estás buscando el dibujo».¹⁰⁹ A menudo comentaba que «al final, sólo existe Matisse»,¹¹⁰ y cuando Matisse murió, quedó patente que se sentía el único maestro artístico superviviente del siglo XX.

Mi intención al mencionar el lado negativo de Picasso no es negar que tuviera virtudes (podía ser generoso con sus amigos, y demostró valor durante la Segunda Guerra Mundial), ni restar mérito a su talento artístico. No se debería juzgar los logros de artistas (o de científicos) en relación con sus fragilidades humanas, aunque en última

instancia todos debemos ser juzgados también como seres humanos. Ni quiero hacer una especie de argumento justificativo, manteniendo que es necesario (o incluso ventajoso) soportar a un individuo de la destructividad de Picasso, a fin de conseguir los frutos de su trabajo. Aunque ninguno de nuestros modernos creadores fueran santos, ningún otro parece haberse acercado a Picasso en cuanto a indiferencia arrogante hacia los demás.

Creo que podemos llegar a comprender de algún modo por qué Picasso fue como fue. Picasso disfrutó de las ventajas y desventajas de un punto de partida prodigioso. Sus dotes y energías suponían que, con pocas excepciones, era capaz de hacer lo que quisiera, cuando y donde quisiera, a lo largo de su vida. Su virtuosismo nunca fue cuestionado seriamente, y mucho menos vencido, y rara vez se encontró con un igual, de cualquier sexo, en esfera alguna que él valorara. (Es interesante que los dos individuos que más se acercaron a conseguir esta categoría, Matisse y Gilot, entablaron amistad entre sí, y que Picasso estaba extremadamente celoso de su relación.)¹¹¹

Pero Picasso no era capaz de pensar más allá de su talento. En muchos sentidos continuaba siendo infantil, por ejemplo, en su relación con los otros y en su desinterés por el mundo «maduro». Como ya se dijo, Picasso consideraba que había hecho un pacto, un trato fáustico, que posiblemente se remontaba al tiempo en que su hermana Conchita murió, según el cual él haría todo y sacrificaría todo al servicio de su talento o don. Persona profundamente supersticiosa y a menudo llena de temores,¹¹² procedente de un país y un ambiente que eran todavía en muchos sentidos premodernos, Picasso erigió en su propia mente una superestructura o narrativa que era un pretexto tenuemente velado para comportarse precisamente como quería hacerlo: se convenció a sí mismo de que tenía que colocar su trabajo y su supervivencia por encima de cualquier otra preocupación terrena a fin de realizar su misión artística. Y así, construyendo sobre sus legítimos temores, rehusaba hablar de la muerte y reconocer la muerte de otros.¹¹³ Dada esta línea de conducta totalmente egocéntrica, podía ser absolutamente encantador, afable y generoso cuando quería, pero al mismo tiempo estaba dispuesto a sacrificar a quien y a cuantos se interpusieran en el camino de su trabajo. Pudo haberse sentido culpable a veces por esta conducta, pero la culpa quedó simplemente absorbida en una pasión mayor que rodeaba su trabajo.

En la secuencia de relaciones extrañamente explotadoras de Picasso sólo encuentro un puñado de excepciones, quizá cuatro. Al principio de su vida, la relación con su amante Eva, que parece haber sido más importante para él que ningún otro lazo emocional. Durante muchos años, la relación con Matisse, que, aunque problemática, siempre contenía un núcleo de respeto. Entre sus últimas amantes, su relación con Gilot, a la que intentó destruir con todas sus fuerzas, pero a la que finalmente parece haber cobrado respeto a regañadientes, porque había aguantado sus furiosas embestidas. Posiblemente uno podría añadir a Stein a la lista, aunque en sus últimos años él tendía a apartarla de sí.

La última excepción —y la más importante para la historia del arte y para nuestro estudio— fue su relación, durante algo menos de una década, con Braque. El vínculo personal y de trabajo fue suficientemente fuerte y duradero como para permitir a ambos, trabajando en colaboración, escribir un nuevo capítulo en la historia del arte occidental. Picasso suprimió su yo y su individualidad como no lo había hecho antes ni lo haría después y, en consecuencia, fue capaz de abrir nuevos horizontes. Más tarde, habría de considerar ésta la época más feliz de su vida.¹¹⁴ Debe dejarse para los psicólogos clínicos el decir si la relación con Braque reproducía la relación de Picasso con los miembros de su familia inmediata, tenía matices homosexuales o le hizo imposible en lo sucesivo seguir una vía igualmente revolucionaria. Pero parece evidente que, para ir más allá de *Las señoritas de Aviñón*, Picasso necesitaba agarrarse a la mano de alguien.

Capítulo 6
IGOR STRAVINSKY:
POESÍA Y DIMENSIÓN PÚBLICA DE LA MÚSICA



Stravinsky, en 1915

La frase más famosa de la autobiografía de Igor Stravinsky dice: «La música es por su misma naturaleza incapaz de expresar nada en absoluto».¹ Cuando se publicó, esta frase sorprendió a su público. Después de todo, Stravinsky había compuesto parte de la música más expresiva del siglo XX, desde la lírica *Petrouchka* a la dramática *La consagración de la primavera* o la elegíaca *Sinfonía de los salmos*.² Pero, siempre polemista, Stravinsky estaba, en realidad, atacando a los que consideraba sus adversarios estéticos, como los seguidores de Richard Wagner; tales «impuristas» estaban siempre poniendo la música al servicio de fines extramusicales, desde la solidaridad nacional a la libertad religiosa. Intentando reparar un desequilibrio detectado, Stravinsky describió al músico como un artesano cuyos materiales de tono y ritmos no contienen, en sí mismos, más expresividad que las vigas del carpintero o la piedra del joyero.

LA CARA PÚBLICA DE LA CREACIÓN

Stravinsky podía estar en lo cierto al decir que, a falta de un «programa» impuesto externamente, la música es simplemente música. Hablaba de la «poética» de la música, que en su sentido literal se refiere al acto de hacer (*poiesis*) música. Inadvertidamente, sin embargo, Stravinsky ilustraba brillantemente una perspectiva diferente con su propia vida: la medida en que hacer música *no* es posible sin el factor, puesto en marcha externamente, de las relaciones públicas. Todos los individuos creativos —y especialmente todos los músicos— deben tratar con una serie de colaboradores que no sólo ayudan a los creadores a realizar su visión, sino que también deciden en última instancia, junto con un público más amplio, el destino de las obras del creador.

En comparación con las búsquedas artísticas y científicas que hemos estudiado hasta ahora, hacer música aparece como una actividad intensamente pública. Si meramente se escribe y se tiene disponible para su lectura, la música tiene poca utilidad. Si una idea musical ha de alcanzar expresión pública se requiere un conjunto de individuos (incluidos intérpretes, editores, agentes publicitarios y vendedores de entradas) y una colección de materiales (incluidos instrumentos, sala de conciertos, carteleras y programas). Y cuando, como en el caso de Stravinsky, uno decide montar espectáculos enormes, como un ballet o una ópera, el número de los individuos involucrados llega rápidamente a varios centenares.

Cuando su amigo y colaborador Robert Craft comenzó a examinar la correspondencia de Stravinsky, que abarca casi setenta años, se quedó asombrado de lo que encontró. Parecía que la misma cantidad de las considerables energías de Stravinsky

había sido dirigida tanto a la gestión de su vida musical como a la composición e interpretación propiamente dichas. Además, Stravinsky había bajado a la arena pública con enorme entusiasmo y determinación. Craft comenta:

Sea o no que las cartas de Stravinsky a banqueros, corredores de bolsa, abogados y agentes inmobiliarios proporcionen documentación suficiente para diagnosticar un «desdoblamiento de personalidad», la concentración, lógica y minucioso interés que dedicaba a los asuntos de negocios son pasmosos, al menos en un gran músico [...] La mente de Stravinsky parece dividirse casi a partes iguales entre un genio musical y un prestamista [...] Tras terminar *La consagración de la primavera* en una mañana de noviembre de 1912, al parecer pasó la tarde escribiendo cartas sobre propiedades de inversión.³

Al presentar tres gruesos volúmenes de cartas publicadas, Craft observa casi apologeticamente:

La correspondencia no incluye ninguno de los extensos intercambios entre Stravinsky y sus bancos en Rusia desde 1912 hasta la Revolución. También omite el apartado de las numerosas cartas en que Stravinsky solicita anticipos de editores, empresarios, patrocinadores y organizaciones ejecutoras —documentos que contrastan sorprendentemente con las cartas de gente que le pide que pague facturas atrasadas [...] Este capítulo no contempla ninguno de los aproximadamente doce imprudentes procesos legales de Stravinsky.⁴

Con respecto a su enredo en relaciones públicas personales y profesionales, Stravinsky representa un extremo, tanto dentro de nuestra muestra de individuos creativos, como dentro del número de compositores musicales. (La analogía más próxima se encuentra quizás en la cada vez más enmarañada vida amorosa de Picasso; muy posiblemente, ambos encontraban placenteras estas aventuras llenas de conflictos.) Uno no necesita entablar pleitos (habitualmente inútiles) para llegar a ser un gran físico o un compositor inmortal. Y, sin embargo, al poner tan de relieve los aspectos públicos de la creación, Stravinsky manifiesta la medida en que un artista debe trabajar con el ámbito que regula el campo de su elección. Sólo el más raro de los individuos es lo suficientemente afortunado como para ser aceptado por el ámbito sin un empujón exterior; sólo unos pocos artistas adultos son bendecidos con otro individuo que esté dispuesto a afrontar continuas dificultades en su lugar y, al menos hasta el pasado reciente, la necesidad de justificar públicamente la producción creativa propia suponía una carga todavía mayor para las mujeres. Lo hagan bien o mal, a gusto o a regañadientes, casi todos los individuos creativos deben dedicar importantes energías a la gestión de sus carreras profesionales. Tal actividad pública en modo alguno garantiza el éxito; pero si falta, los individuos creativos en ciernes se arriesgan al olvido permanente.

Casi todas las infancias recordadas hacen pensar en un pasado más amable y simple; esto parece especialmente verdad en los niños criados en la Rusia presoviética. A partir de los escritos de individuos como Vladimir Nabokov o Boris Pasternak, uno recibe la impresión de ciudades de la Rusia zarista llenas de deliciosos castillos y riquísimos tesoros, elegantes hoteles y clubes, campos salpicados de colinas cubiertas de nieve y espléndidas *dachas*, y una constante atmósfera alegre que envolvía familias numerosas, criados fieles, abuelos chochos de cariño y niñeras acogedoras. En su nostalgia por la Rusia de su juventud, Stravinsky se parecía a otros miembros de la generación anterior a la guerra, pero sus recuerdos concretos resultaban ser mucho menos idílicos que los de sus homólogos literarios.⁵

Tercero de cuatro hijos de pequeños aristócratas rurales por ambas partes, Stravinsky nació en Oranienbaum, Rusia, en 1882. Pasó los inviernos de su juventud en San Petersburgo, ciudad que él apreciaba especialmente; y veraneó con su familia en el campo, en varias fincas propiedad de miembros de su extensa familia. El hogar principal de la familia Stravinsky era un centro intelectual en San Petersburgo, frecuentado por individuos como el novelista Fiodor Dostoievski. El padre de Stravinsky era un prestigioso bajo operístico y un actor de talento en la Casa Imperial de la Ópera. El joven Igor oía mucha música en casa, y también asistía a conciertos y óperas donde, en una de las experiencias más memorables de su juventud, el niño de nueve años pudo ver a Piotr Ilyich Tchaikovsky poco antes de que el gran compositor muriera.

Stravinsky parece haber estado interesado siempre por la música, y algunos de su primeros recuerdos más vivos y fieles se relacionan con el sonido. Recordaba a un campesino que no podía hablar, pero que tenía la fascinante costumbre de chasquear la lengua muy ruidosamente. El campesino podía además cantar una canción con dos sonidos (los únicos que podía emitir) con gran rapidez y destreza. Acompañaba estos sonidos apretando la palma de su mano derecha bajo su axila izquierda y haciendo a la vez una serie de ruidos que sonaban (eufemísticamente) como besos sonoros. Stravinsky intentó recrear esta música en casa. Siendo un niño pequeño, Stravinsky imitaba también el canto unísono de las mujeres del pueblo vecino mientras se dirigían a casa desde el trabajo.

Es arriesgado atribuir excesiva importancia a tales experiencias cristalizantes en la infancia. Después de todo, es probable que tanto las familias de individuos creativos como éstos mismos busquen indicios tempranos y que, en caso necesario, adornen los recuerdos hasta que éstos resultan ser presagios «dignos» del talento adulto. Sin embargo, parece razonable suponer que los individuos difieren en el tipo de experiencias que les atraen durante la infancia y que resultan ser inolvidables, y, en este espíritu, podemos considerar las tempranas experiencias auditivas de Stravinsky como análogas a la fascinación de Einstein por el compás (véase capítulo 4) o a las vivas sensaciones visuales o táctiles de Eliot (véase capítulo 7). Stravinsky también era capaz de recordar con exactitud los componentes visuales de estas escenas, un tipo de adorno que habría

sido innecesario si simplemente se intentaran exponer pruebas de que el «oído de oro» había estado presente desde su más tierna infancia. En última instancia, Stravinsky se distinguía también de otros compositores por este dominio de los componentes visuales de las representaciones dramáticas.

Aunque inmerso en la música, Stravinsky no fue un prodigio musical. En realidad, de niño parece haber estado más interesado en la pintura y el teatro que en la música. Comenzó a recibir lecciones de piano a la relativamente tardía edad de nueve años y progresó rápidamente. Leía partituras de ópera en la biblioteca de su padre y asistía a conciertos con gran interés. Desde el principio de su educación musical, estuvo interesado en la improvisación y se empeñaba en crear sus propias melodías y variaciones, aun cuando su familia y sus profesores criticaban éstas como una pérdida de tiempo.⁶

Stravinsky creció en una atmósfera favorable a su desarrollo musical e intelectual; pero, a diferencia de otros rusos blancos de la época, no parece haber tenido una infancia feliz. Su padre, abogado y funcionario además de artista, era estricto y frío. El joven Igor sólo tenía sentimientos de sumisión hacia su madre, aunque amaba a su institutriz alemana, Bertha, y quedó profundamente afectado por su muerte en 1917. De entre sus hermanos, sólo le gustaba su hermano mayor, Gury, que murió en el frente rumano durante la Primera Guerra Mundial. Stravinsky recuerda que era bastante solitario de pequeño: «Nunca me tropecé con nadie que tuviera algún atractivo real para mí», recordaba en su autobiografía.⁷ De un modo que recuerda a Einstein, encontró algún apoyo en su tío Alexandre Ielachich, ferviente amante de la música así como intelectual liberal, y en un amigo mayor, Ivan Pokrovsky, que le inició en los compositores franceses.

Según su propio testimonio, Stravinsky no fue un buen estudiante, y normalmente sacaba notas medianas o por debajo del nivel medio de su clase. A diferencia de Picasso, sin embargo, quien parece haber tenido verdaderos problemas de aprendizaje, Stravinsky simplemente no estaba interesado en la enseñanza formal, y a lo largo de su vida prefirió educarse a sí mismo.⁸ Haciendo caso omiso de las inclinaciones antiescolares de su hijo, el padre de Stravinsky insistió en que Igor siguiera sus huellas y emprendiera una carrera en leyes. A Stravinsky no le gustó en absoluto la Facultad de Derecho, y este distanciamiento sólo exacerbó su tensa relación con su padre y su descontento general con su propia situación.

MÚSICA EN EL CENTRO

Para cuando entró en la Universidad de San Petersburgo, Stravinsky había decidido que la música era la vocación de su vida. Gran parte de su educación continuó siendo autodidacta. Le disgustaba el estudio de la armonía, pero le gustaba el contrapunto, y le

entusiasma particularmente la oportunidad de plantear y resolver sus propios problemas. Comenzó a escuchar música nueva; y, como otros jóvenes artistas prometedores de la época, se encontró pronto en un círculo de compañeros intelectuales y artistas, con un interés particular en las formas de expresión contemporáneas en Rusia y Europa occidental.

El acontecimiento más importante en la formación musical de Stravinsky fue su encuentro en 1902 con Nikolai Rimsky-Korsakov, el decano de los compositores rusos. Aunque reaccionó sin mucho entusiasmo ante las composiciones juveniles de Stravinsky, Rimsky-Korsakov le dio buenos consejos sobre qué estudios debía emprender; además, y para gran sorpresa del joven Igor, se ofreció generosamente a supervisar sus composiciones.

Durante los siguientes seis años, hasta la muerte de Rimsky-Korsakov en 1908, Stravinsky fue el alumno de este compositor anciano y, progresivamente, su amigo, confidente y el hijo que no tuvo. Gran parte de la instrucción fue técnica. Rimsky-Korsakov guió a Stravinsky en orquestación, enseñándole cómo componer para cada instrumento; cada uno orquestaba los mismos pasajes y después comparaban sus versiones. Stravinsky era un alumno aprovechado, cuyos rápidos avances agradaban a su mentor; y, quizá por primera vez en su vida, Stravinsky se encontró en un ambiente que le absorbía plenamente. La cristalización temprana en el campo musical quedaba ahora transmutada en orientación para toda la vida.

Stravinsky y Rimsky-Korsakov tenían filosofías similares sobre educación, y eran partidarios de un régimen disciplinario estricto. Como más tarde había de afirmar Stravinsky: «No importa cuál sea la materia, sólo hay un camino para el que empieza: al principio debe aceptar una disciplina desde fuera, pero sólo como el medio de obtener la libertad para sus métodos personales de expresión, y para fortalecerse en ellos».⁹ Y, sin embargo, sus preferencias musicales eran bastante diferentes. En muchos aspectos, Stravinsky se sentía más atraído por la música de los rivales rusos de Rimsky-Korsakov, como Tchaikovsky, que por la música programática propia de su maestro. Por su parte, Rimsky-Korsakov veía con recelo el interés de Stravinsky por las antiguas formas rusas, su empacho de música francesa en boga y su curiosidad por las hibridaciones que surgían de las tradiciones musicales rusas y europeas. Mostrando un orgullo no exento de ambivalencia, declaraba: «Igor Stravinsky puede ser mi alumno, pero no será nunca seguidor mío ni de nadie, porque su talento para la música es especialmente grande y original».¹⁰

En este tiempo, el campo de la música en Rusia estaba en un estado de flujo, que recuerda en algunos aspectos las «múltiples opciones» perceptibles en el campo de la física en Alemania o de la pintura en Francia. Ejerciendo una considerable influencia, había un grupo de cinco compositores que se había asociado hacia 1875 para promover una escuela nacional de música rusa. Entre ellos, además de Rimsky-Korsakov, estaban Aleksandr Borodin, Cesar Cui, Mili Balakirev y Modest Mussorgsky. Estos compositores

se constituyeron, en alguna medida, en oposición a Tchaikovsky y a Mikhail Glinka, que eran vistos como más influidos por la música europea occidental, y a Aleksandr Glazunov, que era partidario de un estilo académico fiel a las formas orquestales clásicas. Por supuesto, Stravinsky también hizo uso de las obras y tradiciones de muchos compositores europeos del pasado.

Según los críticos, la obra temprana de Stravinsky fue corriente. Como los que trabajan en cualquier campo creativo, iba aprendiendo a dominar los lenguajes de sus predecesores. Stravinsky hizo uso de sus contemporáneos de una forma muy ecléctica. Sus composiciones iniciales pueden ser comparadas de diversos modos a las de Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky y otros compositores rusos por cuyo trabajo se interesó y a los que con frecuencia imitó conscientemente. Hay indicios de Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, Richard Strauss y otros de sus compositores germánicos favoritos. Ansioso por escuchar música nueva, Stravinsky cofundó la Sociedad de Música Contemporánea en 1906; gran parte de la seductora (pero peligrosa) nueva música francesa de Claude Debussy, Maurice Ravel y otros fue interpretada allí. Aunque Stravinsky continuó siendo el mismo alumno ambicioso durante la mayor parte de la década, su progreso durante ese tiempo fue notable. En efecto, el crítico Jeremy Noble sostiene que «la distancia que Stravinsky había recorrido ya en los cuatro o cinco años transcurridos desde la sonata [de 1903 y 1904] era extraordinaria».¹¹

TRIUNFOS INICIALES Y ENCUENTRO DECISIVO

Las primeras interpretaciones públicas de obras de Stravinsky tuvieron lugar en San Petersburgo: en 1907, su sonata; su primera sinfonía, en 1908.¹² El compositor mediaba su tercera década de vida, edad no temprana para primeras interpretaciones. Las piezas no fueron particularmente bien recibidas por el auditorio ni por Rimsky-Korsakov. Reacciones más positivas acogieron dos piezas breves para gran orquesta —el *Scherzo fantástico* y *Fuegos artificiales*— interpretadas poco después. Estas piezas eran explosivas, brillantes, dinámicas y programáticas; la orquestación de motivos simples con ricas armonías estaba en todo momento bajo un firme control. Quizá lo más importante era que estas composiciones breves comenzaban a revelar la voz artística propia de Stravinsky.

Asistiendo en 1909 a un concierto en que probablemente se interpretaba *Fuegos artificiales*,¹³ se encontraba un joven abogado ruso convertido en empresario, llamado Serge Diaghilev. Tras una fracasada carrera como compositor (Rimsky-Korsakov le había disuadido de dedicarse a esta profesión), Diaghilev había fundado una publicación llamada *Mir Iskusstva* (*Mundo del arte*), que servía como punto de reunión para artistas jóvenes, igual que *Arte Joven* lo había sido para Picasso y sus colegas de Barcelona unos pocos años antes (véase capítulo 5), y como *Blast* lo iba a ser para T. S. Eliot, Ezra

Pound y Wyndham Lewis en Londres, unos pocos años más tarde (véase capítulo 7). La revista, que (también como la mayoría de sus homólogas) sólo duró cinco años, ayudó al arte ruso contemporáneo de vanguardia a situarse estratégicamente entre los académicos, por un lado, y los revolucionarios políticos, por el otro. Acogía el arte por el arte, con una mezcla sensata de genuinas influencias rusas y de otras europeas contemporáneas, y agrupó en torno a Diaghilev a los artistas y escritores jóvenes más talentosos de la época.

Diaghilev era un individuo absolutamente extraordinario. Era un caballero distinguido y llamativo, en parte jugador, en parte intelectual manqué, en parte artista frustrado, en parte intrigante, en parte soñador. Le encantaban los enredos y, para un homosexual carismático que vivía en medio de un grupo de jóvenes artistas e intérpretes temperamentales, tales enredos nunca faltaban. Tenía una extraña habilidad para descubrir nuevos talentos y un sentido prácticamente infalible de lo que probablemente iba a impactar (y aun fascinar) a una audiencia: sexualidad y éxtasis, violencia y muerte eran sus temas favoritos. Y, aunque buscaba lo moderno, nunca perdía de vista a su público ni la taquilla.

Diaghilev se conocía. Cuando era un joven de poco más de veinte años, había escrito a su madrastra:

Soy, en primer lugar, un gran charlatán, pero *con brío*; en segundo, un gran *charmeur*; en tercero, tengo mucho descaro; en cuarto, soy un hombre con una buena dosis de lógica, pero con muy pocos principios; en quinto lugar, pienso que no tengo verdaderas dotes. De todos modos, pienso que he encontrado mi verdadera vocación, ser un *mecenas*.¹⁴ Tengo todo lo necesario salvo el dinero, *mais ça viendra* [pero eso vendrá].¹⁵

Stravinsky escribió de él: «Tenía un don asombroso, una maravillosa facultad para captar de un vistazo la originalidad y novedad de una idea, entregándose a ella sin pararse a meditarla».¹⁶ Destinado a no ser un gran artista creativo, Diaghilev ocupa su puesto dentro de un minúsculo grupo de promotores catalizadores del talento en este siglo, entre quienes se cuentan el fotógrafo Alfred Stieglitz, la profesora de composición Nadia Boulanger, el editor Maxwell Perkins y el director de teatro Max Reinhardt —individuos que favorecieron la historia artística del siglo XX.

Habiendo conquistado San Petersburgo con su influyente publicación, sus bien acogidas interpretaciones y su poderoso plantel de talentos, Diaghilev puso sus miras en Europa y, particularmente, en París. Primero organizó una exposición de arte ruso en el Grand Palais en 1906; después, cinco conciertos en la Opéra, al año siguiente; después, en 1908, un *Boris Gudonov*, que causó sensación.

En 1909, Diaghilev dio quizá su paso más atrevido cuando lanzó la compañía de danza de los Ballets Rusos. Sobre el ballet como forma de arte había división de opiniones, considerándolo muchos intelectuales una actividad antigua y algo pasada de moda. Pero Diaghilev creía que había muchos grandes ballets y que esa forma de arte conservaba un tremendo potencial, especialmente dadas las dotes especiales de su

compañía rusa. Con representaciones de *Les sylphides* (*Las sílfides*) inspiradas en Chopin, las *Danzas Polovtsianas* de Borodin y otros espectáculos, los Ballets Rusos de Diaghilev cautivaron a todo París.

Para 1909, Diaghilev ya había reunido un maravilloso grupo de bailarines (entre ellos Vaslav Nijinsky), coreógrafos (Mikhail Fokine) y escenógrafos (Leon Bakst y Alexander Benois), pero le faltaba una cosa: un compositor que pudiera trabajar permanentemente con su compañía. Oyendo la composición de Stravinsky, supo que había encontrado a su hombre. Confiando totalmente en sus impulsos, Diaghilev no dudó en pedir sin más ni más a Stravinsky que orquestara el nocturno en la bemol mayor y el *Valse brillante* de *Las sílfides*. También había estado acariciando la idea de montar un ballet sobre la historia de *El pájaro de fuego*, y pronto encargó a Stravinsky, entonces ya cercano a los treinta años, que preparara la partitura para esa saga dramática.

El encuentro con Diaghilev y la invitación para unirse a la compañía de los Ballets Rusos cambió la vida de Stravinsky de la noche a la mañana. De ser alumno de un recientemente fallecido Rimsky-Korsakov, un joven compositor con cierto talento, pero sin afiliación institucional ni misión que le guiase, Stravinsky pasó a ser un miembro estimado de lo que posiblemente era el grupo artístico de interpretación más innovador del mundo. Igual que Stravinsky se había aficionado inmediatamente a la disciplina pedagógica del paternalista Rimsky-Korsakov, se sintió atraído por el conjunto de raro talento congregado en torno al indómito Diaghilev.

Ahora, en lugar de trabajar casi siempre solo, Stravinsky tenía trato casi diario con el conjunto —una experiencia nueva y embriagadora para quien había anhelado la compañía de individuos con quienes sentirse a gusto—. Stravinsky resultó ser un discípulo bien dispuesto, que aprendía rápidamente y reaccionaba vivamente a todo. Era suficientemente flexible, curioso y adaptable para ser capaz de trabajar con los escenógrafos, bailarines, coreógrafos e incluso con los responsables del negocio de la empresa. Benois observaba lo inusitado que resultaba Stravinsky entre los músicos, en virtud de su profundo interés por el teatro, la arquitectura y las artes visuales.¹⁷ De Diaghilev, el joven Igor aprendió dos lecciones igualmente cruciales para el trabajo en equipo: cómo cumplir los plazos acordados y cómo llegar a compromisos, o mediar, entre visiones artísticas mantenidas con intensidad, pero diferentes.

EL BALLET DOMINADO : EL PÁJARO DE FUEGO Y PETROUCHKA

Estas lecciones dispares llegaron juntas cuando Stravinsky comenzó a trabajar en la partitura para el ballet *El pájaro de fuego*, en el invierno de 1909 y la primavera de 1910. Como recordaría más tarde: «Trabajaba duro, y esto significaba que estaba en continuo contacto con Diaghilev y sus colaboradores. Fokine elaboraba la coreografía de cada

número cuando yo se los enviaba. Yo estaba siempre en el ensayo de la compañía y el día solía terminar con Diaghilev, Nijinsky [que de hecho no bailaba en este ballet] y yo sentados junto a una abundante cena regada con un buen vino tinto».¹⁸

El pájaro de fuego exhibía magníficamente las dotes emergentes de Stravinsky. La historia, en muchos aspectos un típico cuento de hadas, presenta al malvado ogro mágico, el rey Katschei, al héroe, el príncipe Ivan Tsaverich, a la encantadora princesa Tsarevna y a la resplandeciente «hada buena», el pájaro de fuego. La fantástica criatura es primero encerrada, después liberada, y finalmente ayuda a Ivan a salvar a su amor del ogro.

Esta dramática saga dio rienda suelta a la imaginación teatral de Stravinsky. Echando mano de recursos en los que le había iniciado Rimsky-Korsakov, encontró un registro específico para la esfera de cada personaje; por ejemplo, usando el cromatismo para aludir a lo sobrenatural, un estilo diatónico para los personajes humanos, y compases orientales para evocar la Rusia legendaria. Stravinsky también tuvo la oportunidad de expresar en términos musicales los gestos y movimientos físicos característicos de cada uno de los protagonistas. Además, como la composición presenta diecinueve escenas diferentes, fue capaz de movilizar sus variadas técnicas de orquestación del modo más favorable. Aunque las deudas para con antepasados franceses y rusos eran bastante audibles, el dominio de la melodía, las progresiones armónicas y el movimiento rítmico señalaban al compositor como alguien que había encontrado su propia justificación; demostró ser capaz de crear temas musicales vivos, así como secciones y fragmentos claramente delineados, que chocaban con fuerza entre sí. No pocas películas de Hollywood han sabido explotar los recursos que fueron usados a la perfección en esta primera gran obra de Stravinsky.

Diaghilev confiaba en que Stravinsky entraría en una nueva esfera como resultado de su magistral trabajo en *El pájaro de fuego*. El empresario declaraba en vísperas de la primera representación: «No le pierdan de vista. Es un hombre en el umbral de la fama».¹⁹ Y, ciertamente, la acogida que tuvo *El pájaro de fuego*, con Claude Debussy y otros famosos entre el auditorio, fue suficientemente entusiasta como para catapultar a Stravinsky, casi inmediatamente después, a la categoría de celebridad. Como señala la entrada biográfica de *The New Grove Dictionary of Music*:

El éxito de *El pájaro de fuego* alteró el curso de la vida de Stravinsky. En ese momento, París era el centro internacional del mundo del arte; los Ballets Rusos, una de sus mayores sensaciones; y Stravinsky, la partitura original más importante del repertorio del ballet. Esto significó que, de la noche a la mañana, se dio a conocer como el compositor ruso de más talento de la joven generación, y que, durante los años inmediatamente posteriores, su música llegó a ser mejor conocida y apreciada en Europa occidental que en su Rusia natal.²⁰

Ninguno de los otros seis creadores que estoy describiendo disfrutó de una ascensión más meteórica. El éxito de *El pájaro de fuego* dio también un impulso cosmopolita a la compañía de Diaghilev, y fundió los destinos de éste y Stravinsky durante las dos décadas siguientes.

Stravinsky era ambiguo sobre el éxito de *El pájaro de fuego*. Quedaría para el resto de su vida como la pieza por la que era más famoso y la que con mayor frecuencia era interpretada y parodiada (aunque generalmente sin pagar los derechos de autor, lo que enfurecía a este hombre visceralmente litigioso). Quizá subestimando la originalidad y el influjo de la pieza en su obra posterior, Stravinsky llegó a considerar *El pájaro de fuego* como convencional en lo tocante a la concepción y la orquestación; un retroceso a la narrativa del siglo XIX, con sus disposiciones formales de éxito clamoroso y sus expresivos excesos. Disgustado con parte de la coreografía, parece haberse sentido aliviado cuando la *suite* comenzó a ser interpretada como parte de un concierto para orquesta. Como comentaba con sarcasmo: «Es más vigorosa que la mayoría de la música popular típica compuesta en ese período, y además no es muy original. Éstas son las únicas condiciones necesarias para el éxito».²¹ Pero en aquel momento, Stravinsky no se sumió en la soberbia o en la tristeza; como otros artistas sumamente creativos, estaba demasiado ocupado trabajando en sus próximas piezas.

Las innovaciones de Petrouchka

Visitando a Stravinsky en el verano de 1910, Diaghilev se encontró con que el compositor estaba trabajando en una pieza orquestal, «un cuadro de un títere, repentinamente dotado de vida, que exaspera la paciencia de la orquesta con diabólicas cascadas de arpegios. La orquesta, a su vez, se desquita con amenazantes toques de trompeta. El resultado es un ruido terrible que alcanza su clímax y acaba en el triste y quejumbroso derrumbamiento del pobre títere».²² Fascinado, Diaghilev convenció a Stravinsky para que convirtiera la pieza en la partitura del ballet *Petrouchka*.²³ Stravinsky trabajó en la partitura durante el otoño y el invierno; fue representada en el Théâtre du Châtelet de París, en junio de 1911, y recibió una respuesta entusiasta.

El pájaro de fuego demostró que Stravinsky podía sintetizar las lecciones de sus maestros y crear una pieza que entusiasmará al ámbito de su era. *Petrouchka* era una obra mucho más audaz. El escenario era al mismo tiempo antiguo y moderno, una mezcla de canciones folclóricas tradicionales y canciones populares urbanas sobre el trasfondo de un fiesta de verano. El tono pasa de lo lírico y lo picaresco a lo trágico, y, a diferencia de lo que ocurre en *El pájaro de fuego*, la del títere solitario es una tragedia auténtica, no formularia.

Las técnicas de composición son innovadoras: la armonía alterna con la polifonía, la politonalidad y un toque de cromatismo; el predominante lenguaje diatónico contrasta con un lenguaje más disonante. Un rasgo distintivo es el discordante acorde de Petrouchka en el que se superponen un acorde de do mayor (todas teclas blancas) y un acorde de fa sostenido mayor (todas teclas negras). Stravinsky es capaz de crear episodios minúsculos, algunos de ellos apenas de una frase, que a menudo suenan bastante discordantes en una primera audición, y sin embargo encajan perfectamente entre sí; éstos aparecen en contextos análogos, y se combinan para producir un todo más amplio, altamente expresivo y satisfactoriamente integrado. Hay también interesantes caracterizaciones: por ejemplo, el patético Petrouchka es representado por un medio contrastante en apariencia, el desenfreno del carnaval.

Probablemente, las mayores innovaciones se dieron en la esfera rítmica. Ante una invención inagotable, al parecer, de nuevos metros, con ritmos binarios y ternarios superpuestos, la impresión de conjunto es, sin embargo, de una partitura completamente armoniosa, de una precisión casi mecánica. En todo momento, el ritmo sirve de elemento organizativo principal, con un dinamismo subrayado regularmente por episodios de asimetría y síncope calculadas. Quizá no es sorprendente que la composición de una partitura tan original no fuera fácil para Stravinsky; de hecho, intentó durante un mes componer el patético final, buscando en el piano los últimos compases de los cuadros.

Mucho más todavía que *El pájaro de fuego*, *Petrouchka* da la sensación de un *collage*, una colección de cuadros individuales integrados ingeniosamente en un convincente tapiz de mayores dimensiones. A diferencia de *El pájaro de fuego*, que sigue la secuencia narrativa esperada, *Petrouchka* es un esfuerzo por transmitir mediante insinuaciones el estado de ánimo o la emoción del títere y su mundo. Dado que este trabajo fue creado precisamente al mismo tiempo que Picasso y Braque estaban experimentando con *collages* visuales (véase capítulo 5), y Eliot estaba entremezclando en sus poemas fragmentos conversacionales «oídos casualmente» (véase capítulo 7), uno está tentado de pensar que hay en acción algún *zeitgeist* artístico.

Una vez más, Stravinsky colaboró estrechamente con los miembros de la compañía de Diaghilev, siendo Benois en esta ocasión coautor del libreto. Pero, en contraste con el procedimiento habitual, la partitura musical fue compuesta primero y, por tanto, determinó la configuración de la danza. Aunque este método era enteramente del gusto de Stravinsky, molestaba a Pokine, quien finalmente dejó el cuerpo de baile. Stravinsky participó, además, mucho más activamente en la escenificación concreta. Como comenta el biógrafo André Boucourechliev: «Es imposible exagerar la importancia del papel activo jugado por el compositor en la puesta en escena de la obra, que finalmente confirmó su categoría profesional como hombre de teatro».²⁴ A medida que Stravinsky ganaba en conocimientos y confianza, también se encontró envuelto en agotadoras discusiones sobre la caracterización, la coreografía y la instrumentación.²⁵ Al final, él y Benois iban, además, a luchar terriblemente por el control de los derechos sobre la pieza.

Como *El pájaro de fuego*, *Petrouchka*, hábilmente dirigida por Pierre Monteux, puesta en escena por Benois y coreografiada por Fokine, fue un triunfo. Sin duda, una parte considerable del gran éxito del estreno se debió a la brillante interpretación de Nijinsky en el papel del títere. Stravinsky siempre rindió tributo a su maravillosa inventiva: «En el papel de Petrouchka, él fue el ser humano más apasionante que yo había visto nunca en un escenario».²⁶ La reacción positiva fue también importante para el mismo Stravinsky: «El éxito de *Petrouchka* fue bueno para mí, por cuanto me dio seguridad absoluta en mi oído, precisamente cuando estaba a punto de comenzar *La consagración de la primavera*».²⁷

Un fracaso rotundo

Dada la increíble productividad de Stravinsky entre 1910 y 1913, con tres obras maestras indiscutibles terminadas en ese breve intervalo, es tentador imaginar al joven compositor en un avance sin precedentes, pasando majestuosamente de un éxito a otro. En cambio, Stravinsky dedicaba, en realidad, energía considerable durante este período a *El rey de las estrellas*, una breve cantata para coro masculino y gran orquesta, aplicada a un texto del poeta Konstantin Balmont. Stravinsky tenía grandes esperanzas puestas en esta composición, que dedicó a Debussy, pero la pieza simplemente no salió bien. En efecto, debido a la complejidad del escrito coral y a otras dificultades, la pieza no fue interpretada hasta 1939, y desde entonces ha sido raramente oída en público.

El reconocimiento de un singular fracaso, sobre este trasfondo de triunfos sin precedentes, es importante. Nos recuerda que incluso los innovadores más creativos pueden seguir una senda falsa y que se distinguen de los demás en el modo en que rectifican, más que en su intrínseca infalibilidad. En efecto, como ya se ha señalado, el estudioso de la creatividad Dean Keith Simonton ha reunido testimonios que sugieren que los más grandes creadores simplemente producen más obras, lo que incluye tanto obras peores como mejores.²⁸ Uno debería considerar *El rey de las estrellas* como una especie de *Las señoritas de Aviñón* fracasado, un descartado borrador inicial de *La tierra baldía*, o el «Proyecto para una psicología científica» de Freud —la búsqueda sincera, pero todavía titubeante, por parte del creador de un sistema simbólico accesible a todos, para captar una visión artística personal emergente, pero todavía inarticulada—. Aunque infructuosas según los criterios públicos, estas búsquedas concretas pueden haber encerrado un considerable significado para el creador mismo: le ayudaron a descubrir lo que quería y lo que no quería conseguir en su trabajo y el mejor modo para aspirar a estos fines en obras futuras.

En la primavera de 1910, mientras terminaba la partitura de *El pájaro de fuego*, Stravinsky tuvo un sueño: «Aparecía una escena de un rito pagano: los sabios ancianos estaban sentados en círculo y observaban la danza antes de la muerte de la muchacha, a la que estaban ofreciendo como sacrificio al dios de la primavera, a fin de ganar su benevolencia. Esto se convirtió en el tema de *La consagración de la primavera*».²⁹ Es posible que el sueño mismo fuera inspirado por un poema de un modernista ruso, Sergei Gorodetsky.³⁰ Durante los tres años siguientes, y particularmente en el período que siguió a la terminación de *Petrouchka*, Stravinsky trabajó en la partitura de este cuadro. Como es bien sabido, el estreno de *La consagración de la primavera* fue un enorme escándalo artístico; pero, en pocos años, la pieza llegó a ser considerada una obra de gran influencia y, no menos, un momento decisivo en la composición musical moderna.

Escribir sobre música o ballet es más difícil para mí que hacerlo sobre literatura o poesía, pero intentaré recrear la composición de *La consagración* y las reacciones que suscitó. Los acontecimientos que rodearon la composición propiamente dicha constituyen una historia complicada. Poco después de que Stravinsky contara a Diaghilev su visión, se le hizo el encargo formal. Stravinsky se dio cuenta de que le sería beneficioso colaborar con alguien entendido en rituales paganos rusos, de modo que comenzó a trabajar intensamente con Nicholas Roerich, pintor, arqueólogo y etnógrafo. Aunque la orquestación más intensa no había de producirse hasta dos años después, Roerich declaraba ya en 1910 que «el nuevo ballet presenta una serie de escenas de la celebración de una noche sagrada entre los primitivos eslavos».³¹ La acción comienza durante una noche de verano y acaba antes del amanecer, cuando aparece el primer rayo del sol. La coreografía consiste en danzas rituales, y la obra será el primer intento de reproducir la vida de un pueblo primitivo sin usar ninguna historia dramática concreta».³² Fokine estaba ya comprometido con otros proyectos, de modo que la coreografía recayó sobre Nijinsky; dado que los miembros de los Ballets Rusos estaban ya dedicados a montar dos nuevos espectáculos (el notable *Dafnis y Cloe*, de Maurice Ravel, y *L'Après-midi d'un faune* [La siesta de un fauno], de Debussy), no había perspectivas de poder representar *La consagración* hasta 1913.³³

La composición de *La consagración de la primavera* no fue, ni con mucho, tan veloz ni tan fácil como la de obras anteriores. El período de gestación más largo obedeció, probablemente, a la novedad e increíble complejidad de la tarea que Stravinsky se había impuesto a sí mismo. En *El pájaro de fuego* trabajaba en una forma de narrativa bien conocida, usando técnicas musicales familiares (si bien en una forma sumamente pulida) y colaborando íntimamente con todo el equipo de Diaghilev. En *Petrouchka* usaba la historia relativamente familiar de un arlequín en un ambiente circense, y le cupo la suerte de un primer bailarín cuyo genio se ajustaba perfectamente al papel. Pero, en *La consagración*, casi todos los componentes eran nuevos: el tema, el

material folclórico, Roerich como colaborador, Nijinsky como coreógrafo y, quizá sobre todo, un lenguaje musical cada vez más radical, que el compositor estaba formulando para sí mismo.

Existen borradores de la partitura de *La consagración*, pero, en mi opinión, hay en ellos menos de lo que aparece a los ojos. En modo alguno exhaustivos, carecen en concreto de materiales del primer período de composición: el «libro de bocetos» de Stravinsky es más un cuaderno de trabajo, o un registro de puntos críticos, en la evolución de la partitura. Sin embargo, algunos hechos parecen razonablemente bien establecidos. Los títulos y el guión fueron elaborados detalladamente con Roerich en el verano de 1911. Bocetos para las partes «Los augures de la primavera», «Danzas de primavera» y «Ritual de tribus rivales» fueron preparados hacia la misma época. Las melodías folclóricas —oídas y recordadas— eran ingredientes importantes en diversas secciones. Stravinsky también concibió el acorde cuya articulación rítmica se ha convertido desde entonces en emblemático de la obra —el sumamente disonante acorde *sacre*, una combinación de mi bemol mayor con séptima aumentada menor y fa bemol mayor. Como Stravinsky recordaba, era incapaz de explicar o justificar la construcción del acorde, pero su oído «lo aceptó con gozo».³⁴ Es interesante que las secciones de apertura que describen el despertar de la naturaleza, que ponen las bases para el acorde *sacre*, parecen haber sido esbozadas más tarde, incluso, posiblemente, después de que toda la primera parte (de dos) hubiera sido acabada.

Tanto en la visión inicial como en los bocetos iniciales, Stravinsky tenía en mente cómo debería sonar la pieza en su conjunto. (En esto, la visión original se parece a los primeros apuntes de *Guernica* y *La tierra baldía*, muy esquemáticos, pero acertados en lo referente al tono emocional y a la estructura organizativa.) «Yo había imaginado la parte espectacular de la representación como una serie de movimientos rítmicos de inasas de la mayor simplicidad, que tuviera un efecto instantáneo en el público, sin detalles ni complicaciones superficiales. El único solo había de ser la danza sacrificial, al final de la pieza.»³⁵

Stravinsky componía normalmente una pieza toda seguida y, con algunas excepciones significativas, *La consagración* parece haber sido escrita, en gran medida, con la misma forma con que ahora la oímos; sin embargo, la introducción bien puede haber sido compuesta en un estadio relativamente tardío (véase la figura 6.1). Pero, una vez más, la composición implicaba problemas: por ejemplo, hay no menos de siete notaciones separadas para la melodía «Khoborovol» que enmarca las «Danzas de primavera», y las lentas secciones cromáticas de los movimientos de apertura de la segunda parte causaron, sin duda, conflictos importantes. En el cuaderno de borradores, las partes pianísticas aparecen casi en su forma final, mientras que las que no tienen una cualidad pianística tan clara están mucho menos intensamente elaboradas. Puesto que Stravinsky siempre componía en el piano, apenas sorprende que los fragmentos no pianísticos le hayan causado la mayoría de los problemas.³⁶

El orden de las piezas sufrió una alteración importante. El «Rapto», que ahora viene al comienzo, justo detrás de «Los augures de la primavera», se había situado originalmente en la partitura cerca del final de la primera parte, detrás de «El sabio». Pierre van den Toorn, que ha llevado a cabo la investigación más completa de la composición de *La consagración*, cree que esta reordenación fue realizada para impedir que la primera parte produjera una disminución de la tensión.³⁷



FIGURA 6.1

Página intermedia, *La consagración de la primavera*, varios bocetos de «Danza salvaje», «Los ancestros» y «Danza sacrificial».

© André Meyer/Bibliothèque Nationale, París.

Los bocetos revelan otra cualidad peculiar. Aunque hoy se considera que la mayor innovación de la obra estriba en su configuración rítmica, los esfuerzos más concienzudos parecen dedicados a la orquestación más que al ritmo. No puede determinarse si esto es porque Stravinsky ya había concebido los detalles rítmicos, o porque generalmente no se ocupaba de ellos en sus bocetos escritos.

Sin duda, la composición de *La consagración* fue un proceso largo, complejo y arduo, que tuvo su efecto en Stravinsky. En una célebre anotación en la página final del cuaderno de borradores declaraba: «Hoy, 17 de noviembre de 1912, domingo, con un insoportable dolor de muelas, he terminado la música de la *Sacre*. I. Stravinsky, Clarens,

Chatelard Hotel»³⁸ (véase la figura 6.2). Para complicar las cosas, los ensayos no fueron precisamente sobre ruedas. Stravinsky despidió al pianista alemán y comenzó a tocar él mismo en los ensayos la parte del piano. Después, por razones desconocidas, dejó de asistir regularmente a ellos, dejándolos en manos del competente director Monteux (aunque hizo cambios requeridos por Monteux hasta poco antes de la primera función). Sólo hubo tiempo para unos pocos ensayos en el escenario del nuevo Théâtre des Champs-Élysées de París, donde se anunció el estreno de la pieza para finales de mayo de 1913.

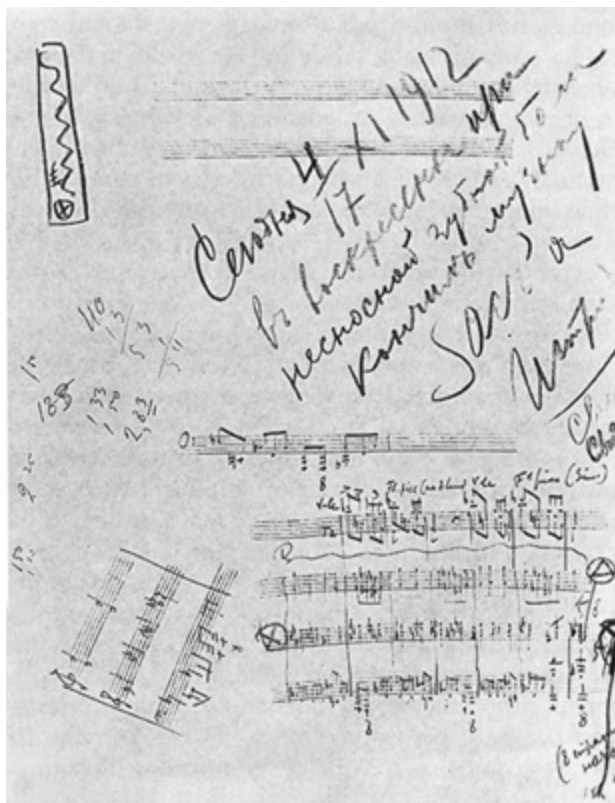


FIGURA 6.2

Página final, La consagración de la primavera, firmada, I. Stravinsky, y fechada, noviembre de 1912.

© André Meyer/Artephot-Ziolo, agence photographique, París.

Sin embargo, pese al escaso tiempo de ensayo para una pieza tan intrincada e innovadora, pocos detalles presagiaban la reacción tremendamente hostil producida durante el estreno. Stravinsky había tocado la pieza en una versión a cuatro manos con Debussy en la primavera de 1913. Debussy había quedado pasmado, «como si un huracán del pasado remoto hubiera agarrado nuestras vidas por las raíces», recordaba un observador, Louis Laloy.³⁹ Al ensayo general del 29 de mayo habían asistido Debussy, Ravel y la prensa parisina, y ninguno de ellos pareció tener ni la más ligera indicación de la turbulenta reacción que se produciría al día siguiente.

Ninguna otra pieza significativa de música clásica, interpretada en los tiempos modernos, ha sido acogida con una reacción tan abiertamente hostil como *La consagración*. El público del Théâtre des Champs-Élysées estuvo inquieto desde los compases iniciales. Cuando el telón se alzó para dejar ver bailarines saltando arriba y abajo, hubo silbidos y alaridos. El estruendo continuó a lo largo de la función e incluyó pitidos, pateos, toques de bocinas de automóvil y gritos de insultos. Según parece, el tumulto del público llegó a tal punto que no era posible oír la música: el coreógrafo Nijinsky tuvo que ponerse entre bastidores y gritar números a los bailarines.

Lo extremado de las reacciones queda manifiesto en los relatos, frecuentemente citados, de testigos presenciales. La artista Valentine Gross Hugo decía: «Era como si el teatro estuviera siendo sacudido por un terremoto. Parecía tambalearse con el alboroto. Gritos, insultos, bocinazos, silbidos prolongados ahogaban la música, y también golpes e incluso pateos».⁴⁰ El autor y fotógrafo Carl van Vechten escribía: «Rechiflas y silbidos se produjeron tras la interpretación de los primeros compases, y después siguieron una serie de gritos, contestados por débiles aplausos [...] Unos cuarenta de los que protestaban fueron obligados a salir del teatro, pero eso no sofocó el tumulto. Las luces de la sala estaban completamente apagadas, pero el ruido continuaba, y recuerdo [...] el delirio frenético de una turba de hombres y mujeres furiosos».⁴¹

La mayoría de las primeras reseñas escritas fueron igualmente condenatorias.⁴² Algunos críticos de la temporada que se iniciaba comentaban:

Ciertamente, semejante bodrio debería ser tocado con instrumentos primitivos —o, mejor, no tocado en modo alguno.

La música es ingeniosa, ya que, si el compositor tiene más de dos años de edad, debe haber dejado a un lado todo lo que sabía a fin de inventarla.

Una muchedumbre de salvajes, con el conocimiento o el instinto suficientes que les permitiera hacer hablar a los instrumentos, podría haber producido tales sonidos.

Prácticamente, no tiene relación alguna con la música, tal y como la mayoría de nosotros la entendemos.

Ernest Newman, el decano de los críticos británicos, anunciaba en el *Sunday Times* que «la obra está muerta», «la baladronada ha fracasado»; y calificaba el acontecimiento como «la impostura más absurda de la música de nuestro tiempo».⁴³

¿Por qué una reacción tan negativa y hostil ante una obra que había sido apreciada en los ensayos y esperada con impaciencia por muchos de los expertos parisinos? Aunque el tema de una virgen que se adelantaba danzando hacia la muerte para propiciar al dios de la primavera era provocativo, ciertamente no lo era más que la historia

violentamente erótica contada en *Salomé*, de Strauss. El ballet era largo, pero no mucho más que otras obras de Stravinsky ni que las de Tchaikovsky, Ravel y otros artistas contemporáneos. Pese a un aire de caos superficial, la composición estaba sumamente estructurada y organizada, tanto en su instrumentación como en su ritmo.

Un indicio sobre la reacción puede provenir de la indudable habilidad técnica del compositor y la ampliamente reconocida sofisticación de los Ballets Rusos. El público parisino se había acostumbrado a asistir al ballet y a ser provocado (como en *L'Après-midi d'un faune*, de Debussy), pero a mantener en gran medida el control de la experiencia teatral. Allí donde otras piezas habían parecido escandalosas, sus autores habían adoptado una postura irónica o, si no, habían hecho guiños al público. *La consagración*, sin embargo, parecía haber caído fuera del esquema habitual de categorías del auditorio, y la consiguiente falta de criterios era sin duda perturbadora. Todo el talento reunido en el escenario del teatro parecía ordenado en un esfuerzo por escandalizar, provocar y desafiar, y el público simplemente decidió no colaborar en ese esfuerzo. En particular, parece que los primeros críticos pensaban que se les pedía aceptar demasiado, y usaron sus plataformas periodísticas para desahogar su cólera.

Más que la existencia de un factor simple o único que causara la ira y la enajenación, creo que fue la *combinación* de varios de ellos lo que engendró la hostilidad. Para empezar, el tema mismo de un sacrificio primitivo —una autoaniquilación voluntaria— carecía de todo toque de patetismo o moderación; era absolutamente amoral. El disonante acorde *sacre* no fue tocado unas pocas veces: fue repetido durante treinta y cinco compases enteros y un total de unas 280 veces en una sola sección. Fragmentos de dos y tres notas se reiteraban también muchas veces en una alteración monótona e incesante. No había simplemente cambios frecuentes de ritmo: en algunas secciones, casi cada compás difería del anterior, con ritmos que cambiaban rápidamente del 9/8 al 5/8, 3/8, 2/4, 7/4, 3/4, 7/4, 3/8, 2/4, 7/8, etcétera. La música no era simplemente fuerte: procedía con un *fortissimo*, sin ningún tipo de atenuación, durante largas secciones de percusión hasta cesar repentinamente. Los pasajes melódicos prometedores aparecían con desesperante brevedad, sólo para ser abandonados con decisión inesperada. Stravinsky había mostrado su gusto por las yuxtaposiciones desde *El pájaro de fuego*; pero ahora los acordes disonantes, ritmos irregulares, escalas exóticas y modelos acentuales modificados llovían prácticamente sobre el oyente. El método de desarrollo melódico —un proceso de fragmentación, redistribución y permuta de motivos simples de cuatro notas basados en canciones tradicionales rusas— disgustaba a los oídos habituados a las formas sinfónicas del siglo XIX.⁴⁴ La superposición de material temático diatónico simple y textura armónica discordantemente compleja, dentro de una estructura relativamente carente de argumento, era también difícil de asimilar.⁴⁵ Prácticamente, toda expectativa relativa a música y ballet había sido frustrada del modo más provocativo. Lo que apenas había sido audible en *El pájaro de fuego* y mortificante en *Petrouchka* traspasaba el umbral de lo tolerable en *La consagración*.

Además de la importancia de este impacto musical, la coreografía de Nijinsky tenía poco sentido para el público de la época.⁴⁶ Tener bailarines saltando arriba y abajo o caminando sin razón aparente parecía simplemente otro incumplimiento de la convención: los movimientos corporales simétricos fueron abandonados por arrastramientos de pies, sacudidas y patadas; en vez de ofrecer *pirouettes*, *arabesques* y *pas de deux*, los bailarines simplemente representaban con gestos los sonidos discordantes y los ritmos irregulares.

De todos los comentaristas de la primera representación de *La consagración*, el compositor Ravel, uno de los amigos de Stravinsky, puede haber tenido la intuición más profunda. Ravel declaraba que la novedad de la pieza no estribaba en la orquestación, sino en la entidad musical misma.⁴⁷ La orquesta tenía que ser vista como un instrumento de múltiples registros que buscaba un único efecto. Stravinsky mismo iba a negar más adelante que la pieza fuera revolucionaria: «Lo que estaba intentando transmitir era el súbito acontecer de la primavera, la magnífica eclosión del renacimiento de la naturaleza», declaraba.⁴⁸ Pero es la obra en su conjunto lo que uno debe aceptar o rechazar.

Según parece, la obra enajenó a tantos de los primeros oyentes por muchas de las mismas razones por las que al final llegó a ser aceptada e incluso reconocida como un momento musical irrenunciable. Por supuesto, es el ámbito y no la obra lo que cambió. Los experimentos rítmicos llegaron a ser considerados como apasionantes en sí mismos y como peculiarmente apropiados para las primeras insinuaciones de la primavera, las tensiones entre los bulliciosos muchachos, los sabios misteriosos y severos, y la desventurada virgen. La breve introducción y el repentino abandono de tantos motivos, en una cacofonía cada vez mayor, expresaba las dispersas contribuciones de la naturaleza al rito primitivo, al mismo tiempo que presagiaba el impulso hacia un inevitable clímax destructivo. La misma introducción y abandono de secciones exigía al oyente desempeñar una función creativa e integradora.⁴⁹ Además, la estudiada repetición de ciertas notas y frases proporcionaba otra clase de punto firme para el oyente. La interpretación de temas tradicionales arcaicos por una gran orquesta expresaba la distancia sentida por Stravinsky respecto a los acontecimientos que se describían: era como si se estuviera celebrando un rito primitivo con plena conciencia de la vida urbana contemporánea, como sucede con *La tierra baldía*, de Eliot. El comentario de Debussy sobre *La consagración* es acertado: «Es algo extraordinario y violento. Podría decirse que es música primitiva hecha con todos los medios modernos».⁵⁰

Parafraseando a Debussy, podría decirse que al componer *La consagración*, Stravinsky usó cada detalle y recurso que conocía, a fin de comunicar una idea original. La cuestión no era tanto si a uno le gustaba la combinación, cuanto si la aceptaba. No es sorprendente que oyentes mayores, más convencionales y tradicionales, se sintieran ofendidos, si no insultados. Los que eran más jóvenes, que disfrutaron el espectáculo, que compartían la impaciencia del compositor con el romanticismo de finales del siglo

XIX y que intentaban ampliar los límites de lo que era posible para el ojo y el oído, se sintieron estimulados. Las mismas desconexiones, disyunciones, repeticiones y abandonos que habían creado tantas tensiones a los primeros oyentes se convirtieron en la esencia de la obra para un público más joven, que había educado sus hábitos de escucha con repetidas representaciones de *La consagración*. Las mismas líneas divisorias determinaron las reacciones iniciales ante obras como *Ulises* de Joyce, *La tierra yerma* de Eliot, o *Retrato de Gertrude Stein*, *Las señoritas de Aviñón* y las primeras obras cubistas de Picasso. Y, como en el caso de estas obras, la aversión o la incompreensión inicial dio paso bastante rápidamente a un reconocimiento —en realidad, a una insistencia— de que uno estaba ante una obra vigorosa y original, quizás una obra maestra. Como comenta el biógrafo Alexandre Tansman: «Es difícil decir lo que es más admirable en *La consagración* —la audacia de la innovación o la ausencia total de dudas en su realización, combinada de hecho con la absoluta certeza de una convención firme que no se detiene ante nada».⁵¹

Y ¿cuál fue la reacción de Stravinsky? Sin duda, se sintió decepcionado y abatido por la inicial falta de comprensión de sus esfuerzos. El proyecto y la ejecución estaban claros en su propia mente; estaba satisfecho con la dirección de Monteux, aunque, con el paso del tiempo, fue haciéndose cada vez más crítico con respecto a la coreografía de Nijinsky. Como con sus ballets anteriores, a Stravinsky le agradó que *La consagración* pudiera ser ofrecida por una orquesta sola de un modo tan fácil y efectivo. No está claro que el escándalo que causó le proporcionara cierta satisfacción; Diaghilev, obviamente, encontró cierto placer, y, en su vida posterior, Stravinsky se hizo más que consciente de los dividendos que reporta la controversia.⁵²

Stravinsky continuó revisando la obra, más que ninguna otra de las suyas, y lo hizo principalmente para clarificar el proyecto y la armonía.⁵³ También revisó la base lógica de su obra, minimizando los elementos narrativos e imaginativos y acentuando los aspectos puramente musicales. Además, la edición de versiones posteriores, más definitivas, permitió a Stravinsky controlar las interpretaciones de la pieza y recibir nuevos derechos de autor. La obra volvió a ser coreografiada posteriormente, y Stravinsky estaba mucho más satisfecho con la versión de Léonide Massine, que fue representada en Nueva York y Filadelfia en abril de 1930, con Martha Graham bailando en el papel de la Elegida.⁵⁴

DE LA POÉTICA A LAS RELACIONES PÚBLICAS

En vísperas de la representación de *La consagración de la primavera*, Stravinsky concedió una entrevista a una revista llamada *Montjoie!*, en la que describía lo que deseaba expresar en su nueva composición. Para el lector contemporáneo, la descripción

parece simple. Cada una de las aproximadamente doce secciones es esbozada en lo que se refiere a su propósito y orquestación. El compositor concluye con palabras de gratitud para Nijinsky, el coreógrafo, y para Roerich, el libretista.

Sin embargo, Stravinsky se enfadó por la publicación de la entrevista, afirmando que se le había tergiversado.⁵⁵ Pareció haberle encolerizado particularmente la rotunda introducción, en la que declaraba: «En el *Prelude*, antes de que se alce el telón, he confiado a mi orquesta el gran temor que pesa sobre toda alma sensible enfrentada a las potencialidades, el “ser en el propio yo” que se puede incrementar y desarrollar infinitamente».⁵⁶ Para empeorar las cosas, una revista rusa, *Muzyka*, publicó una traducción de la entrevista, lo que llevó a Stravinsky a replicar que la entrevista había sido «prácticamente a la carrera», que la traducción rusa era todavía menos exacta que la francesa, y que el estilo del texto inducía a error. Aseguraba al editor de *Muzyka*: «Es sumamente inexacta, llena a rebosar de información incorrecta, especialmente en la parte concerniente al tema de mi obra».⁵⁷ Pero una versión del artículo revisada por Stravinsky contiene principalmente cambios gramaticales. Finalmente, más de cincuenta y siete años después de la publicación original en *Montjoie!*, Stravinsky declaró en una comunicación a la *Nation* que la entrevista había sido «inventada por un periodista francés» y que él la había desautorizado muchas veces.⁵⁸

La preocupación de Stravinsky por el modo en que se pensaba que había conceptualizado su obra más famosa no es sorprendente en sí misma. Lo anómalo son dos consideraciones ulteriores. Primero, cuando se le dio la oportunidad de hacer correcciones, Stravinsky hizo muy pocas y, ciertamente, en informaciones verbales subsiguientes de *La consagración*, se hacía eco de muchas de las mismas observaciones que, al parecer, estaba rechazando en el relato de *Montjoie!* Segundo, se trata de la rareza de un compositor, cuya música ciertamente podría esperarse que hablara (o cantara) por sí misma, y que se preocupa tanto por una entrevista casual, publicada a principios de siglo en una oscura revista francesa.

Una inclinación legalista en acción

Pero, como ya se ha señalado, la preocupación por las minucias de tipo público parece haber caracterizado a Stravinsky casi desde el principio. Como su padre, Stravinsky había cursado una carrera en leyes. Podemos conjeturar que una atmósfera legalista (si no litigiosa) impregnaba el hogar de Stravinsky y, quizá, los círculos intelectuales y artísticos en que se movía su familia. Por supuesto, Diaghilev también tenía formación de abogado, y Stravinsky había observado a su mentor dedicado a muchas negociaciones a lo largo de sus veinte años de relación; en algunas de ellas, Stravinsky y Diaghilev se encontraron del mismo lado, pero, con el paso del tiempo, Stravinsky se encontró reñido cada vez con mayor frecuencia con él.

Una fuente de información sobre el «Stravinsky público» se puede encontrar en su voluminoso legado escrito. Aquí, la relación Stravinsky-Diaghilev no sale muy bien parada. Además de ser concisos, los telegramas dirigidos por uno al otro están desprovistos de todo calor humano y, cada vez más a menudo a lo largo de los años, contienen veladas, y no tan veladas, amenazas. En sus cartas, Stravinsky puede ser aún más mordaz. Por ejemplo, escribe en 1919 a su amigo, el director Ernest Ansermet, sobre Diaghilev:

Su «integridad moral», de la que habla continuamente, no vale mucho [...] Me sentí realmente mal cuando me enteré de todo esto, no tanto porque se refugiara en estos «derechos legales» cuanto por aludir a ellos, especialmente en un momento en el que un amigo se encuentra en una situación difícil. Extraña manera de manifestar la amistad [...] A partir de ese momento renuncié a todo dinero que pudiera decidir mandarme sin reconocimiento de mis derechos, dinero que considero un regalo y rehúso aceptar. Y no debería quejarse de mi conducta de esa manera, pues fue él quien la provocó.⁵⁹

Stravinsky enumera después sus acuerdos sobre cada propiedad en disputa entre Diaghilev y él, indicando al hacerlo fechas precisas, duración de compromisos y derechos de propiedad y representación, tal y como están en vigor en diferentes partes del mundo.

Unos años más tarde, Stravinsky se encuentra en una relación igualmente tensa con Ansermet. Escribe: «Dos palabras en respuesta a tu extraña nota del día 15, *mon cher*. Lo siento, pero no puedo permitir que hagas ningún corte en *Jeu de cartes*. El absurdo que propones *lisia* mi pequeña Marcha [...] Repito: toca *Jeu de cartes* como está o no lo toques de ningún modo. No parece haber entendido que mi carta del 14 de octubre era categórica en este punto».⁶⁰ De modo semejante, tienen lugar series de intercambios mordaces con Monteux, que había hecho representaciones tan ejemplares de las primeras obras de Stravinsky, y con el director Serge Koussevitzky, a quien Stravinsky califica como «el enemigo».⁶¹

Estas relaciones tan tensas se extienden incluso al escritor suizo C. F. Ramuz, que idolatraba a Stravinsky, y con quien el compositor disfrutó de una intimidad artística «braquiana» durante algunos años, en los que también sus familias intimaron bastante. Su correspondencia incluye gran número de comunicaciones tensas sobre la propiedad de diferentes facetas de obras de las que eran coautores. En todas ellas, Stravinsky parece determinado a no hacer ninguna concesión, sin importar lo pequeña que ésta sea. Intimida a Ramuz: «Me mantengo firmemente en mi argumento, querido Ramuz, y me entristecería profundamente saber que fueras tú quien compusiera esa desafortunada página (de títulos de crédito), a sabiendas y por un motivo oculto».⁶² Me recuerda el dicho «la discusión es tan violenta porque los premios son tan pequeños».

Con no artistas, Stravinsky puede ser aún más autoritario y brutal. Su correspondencia está llena de amenazas de litigios y de continuos halagos dirigidos a la multitud de agentes, corredores de bolsa, banqueros, editores y agentes publicitarios con quienes tuvo que tratar a lo largo de su dilatada carrera profesional. Gran parte de las

disputas entre Stravinsky y sus colaboradores estaban motivadas por pequeñas sumas de dinero. Algunas de sus preocupaciones eran, sin duda, legítimas: Stravinsky había tenido que abandonar sus propiedades personales cuando los bolcheviques se apoderaron de Rusia, al final de la Primera Guerra Mundial; y, en la década de 1920, había sido financieramente responsable, no sólo de sus cuatro hijos, sino también de una extensa familia de emigrados en continuo aumento. Sin embargo, incluso después de que la familia de Stravinsky hubiera disminuido de tamaño y él personalmente se hubiera hecho bastante rico, la tacañería y los litigios continuaron sin mengua. Los aspectos mezquinos de su personalidad aparecen con demasiada frecuencia en su correspondencia con sus hijos y con su desventurada primera esposa.⁶³

No es que Stravinsky fuera incapaz de manejar las palabras de modo más lisonjero. Cuando quería que compositores, intérpretes o agentes cumplieran sus mandatos, Stravinsky podía deshacerse en finezas. Por ejemplo, Stravinsky persuadió al mecenas de las artes Werner Reinhart para que le pagara por representaciones que no tuvieron lugar, e incluso consiguió hacer que las victorias de Stravinsky en la negociación parecieran concesiones.⁶⁴ Y, cuando quería que alguien le ayudara a satisfacer un deseo —por ejemplo, viajar a Norteamérica durante la Primera Guerra Mundial, conseguir entrar en la Academia Francesa⁶⁵ o comprometerse a mantener en secreto la historia de una colaboración—, podía ser descaradamente zalamero.⁶⁶ Su egocentrismo y polarización en torno a sus propias necesidades y deseos eran grandes, pero no tan grandes como para impedirle darse cuenta de la «voz» que tenía que adoptar para aumentar la probabilidad de conseguir su propósito. Para él, como para el famoso estratega militar Karl Marie von Clausewitz, las amenazas y los pleitos eran simplemente negociaciones llevadas a cabo por medios distintos. Aunque otros maestros creativos no eludían los problemas legales, parecía que Stravinsky se deleitaba en ese tipo de discusiones y que proseguiría con ellas mientras viviese.⁶⁷

Ciertamente, estas inclinaciones reflejan, en cierta medida, aspectos secundarios de personalidad y educación; un artista no tiene que ser necesariamente tan compulsivo o combativo como Stravinsky, ni la mayoría de los individuos creativos viven en la atmósfera legal de que Stravinsky se embebió de niño. Sin embargo, cualquier artista envuelto en representaciones en gran escala tiene que entrar en la arena política, bien directamente, como hizo Stravinsky, o bien mediante el uso de diversos representantes, agentes y mecenas, cosa que también él hizo al final de su vida.

Las primeras experiencias de la carrera profesional de Stravinsky reflejan las de muchos otros artistas que no tienen la opción de contratar a un representante ni tienen un patrocinador. Prácticamente, pues, los artistas que desean trabajar con otros deben luchar por sus propios derechos y opiniones o renunciar a ellas ante gente con mayor poder o con argumentos más persuasivos. Los más notables creadores casi siempre son perfeccionistas que han elaborado cada detalle de su idea concienzudamente, y son reacios a hacer cambios ulteriores, a no ser que se les pueda convencer de que tales

alteraciones están justificadas. De pocos creadores intrépidos cabe esperar que cedan a otros derecho alguno; y, aun cuando estén conscientemente tentados de hacerlo, su sentido inconsciente de fidelidad a una conceptualización original puede impedirles seguir adelante.

Trabajo en una escala más íntima

Habiendo compuesto tres grandes obras en un corto lapso de tiempo, y habiendo participado activamente en la atmósfera, semejante a una montaña rusa, del montaje de estas producciones, no es sorprendente que Stravinsky no acometiera otro gran ballet durante algún tiempo. Dado su agotamiento físico y mental, el comienzo de la Gran Guerra, su instalación en Suiza y la dificultad en esta época de iniciar ninguna empresa de espectáculos en colaboración de gran envergadura, fue prácticamente inevitable que Stravinsky decidiera trabajar en una escala menor.

Aun antes de la guerra, Stravinsky había sido atraído por el arte japonés. Como él decía: «La impresión que me hicieron [los poemas japoneses] fue exactamente como la que sentí ante las pinturas y los grabados japoneses. La solución gráfica de problemas de perspectiva y espacio mostrados por su arte me impulsó a encontrar algo análogo en la música».⁶⁸ Y, así, Stravinsky compuso una serie de miniaturas, entre ellas varias basadas en canciones tradicionales rusas, y puso música a algunas. Su colaboración con Ramuz vino a centrarse en obras que eran, al mismo tiempo, sólidas y de pequeña envergadura, especialmente *Histoire du soldat* (*Historia del soldado*), que podía ser leída, tocada y bailada por una pequeña compañía de artistas y un reducido conjunto de intérpretes. Otras obras de la época, tales como *Renard* (*El zorro*), *Le berceau du chat* (*La cuna del gato*) y *Cuatro canciones rusas*, eran todas de una escala mucho más reducida, aunque no menos original, que *Petrouchka* o *La consagración*. Puede haber sido en este tiempo cuando Stravinsky llegó a su filosofía explícita sobre la composición: que la autoimposición de rigurosas restricciones funcionaba como una experiencia liberadora.

LES NOCES (LAS BODAS): UN TIPO DIFERENTE DE OBRA MAESTRA

Ya en 1912, Stravinsky concibió una obra coral sobre el tema de una boda campesina rusa.⁶⁹ Aunque su idea original tenía que presentar un verdadero espectáculo nupcial, Stravinsky pronto se dio cuenta de que en realidad quería ofrecer «material de boda mediante citas directas de versos populares, es decir, no literarios». Según explicó más tarde, *Las bodas* consiste en una *suite* de episodios de boda a través de los cuales flotan

tópicos y citas del tipo de las que se escuchan en *Ulises*. Más que un hilo conductor del discurso, se trata de la creación de una atmósfera. Y más que personalidades individuales, hay papeles que personifican diferentes tipos de personaje.

La composición propiamente dicha de esta obra maestra comenzó en 1914. Cuando Stravinsky interpretó una primera versión para Diaghilev en 1915, el empresario se emocionó tanto que lloró; iba a convertirse en su composición favorita de Stravinsky, y es la que está dedicada a él. Se dice que *Las bodas* ha sido también la composición favorita de Stravinsky.⁷⁰ La música fue compuesta en forma simplificada hacia 1917, pero una partitura completa sólo fue completada en 1923, justo antes del estreno.⁷¹

Ninguna de las obras de Stravinsky sufrió tantos cambios en la orquestación —«tantas metamorfosis instrumentales», como él decía—. ⁷² La versión inicial fue instrumentada para gran orquesta. A continuación, Stravinsky dividió los diversos bloques instrumentales en grupos separados en el escenario; por ejemplo, las cuerdas hacían contraste con los metales. En otras versiones, Stravinsky hacía contrastar los instrumentos de viento con los de percusión, o combinaba pianolas (una especie de piano que puede ser tocado automáticamente) con bandas de instrumentos de metal. Más tarde, los metales fueron sustituidos por un armonio, y las cuerdas, por una pianola y dos címbalos.⁷³ Finalmente, en 1921, Stravinsky llegó a una solución satisfactoria: «De repente me di cuenta de que una orquesta de cuatro pianos cumpliría todas mis condiciones». ⁷⁴ Complementó los pianos con una serie de instrumentos de percusión.

Pese al largo período de composición, con sus diversas posibilidades orquestales, *Las bodas* aparece como una pieza unificada. Consta de tres cuadros y cuatro movimientos. Referencias musicales y literarias ilustran varios componentes de la ceremonia nupcial tradicional (aludidos como emparejamiento, separación de la pareja, en casa de la novia, en casa del novio, la partida de la novia, lamento, bendición de los padres, sacrificio, comida ritual, funeral, el lecho nupcial, el entierro de la virginidad, etcétera).⁷⁵

La composición es habitualmente intrincada. Stravinsky estudió cuidadosamente la fonética de las canciones tradicionales rusas y se cercioró de que captaba los acentos y las oscilaciones precisos en el acompañamiento. También dio un toque gracioso por medio de ritmos sincopados y voces corales. El ritmo, que domina la composición, es una pulsación fundamentalmente obsesionante y sincrónica; hay un motivo básico de una cuarta dividido en una tercera menor y una segunda mayor. Las melodías son principalmente canciones tradicionales, y el timbre presenta un contraste entre la percusión, por un lado, y la continuidad de la voz que canta, por el otro. Con la instrumentación reducida a instrumentos de percusión, la pieza presenta combinaciones simples de piano, xilófono y triángulo.

Las bodas puede ser comparada de modo aleccionador con *La consagración*. Ha sido descrita como una especie de respuesta civilizada, «cultural», al explosivo ritual «pagano» de *La consagración*. No aparecen la violencia áspera, los cambios bruscos o los pasajes duros para el oído de *La consagración*; la pieza es austera, concisa, concentrada e intelectualmente controlada, aunque todavía vigorosa y humana. El constante cromatismo «vertical» de *La consagración* es reemplazado por música que es, en su mayor parte, diatónica. En lugar de un espectáculo extraño, hay un cuadro formal; en vez de una espléndida orquesta, hay un conjunto de músicos compacto y rigurosamente funcional, con voces como acompañamientos importantes. Ambas composiciones crean su propia forma, con material temático cambiante ante un impulso rítmico vibrante; pero el material temático de *Las bodas* está mucho más íntimamente relacionado e integrado con el ritmo. Como en *La consagración*, la dirección de la música proviene del acoplamiento, la alternancia y la transformación métrica de un reducido número de fragmentos melódicos.⁷⁶ Como *Ulises* o *La tierra baldía*, ambos terminados casi en el mismo momento histórico, el texto es una combinación de dichos populares relacionados, pero deliberadamente desorganizados; la conciencia del espectador debe proporcionar la integración, que se da en el nivel de la intuición más que en el del análisis formal.

La extensa experimentación que Stravinsky llevó a cabo al crear *Las bodas* proporciona una nueva percepción de su enfoque de la composición. Stravinsky tenía generalmente una clara concepción de la forma de la pieza que estaba creando; y, con la ayuda del piano, pronto era capaz de identificar sus temas y ritmos básicos. No siendo un melodista inspirado, a la hora de plasmar sus ideas musicales y de determinar cómo yuxtaponer varios fragmentos y secciones para conseguir los efectos musicales y expresivos que él pretendía, confiaba tanto en los fragmentos de las culturas musicales clásica y popular, como en su propia experiencia con los mejores instrumentos y conjuntos.

Stravinsky estaba consagrado a un esfuerzo complejo, en el que tenía que equilibrar temas literarios, personalidades dramáticas y ambientes dominantes, con los recursos instrumentales y musicales disponibles. Podríamos decir que el sistema simbólico primario en el que trabajaba era la música tonal, pero que la música tenía que ser reelaborada continuamente a la luz de consideraciones lingüísticas, personales, escénico-visuales, corporal-cinéticas y métricas. Los diversos borradores representan sus esfuerzos fluctuantes por mediar entre estos elementos.

En mi opinión, *La consagración* y *Las bodas* son las dos composiciones más importantes de Stravinsky, comparables a *Ulises* y *Finnegan's Wake* de Joyce, *Las señoritas de Aviñón* y *Guernica* de Picasso y, si cabe cruzar el abismo entre el arte y la ciencia, a las dos teorías de la relatividad formuladas por Einstein. Vemos en acción lo que he llamado la regla de los diez años, con innovaciones o reorientaciones importantes que se producen a intervalos aproximados de una década tras el decenio inicial en que

han sido dominadas las destrezas del propio oficio. En el caso de Stravinsky, la situación se complica por el hecho de que las dos composiciones fueron comenzadas casi a la vez, habiendo tenido *Las bodas* un período de gestación extraordinariamente largo. Las opiniones sobre *Las bodas* anduvieron inicialmente divididas, pero su genio fue gradualmente reconocido; hoy en día, muchos la encuentran una obra más satisfactoria que *La consagración*, más espléndida, aunque plasmada con menor elegancia.⁷⁷

Intentar determinar la procedencia estilística de estas piezas es inútil. Sin embargo, en ambos casos, se observa que Stravinsky lucha por reconciliar los diferentes factores que le influyen y presionan. Las tres grandes obras del período inmediatamente anterior a la guerra constituyen el distanciamiento de Stravinsky respecto a la tradición rusa de ballet, en cuanto que los temas y los medios de instrumentación se hacen más radicales: se puede conjeturar que Rimsky-Korsakov habría estado orgulloso de *El pájaro de fuego*, ambivalente sobre *Petrouchka* y personalmente ofendido por *La consagración de la primavera*. Esta última pieza pertenece propiamente a la vanguardia parisina, que Stravinsky ayudó a constituir; está muy lejos de la música nacional rusa o ruso-europea.

En cambio, *Las bodas* puede considerarse una especie de retorno y confirmación de los orígenes rusos de Stravinsky. La pieza denota un hecho real y fundamental en la vida: la boda campesina. Tanto el lenguaje como la música hacen uso amplio y profundo de materiales tradicionales, de una forma que a uno le recuerda a Béla Bartók; por consiguiente, la pieza parece alejada de las preocupaciones habituales europeo-occidentales. La pieza representa el desarrollo ulterior, en un lenguaje cada vez más personal, de un maestro en la flor de su vida.

Una nueva relación con la música del pasado

Con *Las bodas*, Stravinsky aunó de modo eminente la pasada era rusa con la era moderna. En algunos aspectos, el esfuerzo por mediar entre ambas líneas dentro de él nunca cesó: siguió siendo a la vez ruso y moderno a lo largo de su carrera profesional.

Pero, desde mucho antes de acabar *Las bodas*, Stravinsky se había embarcado en una nueva empresa: un redescubrimiento de la música clásica del pasado y su recreación mediante la adopción de un estilo neoclásico. Como tal, rendía homenaje tanto a la sensibilidad melódica como a las formas predilectas de los compositores de la era clásica. Como había ocurrido siempre, Stravinsky fue su mejor profesor: y, así, en este momento se absorbió en el estudio de las obras de los siglos XVII y XVIII con la misma disciplina que había mostrado dos décadas antes, al abordar a los modernos maestros. Como comenta Boucourechliev: «Estaba decidido a hacer suya la totalidad de la historia, a usarla para cualquier cosa que le atrajera o inspirara en ese momento, fuera cual fuera la ocasión o circunstancia, y a usarla para crear una obra nueva de Stravinsky».⁷⁸

Mientras caminaban por la Plaza de la Concordia, tras el final de la Gran Guerra, Diaghilev sugirió a Stravinsky que estudiara alguna música escrita por el compositor del siglo XVIII Giovanni Pergolesi. A Stravinsky le gustó la música de este autor y decidió crear una pieza inspirada en él, basada en la figura de Polichinela. Diaghilev dispuso que Picasso, a quien Stravinsky había encontrado unos años antes, hiciera el decorado para la pieza. Así, los dos creadores fundamentales del arte moderno llegaron a ser estrechos colaboradores por única vez en sus vidas. Según Stravinsky, «Picasso aceptó el encargo de diseñar el decorado de *Pulcinella* por la misma razón que yo estuve de acuerdo en disponer la música —por el gusto de hacerla».⁷⁹ Stravinsky añadía: «[Picasso] obró milagros y encuentro difícil decidir lo que era más de encarecer —el colorido, el diseño o la asombrosa inventiva de este hombre extraordinaria».⁸⁰

La composición de *Pulcinella* se realizó en una coyuntura decisiva para Stravinsky. En 1920 se trasladó de Suiza, neutral tierra de nadie, a Francia, uniéndose así a la suerte de Occidente, e identificándose más explícitamente que antes con la tradición clásica occidental. Stravinsky era consciente de este momento fundamental: «*Pulcinella* fue mi descubrimiento del pasado, la epifanía mediante la cual la totalidad de mi obra posterior se hizo posible. Fue, por supuesto, una mirada hacia atrás —el primero de muchos idilios de ese tipo—, pero fue también una mirada en el espejo».⁸¹

Los paralelos con Picasso han sido señalados a menudo. Los dos hombres nacieron con un año de diferencia, algo apartados ambos de la órbita de la corriente principal de la cultura europea occidental. Ambos se dejaron atraer por París, donde comenzaron a causar gran sensación en los primeros años del siglo XX, siendo Picasso más precoz que Stravinsky. Sus obras más resueltamente de vanguardia fueron producidas en los años inmediatamente anteriores a la Gran Guerra, con Picasso trabajando mano a mano con Braque, y Stravinsky inmerso en el mundo de los Ballets Rusos. Durante la guerra ambos se mantuvieron a flote en cierta medida, y Picasso encontró también a su primera mujer, que, dato interesante, resultaba ser miembro de los Ballets Rusos. Después, hacia el final de la guerra, ambos hombres adoptaron una vida de clase media en París, y entraron en una fase de creación neoclásica, durante la cual cada uno estaba bastante al tanto de lo que el otro hacía. Este período posterior a la guerra engendró también una alegría insinuante en la obra de ambos, así como una preocupación por formas de composición más íntimas.

Un interés por las obras del pasado es ciertamente un paso comprensible para un maestro, y particularmente para el que está empapado de su forma particular de arte y es consciente de los orígenes de éste y del propio puesto en su evolución. Tal inclinación histórica puede ser también una reacción normal tras una carrera inicial en la que uno ha rechazado bastante explícitamente los cánones del pasado y las propias raíces. Lo que uno absorbía intuitivamente cuando era estudiante puede ahora ser reconsiderado de un modo más consciente y objetivo; y, porque uno ya ha roto de modo decisivo con el pasado, éste no es percibido ya como un peso aplastante. Frecuentemente uno regresa a

tiempos más remotos, como señalaba Stravinsky: «Pertenece a la naturaleza de las cosas que las épocas que nos han precedido inmediatamente estén, provisionalmente, mucho más lejos de nosotros que otras más remotas en el tiempo».⁸²

Me permito decir que, para Stravinsky y Picasso, la oportunidad de dedicarse a una dialéctica estimulante y sostenida con el pasado fue una de las principales razones por las que ambos pudieron hacer aportaciones creativas durante tanto tiempo. Reelaborando y aprendiendo del pasado, descubrieron otras dimensiones de sus propias voces. De este modo, explotaban una opción no disponible para científicos o matemáticos. Si les hubiera faltado este lugar de esparcimiento del pasado, podrían no haber tenido otra opción que la de hacerse todavía más individualistas y radicales, un rumbo que podría haber resultado problemático y contraproducente.

Aunque la obra temprana de Stravinsky había sido efectuada en una colaboración franca y productiva, la de las décadas de 1920 y 1930 fue más individual. Stravinsky no dejó de colaborar, pero iniciaba obras con mayor facilidad, y solía hacerlo con uno o dos colaboradores selectos de su misma categoría, más que como miembro de una determinada institución, como los Ballets Rusos.

Además de varias colaboraciones fecundas con Ramuz y de la realizada con Picasso, Stravinsky trabajó también en *Oedipus Rex* (*Edipo rey*) con el poeta francés Jean Cocteau, y en *Perséphone* (*Perséfone*) con el novelista y dramaturgo francés André Gide. Pensó en una colaboración con Bertolt Brecht, pero se encontró incapaz de trabajar en teatro político revolucionario. Comenzó su asociación más larga, fecunda e importante con el bailarín y coreógrafo, ruso de nacimiento, George Balanchine; tal compenetración y respeto mutuo existieron entre ambos durante un período de más de cuarenta años, y parece haber tenido poco de la tensión que caracterizó otras colaboraciones de Stravinsky.⁸³ En mi opinión, de todos los colaboradores de Stravinsky, Balanchine fue el más próximo a ser su igual en lo referente a trasfondo, talento y aspiraciones. Sus gustos y opiniones sobre la relación entre la danza y la música estaban cortados por el mismo patrón, y ambos eran productos de la misma tradición social y artística, siendo Balanchine exactamente una generación más joven que su figura paterna y mentor, Stravinsky.

A lo largo de este período, Stravinsky se esforzó en relacionar deliberadamente obras antiguas y contemporáneas. Como Eliot en *La tierra baldía*, usaba directamente materiales de otras épocas. Por lo que a él respectaba, no era necesario que un auditorio percibiera una cita directa; bastaba con que sintiera en un nivel inconsciente el uso de temas con una historia de cierta importancia y llenos de alusiones. (Esta idea era bastante similar a lo que Eliot llamaba el «correlativo objetivo», del que se trata en el capítulo 7.) Como su homólogo inglés, Stravinsky también desdeñaba el trabajo que se regodeaba en la autoconciencia individual; quería confirmar y mantener una tradición, no crear un estilo particular. Veía la música europea en su conjunto como un único e indisoluble todo

al que uno podía contribuir. Como dijo una vez: «¿No nos hemos puesto Eliot y yo a reparar barcos viejos? Y reparar barcos viejos es la verdadera tarea del artista. Sólo puede decir de nuevo, a su modo, lo que ya ha sido dicho».⁸⁴

Cuando Stravinsky se afianzó más, se encontró en posición de imponer los términos para cada una de estas obras; eterno perfeccionista, era muy importante para él mantener el control sobre tantas facetas como fuera posible. Cada vez más, estipulaba los criterios más rigurosos para la representación de sus piezas, insistiendo a menudo en dirigir o interpretar sus propias obras. Como un dictador militar, prácticamente no permitía a directores y a intérpretes ninguna libertad de acción. Componía música de piano para sí mismo, y encargaba música de violín para un joven violinista ruso, Samuel Dushkin, que se plegaba, con gusto y totalmente, a los caprichos del maestro. El Stravinsky de las décadas de 1920 y 1930 se convirtió en una pequeña industria, totalmente polarizada en torno a su propia carrera.

EL PENSADOR Y LA PERSONA MADUROS

Al tiempo que desarrollaba su relación con el pasado musical, Stravinsky iba definiendo también otros aspectos de su personalidad madura. En 1926, mientras asistía al setecientos aniversario de la festividad de san Antonio de Padua, Stravinsky vivió una profunda experiencia religiosa. Poco después, Stravinsky se reintegró a la misma Iglesia que había abandonado durante su juventud. Por una curiosa coincidencia, el regreso de Stravinsky al redil católico ruso aconteció casi a la vez que la conversión de Eliot a la fe anglicana (véase capítulo 7). Uno no puede evitar preguntarse si, además de la necesidad de ambos de formar parte de una Iglesia tradicional en un tiempo de confusión personal y mundial, las respectivas conversiones de estos dos exiliados no representaban una expiación de los «pecados» pasados de su estética iconoclasta. Pudo ser también parte de un pacto que ellos sellaran con Dios, en un esfuerzo por mantener sus poderes creativos. Aun cuando sus motivaciones puedan haber sido variadas, Stravinsky experimentó sentimientos religiosos muy intensos, que le acompañaron a lo largo de su vida y afectaron a sus actividades cotidianas. Declaraba: «Considero mi talento un don de Dios, y le pido cada día fuerza para usarlo. Cuando descubrí que yo había sido hecho custodio de este don, en mi más tierna infancia, me comprometí ante Dios a ser digno de él [...] Las primeras ideas son muy importantes —vienen de Dios».⁸⁵ Y, como dijo una vez a Robert Craft, para componer obras religiosas tenía que «no sólo creer en el sentido simbólico, sino en el carácter personal del diablo y el milagro de la Iglesia».⁸⁶

Para la mayoría del resto del mundo, prescindiendo de los demonios personales con los que estaba luchando, Stravinsky representaba la quintaesencia del artista cosmopolita: bien relacionado y acicalado, viviendo una vida agradable en Europa; casado, pero con una amante atractiva y con talento para el arte, llamada Vera de Basset (con quien se

casó en 1940, tras la muerte de su primera esposa, inválida); navegando, y después volando, por todo el mundo para promover su propia música y otorgar su bendición —o pronunciar su maldición— sobre la música de otros. A medida que se hacía mayor, Stravinsky contribuía activamente a esta leyenda con sus escritos mordaces y con su participación en diversos esfuerzos por dramatizar su fascinante persona. Sin duda alguna, era un individuo ingenioso, encantador, elocuente y culto, cuya compañía deleitaba a los pocos que, embelesados, eran admitidos a su círculo —y retenidos en él—. Desde luego, aunque sin duda me habría gustado conocer a todos los individuos presentados en este libro, creo que habría disfrutado muchísimo escuchando a escondidas en la mesa del comedor de Stravinsky.

Pero Stravinsky prefería verse como un trabajador dentro de una larga tradición:

Nací en una época equivocada, en el sentido de que, por temperamento y talento, yo habría sido más adecuado para la vida de un pequeño Bach, viviendo en el anonimato y componiendo regularmente para un servicio determinado y para Dios. He aguantado el mundo en el que nací, lo he aguantado bien, podría decirse, y he sobrevivido —aunque no incorrupto— al histerismo de editores, festivales musicales, compañías discográficas y publicidad —y también al mío.⁸⁷

Sin duda, el llamativo y controvertido Stravinsky público estaba equilibrado por un cerebral y laborioso artesano privado. Se veía a sí mismo como personificación de un principio apolíneo de orden y equilibrio, con sólo ocasionales incursiones en el turbulento reino dionisiaco.

Stravinsky trabajó al menos diez horas diarias durante muchos años. Comenzaba tocando una fuga de Bach al piano, componía durante cuatro o cinco horas por la mañana y después, tras la comida, orquestaba y transcribía durante el resto del día. Su método de trabajo era muy riguroso; como señala su biógrafo Mikhail Druskin: «La mesa de trabajo de Stravinsky parecía la de un cirujano más que la de un compositor. La pulcritud y precisión de sus partituras recordaba las de un mapa, con cada sílaba, cada nota y cada silencio perfectamente dibujados».⁸⁸ Tenía a mano todo lo imaginable de artículos de escritorio y adminículos de orquestación que pudiera necesitar, y los usaba como el más hábil de los artesanos.

Stravinsky describía introspectivamente su propia actividad compositora: «Para mí como músico creativo, la composición es una función diaria que me siento compelido a realizar. Compongo porque estoy hecho para eso y no puedo hacer otra cosa [...] Lejos de mí decir que la inspiración es algo que no existe [...] El trabajo trae la inspiración, si la inspiración no es perceptible al comienzo».⁸⁹ (Me viene a la memoria una afirmación parecida de Freud: «Cuando la inspiración no viene a mí, salgo a su encuentro a la mitad del camino».)⁹⁰ Stravinsky comentaba los aspectos oportunistas de la composición: «Tropiezo con algo inesperado. Este elemento inesperado me impresiona. Lo tengo en cuenta. A su debido tiempo, hago buen uso de él».⁹¹

Al describir la composición de *Petrouchka*, Stravinsky rendía tributo al papel de su propia inteligencia corporal: «Lo que más me fascinó en esta obra fue que los diferentes episodios rítmicos eran dictados por los dedos mismos [...] No hay que menospreciar los dedos; son grandes inspiradores y, en contacto con un instrumento musical, con frecuencia sacan a la luz ideas inconscientes que de otro modo nunca habrían llegado a nacer».⁹² Observando sus tendencias hacia lo obsesivo,⁹³ comentaba: «Seguiría revisando eternamente mi música, si no estuviera demasiado ocupado componiendo más».⁹⁴ Y añadía: «¡Piensan que escribo como Verdi! ¡Qué tontería! No escuchan bien. Esa gente siempre quiere encasillarme. ¡Pero no voy a dejarles! Cada vez hago algo totalmente diferente; y eso les desconcierta».⁹⁵ Estas palabras recuerdan las de Picasso, Graham y otros creadores introspectivos.

Siempre lector e intelectual, de un modo en que Picasso nunca lo fue, Stravinsky labró una filosofía musical coherente durante sus años de madurez. Aunque no le gustaba la composición literaria *per se*, era elocuente. Trabajando con escritores de talento que escribían para él, como Pierre Suvchinsky y Alexis Manuel Lévy (que publicó con el pseudónimo de Roland-Manuel), expresó esta filosofía en dos obras de gran influencia: su autobiografía de 1936 (*Chronique de ma vie* [*Crónica de mi vida*]) y sus Conferencias Charles Eliot Norton, pronunciadas en Harvard en 1939 y 1940 y publicadas en 1942 con el título de *The Poetics of Music* (*La poética de la música*).

En estos escritos Stravinsky desarrolla sus opiniones positivas sobre la música, al tiempo que aprovecha también la ocasión para condenar a sus oponentes. El disgusto de Stravinsky por lo pretencioso de la música de Wagner, mediante la cual ese compositor intentaba combinar todas las formas de arte y elevar sus obras a la categoría de religión, movieron a Stravinsky a declarar, de modo memorable, que la música por sí misma es incapaz de expresar nada. Quería reemplazar la melodía inacabable por el orden diferenciado; las formas sincréticas y sintéticas, por otras independientes; y la autoexpresión emocional, por afirmaciones estrictamente musicales.

Suprimiendo cualquier impulso revolucionario que pudiera haber existido en su propia persona y hubiera podido animar su música anterior, ignorando las ricas asociaciones emocionales de sus primeras obras maestras, Stravinsky subrayó la importancia de las convenciones y tradiciones y la utilidad de las limitaciones autoimpuestas. Detestaba el desorden, la aleatoriedad, la arbitrariedad, la seducción circeana del caos. La música era afín al pensamiento y relaciones matemáticas, y podían percibirse leyes poderosas e inexorables en acción. En las paradójicas líneas finales de *La poética de la música*, Stravinsky declaraba: «Mi libertad será tanto mayor y más significativa, cuanto más estrechamente limite mi campo de acción y cuanto más me rodee de obstáculos. Lo que disminuye las limitaciones, disminuye la fuerza. Cuantas más limitaciones se impone uno, más se libera el propio yo de las cadenas que atan el espíritu».⁹⁶

Las afirmaciones filosóficas de Stravinsky sobre la música y la composición han llegado a tener una considerable importancia, análogas en espíritu, si no iguales en vigor, a las expuestas hacia la misma época por Eliot con respecto a la literatura. Al labrar filosofías coherentes (y sorprendentemente congruentes), estos hombres difieren de Picasso, cuyas aspiraciones intelectuales eran menos profundas. Eliot y Stravinsky compartían también una orientación política conservadora, teñida de antisemitismo y de simpatía por el fascismo; en una carta a su empresario alemán, Stravinsky declaraba: «Aborrezco todo comunismo, marxismo, el execrable monstruo soviético, y también todo liberalismo, democratismo, ateísmo, etc. Los detesto en grado sumo y sin reservas».⁹⁷ El conservadurismo político de Stravinsky no le impedía ver el valor de las innovaciones musicales radicales. La misma persona que alababa la tradición y las limitaciones había declarado una vez: «Soy el primero en reconocer que el atrevimiento es la fuerza motivadora de los mejores y más grandes artistas. Apruebo el atrevimiento; no le pongo límites».⁹⁸

Sin embargo, los dos artistas diferían en aspectos importantes. Stravinsky no estaba interesado en cuestiones políticas, salvo en la medida en que afectaban a sus propias labores artísticas o incumbían al destino de su amada Rusia. Y, mientras que gran parte de la poesía de Eliot parece ser directamente autobiográfica, describiendo las agonías de su vida personal, la música de Stravinsky parece haberse desarrollado desde sí misma. Quizás, en el fondo, esta desvinculación entre los acontecimientos musicales y los extramusicales confirma la convicción de Stravinsky de que la música no puede expresar nada por sí misma.

MAESTRÍA FINAL

En 1947, después de la Segunda Guerra Mundial, Stravinsky llevaba su vida de expatriado en el sur de California. Ya en torno a los sesenta y cinco años, había trascendido su período revolucionario inicial y había elaborado toda una serie de criterios neoclásicos de acción. Tanto el mundo ruso como el europeo se habían desmoronado. Sus padres, su primera mujer y uno de sus hijos habían muerto; sus otros hijos se habían hecho mayores; y habría sido fácil retirarse o sucumbir a la seducción de Hollywood. En efecto, se hicieron varios intentos para conseguir que compusiera para la pantalla y el teatro populares americanos. La actitud de Stravinsky ante estas oportunidades queda maravillosamente reflejada en el relato de su encuentro con un famoso empresario americano, Billy Rose.⁹⁹ Rose había oído *Scènes de ballet* (*Escenas de ballet*) de Stravinsky, y le gustaba, pero pensaba que podía ser mejorada por un arreglista. Rose le puso un telegrama:

Inmediatamente, Stravinsky telegrafió, a su vez, la decepcionante respuesta:

SATISFECHO CON GRAN ÉXITO

Posteriormente, Stravinsky habló de dos crisis que tuvo que afrontar: la pérdida de Rusia y de su lengua nativa, después de 1920; y la necesidad de adaptarse, tras la Segunda Guerra Mundial, a una nueva forma de música, el austero estilo serialista que Schönberg había desarrollado a principios del siglo XX y que estaba siendo ampliamente adoptado en los círculos musicales de elite. En los dos casos, fue capaz de adaptarse y de prolongar con ello su vida musical.

Stravinsky fue lo bastante afortunado como para poder iniciar una tercera orientación profesional que le permitió componer con originalidad hasta los últimos años de su vida. La energía y la inspiración procedían de él, por supuesto, pero venían reforzadas por contactos fundamentales con dos artistas más jóvenes. En 1947, en una visita al Chicago Art Institute, había quedado enormemente impresionado por los grabados de William Hogarth que representaban *A Rake's Progress* (*La carrera de un libertino*). Charló con su amigo Aldous Huxley, el escritor, sobre su plan de componer una ópera basada en este tema; poco después, Huxley le presentó al joven poeta británico W. H. Auden, que también había emigrado a América.

Invitado por Stravinsky, Auden se unió al renombrado músico en la creación de una extensa ópera, *The Rake's Progress* (*El libertino*). Los dos hombres trabajaron durante tres años en la pieza, empleando aproximadamente un año en cada uno de los tres actos. Según todos los testimonios, su colaboración deleitó a ambos, que disfrutaban absortos en los detalles de versificación tanto como charlando acerca de los grandes personajes presentes y pasados de Europa y los Estados Unidos. La ópera fue estrenada a principios de la década de 1950, y tuvo una acogida bastante entusiasta en Europa y los Estados Unidos. Considerada a menudo la culminación del período neoclásico de Stravinsky, *The Rake's Progress* demostraba que su autor era capaz de realizar una gran obra en inglés y de llegar a nuevos públicos sin comprometer su integridad artística.

Aproximadamente al mismo tiempo que encontró a Auden, Stravinsky también tomó contacto con el talentoso y joven director americano Robert Craft. Craft estaba fascinado por las innovaciones de composición asociadas con la escuela vienesa de música dodecafónica, o serial, que Schönberg había fundado varias décadas antes. Stravinsky sabía, naturalmente, de estos experimentos; y ya en un momento anterior de su carrera había escuchado con simpatía cierta obra de Schönberg, llamando a *Pierrot Lunaire* (*Pierrot lunar*) «esta brillante obra maestra instrumental».¹⁰⁰ Había declarado en sus conferencias de 1940: «Cualquiera que sea la opinión que se tenga de la música de Arnold Schönberg, es imposible para una mente que se precie, dotada de verdadera

cultura musical, no darse cuenta de que el compositor de *Pierrot Lunaire* es completamente consciente de lo que hace y de que no está intentando engañar a nadie». ¹⁰¹

Sin embargo, Stravinsky había mantenido las distancias respecto a los serialistas por varias razones, que iban desde su antipatía personal por Schönberg y su disgusto por los esquemas de composición *a priori*, hasta la comprensible inquietud provocada por un competidor importante que era arrogante con su obra, sarcástico sobre el ballet y desdeñoso con los esfuerzos de Stravinsky. (Schönberg había declarado: «He hecho un descubrimiento que asegurará la preponderancia de la música alemana durante cien años».) ¹⁰² Inevitablemente, dos personalidades algo paranoides habían de chocar. La sima abierta entre ambos compositores, aunque comprensible, era lamentable, particularmente porque vivían cerca uno del otro en Los Ángeles y compartían muchos de los mismos intereses y amistades.

Craft no iba a dejarse vencer por estas viejas enemistades tribales del Viejo Mundo. Presionó amablemente a Stravinsky para que escuchara la música del círculo de Schönberg, y Stravinsky la encontró mucho más estimulante de lo que había supuesto. Le atrajo particularmente la obra del colaborador de Schönberg, algo más joven que él, Anton Webern, cuyo método puntillista e interválico resultaba más agradable a su oído que el estilo de Schönberg, más elevado y orientado de modo más armonístico. Cuando Schönberg murió en 1951 (más o menos coincidiendo con la conclusión del proyecto de *El libertino*), Stravinsky se sintió autorizado a comenzar su propia experimentación con las técnicas seriales. ¹⁰³

Del mismo modo que el contacto con Diaghilev había inspirado a un Stravinsky con veintitantos años, y la vuelta sobre el repertorio clásico había estimulado a Stravinsky en su edad madura, su atención a la música serial (dodecafónica) avivó las facultades de composición de Stravinsky en sus últimos años. En un estadio de la vida en el que la mayoría de los creadores han dejado de trabajar totalmente (como Eliot) o tienden a repetirse (como Picasso hacía a veces), Stravinsky emprendió una serie de composiciones que, aunque nunca fueron muy populares, son consideradas por algunos críticos tan importantes e innovadoras como sus obras anteriores. En composiciones como *Canticum sacrum* (1956), *Agon* (1957), *Threni* (1958) y *Movimientos para piano y orquesta* (1958-1959), Stravinsky creó obras en el lenguaje de la música serial que mantenían su voz personal y reflejaban su visión estética de siempre. Más que ser música serial arquetípica, estas obras combinaban lo tonal y lo serial. La invención melódica y la inmediatez emocional eran, quizá, menos evidentes que en la música precedente; pero sus habilidades temáticas y contrapuntísticas continuaron desarrollándose, y la tonalidad, organización rítmica y bruscas yuxtaposiciones de curio stravinskiano se mantuvieron.

Podemos considerar esta síntesis como lo que podría haber ocurrido si Picasso hubiera cruzado el Rubicón hacia el arte puramente abstracto, al tiempo que mantenía su adhesión a los principios clave de composición que habían animado sus períodos anteriores, o, más metafóricamente, si Einstein hubiera logrado fusionar el enfoque de la relatividad y el de la mecánica cuántica. Desde luego, la obra de Stravinsky de estilo serial resultaba menos accesible (y era interpretada con menor frecuencia) que algunas de sus obras anteriores. Stravinsky parecía aceptar esto con una resignación teñida de desafío; afirmaba en su autobiografía: «El gran público ya no acoge mi música con el entusiasmo de otros tiempos. [...] Su actitud, ciertamente, no podrá apartarme de mi camino».¹⁰⁴

La energía de Stravinsky comenzó a menguar cuando tuvo más de ochenta años y sufrió una serie de enfermedades debilitadoras, que gradualmente redujeron sus actividades de composición e interpretación. Sin embargo, continuó siendo una presencia viva en la escena artística internacional mediante una curiosa actividad: la publicación de una larga serie de libros y artículos que escribieron él y Craft. Craft es un escritor de talento, músico entendido y observador perspicaz de la escena artística contemporánea; y, en los veintitantos años que vivió con la familia Stravinsky, convirtiéndose prácticamente en uno de sus miembros, llegó a conocer la mente del maestro extremadamente bien. Siguió estimulando a su mentor, introduciendo a Stravinsky en la nueva música y animándole a escuchar otra vez algo de la música germana que anteriormente había condenado.

Lo que comenzó con una serie de preguntas y respuestas realizadas en el septuagésimo quinto cumpleaños de Stravinsky, en 1957, culminó en escritos en los que, como indica la entrada de *The New Grove Dictionary of Music*, «los dos autores estaban comenzando a olvidar sus identidades individuales en favor de un personaje nuevo, que se distinguía por algunas de las características destacadas de ambos».¹⁰⁵ Se ha discutido la medida en que Craft puso palabras en boca de Stravinsky (y la misma cuestión podría plantearse acerca de colaboradores anteriores: Stravinsky, en su *Autobiografía*, y Claude Roland-Manuel, en su *Poética*). Pero, sin duda, sabemos mucho más sobre las opiniones y los sentimientos de Stravinsky de lo que nunca hubiéramos podido saber, gracias a la infatigable conversación y descripción de esta amistad extrañamente evocadora. Es como si Boswell y Johnson, o Goethe y Eckermann, hubieran colaborado en una serie de escritos a lo largo de quince años, o como si Françoise Gilot se hubiera mantenido en buenas relaciones con Picasso, y con ello hubiera servido de continuo catalizador de la expresión de las opiniones del maestro. Como Stravinsky dijo una vez: «No es el típico caso de uno que escribe por otro, sino de alguien que, en gran medida, está creándose».¹⁰⁶

Hemos visto que, en momentos anteriores de su vida, Stravinsky recibió el necesario apoyo cognitivo y afectivo de Diaghilev y Roerich, así como de los miembros de su grupo, estrechamente unidos entre sí. Sin tal apoyo, es posible que Stravinsky

hubiera sido incapaz de abandonar el estilo de Rimsky-Korsakov de *Fuegos artificiales* y *El pájaro de fuego*, y de desarrollar los lenguajes más innovadores de *La consagración* y *Las bodas*. Durante sus años de madurez, Stravinsky contó con el apoyo de un amplio círculo de amigos y seguidores; pero, como Picasso, parece haber llevado a cabo su experimentación neoclásica en conversación con sus formidables predecesores, así como con sus contemporáneos ilustres. En su vejez, sin embargo, Stravinsky pudo haber sentido la necesidad de alguien con mayor vitalidad, que pudiera desempeñar de nuevo una función nutricia, esta vez proporcionándole una guía paternal y también apoyo intelectual. Es, quizá, porque Craft respondía tan perfectamente al conjunto de sus necesidades, por lo que Stravinsky mantuvo su creatividad en la vejez más plenamente que nuestros otros creadores, y por lo que permaneció activo entre los creadores musicales vivos de su era. Tengo a Craft por el último, y en muchos aspectos por el más influyente, de la serie de colaboradores que proporcionaron apoyo cognitivo y afectivo al maestro en el transcurso de su larga vida.

Como Picasso, Stravinsky vivió durante gran parte del siglo XX, y consiguió dejar su impronta característica en él. Fue capaz de absorber una enorme serie de influencias y de mantener, sin embargo, su propia, y sumamente distintiva, voz, o serie de voces. Pudo haberle faltado la infatigable energía y facilidad proteica de Picasso, pero superaba a éste en la coherencia de su obra, la consistencia de su filosofía personal y la capacidad para expresar su visión con palabras y también a través del medio artístico que eligió.

Habiendo decidido componer música, y al hacerlo con frecuencia en formatos que requerían la participación de muchos otros individuos, Stravinsky estaba abocado a la colaboración más necesariamente que un individuo dedicado a una búsqueda relativamente solitaria, como la pintura o la poesía. De Diaghilev recibió un modelo primordial de cómo colaborar; y él interiorizó gran parte de los rasgos más positivos, y también muchos de los menos atractivos, de esa personalidad dominante. Cuando estaba en la cumbre de su carrera, Stravinsky podía resultar un colaborador bastante desagradable y, como se ha señalado, el mismo Craft quedó impresionado por el incendiario rastro documental dejado por Stravinsky durante la primeras décadas del siglo XX.

Al final de su vida, parece que Stravinsky fue estando cada vez más en paz consigo mismo y con los que le rodeaban. Aunque seguía siendo un rigorista para los detalles y un eterno cicatero, parece haber sido capaz de disfrutar de la vida, con acceso a los amigos, los viajes y la publicidad que necesitaba, así como a la intimidad que apreciaba. Utilizando su comprensión del teatro, se convirtió en una personalidad espectacular de su tiempo. Tuvo la suerte de poder seguir componiendo hasta casi el final de su vida, y de hacerlo en un lenguaje que tenía sentido para él, y se aprovechó del progreso del siglo en este campo. Tuvo la sagacidad de iniciar colaboraciones con hombres más jóvenes, como Auden y Craft, que le mantuvieron en contacto y comprometido con el entorno del momento. En este sentido, fue mucho más afortunado que Picasso, cuyo intento de

mantenerse joven fue más ferviente, pero peor dirigido, apoyado principalmente en una búsqueda interminable de jóvenes amantes y realizado con escaso esfuerzo por permanecer en contacto con las corrientes artísticas más innovadoras y fecundas. Más que nuestros otros creadores, parece que Stravinsky supo preservar lo que fue importante desde su infancia, al tiempo que saboreó también algunos frutos de su vida posterior.

Debo mencionar una nota discordante. Las relaciones de Stravinsky con sus tres hijos supervivientes fueron turbulentas y, hacia el final de su vida, cada vez más rotas por enredos legales sobre la propiedad de derechos. Sus hijos nunca habían aceptado totalmente a Vera de Basset, durante largo tiempo amante y segunda esposa de Stravinsky, y en los últimos días de la vida de éste, su mujer no quería tener nada que ver con ellos; incluso la asistencia de sus hijos a su funeral y a varias ceremonias conmemorativas se convirtió en un asunto conflictivo. Como con varios de nuestros otros creadores, la conexión con un mundo más amplio parece haber sido adquirida a costa de unas relaciones familiares tranquilas y cariñosas.

La pérdida de las propias facultades no gusta a nadie, y ésta es quizás una experiencia especialmente amarga para los titanes creadores de un siglo. Pero Stravinsky afrontó la vejez tan bien como cualquier otro maestro de nuestra era: continuó con la composición, era verdaderamente feliz con su mujer y su «hijo adoptivo», Craft, y fue capaz de renunciar a algunos de los aspectos más combativos de una vida creativa realizada en medio de otros individuos creativos. Como gesto final de paz, fue enterrado, según su deseo, en su amada Venecia, cerca de Diaghilev, con quien había peleado medio siglo antes, pero con cuyo genio fundador y catalizador deseó reconciliarse al final.

Capítulo 7
T. S. ELIOT:
EL MAESTRO MARGINAL



Eliot, en 1904

En 1968, un manuscrito que había sido dado por perdido durante largo tiempo fue localizado en la Colección Berg de la Biblioteca Pública de Nueva York.¹ El paquete constaba de cincuenta y cuatro hojas, la mayoría de ellas mecanografiadas, pero algunas manuscritas por una o ambas caras. Algunas de las páginas contenían pocos signos, mientras que otras estaban intensamente corregidas por diversas manos, y varias habían sido completamente tachadas. El mismo lenguaje mecanografiado era igualmente variado, con gran parte de él en inglés coloquial, otra buena parte en inglés elegante o abstruso, y líneas dispersas en una gama de lenguajes europeos, y también en sánscrito.

No se trataba de un manuscrito cualquiera. Las hojas recobradas eran borradores intermedios de *La tierra baldía*, poema que puede considerarse el más famoso, y con toda probabilidad el más influyente, de la lengua inglesa de este siglo. Thomas Stearns Eliot, poeta nacido en St. Louis y afincado en Inglaterra, había comenzado a escribir el poema, o versos que se convirtieron en una sección del poema, hacia 1914, y había terminado un borrador completo de casi mil líneas para finales de 1921. Había entregado entonces este borrador a su esposa, Vivien,² y a un amigo íntimo, Ezra Pound, un poeta nacido en Norteamérica que también se había instalado en Europa. Junto con Eliot, estos «críticos amables» habían hecho cambios sustanciales en el poema: Pound había sugerido cambios que reducían el poema aproximadamente a la mitad de su extensión. Con palabras de la especialista en Eliot, Helen Gardner: «Pound convirtió un revoltijo de pasajes buenos y malos en un poema».³

Eliot valoró inmediatamente la importancia de la ayuda de Pound. Confiado en que el poema sería considerado como una obra importante, Eliot ofreció el manuscrito como un regalo a un agente americano, John Quinn, que había representado hábilmente (y gratis) los intereses editoriales de Eliot en los Estados Unidos. Quinn murió al año siguiente de recibir el manuscrito y, durante la distribución de su herencia, el manuscrito fue extraviado; en efecto, Eliot llegó a creer que se había perdido. Su descubrimiento, cuarenta y cinco años después, no sólo resolvió un misterio literario; también ha proporcionado revelaciones únicas sobre la génesis de una importante obra literaria, revelando el papel que puede jugar un crítico benévolo pero sincero. Y también ha resuelto la cuestión de por qué un par de jóvenes expatriados americanos escribían sobre la decadencia de la civilización desde su posición privilegiada tras la Gran Guerra.

Aunque nacido y criado en St. Louis, junto al río Misisipi, Eliot creció también a la sombra de Nueva Inglaterra.⁴ Sus ancestros por ambos lados habían venido del área de Boston, donde habían sido líderes religiosos y docentes desde el siglo XVII. Su abuelo paterno, William Greenleaf Eliot, se había trasladado al área de St. Louis donde, como dirigente religioso influyente y no doctrinario, y talentoso hombre de finanzas, había fundado la Universidad de Washington. El padre de T. S. Eliot, Henry Ware Eliot, un próspero hombre de negocios orientado hacia el éxito, era el presidente de una compañía de prensas hidráulicas; su madre, Charlotte Champe Eliot, era una poetisa de considerable ambición y algún talento, que se consideraba a sí misma fracasada, porque no había completado su educación formal. Ambos padres eran individuos sumamente morales, si no moralizantes, que creían en una vida de «obras buenas»; eran también perfeccionistas. Un primo lejano, Charles William Eliot, había llegado a ser el presidente de la Universidad de Harvard casi veinte años antes del nacimiento de T. S. Eliot; tal logro no era considerado atípico en el gran clan Eliot.

Eliot fue un niño algo enfermizo a quien su madre protegió. Estuvo rodeado por mujeres, no sólo su madre y sus hermanas, sino también parientes más lejanas, así como una querida niñera irlandesa, Annie Dunne. Reconocido como extremadamente inteligente y talentoso desde temprana edad, se esperaba de él que alcanzara niveles académicos y morales muy elevados. Eliot sentía que llevaba dentro de sí las expectativas de sus ancestros puritanos y que estos constreñimientos ejercían fuertes presiones sobre él. Disfrutó de sus mayores placeres en los veranos pasados junto a la costa de Massachusetts, donde leía y navegaba. También apreciaba la experiencia de vivir junto al poderoso río Misisipi. «Siento que hay algo en haber pasado la niñez junto al gran río que es incomunicable a quienes no hayan tenido esa vivencia», escribía al final de su vida.⁵

De acuerdo con todos los informes, el joven Tom Eliot era un niño extremadamente sensible. Según su hermana, Eliot, cuando estaba aún aprendiendo a hablar, solía producir el ritmo de las frases sin formar palabras. Le hechizaban las impresiones sensoriales —olores, sonidos, visiones— y le atraían las imágenes, las velas y el incienso.⁶ Décadas más tarde, recordaba también las sirenas del vapor sonando por el año nuevo, el río crecido con su carga de cuerpos humanos, cadáveres de animales y restos variados, así como las oraciones de su niñera irlandesa y sus discusiones sobre la existencia de Dios. Ser atraído tan poderosamente por tales impresiones sensoriales es de por sí inusitado. Aún más inusitada era la capacidad de Eliot para recordarlas vívidamente incluso décadas más tarde y su fuerte inclinación a captar estas impresiones en versos.

Durante muchas generaciones, el lenguaje escrito había sido un vehículo importante de comunicación de ambas ramas de su familia. Charlotte Eliot había escrito gran cantidad de poesía religiosa, mucha de ella didáctica. El joven Eliot tenía una memoria lingüística muy desarrollada. Editaba su propio periódico en la escuela, llenándolo de

chistes. También escribía relatos náuticos, coplas de ciego y versos más serios cuando era adolescente. Daba rienda suelta a su vida imaginativa contando cuentos sobre el Pacífico Sur y Hawái. Aunque no sorprendentemente precoz, la poesía de Eliot exhibía un sentido instintivo de la forma y un tono bien definido. Y sus considerables dotes paródicas quedaron manifiestas en una imitación bastante buena de la obra de Ben Jonson, que Eliot completó a los dieciséis años.⁷

Eliot fue también un estudiante notable. Obtuvo muy buenos resultados en la Smith Academy (también fundada por su abuelo), en St. Louis, y sobresalió durante un año adicional en la Milton Academy de Massachusetts. Leía muchísimo en inglés, latín, griego y francés, y recordaba buena parte de lo que había leído.⁸ La única área de dificultad académica para Eliot era la física; a lo largo de su vida, mostró poco interés o habilidad en las ciencias, situándose plenamente dentro de las humanidades, la más antigua de las dos culturas académicas descritas por el científico humanista C. P. Snow.⁹

FUERA DE SITIO EN HARVARD

Entre Eliot y el Harvard de principios del siglo XX, se podía prever una correspondencia natural en prácticamente todos los órdenes.¹⁰ La familia de Eliot había mantenido una larga relación con Harvard, y había pasado sus veranos en la zona costera al norte de Boston. Eliot era estudioso, erudito e ingenioso —todas las características deseables en un hombre de Harvard—. (Es interesante que Eliot se viera a sí mismo como pedante, mientras que sus contemporáneos lo describen, de modos diversos, como brillante, reservado, malicioso, atractivo y agraciado.) Como característica adicional, Eliot era miembro de la promoción de Harvard quizá más distinguida de todos los tiempos —la promoción de 1910, que incluía al futuro ensayista Walter Lippmann, al político Hamilton Fish y al revolucionario político John Reed—, entre un grupo de promociones consecutivas que incluían al poeta Conrad Aiken, amigo de siempre de Eliot, y al crítico literario Van Wyck Brooks.

Reflejando el liderazgo del presidente Eliot y los tiempos del presidente Theodore Roosevelt (también graduado en Harvard), la atmósfera de la Universidad se consideraba generalmente liberal, democrática, progresista, materialista, individualista y pluralista. Lo más sorprendente es que estas características no tenían atractivo para Eliot. Harvard causó a Eliot una fría impresión, y le molestaba lo que le parecía ser el estatuto inferior concedido a los estudios humanísticos.

Eliot iba descubriendo en sí mismo una serie de impulsos contrastantes. Pensaba que la literatura americana de la época era en su mayor parte vacua. Se sentía atraído por la literatura arcana del pasado y de países extranjeros, más que por los versos fáciles y patrioterros del poeta predilecto de Cambridge, Henry Wadsworth Longfellow; le atraían profesores como Irving Babbitt, que se identificaba con causas conservadoras y católicas;

prefería el misticismo oriental al simple y plebeyo credo unitario de sus antepasados; despreciaba el famoso sistema electivo de Charles Eliot, buscando en cambio la seguridad de un canon establecido y de un curso de estudio sistemático y acumulativo.

Eliot seguía escribiendo, contribuyendo con poemas al periódico estudiantil, el *Advocate*; ya los temas de la miseria urbana y la naturaleza que se marchita, así como una incipiente sensibilidad oriental, pueden distinguirse en lo que en otros aspectos son obras juveniles corrientes. Como en gran parte de la poesía de juventud, los sentimientos son fuertes, pero no han sido claramente diferenciados y captados en palabras por el autor y, forzosamente, distan mucho de ser evidentes para el lector.

Un acontecimiento crucial en la educación de Eliot en Harvard fue su descubrimiento del libro de Arthur Symons *The Symbolist Movement in Literature* [*El movimiento simbolista en la literatura*].¹¹ Eliot respondió con entusiasmo al rechazo de Symons del realismo prosaico, a su tratamiento del arte como una especie de religión, su búsqueda de una visión espiritual donde los símbolos poéticos pudieran captar la esencia de las cosas, y su convicción de que un poema podía crear su propio mundo, sin remitirse a nada más allá de sus propios elementos. Symons atrajo la atención de Eliot sobre la poesía francesa, y particularmente sobre la obra de Jules Laforgue, un poeta poco conocido de finales del siglo XIX.

Eliot descubrió inmediatamente una «afinidad electiva» con las obras de Laforgue, que había experimentado con el uso de diferentes voces para representar el sufrimiento, el discurso ordinario y el comentario magisterial. Adoptando una visión del mundo decadente y deprimente, Laforgue fue capaz de yuxtaponer el aburrimiento juvenil y el abandono de la vejez; trataba ideas serias mediante la ironía, el humor y la distancia emocional. Eliot habría de decir más tarde: «Le estoy más agradecido a él que a ninguna otra persona. Creo que no me he tropezado desde entonces con ningún otro escritor que haya significado para mí tanto como él en aquel momento concreto».¹²

Incitado, sin duda, por la poesía simbolista francesa que había descubierto recientemente, así como por el ejemplo anterior del poeta parisino Charles Baudelaire, Eliot iba desarrollando además una sensibilidad mucho más personalizada. Se encontró a sí mismo caminando por las zonas deprimidas de Boston, unas veces atraído y otras repelido por lo que veía. Al mismo tiempo, seguía frecuentando los salones de los brahmanes de Boston, los clubes de moda y los bares de la elite de Harvard. Sentía que Boston, en un tiempo vivo y dinámico, estaba ahora inerte, y sus ciudadanos, tensos y hostiles. La coherente, aunque austera, vida puritana había sido reemplazada por un comercialismo craso y un deterioro urbano. El choque entre estos dominios —el mundo de los suburbios y el mundo de la nobleza de Harvard; el sufrimiento de los empobrecidos y la hipocresía de las personalidades acomodadas— provocó una impresión profunda y profundamente desestabilizadora en el joven y sensible estudiante. En poemas de 1908 y 1909 intentaba captar el conjunto de sentimientos que estaba surgiendo en él.

A veces, las experiencias cristalizantes son bastante concretas, como es el caso del descubrimiento de Eliot de la segunda edición del libro de Symons en la Harvard Union en diciembre de 1908, o su primera lectura emocionada de Jules Laforgue en la primavera inmediata. Al año siguiente, Eliot tuvo una experiencia que influyó grandemente en él, pero que nunca pudo caracterizar con precisión. Hacia el tiempo en que se graduó en Harvard, mientras vagaba por Boston, vio que las calles se encogían y dividían y se sintió sumergido en un gran silencio.¹³ «Puedes llamarlo comunión con lo divino o puedes llamarlo cristalización temporal de la mente», comentaba Eliot más tarde sobre lo que parece haber sido una experiencia alucinatoria.

En mi opinión, la experiencia misma simbolizaba un cambio que estaba teniendo lugar en el joven Eliot, una modificación de pensamiento que pudo captar muy bien mediante una imagen poética. Hasta este momento de su vida, había seguido más o menos el guión que su familia había escrito para él. Había estudiado bien y obtenido buenos resultados, había escrito bien y demostrado sin esfuerzo aparente las cualidades académicas y sociales que se esperaban de él. Puesto que se había sentido atraído por la filosofía, se suponía que continuaría sus estudios en Harvard y que, finalmente, se convertiría en profesor de esa disciplina.

En su propia conciencia, sin embargo, Eliot había llegado a sentirse cada vez más indiferente. No le gustaba el Boston, el St. Louis, la Norteamérica de su tiempo. Se sentía igualmente distante de los estudiantes del club, los brahmanes de Boston y la sórdida clase baja de la vida urbana. Procedente de un círculo familiar que estaba dominado por mujeres mayores, no sabía cómo relacionarse con mujeres de su misma edad; se sentía amenazado por ellas y frustrado por su incapacidad para hacer frente a sus impulsos sexuales.

Eliot se sentía atraído por otro mundo y por un camino menos transitado. Había algo seductor en Francia y Gran Bretaña, con su historia mucho más dilatada, una mayor sofisticación literaria, una alta estima de las cuestiones religiosas y espirituales y un más profundo sentido de la ironía. Aunque fascinado por el estudio de la filosofía, estaba buscando también una voz poética, que pudiera sintetizar las sensaciones concretas, las emociones poderosamente sentidas y las ideas que le acosaban acerca de la vida y la civilización.

El «momento de cristalización» en Boston, con su insinuación de inspiración divina, ofreció una posibilidad de afrontar esta agitación de emociones encontradas, de captar su distanciamiento mediante la poesía. Eliot subrayaba la importancia del momento desatendido; como escribió en *La tierra baldía*, «el terrible atrevimiento de un momento de abandono [...] por esto, y sólo por esto, hemos existido».¹⁴ La calle que se escindía sirvió de imagen viva, y las calles iban a aparecer cargadas de simbolismo a lo largo de los escritos de Eliot.¹⁵ Pero la visión, el momento inesperado, sólo fue una intimación fugaz; en los años por venir, Eliot hubo de encontrar su modo de realizar esta síntesis confusamente experimentada.

Dados los fuertes sentimientos de distanciamiento de Eliot y su búsqueda de un equilibrio mayor, la decisión de viajar a Europa tras su graduación era prácticamente inevitable. Eliot fue primero a Francia, donde intentó captar la atmósfera de Laforque: «El tipo de poesía que yo necesitaba para enseñarme el uso de mi propia voz no existía en absoluto en inglés; sólo podía encontrarse en francés».¹⁶ Eliot asistió a conferencias de sabios franceses como Henri Bergson y Émile Durkheim, y se sintió particularmente atraído por las opiniones conservadoras de Charles Maurras, una figura semejante a Irving Babbitt, que se definía en términos católicos, clásicos y monárquicos. Eliot hizo amistad con varios jóvenes franceses, entre los que destacaban el futuro novelista Alain-Fournier (Henri Alban Fournier) y un estudiante de medicina y también escritor llamado Jean Verdenal, con quien Eliot llegó a tener una íntima amistad personal y cuya muerte, durante la Primera Guerra Mundial, resultó singularmente traumática para Eliot.

Eliot no parece haber sido más feliz viviendo en París como visitante que como estudiante en Boston; una vez más, le impresionó el contraste entre los salones intelectuales, la vanguardia artística y la sórdida pobreza de las calles. Pero sus cartas enviadas a casa indican que, como otros jóvenes artistas de talento, estaba absorbiendo información e impresiones a un ritmo extraordinario. También hizo al menos un viaje a Londres, visitó Alemania y, en el verano de 1911, completó un borrador de su primer poema importante, «The Love Song of J. Alfred Prufrock» [«La canción de amor de J. Alfred Prufrock»].

Aunque Eliot pensó permanecer en el extranjero e intentar sobrevivir como poeta, finalmente decidió regresar a Harvard en 1911 y comenzar sus estudios de doctorado en filosofía. Provistos de nuestra visión retrospectiva, podemos considerar este período como un respiro, o incluso como una regresión, puesto que Eliot estaba una vez más cumpliendo las expectativas de su familia, ambiciosa, conservadora y orientada hacia lo profesional. En efecto, Eliot hablaba de los aterradores «pánicos nocturnos» que había experimentado durante su estancia en Europa.¹⁷ Pero éste fue también un tiempo en que Eliot continuó dando forma en su mente a varias opciones de vida, filosofías personales y modos de expresarse a sí mismo. Asistió a cursos de Bertrand Russell, que le veía como un joven *dandy* silencioso, con poco entusiasmo o *joie de vivre*. Estudió sánscrito, leyó textos sagrados hinduistas y budistas, y continuó escribiendo poesía; en la terminología del psicoanalista Erik Erikson, Eliot estaba experimentando con múltiples identidades y voces dispares. Como para significar esta incertidumbre, su escritura cambió de hecho varias veces durante este período.¹⁸

Como estudiante graduado, Eliot se zambulló en los escritos de un filósofo británico contemporáneo, F. H. Bradley, que exploró la relación entre la apariencia y la realidad, la experiencia y la verdad, la experiencia subjetiva y la verdad objetiva. Estas perennes cuestiones filosóficas fascinaban a Eliot, quien, con el tiempo, intentó tratarlas en su

propia poesía y en otros escritos. No está claro que las soluciones mismas de Bradley impresionaran a Eliot, pero sus sensibilidades coincidían. Eliot compartía con Bradley un interés por los rituales y el papel del orden en la propia existencia, una atracción por la experiencia subjetiva, una inquietud por unificar creencias discordantes y una desconfianza respecto a la inteligencia «conceptual». El tema de su tesis —«La experiencia y los objetos del conocimiento en la filosofía de F. H. Bradley»— dio a Eliot la oportunidad de examinar una cuestión de singular importancia para él: «un momento visionario terriblemente breve y sus interpretaciones contradictorias».¹⁹ Bradley es quizás el único filósofo que continúa siendo conocido fuera del círculo de los especialistas, porque resultó ser el tema de la tesis doctoral de un poeta importante.

Eliot parece haber sido algo más feliz como licenciado que como estudiante de licenciatura, y fue apreciado por la Facultad de Filosofía de Harvard, cuyos miembros le instaron durante varios años a incorporarse a sus filas. Pero, poco antes de estallar la Primera Guerra Mundial, Eliot regresó a Londres y, al final, permaneció en Europa durante casi veinte años. Renunciando a vivir en una universidad de la campiña, declaraba: «Cuánto más consciente de uno mismo se es en una gran ciudad».²⁰ Para entonces, estaba satisfecho de llevar una vida de hombre marginal: había echado su suerte como escritor y se había comprometido consigo mismo a triunfar en costas extranjeras.

DOS POETAS UNEN SUS FUERZAS

Al joven Eliot le hizo falta mucho orgullo para abandonar la vida de americano acomodado y filósofo prometedor, a fin de intentar una carrera profesional como artista en el extranjero. Especialmente vistos desde París y Londres, las capitales de la civilización, los Estados Unidos seguían siendo un lugar atrasado, con realizaciones poco importantes en las artes. Sólo un individuo absolutamente extraordinario, como el escritor Henry James, había tenido éxito al trasladarse a Europa; y, tras medio siglo allí, todavía se sentía forastero.

Pero Eliot había sido precedido en 1908 por un talentoso poeta americano, de Idaho, llamado Ezra Pound. De carácter enérgico y polémico, Pound había causado impresión en los círculos literarios ingleses por su personalidad y también por sus cinco volúmenes publicados de poesía. Al encontrarse con el todavía inédito Eliot en septiembre de 1914, Pound se entusiasmó inmediatamente con su homólogo más joven educado en Harvard. Escribió a Harriet Monroe, la editora de *Poetry*, que «Prufrock» era el mejor poema que nunca había visto escrito por un americano, y dijo al escritor H. L. Mencken que Eliot era «el último hombre inteligente que me he encontrado».²¹ Como recordaba Eliot: «En 1914, mi encuentro con Ezra Pound cambió mi vida. Estaba

entusiasmado con mis poemas, y me elogió y animó tanto como hacía mucho tiempo que yo ya no me esperaba». ²² Los dos hombres, semejantes en su trasfondo aunque diferentes en temperamento, pronto se hicieron íntimos amigos.

Durante los varios años que siguieron, Eliot, Pound y el escritor y pintor británico Wyndham Lewis unieron sus fuerzas para promover nuevas formas de expresión en inglés. En opinión de Eliot, tal innovación era desesperadamente necesaria; el arte de la época era excesivamente romántico y propagandístico. Más tarde comentaría que «la situación de la poesía en 1909 o 1910 estaba estancada hasta un grado difícil de imaginar para cualquier joven poeta actual». ²³ Los jóvenes subversivos aprendieron técnica el uno del otro; por ejemplo, Eliot fue influido por la oblicuidad, la fragmentación y las asombrosas yuxtaposiciones de Pound.

También se animaban uno al otro psicológicamente. El apoyo de Pound fue especialmente importante para Eliot. Mucho más agresivo que éste, Pound lo presentó a él y sus escritos a diversos individuos, tanto en Inglaterra como en los Estados Unidos. Le servía como una especie de agente y empresario, promoviendo su causa ante todo el que quisiera oírle, defendiendo incluso su estatuto de expatriado frente a la familia Eliot. Es muy posible que, sin Pound, Eliot no hubiera permanecido en Inglaterra, ni dado el paso de la filosofía a la poesía, ni desposado a su primera mujer, ni encontrado al agente Quinn, ni publicado versos en Norteamérica.

Uno puede preguntarse legítimamente por qué los escritos poéticos de un americano que habían sido influidos principalmente por la poesía simbolista francesa habrían de resultar de interés para el público literario británico. En mi opinión, ciertos cambios que estaban teniendo lugar en el mundo occidental en esa época eran menos visibles en la insular Inglaterra que en otras partes. Los grandes imperios del siglo XIX se estaban resquebrajando; el consenso liberal, según el cual una aristocracia ilustrada trabajaba en colaboración para el mayor beneficio de la sociedad, se había evaporado; la disparidad entre clases sociales iba haciéndose más conflictiva y problemática; la miseria de la vida urbana, lejos de ser un desajuste provisional de la industrialización, se veía ahora como permanente; y formas religiosas y sistemas ideológicos aceptados estaban siendo socavados, aun cuando su necesidad se sentía más urgentemente que nunca.

Intimaciones de éstas y otras tendencias subversivas habían comenzado a surgir en las formas de arte en torno al comienzo del siglo XX. Novelistas como Émile Zola en Francia y Theodore Dreiser en los Estados Unidos intentaban captar las convulsiones de su tiempo; pintores como Picasso y Braque en Francia habían entremezclado las formas mayores y menores de arte; compositores como Strauss, Schönberg y Stravinsky habían rechazado, cada uno a su modo, las confortantes formas románticas del siglo XIX. Pero en Gran Bretaña, donde las mencionadas tendencias eran algo menos evidentes, todavía dominaban la poesía de Alfred, lord Tennyson y Rudyard Kipling, las novelas de George Eliot y Thomas Hardy, y las obras de compositores, como Edward Elgar, y de pintores, como Walter Sickert, de orientación académica.

La vida literaria de Gran Bretaña a principios del siglo XX vino a estar influida — incluso dominada— por individuos no británicos: James Joyce, William Butler Yeats y George Bernard Shaw eran de Irlanda; Joseph Conrad, de Polonia; y Eliot y Pound, de los Estados Unidos. Estos individuos habían dominado el lenguaje, pero, quizá porque eran esencialmente extranjeros, percibían tendencias que eran menos notorias para quienes habían llegado a dar por sentados los presupuestos victorianos del siglo XIX. Sin duda, aun sin tales individuos marginales, las formas artísticas inglesas habrían cambiado; la revolucionaria Virginia Woolf, después de todo, era una británica de sangre azul (aunque, quizá significativamente, no un caballero inglés). Pero los no nativos, los escritores marginales, ayudaron a transformar las formas artísticas más rápidamente y, además, pusieron en ellas un sello internacional.

Testimonios de las dotes del poeta

El poema inicial de Eliot, «La canción de amor de J. Alfred Prufrock», representa una importante contribución a esta modernización de las letras inglesas. El nombre absurdo del protagonista, unido a la romántica etiqueta de «canción de amor», indica inmediatamente que el poema versa sobre incongruencias. Un epígrafe italiano, un estribillo sobre individuos «que hablan de Miguel Ángel», y referencias a Hamlet, Lázaro, un eterno lacayo y el bufón revelan que el que habla posee una sensibilidad erudita y sumamente artística. Referencias en jerga a hoteles baratos de una noche, restaurantes con serrín, una calva en medio de la cabellera, brazos y piernas delgados, faldas que se arrastran por el suelo y dobladillos de sobretodo remangados, indican un autor que se siente igualmente cómodo (o igualmente molesto) con la vida y el habla de la calle, el teatro de variedades y el *pub*.

*Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon the table.*

*[Vayamos, pues, tú y yo,
cuando la noche se despliega en el cielo
como un paciente eterizado sobre la mesa.]*

Al leer la llamativa línea inicial, uno se encuentra inmediatamente con una voz poética que puede yuxtaponer cómodamente los elementos más dispares: una noche romántica con un paciente anestesiado. Estos acoplamientos sorprendentes aparecen a lo largo del poema: visitas hechas en medio de preguntas abrumadoras; tiempo y para encontrar y asesinar a otros; idas y venidas y conversación de Miguel Ángel; la medición

de la vida en cucharillas de café; el acto de desafiar [...] a comer un melocotón, a perturbar el universo; comprimir el universo hasta meterlo en una pelota; una cabeza ligeramente calva traída sobre una bandeja. Naturalmente, los acoplamientos no sólo revelan extrañas yuxtaposiciones en el mundo; también sugieren las sensibilidades peculiares de un individuo impresionado por tales incompatibilidades.

El poema también trata las incongruencias en un nivel más conceptual: el protagonista está, a la vez, en el núcleo del poema y apartado de su mundo trivial; las voces son, de modo cambiante, jóvenes, de mediana edad y ancianas; la identificación se da igualmente con los elementos masculinos y los femeninos, así como con la vida de acción y con una postura de parálisis. El verso varía del regularmente métrico y rimado a la elipsis ocasional y la inesperada línea breve. Estados mentales momentáneos son presentados como un medio de expresar la fragmentación del mundo, en realidad de los diversos mundos que tanto habían inquietado al joven poeta. Un sentido laforguiano, de burla de sí mismo y de ironía, impregna y unifica el poema.

«Prufrock» y un segundo poema inicial del mismo género, «Portrait of a Lady» («Retrato de una dama»), proclamaron a Eliot como un joven poeta de talento. La mayoría de los poetas escriben poesía cuando son muy jóvenes, y hay obras de juventud de Eliot todavía sin publicar que se remontan a sus años de preadolescencia. Habitualmente, esta poesía temprana es de poco interés intrínseco, aunque, en el caso de Eliot, como se ha señalado, revela un vocabulario abrumador, cierto sentido del tono y la forma, un humor simpático y una inquietud por los temas de la muerte, la pérdida y el paso del tiempo. Durante la adolescencia, o poco después, sin embargo, hay generalmente una rápida aceleración: en el plazo de unos pocos años el poeta descubre una voz característica —o, en el caso de Eliot, un conjunto de voces características. Como ocurrió de modo absolutamente extraordinario con John Keats, la voz de Eliot combinaba lo filosófico y lo prosaico; era capaz de tratar temas filosóficos que le atraían, al tiempo que los envolvía con el lenguaje e imágenes de la vida ordinaria.²⁴

Eliot no estaba en modo alguno seguro de que quisiera seguir siendo el portavoz de Prufrock o el observador de la «dama». Parte de él estaba tanteando escribir en francés, captando escenas parisinas en rígidos cuartetos franceses. Sus obras iniciales contienen también experimentos con el drama isabelino, imaginería esotérica y sátira seria, así como una pesada exploración de temas religiosos. En cartas a amigos expone dramas poéticos enteros y también coplas de ciego francamente vulgares. (Versiones de estos alegres experimentos epistolares continuaron a lo largo de su vida.) Desde muy pronto, Eliot exhibió su maravilloso don mimético, y le resultó fácil parodiar diferentes estilos literarios. También estaba escribiendo filosofía seria, tanto artículos especializados como una extensa tesis, y, durante largos períodos, no hubo poemas en absoluto.

En efecto, aunque reconociendo que «Prufrock» tenía mérito, Eliot no tenía prisa en publicarlo, y podría no haberlo hecho en absoluto, o al menos durante un tiempo, si no hubiera sido a instancias de Aiken y Pound; confesó que, en algunos aspectos, le

parecía su canto del cisne.²⁵ Por muy logrado que pudiera parecer a otros, Eliot todavía no estaba seguro de lo que (o de quién) deseaba llegar a ser. Siempre individuo marginal, raramente mostró la notable confianza en sí mismo de los jóvenes Freud, Einstein y Picasso.

LA INSTALACIÓN EN EUROPA

Cuando comenzó la Gran Guerra, Eliot sintió más que nunca que su futuro estaba en Europa. Renunciando al segundo año de una beca de viaje de Harvard, optó por intentar ganarse la vida como profesor y escritor en la zona de Londres.

Hasta este momento, Eliot no había tenido prácticamente experiencias sexuales o vida amorosa en absoluto. Como confesaba en una carta a Conrad Aiken: «Estaría mejor, pienso a veces, si hubiera acabado con mi virginidad y timidez hace varios años; y, ciertamente, aún pienso a veces que estaría bien hacerlo así antes de casarme».²⁶ Pero en 1915, unos meses después de tropezarse con el dinámico Pound, encontró a una joven inglesa brillante, animosa, sorprendente, sincera y sensible, llamada Vivien Haigh-Wood. Tom y Vivien se enamoraron y pronto se casaron.

Se ha especulado mucho (incluso en *Tom y Viv*, una reciente obra teatral londinense) sobre el primer matrimonio de Eliot, que, según todos los informes, fue singularmente, incluso trágicamente, infeliz. Sin duda, la atracción inicial era entre opuestos: el pensativo, solitario, erudito y extremadamente introvertido norteamericano virgen con la inglesa decidida, amiga de la diversión, de vestir desenfadado, con más experiencia sexual. Debieron considerar sus rasgos y aspiraciones complementarios, viéndose mutuamente como disolventes de sus temores y defectos personales. Aunque lucharon durante casi dos décadas por hacer que el matrimonio funcionara, parece que nunca consiguieron que despegara. Bertrand Russell, que había conocido y apreciado a Eliot durante algunos años, y que, durante los primeros del matrimonio, parece que tuvo una breve aventura con Vivien,²⁷ ofrecía una interpretación: creía que Eliot se había casado con la ilusión de ser estimulado, pero había descubierto pronto que tal estímulo simplemente no era posible. Sin duda, Eliot estaba incómodo con su identidad sexual, aunque no hay pruebas convincentes de que tuviera inclinaciones homosexuales significativas.

Poco después de la boda resultó que Vivien era propensa a frecuentes enfermedades debilitadoras. Algunas de ellas eran claramente físicas (rostro inflamado, problemas de pituitaria, pleuresía, lesión de columna), pero también sufrió un importante trastorno nervioso y, muy posiblemente, también algunos síntomas psicosomáticos e histéricos. Parece haber sido muy débil, aunque capaz de herir al hipersensible Eliot con sus observaciones. Al menos en la superficie, Eliot fue un buen enfermero para su mujer, prestando atención a sus molestias, expresando mucha preocupación por su estado y

permaneciendo fiel a ella. Al mismo tiempo, sufría profundamente por su incompatibilidad, confesando poco después de la boda: «En los últimos seis meses he vivido experiencias suficientes para una veintena de largos poemas».²⁸ El mismo Eliot se iba trastornando cada vez más, sufriendo al final una crisis nerviosa en los meses inmediatamente anteriores a la composición de *La tierra baldía*. Lo que no se puede determinar es la medida en que las tendencias neuróticas de cada miembro de la pareja contribuyeron a las dificultades del otro —si se volvieron locos el uno al otro con lo que cada uno decía y hacía.

Durante algún tiempo, Eliot intentó llevar la vida normal del joven artista que lucha por abrirse camino, enseñando durante el día y escribiendo por la noche. Según todas las indicaciones, era un profesor cumplidor y eficaz, muy apreciado por sus alumnos. Una vez más, sin embargo, Eliot se apartó de la norma. Cambió su actividad, decidiendo trabajar en un banco y, para su sorpresa y la de otros, descubrió que esta profesión, claramente no artística, le gustaba. Eliot disfrutaba jugando con números, ateniéndose a la rutina de la oficina y ataviándose y desempeñando el papel de un convencional gerente profesional. Quizá no es sorprendente que, dado su árbol genealógico, Eliot resultara ser ducho en esta tarea, y finalmente se le confió la formidable responsabilidad de gestionar las deudas de guerra.

Incremento de obras y una creciente reputación

Aunque Eliot estaba luchando por equilibrar su economía, escribiendo relativamente poca poesía y sufriendo un matrimonio inusualmente doloroso con muy pocas satisfacciones, su carrera literaria estaba comenzando a florecer. Con la importante ayuda de Pound, Eliot consiguió publicar gran parte de su obra: La colección *Prufrock and Other Observations* (*Prufrock y otras observaciones*) fue publicada en junio de 1917 en Inglaterra y tres años después en los Estados Unidos. Eliot aparece como escritor, crítico y poeta en las principales publicaciones inglesas y norteamericanas de la época, tales como *Poetry*, *Dial* y *Nation*. Un influyente libro de crítica, *The Sacred Wood* (*El bosque sagrado*), fue publicado en 1920. A principios de esa década, con apenas treinta años, Eliot ya era reconocido como una de las principales figuras literarias a ambos lados del Atlántico, respetado (y a veces temido) por su formidable talento literario y su creciente poder en el mundo editorial.

Sin duda, el que Pound (y después Eliot) formaran parte de los principales círculos literarios promovió la carrera de Eliot. Éste fue, como mínimo, simpatizante del círculo de Bloomsbury, el influyente grupo literario e intelectual que incluía a escritores tales como E. M. Forster, Lytton Strachey y Virginia Woolf. En particular, descubrió una afinidad personal y profesional con Woolf. El hecho de que prácticamente una generación

de jóvenes ingleses estuviera ausente, en la guerra, y de que muchos de los más dotados nunca regresaran, creó un vacío en temas culturales, que extranjeros como Pound y Eliot eran capaces de llenar, cosa que sin duda ansiaban.

Sin embargo, el éxito de Eliot ciertamente requirió esfuerzo por su parte. Su recientemente publicada correspondencia revela claramente que Eliot estaba preocupado desde el principio por asegurar el reconocimiento de su obra. El en otro tiempo tímido Eliot fue ganando en audacia y autoridad. Cultivaba cuidadosamente a patrocinadores influyentes en los Estados Unidos, tales como Schofield Thayer del *Dial*, la adinerada mecenas Isabella Stewart Gardner de Boston, el importante editor de Nueva York Alfred Knopf, y John Quinn, su agente leal y desinteresado. En Gran Bretaña, actuó con tiento para mantenerse en buenas relaciones con Richard Aldington, Bruce Richmond y otras destacadas figuras literarias. Respecto a cada uno de estos individuos, adoptó el grado adecuado de deferencia o autoridad, haciendo en cada carta, encuentro y año, los ajustes necesarios respecto a los anteriores.

En una carta extensa y extraordinariamente aleccionadora a su hermano, da instrucciones a Henry Eliot sobre cómo contactar con gente influyente en Boston y Nueva York, qué publicaciones visitar, qué presentaciones hacer, y cosas semejantes. Eliot aconseja a su hermano «obtener las presentaciones a los editores de gente de mejor posición social que ellos mismos». Expresa su deseo «de hacer saber a estas revistas mencionadas mi nombre de un modo algo personal [...] y conseguir alguna conexión estable, tal como escribir una “carta inglesa” o estudiar material francés del momento».²⁹

Eliot podía también analizar con perspicacia su propia posición; en una carta a su antiguo profesor de filosofía J. H. Woods, declaraba:

Sólo hay dos modos en que un escritor puede llegar a ser importante —escribir muchísimo, y hacer que sus escritos aparezcan por todos sitios, o escribir muy poco [...] Yo escribo muy poco, y no haría crecer mi importancia aumentando mi producción [...] Mi reputación en Londres está construida sobre un volumen pequeño de poemas [...] Lo único que importa es que cada uno de ellos sea perfecto en su género, de modo que cada uno sea un acontecimiento. En cuanto a América: aquí soy una persona mucho más importante de lo que sería en casa [...] Por tanto, si uno tiene que ganarse la vida, la ocupación más segura es la que más se aleje de las artes.³⁰

Y, pidiendo perdón al agente Quinn por un volumen que combina prosa y crítica, dice: «Ya es hora de que publique un volumen en América, y ésta es la única manera de hacerlo».³¹

Los miembros de la familia y mentores influyentes han mostrado habitualmente a los jóvenes creadores qué técnicas pueden ayudarles a influir en el ámbito. Sin duda, Eliot aprendió tácticas de su madre, que desde hacía mucho había intentado manipular el entorno en favor de su talentoso hijo, y de Pound, que conocía íntimamente el terreno literario anglo-americano. Sin embargo, Eliot fue un magistral planificador de su propia carrera. En efecto, quizá porque había aprendido de los errores ajenos, era menos

agresivo en público que Pound y menos inflexible en las relaciones personales que su madre. Desde que se trasladó definitivamente a Gran Bretaña en 1914, hasta que se convirtió en una sólida celebridad literaria internacional en la década de 1930, Eliot fue extremadamente calculador y reflexivo sobre cada paso que dio en su carrera.

Aunque todavía algo tímido, estirado y subjetivamente incómodo consigo mismo, Eliot causaba una excelente impresión en la mayoría de los individuos poderosos e influyentes con que se encontraba: su amabilidad, su reserva, su saber enciclopédico (que usaba ágilmente), su delicado toque de humor y su perenne insinuación de marginalidad, todo servía para hacerlo simpático a los demás. No viene mal ser una persona atrayente, y, aunque no decididamente carismático, Eliot tenía la cualidad, quizá más importante, de hacer que los poderosos quisieran acudir en su ayuda. Aun cuando sus libros recibieran recensiones no muy positivas y no se vendieran bien, impresionaban profundamente a los líderes intelectuales de Gran Bretaña; a la postre, esta penumbra positiva resultó fundamental.

LA TIERRA BALDÍA : TRASFONDO Y COMPOSICIÓN

Ya en 1914, Eliot había comenzado a trabajar en un «poema largo», y continuó acumulando fragmentos para él durante los años siguientes.³² No está claro que Eliot tuviera elaborado el tema o la estructura, pero sin duda quería que fuera una importante afirmación «definitoria» sobre su época, así como una descripción de la especie de itinerario espiritual que él y su madre habían considerado fascinante durante largo tiempo. Hubo muchos comienzos en falso y abandonos, así como intimaciones tempranas y más efectivas en un poema en francés llamado «Dans le restaurant» («En el restaurante»). Para comienzos de 1921, Eliot podía mostrar a su amigo y compañero Wyndham Lewis cuatro partes de un poema titulado «He Do the Police in Different Voices» («Él hace de policía con diferentes voces»)³³ Escribió a su agente Quinn diciéndole que había querido completar el poema para junio, pero que ciertos asuntos familiares se lo habían impedido.

Dos factores ayudaron, cada uno a su modo, a impulsar la composición del poema que finalmente se convirtió en *La tierra baldía*. El primer factor, positivo, fue la lectura que hizo Eliot del libro de Jessie L. Weston sobre la leyenda del Grial, *From Ritual to Romance (Del rito a la novela)*. La idea de una búsqueda que comienza con duda y desolación había estado durante mucho tiempo en la mente de Eliot, pero la rica descripción de Weston de búsquedas y temas míticos de diversas culturas proporcionó un vehículo atractivo y capaz a las todavía dispersas nociones de Eliot. El segundo factor, inicialmente destructivo, fue la rápida decadencia de su salud?³⁴

Para septiembre de 1921, una combinación de presiones personales y profesionales había llevado a Eliot al borde de una profunda crisis nerviosa. Un médico le aconsejó reposo absoluto, y Eliot se marchó, primero a Margate, en la costa de Kent, y después a Lausana, en Suiza. En el transcurso de los tres primeros meses, pasados en su mayor parte solo, Eliot produjo un borrador completo del poema, por entonces de una longitud de unas mil líneas.

Aunque los especialistas todavía discuten la historia completa del proceso de composición de *La tierra baldía*,³⁵ un punto está fuera de discusión: Eliot dio el manuscrito a Pound en algún momento hacia finales de 1921, y Pound lo corrigió rigurosamente.³⁶ Este manuscrito intensamente anotado es el que Eliot ofreció en señal de gratitud a Quinn y que fue redescubierto varias décadas más tarde. En la actualidad, los especialistas en Eliot han estudiado larga y detenidamente las revisiones propuestas por Pound, así como las hechas por Vivien Eliot y por el mismo Eliot, y el proceso de composición del poema se conoce ahora tan bien como el de cualquier otra obra literaria del siglo XX.

A lo largo de los años, y especialmente en los últimos meses de 1921, Eliot había producido una colección de secciones o episodios que cubrían un amplio abanico de situaciones: vida de la clase baja en el Londres contemporáneo; escenas clásicas en que aparecen personajes míticos; descripciones de escenas naturales que presentan el invierno, huesos, desiertos y otros elementos evocativos; conversaciones mantenidas en varios idiomas; líneas y fragmentos de literatura elevada (Shakespeare, Dante, Baudelaire); parodias de autores estimados (Pope); himnos laudatorios; sermones vehementes; narraciones marítimas; y frases en sánscrito. La calidad episódica de «Prufrock» y «Retrato» había sido enormemente elaborada. Uno se enfrentaba ahora a un lenguaje, no meramente de un único hombre de mediana edad y algo aturdido, sino también al de una confusión de voces que reflejaban las conciencias de actores y objetos sacados de una vastísima extensión de tiempo y espacio.

Aunque sumamente sugestivo y lleno de secciones con innegable fuerza, el manuscrito original estaba hinchado. En vez de comunicar una sensación sobre estos universos diferentes, la versión del primer borrador se los echaba en cara al lector y le hacía volver una y otra vez sobre cada uno de ellos. Había mucha indecisión, repetición y monotonía: demasiadas voces y demasiado poco sentido de la dirección, el control y la situación del conjunto. La hazaña de Pound fue pulir las secciones sobrecargadas que tironeaban del poema en direcciones difusas, tanto afinando los versos restantes y tachando palabras o frases innecesarias o equívocas, como eliminando muchos perfiles y tonos ambivalentes. Fue despiadado con los intentos paródicos de Eliot, deliberados o inconscientes, encontrando la mayoría de ellos de menor calidad e innecesarios, y también borró o cuestionó frases que le chocaron como misóginas, antisemíticas o extrañas por cualquier otro concepto. Aconsejó que los poemas incorporados y añadidos fueran publicados separadamente. Ayudó a hacer resaltar las cualidades musicales de la

obra, tanto en la métrica de los versos individuales como en sus temas y ritmos más marcados. Al mismo tiempo, dejó intactos los temas principales y la temática general, limitando sus esfuerzos, en gran medida, a la clarificación, el reforzamiento y la comunicación precisa del casi completamente desesperado mensaje de Eliot.

Según sus propias palabras, Pound fue la «comadrona»; según palabras de Eliot, Pound fue *il miglior fabbro* («el mejor artesano»). El resultado es un poema mucho más incisivo, más compacto y eficaz. Cada una de las secciones se formula de un modo más claro, mientras que los vínculos efectivos entre las cinco secciones de la versión final se dejan ahora a la construcción del lector.

Los cambios propuestos por Vivien Eliot, aunque mucho menos extensos, complementaron bien los de Pound. Poseedora de un oído excelente para los versos concretos, así como de una envidiable habilidad para parodiar las expresiones de los londinenses corrientes, Vivien alabó los versos mejores, mejoró algunos de los existentes y sugirió algunos nuevos y expresivos, por ejemplo, «If you don't like it you can get on with it» («Si no te gusta, puedes proseguir») y «What you get married for if you don't want to have children?» («¿Para qué te casas si no quieres tener hijos?»).³⁷

Sería fácil, pero erróneo, afirmar que Pound proporcionó el consejo literario, mientras que Vivien Eliot aportó el apoyo afectivo. En realidad, ambos parecen haber desempeñado ambas funciones. Gracias a la acción en dos tiempos de sus dos talentosos correctores, Eliot recibió ayuda tanto en la extensión global del poema como en la selección de palabras para versos concretos.

El mismo Eliot hizo importantes correcciones al poema, aplicándose tanto a cuestiones estructurales como a las tocantes a versos individuales. No siempre siguió las sugerencias de Pound, y algunos comentaristas piensan que habría sido mejor si las hubiera seguido todavía menos. Sin embargo, pocos discuten que el poema final, en conjunto, es muy superior al borrador original; enfrentado a una disyuntiva, Eliot habría hecho mejor accediendo a todas las sugerencias de Pound que ignorándolas todas.

El proceso de composición de *La tierra baldía* proporciona un ejemplo excelente del papel imprescindible que otros pueden jugar en el nacimiento de una obra maestra creativa. En el momento de la redacción, Eliot se encontraba en circunstancias desesperadas. Su vida personal era desgraciada, y todavía le faltaba confianza acerca de su puesto en el mundo de las letras. Produjo un borrador desmadejado, muy prometedor, pero que habría sido bastante difícil de asimilar. Eliot tuvo la fortuna de que dos individuos a quienes se sentía próximo fueran capaces de trabajar con él, y fue igualmente afortunado de poder asumir su crítica constructivamente.

Como otros creadores implicados en un avance importante, Eliot estaba intentando forjar un nuevo lenguaje o sistema simbólico, una voz poética que pudiera captar sus sentimientos de desesperación personal, por una parte, y la decadencia de la civilización europea, por otra. Los diversos fragmentos que había formulado durante años se parecían a los bocetos individuales previos de *Las señoritas* y *Guernica* de Picasso, así

como a los fragmentos y canciones tradicionales que fueron absorbidos en *La consagración* y *Las bodas* de Stravinsky. Los dos críticos de Eliot, cuidadosamente seleccionados, se dieron cuenta de que había encontrado el tono apropiado y el medio adecuado para alcanzar su objetivo: ninguno intentó criticarle el plan ni el mensaje de *La tierra baldía*. Más bien, como padres que pretenden ayudar a su joven hijo a comunicar lo que de hecho está en su mente, las comadronas de Eliot redujeron el exceso de verbosidad, para que el público más amplio posible pudiera comprender su tono y sus sentimientos dominantes. Una vez más, como vimos con Einstein, Freud, Picasso y Stravinsky, un individuo creativo en el umbral de su logro más espectacular se ha beneficiado de los estrechos lazos, casi parentales o fraternales, con amigos respetados y de confianza.

La trascendencia del logro

Pocos poemas en la historia han sido tan rápidamente reconocidos como importantes, como una aportación revolucionaria a las letras y como emblema espiritual de una generación. Aunque un Eliot mayor y más abiertamente religioso iba a disminuir más tarde la pretensión del poema, llamándolo «una queja personal y completamente insignificante contra la vida [...] una pieza de gruñido rítmico»,³⁸ para una generación de lectores europeos y norteamericanos significó mucho más.

Eliot captó en palabras y en forma el difuso malestar, el apocalipsis de una civilización europea que una vez había parecido íntegra e integrada, pero ahora se presentaba cada vez más fragmentada, irresoluta e incluso sin sentido. Eliot llegó a este mensaje, que justamente unos pocos años antes había sido expuesto explícitamente en *Decline of the West* (*La decadencia de Occidente*), de Oswald Spengler, casi enteramente por medios indirectos. En ningún lugar del poema hay referencias evidentes a la civilización occidental, a la desintegración humana, o a la decadencia o ausencia de valores. (Pound disuadió a Eliot de usar un epígrafe de Joseph Conrad en el que un protagonista expresaba sus desesperados sentimientos.) Más bien, esta sensibilidad se comunica mediante retratos vivos: por ejemplo, del lánguido galanteo entre la mecanógrafa y el empleado de una agencia inmobiliaria; el uso de imágenes tomadas de la literatura clásica, tales como Flebas, que una vez fue alto y hermoso, y el andrógino Tiresias, que lo ha sufrido todo; o el contraste implícito entre el Occidente caído, y ya no fecundo, y un Oriente más sabio y pacífico, ejemplificado por el misterioso trío final de «Shantihs» tomados del *Upanishad*, que intima la «paz con perfecto entendimiento».

El logro de Eliot fue sorprendente en otro aspecto. El poema era difícil e imponente, lleno de versos que sólo el docto podía entender y alusiones que ni siquiera las amplias notas explicativas esclarecían plenamente. Sin embargo, más que desconcertar o apartar a los lectores —y aquí me refiero concretamente a los lectores más jóvenes— la cualidad

enigmática y abstrusa de *La tierra baldía* parece haber contribuido a la eficacia del poema y haber llevado a los lectores más allá del evidente atractivo esnob que conlleva la lectura de un documento de tal aparente profundidad. Eliot consiguió de algún modo comunicar los mensajes del poema, aun cuando los versos individuales y las distintas partes no tuvieran mucho sentido. Cuando uno lee y relee el poema —y, como otras obras modernas, exige y merece la pena releerlo— puede que las secciones individuales no se hayan hecho diáfanas, pero el tono elegíaco de Eliot llega con una convicción y una fuerza cada vez más claras. Aquí, de nuevo, las analogías con *Las señoritas* y *Guernica*, con *La consagración* y *Las bodas* se sugieren inmediatamente.

Reacciones ante *La tierra baldía*

Las primeras reseñas de *La tierra baldía* fueron mucho más positivas que las recibidas por obras fundamentales semejantes, por ejemplo, *La consagración* de Stravinsky o *Las señoritas* de Picasso. Sin duda, hubo reacciones negativas. La poetisa Amy Lowell la llamó «un bodrio»,³⁹ el poeta William Carlos Williams se lamentaba de que «pensé de golpe que me había hecho retroceder veinte años»,⁴⁰ y el *Manchester Guardian* hablaba de «demasiado papel baldío». ⁴¹ Pero la mayoría de los recensionistas eran total o cautamente positivos. Conrad Aiken aludía a «una serie de imágenes brillantes, breves, inconexas o débilmente conectadas, mediante las que una conciencia se vacía de sus contenidos propios»,⁴² Edmund Wilson sostenía que «ensalzaba y desolaba a toda una generación»,⁴³ Karl Schapiro lo llamaba «el poema más importante del siglo XX». ⁴⁴ Y el *Times Literary Supplement* declaraba el 26 de octubre de 1922: «Tenemos aquí extensión, profundidad y expresión bella. ¿Qué más se necesita para un gran poema?». ⁴⁵

Desde el momento de su publicación, *La tierra baldía* ha sido examinada tanto como cualquier otra obra literaria del siglo XX. Su polifonía ha engendrado múltiples lecturas y discusiones. La controversia en el seno del ámbito se centró en torno a varios puntos. Unos veían el poema principalmente como una manifestación personal de desesperación, mientras que otros creían que pretendía una expresión universal. La mayoría lo consideraba como sumamente experimental y de vanguardia, pero unos pocos creían que era deliberada o inadvertidamente retrógrado. Un punto reiteradamente debatido concernía a una de las virtudes literarias aristotélicas: si el poema tenía unidad. Los más críticos con él denunciaban que era incoherente, un *pastiche* hecho al azar o carente de sentido, sin continuidad ni dirección. Por contra, un grupo de defensores sostenía que la incoherencia era, en realidad, lo importante del poema: puesto que la vida y la sensibilidad modernas *son* caóticas, un poema que expresara fielmente este ambiente debía ejemplificar en sí mismo el desorden. Otros defensores pretendían encontrar un

orden, sin embargo. El crítico I. A. Richards, uno de los lectores iniciales más clarividentes, describía el poema como unificado emocionalmente y no lógicamente, produciendo sus efectos mediante la «música de las ideas»;⁴⁶ hablaba del contraste y la interacción de los efectos emocionales como hilo conductor. En opinión de Cleanth Brooks, la ironía como postura difusa creaba un sentido de unidad a lo largo de las experiencias y secciones de la pieza.⁴⁷ Hubo igualmente un acalorado debate sobre la voz: ¿había muchas voces o una? En este último caso, ¿era Eliot, un sustituto de Eliot, el sabio Tiresias o la mente europea moderna? Con el tiempo, y en ulteriores investigaciones, muchos autores llegaron a centrarse en los elementos autobiográficos que reflejaban un Eliot deprimido, impotente y marginal.

Fuera cual fuera la reacción, Eliot se había convertido en un poeta importante, y *La tierra baldía* era, sin duda, una obra formidable que proclamaba —y quizá realizaba— la ambición de su autor de que fuera una gran obra. Incluso el inseguro Eliot se atrevió a decir que era «buena»,⁴⁸ «la mejor que he hecho nunca».⁴⁹ Como con *La consagración*, un artista todavía joven había conseguido convencer al ámbito de que su obra más reciente marcaba una culminación, un momento definitorio en su propio desarrollo, en el de sus contemporáneos y, quizás, en la evolución del campo. No se trataba sólo de que el poema tuviera importancia en la mente de Eliot y de que tuviera buena opinión de él; se trataba de que había conseguido transmitir esta sensación de carácter especial a otros. Muy por encima de cualquier mérito intrínseco, la longitud, el encuadre, e incluso lo ostentoso y pomposo de la presentación, todo conspira para hacer de ella una obra definitoria a los ojos del autor y de su público.

El logro especial del poeta

En mi opinión, *La tierra baldía*, más que cualquier otra obra poética de su época, expresaba los tonos y los temas que ocupaban la conciencia de los contemporáneos cultos. En menos de quinientos versos, Eliot conseguía mencionar y penetrar en una asombrosa cantidad de mundos. Cada verso, y ciertamente cada estrofa, está llena de significado, y podría iniciar por sí misma un poema independiente sobre un tema independiente. Esta prodigiosidad no sólo comunicaba al lector un universo (o, en realidad, varios universos) poético, sino que proporcionaba también un enorme número de puntos de inserción para los lectores. Algunas secciones ofrecen lenguaje coloquial, caricaturas pintorescas, una sostenida descripción natural, imágenes místicas, diálogos chispeantes, lúgubres escenas urbanas, viñetas narrativas, un puro juego de sonidos, instantáneas fantásticas y mucho más. Como en otras obras maestras cumbre de la era moderna, como *Ulises* o *En busca del tiempo perdido*, los racimos de temas superpuestos que aparecen al inicio y más tarde son desarrollados en la obra, de un modo u otro, también contribuyeron poderosamente a la eficacia de la obra. Entre los temas de

La tierra baldía están los de los ritos de fertilidad y otros ritos vegetales, el Rey Pescador, el mazo de naipes del tarot, la historia del Grial, la sordidez de Londres con sus antiguos puentes e iglesias, el comentario ligero entre clientes de un bar, la conversación oída casualmente entre miembros de la alta sociedad, las perspectivas de lujuria sin amor, la posibilidad de redención y los ecos seductores de la filosofía y la religión orientales. Estos motivos significativos aparecen en un poema de versos fuertes y afirmaciones sin adornos, expresados en gran medida en la forma clásica de pentámetro. *La tierra baldía* aparece como un retrato denso, y sin embargo poderoso, de la gama de pensamientos que ocupa una mente profundamente agitada, en efecto, la mente moderna. Y aunque está lejos de una narrativa simple, su paralelo con antiguas búsquedas es lo bastante estrecho como para dar al lector una sensación de experiencia completada y madura.

Finalmente, sugiero que el tono del poema se acomoda exactamente a los sentimientos de la población europea al final de una guerra larga y largamente infructuosa —una visión que Eliot había anticipado en sus paseos por Boston más de una década antes. Entre los jóvenes y los intelectuales —para los propósitos de este poema, el ámbito— había consenso en que la guerra había conseguido poco y que las perspectivas de una civilización llena de vida y progreso eran remotas y menguantes. La religión parecía fuera de propósito, la amoralidad se alzaba con la victoria y ciudades que una vez estuvieron vivas se encontraban ahora decrepitas y en desintegración; muchos de estos individuos buscaban medios expresivos que pudieran captar estos tristes estados del ánimo. *La tierra baldía* consiguió hacerlo mejor que ninguna otra obra; así, sirvió de emblema a toda una generación de desposeídos, la «generación perdida» de Gertrude Stein. Como decía el poeta C. Day Lewis: «[*La tierra baldía*] da un auténtico reflejo de la mentalidad de la gente educada en la depresión psicológica que tuvo lugar inmediatamente después de la guerra».⁵⁰ Dijeran los críticos literarios lo que dijeran, los lectores ordinarios se convirtieron en el ámbito que hizo famoso *La tierra baldía*.

Un decaimiento en el trabajo efectivo

Eliot había escrito «Prufrock» con veintipocos años, y *La tierra baldía* con pocos más de treinta. La regla de los diez años que he descrito puede verse aquí en acción, al haberse producido estos hitos importantes en el desarrollo del trabajo y el pensamiento de Eliot con un intervalo aproximado de un decenio entre uno y otro. Eliot vivió durante otras cuatro décadas después de *La tierra baldía*, y creó más versos estimables, otra obra maestra poética y una importante efusión de escritos en otros géneros; sin embargo, su producción en su género preferido había alcanzado su cota más alta con la publicación de *La tierra baldía*, un fenómeno de productividad diferente al de otros artistas de su talla. Después de eso, ya no se produjeron ulteriores innovaciones importantes en los

poemas de Eliot, y si hubiera dejado de escribir poesía tras 1923, probablemente habría seguido ocupando más o menos el mismo puesto en la historia de la poesía, aunque no en la de las letras.

Pueden aducirse razones personales y relacionadas con el campo para este declive del rendimiento tras el temprano éxito del poeta. En el terreno personal, la vida misma de Eliot tomó un giro cada vez más conservador a partir de principios de la década de 1920, y este conservadurismo parece haber contribuido a un decaimiento tanto en la cantidad de poesía escrita como en su interés para los lectores de poesía contemporánea. Como ya se ha dicho, la poesía en general, y la poesía lírica (personal) en particular, es un arte en el que los artistas tienden a hacer sus contribuciones a una edad temprana. La mayoría de los grandes poetas de los últimos siglos crearon sus obras definitivas entre los veinte y los cuarenta años, y muchos murieron, dejaron de escribir poesía en las décadas posteriores o continuaron escribiendo en la misma línea, sin progresos o cambios apreciables. Los poetas que consiguieron avances a mediana edad o más tarde, como William Butler Yeats o Robert Penn Warren, son más excepcionales que sus homólogos en la redacción de novelas, la composición musical o el arte visual. Como lo expresaba recientemente la novelista Marcia Davenport: «Todos los grandes poetas murieron jóvenes. La ficción es el arte de la mediana edad. Y los ensayos, el de la vejez».

ELIOT COMO PERSONA PÚBLICA

Pese a la publicación de *La tierra baldía* y el reconocimiento de Eliot como la voz de su generación, su vida doméstica siguió siendo una fuente de gran angustia para él. Las enfermedades y los exabruptos públicos de Vivien continuaron, y Eliot, aunque aferrado a la salud física, siguió en unas frágiles condiciones psicológicas. Inmediatamente después de terminar *La tierra baldía*, Eliot declaraba: «Estoy casi dispuesto a renunciar completamente a la literatura y retirarme; no veo por qué habría de continuar por siempre batiéndome en retirada contra el tiempo, la fatiga, la enfermedad y la ausencia total de reconocimiento de estos tres hechos».⁵¹

Las circunstancias domésticas no mejoraron. Finalmente, en 1933, durante un viaje a los Estados Unidos, Eliot decidió que no podía seguir en una relación que le había ocasionado tanto dolor y que sólo había empeorado con el tiempo. Arregló por medio de un abogado la obtención de la separación de Vivien y, tras regresar a Inglaterra, apenas volvió a ver a su mujer, una vez separada. Vivien nunca se recuperó de este rechazo brutal y cobarde; finalmente, fue internada en una casa de salud, donde murió en 1948.

Eliot buscó alivio de sus sufrimientos personales sumergiéndose en varias tareas exigentes. Estaba comprometido activamente en la publicación de los, así llamados, pequeños *magazines* (colaciones de poesía, prosa y opinión), a ambos lados del Atlántico. Trabajaba de doce a quince horas diarias, levantándose temprano por la

mañana, pasando su tiempo en la oficina, escribiendo cartas y recensionando libros hasta bien entrada la noche, y escribiendo artículos, de los que produjo varios cientos — algunos anónimos, muchos todavía sin reunir—. Parte de este frenesí de actividades procedía, sin duda, del deseo y la ambición, pero, al menos parte de él, tenía su origen en un horror a encontrarse con tiempo libre entre sus manos y en un temor a no poder crear ya poesía.

Muy importante fue su papel en el *Criterion*, que empezó al mismo tiempo que *La tierra baldía* (el largo poema fue de hecho publicado en su primer número) y del que ostentó la presidencia hasta finales de la década de 1930. La meta establecida por Eliot en esta revista era «reunir lo mejor del nuevo pensamiento y de la nueva literatura de su tiempo».⁵² A causa de los infatigables esfuerzos de Eliot y de su creciente influencia en los mundos literario y social, alcanzó un éxito considerable, aunque (como ocurre inevitablemente con las revistas pequeñas) el éxito se plasmó más en estima que en términos financieros.

Repasando la correspondencia generada en conexión con la función editorial de Eliot en el *Criterion* y publicaciones semejantes, se encuentra casi tanta intriga y controversia como la que caracterizaba el mundo musical de Stravinsky. Eliot armaba un gran lío por una sola palabra o signo de puntuación; halagaba y presionaba a escritores rezagados; se involucraba en intrigas financieras y en luchas por el poder. Tal enmarañamiento en el ámbito parece inseparable del hecho de convertirse en una figura central en el mundo del arte y las ideas, especialmente cuando uno no tiene recursos financieros personales de los que echar mano. Sin embargo, a diferencia de Stravinsky y Picasso, Eliot parece haber obtenido poco placer (incluso inconsciente) de los contratiempos asociados con su posición. Considerando éstos como los males necesarios de la vida literaria, parece haberse sentido aliviado cuando pudo abandonar tales altercados y adoptar la posición de una figura respetada.

Tras permanecer en el negocio bancario durante algunos años, a Eliot se le dio la oportunidad, en 1925, de integrarse en la empresa editorial dirigida por Geoffrey Faber. Durante el resto de su vida, Eliot siguió siendo una figura importante en la editorial de Faber and Faber, donde pudo animar a jóvenes poetas prometedores, entre ellos W. H. Auden, Ted Hughes, Louis Mac-Niece y Stephen Spender. Eliot resultó ser un editor de primera categoría y un excelente miembro del consejo de dirección. Aunque no disfrutaba enseñando personalmente, proporcionó información y opiniones escritas sumamente útiles y precisas para escritores en ciernes, pagando así la deuda que debía a Pound. Quizá resulte muy sorprendente que, aun cuando su filosofía personal tomara un giro cada vez más conservador, mantuviera (como Stravinsky) una visión abierta de la literatura y alentara a escritores de diversas tendencias y estilos. Y, en contraste con su papel suplicante como editor de una pequeña revista con grandes aspiraciones pero pocos recursos, tuvo aquí la oportunidad de ser al tiempo juez y benefactor, papeles en los que se sentía cada vez más a gusto conforme pasaban los años.

Durante mucho tiempo, Eliot había sido crítico con la mayoría de las ramas del protestantismo; en su opinión, eran insuficientemente rigurosas en pensamiento y acción. Había sido atraído por tendencias conservadoras de pensamiento político, como las expresadas por su profesor universitario Irving Babbitt y por el intelectual francés Charles Maurras. Y se había convertido en defensor y lector asiduo de escritos de eras anteriores, particularmente los poetas metafísicos y los dramaturgos del siglo XVII.

Sin embargo, hubo conmoción en la mayor parte de su círculo literario cuando, tras su conversión religiosa, Eliot anunció en 1928 que era «clasicista en literatura, anglicano en religión y monárquico en política».⁵³ En los años siguientes, Eliot desarrolló toda una filosofía literaria, política y social profundamente conservadora, si bien de modo peculiar. Lo que había estado latente en sus primeros escritos pasó ahora a convertirse en los temas patentes de su poesía y su teatro. Probablemente, Eliot necesitaba afirmar estas estrictas creencias para mantener su frágil estado mental; pero su postura cada vez más distante le hizo una figura menos atractiva para muchos de aquellos con quienes había crecido.

He hablado en capítulos anteriores de la proclividad de los individuos creativos a entrar en ciertos tipos de pactos fáusticos con los dioses, o consigo mismos, como un medio para mantener su creatividad. Como Stravinsky, Eliot tenía atormentadas relaciones con sus colegas, e hizo la paz con su propio Dios, en su caso convirtiéndose en un miembro fiel de la Iglesia anglicana. Eliot, como Freud, también incorporó el papel ascético; ni siquiera se permitió un trozo de caramelo hasta que dejó de fumar, ya bien pasados los sesenta años, y ni siquiera se afeitaba delante de su mujer.⁵⁴ Uno podría argüir que su permanencia durante tanto tiempo dentro de un matrimonio infeliz refleja una tendencia masoquista.

Eliot como figura literaria de mediana edad

Tan deslumbrante como la subida de Eliot a la categoría de ser *el* poeta de su generación, fue su veloz ascensión a la posición de ser *el* principal comentarista literario de su tiempo en lengua inglesa. Eliot escribió muchísimo sobre literatura inglesa de este período y del pasado; también controlaba la literatura en otras lenguas y tradiciones europeas con las que estaba familiarizado. Escribió mucho y bien. Pero su talla, de nuevo, parece haber derivado en gran medida del *modo* en que Eliot escribía.

Para empezar, Eliot era capaz de hablar desde el púlpito del poeta, papel muy respetado en las letras europeas. Mantenía que los poetas eran los más capacitados para escribir sobre poesía, al tiempo que cuestionaba las atribuciones de los no poetas que se atrevían a juzgar poesía. Se especializó en emitir juicios sobre obras o autores,

exponiendo sus conclusiones como epigramas llenos de seguridad, como si fueran versos lapidarios de uno de sus poemas. Fuera en conversación, correspondencia o escritos publicados, podía hacer valoraciones con rapidez y seguridad —habilidad necesaria para quien se dedicaba al periodismo literario—. Sus juicios no siempre se apoyaban en argumentos lógicos o sistemáticos, pero estaban cuidadosamente organizados en una persuasiva estructura retórica. Sobre todo, había aprendido a exponer su opiniones de una manera moderada e imparcial.⁵⁵ Tenía el aire del juez olímpico, elevando la reputación de ciertos individuos o cuerpos de obras hasta entonces preteridos o subestimados, y poniendo en tela de juicio otros aceptados con predilección. Cualquiera que fuese su interés y ganancia personal en las reputaciones de uno u otro escritor, Eliot mantenía la postura de un observador desinteresado, cuyo oficio era proteger la literatura.

La reconversión literaria de Eliot tuvo un éxito sorprendente. Del mismo modo que muchos habían sentido una conmoción de reconocimiento al leer su poesía, así también les ocurrió a muchos que leyeron sus a menudo sorprendentes juicios literarios y culturales. Su defensa de Dante como persona de igual talento y mayor armonía que Shakespeare fue tomada en serio. Sus críticas de Milton como demasiado intelectual fueron tenidas en cuenta; su malestar con intelectuales urbanos, mujeres, liberales, judíos y «razas impuras» hizo sonar algunos acordes de respuesta. Su atención a los poetas metafísicos, a los simbolistas franceses y a los sermones de Lancelot Andrewes afectó los hábitos de lectura y sensibilidades de más de una generación de estudiantes de literatura. Y, aunque su postura política conservadora probablemente movió a pocos a cambiar sus lealtades, confirió una cierta respetabilidad a opiniones que, de otro modo, podrían, simplemente, haber sido consideradas detestables.

Por supuesto, es irónico que un individuo que se consideraba tan marginal pudiera pretender hablar en nombre de una importante corriente de opinión inglesa, e incluso europea. Aquí, Eliot —natural de Nueva Inglaterra y criado en el Medio Oeste, conservador en el progresista Harvard, norteamericano en Inglaterra, afeminado intelectual urbano con opiniones negativas estereotipadas sobre las mujeres y los intelectuales— estaba pretendiendo prescribir actitudes a quienes eran decididamente menos marginales. Esta ironía no pasó inadvertida para Eliot, que siguió considerándose toda su vida un forastero. Pero Eliot pretendía hacer de la necesidad virtud. Afirmaba que sólo los extranjeros podían emprender el tipo de ejercicio recapitulador y evaluativo en el que estaba ocupado; los ingleses nativos tenían demasiadas dificultades para ver el terreno con una mirada clara y sin prejuicios. Y, haciéndose eco de Henry James, mantenía que un norteamericano puede hacerse europeo de un modo que ningún inglés puede.⁵⁶

Aunque las declaraciones de Eliot en muchos campos ahora parecen curiosidades, sus opiniones sobre poesía —expresadas muchas veces cuando era todavía bastante joven— han continuado exigiendo (y mereciendo) atención. Eliot veía la poesía, no como

una liberación de la emoción o la personalidad, sino más bien como una evasión de estos componentes; pero señalaba con perspicacia que sólo quien *posee* personalidad y emoción sabe lo que significa querer escapar de ellas.⁵⁷ Como él decía: «Cuanto más perfecto sea el artista, más completamente separados estarán en él el hombre que sufre y la mente que crea».⁵⁸ Haciéndose eco casi exactamente de los sentimientos de otros modernistas como Picasso, Stravinsky y Graham, observó que los poetas inmaduros imitan, pero que los maduros roban, convirtiendo durante el proceso el contenido plagiado en algo personal y, no raramente, mejorándolo.⁵⁹

Eliot reflexionó muchísimo sobre el proceso poético. Tal y como él lo veía, el poeta tiene una sensibilidad que puede devorar cualquier tipo de experiencia. La mente del poeta es un receptáculo para captar y almacenar innumerables sentimientos, frases, imágenes y cosas semejantes; todos estos elementos permanecen en forma inconsciente y germinal hasta que pueden combinarse como un nuevo compuesto en el que aparecen juntos.⁶⁰ Hablaba de una «lógica de la imaginación», que es, a su modo característico, tan poderosa como la lógica de los conceptos o ideas. Además, afirmaba que la lectura de poesía es una experiencia emocional, como escuchar música, que puede ser dificultada por el ejercicio de la capacidad personal de razonamiento.⁶¹ La mejor poesía, en su opinión, es inconscientemente inolvidable; brota de un ritmo del inconsciente, se contruye sobre él y con él se relaciona.

En lo que es probablemente su contribución más famosa al análisis literario, Eliot introdujo la idea del correlativo objetivo. Los poetas no comunican directamente emociones, decía. Más bien, crean una situación o imagen tal, que la emoción en cuestión, cuando es aprehendida, se comunica con éxito y eficacia. Uno necesita, decía, «una serie de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que será la formulación de esa emoción *particular*, de modo que cuando se dan las facetas externas, que deben terminar en experiencia sensorial, se evoca la emoción».⁶² Los poetas más notables eran quienes poseían el talento de crear tales correlativos objetivos. Concluía con que «a menos que tengamos esos pocos hombres que combinan una sensibilidad excepcional con un excepcional poder sobre las palabras, degenerará nuestra propia capacidad, no sólo para expresar, sino incluso para sentir nada salvo las emociones más groseras».⁶³

Al escribir sobre el correlativo objetivo, Eliot pudo muy bien tener en mente sus propias experiencias, incluidos sus esfuerzos por captar con palabras sus primeras preocupaciones sensoriales y su extraño caminar por las calles de Boston.⁶⁴ Sin embargo, parecería que las opiniones de Eliot sobre literatura, y particularmente sobre poesía, iban más allá de sus experiencias y prejuicios personales. Llegó a verdaderas perspectivas nuevas sobre los procesos de la poesía, y particularmente los de su propia era, incluida su misma obra. Al usar su preparación crítica y filosófica para iluminar el arte de su tiempo, Eliot fue capaz de combinar funciones que normalmente son desempeñadas por

individuos diferentes, con diferente preparación y sensibilidades opuestas. Fuera cual fuera el éxito y el aplauso que obtuviera como poeta, por un lado, y como crítico, por otro, fue multiplicado por el hecho de que podía desempeñar fácilmente estas dos funciones tan bien como cualquier otro individuo de su tiempo.

Las reflexiones de Eliot sobre la poesía ayudan a iluminar sus propias dotes intelectuales. Por supuesto, como poeta, trataba principalmente con símbolos lingüísticos —con los significados, los matices y las combinaciones de palabras en cada una de las lenguas en que escribía—. Pero al escribir sus poemas, hacía uso de materiales de otras esferas —de conceptos de tipo lógico-filosófico, de fuentes históricas y literarias de muchas culturas, de comprensiones del mundo de otros individuos y, quizá sobre todo, de la sensibilidad ante su propia vida emocional. Salvo en sus escritos literarios y filosóficos, Eliot no trató directamente con estos materiales. Más bien, los exploró por medio de las imágenes y expresiones literarias que constituyeron sus poemas. Los numerosos cambios que hizo en sus propios borradores, así como sus excelentes sugerencias a otros poetas, reflejaban esfuerzos por captar estos significados con precisión y claridad dentro del medio del lenguaje poético.

En contraste con las duraderas aportaciones de Eliot a los análisis literarios, sus declaraciones en áreas no literarias iban de lo trivial a lo extraño. Cultivaba la mentalidad de los primitivos cristianos y anhelaba perversamente una civilización en ruinas; desconfiaba de toda idea de progreso; alababa las figuras y las formas tradicionales, desdeñando cualquier cosa que tuviera resabios de contemporánea. Aunque no era abiertamente fascista ni totalitario, se negaba a reconocer el valor de las ideas de individualismo y democracia, hablaba místicamente de «lazos de sangre» entre quienes están inmersos en la misma tradición, y desaprovechaba toda oportunidad de denunciar el Holocausto. En resumidas cuentas, cada vez parecía más de otro milenio, atrapado en el eurocentrismo y el oscurantismo. Cuando alguien comentaba a Eliot que los modernos saben mucho más que los antiguos, Eliot asentía, pero añadía ásperamente: «y son lo que sabemos».⁶⁵

Según todas las indicaciones, no era fácil llegar a conocer bien a Eliot, y pocos se sintieron cercanos a él. Especialmente al final de su vida, parece haberse sentido muy a gusto manteniendo las distancias respecto a los demás; y más de una vez, de un modo que he señalado con cada uno de nuestros creadores anteriores, conmocionó e hirió gravemente a una persona a la que aparentemente había estado próximo, cortando todos los lazos. La pregunta surge, por tanto: ¿cómo se relacionaba Eliot con otros individuos en momentos anteriores de su carrera, cuando podía necesitar su apoyo en lo público y su amistad en lo personal?

Al llevar a cabo este estudio, me ha sorprendido una y otra vez la rapidez con que los jóvenes con talento, como miembros de una especie rara, descubren inmediatamente entre sus compañeros a los que pertenecen a su mismo grupo. El joven Picasso, apenas capaz de hablar francés, se encontró y se situó pronto junto a Max Jacob, Gertrude

Stein, Guillaume Apollinaire, Henri Matisse y Georges Braque; tras un año o dos de dedicarse a la composición, Igor Stravinsky está cenando por las noches con Serge Diaghilev y Vaslav Nijinsky e intercambia composiciones y cumplidos con Claude Debussy y Maurice Ravel. Pese a su posterior aislamiento, el joven Eliot se ajusta a este modelo precoz. Complementó sus primeras amistades, los norteamericanos Conrad Aiken y Ezra Pound, con nuevas e importantes relaciones con Wyndham Lewis, Richard Aldington, Aldous Huxley, Julian Huxley y muchos otros miembros destacados del más joven plantel artístico británico.

Los cínicos podrían concluir que no es que los «futuros grandes» descubran a otros «futuros grandes», sino más bien que los resueltos a triunfar se están utilizando mutuamente y fingen interés unos en las carreras de los otros, a fin de levantar la suya propia. Incuestionablemente, quienes no pueden o no quieren entrar en tales contactos sociales están en desventaja, del mismo modo que quienes poseen un don especial para la autopromoción o talento explorador pueden obtener, al menos, una ventaja temporal sobre los otros.

Pero, en mi opinión, lo que se da es un fenómeno diferente. Los individuos jóvenes de gran talento han realizado la hazaña de dominar la obra existente en su dominio o, en los casos más raros, en más de un dominio. Ya en los confines del trabajo contemporáneo, desean ardientemente ir más allá. Tales individuos detectan inmediatamente la pista de otros situados en ese mismo punto crucial de desarrollo. Naturalmente, se dan cuenta de que estos compañeros son competidores, y algunos no pueden superar esta limitada perspectiva. Pero, al menos en muchos casos, estos innovadores en ciernes se dan cuenta también de que lo que favorece la causa de su grupo, tal como la camarilla Pound-Eliot-Wyndham que se congregó en torno a una autodenominada publicación de vanguardia llamada *Blast* en 1914, también obrará en su propio beneficio. Y así, el filo competitivo queda en parte moderado por el compromiso en una causa mayor.

Al intentar atar cabos e ir comprendiendo el enigma de la relación de Eliot con los demás, percibo la siguiente imagen. En lo referente a rasgos de personalidad, Eliot era, sin duda, un introvertido inseguro, y se arriesgó a llevar una vida en aislamiento respecto a los otros individuos. Sin embargo, su personalidad era razonablemente atractiva, y los demás se sentían muy felices de encontrarse con él, e incluso de ayudarlo. En la adolescencia y la temprana edad adulta, cuando las necesidades de amistad con iguales son más acusadas, Eliot cultivó sus amistades más importantes y duraderas. El hecho de que estas amistades pudieran ayudar a impulsar su carrera tenía, ciertamente, algo que ver, pero no hay más razones para pensar que los contactos de Eliot con Pound o Aiken fueron puramente interesados, que para considerar que su matrimonio con Vivien representó otra cosa que un sincero esfuerzo por forjar una vida junto con una joven atractiva. Sin embargo, conforme Eliot envejecía, y a medida que su necesidad del apoyo

público de los demás era menos acusado, sus tendencias naturales al aislamiento y la distancia volvieron con creces. Sólo era capaz de relajarse y manifestarse con un puñado de viejos amigos y unos pocos jovencitos atractivos.

Eliot siguió admirando el talento de primera categoría. Tenía un temor reverencial a James Joyce, al que consideraba como el maestro destacado de su tiempo. Consideraba *Ulises* —publicado prácticamente a la vez que *La tierra baldía*— como la obra más importante de su época; Joyce había conseguido con un cuarto de millón de palabras el mismo tipo de retrato del pasado y del presente (en un tono más triunfante) que Eliot había intentado sugerir en simplemente 433 versos. Eliot también procuró la publicación de *Finnegan's Wake*. Quizá de modo más revelador de lo que sospechaba, Eliot dijo: «Admiro a Joyce porque parece ser independiente del estímulo exterior y, por tanto, es probable que siga produciendo obras de primera categoría hasta que muera».⁶⁶

Otra persona a quien consideraba un igual era Virginia Woolf. Eliot admiraba sus innovaciones literarias y mantuvo relaciones amistosas con ella durante muchos años. En una ocasión él indicó que valoraba la opinión positiva de ella más que la de cualquier otra persona de la escena literaria.⁶⁷ Y el autor de *La tierra baldía* se identificaba intensamente con lo que Stravinsky intentaba conseguir en *La consagración de la primavera*:

No sé si la música de Stravinsky es permanente o efímera; pero parecía transformar el ritmo de las estepas en el bocinazo del coche, el traqueteo de la maquinaria, el rechinar de las ruedas, el golpeteo del hierro y el acero, el estruendo del metro y los demás gritos bárbaros de la vida moderna; y transformar estos ruidos desesperados en música.⁶⁸

ELIOT AL FINAL DE SU VIDA

A menudo se ha señalado que los niños precoces se parecen muchísimo en ciertos aspectos a personas mayores. Aun entre los precoces, Eliot destaca porque parecía viejo antes de tiempo. De un modo que tiende a asociarse con los primogénitos, Eliot (en realidad el benjamín de seis hijos) se identificó desde su primera infancia con sus padres, sus antepasados y otros representantes de la tradición. Al no encontrar el ejemplo de la familia Eliot totalmente compatible con su propia y peculiar personalidad, Eliot buscó figuras paternas alternativas —como Babbitt, Maurras y Pound— y, como ellos, acabó por identificarse con las causas políticas y religiosas más conservadoras.

A modo de compensación, Eliot mantuvo un entrañable aire infantil a lo largo de su vida. Sus enérgicas cartas a sus colegas, así como sus cartas deliciosamente vivas a los hijos de sus amigos, probablemente expresan mejor que sus escritos formales su humor y su afabilidad;⁶⁹ pero este retorno a los versos ramplones, su famoso *Old Possum's Book of Practical Cats* (*El libro de gatos prácticos de la vieja zarigüeya*), y sus repetidas parodias de sí mismo muestran que incluso en los momentos de mayor seriedad, Eliot

podía apreciar las incongruencias de la vida y de sí mismo. Al final de sus años se hizo bastante amigo de Groucho Marx, y los dos disfrutaban de verdad compartiendo su amor por los gatos, los cigarros, los juegos de palabras, las chanzas de teatro de variedades y las poesías verdes.⁷⁰ En su testarudez, carácter compulsivo y obsesivo, Eliot también conservó algunas de las características menos atractivas del niño pequeño.

La mayoría de nosotros añoramos nuestra juventud perdida, y ninguno más que los poetas líricos. Pero, según todas las indicaciones, Eliot disfrutó los gajes y las cargas de la madurez. Se sentía a gusto en el papel de banquero, hombre de negocios y distinguido editor en Faber and Faber. Era un parroquiano fiel y habitual de su iglesia, asistiendo a misa casi cada día. Durante la Segunda Guerra Mundial, estimaba su papel de centinela contra ataques aéreos. Viajó por muchos países para recibir galardones, y ocupó de buena gana el puesto de figura literaria respetada. Tras vivir durante once años con un inválido llamado John Hayward, al que ayudaba a cuidar, de repente dejó a Hayward y se casó con su fiel secretaria, Valerie Fletcher. Eliot dejó totalmente claro a todos que ésta era la mejor decisión de su vida y que debía sus últimos años de felicidad a su segunda esposa.

Entre 1925 y 1940, Eliot continuó escribiendo poesía, siempre a un ritmo lento. Publicó *The Hollow Men* (*Los hombres huecos*) en 1925, *Ash Wednesday* (*Miércoles de Ceniza*) en 1930 y *The Four Quartets* (*Los cuatro cuartetos*), su obra poética más larga, en 1942. Estos poemas fueron bien recibidos y mantuvieron la reputación de Eliot en un nivel pasablemente alto, pero pocos creían que representaran un crecimiento significativo; y algunos se sentían incómodos, o al menos poco inspirados, con sus temas abiertamente litúrgicos, de purgatorio y redención.

En mi propia opinión, *Los cuatro cuartetos* representa un importante logro poético, digno de un puesto en la secuencia creativa de hechos de diez o veinte años. Igual que otras obras tardías y más globales, como *Las bodas* o *Guernica*, *Los cuatro cuartetos* retiene el lenguaje y la sensibilidad de un estilo moderno, pero está profundamente enraizado en una tradición artística y personal. Eliot lucha a brazo partido con su propio trasfondo personal y sus permanentes inquietudes espirituales y filosóficas, sobre el tiempo, el espacio, el recuerdo y el yo, de un modo más simple y menos irónico. Sin embargo, a diferencia de otras obras tardías de grandes creadores, *Los cuatro cuartetos* no suponen ningún tipo de avance; en realidad, es más una especie de obra final, que recuerda *Cuatro últimas canciones* del compositor Richard Strauss. Siempre fuertemente influido por el pasado, Eliot parecía ahora estar también viviendo en él. Quizás a falta de un estímulo poderoso como Laforgue o de un crítico incisivo como Pound, Eliot estaba condenado a crear poesía que miraba principalmente hacia atrás.

Eliot siempre había estado interesado por el teatro, especialmente por la posibilidad del teatro en verso. Una vez había comentado que en una obra teatral «podemos percibir una pauta tras aquélla en la que los personajes se involucran deliberadamente, el tipo de pauta que percibimos en nuestras vidas sólo en raros momentos de distracción y

distanciamiento, que se ahogan en la luz del sol».⁷¹ Como para compensar el decaimiento de su producción poética en la década de 1930, compuso una serie de obras teatrales durante las dos décadas siguientes: *Murder in the Cathedral* (*Asesinato en la catedral*) (1935), *The Family Reunion* (*La reunión familiar*) (1939), *The Cocktail Party* (*El cóctel*) (1950), *The Confidential Clerk* (*El funcionario de confianza*) (1954) y *The Elder Statesman* (*La figura respetada*) (1958). Estas obras tardías se distinguen por sus temas religiosos y espirituales, su forma prácticamente matemática de organización y composición, su eterna mezcla de lo cómico y lo trágico y su postura siempre irónica.

Se había señalado largamente que los versos de Eliot tenían una calidad fuertemente dramática, con sus personificaciones vivas y su sentido de la voz; ahora se observó de forma complementaria que los dramas de Eliot se distinguían por su excelente poesía, y que podían ser leídos con la misma eficacia que podían ser representados. Aunque cada una de estas obras es notable, y quizás es probable que algunas —muy probablemente *El cóctel* y *Asesinato en la catedral*— permanezcan en el repertorio, gran parte de su importancia procede del hecho de que su autor es Eliot. En realidad, si estas obras no hubieran sido escritas por la principal figura literaria de la época, algunas de ellas probablemente nunca hubieran sido representadas en los escenarios de Londres o Nueva York.

Al atreverse a escribir para el escenario, Eliot demostró la valentía personal que hemos llegado a esperar de las figuras creativas titánicas. No pudo ser fácil para el tímido Eliot, ya venerado como poeta y crítico, arriesgar su reputación en un medio tan público y peligroso como los escenarios de Londres o Nueva York. Sin embargo, sus obras de madurez no tienen la fuerza de las obras tardías producidas por Picasso, Stravinsky y Graham; recuerdan más el cambio de enfoque que se encuentra en los poco afortunados esfuerzos de Einstein en sus últimos años.

Coincidiendo con el 101 aniversario del nacimiento de Eliot, la novelista y crítica americana Cynthia Ozick atacó duramente a Eliot en las algo inverosímiles páginas del *New Yorker*.⁷² Ozick comienza señalando, de modo perfectamente correcto, el poder sin parangón que Eliot ejerció sobre sus colegas y el público lector más joven durante los momentos cimeros de su influencia, desde aproximadamente 1930 a 1960. Después, cuestiona su autoridad en casi todos los aspectos: la calidad de su poesía (sólo cuarenta y tres poemas en total, de los que sólo «Prufrock» es todavía habitualmente recogido en las antologías); la insipidez de sus obras de teatro (estrictamente clásicas); la injustificada *lèse-majesté* de su crítica; su creencia anacronística en el valor de un canon, cuya definición era de su entera responsabilidad; sus opiniones despreciables sobre mujeres, judíos, liberales y otros que califica de «vidas inferiores», vistas desde su postura altanera de miembro reputado en los ámbitos literario, social y político británicos.

Ozick echa en cara a Eliot que no era ni siquiera lo que él pensaba que era. Se veía a sí mismo como un clasicista, pero en realidad era subjetivo y místico; se identificaba con Donne y Dante, pero se parecía mucho más a Tennyson y Whitman; lejos de ser el

primero de los modernistas, es mejor considerarlo el último de los románticos. Ozick concluye: «Desde el Dr. Johnson, ningún hombre de letras que escribiera en inglés ha sido recibido con tanta adulación ni ha parecido tan formidable [...] Actualmente, podemos embarazoso mirar hacia atrás, a ese homenaje casi universal a un falso inglés, autocrático, cohibido, depresivo, bastante estrecho de mente y considerablemente fanático».⁷³

Obviamente, si estuviera de acuerdo de modo sustancial con Ozick, no habría incluido a Eliot en este estudio. Eliot no es el único entre los maestros modernos que es hoy atacado; y, efectivamente, a causa de su conducta personal, y también de sus contribuciones al campo, sus homólogos Stravinsky, Picasso y Graham han sido sometidos a censuras igualmente fuertes. Ciertamente, las actitudes de Eliot, aunque deplorables, no bastan para reducir su poesía a la insignificancia, del mismo modo que las tendencias fascistas de Yeats, las comunistas de Picasso o las pacifistas de Einstein no eliminan sus méritos; y, es de señalar que, aunque las observaciones publicadas por Eliot puedan haber sido virulentas, parece haber sido amable en sus relaciones personales, incluso con individuos a quienes, por motivos demográficos se habría esperado que rechazara. Precisamente porque ahora entendemos mejor cómo *La tierra baldía* documentaba un infierno personal, es preciso que no menospreciemos el poema; en realidad, en ciertos sentidos, este nuevo conocimiento puede realzar nuestra valoración de su logro.

En cuanto a los poemas, las obras teatrales y la crítica literaria de Eliot, constituyen una importante contribución al cuerpo de la era moderna, los tres primeros cuartos de este siglo. Las mejores obras —«Prufrock»; *La tierra baldía*; *Los cuatro cuartetos*; *Asesinato en la catedral*; y su colección de conferencias, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (*El uso de la poesía y el uso de la crítica*)— es probable que permanezcan como definitivas de nuestra era, con *La tierra baldía* como signo distintivo de esta época. La poesía posterior habría sido diferente si Eliot no hubiera existido. Lo que aportaron Joyce y Woolf a la novela, lo que Richards representa para la filosofía de la literatura, Eliot lo dio en igual medida a la poesía y a la crítica literaria no técnica.

Cada uno de nuestros maestros modernos puede ser visto como marginal en varios sentidos: Martha Graham, como mujer en un mundo de innovadores y empresarios varones; Gandhi, como indio frente a ingleses y sudafricanos; Picasso, como español en Francia; Stravinsky, como ruso en Francia y los Estados Unidos; y Freud y Einstein, como judíos en una Europa cada vez más antisemita. Pero ninguno de estos maestros permaneció tan esencial y decididamente marginal como Eliot.

La marginalidad de Eliot se enraiza en la paradoja, porque, procediendo de un familia acomodada y viviendo en el país con mayor influencia en el mundo, tuvo la posibilidad de permanecer resueltamente en la corriente principal, del modo ejemplificado por tantos otros varones de su familia. Más que ser marginal por necesidad, lo fue claramente por elección. Habiéndose sentido quizás algo marginal en un sentido

psicológico, tomó deliberadamente decisiones que subrayarían su marginalidad: el del Medio Oeste en Harvard, el conservador entre estudiantes liberales, el norteamericano permanentemente en el extranjero, el intelectual en el banco, el reaccionario entre los artistas, el célibe entre los libertinos, el creyente entre los ateos, el poeta entre los filósofos y el filósofo entre los poetas, y el poeta dramático y el dramaturgo que creaba versos poéticos. Evidentemente, Eliot tenía una fuerte tendencia a sentirse marginal; y cuando esta marginalidad no se obtenía de modo natural, tomaba medidas que la aseguraran.

Sin embargo, un sentimiento de marginalidad implica también una necesidad de comunidad. (Si uno se sintiera cómodamente instalado en una comunidad, no se sentiría marginal.) Hay indicios claros de que Eliot sentía la necesidad de pertenecer a una comunidad, y por esta razón acabó incorporándose a la Iglesia de Inglaterra, se adhirió a una línea política concreta y se esforzó en ser un buen y «perfecto» inglés. El crítico Donald Davie mantiene, sin embargo, que Eliot siguió siendo, en buena medida, un forastero en Inglaterra, relacionándose sólo con cierto círculo hermético de Londres.⁷⁴ Del mismo modo, Eliot sentía la necesidad de definirse, al menos en parte, como forastero en una comunidad, congénitamente extraño. Usaba este lenguaje frecuentemente, llamándose «un meteco, un extranjero».⁷⁵ Y, haciéndose eco de un pacto fáustico, declaró una vez: «Las artes insisten en que un hombre deje todo lo que tiene, incluso su árbol genealógico, y siga sólo al arte; pues exigen que un hombre sea, no un miembro de una familia o una casta o de un partido o de una camarilla, sino simple y únicamente él mismo».⁷⁶ Quizá no sea sorprendente que sus mayores avances tuvieran lugar cuando fue capaz de situarse en una postura marcadamente marginal: el joven esteta que observa las calles de Boston, en «Prufrock» y «Retrato»; el individuo al comienzo de su edad madura angustiado por la disolución de la civilización tal y como la había conocido, en *La tierra baldía* y *Los hombres huecos*; el desinteresado crítico literario en sus últimos años, que disfrutaba tomando posturas subversivas, favoreciendo a artistas olvidados y menospreciando vacas sagradas. La voz literaria de Eliot —o como él podría haber dicho, sus diferentes voces— compendia la marginalidad, que fue adquirida a un precio considerable. Probablemente, ninguno de nuestros otros maestros modernos tuvo una vida personal más dolorosa que Eliot, con sus abundantes enfermedades y traumas, en medio de raros momentos de placer; su existencia fue tan terrible que frecuentemente decía de sí mismo que estaba encarcelado, aunque también se sentía autorizado para ridiculizar poéticamente su sentimiento de víctima.

Eliot compendia así una tendencia que he encontrado en todos los maestros modernos aquí descritos: un sentimiento de marginalidad y la capacidad de explotar esta marginalidad al servicio de la propia misión vital. El caso de Eliot sugiere también que, cuando tal marginalidad no surge espontáneamente, el aspirante a creador puede intentar elevar el listón de la marginalidad hasta un nivel de asincronía fecunda. Puesto que la marginalidad sólo tiene sentido dentro de la posibilidad de una comunidad, se observará

una oscilación en la vida del creador entre sentimientos y momentos de marginalidad y sentimientos y momentos de comunidad. Quizás éste es otro modo de reconocer que los individuos sumamente creativos pertenecen, en parte, al mundo entero y, en parte, sólo a sí mismos, y que es esta oscilación entre ambos polos lo que produce gran cantidad de asincronías positivas y negativas en la vida del creador.

Cuando se separó finalmente de Vivien, consolidó su fama mundial y se casó con Valerie, parece que Eliot alcanzó cierta paz y contento. Estos logros coincidieron con una clara decadencia del poder de su obra literaria, decadencia que tuvo lugar a una edad en que artistas como Graham, Yeats, Picasso y Stravinsky estaban todavía en la flor de la vida. Del mismo modo que el singular talento de Eliot apareció cuando su marginalidad llegó su cumbre, una ulterior acumulación de triunfos podría haber precisado de una continuada marginalidad que ni quería ni podía sostener.

Interludio segundo

Los tres creadores considerados en los capítulos 5, 6 y 7 han sido relacionados a menudo entre sí en la historia artística del siglo XX. Los tres nacieron durante la década de 1880, llegaron a la cima del arte que escogieron en la primera década del siglo XX, ocuparon un puesto dominante en su campo durante casi medio siglo, produjeron obras francamente innovadoras, aunque, al mismo tiempo, se identificaron tan estrechamente con la tradición que se han ganado también el epíteto de neoclasicistas»: Picasso, Stravinsky y Eliot reclaman del mismo modo en sus campos respectivos el título de maestros artísticos de la era moderna.

Además de estas semejanzas ampliamente admitidas, podemos también señalar continuidades a la luz de los temas de este libro. Primero, estos artistas procedían de familias burguesas que valoraban la forma particular de arte en la que ellos trabajaron; en este sentido, difieren de Einstein y Freud, que escogieron profesiones que sus familias podían admirar, pero no entender. Los tres se sintieron atraídos a una temprana edad hasta el centro de su arte —París en el caso de Picasso y Stravinsky, Londres en el caso de Eliot—; y los tres se encontraron pronto en medio de un grupo muy innovador de artistas e intelectuales. Sus obras más radicales se beneficiaron directamente de la ayuda de individuos a los que se sentían personal y profesionalmente próximos: Georges Braque, para Picasso; el círculo de Diaghilev, para Stravinsky; Ezra Pound y Vivien Eliot, para Eliot. Tampoco debería ignorarse su claudicación ante la vida burguesa en la plenitud de su carrera ni el papel de personas más jóvenes al final de sus vidas: el rejuvenecimiento proporcionado por Jacqueline Picasso, Robert Craft y Valerie Eliot. Finalmente, en un esfuerzo por asegurar la supervivencia de sus fluidos creativos y su capacidad para continuar trabajando, los tres se encontraron sellando pactos de algún tipo: Picasso buscaba la juventud y la autoconservación con sádico desprecio de los que le eran más próximos, Stravinsky alimentaba la máquina de los pleitos a costa de la intimidad personal, y Eliot escogía un camino tan ascético como el de Freud, aunque mostrando un desinterés por los sentimientos de los demás que rayaba en lo sádico.

Nuestros artistas pueden, además, escalonarse en otros aspectos importantes. Varían en su grado de intelectualidad, con Eliot capaz de ser profesor, Stravinsky vivamente interesado en ciertas cuestiones estéticas y filosóficas, y Picasso, el menos erudito, caracterizado por una relación de gato y ratón con los ideólogos e intelectuales de su época. Por lo que respecta a cuestiones religiosas, hay también notables diferencias: Stravinsky y Eliot creyeron necesario abrazar una forma de

catolicismo casi en el mismo momento de sus vidas, mientras que la postura de Picasso era más supersticiosa que formalmente religiosa. Y en el terreno político, hay una enorme variedad, con Eliot, conservador instintivo, y Picasso, anarquista reflexivo.

Es importante señalar aquí una diferencia decisiva respecto a la creación en ciencias o en matemáticas. Los individuos que trabajan en estas últimas comienzan a ser productivos a una temprana edad y tienen ciertamente la posibilidad de hacer numerosas innovaciones a lo largo de sus primeros años. Sin embargo, a diferencia de las artes, estos campos progresan y crecen a un ritmo rápido, estimulados por los descubrimientos de los individuos más creadores; instrumentos diseñados en un momento anterior de la vida pueden llegar a ser inaplicables o inadecuados. Los creadores deben mantenerse en movimiento o, como Einstein, quedarse definitivamente rezagados respecto a sus colegas y ser cada vez más ignorados por el ámbito. A diferencia de los individuos que trabajan en las artes, los científicos y los matemáticos no pueden volver sobre el pasado de sus disciplinas y entablar diálogos con maestros anteriores. Si intentan hacerlo así, se convierten con ello en historiadores, filósofos, poetas o (en el caso de Einstein) sabios veteranos, más que en colaboradores del campo contemporáneo de las ciencias o las matemáticas.

Los artistas mantienen la posibilidad real de continuar creando de un modo original mientras conserven la salud. Como Martha Graham, Picasso y Stravinsky que aprovecharon esta oportunidad, pasando por toda una serie de fases y continuando su creación hasta bien entrados en la ancianidad. Explotaron la oportunidad de varios ciclos decenales de renovación. Eliot ocupa un puesto más anómalo en este sentido. Nunca tan proteico en producción como Stravinsky o Picasso, dejó de escribir poesía además, para todos los efectos, con cuarenta y tantos años. Ciertamente, Eliot continuó escribiendo, iniciando la arriesgada senda de escribir teatro y ejerciendo funciones de importante crítico literario y auténtico cancerbero de varios campos de la literatura. Que dejara de escribir poesía a causa de la naturaleza del campo, a menudo descrito como un medio para jóvenes, o a causa de factores de su vida personal, es algo que no sabemos.

¿Y qué decir de la naturaleza de la actividad creativa en la que se ocuparon estos tres hombres? A diferencia de Freud y Einstein, no es adecuado considerar a Picasso, Stravinsky y Eliot como hombres que resuelven problemas o crean, salvo incidentalmente, un nuevo esquema conceptual. Su obra no podía ser trasladada a libros de texto o tratada proposicionalmente, ni podía ser utilizada o desechada por los demás que trabajaban en su paradigma. Más bien, su misión fue crear nuevas obras de arte dentro de un género y acumular un cuerpo de creaciones que reflejaban su visión en desarrollo.

Si estos hombres hubieran vivido en un tiempo diferente o hubieran tenido diferentes personalidades, podrían haberse convertido en operarios o colaboradores ordinarios dentro de una tradición largamente establecida. Sin embargo, vivieron en un tiempo en que las tradiciones de su forma de arte estaban agotadas y el trabajo de vanguardia, muy solicitado. Eliot, Picasso y Stravinsky respondieron al reto. Habiendo dominado el sistema simbólico de su campo a una edad temprana, siguieron extendiéndolo hacia formas nuevas, que no habían sido exploradas antes, pero que, una vez exploradas, cobraron sentido para ellos y, finalmente, para sus contemporáneos.

Picasso, con Braque, hizo pedazos las imágenes del precedente arte occidental, y atrajo sobre las formas y figuras la misma clase de atención estética que anteriormente se había dedicado a las representaciones mismas; y, en obras como Las señoritas de Aviñón y Guernica, consiguió casar el nuevo lenguaje con los temas humanos más profundos. Stravinsky experimentó con ritmos y disonancias como nunca antes se había hecho, creando obras como La consagración de la primavera y Las bodas, que eran géneros en sí mismas. Eliot introdujo temas y modelos de versos que sonaban extraños al oído inglés, en el intento de dar voz, en La tierra baldía, a los sentimientos de una generación desquiciada. Como veremos en el siguiente capítulo, Martha Graham llevó a cabo prácticamente el mismo tipo de distanciamiento respecto a las formas de danza tradicional, al explorar las formas del cuerpo y los temas de su país.

Desde una distancia mayor, pueden percibirse continuidades con el trabajo anterior realizado en el campo: Picasso, con Cézanne; Stravinsky, con Debussy; Eliot, con Laforgue. Pueden verse también los paralelos sorprendentes entre estos innovadores: el interés en los fragmentos, en la forma por sí misma; la tensión entre las nimiedades triviales de la vida diaria, el atractivo de lo primitivo y los onerosos temas del pasado; la oscilación entre detalles minúsculos y vulgares y un conjunto primorosamente planeado.

Pero estas consideraciones históricas no nos deben hacer perder de vista la naturaleza exacta de la obra llevada a cabo por estos individuos. Para empezar, eran operarios minuciosos: regresaban cada día a su mesa de trabajo, a dedicar sus esfuerzos, casi siempre en aislamiento, a productos que podía llevar meses, o incluso años, completar. Tales piezas eran elaboradas mediante la exploración de medios y géneros que, en cierto sentido habían existido durante siglos, pero que estos hombres estaban extendiendo en direcciones nuevas, desconocidas y, quizás, incluso alarmantes. Estos productos permanecieron en sus propias manos hasta el momento en que decidieron desprenderse de ellos, y quedaron expresados en el sistema simbólico (pintura, música, lenguaje) en el que fueron creados.

Pero, entonces, cuando las pinturas fueron expuestas, las obras teatrales y musicales representadas, y los poemas publicados, estos objetos estéticos entraron en un mundo más amplio. Estas últimas actividades introdujeron a los individuos

directamente en el mundo de otros individuos, incluidos los poderosos agentes de negocios de un ámbito pagado por sí mismo. La medida en que tal contacto hubo de ser iniciado personalmente varió según el individuo, el campo y el ámbito, siendo sin duda mayores las exigencias en el caso de las obras de gran envergadura de Stravinsky; en cada caso, cierto trato con otras personas se convirtió en parte esencial de la vida del creador.

Sin embargo, todos estos individuos tuvieron la posibilidad de retirarse a su vida privada y, particularmente en sus últimos años, de dejar gran parte de la gestión a otros. No se les reclamaba que continuaran activos. Sin duda, las realizaciones de Picasso sobre un lienzo en un momento dado tenían más significación estética que los signos hechos por Eliot o Stravinsky, quienes, si hubieran vivido más tarde, podrían haber creado todas sus obras en un ordenador; pero también Picasso tuvo la posibilidad de desechar o volver a pintar una obra, si tal era su costumbre. En este sentido, nuestros artistas, como los científicos de los capítulos precedentes, son criaturas de estudio o del estudio. Encontramos aquí la diferencia más fundamental respecto a las actividades de nuestros dos últimos creadores, Martha Graham y Mahatma Gandhi. Pues, aun cuando su obra creativa procedía de campos completamente diferentes, ambos eran en última instancia intérpretes, juzgados por otros en relación con la eficacia de sus interpretaciones en un momento dado.

Capítulo 8
MARTHA GRAHAM:
DESCUBRIENDO LA DANZA
DE NORTEAMÉRICA



Graham, en 1935

La danza pretende ser, con razón, la forma original del arte, la que muy probablemente fue practicada por los primeros seres humanos. En Occidente, es también el arte que más recientemente ha experimentado una importante transformación: la pintura, la música y la literatura ya se habían vuelto modernas cuando las bailarinas dieron los pasos decisivos en las décadas de 1920 y 1930. De las formas de arte, sólo la danza adoptó su aspecto moderno por primera vez en los Estados Unidos, en gran parte como reacción ante las formas de expresión corporal europeas, asiáticas y africanas. Aunque muchos individuos contribuyeron a esta invención histórica, la figura dominante fue Martha Graham, la única mujer entre los creadores que estamos estudiando y la única que pasó su vida en Norteamérica.

EL CAMPO DE LA DANZA A FINALES DE SIGLO

El avance de Martha Graham supuso una reacción frente a dos líneas principales de la danza. Por un lado, el ballet clásico era una forma que se remontaba en el tiempo varios cientos de años. Con sus cinco posiciones básicas de los pies, posturas prescritas del cuerpo y relaciones geométricas articuladas entre los bailarines, el ballet era el compendio de la precisión en una forma de arte. Sin duda, había recibido nuevos bríos a principios del siglo XX, gracias a las innovaciones asociadas con los Ballets Rusos de Diaghilev, y particularmente con la coreografía de Mikhail¹ Fokine. Los Ballets Rusos exploraron nuevamente las propiedades formales de esa danza y comenzaron a apartarse de su estructura. Sin embargo, particularmente desde la perspectiva de los impacientes, atrevidos e irreverentes americanos, el ballet era considerado todavía una forma europea encorsetada.

La otra gran tendencia la constituían las danzas asociadas con pueblos no europeos, particularmente los bailes tradicionales de Asia, África y los pueblos indígenas de Norteamérica. Estos bailes, a menudo basados en rituales, reflejaban los usos, los valores y los espectros emocionales de los pueblos en los que se habían desarrollado a lo largo de los siglos. El público americano y europeo encontraba fascinantes estos espectáculos exóticos, pero habitualmente los consideraba como formas populares de arte o destreza, más que como ejemplo de un arte mayor en desarrollo.

Aparecen los innovadores

Para finales del siglo, aquéllos con inclinaciones artísticas daban seriales de insatisfacción respecto al ballet, las exóticas danzas tradicionales y otras formas populares de espectáculo corporal, tales como revistas de *striptease*, bailes de salón y acrobacias. La danza de aquel entonces parecía obsesionada con la imitación de plantas y animales, al tiempo que desprovista de emociones verdaderamente humanas y alejada de la vida contemporánea.² Sobre este trasfondo, una serie de americanas extraordinarias comenzaron a experimentar con formas de danza más auténticas.

La persona generalmente reconocida como la primera introductora de la danza en la era moderna es Isadora Duncan, que nació en California, pero pasó su vida adulta en Europa. Universalmente conocida como Isadora, consideraba el cuerpo, sobre todo, un vehículo para expresar contenidos emocionales. La danza debía ser considerada una forma seria de arte, realizada como acompañamiento de las mayores composiciones musicales. Siguiendo su inspiración hasta los mitos y el arte griegos, así como hasta la *Primavera* de Sandro Botticelli, Isadora danzaba como un espíritu libre; a través de su ser, intentaba comunicar naturaleza, amor y belleza. Su estilo, con los pies desnudos, con sus característicos velos flotantes, encontraron una acogida especialmente receptiva en Rusia, tanto antes como después de la Revolución.

Como un ejemplo de valor personal y atrevimiento estético, Isadora tuvo, merecidamente, una enorme influencia. Pero sus innovaciones técnicas no fueron lo bastante hábiles ni coherentes para generar la imitación; y la mayor parte de su éxito personal provino de su estilo carismático y sus «instintos corporales», más que por las destrezas que pudiera comunicar a sus estudiantes o sus «hijas adoptivas». Por estas razones, Isadora es considerada normalmente una pionera aislada, más que la progenitora de una nueva tradición de danza. Como lo expresaba Agnes de Mille, la perspicaz comentarista de danza: «Isadora barrió la basura. Fue una escoba gigantesca. Nunca se había hecho tal limpieza en el teatro».³

Mientras que Isadora miraba hacia el Atlántico y las aguas del Egeo, la otra pionera de la danza, Ruth St. Denis, fijaba su mirada principalmente en Oriente. Casi exacta contemporánea de Isadora, St. Denis se inspiraba en prácticas de baile de Egipto, China, Japón, Java, Siam e India. Como Duncan, St. Denis deseaba ardientemente que la danza fuera tomada en serio; esperaba quitar a los norteamericanos su aversión puritana a la belleza y a las funciones del cuerpo. Centrándose en los detalles concretos de la música, intentaba captar los sonidos de los instrumentos y el énfasis del ritmo en los movimientos de su danza. Más que encarnar las pasiones o la naturaleza humanas directamente, como procuró hacer Isadora, St. Denis, orientada más místicamente, intentó captar el mundo del puro espíritu.

St. Denis dejó su impronta en la escena de la danza norteamericana. Permaneciendo en Norteamérica a lo largo de su muy dilatada vida, ejerció una enorme influencia como figura inspiradora y profesora, especialmente mediante su colaboración con el bailarín Ted Shawn. En efecto, la mayor parte de la primera generación de bailarines modernos

se adiestró con St. Denis y Shawn en su legendaria escuela, Denishawn. Sin embargo, el legado real de St. Denis a la danza moderna, como el de Isadora, fue modesto, tan simbólico como sustancioso.

LA NORTEAMÉRICA DE MARTHA GRAHAM A FINALES DE SIGLO

Nacida en 1894, Martha Graham pasó sus primeros catorce años de vida en Allegheny, Pensilvania, una pequeña ciudad norteamericana típica, en las inmediaciones de Pittsburgh. Tuvo un hogar confortable y una familia razonablemente estable y con vínculos de mutuo afecto. El padre de Graham, George, nieto de un emigrante irlandés, parece haber tenido una vena desenfadada; le gustaba tocar música y cantar para Martha y sus dos hermanas. Como médico, le interesaban especialmente los asuntos de la mente; a este «alienista» se le llamaría hoy psiquiatra. Aunque estaba muy ocupado y, al final, por razones profesionales, tuvo que pasar unos años separado de su familia, el doctor Graham ejerció, sin duda, una influencia importante y muy benéfica en su hija mayor.

Por parte de madre, Martha Graham era norteamericana por los cuatro costados. Su madre, Jane Beers, era descendiente en décima generación de Miles Standish, la figura puritana immortalizada en el poema de Henry Wadsworth Longfellow «The Courtship of Miles Standish» («El galanteo de Miles Standish»). Para Martha Graham, sus parientes maternos, y particularmente su severa abuela, encarnaban la tradición puritana. Martha fue educada muy estrictamente, con oraciones diarias, asistencia obligatoria a la iglesia y formación de escuela dominical. Como con varios de los otros creadores, la niña recibió durante muchos años afecto incondicional, principalmente de una niñera: «tata Lizzie» parece haber hecho las veces de confidente y compañera para las hijas de los Graham. Resumiendo el trasfondo familiar de Graham, el crítico Walter Terry declaraba: «Martha resultó ser un mezcla equilibrada de los dos padres, una severa e indomable pionera puritana temerosa de Dios, por un lado, y por el otro una criatura violentamente tempestuosa, voluble, obsesionada con sus sueños e irascible, del bloque de los emigrantes irlandeses».⁴

Como acontece con las figuras consagradas, y especialmente con las que les ha tocado vivir en el siglo XX, marcado por los medios de comunicación, la joven Graham ha llegado a estar rodeada de una serie de anécdotas prácticamente preceptivas. Aburrida en la iglesia cuando tan sólo comenzaba a andar, se dice que Graham habría bailado pasillo adelante de la iglesia. Atrapada en un tren cuando éste se puso repentinamente en marcha, una Graham pequeña, pero ya firme, se enfadó y declaró en términos en absoluto dudosos: «Oiga, soy la hija del doctor Graham y quiero salir de aquí».⁵ Puesto que la pequeña Graham era proclive a mentir y con frecuencia se metía en dificultades por ello, su madre la animó a actuar, e incluso a montar, un pequeño teatro en casa. Una anécdota muy a tener en cuenta (¡y contada muy a menudo!): el padre de Graham

descubrió una vez que ella no estaba diciendo la verdad: «¿No sabes que cuando haces algo así siempre me entero? Hay siempre algún movimiento que me dice que me estás engañando. ¿Sabes?, no importa lo que digas, te traicionas: aprietas los puños, piensas que no me doy cuenta, tu espalda se pone muy rígida, a veces arrastras los pies, cierras los párpados. El movimiento no miente».⁶ Esta perspicaz respuesta paterna a un pecadillo de juventud contenía un importante mensaje para su vida posterior.

A causa de la afección asmática de la pequeña Mary Graham, la familia Graham decidió trasladarse a Santa Barbara, California, en 1908, cuando Martha tenía catorce años. Según todas las indicaciones, la familia encontró agradable el cambio de clima y de ambiente. Tras el estricto régimen presbiteriano de una pequeña ciudad del Este, el ritmo despreocupado y el sabor tropical del sur de California fueron un grato alivio. Graham obtuvo buenos resultados en el instituto. Rápida en el aprendizaje y gran lectora, fue una competente editora de la revista literaria *Olive and Gold*. Además, actuó como Dido en la producción escolar de *La Eneida*, jugó a baloncesto, escribió historias cortas y una obra de teatro en dos escenas, y fue una consumada costurera. Aunque era una persona retraída, era estimada por sus compañeras de clase.

En abril de 1911, Graham vio un cartel que anunciaba ocho funciones en la Opera House de Los Ángeles, a cargo de una bailarina exótica llamada Ruth St. Denis. El cartel representaba la famosa caracterización que St. Denis hacía de Radha, la amada del dios hindú Krishna; Graham contempló a una St. Denis ricamente vestida, ataviada con brillantes brazaletes y sentada con las piernas cruzadas rodeada de esplendor en una pequeña plataforma semejante a un trono. Graham rogó a su padre que la acompañara a esta función y, quizá para sorpresa de Martha, él accedió. Incluso dio a su hija un ramillete de violetas para el vestido, que después ella conservaría como un tesoro durante muchos años. Graham quedó hipnotizada por el espectáculo de la solitaria y atractiva mujer, que representaba varias figuras divinas y dominaba el escenario con sus magníficos vestidos, ojos expresivos y gestos memorables. «A partir de aquel momento —recordaba Graham más tarde—, mi destino estaba sellado. Estaba impaciente por danzar como la diosa.»⁷

Ser inspirada por un recital de danza era una cosa; hacer una elección de carrera, otra muy distinta. La idea de que su hija mayor se hiciera bailarina no gustó mucho a la severa familia Graham. Padres e hija llegaron a un compromiso: Martha asistiría a la Cumnock School, un colegio en el que podría estudiar artes liberales y, al mismo tiempo, cultivar sus intereses artísticos. La libertad relativa del colegio le gustó, de modo muy parecido a como Albert Einstein había estimado la atmósfera distendida de la escuela de Aarau (véase capítulo 4). En 1914, cuando Graham tenía veinte años, su padre murió de un ataque al corazón.⁸ Graham se sintió libre entonces para trazar su propio rumbo a su futuro.

En 1916, a los veintidós años, Martha Graham se matriculó en el curso de verano en Denishawn, la única escuela de danza de Los Ángeles, que había sido fundada pocos años antes por Ruth St. Denis y su marido, el bailarín-empresario Ted Shawn. Las circunstancias de su matriculación fueron poco halagüeñas. Veinte años es una edad tardía para que un individuo se convierta en bailarín —muchos futuros intérpretes comienzan un adiestramiento riguroso antes de los diez años—. Graham era muy pequeña, no particularmente atractiva en un sentido convencional y, en apariencia, no muy maleable. Como para subrayar esta pobre perspectiva, St. Denis decidió que no quería a esta persona insignificante como alumna. De modo que asignó la nueva alumna a Shawn.

Pese a su inicial falta de perspectivas, Graham pronto brilló en la compañía de danza. Callada y tímida en clase, resultó ser extraordinariamente rápida en el aprendizaje de difíciles estilos y técnicas, un prodigio en la esfera corporal-cinética. Disfrutaba con el régimen de entrenamiento, y estaba complacida de ver su cuerpo hacerse fuerte y flexible. Se empleó increíblemente a fondo, trabajando sola hasta bien entrada la noche, exigiéndose enormemente a sí misma y también, de modo considerable, a los demás.⁹ En un memorable episodio definitorio, Shawn manifestó su pesar de que Graham no supiera cierta danza: «Le vendría como anillo al dedo», declaró.¹⁰ «¡Pero si la sé...!»,¹¹ protestó Martha, y pronto demostró que, efectivamente, había dominado la danza simplemente viendo a las demás interpretarla. Con toda la rapidez que caracteriza la maestría de los creadores en el campo de su elección, Graham se convirtió en primera bailarina, instructora del grupo y estrella emergente en *Serenata morisca*, una sensual danza morisca y húngara. Habiendo aprendido todo lo que Shawn podía enseñar, Graham continuó inspirándose —probablemente para el resto de su vida— en la figura, la personalidad y las danzas de St. Denis.

El primer montaje que presentó a Graham en un papel principal fue una danza azteca llamada *Xochid*. En este melodrama al estilo de *El pájaro de fuego*, característico de este período, Graham representaba el papel de una muchacha que bailaba ferozmente para defender su virtud, que estaba en peligro en presencia del exigente emperador Tolchec. Graham resultó ser capaz de una resistencia aterradora, hecha a medida para el papel, que finalmente danzó frente a frente con Robert Gorham, Charles Weidman y el mismo Ted Shawn. Cada vez con mayor dominio de este papel, lo interpretó por toda Norteamérica e incluso en Londres, adquiriendo con ello abundantes conocimientos sobre cómo dirigir una compañía de danza. Recibió algunas primeras críticas alentadoras; por ejemplo, el *Tacoma New Tribune* la llamó una «brillante y joven bailarina».¹²

Aunque formar parte de una compañía dinámica, con amplias oportunidades de enseñar, aprender y viajar, resultaba agradable, Graham se cansó pronto de las intrigas que llenaban la «familia» Denishawn. Su relación sentimental con un miembro de la

compañía, que estaba casado con otra mujer que también trabajaba en ella, sin duda agravó una situación ya tensa. Para 1923 había roto con la compañía de danza con base en California y se había trasladado a Greenwich Village, la magnética «margen izquierda» de la ciudad de Nueva York.

Para ganarse la vida, Graham se integró en el Greenwich Village Follies, de John Murray Anderson, donde interpretaba danzas orientales exóticas al estilo de Denishawn para el público de Broadway. Muy rápidamente se convirtió en una estrella de Broadway, llegando a ganar la cantidad de 350 dólares a la semana, una suma considerable por aquel entonces. Y tuvo la oportunidad de ver en persona a algunos de los grandes artistas de la época, como la actriz italiana Eleonora Duse. Graham probó la vida de la artista que es codiciada por ella misma y trabaja en una línea popular, y decidió que eso *no* era lo que quería. Casi con treinta años en este momento, se olvidó de cualesquiera dudas que pudiera haber sentido y declaró, de un modo digno de Freud o Picasso: «Voy hacia la cima. Nada va a detenerme. Y lo haré sola».¹³

Habiendo aceptado un puesto en la Eastman School of Music, Graham se trasladó a Rochester, Nueva York. Allí, con Esther Gustafson, dirigió un nuevo departamento de danza y descubrió la satisfacción de tener sus propios estudiantes y su propio cargo. Sin embargo, Rochester caía demasiado lejos del centro de actividades artísticas, y el teatro Eastman tenía sus propias necesidades artísticas, que no siempre coincidían con las de Graham. Estaba luchando por conseguir un enfoque que compendiará sus propios deseos y valores; tenía poca paciencia con cualquier cosa que la apartara de sus objetivos a largo plazo. Y ¿cómo definir estos objetivos? Ella había formulado una respuesta al ver un lienzo del pintor ruso Kandinsky, que presentaba una mancha roja sobre fondo azul: «Quiero bailar así».¹⁴

Se marcó un hito el 18 de abril de 1926, en el Fortyeighth Street Theater de la ciudad de Nueva York. Graham dio una primera función con su propia, minúscula, compañía de danza. Esta representación había requerido mucho esfuerzo: Graham había trabajado durante un año para reunir el dinero, e incluso entonces había necesitado una aportación de mil dólares de Frances Steloff, del Gotham Book Mart. Con sus estudiantes Evelyn Sabin, Betty McDonald y Thelma Biracree, Graham llevó a cabo una noche completa de actuación. Las danzas en sí mismas eran similares a las de Denishawn, con nombres como *Three Gopi Maidens* (*Tres muchachas Gopi*), *Maid with the Flaxen Hair* (*Muchacha de pelo pajizo*), *Clair de lune* (*Claro de luna*); eran más elegantes que profundas. Martha lucía un «vestido blanco, una peluca dorada y una expresión grave», y fue vista como «elegante, hermosa y serena».¹⁵ Un crítico dijo que «ella es en apariencia una muchacha al estilo de Rossetti, esbelta, sobrenatural y exóticamente graciosa».¹⁶ Graham misma iba más tarde a denominar las danzas «chiquilladas, horribles»;¹⁷ un crítico más benévolo recordaba que «el lenguaje era todavía predominantemente romántico y ecléctico, pero el espíritu era nuevo y tan

tonificante como un salado viento marino». ¹⁸ Sin duda, esta representación estuvo más próxima a los primeros conciertos de Stravinsky de 1907 y 1908 que al de *La consagración de la primavera* de 1913; ¹⁹ y, sin embargo, en unos pocos años, las danzas de Martha Graham iban a resultar tan innovadoras como cualquier obra de arte del siglo XX.

LA NUEVA DANZA

El período de 1926 a 1935 representó un tiempo de crecimiento único para la danza, en Norteamérica y en el más amplio contexto occidental. A mediados de la década de 1920, la danza era en gran medida espectáculo; la reputación de los bailarines estaba ligada a su belleza física, su facilidad técnica y, en casi igual grado, al exotismo y sentimentalismo de la obras en que actuaban. Aunque esta descripción podría aplicarse a la primera representación de Martha Graham de 1926, sería cada vez más inadecuada para las que se sucedieron a lo largo de los varios años que siguieron: cada una de ellas —en realidad, prácticamente cada nueva danza— iba a resultar más atrevida que las anteriores. Una por una, las características románticas y nostálgicas de Denishawn fueron eliminadas.

Características distintivas de las primeras danzas de Graham

En 1927, *Revolt (Revuelta)* de Graham sacudió al público con su clara representación de la injusticia humana. En 1928, Louis Horst, el estrecho colaborador de Graham, compuso música para *Fragments (Fragmentos)*, una danza que Graham ya había creado. (Esto era una inversión del uso habitual, en el que la danza se armonizaba con música ya compuesta.) *Dance (Danza)*, de 1929, presentaba a Graham con un vestido estrecho y tubular, de pie sobre una pequeña plataforma de dos escalones, que servía como única área de representación. ²⁰ En vez de concentrarse en los movimientos de sus pies sobre un amplio escenario, Graham hizo de su torso el centro de la acción, descargando impulsos de energía en una secuencia de gestos percutores. En *Heretic (Hereje)*, del mismo año, Graham vestía de blanco y con cabello flotante, se contraponía a una serie de once mujeres, con vestidos negros consistentes en jerséis en forma de tubo, que intentaban de formas diversas oprimir a la rebelde solitaria. ²¹ Con una repetitiva melodía bretona como trasfondo, la hereje intentaba varias veces, sin éxito, atravesar el muro que las otras habían formado; al final caía al suelo, derrotada por sus opresoras. Para entonces, las bailarinas de Graham estaban desprovistas de atractivo y caracterización: las caras eran semejantes a máscaras; cada boca, una kandinskiana cuchillada de rojo; y el cabello de las bailarinas estaba echado totalmente hacia atrás y sostenido firmemente con un nudo.

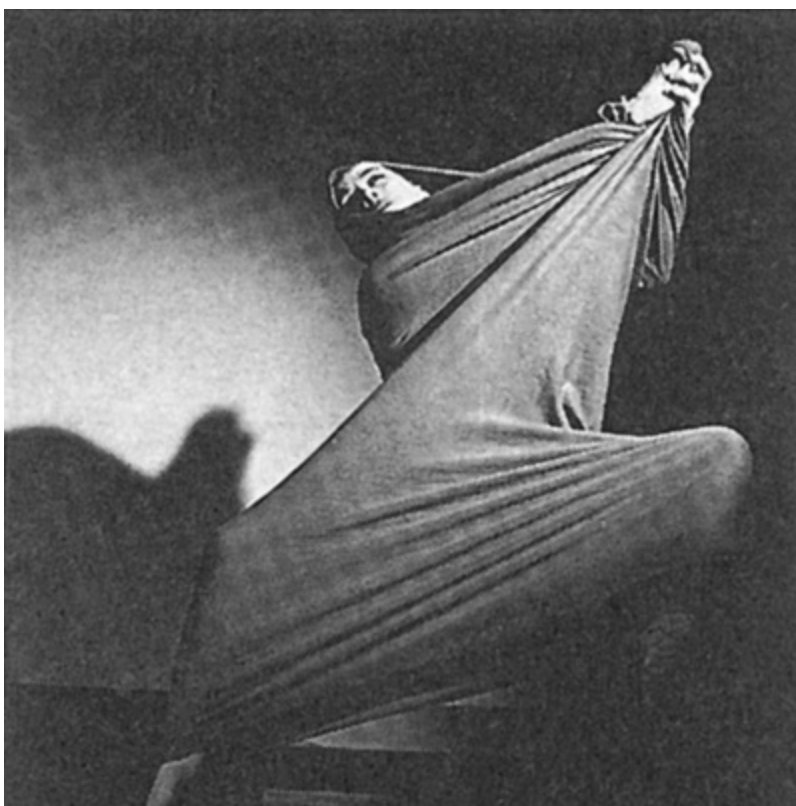


FIGURA 8.1

Contorsión de Graham, figura parecida a una momia en *Lamentación*.

© Foto Barbara Morgan: Archivos Willard y Barbara Morgan, Dobbs Ferry, N.Y.

Inspirada por la estatuaria, tal como las obras de Ernst Barlach, *Lamentation* (*Lamentación*), de 1930, fue la más inolvidable de las primeras danzas (véase la figura 8.1).²² Una mujer solitaria y afligida estaba revestida con un tubo de jersey elástico, dejando ver tan sólo las manos, los pies y el rostro. Sentada en una plataforma baja todo el tiempo, la figura, parecida a una momia, se sacudía con angustia de lado a lado, hundiendo profundamente sus manos en el oscuro tejido. Apenas perceptible, el cuerpo se debatía como si intentara romper su vestimenta y salir. Al moverse éste, el tubo formaba diagonales que cruzaban el centro del cuerpo. Los movimientos, creados mediante las formas cambiantes del vestido, eran orantes y suplicantes, no tanto una recreación de la aflicción cuanto su encarnación.

Dar una descripción de cualquier danza de Graham no es fácil.²³ Para empezar, por su propia voluntad, muy pocas de las primeras danzas de Graham han sido filmadas, y menos aún son las accesibles al público. (Graham no era la única que se guiaba por estos criterios. Muchas otras destacadas bailarinas despreciaban la imagen de celuloide que podía ser vista una y otra vez, prefiriendo ser recordadas por la impresión dejada por la representación única.) Entre las formas artísticas, la danza es especialmente difícil de captar con palabras, y pocos escritores han conseguido dar descripciones satisfactorias de

bailarines y danzas importantes. Soy demasiado joven para haber visto a Martha Graham en sus mejores años (los anteriores a 1950), y, aunque he visto —y, en muchos casos, vuelto a ver— las películas de sus últimas actuaciones, estoy limitado por mi propia falta de conocimientos técnicos de danza y por saber que la Graham que he visto no es sino una pálida sombra de la gran bailarina que fue entre las décadas de 1920 y 1940. Para comunicar el dinamismo de su obra, me apoyo fundamentalmente, no sólo en informaciones dadas por críticos, especialistas en danza, Martha Graham y los miembros de su círculo, sino también en las fotografías de Graham durante sus primeros años, muy especialmente los magníficos retratos de danza de la fotógrafa Barbara Morgan, de la década de 1930. Algunos de ellos han sido reproducidos aquí.

Una atmósfera ecléctica rodeaba la danza en Norteamérica —y especialmente en Nueva York— a finales de la década de 1920 y principios de la de 1930. Todo un conjunto de jóvenes bailarines de talento (muchos, como Graham, adiestrados por Denishawn) estaban abriendo nuevos caminos en esa época: Doris Humphrey, quizá la coreógrafa con más talento de la época, y su compañero por largo tiempo, Charles Weidman; la sexi bailarina de jazz y espirituales negros, Helen Tamiris; y Agnes de Mille, una talentosa joven bailarina y coreógrafa de ballet de una distinguida familia de artistas. De Mille ha descrito el panorama con peculiar viveza:

Éste fue un período agitado en la historia de la danza americana —un período de revolución y aventura. Había al menos diez solistas trabajando en Nueva York, cada uno haciendo experimentos. Había una veintena más que imitaban, ampliaban y desarrollaban nuestras danzas [...] Todos nosotros formábamos bloque en cada función, riendo y luchando en los pasillos, como si fueran un encuentro político [...] Nos arriesgamos a todo; cada uno de nosotros había arrojado por la borda toda nuestra tradición.²⁴ Estoy contenta de haber participado en el período de creación. Hay una fuerza y una maravilla en la primera revelación que es irrepetible. Pueden venir bailarines mayores, coreografías mejores y más delicadas; pero nosotros trabajamos donde no había modelos ni precedentes [...] Fue una especie de gigantesca sesión de improvisación, y duró nueve años.²⁵

EL AMBIENTE DEL CAMPO DE LA DANZA MODERNA

Martha Graham y sus colaboradores estaban preparando el campo de la danza moderna. Ésta tenía por objetivo ser quintaesencialmente americana e inequívocamente moderna; su finalidad era captar la energía, los dinamismos y el espíritu social del país y, especialmente, de las ciudades. Como la misma Graham decía: «La vida es hoy nerviosa, brusca y en zigzag. A menudo se detiene en el aire [...] Es lo que quiero para mis danzas».²⁶ En lugar de vestuario y decorados lujosos, historias tradicionales y exuberante acompañamiento vocal u orquestal, los bailarines modernos introducían temas que trataban sobre la vida moderna, la injusticia social y la relación entre el hombre y la mujer, o despreciaban completamente la narración.

De acuerdo con el nuevo ordenamiento, los movimientos de la danza debían reflejar estos temas serios. Debían ser escuetos: los bailarines intentaban reducir a la forma más sencilla estados de ánimo y sentimientos, para dejar desnuda su esencia. En contraste con el ballet regio, la danza moderna era ramplona e inelegante, y trataba de gente vulgar. En contraste con los ornamentos románticos asociados con Denishawn, la danza moderna incluía gestos abruptos y expresiones prosaicas. Graham explicaba la transición:

Una vez intentamos imitar a los dioses —hicimos danzas divinas. Entonces intentamos entrar a formar parte de la naturaleza representando las fuerzas naturales en forma de danza —vientos, flores, árboles. La danza ya no estaba realizando su función de comunicación [...] [La danza moderna] no se hizo con torcida intención, para poner de manifiesto la fealdad o atacar la sagrada tradición [...] Era una rebelión contra las formas ornamentadas de la danza impresionista. Llegaba así un período de gran austeridad.²⁷

Con la innovación llegó la incertidumbre. Pocos bailarines tenían recursos suficientes para garantizar sus propias funciones, por no hablar ya de sus propios ciclos o temporadas. De ahí que, en 1930, los principales bailarines se asociaran para formar un Dance Repertory Theater. Una semana con diferentes bailarines actuando cada noche resultó un modo eficaz y económico de exhibir nuevos trabajos. Pero no era fácil para los bailarines trabajar juntos o compartir recursos y publicidad, y, así, este «noble experimento» tuvo lugar sólo durante dos temporadas.

Graham era considerada generalmente la líder del grupo de bailarines modernos, y, para simbolizar su estatuto especial, se le concedió en estos ciclos una noche para ella sola. Graham nunca estaba segura de qué se bailarían, cómo se bailarían y cuándo estarían terminados los decorados y el vestuario; así, los programas iban cambiando hasta el mismo día de la función. El perfeccionismo coexistía con el caos. Con bastante frecuencia, la representación final era acertada, pero este hecho escondía la enorme tensión que toda la compañía experimentaba hasta el mismo momento en que el telón subía... y bajaba.

EL ÁMBITO PROMUEVE LA DANZA MODERNA

Mientras Graham y sus colaboradores estaban explorando el campo, un pequeño grupo de observadores influyentes conformó un autodenominado ámbito para juzgar las nuevas formas. Rara vez, si es que alguna ocasión se dio, la acción de un pequeño grupo de críticos resultó tan decisiva en el curso de una forma particular de arte. (La analogía más próxima es quizás el círculo que había promovido el cubismo dos décadas antes, como se ha dicho en el capítulo 5.) En la ciudad de Nueva York, a lo largo de la mayor parte de la década de 1920, los principales periódicos no tenían cobertura regular de danza. Si un famoso grupo de ballet europeo, o una estrella como la bailarina Anna Pavlova o la teatral bailarina española llamada «La Argentina» iba a actuar, los críticos musicales habituales recibían el encargo de cubrir el evento. Pero en 1927, con pocas semanas de

diferencia, John Martin comenzó a escribir regularmente sobre danza para el *New York Times* y Mary Watkins asumió una función similar para el *New York Herald Tribune*. Estos periodistas emprendedores se daban cuenta de que en la danza norteamericana se estaba produciendo un avance trascendental y, a menudo a costa de Denishawn, decidieron ayudar a este movimiento emergente con todos los medios a su alcance.

Martin tomó la danza como su causa y a Graham como su instrumento predilecto. Expresivo, inteligente y enérgico, Martin escribía habitual y elocuentemente sobre sus descubrimientos y su descubrimiento. Voy a citar unos pocos ejemplos representativos:

El número real de nuevas creaciones producidas en una sola temporada por una bailarina como Martha Graham, por poner un ejemplo sorprendente, asombra incluso al observador, que encuentra difícil digerir de un solo vistazo un material de tal riqueza de contenido; y, si el observador queda asombrado por tal programa, ¿qué decir de su creadora y directora?²⁸

Sea cual fuere el juicio último sobre los méritos del Dance Repertory Theater, la apertura de su primera temporada de abono anual, esta noche en el Max Elliot's Theater, constituye una fecha de la mayor importancia en la historia de la danza norteamericana. Nunca antes los bailarines de primer orden habían llegado a ver la necesidad de sacrificar su propio sentido de independencia en aras de una causa común, en este caso, la integración de la danza moderna en América.²⁹

[Sobre Martha Graham]: Un distinguido público americano rindió un tributo memorable a una artista nacional.³⁰

El público que venga a divertirse y entretenerse se marchará defraudado, pues los programas de la señorita Graham están rebosantes de pasión y protesta [...] Hace lo que es imperdonable que una bailarina haga... hace a uno pensar.³¹

Cuando llegue a escribirse la historia definitiva de la danza, resultará evidente que ninguna otra bailarina ha tocado todavía los confines hasta los que ella ha extendido el ámbito del movimiento. Ha hecho una incomparable aportación, no sólo en el aspecto técnico, aunque también aquí ha demostrado que el cuerpo es capaz de un abanico fenomenal de posibilidades, sino especialmente en el ámbito del movimiento de expresión creativa.³²

Martin no era el único entusiasta. Watkins declaraba: «La danza ya no es una hijastra de las artes»³³ y, como Martin, distinguía a Graham como objeto de alabanza especial. Otros apoyaban genéricamente. Pero a veces una nota de cautela era introducida por otros críticos de danza. Terry declaraba que «la gente inocente, que era introducida en la danza moderna por Martha en su período demoledor, torvo, anguloso, a veces se decía: si esto es la danza moderna, no quiero saber más de ella»;³⁴ y Watkins aludía a «los estudios cerebrales, especializados y de laboratorio de Martha Graham».³⁵ Y algunos comentaristas eran más enfáticos: Stark Young declaraba en cierto momento:

«Si Martha Graham diera alguna vez a luz, sería un cubo».³⁶ Edwin Denby se refería a ella como «violenta, distorsionada, opresiva y oscura».³⁷ Y el célebre ensayista sobre danza, Lincoln Kirstein, reflexionaba sobre sus propios cambios de actitud:

Cuando vi por primera vez a Graham entendí mal su actitud, confundí su enfoque y decidí que todo era anticuado, provinciano, carente de recursos y, en última instancia, sin interés [...] Esta bailarina solitaria, ni siquiera una muchacha, con su grupo espartano de muchachas que me parecían esforzarse por convertirse en réplicas de la mujer de acero que era ella, parecía o ingenua o pretenciosa [...] Creo que en la obra de Graham de hace cinco o seis años había todavía elementos de su rebelión inacabada, inasimilada e inorgánica, que coincidían con esas filosofías inseguras e inmaduras de decadencia spengleriana y *esnobismo* europeo de las que yo estaba entonces provisto y que coloreaban mi opinión sobre su arte.³⁸

Aún menos comprensivos fueron comentaristas europeos como André Levinson, que veía a las bailarinas americanas como aficionadas, eclécticas y excesivamente entusiasmadas con el exotismo oriental. El coreógrafo ruso Fokine, en un memorable intercambio con Graham, criticaba su ignorancia de las formas clásicas y calificaba su uso del cuerpo como «feo en la forma y odioso en el espíritu».³⁹ Graham respondió simplemente: «Nunca nos entenderemos».⁴⁰

Por lo que he escrito hasta ahora, puede parecer que Martha Graham descubrió la danza moderna prácticamente sola y que el ámbito recién surgido, capitaneado por Martin, sólo tenía ojos para ella. Visto a distancia, los entendidos podrían considerar este sumario al menos superficialmente plausible. Pero, como con todos los demás creadores que estoy describiendo, la selección de un solo individuo es en parte una cuestión de comodidad. Indudablemente, podría escribirse un relato aceptable sobre las figuras clave en el desarrollo de la danza moderna que tratara de las varias predecesoras de Graham, así como de, al menos, unas pocas contemporáneas, tales como Mary Wigman en Alemania o Doris Humphrey en los Estados Unidos. Cada una tenía sus promotores y también sus seguidores; quizá Graham tuvo seguidores, en parte, a causa de su incansable autopromoción. Además, dado que el atractivo de Graham radica de un modo tan significativo en su persona, pudo aparecer durante su vida como una figura más importante que la que llegará a ser en este siglo; otras eran más resueltamente coreógrafas, y sólo los fotógrafos pueden siquiera comenzar a comunicar cuál era el aspecto de Graham en sus mejores años.

INTENTOS DE COLABORACIÓN

Si la danza moderna había de ser inscrita en el mapa artístico, los pioneros tenían que trabajar juntos. Lo intentaron, pero con poco éxito. Es difícil saber si estas dificultades reflejan simplemente las tensiones que caracterizan a los artistas creativos en general (tales como las que coloreaban los trabajos de Stravinsky y sus colaboradores [capítulo

6] o las que finalmente socavaron el dúo Picasso-Braque [capítulo 5]), o si se produjeron conflictos personales particularmente virulentos. En cualquier caso, una tensión palpable rodeaba a las primeras bailarinas modernas. Ruth St. Denis calificó la obra de Martha Graham como «la escuela de música de las piernas abiertas»,⁴¹ mientras que Doris Humphrey escribió a casa: «No tengo mucha confianza en Martha Graham; es una víbora donde las haya».⁴² Los estudiantes que trabajaban con una de estas bailarinas tenían prohibido asistir a clases dirigidas por cualesquiera de las demás principales innovadoras de la danza. Cualesquiera que fueran sus ventajas financieras, el tipo de colaboración que suponían las actuaciones del Dance Repertory Theater resultó insostenible.

Una relación vital

Pero si Martha Graham estaba alejada, en mayor o menor medida, de sus principales rivales de danza, un individuo tuvo una importancia incomparable en su vida: Louis Horst, un norteamericano de ascendencia alemana, que había sido durante mucho tiempo acompañante en Denishawn. Ellos se habían enamorado durante los días de Denishawn y, aunque Horst seguía casado con la bailarina Betty Horst, él y Graham habían iniciado una aventura que duró unos veinte años y una relación profesional aún más dilatada.

A diferencia de otros compositores de su era, Horst consideró su misión escribir para la danza; de hecho, compuso piezas para la mayoría de las bailarinas notables de la época. Sobre todo, quería componer para Graham y estaba dispuesto a someter su identidad como compositor para hacerlo. Sirviéndole de mentor universal, Horst introdujo a Graham en la música europea y en las prácticas y notaciones pioneras de danza de los alemanes Rudolph van Laban y Mary Wigman; también la abrió a la filosofía de Nietzsche y la llevó a partidos de béisbol y combates de boxeo. Más genéricamente, él hacía para ella las veces de apoyo y de caja de resonancia, era el individuo con quien ella compartía sus sueños y sus dudas, la persona presente en los momentos de tensión creativa.

Horst era el *alter ego* de Graham: un individuo en quien ella podía estar segura de obtener apoyo afectivo, y también un colega a quien podía lanzar sus ideas más radicales y todavía rudimentarias. Como su amante y mentor, Horst era perfectamente adecuado en muchos sentidos para servir de catalizador cuando Graham elaboraba sus ideas. Ella estaba creando un nuevo lenguaje expresivo, no sólo enraizado en el uso del cuerpo, sino también en la comprensión musical, la sensibilidad ante los acontecimientos contemporáneos y, finalmente, el dominio de textos fundamentales americanos y clásicos. Horst tenía la tarea de tener presentes estos componentes diversos del lenguaje que estaba surgiendo y de ayudar a hacerlos accesibles a un público.

La relación Graham-Horst fue inestable. Graham tenía un genio voluble, y Horst no siempre aceptaba sus abusos pasivamente. Libraron muchas fuertes batallas. Graham decía: «Estás acabando conmigo. Me estás destruyendo».⁴³ Horst replicaba: «Todo artista necesita un muro en el que apoyarse para crecer como una parra. Yo soy ese muro».⁴⁴ En algunas ocasiones, se pegaban.⁴⁵ Agnes de Mille recuerda una ocasión, a principios de la década de 1930, en que Martha estaba muy deprimida. Graham declaraba: «La obra no es buena. He destruido mi obra. He perdido el año. He tirado la [beca] Guggenheim».⁴⁶ Horst intentó consolarla, pero en vano, y finalmente se marchó asqueado. Sin embargo, hablando después con De Mille, se ablandó, diciendo: «Cuando te pones seriamente a ello, no hay otra bailarina».⁴⁷

LA DANZA DE MARTHA GRAHAM A PRINCIPIOS DE LA DÉCADA DE 1930

Trabajando en colaboración (pero también en competencia) con las otras jóvenes bailarinas norteamericanas, Graham ya había establecido la legitimidad de la danza moderna para 1930: una danza reducida a sus elementos esenciales en movimiento y expresión emocional, una danza que hablaba de las cuestiones de la época. Las obras iniciales *Hereje* y *Lamentación* llevaban su sello inconfundible, aun cuando engendraron imitaciones de quienes habían trabajado estrechamente con Graham y habían visto su actuación.

Una estancia en el Suroeste y su impacto

Pero a Graham, como a otros individuos sumamente creativos, nunca le gustaba repetirse: tenía un auténtico horror a cualquier tipo de autoimitación. En 1930 visitó territorios americanos nativos en Nuevo México. Igual que Picasso fue tonificado por sus visitas veraniegas a sitios como Gòsol y Horta de Sant Joan (véase capítulo 5), Graham quedó profundamente afectada por el tiempo que pasó en esta zona. Le impresionó la cercanía de los indios a la tierra, la importancia otorgada a la vida espiritual y los modos en que las perspectivas indias tradicionales se articulaban con las culturas española y cristiana. En un nivel más sensual, le encantaban los vastos desiertos de artemisa, los espacios dilatados, las luminosidades claras y la piel oscura de la gente. La experiencia parecía evocar aspectos de su adolescencia californiana que quizás habían sido suprimidos por el ritmo febril de la vida urbana de Nueva York.

La estancia de Graham en el Suroeste influyó en sus danzas de principios de la década de 1930, especialmente *Primitive Mysteries* (*Misterios primitivos*) (1931), *Bacchanale* (*Bacanal*) (1931) y *Primitive Canticles* (*Cánticos primitivos*) (1931). *Misterios primitivos* recreaba una ceremonia anual hispanoindígena en honor de la

Virgen María (véase la figura 8.2).⁴⁸ El movimiento mismo de la danza era severo, simple, concentrado y sin adornos. Sin embargo, más que buscar recrear la expresión ceremonial directamente, Graham pretendía captar y destilar la fuerza y el poder de la vida primitiva. Usó texturas toscas y ritmos quebrados para comunicar la vitalidad de los sentimientos; la repetición mostrada inconscientemente por los indígenas americanos se convirtió en un instrumento consciente de las bailarinas modernas.



FIGURA 8.2

Graham y el coro recrean la fuerza de la vida primitiva en *Misterios primitivos*.

© Foto Barbara Morgan.

Simple de forma, *Misterios primitivos* consta de tres partes, cada una de las cuales se abre y se cierra con una procesión: «Hymn to the Virgin» («Himno a la Virgen»), la investidura de una mujer, que señala el nacimiento de Cristo; «Crucifixion», una representación de la crisis espiritual producida en la comunidad de Cristo por su muerte; y «Hosanna», la liberación de la crisis tras la resurrección. Vestida con una flotante vestidura blanca, Graham evoca una imagen de la Virgen de las iglesias de adobe del Suroeste; el contrastante grupo de danza de doce, ataviado con vestidos ceñidos de color azul oscuro y normalmente distribuido en grupos de cuatro, constituye el trasfondo. Este grupo actúa como un coro respecto a la bailarina solista, reflejando gozo y gloria en la parte inicial, horror y aflicción en la central, y exaltación contenida en la parte final. Los

espíritus contrastantes de cada parte son transmitidos por los diferentes agrupamientos de las bailarinas y por los diferentes movimientos: pasos lentos y enfáticos en el himno de apertura; movimientos tensos, prolongados y llenos de aflicción y saltos suspendidos en la sección central; y cuerpos que se inclinan hacia atrás jubilosamente en la última sección. La danza está llena de gestos aislados —un brazo levantado, pies doblados, manos apretadas, dedos que señalan— que no están coordinados con el resto del cuerpo. Pero el cuerpo es usado también como metáfora, por ejemplo, con los movimientos simétricos de la Virgen que expresan su centralidad en el rito.

La danza es rica en momentos emocionantes. Por ejemplo, para expresar la amargura y el dolor de la crucifixión, Graham permanece de pie completamente paralizada durante un tiempo en el centro del escenario, sus manos fuertemente apretadas contra sus mejillas. Al mismo tiempo, los demás miembros del coro simbolizan la corona de espinas, con las palmas apretadas contra las frentes y los dedos distendidos como púas. Al final de la composición, todas las bailarinas se quedan en silencio durante un momento, y después salen al unísono lentamente del escenario a un ritmo muy marcado. Barbara Morgan lo describía así: «Cada miembro parece caminar a causa del ritmo, mientras que Graham camina porque el ritmo mismo le ha forzado a moverse».⁴⁹

Misterios primitivos es una de la piezas más efectivas de Graham. La convincente orquestación de Horst incluye acordes disonantes en el piano, con flautas y oboes tocando notas altas mantenidas; su gama va desde acordes oracionales a episodios de vivo *staccato*, eficazmente interrumpido por prolongados silencios. La danza es notable por la construcción bien equilibrada entre el trío de secciones y por la confluencia reforzadora de los temas: la pureza de los ritos místicos yuxtapuesta con los puntos centrales de la doctrina cristiana; el delicado entrelazado de diferentes papeles en la vida humana, que incluyen al hombre, la mujer, el niño, así como lo mortal y lo divino; y el respeto por la quietud, el silencio y la ceremonia. Los críticos coincidieron en que esta danza marcaba una nueva cumbre para Graham y para la danza de la época. Watkins declaraba en el *Herald Tribune*: «La coreografía más importante que haya salido nunca de América [...] No es sólo una obra maestra de construcción, sino que consigue un estado de ánimo que realmente eleva a espectadores y bailarinas hasta las sutiles cumbres del éxtasis espiritual».⁵⁰ Martin dijo de ella: «Probablemente la mejor composición simple nunca producida en América».⁵¹

Una flexibilidad cada vez mayor

Martha Graham estaba revelando también una considerable flexibilidad en su trabajo.⁵² Demostraba capacidades no sólo para la tragedia, sino para la parodia y la comedia, como en *Four Insincerities* (*Cuatro insinceridades*) (compositor, Serge Prokofiev) y *Moment Rustica* (compositor, Francis Poulenc), ambas de 1929. *Ekstasis* (*Éxtasis*)

(1933) reveló su exquisito conocimiento del cuerpo en movimiento. Graham danzó con nuevas obras de compositores tan prestigiosos como George Antheil, Henry Cowell, David Diamond, Hunter Johnson y Walingford Rieger. Y emprendió varias actividades relacionadas que reflejaban su abundancia de recursos, incluyendo una actuación en *La consagración de la primavera* de Stravinsky, con Leopold Stokowski en Nueva York y Filadelfia en abril de 1930. Bailando en el papel de la Elegida bajo la guía del famoso coreógrafo Léonide Massine, Graham demostró que podía saltar tan alto como una primera bailarina y realizar los ideales musicales y de danza de una compañía bastante distinta de la suya propia.⁵³

En 1931, bailó en *Electra*, de Sófocles, en Ann Arbor. El famoso empresario Roxy (Samuel Rothafel) también dispuso una aparición que hizo época en el invierno de 1932 y 1933 en el nuevo Radio City Music Hall de Nueva York. En esta inusitada función, Graham actuó con brillantez. Martin contaba que «corría con furia, saltaba, se empleaba a fondo, llenaba el espacio de que disponía con una composición digna de sus dimensiones».⁵⁴ Sin embargo, ni siquiera la actuación virtuosista de Graham fue suficiente para cautivar al público «pop» del Music Hall, y pronto fue suprimida del cartel.

En este tiempo, la danza de Martha Graham estaba, además, en su momento más impresionante. Una de las componentes de su compañía y biógrafa suya, Ernestine Stodelle, escribe:

Recordar a Martha Graham como solista es revivir visiones de impacto abrumador, pero desconcertante: el torso tenso y fuerte con sus profundas contracciones y espasmódicas espiraciones, los brazos y piernas moviéndose rápidamente, los veloces movimientos laterales, el salto oblicuo con los pies doblados, la patada que apuñalaba el aire, la caída a plomo y su rápida recuperación —movimientos misteriosamente atrayentes, que afectaban directamente al sistema nervioso de cada uno.⁵⁵

Martin recordaba «su amplia extensión de piernas en redondo, giradas con movimientos espasmódicos, normalmente de los hombros y del torso superior; rotaciones de pelvis, vueltas sobre el suelo, saltos sobre una pierna con los dedos del pie vueltos hacia arriba y con la pierna libre extendida, desfile medio en cuclillas, rápidas secuencias de pequeños pasos, agitación de manos, muchas volteretas laterales».⁵⁶ Con su combinación de imaginación dramática, inventiva corporal, aspecto inolvidable y pura habilidad para la danza, Martha Graham ya ocupaba un puesto aparte respecto a todas las demás bailarinas modernas contemporáneas.

Martha Graham era quintaesencialmente norteamericana. Su genealogía familiar se remontaba al *Mayflower*. Había vivido en ambas costas de Norteamérica y había asistido a escuelas americanas. Como miembro de Denishawn, había hecho una gira por el país y había visitado Europa, donde se había sentido impresionada pero infeliz. De regreso a los Estados Unidos, se había despojado lentamente de las capas del estilo de danza ecléctico de Denishawn y, trabajando en paralelo con un pequeño grupo de intrépidas pioneras, había intentado forjar su enfoque propio y característico. Aunque continuaba bailando con música compuesta por europeos (que a menudo le presentaba Horst), iba separándose cada vez más de esta tradición; sus tensos encuentros con los coreógrafos de los Ballets Rusos, Fokine y Massine, ejemplificaban su independencia emergente. La visita al Suroeste había confirmado su amor por cierto territorio de su país y por su población nativa.

Frontier (Frontera) como un avance

La inmersión de Graham en la cultura norteamericana produjo gradualmente un reconocimiento, una celebración y un enriquecimiento de esa cultura: había danzado durante casi una década antes de abordar explícitamente temas americanos. Entre las obras iniciales en esta línea estaban *Act of Poetry (Acto de poesía)* y *Act of Judgment (Acto de juicio)* (1934), llamadas juntas *American Provincials (Provincianos americanos)* (1934).⁵⁷ Aquí se exponía claramente el rostro más desagradable de la tradición puritana, con una muchedumbre actuando farisaica y cruelmente. La mezcla de sexo, orgullo y demonismo parecía sacada de las páginas de *The Scarlet Letter (La letra roja)*, de Nathaniel Hawthorne.

Norteamérica quedaba ampliamente abarcada en *Frontera* (1935), que se convirtió en la obra emblemática de Graham (véase la figura 8.3).⁵⁸ Con un decorado sobrio y memorable de Isamu Noguchi y música de Horst, en forma de vago rondó, era una pieza impresionante. Ante un telón negro, sin otra decoración, el escenario mostraba un vasto panorama que evocaba las llanuras infinitas del Oeste americano. El centro de la escena era una valla de madera, un poco más ancha que alta, que pretendía ser una limitada protección frente a un peligro desconocido. La mitad superior del escenario presentaba un par de cuerdas fijadas al suelo y que se extendían hacia las desconocidas distancias de arriba; sujetaban la valla y, sin embargo, sugerían que la valla podía viajar hacia el infinito.

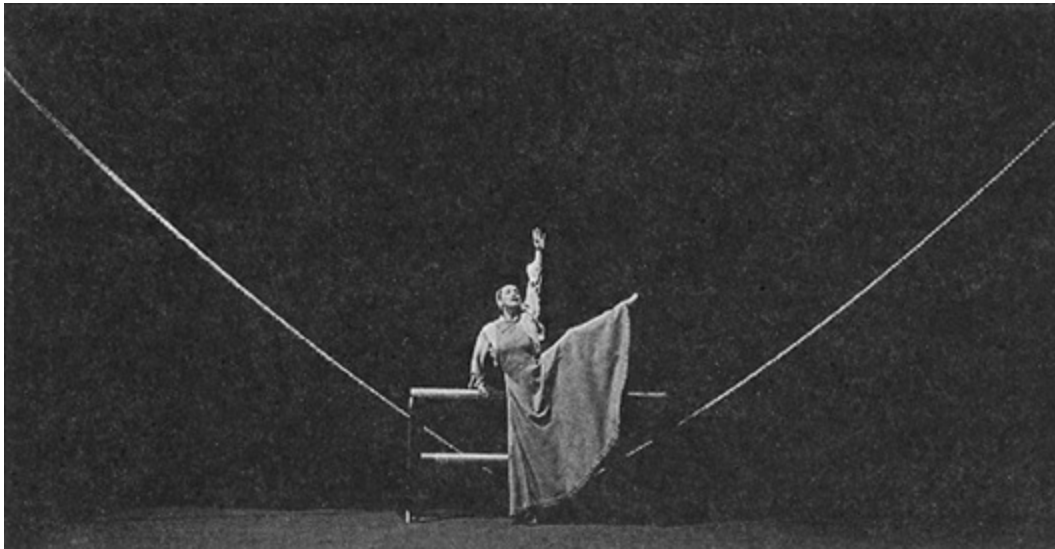


FIGURA 8.3

Martha Graham retrata la «América pura» en su avance creativo, *Frontera*.

© Foto Barbara Morgan.

Como única bailarina, Graham iba vestida con un jersey oscuro hasta los pies, con una blusa ligera de manga larga y una cinta para el pelo. Comenzó la danza con un pie firmemente plantado en tierra y el otro elevado al través del travesaño superior de la valla. Su torso rotó y, mientras su cabeza giraba para otear el horizonte, esbozó una sonrisa, indicando que el mundo en el que vivía en la frontera, aunque peligroso, también encerraba placer. Para una bailarina conocida como decididamente severa, este signo confirmador comportaba una aceptación de las posibilidades de la vida. Los brazos, las piernas y el torso de Graham se extendían en movimientos circulares lo más lejos posible para sugerir el espacio infinito, para hacerse un ovillo después con pequeños movimientos bruscos en otros puntos para indicar algo así como una contrita vuelta a la seguridad del seno materno. Cómodamente asentada en un espacio central, exploraba extensamente con sus ojos y se aventuraba más allá de la valla en tres ocasiones. Graham hacía gestos atrevidos y extrovertidos hacia el público, al principio lentamente y después con mayor fuerza: se movía con pasos simples, acompasados, como si estuviera midiendo a pasos el país; saltó alegremente por el espacio con la cabeza alta y dio una patada lateral, haciendo que su cuerpo, aparentemente inmóvil, se moviera rápidamente por el escenario hasta una repentina pausa y un triunfante movimiento final al volver a descansar con satisfacción contra la valla. Como corresponde a una composición de la era moderna, las partes eran fragmentarias, sin embargo equivalían a un singular resumen —una encarnación física— de la experiencia pionera norteamericana.

Frontera, una obra de seis minutos y medio, era un *tour de force* que redefinía lo que era la danza y lo que una bailarina podía hacer. Una Graham imponente estaba comunicando a su público qué significaba ser norteamericano y cómo era el mundo de

Norteamérica —era «pura América: enérgica, libre, el espíritu de un pueblo indomable que se desplaza hacia el oeste»—. En un espacio breve y concentrado, pero con un tono menos austero que en su obra anterior, expresaba los sentimientos de soledad, distancia, valor y los momentos ocasionales de placer que definieron la experiencia del pionero norteamericano.

En este momento de su carrera, Graham comenzó a interesarse explícitamente por lo que significaba ser norteamericano. Ya en 1930 señalaba: «La respuesta al problema de la danza americana, por parte de quienes indican el camino, es “conocer el país: sus excitantes y extraños contrastes de desnudez y fertilidad”». ⁵⁹ Algunos años más tarde declaraba:

La bailarina americana tiene una deuda con el público americano. Debemos poner nuestras miras en América para crear un arte tan poderoso como el país mismo. Para Duncan o Denis, un brazo que se alzaba lentamente significaba el crecimiento del grano o las flores; un movimiento ligero y descendente de los dedos quizá sugería la lluvia. ¿Por qué un brazo habría de intentar ser grano? ¿Por qué una mano habría de intentar ser lluvia? Piensen qué cosa tan maravillosa es la mano, y qué vastas personalidades de dinamismo potencial tiene como mano y no como una pobre imitación de otra cosa [...] Nuestra fuerza dramática reside en la energía y la vitalidad. ⁶⁰

Y Lincoln Kirstein explicaba: «Martha Graham tiene una cualidad específicamente americana que no puede ser ignorada [...] En *Frontera* [...] ha creado, para su expresión individual, una especie de libertad sincera, arrebatadora y llevada por el viento, a la vez hermosa y útil, como un mueble Shaker o un tejido casero, exquisitamente terminados». ⁶¹

Una serie de piezas notables

La evolución de Martha Graham entre 1935 y 1945 fue, al menos, tan sorprendente como su progresión durante la primera década de su compañía. Perdonando el obvio juego de palabras, puede decirse que verdaderamente encontró su ritmo, ampliando su repertorio y extendiendo constantemente la variedad de los estados de ánimo que expresaba. El humor, la sátira y la brillantez complementaron la seriedad y la desnudez de sus obras anteriores. Graham reconocía este cambio. Mirando retrospectivamente hacia sus comienzos, decía: «Me temo que yo solía golpear al público en la cabeza con un martillo, porque estaba realmente decidida a que vieran y sintieran lo que yo estaba intentando hacer». ⁶² Llegó hasta el punto de afirmar: «Ahora que nosotros, los modernos, hemos dejado atrás nuestro período práctico pero carente de estilo, debemos demostrar a nuestro público que nuestras piezas teatrales pueden tener color, calor y diversión. Debemos convencer a nuestro público de que pertenecemos al teatro americano». ⁶³

Pocos artistas del siglo XX ha sido tan prolíficos como Martha Graham. Las obras se producían a raudales, una tras otra, a un ritmo febril (sesenta sólo entre 1926 y 1930), y muchas representaban avances característicos en tema y técnicas. Entre ellas, *Steps in the Street* (*Pasos en la calle*) (1936), *Chronicle* (*Crónica*) (1936) y *Deep Song* (*Canción profunda*) (1937) documentaban la pena de Graham por la brutal guerra civil española. *American Document* (*Documento americano*) (1938), una danza de amor de estilo juglaresco, presentaba lecturas de importantes textos americanos, cada uno con su apropiado vestuario, música y acción dramática de la danza. *Every Soul Is a Circus* (*Cada persona es un circo*) (1939) describía una serie de situaciones cómicas, en las que Graham representaba el papel de una estrella vanidosa, que era «domada» por un domador rechoncho y vigoroso (véase la figura 8.4). *El penitente*, una danza cristianoindia en forma de espectáculo itinerante, presentaba la seducción, el pecado, la flagelación y la contrición (véase la figura 8.5). *Letter to the World* (*Carta al mundo*) (1940) describía la vida y el mundo de Emily Dickinson en tres episodios, con tres bailarinas que representaban aspectos diferentes de la personalidad de Dickinson (véase la figura 8.6). *Deaths and Entrances* (*Muertes y arrobos*) (1943), un retrato arrebatador de Charlotte, Emily y Anne Brontë, captaba el desvanecimiento de estas hermanas excepcionales. Varios objetos cargados de significado —una copa, una pieza de ajedrez, una concha, una bufanda, un abanico, un florero— evocaban escenas cargadas, en diferentes momentos de la vida de la familia. Un ambiguo gesto final de triunfo llevaba consigo la colocación sobre el tablero de ajedrez de una misteriosa copa de cristal que había sido sostenida, a modo de ensayo, durante cerca de una hora.



FIGURA 8.4
Graham como Emperatriz de la Pista en Cada persona es un circo.
© Foto Barbara Morgan.



FIGURA 8.5

Graham baila en *El Penitente*, un relato de penitencia con influencias cristiano-indígenas americanas.



FIGURA 8.6

Graham retrata a Emily Dickinson en *Carta al mundo*.

© Foto Barbara Morgan.

En éstas, y en otras obras comparables de este tiempo, Graham estaba en plena forma. Tenía el dominio suficiente de su medio como para poder avanzar en nuevas direcciones —lo cómico y lo trágico, lo contemporáneo y lo clásico, lo ficticio y lo histórico, lo explícitamente sensual y lo sexualmente reprimido— y producir con coherencia obras impresionantes. Lejos de repetirse, Graham sorprendía constantemente a su público con sus originales orientaciones en cada nuevo trabajo. Siempre estaba dispuesta a asumir un riesgo y, aunque podía ser destrozada por las críticas, eso nunca le impedía asumir riesgos parecidos cuando la ocasión volvía a presentarse.

Nuevas empresas en colaboración

Para entonces, Graham ya había reunido en torno a sí un grupo de colaboradores de extraordinario talento. En aquel momento estaba creando obras con los más destacados compositores de Norteamérica, entre los que se encontraba Horst, su durante largo tiempo compositor, acompañante y amante. Estaba colaborando con escenógrafos tan

dotados como Noguchi y Arch Lauterer. Su cuerpo de bailarinas, ahora ampliado, presentaba a Jean Erdman, Sophie Maslow, May O'Donnell, Anna Sokolow y Ethel Winter, y era probablemente la compañía moderna más excepcional; y a sus filas añadía ahora artistas varones tan superlativos como Merce Cunningham y Erick Hawkins. Hawkins, un joven y dotado bailarín formado en la tradición de Balanchine, iba a convertirse en amante de Graham y, por breve tiempo, en su único marido; y Cunningham, un bailarín y coreógrafo aún más dotado, a menudo se convirtió en el tercer miembro del triángulo amoroso que completaban Graham y Hawkins.

Aunque los esfuerzos iniciales de colaboración a principios de la década en la ciudad de Nueva York no habían resultado bien, hubo una reunión de los bailarines modernos americanos en Bennington College, en el rural Vermont. Desde 1935, muchos de los principales bailarines de América, y entre ellos Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Hanya Holm, viajaron a este *campus* cada verano; dieron clases a bailarines de todo el país (incluidos estudiantes como José Limón y Anna Sokolow) y desarrollaron nuevas obras para ensayar y representar en el escenario de Nueva Inglaterra. Martha Hill era la empresaria que hacía funcionar la escuela de danza, y trajo otros artistas, tales como los compositores Otto Luening y Hunter Johnson, el poeta Ben Belitt y la fotógrafa Barbara Morgan. No sólo la danza moderna avanzó a buen paso como resultado de las oportunidades que brindaba Bennington, sino que la fusión entre la danza moderna y el colegio femenino de artes liberales dio energía a ambas instituciones.

El mundo de Graham se estaba dilatando de otras formas. Graham colaboró en producciones dramáticas con la actriz Katherine Cornell y con el poeta y dramaturgo Archibald MacLeish. En 1937, Eleanor Roosevelt invitó a Graham a actuar en la Casa Blanca. Un prestigioso libro de ensayos sobre Graham (en el que me he apoyado) fue publicado por Merle Armitage en 1937, y la exquisita colección de Barbara Morgan de fotografías de importantes actuaciones de Graham apareció en 1940. La incorporación de bailarines a la compañía, y especialmente del amante de Graham, Hawkins, no sólo aumentó la variedad de las obras que podían representarse, sino que también dio a Graham una oportunidad para explorar el mundo de las pasiones sexuales —una oportunidad que saboreó—. La incorporación de hombres no fue sin costes: cuatro de las más importantes bailarinas dejaron la compañía poco después. Era difícil cortar los lazos con Graham: aunque era muy exigente, también era leal con sus bailarinas, y les hacía sentir que la estaban abandonando personalmente si se marchaban. Sin embargo, su biógrafo Donald McDonough comenta que «cuando quiera que Graham tomaba una nueva dirección creativa, algunas de sus seguidoras eran incapaces de hacer la transición con ella».⁶⁴

Appalachian Spring (Primavera en los Apalaches):
una obra cumbre

Si *Frontera* llegó a ser la pieza emblemática de Graham, *Primavera en los Apalaches* fue probablemente su obra más vasta, y puede resultar la más duradera.⁶⁵ *Frontera* señaló el comienzo de la fértil década en que Graham se centró en temas americanos, mientras que *Primavera en los Apalaches* marcó su fin. Juntas, las obras ejemplifican una cierta tendencia que he encontrado en casi todos los individuos creativos que estoy estudiando: una década inicial en que una habilidad es primeramente aprendida (en el caso de Graham, de 1916 a 1925); una segunda década llega hasta el momento del avance más espectacular (de 1926 a 1935); y una tercera década hasta otra importante obra cumbre, que construye sobre el avance anterior y, al mismo tiempo, lo conecta más definitiva y globalmente con el campo circundante.

Primavera en los Apalaches puede considerarse una especie de *Frontera* domesticada. Se sitúa en un momento en que Norteamérica era joven, en la parte del mundo donde Martha Graham pasó sus primeros años. En el espacio de apenas media hora, ante un impresionante decorado de Noguchi y con memorable música de Aaron Copland, la vida en el pasado norteamericano es expresada de modo evocador.

Como en otras obras de Graham, la composición propiamente dicha consiste en una serie de episodios sin mucha conexión, que presentan un matrimonio en la Norteamérica fronteriza, pero el efecto de conjunto es integrador. Al comienzo de la obra, los personajes principales revelan sus sentimientos mutuos y sus esperanzas para el futuro. Exploran el mundo solos y juntos, revelando cada uno al hacerlo un fuerte sentido de autodisciplina. Con orgullo, toman posesión de una casa recién construida. Un evangelista autoritario llega a la escena, seguido por un grupo de muchachas sumisas. Promete bendiciones y esperanza a las mujeres fieles, pero amenaza con la condenación a las pecadoras.

Con un amplio espectro de tonos y configuraciones, la obra ofrece bailes solitarios y también de figuras del conjunto, y las diferentes danzas sacan a la luz los rasgos y los sentimientos de cada personaje. Éstos pasan de la alegría a la seriedad y viceversa. Graham aparece con aspectos que sugieren una esposa, una madre, una muchacha, una devota y una vecina; el marido y el evangelista están mucho más desarrollados que los anteriores papeles masculinos. Como complemento de un sentimiento de soledad e individualidad, aparece insinuada una estable vida doméstica para la pareja, con la perspectiva de un bebé en el futuro. El mismo «granjero» que mira hacia lo lejano y desconocido toca también el umbral de su hogar con tranquila satisfacción. El aire es misterioso, agradable y fresco. Y, reviviendo el espíritu de *Frontera*, el decorado transmite la sensación tanto de espacio vasto como de limitaciones concretas: una sección de una sencilla morada rural, con un pequeña alacena blanca y una mecedora tallada en un porche, además de un inclinado tocón de árbol sobre el que el predicador puede ponerse de pie y dirigirse a sus adeptos. Martha Graham dijo que «tras la estructura está la emoción que construye la casa, que es el amor».⁶⁶

Primavera en los Apalaches confirma el papel central y celebrativo que juega Norteamérica en la obra de Martha Graham. El decorado, el tiempo y el trasfondo del ballet, todo se relaciona con circunstancias de su propia vida —el trasfondo fronterizo de su familia, el sabor puritano del evangelista, su creciente amor por Erick Hawkins e incluso la estación primaveral, que le recordaba el final del duro invierno de Nueva Inglaterra y sus sentimientos cuando su hermano pequeño, de dos años, había muerto de sarampión en el invierno de 1906. Pero el poder de la obra deriva igualmente de sus aspectos más universales: los sentimientos que rodean la vida religiosa y secular, casa y espacio abierto, aislamiento e intimidad, y los hitos de matrimonio, nacimiento y muerte, además de la posibilidad de una existencia eterna después. Y, en contraste con la mayoría de las obras anteriores y posteriores de Graham, cada una de las cuales sirve como vehículo de los sentimientos y proyecciones de un personaje central, *Primavera en los Apalaches* presenta una visión panorámica de la vida.

ALTIBAJOS DE PROPORCIONES CLÁSICAS

Si Martha Graham no hubiera bailado ni hecho coreografías después de 1944, probablemente seguiría siendo conocida como la figura más importante de la danza moderna. Había dirigido la rebelión contra las antiguas tradiciones de Europa, así como la reacción frente a las versiones autóctonas, pero todavía de estilo romántico, de Duncan y Denishawn; ella había reducido la danza a su esencia física y emocional; había revelado eficazmente el potencial de la danza americana; había reunido el cuerpo de danza más impresionante; y había exhibido una gama asombrosa de expresividad, así como una constante e intimidante capacidad de crecimiento.

Que una mujer desempeñara un papel destacado en Norteamérica —en realidad, en cualquier sitio— era un logro notable durante las primeras décadas del siglo XX. Uno sólo tiene que pensar en el hecho de que las mujeres norteamericanas obtuvieron el derecho al voto en 1920, cuando Graham tenía veintiséis años, para darse cuenta de lo privadas de derechos que habían estado. Sin duda, la danza era considerada la esfera de las mujeres, pero quienes se dedicaban a ella eran considerados como «meros» entretenedores, más que como artistas. Dado que Graham era universalmente considerada la suma sacerdotisa de la danza moderna, se convirtió en blanco predilecto de parodias y burlas.

Graham no perdió el tiempo intentando defenderse como mujer o como norteamericana. Simplemente, aceptó los aspectos marginales de su persona y siguió adelante con su empresa, creando una obra importante tras otra, soportando críticas y asumiendo riesgos continuamente. Era una líder carismática para su compañía, inspiradora de quienes la conocían íntimamente, y también de quienes sólo la conocían de lejos. No particularmente dotada para el mundo de los negocios, dejó de buena gana

la tarea de llevar los libros y mantener el bienestar financiero de su compañía a una serie de gerentes, comenzando con Horst, siguiendo por Hawkins y acabando con el director-gerente que le sobrevivió, Ron Protas.

Torbellino emocional

Los artistas viven con frecuencia en la cuerda floja, y Martha Graham no fue una excepción. Era una artista *que actuaba*: no sólo tenía que estar «en escena» cuando interpretaba, sino que tenía que asegurarse de que el resto de su grupo había ensayado adecuadamente, que los músicos estaban allí y se les pagaba, y que el vestuario estaba completo, el decorado a punto y otros innumerables detalles realizados debidamente. Mientras que un Einstein puede trabajar solo en su estudio, e incluso un Stravinsky puede ausentarse en el momento de la representación, Graham tenía que estar plena y continuamente comprometida. En este sentido, su campo creativo se parece mucho al ocupado por Gandhi, que, en cierto modo, también tenía que «actuar» y que tenía incluso menos control que Graham sobre lo que pudiera resultar después (véase el capítulo 9). Sin duda, Graham deseaba estar allí; actuar era estar viva, realizar su persona del modo más pleno. Y sin embargo, la tensión de esta forma de vida le pasó factura.

Las depresiones, que habían sido manifiestas al principio de su carrera, volvieron a finales de la década de 1940, un período de altibajos emocionales sin precedentes en la vida de Graham. Tras casi treinta años de trabajar estrechamente unidos, Horst y Graham se separaron bruscamente. El acontecimiento detonante fue una pequeña pelea en un ensayo, pero la relación había estado bajo tensiones cada vez mayores a causa de la intensa aventura de Graham con Hawkins. Apenas un mes después de la ruptura con Horst, Graham y Hawkins se casaron. El único matrimonio de Graham, que a alguno le pareció una repetición de la torcida relación entre St. Denis y Shawn, estaba destinado a no durar; la insistencia de Graham en dominar su entorno pronto se ganó la hostilidad de Hawkins.

En 1950, la compañía de Graham viajó a Europa en su primera gira internacional. Cuando Graham se hirió en París al comienzo de su gira, y Hawkins sugirió que la gira continuara pese a todo, su matrimonio había tocado prácticamente a su fin. Tal cuestionamiento del puesto central de ella era impensable. «Yo era su igual —recordaría más tarde Hawkins—, y eso creaba mucha tensión, y ésta es la razón por la que finalmente me fui.»⁶⁷ Graham no bailó durante dos años, deshizo su compañía por un tiempo y cayó en una larga y grave depresión. Tras la muerte de su madre en 1958, y con Horst y Hawkins definitivamente ausentes, Graham parecía completamente sola;

desde ese momento, estaría rodeada principalmente por individuos que la necesitaban — o al menos necesitaban su prestigio—, pero de quienes no podía depender y en quienes tampoco confiaba.

Obras del período griego

Como en el caso de otros artistas innovadores, entre ellos Eliot y Picasso, las crisis de Graham, más que paralizar su arte, le dieron nueva energía. Aun sin abandonar los temas norteamericanos o las facetas más ligeras de su trabajo, Graham lanzó a finales de la década de 1940 una serie de obras fuertemente influidas por la tradición clásica, y particularmente por los mitos y los dioses de la antigua Grecia.

Desde su infancia, a Graham le habían encantado los mitos y había intentado tratarlos en sus primeros escritos y su obra dramática. A lo largo de su vida creativa, había creado también poderosos papeles femeninos, incluidas las anónimas protagonistas de *Hereje*, *Lamentación* y *Éxtasis*, y las figuras históricas identificables de Emily Dickinson y Emily Brontë. Ahora combinaba estas facetas en una serie de papeles memorables, creados para sí misma, donde captaba los más turbulentos estados mentales y emocionales y los conflictos de las implacables heroínas de las tragedias griegas.

Herodiae (*Herodías*) (1944), compuesta poco después de *Primavera en los Apalaches*, puede ser considerada como la primera obra de esta serie. Asistida por su criada, una mujer, que parece Salomé, está sentada en su tocador y se lamenta de los problemas de la edad madura. La neoarcaica *Dark Meadow* (*Prado oscuro*) (1946) presenta una heroína innominada, que explora los misterios del sexo y la vida, de la fertilidad y el renacimiento, devorando su propia senda en el curso de sus vagabundeos. *Cave of the Heart* (*La gruta del corazón*) (1946) relata la historia de Medea, la personificación del odio, arrastrada por sus celos a una venganza asesina.⁶⁸ Tumbada sobre el estómago, dentro de una forma alargada y esculpida, con cables de cobre que irradian hacia el exterior, una Medea enfurecida urde su venganza, mientras su antiguo amante, Jasón, está cortejando a la hija del rey Creonte. En un solo escalofriante, bailado en parte sobre sus rodillas y en parte en cuclillas, Graham expresa su cólera, sus celos y su frustración. En esta obra morbosa, todos los personajes están predestinados. La pequeña serpiente de tela roja al final devorada por Medea pone de manifiesto las trágicas limitaciones de la condición humana, debidamente recordada por el impersonal y omnisciente coro.

Continuando en esta línea *Errand into the Maze* (*Misión en el laberinto*) (1947) presenta una adaptación libre de la historia clásica.⁶⁹ Ariadna, que intenta ayudar a su amante, Teseo, es amenazada por el Minotauro; el monstruo picassiano es representado

como un joven que lleva una cabeza de toro y rodea con sus brazos un yugo pesado. Explotando tales imágenes extremadas y raras, *Misión* explora el laberinto emocional de la experiencia humana y el monstruo del miedo que debe ser afrontado y derrotado.

Finalmente, basada en el *Edipo Rey* de Sófocles, *Night Journey (Viaje nocturno)* presenta la doble tragedia de Edipo y Yocasta. El decorado poderosamente evocativo de Noguchi muestra un lecho dorado retorcido, desigual e inclinado; contiene aspectos de lecho real, de potro de tortura, de parrilla y de promontorio en el que uno puede ponerse en pie. Las cuerdas representan los vínculos matrimoniales en un momento y el vínculo umbilical entre Edipo y Yocasta en otro. Cuando el joven y ágil Edipo (interpretado por Bertram Ross) hace cabriolas y Yocasta intenta abrazarlo, el vidente ciego Tiresias (Paul Taylor) camina lentamente alrededor, golpeando suavemente con su largo bastón.

Reviviendo su torturado pasado en acontecimientos que se desarrollan a un ritmo absolutamente febril, Yocasta se da cuenta de la enormidad de su crimen. Como indican las notas del programa, Yocasta «ve en una doble revelación la entrada triunfal de Edipo, su encuentro, su cortejamiento, su matrimonio, sus años de intimidad por los que pasó oscuramente el vidente ciego Tiresias».⁷⁰ Graham explicó el contenido sexual de sus movimientos: «Yo sentía que cuando Yocasta se daba cuenta de la enormidad de su crimen, un grito de los labios no era suficiente. Tenía que ser un grito que saliera de las entrañas mismas, las entrañas que habían cometido el pecado».⁷¹ Los acontecimientos se suceden inexorablemente, culminando en el cegamiento que se inflige Edipo y el suicidio de Yocasta, que se ahorca.

Para muchos espectadores, estas obras de tradición griega siguen siendo las más memorables de Martha Graham. Pocos han tenido la oportunidad de ver los trabajos anteriores de Graham; y las obras del período americano han adquirido una cierta familiaridad, si no insipidez, con el paso del tiempo. Pero el poder y la angustia de las obras griegas permanece. Estas gustan particularmente a los de temperamento dionisiaco y a quienes son atraídos por los rincones oscuros y trágicos de la vida, especialmente la vida de una vieja heroína; para ellos, las obras americanas parecen, en contraste, más apolíneas y optimistas.

Graham continuó bailando estas obras hasta que tuvo más de setenta años, de modo que muchos individuos las han visto en persona o en película. En efecto, algunos bailarines más jóvenes, en las décadas de 1970 y 1980, creían que las obras griegas eran la totalidad del *corpus* de Graham, sin caer en la cuenta de que el paso a obras con trama y emociones presentadas plásticamente (más que expresadas formalmente) representaba un cambio importante respecto a las obras relativamente sin trama y más abstractas de principios de la década de 1930.

Al adaptar temas míticos, Graham estaba realizando una fase neoclásica análoga a los períodos de ese mismo estilo por los que habían pasado Picasso y Stravinsky veinte años antes. Este desfase entre música y pintura, por un lado (donde los avances decisivos tuvieron lugar en torno a 1910), y danza, por otro (donde el avance tuvo lugar en torno a

1930), tiene sentido; tras veinte años de desafiar deliberadamente al pasado, un artista puede encontrar natural, o al menos tentador, regresar a temas clásicos y formas tradicionales. Sin embargo, también hay diferencias. Los períodos neoclásicos representaron para Picasso y Stravinsky una especie de pausa prolongada, en la que afrontaron de un modo mesurado temas más ligeros o ya consagrados. En cambio, el período clásico de Graham fue uno de sus más largos y más elaborados, quizá más englobante y revelador de sí misma que ningún otro en su carrera.

Éste fue también el tiempo en que Graham se dedicó más directamente a textos escritos. No sólo leyó abundantemente literatura griega y otra acerca del período clásico, sino que también se sumergió en escritos sobre el mito, el rito y el inconsciente, particularmente tal y como es tratado en las obras de Freud y Jung y sus seguidores. Muchos testimonios de sus lecturas y pensamiento pueden encontrarse en sus cuadernos de notas de este período, que fueron publicados en 1973 bajo la dirección editorial de Nancy Wilson Ross.

Los enigmáticos cuadernos

No es fácil saber qué pensar de los cuadernos de Graham. Aunque algunos los han visto como un tesoro de información, que proporcionaría un acceso privilegiado a la polimática mente de Graham, otros los han considerado ampulosos, prolijos y más equívocos que reveladores del genio que animaba a Graham. *Los cuadernos de Martha Graham* son un pastiche de repartos, delineaciones de secuencias de pasos de danza y algún diagrama o dibujo ocasional, adornado por retazos de citas de un amplio abanico de fuentes literarias y filosóficas.⁷² Captan algo del lenguaje habitual de Graham, descrito por De Mille como «elíptico y en modo alguno lógico u ordenado».⁷³

Como ejemplo, las notas que acompañan *Viaje nocturno* comienzan describiendo alguno de los movimientos de apertura, tanto con lenguaje como en términos de pasos. Las instrucciones son bastante literales: «Corre de puntillas 3X 1-r-1; dos movimientos rápidos y vuelta al escenario r.. vuelta *bouffée* al escenario r. con la mano izquierda agarrando el codo derecho».⁷⁴ Las notas para *Gruta* describen un «solo de serpiente» completado con «subida hasta las vueltas de Bali». Las notas para *The Eye of Anguish* (*El ojo de la angustia*) están entreveradas con citas de: *Puritan Oligarchy* (*La oligarquía puritana*); el libro décimo de *La República* de Platón; obras del poeta y novelista inglés Walter de la Mare, el ensayista y crítico inglés Thomas De Quincey, T. S. Eliot (*Burnt Norton*) y el poeta norteamericano Hart Crane; y materiales textuales de una obra llamada *Mona Lisa*.

Por razones sobre las que sólo se puede especular, Graham destruyó la mayor parte de sus primeros cuadernos, pero autorizó la publicación de los compilados junto con muchas de sus obras tardías. (Éste, esencialmente, fue también su criterio con respecto a

la filmación de sus danzas.) Aquello de lo que se parecía avergonzar en su período inicial cedió el paso, al menos, a un cierto orgullo por el triunfo en el período posterior. No me parece que los cuadernos proporcionen muchas revelaciones adicionales sobre el desarrollo de las danzas de Graham como expresión visual, gestual y corporal de su propia persona. Como señala Hawkins: «Lo más importante para Martha era su propia vida emocional. Podía aprovechar sus propias raíces emocionales para sus solos. Pero era muy difícil para ella comunicar esos sentimientos a otra bailarina».⁷⁵ Pero, cualesquiera que sean sus limitaciones como abecé de la danza, los cuadernos de Graham proporcionan importante información sobre las preocupaciones más comunes de su mente.

Concretamente, veo los cuadernos como un lugar en el que Graham desarrolló el «espacio» de sus obras: ese espacio entre la descripción literal y paso por paso de lo que cada bailarín debía hacer (expresado en inglés llano, más que en cualquier tipo de notación personal o admitida de danza) y la cita evocativa de textos literarios cuyas ideas y emociones estimulantes estaba intentando encarnar presumiblemente en sus obras. Tomadas aisladamente, ni las citas ni las instrucciones mecánicas son particularmente reveladoras. Pero tomadas juntas, uno percibe el tipo de obra que Graham estaba intentando crear entre estos «polos» una obra donde los movimientos corporales, las expresiones faciales, los decorados, los accesorios y el acompañamiento musical captaran las ideas encerradas en el texto.

Quizá Graham misma llegara a la conclusión de que proporcionar estas dos series de pistas al misterio sería tan revelador para el lector como una película de la danza; especialmente cuando se combinan con las instantáneas, comunican una sensación de cómo sería la danza, al tiempo que permite a los lectores completar las formas dinámicas en sus mentes. Y puesto que Graham estaba ya al final de su edad madura (bastante mayor para una bailarina) cuando sus cuadernos fueron escritos y publicados, pueden haberle ayudado a expresar cómo quería aparecer, más que el modo en que realmente aparecía.

Sin embargo, lo que queda fuera de estos cuadernos es la parte central de su avance creativo: la concepción en desarrollo de cómo transmitir con la danza emociones intensas, como el orgullo, los celos o el miedo; personalidades fuertes como Emily Brontë o Medea; escenarios físicos irresistibles, como las llanuras del sudoeste americano o las colinas de Nueva Inglaterra; y, sobre todo, la calidad dinámica del movimiento corporal. Mi propia hipótesis es que Graham elaboró todo esto mediante la experimentación con su propio cuerpo y con los cuerpos de sus bailarinas —sola, ante los espejos, en presencia de unas pocas personas de confianza como Horst o Hawkins y, finalmente, ante diversos tipos de público.

Su decisiva inteligencia corporal-cinética quedó expresada en el curso de su propia experimentación, de sus transformaciones y de las transformaciones de estas transformaciones, más que pensada o codificada con un sistema simbólico independiente.

Como dice el historiador de la danza Lynn Garafola: «Graham *era* su cuerpo; por él llegó a ser quien fue, y mediante la disciplina que lo hizo fuerte, elocuente y bello. Lo que podía y no podía hacer definía los límites de su inventiva y suscitaba los ejercicios que se convirtieron en la base de su técnica».⁷⁶ Lamentablemente, no existen documentos escritos de los «experimentos-en-movimiento» de Graham; se debe confiar en los recuerdos de quienes bailaron con Martha Graham y en las descripciones de las sucesivas danzas, cuando fueron creadas en las décadas centrales del siglo. Concretamente, las que tuvieron menos éxito pueden ser vistas como borradores de obras posteriores, más globales y más efectivas.

Para el tiempo de sus obras griegas, Martha Graham había ido más allá de la categoría de suma sacerdotisa y se había convertido en una leyenda. Ella se deleitaba en este papel. Pero su estatuto era extraño porque, aún más que en el caso de otros maestros modernos como Eliot, Stravinsky, Joyce, Picasso o Schönberg, muchos individuos no entendían en absoluto la obra de Graham o desdeñaban positivamente lo que ella estaba intentando hacer. Algunos fueron crueles en sus comentarios. Un escritor del *Nation* denominaba *Muertes y arrobos*

un callejón sin salida que, como la anterior moda de lo «socialmente significativo», está siendo seguida por muchos que practican las artes. Sus desastrosos resultados en el ámbito de la danza quedaron eficazmente demostrados por el último programa de Martha Graham [...] Es el desenfreno de la señorita Graham en la exhibición de conflictos neuróticos, con fines de exposición más que de comunicación, lo que señala su fracaso básico como artista.⁷⁷

Sobre la misma obra, Henry Simon de *PM* opinaba que «*Muertes y arrobos* es una obra larga [...] llena de sonido y de furor, que quiere decir algo, pero precisamente es lo que no me siento capaz de decir», y aludía con menosprecio a «las sombrías damas de falda larga que caminan majestuosas y saltan con seriedad por un escenario desnudo al son de una música igualmente estéril».⁷⁸ Un escritor del *Detroit News* hacía constar su frustración:

La señorita Graham es la más confusa de las bailarinas americanas, y sus programas provocan controversia. Un periodista que expresa su desconcierto sobre la señorita Graham recibe cartas que lo comparan, desfavorablemente, con Iván el Terrible. Es un trabajo peligroso informar sobre la señorita Graham para quien es imparcial con ella [...] El lunes por la noche fue precisamente así de incomprensible [...] pasando de la fealdad notoria a una fría belleza ocasional.⁷⁹

UNA VIDA PARA LA DANZA

Pese a (o quizás en parte a causa de) la controversia que generó, Martha Graham mantuvo sus prácticas habituales durante setenta años. Bailaba, hacía coreografías y desarrollaba técnicas, elaborando estilos, teorías y filosofías, al tiempo que cumplía un

programa anual de actuaciones con su compañía. Muchos que ahora siguen prácticas similares lo hacen porque creen que éstas son intrínsecas a toda danza moderna, más que invenciones de una figura luminosa.

Técnicas y hábitos de trabajo

Inspirada por la coreógrafa Wigman y otras pocas figuras, Graham desarrolló su característica técnica de danza. Su enfoque, que surgió de su coreografía, fue ideado en parte en contraste con el ballet tradicional. Éste tiene un diseño sumamente lineal, mientras que las danzas de Graham enfatizan las formas dinámicas e irregulares. El ballet resalta piernas y brazos usados como miembros separados que giran, y se enseña mediante un número de posiciones fijas. El lenguaje de Graham se esfuerza por mantener el cuerpo en cambio constante, con movimientos que fluyen de la pelvis a la cabeza. Más que un movimiento aparentemente sin esfuerzo, como en *arabesques* o *entrechats* de ballet, se supone que el esfuerzo debe ser manifiesto al espectador, revelando que el yo es un agente motivado, disciplinado, que se esfuerza. Pese a éstos y otros contrastes, Graham comentaba: «Sería un desperdicio criminal no aprovechar trescientos años de desarrollo del ballet. Mi disputa nunca fue con el ballet en sí mismo sino con el hecho de que, tal y como se usaba en los ballets clásicos, no decía lo bastante a la pasión, especialmente cuando llegaba al drama intenso; fue esa carencia precisamente la que me llevó al tipo de trabajo que hago».⁸⁰

La técnica de Graham se basa en un contraste central: cuando te relajas, inspiras; cuando te contraes, espiras.⁸¹ La contracción se origina en la región pélvica, de donde procede su explícita tensión sensual, así como los movimientos angulares percutores que fluyen por el cuerpo y a lo largo de los brazos y las piernas. Contracción y relajación son atraídas por un impulso repentino que puede hacer caer al suelo el cuerpo, sacudirlo en un giro o impulsarlo en un salto. La tensión se produce entre la espalda y la cintura, la cabeza y el pecho, o el hombro y el cuerpo contra el suelo.

Graham ideó ejercicios para transmitir sus principios. Inventó una serie de caídas al suelo, en que la bailarina se hundía hacia atrás, sin nada que cortara su caída. Se hacía conscientes a los estudiantes del poder de la espalda, del papel originario de la pelvis y de la presión del suelo; se les enseñaba cómo los sentimientos pueden emerger a través de contracciones, relajaciones, estiramientos, tirones y espasmos de los músculos del torso, más que de gestos de las manos o los brazos primordialmente. Una parte importante del adiestramiento era el movimiento espiral al modo de las serpientes, en el que uno se enrollaba y desenrollaba en el suelo, dando fuerza y flexibilidad al torso. Graham usaba imágenes vivas para comunicar los movimientos deseados: la contracción era como ver los cielos; la relajación, como ver la tierra desde un acantilado.

Llegar a ser un bailarín Graham era un trabajo duro. Graham creía que llevaba diez años formar a un bailarín (lo que concuerda con la regla de los diez años para los avances creativos que he descrito): «El cuerpo debe ser temperado por una técnica dura y clara —la ciencia del movimiento de danza— y la mente, enriquecida por la experiencia».⁸² Los estudiantes trabajaban cada día en «la tortura», haciéndose de ese modo musculosos y endurecidos. Tras diez años, un estudiante podía dejar el grupo y unirse a un grupo de cuatro. Graham comentaba que «llevaba diez años hacerse espontáneo y simple. Nijinsky dio miles de saltos antes de dar el memorable».⁸³ Una vez añadió: «La diferencia entre el artista y el no artista no es una mayor capacidad de sentir. El secreto es que el artista puede objetivar, puede hacer manifiestos los sentimientos que todos tenemos».⁸⁴ (Me recuerda el consejo de W. H. Auden a un poeta en ciernes: «Los poemas no están hechos de intensos sentimientos, sino de palabras».)

Un cuerpo de danza moderna es una prolongación de su líder, y Graham proyectaba una sombra muy larga sobre su compañía. Planteaba a sus estudiantes enormes exigencias, aterrorizando a muchos de ellos, alejando a algunos, insultando y adulando cuando era necesario, pero estableciendo también con ellos lazos enormemente fuertes. La bailarina Elisa Monte recuerda: «Nada estaba nunca “simplemente muy bien”. No había nunca triunfos fáciles. Si podías resistirlo, podías triunfar. He visto a Martha cortar muchas cabezas».⁸⁵ Muchas de sus estudiantes se identificaban con ella hasta tal punto que incluso comenzaban a parecerse —una máscara primitiva, mejillas hundidas, pelo estirado hacia atrás, expresión helada de misterio—. La vida ascética era una necesidad práctica, porque bailar no aseguraba el futuro, la temporada de representaciones podía durar tan sólo una semana y Graham misma creía en ello y daba ejemplo con una vida de austeridad y sacrificio. Siempre perfeccionista, a menudo cambiaba papeles principales, movimientos o vestidos en el último momento (esperando que su compañía encajara estos cambios, a veces importantes, sobre la marcha) generando así una atmósfera de constante crisis en torno a ella —una atmósfera como la de Picasso, que es probable que ella, al menos inconscientemente, estimara).⁸⁶

Los ejercicios y las técnicas de danza de Graham eran mucho más que puramente técnicos. Gran parte de lo que creó y transmitió a sus bailarines era un modo particular de bailar. Graham bailaba mejor que nadie de su generación, y una parte importante de su legado consiste en sus cientos de actuaciones. Pero, particularmente porque sus danzas no están disponibles para un examen, su legado descansa primordialmente en las técnicas que traspasó a sus estudiantes.

Aunque la fe de Graham en el poder expresivo del movimiento estaba profundamente asumida, nunca se dedicó al movimiento por sí mismo. Siempre lo relacionó con sentimientos experimentados, con sentimientos que deseaba expresar. «He tenido que adoptar una línea dramática aun en las cosas más abstractas que he hecho», declaraba. «Tiene que venir de la experiencia de una persona. Nunca he podido separar la danza de la vida.» En este sentido, Graham, como los otros maestros modernos, evitaba la atracción de la abstracción pura. «No quiero que me entiendan» —afirmó una vez—, sólo quiero que me sientan.»⁸⁷

Graham trabajaba intensamente, hasta muy de madrugada, considerando detalladamente sus danzas, reduciéndolas incesantemente: «Pondría una máquina de escribir en una mesita en mi cama, me acomodaría con almohadas y escribiría toda la noche».⁸⁸ Su heroína St. Denis siempre había garabateado palabras, ensayos y poemas de los que de algún modo habían surgido sus danzas, y Graham reprodujo el mismo proceso en su propia vida creativa. Todo se convertía en grano para el molino de su imaginación poética y corporal:

Consigo que las ideas funcionen. Entonces pongo por escrito, copio muchas citas de algunos libros que me estimulan en ese momento y lo guardo. Y pongo la fuente. Después, cuando llega el verdadero trabajo, conservo un registro completo de los pasos. Guardo nota de cada danza que tengo. No tengo notaciones. Simplemente lo apunto y sé lo que las palabras significan, o lo que los movimientos significan y dónde vas y lo que haces y, quizás, una explicación aquí y allí.⁸⁹

Como los demás maestros modernos que estoy considerando, Graham hablaba abiertamente sobre su incorporación de las ideas y las imágenes de otros: «Soy una ladrona, y no me avergüenzo. Robo lo mejor donde quiera que esté —Platón, Picasso, Bertram Ross—. Soy una ladrona, y me glorió de ello [...]. Pienso que conozco el valor de lo que robo y lo atesoro para siempre, no como una posesión, sino como una herencia y un legado».⁹⁰

Graham no encontró nada milagroso en su estilo de trabajo. Sobre los procesos implicados en su coreografía, declaraba: «Echas mano de la memoria, de tu modo de entender la vida y del de los demás. Todo lo que has leído y absorbido cae como una joya dentro de tu ser».⁹¹ El comienzo de una danza llegaba de varios modos; a Graham le parecía espantoso, «un momento de gran sufrimiento».⁹² Le gustaba repetir unas palabras que el compositor Edgar Varése había dicho en su presencia: «Todo el mundo nace con genio, pero la mayor parte de la gente sólo lo conserva unos pocos minutos».⁹³

Durante la mayor parte de su vida, Graham se vio como bailarina y como actriz. Sentía que había nacido para ello: «No elegí hacerme bailarina, fui elegida para ser bailarina».⁹⁴ Desanimaba a los jóvenes de seguir esa profesión, insistiendo en que: «Sólo si hay únicamente ese camino para hacer viva la vida para ti y para los demás debería

uno embarcarse en tal carrera». Añadía: «Vivo y trabajo por necesidad [...] tan profunda y comprometidamente como un animal. No hay elección. Como vive un animal, comiendo, bebiendo, engendrando, una es joven sin ostentación ni ambición».⁹⁵

La mayoría de las danzas de Graham fueron construidas en torno a personajes heroicos. A menudo se centraban en una especie de sacerdotisa, una mujer famosa por su poder y su pasión, que orquesta los destinos de una comunidad. Como actriz, Graham intentaba captar todas las fuerzas y tachas de sus personajes, para convertirse, efectivamente, en cada personaje. Refiriéndose a Yocasta en *Viaje nocturno*, bromeaba: «Quiero saber lo que esta mujer tomaba para desayunar».⁹⁶ Como con otras actrices versátiles, Graham fue capaz de encontrar en sí misma los rasgos de diferentes personajes, desde la mujer divertida y cabeza de chorlito de *Cada persona es un circo*, hasta la malvada y rencorosa Medea en *La gruta del corazón*. Personajes como Yocasta o Clitemnestra era reinas de la antigüedad que emergían con un resto de triunfo de su trágica situación, a fuerza de dolorosos esfuerzos por comprenderse a sí mismas. Al crear estos personajes, Graham volvió una y otra vez a los escritos de Nietzsche y Schopenhauer sobre el poder de la voluntad humana, así como a los escritos de Jung y Freud sobre el inconsciente. Pero puede verse que Graham era atraída por estos escritos porque las ideas de éstos estaban ya presentes en su tempestuosa personalidad y en los papeles que ella decidía inventar o recrear.

Graham dedicó su vida al trabajo. Su amiga Agnes de Mille la recordaba: «Martha sentía que debía eliminar de su vida todo compromiso emocional profundo, toda atadura, toda comodidad, incluso los momentos de ocio y, más aún, el amor que implicaba una familia y unos hijos. Dio todo a su trabajo, no retuvo nada, no se reservó nada. Estaba obsesionada».⁹⁷ Como Picasso, podía ser cruel, malvada y vengativa si creía que tal conducta servía a su trabajo.⁹⁸ «Sé que soy arrogante y vanidosa y que debo ser adorada», confesó una vez.⁹⁹ «Un elemento de violencia destructiva está muy, muy cerca de Martha», declaraba su estudiante Pearl Lang.¹⁰⁰ El bailarín Robert Cohan observaba que «tenía que vivir hasta el fin su drama con las gentes que se ofrecían como partes de su drama».¹⁰¹ La narcisista y egoísta Graham parece haber sellado el mismo tipo de pacto fáustico que he descrito en otros creadores: si mantenía el privilegio de continuar su trabajo, sacrificaría en el altar de su danza todo placer mundano y toda esperanza de relaciones íntimas.

La vinculación con la compañía de Graham parecía más una cruzada que una profesión. Graham tenía poca comprensión con quienes carecían de entrega y audacia: «Todo el mundo tiene derecho a equivocarse. Te equivocas, y desde tu fracaso subes un escalón más, si tienes el valor de levantarte [...] Resulta que yo creo que hay un pecado capital y ése es la mediocridad».¹⁰² Se relacionaba con otros individuos, principalmente —quizás aun exclusivamente— en la medida en que podían ayudarle a realizar su visión de la danza. Cohan comentaba: «Mientras estabas en la compañía, Martha era capaz de

morir por ti. En el momento en que la dejabas, te habías ido».¹⁰³ De Mille añade más brutalmente que «cuando quiera que acababa con una idea o una persona, borraba de su mente esa idea o persona».¹⁰⁴ Y no le importaba la controversia: «Quiero que la gente piense. Acepto de buena gana las discusiones que siguen a mis representaciones, pues si la gente no discute mis danzas, su porqué, entonces habré fracasado en lo que me proponía hacer».¹⁰⁵

Un modelo de vida peripatético

Pertrechada con sus técnicas, sus estudiantes y su filosofía, Martha Graham estableció un modelo de vida. Incluía la enseñanza regular, unas veces en el Neighborhood Playhouse de Nueva York y, al final, en su propio estudio de danza, que estaba situado en una casa adosada, adquirida para ella en la calle Sesenta y tres Este de Manhattan. Graham dirigía su compañía con poca ayuda de otros individuos y con muy pocas vacaciones o días de fiesta. Hacía una o posiblemente dos breves temporadas en la ciudad de Nueva York cada año (quizás ocho representaciones en el curso de una semana), una gira nacional o internacional y un verano en una de las escuelas de danza del país. A partir de la década de 1950, Graham inició giras regulares en el extranjero, y éstas le granjearon un enorme aplauso no sólo como bailarina y coreógrafa, sino también como embajadora de buena voluntad. En efecto, su última enfermedad comenzó tras su regreso de una gira de cincuenta y cinco días por el Extremo Oriente, en el otoño de 1990.

Graham desarrolló sus nuevas danzas principalmente en el curso de su trabajo diario con estudiantes y colaboradores. Originalmente, tanto la danza como la coreografía eran construidas enteramente en torno a su persona, pero para la década de 1940, permitía a otros bailar papeles importantes, y asignaba también una cierta parte de la coreografía a sus estudiantes más dotados. Esta libertad no era sin condiciones: Graham podía enfurecerse si la danza no era creada a su gusto.

Graham fue capaz de mantener su vida de bailarina durante un tiempo asombrosamente largo. Uno de sus mayores triunfos tuvo lugar en 1958, cuando contaba 64 años. Tras tres años de relativamente escasa creación de danza, compuso *Clytemnestra* (*Clitemnestra*), un extenso drama bailado que ocupó el programa de toda una noche. Este retrato de la Casa de Atreo, condenada a la desgracia, presentaba a Graham como la anciana reina, «una mujer iracunda, feroz y malvada»¹⁰⁶ con la mente de un hombre y la seducción de una mujer. Enviada al Hades, la reina examinaba retrospectivamente los acontecimientos de su vida, no en un orden lógico, sino más bien mediante una asociación libre basada en la conciencia de la propia reina de sus atroces fechorías. Observando cómo «progresaba» desde ser la esposa infiel de un rey hasta los papeles de conspiradora, usurpadora y asesina, descubría por qué había sido condenada

al infierno. Al final, llega a darse cuenta de que pudo romper esta cadena de venganza simplemente reconociendo su papel fundamentalmente culpable en la cadena de acontecimientos.

Con una coreografía pensada para que pudiera ser representada tanto como bailada, *Clitemnestra* constituía un extraordinario logro estético. La descripción plástica de Graham fue ampliamente reconocida como magistral, combinando sus sumamente desarrolladas habilidades de actriz con su todavía formidable maestría física. Al mismo tiempo, era un serio recordatorio para todos —y quizá muy especialmente para Martha Graham— de que no podía seguir indefinidamente como bailarina.

Aterrorizada por el doloroso pensamiento de que podría no ser ya capaz de bailar, Graham intentó prolongar su vida en la danza lo más posible. En los años que siguieron a su período griego más intenso, Graham había continuado haciendo coreografías; en efecto, había creado trece nuevos papeles para sí misma de 1947 a 1969. Las obras más tardías de Graham pertenecen aproximadamente a dos categorías: piezas teatrales de más envergadura sobre una figura histórica que desnuda su alma, y piezas más ligeras de fantasía poética, que incluyen las que ridiculizaban la obra anterior de la propia Graham.¹⁰⁷ En general, se percibía un sabor neoclásico;¹⁰⁸ había una renovada atención a cuestiones formales, una mayor simetría y distancia, y exotismo, sangre y violencia menos evidentes, aunque a menudo se insinuaban la desesperación y la desintegración. Las obras creadas justo antes de su retirada exhibían una especie de nostalgia por los poderes perdidos de Graham: habitualmente, ella se situaba en el centro de la acción, pero casi inmóvil, de un modo que recuerda el papel de espectador adoptado por Picasso en sus obras tardías y las posturas de comentarista asociadas con otros creadores de edad, como Eliot y Einstein.

OCASO Y RENOVACIÓN

Para la década de 1960, la vida personal y profesional de Martha Graham había llegado a un punto crítico. Varios de sus mejores bailarines y algunos de sus colaboradores más dotados la habían dejado, acusándola de que los utilizaba y no les reconocía lo suficiente.¹⁰⁹ Tras la pérdida de aquellos a quienes había estado próxima, se sintió verdaderamente sola. Su compañía de danza continuó ensayando, pero críticos y miembros del público comenzaron a cuchichear que Graham no podía seguir bailando. Ciertamente, era una coreógrafa de inspiración; también era una actriz formidable y prestigiosa, quizás incluso, como había sostenido Katherine Cornell, la mejor actriz de Norteamérica. Nada tonta, Graham había continuado creando papeles que destacaban su talento de actriz y su personalidad carismática, al tiempo que reducía las exigencias sobre su cuerpo. Sin embargo, había bastante diferencia entre presentar su cuerpo *como si*

fuera vieja y presentar su cuerpo de un cierto modo porque *era* vieja. Martha Graham, que según las diversas opiniones debía tener en ese momento sesenta, sesenta y cinco o incluso más de setenta años de edad, era ya demasiado vieja para bailar en público.

Esta toma de conciencia fue un golpe muy duro para Graham. Bebía habitualmente, a veces en exceso; en ocasiones tanto que apenas podía llegar hasta el escenario. Aparecieron otras formas de destrucción. Graham se deshizo de documentos, cartas y notas de su vida anterior. Aunque concedía muchas entrevistas, dificultó el escribir sobre ella sin contar con su presencia. Durante veinte años, prácticamente la única información biográfica disponible estaba contenida en una descripción de Angelica Gibbs en el *New Yorker*.¹¹⁰ Se oponía a que filmaran sus danzas, y no quería que sus antiguos papeles fueran bailados por nadie. Ponía reparos a la cámara porque, en su opinión, sólo seguía al bailarín pasivamente: en cambio, en una actuación en vivo, «cuando tienes a Nureyev en el aire, allí está. En el aire como un insecto».¹¹¹ Como Isadora Duncan, Martha Graham prefería ser recordada como una leyenda, más que como un icono filmado, por no decir como una bailarina anciana. Como había declarado una vez: «El instrumento de un bailarín es su cuerpo, confinado por el nacimiento y la muerte. Cuando perece, su arte perece con él».¹¹²

En la mente de Graham estaba vivo el modelo de St. Denis, que había bailado (y aparentemente bailado bien) hasta más allá de los ochenta años. Interesadamente, Graham dejaba a un lado los ejemplos de Wigman, que había dejado de bailar a los cincuenta y seis, y de Humphrey, que había sido forzada por la enfermedad a abandonar a una edad aún más temprana. Pero, finalmente, la situación entró en crisis. Miembros de su compañía —los mismos individuos que habían estado sometidos a su voluntad durante décadas— fueron a Graham y le exigieron el derecho a actuar sin ella.¹¹³ Encolerizada y herida, Graham hizo todo lo que pudo por cambiar esta sorprendente postura, pero en vano. Y entonces, un día de 1970, apareció en el *Berkshire Eagle* y en el *New York Times*, sin su autorización, el anuncio de que Martha Graham se había retirado.¹¹⁴

La nota enfureció a Graham. En efecto, al día siguiente, desmintió la información en tono retador y, para entusiasmo de sus *fans*, anunció que continuaría bailando. Pero, en realidad, el anuncio sólo confirmaba lo que ya había acontecido. Finalmente, Graham consiguió tomarse con algo más de filosofía este doloroso giro de los acontecimientos:

La decisión me ponía físicamente enferma [...] Tuve que retirarme al campo hasta que hice ciertos ajustes en mí misma. Alguien me dijo: “Martha, no eres una diosa. Debes admitir tu mortalidad”. Eso es difícil cuando te ves como una diosa y te comportas como tal [...] Al final, no quise que la gente me compadeciera. Si ya no puedo bailar, entonces no quiero hacerlo. O, al menos, no querré.¹¹⁵

Tras su retirada, Graham no dio indicio alguno de que continuaría su vida en el mundo de la danza. Y, en efecto, durante los dos años siguientes, en los que estuvo bastante enferma, Graham permaneció ausente de la escena pública. Pero, en 1973, anunció que iba a reaparecer como directora de su compañía. La Martha Graham Dance Company era en este momento la institución teatral más antigua existente en el país, si exceptuamos la Metropolitan Opera. Para asombro de muchos, Graham tomó las riendas, eliminando gran parte del personal y de los vestigios de su antigua compañía, y comenzó a hacer coreografías, por primera vez en su vida, sin verse a sí misma como la personificación principal, la razón de ser, de su coreografía. Estas danzas tardías incluían *The Owl and the Pussycat* (*La gatita y el búho*), una parodia de las obras clásicas de Graham, con animales que representaban varios personajes del repertorio de Graham; y su última pieza, *Maple Leaf Rag* (1990), otra parodia de las debilidades humanas, con música de Scott Joplin, obra que recordaba su cálida relación con Horst durante un época al parecer menos compleja. Quizá no sea sorprendente que las nuevas danzas que siguieron a su retirada oficial no se centraran en una protagonista particular; Graham podía haber encontrado demasiado difícil situar en el cuerpo de otra los movimientos y los papeles que previamente había reservado para sí misma. «Preferiría mucho más estar bailando. Siempre lo echaré en falta», declaraba.¹¹⁶

Además de proyectar danzas para que otros las ejecutaran, Graham permaneció activa de otras maneras. Una de las más teatrales era su perfección en el arte de la conferencia-demostración, en donde ella, todavía figura de un impacto asombroso, hablaba al público sobre arte en general, reflexionando después sobre sus propias experiencias y logros. Estas actuaciones cautivadoras eran espectáculos primorosos, y Graham los explotó hasta la saciedad. Podía contar chistes, citar largos pasajes literarios de memoria y hablar improvisadamente acerca de su propia vida. Por aquel entonces concedía muchas entrevistas, ocasionalmente escribía artículos, e incluso permitía alguna filmación de su compañía de danza.

De la mayor importancia es el hecho de que Graham permitiera al final la recreación de algunas de sus obras más notables. Mientras que, antes, había preferido limitar la existencia de esos trabajos a los recuerdos de quienes habían tenido la dicha de bailar o estar entre el público, Graham trabajaba ahora diligentemente con sus bailarines para presentarlos ante un nuevo público. Con mucha frecuencia, estos bailarines eran muy bien recibidos por el público y la crítica; daban una segunda vida, si bien no permanente, a creaciones que de otro modo habrían desaparecido de la conciencia humana. Finalmente, la forma de arte más antigua estaba entregando sus secretos a una era dedicada a las técnicas de conservación de obras.

Financiar sus empresas nunca había sido fácil. Aun cuando sus clases, recitales y conferencias-demostraciones agotaran las entradas, como ocurría con frecuencia, todavía quedaban déficits considerables que enjugar. El empresario Sol Hurok se había enorgullecido mucho de organizar las giras de Graham, pero había dejado de hacerlo

cuando se vio absolutamente incapaz de sacar ningún beneficio. A lo largo de su carrera, Graham había dependido de individuos filantrópicos para sufragar sus esfuerzos, ya desde el tiempo del apoyo de Frances Steloff en su primera representación y la presidencia de Martha Hill de los talleres veraniegos de danza, hasta el sostenimiento generoso de mecenas como Bethsabée de Rothschild y Lila Acheson Wallace. Al final de su vida, el escenógrafo Halston, que dotó a Graham de un estilo brillante, había sido particularmente generoso. Pero conforme el déficit ascendía de cientos a miles de dólares y, después, al final, a millones, la situación inestable de la Martha Graham Dance Company se convirtió en una preocupación de dominio público.

Pese a su declarada falta de interés en el dinero —para ella misma, sus bailarines o su compañía— Graham había sido un imán para el apoyo financiero. Como muchos de los más grandes artistas del pasado, había logrado cruzarse con mecenas que le permitieron seguir su musa, si bien a veces pagando un precio. Cuando comenzó la financiación gubernamental de las artes, tras la Segunda Guerra Mundial, Graham fue una de las principales beneficiarias. Pero, en 1983, la Martha Graham Dance Company recibió una negativa, dada a conocer ampliamente, a su solicitud de fondos compensatorios del National Endowment for the Arts (NEA). Es difícil determinar hasta qué punto esta negativa estaba justificada. En el Consejo había varios individuos de quienes podía haberse esperado que fueran favorables a su solicitud: es razonable pensar que no la habrían rechazado sin motivo. (Una floja gestión financiera y un futuro incierto para la compañía fueron las razones aducidas en su momento en la prensa.) Pero, siempre actriz, Graham aprovechó la ocasión para lanzar una protesta pública, acusando al Consejo de prejuicios contra los viejos, y llevando su caso «ante el pueblo». La acusación de haber rechazado a una institución americana fue demasiado dura para la NEA y, en los años siguientes, la Martha Graham Dance Company siempre recibió al menos algo de dinero de esta emblemática agencia gubernamental. Sin embargo, a la muerte de Graham, en 1991, había todavía un enorme déficit, y el destino final de su compañía seguía siendo tan incierto como siempre.

LOS LOGROS DE GRAHAM

La larga vida de Graham abarcó prácticamente el siglo XX, un período marcado por una expansión increíble del papel político de Norteamérica en el mundo, de ser un país relativamente simple y básicamente rural a convertirse en la potencia mundial de mayor nivel de industrialización. Hubo un movimiento equivalente en las artes, asumiendo Norteamérica gradualmente un puesto de influencia en formas que van desde las tradicionales (pintura e interpretaciones orquestales) hasta las contemporáneas (películas y medios de difusión).

En ningún otro campo fue esta tendencia más espectacular que en la danza. En la medida en que ésta fue reconocida en el siglo pasado como una forma de arte, ese reconocimiento estaba restringido al cada vez más anticuado ballet imperial. Gracias a los esfuerzos de los Ballets Rusos de Diaghilev y, más recientemente, a los logros maravillosos de Balanchine con el New York City Ballet, el ballet ha recibido nueva vitalidad en los últimos años, extendiendo su influencia incluso más allá del ámbito de Broadway. Y, por supuesto, las películas de mediados de siglo presentaban muchas variedades de danza.

Pero la singular historia de la danza del siglo XX es la aparición de la danza moderna. Comenzando con las inspiraciones de Duncan y los espectáculos de Denishawn durante las primeras décadas del siglo, la danza moderna despegó a finales de la década de 1920 en la ciudad de Nueva York. En una década, Denishawn parecía tan pasado de moda como el ballet tradicional, y el público acudía en masa, en cambio, a las obras contemporáneas creadas por una serie de bailarinas-coreógrafas jóvenes y serias. Para la segunda mitad del siglo, habían surgido muchas compañías de danza: la danza era ahora un elemento fijo, no sólo en los campus de colegios universitarios femeninos, sino también en muchas importantes universidades y prácticamente en cada área metropolitana del país, así como en muchos territorios lejanos.

Ningún movimiento de esta magnitud es el producto de una sola persona: pero mientras que es posible imaginar la iniciativa de la danza moderna en sus dimensiones habituales sin Humphrey o Holm o Wigman, es inconcebible sin Graham. Durante bastante más de medio siglo, fue su figura principal, su inspiración, su conciencia. Sus realizaciones —unas doscientas danzas distintas— merecen el calificativo de «legendarias». Como dice la biógrafa Stodelle: «Aquí está el repertorio más amplio, más imponente, único y variado que ha sido producido nunca por un coreógrafo, sólo comparable a Shakespeare en dramática y a Picasso en pintura».¹¹⁷ El crítico de danza Clive Barnes declaraba: «El destino de la señorita Graham es convertirse en una leyenda en vida e, indiscutiblemente, en la mayor figura que nunca haya surgido dentro del movimiento de la danza americana».¹¹⁸ El compositor Virgil Thomson la llamaba la mayor actriz americana de la época.¹¹⁹ De todos los comentaristas contemporáneos, la bailarina y coreógrafa Agnes de Mille ha sido la más elocuente sobre el tema de los logros de Graham:

En estos cien años, creo que los cinco artistas determinantes son Igor Stravinsky, Béla Bartók, Frank Lloyd Wright, Pablo Picasso y Martha Graham. Por lo que afecta a la danza y el teatro, éste es el siglo de ella. Y de estos cinco gigantes, Graham hizo el mayor cambio en su arte —en el lenguaje, en la técnica, en el contenido y en el punto de vista—, mayor, a la postre, que ningún otro artista aislado que se recuerde.¹²⁰

[...] Es, probablemente, la mayor aportación al vocabulario de la danza hecha en este siglo, comparable a las reglas de la perspectiva en pintura o del uso del pulgar al tocar el teclado [...] Martha es la fuerza suprema. Sus composiciones son magistrales. Martha es absolutamente única.¹²¹

Las realizaciones de Graham son particularmente extraordinarias, dado que carecía de las ventajas generalmente esperadas en alguien que llega a la cima de un campo y después lo remodela a su propia imagen. Aunque su infancia fue agradable y su familia la apoyó, Graham no había tenido recursos financieros que aportar a su profesión; para empeorar las cosas, el grupo social del que procedía despreciaba la danza. Porque era pequeña y no muy bella, St. Denis ni siquiera la había tomado en serio cuando llegó como nueva estudiante.¹²² Las artes de vanguardia eran consideradas normalmente un fenómeno europeo, y los americanos que querían participar se trasladaban habitualmente a Europa, quedándose a veces allí permanentemente. Finalmente, aunque la danza misma era considerada un dominio idóneo para las mujeres, el campo de la creación en general era considerado de modo absolutamente mayoritario como reservado a los hombres, más que abierto a «la hermana de Shakespeare».

Pero Martha fue capaz de utilizar estas desventajas —en mi terminología, estas asincronías— en su beneficio. Hizo de su exótica apariencia un elemento central de su atractivo. Hizo uso inteligente de las diversas hebras de su severa herencia puritana al desarrollar los densos temas de su baile —unas veces imitándola, otras socavándola—. Aunque estaba al tanto del pasado clásico y de los más recientes desarrollos europeos, escogió el sabor especial del paisaje americano, la ideología democrática y los ritmos contemporáneos de la vida de nuestro tiempo. Formó su compañía con mujeres fuertes y con talento, y luego la abrió, muy pronto, a hombres fuertes y con talento. Aunque no especialmente interesada en la política, guió con el ejemplo en la búsqueda de la igualdad de oportunidades, teniendo bailarines de diversas razas y etnias, y distribuyéndolos donde fueran más adecuados, independientemente de lo que los papeles estipulaban canónicamente. Sobre todo, era inagotablemente emprendedora, nunca durmiéndose en los laureles, siempre dispuesta a asumir riesgos, admitiendo el fracaso y preparada después para intentarlo de nuevo con renovada energía y dedicación. Como los demás creadores que estoy considerando, fue capaz de sacar el máximo partido de su marginalidad y de continuar elevando el listón cuando le parecía que podía ser aceptada acriticamente.

A causa de que su cuerpo permaneció joven, y su mente más joven todavía, Graham pudo continuar creando, y creando bien, durante tanto tiempo como Picasso —un período mucho más largo que los demás maestros de nuestro estudio—. A causa de que había creado prácticamente un nuevo campo y había estimulado el desarrollo de un ámbito complementario, Graham tenía disponible una espaciosa extensión en la que expresarse, y aprovechó al máximo esta amplitud. Su originalidad continuó sin mengua durante muchas décadas. En algunos aspectos, su tarea fue más difícil que la de Picasso, porque como intérprete —y, más tarde como líder de sus intérpretes— tenía que ser capaz de movilizarse a sí misma y a su grupo en un momento histórico concreto, y estar plenamente dispuesta de un modo que no les es necesario a los creadores en otros campos. Su esencia creativa no podía disociarse de su presencia física en un momento

dato. En este sentido, como he señalado, una intérprete artística como Graham parece más cercana a una personalidad política como Gandhi que a un artista «distanciado» como Picasso, Stravinsky o Eliot, o a un científico en soledad como Einstein o Freud.

A Graham le deleitaba esta centralidad de su ser físico, e intentó prolongarla tanto como le fue posible. Según todas las indicaciones, sin embargo, los costos emocionales y personales fueron grandes, y quizá particularmente para una mujer pionera. Aunque contó con el apoyo de Horst en momentos decisivos, el pacto fáustico que selló al final trajo consigo el sacrificio de la felicidad y la intimidad personales. Cuando el crítico Joseph Campbell habló una vez sobre dedicarse completamente a la vida, Graham replicó: «Si yo diera ese paso, perdería mi arte».¹²³ Pero al explorar su propio trasfondo con un grupo compacto de mujeres, Martha Graham estaba siguiendo una tradición familiar (y nacional). Quizá fue este sentido de enraizamiento en una tradición lo que le animó a abrir nuevas fronteras y a continuar haciéndolo así hasta el final de su vida.

Capítulo 9
MAHATMA GANDHI: UN DOMINIO
SOBRE LOS DEMÁS



Gandhi, hacia 1914

En 1600 fue creada la British East India Trade Company (Compañía Británica de Comercio de las Indias Orientales), y una década más tarde la Corona le dio autoridad ilimitada para comerciar en toda Asia. Durante los siguientes dos siglos, el poder y la influencia de la compañía creció continuamente. Se exportaban productos agrícolas y tejidos indios, mientras que se importaban al subcontinente asiático artículos manufacturados ingleses, libres de impuestos. A raíz de la decadencia del imperio mongol, la compañía trajo a la India una mano gobernante firme, una cierta estabilidad e industrialización, al tiempo que proporcionaba enormes beneficios a sus propietarios extranjeros.

LA INDIA BAJO MANDATO BRITÁNICO

La empresa británica tuvo éxito, en gran medida, porque supo aprovechar las tensiones endémicas entre las diversas facciones rivales, políticas y religiosas, del subcontinente indio. Una población de 250 millones de habitantes, que vivía en un mosaico de Estados, estaba sometida al dominio de unos pocos miles de comerciantes, funcionarios y personal militar británicos. En palabras del historiador William Shirer, «fue el único caso de la historia, creo, en que una empresa comercial privada se apodera de un subcontinente vasto y densamente poblado, gobernándolo con mano de hierro y explotándolo para su propio beneficio».¹

Aunque la Compañía Británica de Comercio de las Indias Orientales continuaba manejando los acuerdos comerciales, para finales del siglo XVIII el gobierno británico había comenzado a asumir una importante función administrativa.² La tensión entre los británicos dominadores (los «raj») y las poblaciones indias entró en su crisis decisiva en 1857. Soldados indios del ejército bengalí de la Compañía Británica de Comercio de las Indias Orientales capitanearon una sangrienta revuelta, que finalmente involucró a gran parte de la India y desembocó en la toma de Delhi y el establecimiento temporal de un emperador indio. Con un gran costo financiero y humano, los británicos sofocaron finalmente la llamada rebelión Sepoy. Desde entonces, la Compañía Británica de Comercio de las Indias Orientales fue sustituida por la reina de Inglaterra —ahora emperatriz de la India— y por una serie de virreyes que administraron el territorio en su nombre. Tras estas violentas hostilidades, comenzó a surgir el nacionalismo indio, se habló cada vez más de una India independiente, y comenzaron algunos esfuerzos hacia el autogobierno. Sin embargo, a lo largo del siglo XIX, y hasta bien entrado el XX, se contaba con que Gran Bretaña continuaría gobernando la India indefinidamente; que un solo indio decidido pudiera llevar a sus conciudadanos a la independencia era impensable.

En 1869, doscientos cincuenta años después de que los británicos comenzaran a controlar la India, y una sola década después de la rebelión Sepoy, nacía en Porbandar, junto al mar Árabe, Mohandas K. Gandhi. Su familia procedía de la casta vaisya, un estrato intermedio de la sociedad india dedicado al comercio y la agricultura.³ Aunque no muy educada ni rica, la familia de Gandhi había sido prominente en los círculos provinciales. Seis generaciones habían desempeñado el cargo de ministros del Interior o Primeros ministros en la península de Kathiawar, y varios habían destacado en virtud de sus valores sumamente éticos. La sociedad en la que Gandhi creció era bastante conservadora en asuntos religiosos y políticos; Gandhi mismo consideraba muy improbable que pudiera ocupar nunca un puesto dirigente de nivel nacional, por cuanto su familia procedía de una ciudad pequeña y disponía de limitados recursos materiales y sociales. (La mayoría de los demás creadores que estoy tratando habrían descrito sus trasfondos en términos similares.) Sin embargo, los padres de Gandhi parecen haber sido hinduistas inusitados, abiertos a una pluralidad de conductas y creencias religiosas.

Los señores Gandhi marcaban un elevado tono moral. La madre de Mohandas, sumisa y piadosa, ayunaba regular y desinteresadamente, y mostraba mucho valor —«ayunar consecutivamente dos o tres días no le afectaba lo más mínimo»—.⁴ El padre de Mohandas era severo y a veces tenía mal genio, pero juzgaba asuntos legales admirablemente, y ayudaba de buena gana en las responsabilidades domésticas. Una vez que el joven Mohandas confesó haber robado una esquila de oro del amuleto de su hermano, el padre de Gandhi tomó la culpa sobre sí mismo: en lugar de castigar a su travieso hijo, el padre lloró. Este ejemplo de un individuo ofendido que se abstenía de golpear indiscriminadamente a los otros hizo una profunda impresión sobre el pequeño Gandhi.

De niño, Gandhi era débil, inclinado a la soledad y reacio a practicar deportes. No destacaba como un estudiante particularmente bueno, y encontraba la escuela poco atractiva. Una vez se describió a sí mismo del modo siguiente: «Soy un hombre medio con menos capacidad que la media. Reconozco que no soy brillante intelectualmente. Pero no me importa. Hay un límite para el desarrollo del intelecto, pero ninguno para el del corazón».⁵ Desde temprana edad, Mohandas mostró un notable interés por las cuestiones relacionadas con el bien y el mal. En los juegos, se sentía atraído espontáneamente hacia el papel de conciliador. En la escuela, cuando se le pidió que falseara una respuesta para evitar a su maestro un bochorno público, el joven muchacho rehusó participar en el plan. En cambio, pretendía una posición de autoridad moral con respecto a sus padres y otros adultos. Quizás impresionados por su evidente talento en esta área, sus padres le permitían hacer las veces de árbitro moral, incluso en dominios donde podría haberse esperado que ellos afirmaran su autoridad.

La precocidad o prodigiosidad puede ser inmediatamente reconocida en ciertos campos. Si la sociedad proporciona oportunidades, a uno no le sorprende enterarse de que un niño de cinco o diez años sobresale en facultades matemáticas, interpretación musical, destreza en el juego del ajedrez o talento mecánico o espacial. Sin embargo, cuando se trata de la comprensión de otras personas y la capacidad para tratar eficazmente con ellas, los indicadores son elusivos. Las limitaciones de la niñez en tamaño, poder, profundidad y sutileza emocional, experiencia del mundo y conocimiento de las motivaciones, reducen las probabilidades de que un niño pequeño pueda resultar precoz en los dominios social, político, religioso o ético.

Dicho esto, no hay duda de que ciertos niños se sienten particularmente atraídos por las cuestiones que implican relaciones entre individuos, incluidas las referentes a la moralidad. Sin embargo, hay algo de ridículo (desde una perspectiva occidental) en ver a un niño de ocho o doce años disponiéndose a aconsejar o dirimir disputas entre sus mayores. Por las razones que fueren (incluida la fe en la posibilidad de la reencarnación), Gandhi parece haber sido un niño así; afortunadamente para él, su familia le dio libertad para explorar las relaciones familiares y para desarrollar sus propias respuestas a los problemas sociales y éticos que surgían cada día. Así, Gandhi tenía repetidas oportunidades para ponerse a prueba como agente moral.

A menudo, los individuos que finalmente se convierten en líderes religiosos, sociales o políticos parecen haber sido sumamente autocríticos; en términos freudianos, tienen un superyó poderoso. Experiencias que otros podrían haber olvidado o considerado triviales adquieren una gran importancia. Figuras tan dispares como san Agustín, Martín Lutero, Jean-Jacques Rousseau y Abraham Lincoln meditaban sobre sus debilidades juveniles e intentaban expiarlas, incluso décadas más tarde. Gandhi estuvo fuertemente influido por una amistad de juventud con un joven musulmán llamado Sheikh Mehtab, que le convenció para violar los principios hinduistas y comer carne. Los dos chicos también robaron dinero para comprar cigarrillos, y se sintieron tan culpables por su acción que pensaron en suicidarse.⁶ Gandhi también estaba avergonzado de haber ido a un burdel, aun cuando se había quedado sin habla e inmóvil, y no había hecho ningún requerimiento amoroso a la mujer que le proporcionaron. Desde su postura más mundana, el ensayista británico George Orwell intenta poner en perspectiva estos pecadillos de juventud: «Unos pocos cigarrillos, unos bocados de carne, unas pocas *annas* hurtadas durante la infancia a la criada, dos visitas a un burdel (en un caso, se marchó “sin hacer nada”), un desliz evitado por poco con su patrona en Plymouth, una explosión de mal genio, ésa es prácticamente toda la colección».⁷

Creciendo en una sociedad en la que los matrimonios eran acordados durante la infancia, Gandhi se casó con Kasturbai cuando ambos tenían trece años. En algunos sentidos, este matrimonio era adecuado; la mujer de Gandhi resultaba casi tan dura y tenaz como su marido, y su matrimonio duró durante más de medio siglo. Pero, todavía muy inmaduro, Gandhi se resintió de muchos aspectos de esta alianza forzada en la que después llamaría «la cruel costumbre del matrimonio de niños».⁸ Gandhi deseaba ardientemente a su joven esposa, y, sin embargo, se sentía culpable por sus pensamientos y acciones lujuriosos. Estos sentimientos se vieron enormemente avivados cuando Gandhi, que había estado junto al lecho de muerte de su padre, se retiró para tener relaciones sexuales con su esposa embarazada, y se enteró poco después de que su padre había muerto. Gandhi nunca se perdonó este acto de deslealtad filial, y consideró la posterior muerte de su primogénito, poco después de nacer, como un castigo adecuado a su delito.⁹

Estudiante mediano, ya casado y con responsabilidades familiares en aumento, Gandhi bien pudo haberse hundido en el olvido. En 1888, aprobado por los pelos su examen de ingreso, Gandhi fue admitido en un colegio universitario pequeño y barato, en Bhavnagar.¹⁰ Un amigo de la familia, Mavji Dave, convenció a Gandhi de que tenía mucho más sentido para él viajar a Inglaterra y convertirse en abogado. Aceptando este consejo y dejando atrás a su mujer y su primer hijo que sobrevivió, Harilal, Gandhi emprendió un viaje que iba a cambiar su vida.

Una multitud de opciones de vida

Al elegir estudiar en Inglaterra, Gandhi había decidido seguir un camino prohibido. El cacique de su comunidad le amonestó: «En opinión de la casta, tu proyecto de ir a Inglaterra no es correcto. Nuestra religión prohíbe los viajes al extranjero. También hemos oído que no es posible vivir allí sin comprometer nuestra religión. Uno se ve obligado a comer y beber con europeos».¹¹ Cuando Gandhi juró que mantendría las prácticas hinduistas, e intentó defender su decisión, el cacique respondió tajantemente: «Este muchacho será tratado desde hoy como un paria. Quienquiera que le ayude o vaya a despedirle al muelle será castigado con una multa de una rupia y cuatro *annas*».

Fueran los que fueran los costes psíquicos de viajar a Inglaterra, de elegir deliberadamente una senda marginal, la experiencia abrió a Gandhi a una serie de opciones mucho mayor de las que hubieran podido imaginarse en la India provinciana. Como Eliot al visitar Europa o Picasso al viajar a París, Gandhi pronto consiguió una visión con mayor perspectiva de su lejano hogar. Inicialmente se sintió atraído por ciertas características superficiales de su nuevo mundo. Se vestía como un *dandy* y se hizo instalar un espejo grande, ante el que podía pasarse minutos cada día, arreglando su

corbata y haciéndose la raya según la moda admitida por aquel entonces.¹² Para conseguir entrar en círculos sociales apetecibles, Gandhi estudió también varias lenguas, incluido el francés, y tomó clases de baile, locución y violín.

Su atracción por la vida de *dandy* resultó relativamente efímera; la fascinación por todo un montón de nuevas ideas resultó ser más duradera. Gandhi leyó mucho sobre el cristianismo, así como sobre el hinduismo. Aprendió sobre movimientos ideológicos emergentes, tales como la teosofía o el pacifismo. Ingresó en organizaciones como la Vegetarian Society of England (Sociedad Vegetariana de Inglaterra); en efecto, el escritor Ved Mehta señala que Gandhi parece haber desarrollado al principio un gusto por excentricidades de toda clase.¹³ Llevó a cabo experimentos de alimentación, dieta, ejercicios y otros medios de conservar la salud. Guardaba cuidadoso registro de todo lo que hacía y de todo el dinero que gastaba, obteniendo y aplicando con todo ello talento organizativo. Aunque ya era absolutamente abstemio (en parte debido a sus precarios medios económicos), se permitió un viaje a París para ver la Gran Exposición de 1889.

Paradójicamente, los tres años que Gandhi pasó en el extranjero, en Europa, acentuaron lo limitado de su trasfondo y confirmaron su identidad india. Estaba aprendiendo prácticas, conductas y sistemas legales europeos, no para poder «pasar por» inglés, como al principio podría haber deseado, sino más bien para poder un día situarse en pie de igualdad con individuos de todo el mundo. En este sentido era como Martha Graham, que también definió gran parte de su posterior actividad creativa en oposición a los formidables modelos extranjeros que se había encontrado cuando era una joven que viajaba por Europa.

El biógrafo Louis Fischer veía poco parecido entre el «mediocre, inexpresivo, discapacitado e indeciso M. K. Gandhi, abogado, que dejó Inglaterra en 1891 y el Mahatma líder de millones de personas». ¹⁴ Y, en efecto, salvo por el incidente en el que Gandhi defendió a cierto señor Allinson, de la Sociedad Vegetariana, contra los intentos de expulsarlo por su adopción de ciertos métodos anticonceptivos, hay en él pocos signos evidentes de valor y liderazgo político.

Sin embargo, pienso que esta caracterización olvida una dimensión importante de la experiencia británica de Gandhi. En su estancia en el extranjero, Gandhi aprovechó la situación para absorber enormes cantidades de material escrito, así como porciones generosas de experiencia vivida. A su llegada a Inglaterra, sólo había conocido una pequeña parte de un país y una minúscula muestra de las ideas religiosas del mundo; partió como alguien que se sentía relativamente cómodo en un centro de la civilización europea, alguien que había leído mucho, había estado abierto a un amplio, incluso abigarrado, muestrario de opiniones corrientes, y que había conseguido sentarse a la mesa y mantener sus convicciones en conversación con individuos de diversos países y trasfondos. Tales experiencias prepararon a Gandhi para tratar con el espectro de individuos con los que después se encontraría, y para comprender de modo intuitivo a los líderes británicos y a los educados al modo británico, con quienes finalmente tuvo que

negociar. En este relativo cosmopolitismo, se parecía a líderes chinos como Zhou Enlai y Deng Xiaoping, y a dirigentes soviéticos como V. I. Lenin, que habían pasado un tiempo en Europa occidental; y difiere en aspectos fundamentales de líderes como Mao Zedong y Josef Stalin, que nunca se habían aventurado más allá de sus países y carecían de intuiciones sobre otras sociedades.

En 1891, Gandhi regresó a la India, y, nada más llegar, le informaron de que su madre había muerto casi inmediatamente después de enterarse de que su hijo se había licenciado como abogado. Al poco tiempo, se encontró con un joven indio llamado Raychandbai (más tarde llamado Rajchandra por Gandhi), cuyo éxito material, carácter intachable, conocimientos religiosos, ansiedad filosófica y capacidad para la autorreflexión impresionaron enormemente a Gandhi. «Nadie ha hecho nunca en mí la impresión que Rajchandra hizo», iba a comentar Gandhi más tarde.¹⁵ El tiempo pasado con la figura mentora de Rajchandra ayudó a convencer a Gandhi, en un momento vulnerable de su vida, para que permaneciera hinduista y llevara una vida de buenas obras en su profesión.

Sin embargo, unos esfuerzos fallidos en pleitos, un desgraciado esfuerzo de proporcionarle influencias por parte de un miembro de su familia y ciertos consejos de un oficial británico convencieron a Mohandas de que no tenía futuro en la India, y de que debía buscar su fortuna en otro lugar del imperio británico, concretamente, en Sudáfrica. Cuando se presentó una oportunidad de viajar a Durban para proporcionar asesoramiento sobre un pleito legal, Gandhi dudó poco antes de aceptarla, y abandonó una vez más a su creciente familia. Puede verse aquí en acción una importante faceta de la personalidad de Gandhi: cuando la oportunidad llamaba a la puerta, no importaba a qué distancia ni con qué costo para él y su familia, la aprovechaba.

MADURACIÓN EN SUDÁFRICA

Gandhi llegó a Sudáfrica como un abogado joven e inexperto, con la esperanza de demostrar su competencia y obtener algunos logros materiales antes de regresar a su país natal. De hecho, tuvo éxito en sus primeros encuentros legales, con lo que volvió a confirmar su impresión de que el compromiso y la reconciliación podían ser más eficaces que la explotación de la debilidad de un adversario.¹⁶ Una serie de acontecimientos inesperados pronto se interpuso, y Gandhi tuvo que pasar la mayor parte de las dos décadas siguientes dedicado a la lucha política en este distante país.

La experiencia del tren en Natal

Un acontecimiento definitorio tuvo lugar cuando, tras pasar una semana en Durban, Natal, Gandhi decidió tomar un tren a Pretoria, en el Transvaal. En Maritzburg, Natal, un hombre blanco entró en el compartimento en el que estaba sentado, y se negó a pasar la noche en el mismo lugar que un Gandhi de piel morena. El revisor ordenó a Gandhi pasar a un compartimento de tercera clase, pero éste rehusó obedecer. Gandhi fue sacado del tren y obligado a pasar la noche, muerto de frío, en una estación de ferrocarril. Durante el resto del viaje al Transvaal, Gandhi siguió insistiendo en que le fuera permitido viajar en primera clase y alojarse en un hotel de primera categoría. Sin éxito en sus protestas, se fue irritando cada vez más por este maltrato. Gandhi decidió en ese mismo momento que la posición de los indios como ciudadanos de segunda categoría en Sudáfrica era inaceptable. En poco tiempo, había organizado un encuentro de todos los indios de Pretoria para analizar una situación que él consideraba insostenible.¹⁷

En años posteriores, Gandhi haría remontar los orígenes de la misión política en su vida a la noche que pasó tiritando en la estación de ferrocarril de Maritzburg. Como él recordaba: «Así hice un profundo estudio de las duras condiciones de los colonos indios, no sólo leyendo o escuchando lo que se decía sobre el tema, sino con mi propia experiencia. Vi que Sudáfrica no era un país para un indio que se preciara, y mi mente se fue ocupando cada vez más de la cuestión de cómo podía mejorarse este estado de cosa[s]». ¹⁸

Trabajando por los indios de Sudáfrica

La posición de los indios en Sudáfrica era poco clara en ese tiempo. La esclavitud había sido abolida en el Imperio británico en 1833, y desde entonces no se disponía en Sudáfrica de mano de obra barata. Los indios reclutados al principio para llenar este vacío, habían ido más allá de su cometido. Competían, a menudo con éxito, con los hombres de negocios europeos, un hecho que molestaba a los poderosos agentes de negocios británicos y holandeses, a quienes preocupaba la posibilidad de convertirse en una minoría en «su» propio país. Principalmente resueltos a hacer dinero, para poder mantener a sus familias y finalmente regresar a su hogar, los residentes indios concentraron escasas energías en alcanzar derechos políticos. Aunque técnicamente considerados ciudadanos de igual categoría que los de ascendencia europea, de hecho habían llegado a ser tratados como «coolies», un tipo de mano de obra despreciado y explotado.¹⁹ Descritos en los códigos legales como «asiáticos semibárbaros», no estaban autorizados a caminar por senderos ni a pasar la noche fuera de casa sin un permiso.²⁰

Los indios que vivían en Sudáfrica representaban un microcosmos del abanico de grupos políticos, religiosos y sociales que se encontraban en el subcontinente indio.²¹ La mayoría de ellos se inclinaba a ignorar u olvidar los malos tratos como el sufrido por Gandhi en su viaje de Natal al Transvaal. Gandhi no podía. Se sentía personalmente

humillado; el niño pequeño de tendencia moralizante, ahora ayudado por su conocimiento de primera mano de los derechos y la «urbanidad» de la vida inglesa y por las destrezas forenses recientemente adquiridas, pasó a la acción. En el encuentro que organizó, convenció a los indios de Pretoria de que eran una minoría maltratada; su única esperanza para mejorar su suerte política era asociarse y adoptar a continuación los criterios de conducta más elevados posibles. El primer encuentro con los indios de Pretoria fue seguido por la organización de numerosas actividades, que condujeron a ciertas victorias modestas. Por ejemplo, a los indios se les concedió el derecho a viajar en primera o segunda clase, si iban «correctamente vestidos».²²

Aunque Gandhi había esperado regresar a la India en ese mismo año, pronto se convenció de que debía permanecer en su nueva residencia, y acabó trayendo a su familia a Sudáfrica. Este cambio de planes fue motivado por su descubrimiento de que el gobierno sudafricano planeaba, en realidad, privar de sus derechos civiles a todos los ciudadanos indios. Durante los siguientes veinte años Gandhi anduvo inmerso en una casi incesante serie de actividades, todas encaminadas a mejorar la condición de los indios en Sudáfrica. Entre las cuestiones que provocaron el conflicto se incluían los esfuerzos del gobierno por privar a los indios del derecho al voto, restringir la emigración desde el subcontinente y hacer que los indios fueran fichados, se les tomaran las huellas digitales y pagaran impuestos como mano de obra contratada. Los cauces de la autoridad estaban muy dispersos en Sudáfrica. Este estado de cosas suponía que Gandhi tenía opciones sobre cómo proceder, pero también implicaba que una victoria en un nivel podía ser pronto invalidada por una decisión contraria en otro nivel o en otro foro. Por ejemplo, Gandhi obtuvo algunas concesiones del secretario de Estado británico para las colonias, lord Elgin, pero las vio abrogadas como resultado de una reorganización gubernamental, que permitió al Estado de Transvaal promulgar los trámites que quisiera.²³

En cuanto le era posible, Gandhi procedía por medios pacíficos y legales: escribiendo instancias, celebrando encuentros, creando organizaciones, argumentando razones y buscando resquicios y medios legales. Viajaba de aquí para allá, a Inglaterra y la India, para conseguir apoyo. Al principio, era un novato en todas estas actividades; donde no podía encontrar un maestro de quien tomar modelo, intentaba mejorar su actuación mediante el estudio y la observación de sí mismo. En este proceso, Gandhi descubrió una extraordinaria capacidad de confianza en sí mismo cuando era necesario. Aunque no siempre era amado, era respetado habitualmente por el modo tenaz, aunque tranquilo, en que perseguía sus fines.

Gandhi se ponía a menudo en peligro. En 1897, fue apaleado casi hasta perder el conocimiento y prácticamente linchado por una turba de blancos en las calles de Durban. En un gesto muy suyo, sintió lástima de los ignorantes que le habían atacado y no presentó cargos.²⁴ En 1908, fue enviado a la cárcel por primera vez.²⁵ Las condiciones

eran bastante miserables, y Gandhi se sintió triste, porque los apoyos en los que había llegado a confiar le habían sido retirados; no podía asistir a reuniones, negociar con quienes le apoyaban, ni planear futuras confrontaciones.

Lejos de intimidar a Gandhi, estos tropiezos con una realidad dura, y a veces inflexible, fortalecieron la resolución de este abogado en proceso de maduración. Pese a las tentaciones, rehusó sacrificar sus principios. El que una vez fuera extraordinariamente tímido, se convirtió en un orador cada vez más consumado.²⁶ Constituyó varias organizaciones que le permitían practicar sus habilidades emergentes de liderazgo. Se convirtió en un persuasivo escritor, y colaboraba con muchos periódicos tanto en Sudáfrica como en el extranjero, entre los que destaca el *Indian Opinion*, que se publicaba en inglés y en la lengua india gujarati. Aprendió a reunir fondos para sus empeños políticos. En círculos cada vez más amplios, era respetado como hombre de honor y como persona que podía conseguir que las cosas se hicieran de un modo que minimizaba la mala voluntad.

Un cambio de rumbo en plena madurez

Según la doctrina hinduista el período de la primera edad adulta es un tiempo en que el hombre está muy en el centro de la actividad. Gandhi era ciertamente un típico cabeza de familia indio en este sentido. Tenía suficiente éxito como abogado para poder vivir bien, criar a sus hijos holgadamente y reunir un equipo numeroso y diestro de colaboradores. (Es significativo que no cobraba honorarios por sus trabajos de interés público.) Vivía una vida sumamente organizada, cronometrada casi al minuto, y seguía escrupulosamente la pista de todas las actividades que tenían lugar bajo su patrocinio. Pertenecía a muchas organizaciones, que iban desde el Natal Indian Congress y la Indian Educational Association hasta la Esoteric Christian Union y la London Vegetarian Society.²⁷

Podría parecer que, para 1905 o 1906, todo le había llegado a la vez a Gandhi, el una vez deslucido joven abogado de pocas perspectivas. En efecto, el indio, ya hombre de éxito, pero todavía joven, podría haberse dormido en los laureles en Sudáfrica o haber regresado triunfalmente a la India, a desarrollar aún más su práctica legal o, siguiendo los pasos de sus antepasados, a desempeñar un papel secundario en la política.

Sin embargo, Gandhi no tenía sensación de plenitud. Si acaso, se sentía frustrado y, en el sentido más profundo, irrealizado. Lamentaba el hecho de que otros no siguieran su ejemplo personal, y culpaba de este estado de cosas a su fracaso a la hora de ejemplificar sus propios principios de vida. El pensamiento hinduista contrapone al papel del atareado cabeza de familia el del asceta religioso que vive retirado o Vanaprastha. Gandhi llegó a la conclusión de que esta parcela de su persona estaba infradesarrollada. En torno a 1905, comenzó a leer un tipo diferente de literatura, especialmente los escritos orientados más

espiritualmente del teórico social inglés John Ruskin y del novelista ruso León Tolstoi, además de los escritos sobre desobediencia civil del pensador social americano Henry David Thoreau. Y, bastante pronto, este activista estaba buscando oportunidades para traducir en la práctica sus opiniones filosóficas y religiosas en desarrollo.

Abandonando un hogar lleno de actividad y una vida profesional en Johannesburgo, Gandhi se trasladó con su mujer y sus cuatro hijos a una granja llamada Phoenix House en las afueras de Durban. Gandhi intentaba simplificar conscientemente su vida. Hacía ejercicios diariamente y comenzó a preparar su propia comida. Se introdujo en cuestiones de salud y de atención médica, asistiendo incluso al parto de sus últimos hijos. Después, en 1910, fundó Tolstoy Farm, una explotación de 445 hectáreas a 32 kilómetros de Johannesburgo.²⁸

En Tolstoy Farm, se esperaba que los setenta y tantos habitantes, que representaban diferentes religiones y procedían de muchas regiones de la India, vivieran como miembros de una familia unida, de un modo ascético, cooperativo y moralmente ejemplar. Poniéndose al cargo de la educación espiritual e intelectual de los más jóvenes, Gandhi promovió un modelo de educación gujarati, más que europeo. Cuando dos muchachos se dedicaron a la sodomía, Gandhi dio con una solución que le pareció acertada: comenzó un ayuno.²⁹ Cuando un chico y una chica dormían juntos, le cortaba el cabello a la chica y volvía a ayunar. Se alió con Sonya Schleslin y Henry L. S. Polak, dos individuos talentosos e idealistas que sacrificaron una existencia independiente para ayudar a Gandhi a realizar sus ideales de vida. E hizo votos de autocontrol, o *brahmacharya*, según los cuales tenía que desprenderse de toda posesión, permanecer pobre y abstenerse de toda relación sexual. «Llegué a convencerme —recordaba más tarde— de que la procreación y el consiguiente cuidado de los hijos era incompatible con el servicio público.»³⁰

Este paso a la vida de líder espiritual es quizá menos extraño para un indio que para un hombre de negocios occidental, puesto que en la cultura hinduista pueden encontrarse numerosos ejemplos de tal retiro del mundo exterior. Sin embargo, exige alguna explicación. Mi opinión personal es que Gandhi no creía que pudiera actuar como un agente en temas éticos, intentando conseguir una situación mejor para su pueblo, a no ser que él mismo hubiera alcanzado y llegado a encarnar algún tipo de autoridad moral. A Gandhi le parecía que sólo llevando una vida ejemplar e intentando influir en quienes lo rodeaban para que hicieran lo mismo, alcanzaría el grado necesario de pureza espiritual; y creía que sólo cuando tal pureza hubiera sido conseguida, tendría la autoridad moral para plantear exigencias a los demás dentro de la escena pública.

Al tomar estas decisiones cruciales sobre cómo orientar su vida, Gandhi estaba haciendo varios pactos: con su pueblo, su Dios y él mismo. En efecto, estaba renunciando a muchos de los placeres de la vida y adoptando la existencia de un asceta a fin de ser para los demás un modelo de los criterios más elevados de conducta. Mientras que los creadores dedicados a un trabajo solitario pueden hacer un pacto así

privadamente, aquellos cuyo trabajo afecta directamente la conducta de otros pueden tener que realizar sus pactos fáusticos de un modo claramente público, encarnando lo que predicán.

Parte de la personalidad de Gandhi le llevaba a una vida ascética, le apartaba de los centros de poder; sin embargo, también se sentía fuertemente atraído por el compromiso político y la protesta. En 1909 escribió «Indian Home Rule» («Hind Swaraj») («Reglamento interno indio»), un tratado político en el que exponía una agresiva defensa de la protesta no violenta; argumentaba contra una civilización centrada en las máquinas; criticaba el advenimiento de una sociedad secular europea tanto en Gran Bretaña como en la India; y pedía una vida de simplicidad, valores tradicionales y abstinencia, y todo ello había de ser buscado en pueblos pequeños. Como él decía: «El verdadero remedio estriba, en mi humilde opinión, en que Inglaterra deseche la civilización moderna que está animada por este espíritu de egoísmo y materialismo carente de sentido, vano y [...] una negación del espíritu del cristianismo».³¹

Refinando el procedimiento de protesta

Durante los últimos años de su tarea sudafricana, Gandhi se hizo significativamente más propenso a la confrontación. En la primera de una serie de eficaces acciones simbólicas, quemó su certificado de registro públicamente. Dirigió una serie de marchas de protesta en que cinco mil individuos actuaron como un ejército de paz.³² Gandhi intentó llenar las cárceles con sus compatriotas, a fin de demostrar la naturaleza antiindia de las leyes, incluida una especialmente inicua que declaraba ilegítimos los matrimonios indios. Por primera vez esta protesta iba a incluir a mujeres. Gandhi fue arrestado varias veces y enviado a la cárcel. Cuando los indios se enteraron de estos ultrajes a la principal figura de su comunidad, muchos de ellos fueron a la huelga.

Quizá lo más importante es que el método en el que Gandhi estaba trabajando entonces fraguó finalmente en sus prácticas del *satyagraha*, una forma verdaderamente nueva de protesta que iba a perfeccionar durante los primeros años tras su regreso a la India. Ya en 1906, Gandhi pidió a sus seguidores que resistieran a las leyes que consideraban injustas, haciendo piquetes y desobedeciendo las ordenanzas, pero también absteniéndose de la violencia y no resistiéndose al arresto.³³ Sus seguidores mantuvieron esta directriz, aun cuando fuera a costa de sus vidas. Gandhi comenzó a darse cuenta de que esta resistencia no debía ser meramente una actitud pasiva; debía ser una fuerza activa, que afirmara la vida, positiva.

Las actividades de Gandhi en Sudáfrica se convirtieron en titulares en Inglaterra y en la India. Mediante declaraciones habituales a la prensa y la acertada distribución de cablegramas, Gandhi se aseguró de que todos los que debían conocerlos estuvieran informados de los malos tratos sufridos por los indios en Sudáfrica y de su resistencia

pacífica. Aumentaron las presiones para que se diera alguna solución a una situación que muchos consideraban injusta y que casi todos veían como tremendamente embarazosa para el gobierno.

Aunque Gandhi no ostentaba ningún cargo oficial, fue capaz de conseguir a fuerza de trabajo un acuerdo con el general Jan Christian Smuts, cabeza del gobierno sudafricano.³⁴ Todos los matrimonios indios fueron reconocidos como legítimos, y varios impuestos y tratos vejatorios fueron suprimidos. En la superficie, las relaciones entre Smuts y Gandhi eran cordiales y, en más de una ocasión, Smuts hizo notar su respeto por el líder político indio. Pero, cuando en 1914 Gandhi regresó a la India definitivamente, Smuts declaró: «El santo ha dejado nuestras costas, espero que para siempre».³⁵

Gandhi había alcanzado algún éxito ayudando a los indios en Sudáfrica, pero probablemente sus mayores logros fueron personales. Durante sus dos décadas lejos de casa, había pasado de ser un abogado tímido e ineficaz a ser una fuerza política con la que había que contar. Repartiendo su atención entre sus acciones en la escena pública y su personal crecimiento espiritual, estaba siempre totalmente ocupado. Desarrollaba posturas filosóficas y después las vivía. Sus experimentos los llevaba a cabo, en parte, dentro de su propia cabeza, pero también, en parte, en colaboración con otros individuos, de quienes intentaba conseguir que se dedicaran a algunas de sus misiones. Gandhi estudiaba y aprendía de cada una de estas actividades organizativas, tanto éxitos como fracasos, y hacía uso de esas lecciones en los encuentros sucesivos. Los creadores científicos como Einstein trabajan primordialmente con la organización de conceptos; los artistas como Stravinsky o Picasso están ocupados con la concepción, ejecución y revisión de obras en un sistema simbólico ya desarrollado; para gente como Gandhi, creadores políticos, el núcleo de su obra creativa consiste en la capacidad para movilizar a otros seres humanos al servicio de un objetivo mayor, a menudo acometido con gran riesgo personal. Sus acciones personales son su medio de expresión, central respecto a su misión.

APRENDIENDO EL ESTADO DE COSAS EN LA INDIA

Aunque había pasado su niñez en la India y había regresado a casa regularmente, Gandhi era prácticamente un extranjero en el país al que llegó en 1914, en vísperas de la Primera Guerra Mundial. Con cuarenta y cinco años, la mayoría de los últimos veintiséis los había pasado fuera. Gandhi era conocido en los círculos políticos por sus bien orquestadas protestas en Sudáfrica, y, de hecho, el partido dominante en el Congreso le había ofrecido un puesto de dirigente a su regreso. Donde quiera que fuera, la gente acudía en masa para verlo y recibir su *darshan*, o bendición.

En ese momento, su más cercano aliado político y su mentor en asuntos indios era un funcionario del partido que dominaba el Congreso, llamado Gopal Krishna Gokhale. Gandhi conocía a Gokhale desde 1896; habían permanecido en estrecho contacto, y Gokhale había representado a menudo a Gandhi en la India durante los años sudafricanos. En un gesto bien intencionado pero ambiguo, Gokhale había arrancado a Gandhi, nada más volver, la promesa de que no hablaría en público durante un año. Este respiro político dio a Gandhi la oportunidad de viajar mucho por la India (en vagón de tercera clase —por propia voluntad, naturalmente), para familiarizarse con la situación del país, y para evaluar los rumbos de acción que él podría seguir en los años venideros, a la luz de cualesquiera oportunidades pudieran presentarse. Desgraciadamente, Gokhale murió ese mismo año, de modo que a Gandhi le faltó una persona mayor de confianza con quien pudiera someter a prueba sus ideas todavía no contrastadas.

Una peculiar coincidencia complicó los primeros años de Gandhi tras su regreso a la India. Por una parte, él sabía que quería usar de algún modo los métodos de protesta desarrollados en Sudáfrica, a fin de mejorar la situación en la India. Como Gandhi decía: «Quería poner a la India al corriente del método que había ensayado en Sudáfrica, y deseaba poner a prueba en la India la medida en que su aplicación podría ser posible. Así pues, mis compañeros y yo elegimos el nombre “Satyagraha Ashram”, porque expresaba tanto nuestra meta como nuestro método de servicio».³⁶ Al mismo tiempo, sin embargo, Gran Bretaña estaba en guerra contra las potencias del Eje, y Gandhi consideró una cuestión de principios que los indios debían ser leales a su gobierno de hecho. Así, Gandhi desistió de aplicarse a ningún tipo de desobediencia civil contra Gran Bretaña durante el período de la Primera Guerra Mundial. Algunos vieron en esta decisión de dejar en suspenso la lucha un signo de debilidad entre las filas indias. Como lord Lamington declaraba: «Las garantías reales de nuestra permanencia en la India continuaban tan fuertes como siempre, verbigracia, el sistema de castas, la diversidad de nacionalidades y credos, y la falta de confianza y fe de unos nativos en otros». Sin embargo, la guerra forzó a Gran Bretaña a hacer algunas concesiones políticas a la India y a delegar algunos poderes, pasos ambos necesarios y oportunos en un momento en que más de un millón de indios estaban luchando bajo la Union Jack y más de cien mil iban a perder sus vidas.

En el caso de innovadores políticos e ideológicos como Gandhi, especialmente los que arrastran con su ejemplo personal, es posible señalar docenas, si no cientos, de puntos en que su credo se ha articulado y sus principales prácticas se han solidificado. Ya hemos encontrado varios de esos momentos definitorios, comenzando con los encuentros moralizantes de Gandhi durante su infancia, su defensa del desventurado doctor Allinson en la Sociedad Vegetariana, la noche en la estación de tren de Maritzburg, los primeros encuentros de protesta en Durban, las semillas de la idea del satyagraha, los primeros ayunos en Tolstoy Farm y los encarcelamientos y las marchas públicas durante los últimos años en Sudáfrica. También podemos señalar algunos acontecimientos sucedidos

al poco de su regreso a la India, como la desobediencia civil llevada a cabo con los campesinos de Champaran, situado al pie del Himalaya. En esta ocasión, Gandhi llamó la atención sobre una práctica injusta por la que los campesinos habían sido legalmente obligados a dedicar el 15 por ciento de sus tierras a producir añil para su propietario.³⁷ Durante esta acción, Gandhi se dio cuenta de algo: «Yo tenía que desobedecer la ley británica porque estaba actuando en obediencia a una ley más alta, la voz de mi conciencia. Este fue mi primer acto de desobediencia civil contra los británicos».³⁸

Gandhi mismo contribuyó a esta impresión de una larga serie de «experimentos con la verdad», cada uno de los cuales podría ser considerado una piedra puesta en el edificio del satyagraha que se iba levantando. Y, en efecto, en el caso de individuos que están llevando a cabo sus experimentos en la escena pública, donde los acontecimientos necesariamente precisan mucho tiempo y siguen un rumbo incierto, la forma definitiva de las prácticas sólo aparecerá tras muchos ensayos e intentos experimentales y parciales, a lo largo de los años. En este sentido, su crecimiento creativo parece más gradual, menos extraordinario, que el de individuos creativos que se dedican exclusivamente al mundo de los conceptos o a la producción de obras artísticas distintas, de las cuales una ocasionalmente parece fundamental.

Un acontecimiento fundamental

Dicho todo esto, estoy de acuerdo con Erik Erikson en que los acontecimientos de Ahmedabad, en la India centrooccidental, en 1918, fueron centrales para la formación del Mahatma (o «alma grande»), como llegó a ser llamado cada vez más por sus paisanos que lo admiraban, incluido el gran poeta Rabindranath Tagore. Merece la pena examinar de cerca los detalles de lo que Erikson denominaba «el acontecimiento»; después podemos dar un paso hacia atrás para considerar más ampliamente la naturaleza del importante logro de Gandhi y su comprensión en profundidad.

En la superficie, «el acontecimiento» fue un conflicto laboral en una zona a menudo conocida como «el Manchester de la India». Durante una época de inflación, elevados beneficios y altos impuestos, los trabajadores textiles de los molinos de la familia Sarabhai y de otros propietarios de molinos cercanos pensaron que no estaban recibiendo una compensación adecuada. Surgieron la cólera, el malestar y un deseo ardiente de corregir esta injusticia que sufrían. A instancias de las autoridades locales (pero, probablemente, también con la clara intuición de que él podía dirimir la cuestión), Gandhi intervino; elaboró un acuerdo que tanto los trabajadores como la dirección consideraron satisfactorio.

Este hecho fue notable en varios aspectos. El primer rasgo inusitado era la identidad de los propietarios de los molinos. Los Sarabhais eran una distinguida familia india que había realizado muchas obras buenas y que, de hecho, fueron los anfitriones de Gandhi

en un ashram, una especie de Phoenix Farm renovada, durante su estancia en aquel lugar. El propietario, Ambalal Sarabhai, encabezaba a los propietarios de los molinos, aunque su hermana Anasuya simpatizaba con los huelguistas, y era una firme partidaria de Gandhi y sus métodos. Según describe la confrontación el biógrafo Robert Payne, «para Anasuyabehn Sarabhai era una cuestión de justicia; para los propietarios de los molinos era una cuestión de beneficios; para Gandhi era una cuestión de poner a prueba los recursos del satyagraha».³⁹

Un segundo rasgo distintivo era la naturaleza de una huelga que fue emprendida, finalmente, cuando los intentos iniciales de arbitraje habían fracasado. Gandhi pidió a los obreros que se comprometieran a no hacer uso de violencia alguna, sin molestar a los que rompieran la huelga, sin mendigar; ellos consintieron en permanecer firmes y ganarse el pan por otros medios durante la huelga. Durante dos semanas, los huelguistas demostraron un valor y un autocontrol ejemplares: asistían diariamente a reuniones donde Gandhi, sentado bajo un baniano de ancha copa, les exhortaba a permanecer fieles a su promesa. Pero después, entre signos de debilitamiento, Gandhi comenzó a temer que la resolución de los trabajadores no se mantuviera.

La tercera característica inesperada fue el giro tomado por la protesta. En vez de continuar la huelga, con sus riesgos de exigencias mayores o una violencia inaceptable, Gandhi decidió ayunar. Habiendo analizado la situación cuidadosamente, Gandhi pensó que había llegado a una solución que era realmente justa para ambas partes, así como a los modelos de conducta que cada antagonista debía seguir. Para subrayar la fuerza de su convicción, decidió poner su propio ser, su propia vida, en juego:

En mi opinión, hubiera sido infiel para con mi Hacedor y para con la causa a la que me estaba adhiriendo, si hubiera actuado de otro modo [...] Me di cuenta de que era un momento sagrado para mí, mi fe estaba sobre el yunque, y no dudé en levantarme y declarar a los hombres que un quebrantamiento de su voto, tan solemnemente emitido, era inaceptable para mí, y que no tomaría ningún alimento hasta que les hubieran concedido el 35 % de aumento o hasta que hubieran caído. Una reunión que hasta entonces estaba siendo diferente a las reuniones anteriores, totalmente insensible, se despertó como por arte de magia.⁴⁰

La decisión efectiva de ayunar había llegado sin avisar: «Las palabras vinieron a mis labios», dijo Gandhi.⁴¹ Éste rechazó el interés de los huelguistas en ayunar al mismo tiempo que él, prefiriendo hacerles mantener la promesa que le habían hecho ya. Fue su primer ayuno por una causa pública y no privada.⁴² Y reveló a Gandhi el drama, potencia y simplicidad de una nueva arma.⁴³

La última característica destacable fue el resultado. Al principio, los propietarios de los molinos estaban furiosos por la huelga. Gandhi dijo: «Recibieron mis palabras fríamente, e incluso me lanzaron observaciones sarcásticas cortantes y finas, como, efectivamente, tenían perfecto derecho a hacer».⁴⁴ Tras tres días de ayuno, los propietarios de los molinos comenzaron a descubrir algunos medios de arreglo. Habían insistido en que no concederían más de un 20 por ciento de aumento de sueldo, mientras que los obreros persistían en reclamar un aumento del 35 por ciento. Gandhi anhelaba

una solución en la que cada parte creyera haber obtenido legitimación moral y, así, elaboró trabajosamente un acuerdo en el que los obreros recibían un aumento del 35 por ciento un día (satisfaciendo así el análisis de la situación que ellos mismos hacían), un aumento del 20 por ciento al día siguiente (satisfaciendo así el análisis de los propietarios de los molinos) y, después, un aumento permanente del 27,5 por ciento (el compromiso aritmético). Alcanzado el acuerdo, los obreros volvieron al trabajo.⁴⁵ Y, lo que era más satisfactorio, un método de arbitraje que duraría décadas comenzó a configurarse poco después.⁴⁶

De esta aparentemente accidental concatenación de hechos, tanto Gandhi como la India obtuvieron mucho. Como dice la biógrafa Judith Brown:

La campaña [de Gandhi] en Ahmedabad no sólo demostró la viabilidad del satyagraha en otro tipo de conflicto, sino también muchas de las características de sus campañas, que iban a darse donde quiera que él tuviera algún control real —la búsqueda de una solución pacífica al principio, la promesa sagrada como corazón de la lucha, la disciplina estricta y el espíritu de superación entre los participantes, la publicidad efectiva, la creación de un ambiente de presión y autoridad morales y, finalmente, una solución de compromiso para salvar la cara de todos los afectados.⁴⁷

La importancia del acontecimiento de Ahmedabad

Si consideramos el acontecimiento de Ahmedabad como fundamental en el desarrollo del Mahatma, surge la pregunta sobre el tipo de apoyo que Gandhi necesitó para llevarlo a cabo con éxito. Mis anteriores análisis de avances creativos sugerían la presencia de un solo individuo (como Georges Braque) o un pequeño grupo (como la Olimpiada de Einstein o el círculo de Diaghilev), que proporcionan el apoyo afectivo así como una receptividad cognitiva ante lo que se está acometiendo. En la medida en que los creadores están elaborando un nuevo lenguaje, quienes les apoyan deben tomar parte en el proceso de decodificación y ayudar a los creadores a ver que lo que están intentando expresar puede tener sentido para otros, así como para los mismos creadores.

Desde cierta perspectiva, las experiencias de Gandhi en Ahmedabad pueden parecer alejadas de las de Eliot al escribir *La tierra baldía*, o las de Freud al elaborar los detalles de «El proyecto» o al interpretar sus propios sueños. No deseo minimizar las diferencias. Lo que, para Freud o Eliot, es un actividad mayormente individual, que tiene lugar durante un tiempo relativamente corto, es una actividad claramente pública para Gandhi, con vínculos más fuertes con protestas anteriores (y posteriores).

Sin embargo, en un nivel más profundo, es razonable que haya grandes afinidades entre los dos tipos de experiencias. Según su propio testimonio (que analizaré dentro de un momento), Gandhi era consciente de que estaba elaborando los principios de un nuevo lenguaje, o incluso un nuevo sistema axiomático, durante el período en que el satyagraha se iba fraguando. Habiendo ponderado cuestiones durante años, la decisión de

ayunar le vino justamente como el «acorde sagrado» le vino al preparado oído de Stravinsky. En circunstancias de tal tensión, bien pudo serle necesario tener un entorno de apoyo, de tono familiar, en el que realizar esta hazaña. Aquí es donde la familia Sarabhai se convierte en decisiva. Gandhi no estaba tratando con un combatiente remoto o impersonal; más bien, estaba en la diaria compañía de una familia, con uno de cuyos miembros estaba aliado estrechamente, aunque se encontraba enfrentado temporalmente con otro miembro respetado de esa misma familia. Estos individuos podían entenderse mutuamente del mismo modo que madre e hijo pueden interpretar fácilmente uno los sonidos y gestos del otro: Gandhi podía estar seguro de que su «lenguaje» era entendido por su amiga y su adversario. En cierto sentido, Gandhi puede parecer el creador que se inventó a sí mismo; pero, en otro sentido, se benefició de un sistema de apoyo de tipo familiar durante los momentos de su avance más atrevido y decisivo.

La situación de Ahmedabad se había resuelto con un éxito extraordinario, aunque Gandhi llegó a reconocer más tarde tanto las circunstancias únicas que allí se dieron (su amistad personal con los protagonistas principales), como la naturaleza coercitiva del ayuno, que había iniciado para captar la atención y la conciencia de sus amigos. En los años que siguieron inmediatamente a la huelga y el ayuno de Ahmedabad, Gandhi encontraría —y quizás estimuló— cierto número de situaciones que habían de reclamar todo el arsenal de sus poderes.

La expansión de los esfuerzos militantes

En el balance de este período hubo de todo. Gandhi sólo obtuvo un éxito parcial en lo referente al proyecto de ley Rowlatt, una hostil prolongación de las restricciones del tiempo de guerra en la vida política india. En lo que denominó «la mayor batalla de mi vida»,⁴⁸ el hombre que se estaba erigiendo en principal promotor de las protestas de la India encabezó una *hartal*, o huelga, a escala nacional. El primer esfuerzo organizativo nacional dirigido explícitamente contra los británicos, la protesta Rowlatt, al final acabó en violencia: indios matándose unos a otros, indios matando británicos y la célebre masacre de Amritsar, en la que las tropas del brigadier R. E. H. Dyer abrieron fuego contra la multitud reunida, hiriendo o matando a casi mil seiscientas personas.

Tras el episodio de Ahmedabad, en el curso de tres años asombrosamente intensos, Gandhi hizo varios intentos más de unir a los indios, por ellos mismos y para hacer frente común ante la hegemonía británica. Gandhi intentó aunar las fuerzas musulmanas e hinduistas en las agitaciones de Khilafat de 1919 y 1920, y defendió a dos periodistas musulmanes que habían sido encerrados durante la guerra; pero nunca consiguió reconciliar estos partidos religiosos implacablemente opuestos.⁴⁹ Le conmocionó particularmente una turba india, que cometió un asesinato en Bardoli a principios de 1922.⁵⁰ Gandhi admitió sus errores en alguna de estas actividades de organización,

incluida la confesión de «un error himalayo garrafal»: había supuesto que los indios eran capaces de la no violencia, pero en cambio había descubierto que a muchos les era imposible mantener esta forma exigente de autocontrol.⁵¹

En marzo de 1922, Gandhi pagó un alto precio por sus actividades organizativas cada vez más militantes. Fue juzgado por sedición: por incitar a los indios a actos de amotinamiento y homicidio con sus escritos, con su postura de enfrentamiento respecto a Gran Bretaña y sus representantes en la India e, implícitamente, por su creciente autoridad sobre el partido del Congreso.⁵² El juez Robert Broomfield conocía y tenía simpatía a Gandhi, y elogió a un hombre de «altos ideales y de vida noble, e incluso santa».⁵³ Al mismo tiempo, el juez señaló que sus sentimientos personales no podían pesar en el juicio o la sentencia, y pronosticó el resultado final de su desagradable tarea. Gandhi cooperó declarándose culpable y renunciando al derecho a un abogado defensor.

Gandhi hizo un ruego: que se le permitiera hablar en su propia defensa. Concedido este deseo, Gandhi habló sobre su postura con una elocuencia inaudita. Aunque afirmando que la no violencia era su credo, asumió la responsabilidad por los crímenes violentos que habían tenido lugar. Anunció su disposición a aceptar la pena más dura: «El único camino abierto para usted, señor juez, tal y como voy a decir justamente en mi declaración, es o dimitir de su cargo o infligirme la pena más dura».⁵⁴ Entonces expuso paso a paso toda la historia de su tiempo pasado en Sudáfrica y la India, señalando su lealtad hacia Gran Bretaña durante este período y su conmoción ante la ley Rowlatt —«una ley pensada para despojar a la gente de toda libertad real»—. Relató las masacres que habían tenido lugar en la India, y expuso su conclusión de que el vínculo con Gran Bretaña había dejado desvalida a la India.⁵⁵ Documentando la explotación de las masas, Gandhi concluyó: «No tengo ninguna duda de que, si hay un Dios en el cielo, tanto Inglaterra como los habitantes de las pequeñas ciudades de la India tendrán que responder de este crimen contra la humanidad».⁵⁶ Afirmando que no tenía ninguna animosidad personal contra ningún administrador concreto ni contra el rey, Gandhi declaró: «Tengo por virtud ser desafecto hacia un Gobierno que, en su totalidad, ha hecho más daño a la India que ningún sistema anterior».⁵⁷

El intercambio diplomático, pero profundamente sentido, entre acusado y juez terminó del modo previsto. Tras señalar que Gandhi había hecho fácil su trabajo al declararse culpable, el juez Broomfield dijo: «Será imposible ignorar el hecho de que usted pertenece a una categoría diferente de la de cualquier persona que haya juzgado nunca o que probablemente vaya a tener que juzgar. Sería imposible ignorar el hecho de que a los ojos de millones de sus paisanos, usted es un gran patriota y un gran líder».⁵⁸ Broomfield pasó a pronunciar la sentencia más leve que consideró permisible, una sentencia de seis años. Gandhi respondió: «Por lo que respecta a la sentencia, considero

ciertamente que es tan leve como la que cualquier juez me hubiera infligido; y por lo que respecta al conjunto de los procedimientos, debo decir que yo no podría haber esperado mayor cortesía». ⁵⁹

Aunque los seguidores de Gandhi lo abrazaban y lo miraban con gran admiración, él iba a sufrir la pena más terrible: ser apartado de su movimiento político en el momento en que su capacidad de liderazgo era más precisa. Tal decapitación del movimiento de protesta indio había sido precisamente el objetivo de todo el procedimiento judicial. Sin embargo, Gandhi, que nunca desaprovechaba las oportunidades, tomó su encarcelamiento forzoso como un respiro: podía reflexionar sobre lo que había pasado, leer y pensar mucho y preparar los pasos siguientes de una campaña que no cesaría hasta que la India hubiera alcanzado la completa separación de Inglaterra. Pues, en los años posteriores a la guerra, Gandhi, de mala gana pero con firmeza, había llegado a la conclusión de que ninguna meta más baja bastaría.

LOS PRINCIPIOS DEL SATYAGRAHA

Gandhi declaró una vez que su campo era la acción; de este modo señalaba el núcleo de su ser. Sus legados más duraderos a la posteridad son sus logros concretos al ayudar a liberar la India del mandato británico y su demostración universal de que problemas difíciles pueden ser afrontados y mitigados, al menos a veces, mediante métodos de resistencia no violenta. Sin embargo, Gandhi podría haber ampliado legítimamente su campo hasta incluir reflexiones y escritos: su pensamiento profundo sobre la naturaleza humana era una esfera igualmente importante de su actividad. Como dice su biógrafa Brown: «Como muchos grandes visionarios, combinaba la vocación contemplativa con una capacidad y una necesidad de dedicación a un trabajo activo, incluso frenéticamente activo». ⁶⁰ Cualquier esfuerzo por comprender a Gandhi debe incluir la constante y productiva dialéctica entre la lectura, la escritura y la reflexión, por un lado, y el liderazgo de su valeroso ejemplo personal, por el otro.

La base filosófica

Aunque no era propiamente un investigador sistemático ni exhaustivo, Gandhi leyó mucho, especialmente en tiempos de encarcelamiento o de retiro voluntario de la vida activa. Al principio de su vida leyó escritos religiosos —la Biblia, el Corán, teosofía y, especialmente, el Bhagavad Gita— así como textos seculares de la época, tales como los escritos de Thomas Carlyle, Ralph Waldo Emerson y Thomas Huxley. Según su propio testimonio, como ya se ha señalado, fue muy influido por tres escritores con los que se encontró durante los años que pasó en Sudáfrica. De Thoreau recibió nuevas ideas sobre

la filosofía de la desobediencia civil y los modos en que el individuo puede resistir las presiones del Estado.⁶¹ De Ruskin, todavía vivo cuando Gandhi estudiaba en Inglaterra, obtuvo una comprensión de las dimensiones sociales de la acción humana: Ruskin le alertó sobre el carácter central del trabajo (desde las formas más exaltadas a las más humildes), las relaciones entre los privilegiados y los pobres, y la tensión entre los factores económicos y los humanos.

Pero la influencia más profunda recibida por Gandhi le vino de los escritos de Tolstoi. Su lectura de este autor no sólo le había apartado para siempre del recurso a la violencia como medio de alcanzar fines, sino que también le había inculcado la necesidad de centrarse en los propios deberes más que en los propios derechos, la importancia de la relación personal de cada uno con su Dios y el puesto central del amor en todos los asuntos humanos. Gandhi estaba orgulloso de que había sido capaz de mantener correspondencia con el gran pensador ruso en el período que precedió inmediatamente a la muerte de éste. Tolstoi también quedó impresionado: alabando a Gandhi en persona y ante otros, decía que el método de Gandhi de la protesta no violenta era «una cuestión de la mayor importancia no sólo para la India, sino para toda la humanidad».⁶²

No creo que Gandhi necesitara leer ninguno de estos textos —y mucho menos todos— para llegar a sus principios y sus modos principales de actuación. Durante décadas brotaron orgánicamente de su ser. Sin embargo, tales escritos inspiraron a Gandhi y le ayudaron a situarse dentro del ámbito de las figuras más o menos contemporáneas que, en diferentes rincones del mundo, se habían esforzado en resolver muchas de las cuestiones que les ocupaban. A mayor distancia, Gandhi se identificaba también con los líderes religiosos y espirituales más importantes de la historia humana, aunque negaba rotundamente la existencia en sí mismo de cualquier característica divina. Paradójicamente, mientras que los revolucionarios artísticos relativamente herméticos estaban activamente comprometidos con sus contemporáneos inmediatos, el creador cuya contribución estaba más íntimamente asociada con otros seres humanos recibía su mayor inspiración de individuos con los que nunca se había encontrado.

Interrogado en varias ocasiones sobre su credo personal, Gandhi subrayó unas pocas dimensiones básicas: una búsqueda de la verdad, la moralidad y la renovación espiritual —acentuadas en el Bhagavad Gita— eran fundamentales para su ser. Gandhi no podía tratar como cosas separadas la búsqueda de una vida meritoria en la esfera personal y la búsqueda de una vida ejemplar al servicio de la propia comunidad. La libertad personal coincidiría con la libertad al servicio de la sociedad; la no violencia personal equivaldría a la no violencia en un escenario más amplio; una búsqueda personal de la verdad, el conocimiento y la comprensión tendría su puesto en una comunidad totalmente entregada a estos mismos fines.

Como subraya Erikson en su estudio de Gandhi, el innovador religioso es un individuo cuya solución a dilemas personales acaba teniendo sentido para una comunidad mucho más amplia. Ciertamente, las luchas dentro de Gandhi habían de estar en

consonancia, en última instancia, con las luchas que preocupaban a la India y que, en efecto, resonaban en gran parte del mundo desarrollado. Las cargas que tomó sobre sí se convirtieron al final en cargas que otros podían asumir también. Erikson meditaba retóricamente sobre «por qué ciertos hombres geniales no pueden hacer menos que tomar sobre sí una maldición evolutiva y existencial compartida por todos [...] y por qué estarán otros hombres tan ávidos de atribuir a tales hombres una grandeza de origen divino que sobrepasa a la de todos los demás». ⁶³

Muchas personas consideran a Gandhi primordialmente una figura religiosa, pero la opinión de Gandhi sobre la religión era muy distinta al tipo de territorialidad sectaria que ese marbete evoca a menudo hoy. Él creía que tener una visión religiosa era una característica del ser humano. Lejos de tener un interés creado teológico, aprobaba el estudio de todas las grandes religiones, discerniendo lo bueno y también los límites de cada una, y siendo partidario, en última instancia, de un credo genérico que reconocía una divinidad fundamental que impregnaba todas las cosas. Consecuente con su trasfondo de casta superior hinduista, insistía en una vida en la que los más privilegiados ayudaran a los menos afortunados; pero fue haciéndose cada vez más crítico respecto a la noción de castas, y dedicó mucha energía a la devolución de su dignidad a los llamados «intocables». «Considero la intocabilidad como el mayor borrón del hinduismo», afirmó en una ocasión. ⁶⁴

Quizá las ideas más provocativas de Gandhi son las concernientes a la relación entre la religión y la política. Nosotros, en Occidente, respetamos —al menos en teoría— una vieja separación entre la Iglesia y el Estado. No así Gandhi. A través de sus escritos, Gandhi subraya la indisolubilidad de esas dos esferas; en nuestra terminología, dos campos normalmente separados. Por una parte, declaraba: «Para mí una política desprovista de religión es una absoluta porquería que debe evitarse siempre». ⁶⁵ Pero desechaba igualmente una religión que no tuviera en cuenta los problemas prácticos y no ayudara a resolverlos. ⁶⁶ «Participo en la política porque creo que no hay ninguna parcela de la vida que pueda separarse de la religión, y porque la política toca el ser vital de la India casi en cada punto». ⁶⁷ Una vez señaló enfáticamente: «Puedo afirmar sin la menor duda, y sin embargo con toda humildad, que quienes dicen que la religión no tiene nada que ver con la política no saben lo que significa la religión». ⁶⁸

Un individuo de la complejidad y sutileza de Gandhi no puede ser reducido a un único mensaje filosófico o a una simple práctica política o religiosa. Incluso su propio intento se queda corto: «Lo que quiero conseguir —por lo que me he estado esforzando y he suspirado durante estos treinta años— es la autorrealización, ver a Dios cara a cara, llegar a la Moksha [más o menos, “unión con Dios”] [...] Todo lo que hago al hablar y escribir y todas mis aventuras en el campo político están encaminadas a este mismo fin». ⁶⁹ (Esta expresión consueña asombrosamente con el deseo, lleno de desmesurado orgullo, de Einstein de conocer los pensamientos de Dios.) Sin embargo, situado en el

centro del ser de Gandhi está el satyagraha, el método que él desarrolló y refinó durante varias décadas. Lo mismo que Einstein está para siempre unido a la relatividad, Freud al inconsciente, o Picasso al cubismo, en esa medida Gandhi es el maestro del satyagraha.

La naturaleza y la práctica del satyagraha

La primera vez que Gandhi habló explícitamente del satyagraha fue en Sudáfrica.⁷⁰ Empleó la locución para expresar la fuerza, nacida de la verdad y el amor, que los indios habían movilizado a lo largo de los años, para llamar la atención sobre las injusticias que les eran infligidas, y para producir una serie de relaciones más humanitarias y justas entre los que vivían en la región. El satyagraha supone la existencia de una comunidad en que dos o más partidos se encuentran en desacuerdo u oposición. En lugar de enfrentarse entre sí mediante la violencia, el dolor o la amenaza de encuentros dañosos, los defensores del satyagraha movilizan la razón y la conciencia de sus oponentes trayendo el sufrimiento sobre sí mismos. Los satyagrahis esperan con ello convertir a los oponentes y hacer de ellos voluntarios aliados.⁷¹

Como Gandhi lo entendía, el satyagraha es una forma de purificación, una afirmación del espíritu. El sufrimiento autoinfligido dramatiza la sinceridad y apremiante situación del satyagrahi, e intenta convencer al oponente de la legitimidad de la causa del satyagrahi: «No importaba lo mucho que sufrieran; los satyagrahis nunca usaban la fuerza física».⁷² Gandhi expresa sucintamente la diferencia entre las confrontaciones tradicionales y las guiadas por el satyagraha: «Si usando la violencia fuerzo al gobierno a revocar la ley, estoy empleando lo que puede llamarse fuerza del cuerpo. Si no obedezco la ley y acepto el castigo por esa infracción, uso la fuerza del alma. Supone el sacrificio de uno mismo».⁷³

En general, los satyagrahis tienen una meta concreta; pueden llegar a compromisos para alcanzarla mientras que los principios fundamentales no queden socavados. Pero la lucha también tiene un significado político más amplio: se usa para educar a todos los miembros de la comunidad y para estimular la toma de decisiones y el gobierno a través de medios consensuados.⁷⁴ Teóricamente, los satyagrahis ejercitan más una fe en sí mismos que una coacción sobre el oponente, pero Gandhi reconocía el elemento coercitivo latente en una protesta no violenta.

Los aspectos fundamentales del satyagraha no eran originales de Gandhi; en realidad, no sólo podían ser encontrados en sus propios mentores, Tolstoi y Thoreau, sino en líderes religiosos como Cristo y en filósofos como Sócrates. Lo que aportó Gandhi fue una detallada elaboración de los marcos hipotéticos en los que el satyagraha

podía funcionar, al menos en los contextos indobritánicos con los que él estaba familiarizado. En efecto, especificó incluso códigos a los que se esperaba que se atuvieran sus seguidores; por ejemplo:⁷⁵

- No albergar ira, sino sufrir la ira del oponente. Rehusar devolver los ataques del propio oponente.
- No resistirse al arresto ni al embargo de la propiedad, salvo en el caso de tener la propiedad como fideicomisario.
- Como miembro de una unidad de satyagraha, obedecer las órdenes de los líderes del satyagraha y dejar la unidad en caso de desacuerdo serio.

Gandhi precisó las condiciones en las cuales el satyagraha tenía sentido: 1) una situación compleja en que regresar a un «primer principio» elemental puede ser clarificador y útil, y 2) una cuestión en que el oponente es vulnerable y hay un amplio acuerdo moral en que algo está mal. Puntualizaba los ingredientes decisivos de autodisciplina, autocontrol y autopurificación, así como la lealtad y la obediencia al líder. Los individuos deben conocer los motivos personales por los que están comprometidos en un satyagraha y sus obligaciones para con los demás involucrados en el encuentro. Gandhi explicaba: «Un satyagrahi se distingue del común de los mortales en [...] que, si se somete a una restricción, lo hace voluntariamente, no porque tema el castigo, sino porque piensa que tal sometimiento es esencial para el bien común».⁷⁶ Gandhi subrayaba la necesidad de ser sensible a las necesidades de los propios oponentes, e incluso de ayudarles cuando pierden su libertad para ser antagonistas autónomos. Sobre todo, el mal objetivo nunca debe hacerse coincidir con la persona que pertenece al grupo vinculado con la práctica dañosa.

El proceso del satyagraha comienza con esfuerzos por persuadir mediante la discusión y el razonamiento.⁷⁷ Las primeras fases permitirían el acuerdo y el compromiso. Si tales esfuerzos de conciliación fracasaran (como en Ahmedabad, por ejemplo), se busca producir la persuasión a través del sufrimiento (por ejemplo, a través del ayuno). En este momento, se intenta dramatizar las cuestiones que están en juego y llamar la atención de la comunidad más amplia; se espera poder volver, una vez más, a un proceso de discusión. Si también la persuasión mediante el razonamiento o el sufrimiento falla, el satyagrahi puede recurrir a la coacción no violenta, caracterizada por técnicas tales como la no cooperación o la desobediencia civil. El riesgo aquí es, por supuesto, que la no violencia pueda ceder el paso a la violencia, o que las dos partes puedan llegar a apartarse tanto que cualquier acuerdo incipiente resulte difícil de mantener a la larga. Gandhi describía lo delicado de este proceso con una imagen tremendamente plástica: «El funambulista, que se balancea sobre una cuerda suspendida

a una altura de seis metros, debe concentrar su atención en la cuerda, y el más mínimo error significa la muerte para él [...] [Un] satyagrahi tiene que estar, si es posible, aún más concentrado». ⁷⁸

Finalmente, Gandhi señalaba las limitaciones del satyagraha. No puede adoptarse en todas las situaciones, porque algunas de ellas carecen de claridad moral, otras carecen de los ejecutores o seguidores disciplinados, y demasiadas de ellas carecen de un oponente con sentido del juego limpio: el satyagraha, señalaba tristemente Gandhi, no funciona con tiranos. Los elementos coercitivos latentes en el satyagraha deben ser usados con sensatez, pues, de otro modo, uno se arriesga a destruir al oponente o a producir anomalías en los siguientes encuentros.

Pese a estas limitaciones, Gandhi había perfeccionado un método de enorme precisión y poder, que tuvo consecuencias incalculables en la India durante la primera mitad del siglo XX y que todavía puede ejercer una influencia incluso mayor en la comunidad mundial, siempre y cuando haya gente que pueda adoptarlo y usarlo con convicción. Gandhi declaraba: «Tengo una fe inquebrantable en que, de todos los países del mundo, la India es el único país que puede aprender el arte de la no violencia [...], en que [...], si la prueba se hiciera ahora incluso, se encontrarían, quizá, miles de hombres y mujeres que estarían dispuestos a morir sin albergar mala voluntad contra sus perseguidores». ⁷⁹

Un drama humano impredecible

¿Cómo debe considerarse, en un estudio sobre la creatividad humana, el satyagraha? Es equívoco verlo simplemente como una serie de conceptos interrelacionados, e igualmente equívoco considerarlo meramente como un cuerpo de ejercicios establecidos para ser representados por un actor principal con un reparto secundario. Lo que distingue el satyagraha y lo hace un impresionante logro humano es, precisamente, el hecho de que representa una filosofía puesta en práctica. Mediante su análisis de los intereses humanos y sus experimentos con formas de interacción, ambas cosas realizadas a lo largo de varias décadas, Gandhi llegó a un método que era tan preciso en su ejecución como un ballet que ha recibido una coreografía y ha sido interpretado, o una expresión matemática que ha sido formulada y probada. Cada una de sus características en un momento histórico dado, y cada una de sus características durante su desarrollo en el curso de la interacción, debe ser ejecutada escrupulosamente y cuidadosamente observada; pero, a diferencia de un ballet estilizado o una ecuación resuelta, no puede haber un algoritmo para obtener el éxito. Más bien, el siguiente paso a dar debe ser planeado y ejecutado basándose en los principios subyacentes y en las acciones y reacciones espontáneas de los participantes. Así, la actuación es verdaderamente de alto riesgo.

Podemos considerar el satyagraha, pues, como un proceso que en algunos aspectos está ritualizado, pero que, además, también debe ser improvisado en otros. Quizá queda mejor conceptualizado como un drama humano, una forma nueva de ritualización en que, guiados por principios estrictos de conducta, pero sabedores de lo impredecible de los acontecimientos, los individuos pueden relacionarse entre sí con confianza.⁸⁰ La comprensión de Gandhi de la esfera de lo personal —la del propio yo y de los otros que le rodean— fue determinante en este proceso, como lo fueron sus dotes para razonar lógicamente sobre opciones, expresar sus ideas con palabras y cambiar el rumbo cuando era conveniente. El sistema simbólico con el que elaboró los principios dinámicos del satyagraha necesariamente exigía estas aptitudes intelectuales humanas.

EL LADO PERSONAL DE GANDHI

Pocos líderes de cualquier era han manifestado sus pensamientos más íntimos con mayor franqueza que Gandhi. A lo largo de sus escritos, y particularmente en su autobiográfico *Experiments with Truth* (*Experimentos con la verdad*), Gandhi revisó su propia conducta, sus pensamientos y motivaciones con precisión y sinceridad. Tal confesión escrita tuvo un doble efecto. Primero, permitió a Gandhi reconciliarse con su propia historia, su ser corriente y sus aspiraciones para sí mismo, para su pueblo y para el resto de la humanidad. Además, le sirvió para compartir de algún modo su vida con sus compañeros personales y con otros, de cualquier parte, que tuvieran algún interés en sus métodos.

Viene a la mente una comparación con Freud. Ambos emplearon mucho tiempo analizando los acontecimientos de sus vidas y escribiendo sobre sus conclusiones. A menudo se fijaban en asuntos aparentemente pequeños —desaires, ansiedades, sueños— e intentaron encontrarles sentido. Y, como psicólogos intuitivos, sentían curiosidad por los mecanismos que motivaban las conductas humanas. Su biógrafo Bal Ram Nanda ha descrito el método de reflexión de Gandhi: «En cada caso se planteaba un problema para el que buscaba una solución formulando una proposición en álgebra moral. “Nunca más”, se prometía a sí mismo tras cada aventura. Y mantenía su promesa».⁸¹ El mismo Gandhi comentaba: «Tales experimentos forman parte de mi vida; son esenciales para mi paz mental y mi autorrealización».⁸²

Excepto, quizás, en ciertos aspectos concretos, Freud no se vio a sí mismo como un modelo para otros seres humanos. Gandhi se presentó como tal, aunque *no* de un modo interesado. Constantemente experimentaba y escribía sobre sí mismo como un medio de inspirar a otros para que se comportasen honradamente y de prevenirles para que se apartaran de prácticas sospechosas y destructivas. En todo lo que hacía —viajar en tercera clase, hilar su propia tela, hablar y escribir en su lengua vernácula, vigilar su dieta

— Gandhi estaba poniendo a prueba sus propios límites, reflexionando sobre ellos, e investigando mediante el ensayo de modelos alternativos de vida, explorando con ello las posibilidades de todos los esfuerzos humanos.

Simplicidad y autocontrol

Parte de la experimentación de Gandhi implicaba la observancia de una vida de santa simplicidad. Negaba la importancia de los bienes materiales, comía y bebía moderadamente, vestía pocas piezas de ropa y vivía con tan poco bienestar material como le era posible. Su decisión de dejar las relaciones sexuales, en sintonía con la mitología hindú sobre la abstinencia y el autocontrol, representaba otro esfuerzo por simplificar su vida, aunque esta decisión concreta fue acogida con relativamente poca simpatía por la mayoría de las personas ajenas a su entorno. (Como se ha dicho en el capítulo 3, Freud también había decidido abandonar toda relación sexual.) Apoyándose en su autocontrol, Gandhi declaraba: «No poseo nada y, sin embargo, siento que soy quizás el hombre más rico del mundo. La vida que estoy viviendo es ciertamente muy sencilla y muy confortable [...] Soy un pobre mendigo [...] la oración ha salvado mi vida».⁸³ Algunos observadores directos adoptaban una opinión más ordinaria de este estilo de vida. Uno declaraba que «cuesta una gran cantidad de dinero mantener a Gandhi viviendo en la pobreza».⁸⁴

Gandhi creía que los individuos debían tomar el control de sus propias vidas, tanto como les fuera posible. Su dedicación a tejer —llegó a ser una obsesión— no sólo era una forma de autodisciplina diaria, sino también una afirmación de que todos los indios podían mantenerse a sí mismos, si llegaban a dominar tal destreza.⁸⁵ Su permanente interés por la medicina, la salud, la comida y la dieta representan esfuerzos por descubrir cómo podría sobrevivir uno mejor en el mundo, especialmente a falta de importantes recursos materiales. Gandhi no sólo atendía su propio cuidado médico, sino que insistía en supervisar el tratamiento de otros de los que se sentía responsable. Se sintió confirmado en sus prácticas cuando su hijo pequeño se curó de fiebres tifoideas; pero su obstinación en la atención médica reportó un sufrimiento innecesario a otros miembros de su familia, a quienes impidió recibir la asistencia médica que necesitaban.

La forma más extrema de autocontrol implicaba el ayuno. Al abstenerse de comer, Gandhi estaba volviendo sobre una práctica de purificación con larga tradición en la india, práctica a la que su madre se había dado, de hecho, en numerosas ocasiones. Durante muchos años, Gandhi utilizó la técnica del ayuno principalmente como un medio de probarse a sí mismo o a los de su entorno inmediato. Pero, al precipitarse los acontecimientos de la liberación india, Gandhi llegó a invocar el ayuno como un arma poderosa de persuasión política: «El ayuno no puede emplearse contra un oponente [...] Al ayuno sólo puede recurrirse contra el más cercano y querido, y eso únicamente por su

bien [...] tiene su propia ciencia. Ninguno que yo sepa tiene un perfecto conocimiento de él». ⁸⁶ Dada esta opinión, se hizo necesario para el Gandhi maduro considerar a toda la India como su familia —un salto mental que dio cada vez con mayor prontitud.

La mayoría de la gente llegó a conocer a Gandhi mediante la participación en su círculo social, siempre en expansión, y su minuciosa red de iniciativas. Quienes le encontraron en el contexto de una protesta quedaron impresionados por su preocupación meticulosa por cada paso: la reunión inicial, la búsqueda de una base común, una presentación cuidadosa de pruebas correctamente documentadas, el trabajo con colaboradores de confianza y la movilización de los medios de comunicación. ⁸⁷ Durante largos períodos de reflexión, preveía problemas que podían surgir cada día y modos en que podría afrontarlos. Si esperaba ser arrestado, trazaba sus planes para el período de encarcelamiento. Compartía sus pensamientos en desarrollo tanto con amigos como con oponentes. Incluso en medio del caos se ocupaba asiduamente de los asuntos cotidianos: escribir cartas y artículos, asistir a reuniones, continuar diarios, mantener contacto con sus secretarios y sus lugartenientes «de campo»; en pocas palabras, conservaba en su mente todos los detalles sobre personas y acontecimientos. Lo más impresionante es que equilibraba esta atención local con una conciencia global, encargándose de asegurar que a los periodistas de todo el mundo se les suministrara constantemente la información que necesitaban para sus historias. Y lo más maravilloso de todo es que seguía adelante durante días con tres o cuatro horas de sueño seguidas. ⁸⁸

La pertenencia al círculo de Gandhi

Para quienes entraron a formar parte de este círculo, Gandhi era una figura intimidadora y poderosa. Aunque sin atractivo en lo referente a rasgos faciales, estaba bien construido y tenía ojos magnéticos que a menudo centelleaban. Su aire suave y guasón era entrañable. De un modo que recuerda a sus propios padres, mantenía expectativas tremendamente altas respecto a sus colaboradores y, a cambio, contribuía de modo importante a su crecimiento y se preocupaba por su bienestar. Hablaba sincera y directamente a cada uno de ellos, siempre de forma conversacional, y mantuvo esta línea de conducta aun cuando tuviera enfrente grandes multitudes. Aumentaba su círculo íntimo estableciendo alianzas acertadas con los líderes locales en cada lugar de protesta. Gandhi ejercía un poder carismático sobre la gente a través de su conducta y también de su reputación. «En su presencia —declaraba un seguidor tras otro—, uno no puede decir una mentira.» ⁸⁹ Su protegido político Jawaharlal Nehru recordaba:

Hace ahora casi tres décadas y media que entré en contacto por primera vez con esta extraña personalidad y sus ideas aún más extrañas. El efecto fue casi instantáneo, como si me atravesara una descarga eléctrica. Y, sin embargo, la descarga fue mortal y, al mismo tiempo, vivificadora. La mente pugna con estas nuevas

ideas a menudo expuestas sin mucho método o lógica. Pero el organismo entero reaccionaba ante ellas y crecía bajo su impresión.⁹⁰

Formar parte del círculo de Gandhi tenía su precio. En efecto, Gandhi tomaba todas las decisiones importantes y, hasta donde puedo precisar, raramente permitía que puntos de vista distintos alteraran el curso de su pensamiento o su acción. Era como si esperara que los demás permitieran que la ardua meditación y reflexión tuviera lugar principalmente dentro de su cabeza. Gandhi conseguía sacar adelante esta arrogancia dictatorial porque, al menos, escuchaba cuidadosamente lo que los otros decían, encontraba un puesto útil para cada persona, tenía sentido del humor sobre sí mismo y los demás, y podía admitir errores y cambiar de opinión, aunque no sin porfiar. Gandhi negaba explícitamente que él tuviera poderes especiales o autoridad divina de ningún tipo, pero en la práctica tenía una muy alta opinión de sus propios juicios y era reacio a ponerlos en cuestión.⁹¹ Es razonable pensar que había sido más abierto a las aportaciones de los demás cuando era joven, en Sudáfrica, o durante el tiempo en que sus ideas del satyagraha estaban fraguando por primera vez en la India; pero, para cuando había llegado a ser el Mahatma, se comportaba con confianza y resolución. Una vez declaró sobre quienes intentaban imitar el satyagraha: «Deberían dejármelo sólo a mí».⁹²

El requerimiento implícito de dejar en suspenso el punto de vista personal y suprimir las propias resistencias no estaba al alcance de todos; quienes permanecieron con Gandhi sin duda tenían una profunda necesidad de ser guiados por una figura carismática. Como decía un seguidor: «Por supuesto, cuando estábamos viviendo con Bapu [nombre familiar de Gandhi] sentíamos que podíamos hacer cualquier cosa y, sin embargo, también sentíamos que le necesitábamos para resolver todos nuestros problemas. Llegamos a ser tan dependientes de él que no podíamos tomar ninguna decisión sin consultarle».⁹³ Sólo cuando trataba con líderes políticos del exterior, que tenían sus propios grupos de apoyo, sentía Gandhi alguna presión hacia un compromiso; y, en muchas ocasiones, rehusó ser flexible.

El poder de Gandhi sobre las masas indias era prácticamente único. Algo, quizá todo, en el modo en que Gandhi se comportaba y llevaba su vida sintonizaba con *su* pueblo. Su vestidura simple, tejer, beber leche de cabra, su vegetarianismo y ascetismo parecían absolutamente auténticos para estas gentes reducidas a la miseria; sentían que él les comprendía mejor que nadie. Buscaban ávidamente su bendición. Como decía el periodista William Shirer: «Sentían en la presencia del gran hombre que algo inmenso estaba ocurriendo repentinamente en sus vidas grises, que este hombre santo con taparrabos se preocupaba por ellos, entendía su vida miserable y, de algún modo, tenía el poder, incluso frente a los grandes *sahibs* blancos de Delhi y las capitales de provincia, para hacer algo al respecto».⁹⁴ El genio de Gandhi iba a unir el atractivo tradicional del

hombre del espíritu a una orientación de la acción dramáticamente nueva, en la que a los individuos podía pedírseles que sacrificaran sus vidas para ayudar a alcanzar un ideal nacional y que lo hicieran desinteresadamente y no por venganza.

El aspecto más problemático del carácter de Gandhi es el contraste entre sus relaciones con sus íntimos de más confianza en la lucha política, por una parte, y sus relaciones con los miembros de su familia, por otra. Para su círculo más próximo, Gandhi era el padre omniprovidente, preocupado por cada una de sus necesidades, siempre solícito de su bienestar. Su poder sobre ellos era tan grande que fundían sus identidades con la de él, sacrificándolo todo para ayudar a realizar sus ideales comunes. Gandhi, su secretario personal, Mahadev Desai, y su eficiente y tranquilo organizador, Vallabhbhai Patel, formaban un equipo tremendamente efectivo de colaboración. Indudablemente, la presencia intensa de Gandhi daba cohesión a estas relaciones. Anasuya Sarabhai declaraba: «Había algo en Bapuji que era irresistible [...] La mayoría de nosotros pensamos de un modo y hablamos de otro, y actuamos todavía de otro diferente. No así Bapuji [...] Decía lo que creía y ponía en práctica lo que decía, de modo que su mente, espíritu y cuerpo estaban en armonía».⁹⁵

Tensas relaciones familiares

Las relaciones de Gandhi con los miembros de su familia, y particularmente con sus hijos, eran un asunto totalmente diferente. Gandhi forcejeó con su mujer durante años, intentando conseguir que se cultivara (quizás en represalia, ella permaneció analfabeta) y cumpliera sus órdenes (incluyendo limpiar orinales y mezclarse con miembros de la casta de los intocables). Cuando ella se ponía enferma, él era normalmente casi cruel, permitiendo que sus peculiares teorías médicas prevalecieran sobre lo que el sentido común y un prudente ejercicio de la medicina aconsejaban. Respetaba a Kasturbai a pesar suyo y, a su modo, puede haberla amado, pero la vida de ella, con él a su lado, fue un largo sufrir.

Gandhi tenía muy pobres relaciones con sus hijos y particularmente con su hijo mayor, Harilal. Gandhi mantenía expectativas muy elevadas sobre sus hijos y, cuando no estaban a la altura de éstas, se volvía contra ellos, al menos inconscientemente, y a veces bastante directamente. Harilal llevaba una vida disoluta, desafiando las creencias y costumbres de su padre en todas las formas imaginables, ejemplificando lo que Erikson llama una «identidad negativa» en relación con las expectativas de la familia. Mientras que Kasturbai salía en defensa de Harilal, Gandhi no podía —o no quería— hacerlo así. En efecto, le desheredó en varias ocasiones, le acusó de no ser su hijo y se refirió enfáticamente a otros, tales como Desai, como sus hijos sustitutos.⁹⁶

¿Cómo atar cabos con esta imagen, inquietantemente variada, de relaciones con otras personas, en un individuo cuya especialidad era la esfera de lo humano? Ya desde su contacto con sus propios padres, Gandhi parece haber tenido dificultades inusitadas para mantener relaciones íntimas a largo plazo con quienes deberían haber estado más próximos a él. Respetó a sus padres, pero no hay indicios (excepto, quizá, su sentimiento de culpa) de que estuviera particularmente vinculado a ellos o a otros miembros de su familia inmediata. Careció de mentores directos, aunque se sintió próximo, en diferentes aspectos, al poeta y filósofo Rajchandra (quien, como se ha dicho, murió cuando ambos eran todavía jóvenes) y al político Gokhale (quien le introdujo en la vida política india, y, como se ha indicado, murió poco después del regreso de Gandhi a la India); y nunca se encontró personalmente con Thoreau, Tolstoi o Ruskin.

La dificultad de Gandhi para la intimidad parece haberle hecho recurrir a la venganza respecto a su propia familia. Desde el comienzo mismo, sus acciones referidas a ellos parecen haber estado motivadas o por metas profesionales o por principios filosóficos, más que por una capacidad constante para amarles incondicionalmente y para sintonizar con ellos. Interrogado una vez sobre si un genio podía dejar un legado a través de su familia, Gandhi contestó, con una sinceridad quizá no carente de intención: «Ciertamente no. Tendrá más discípulos que hijos podrá tener nunca».⁹⁷ Gandhi era capaz de sentirse próximo a quienes trabajaban con él en proyectos, y estas relaciones, en algunos casos, continuaron durante décadas y llevaban consigo gran cariño personal. Pero sus relaciones más decisivas eran con individuos con quienes nunca se encontraría: como los más grandes líderes políticos de cualquier era, mantenía un vínculo misterioso y duradero con las masas de su nación, con todos aquellos que realizaban su función como parte de la misión de Gandhi, más que como gente con la que él actuaba en reciprocidad.

En la esfera interpersonal, el estilo relacional de Gandhi puede representar una peculiaridad, más que un incipiente principio de creatividad. O, como acabo de sugerir, la relación de Gandhi con la familia Sarabhai, o con otros miembros de su ashram, pudo ser un adecuado sustituto de un tipo más íntimo de sistema de apoyo cognitivo y afectivo, como el que rodea a nuestros otros creadores. Posiblemente, el esquema que funcionaba con los otros maestros resulta menos apropiado para un indio que para un occidental. Pero mi propia conjetura es que una dificultad en las relaciones personales más íntimas puede ser concomitante con una gran destreza a la hora de tratar con grandes masas; y que, en la medida en que Gandhi tuvo mentores, éstos eran individuos a cierta distancia, como Tolstoi, o los fundadores de las grandes religiones, como Cristo, Buda y Mahoma. La conversación más importante de Gandhi tuvo lugar con el Dios que él había interiorizado.

Un hombre tan complejo, tanto en lo filosófico como en lo personal, no podía dejar de tener sus críticos. Como era de esperar, los políticos británicos eran condenatorios respecto a Gandhi. Lord Irwin hablaba de él como «bastante apartado y moviéndose en una atmósfera enrarecida, separada de los hechos concretos de la situación».⁹⁸ Lord Frederick Birkenhead decía: «¡El pobre Gandhi está verdaderamente acabado! Es una figura tan patética con su rueca como el último juglar con su arpa, pero incapaz de conseguir un público tan encantador».⁹⁹ El clasicista Gilbert Murray hablaba de «un enemigo peligroso e incómodo, porque su cuerpo, que siempre puedes vencer, te da muy poco dominio sobre su alma».¹⁰⁰ Y, en quizás el más famoso (o notorio) menosprecio de Gandhi, Winston Churchill aludía despectivamente al «sedicioso fakir, que subía a grandes pasos, medio desnudo, los peldaños del palacio del Virrey, para negociar con el representante del Rey Emperador».¹⁰¹ Aun los cercanos a él, a veces se desesperaban. A principios de la década de 1930, Nehru declaraba: «Me temo que me estoy alejando mentalmente de él cada vez más, a pesar de mi fuerte vinculación emocional a él. Sus continuas referencias a Dios me irritan sobremanera. Sus acciones políticas están bastante a menudo guiadas por un instinto infalible, pero no animan a los demás a pensar».¹⁰² Este aire de duda persistente o incomprensión rodeaba a Gandhi tanto si se le admiraba como si se le temía.

Aunque clarividente, Gandhi no era de ningún modo infalible en sus juicios políticos. El área más notoria de su ceguera estaba en el trato con tiranos. Aunque aceptaba que el satyagraha no era adecuado para tratar con figuras totalitarias, seguía esperando que podría adaptar sus métodos a contextos hostiles: «Intento embotar totalmente el filo de la espada del tirano, no oponiéndole un arma todavía más afilada, sino frustrando su expectativa de que yo le ofreciera resistencia física [...] La resistencia del alma que le ofrecería en cambio le burlaría. Al principio le sorprendería y, al final, le forzaría a un reconocimiento [...] que [...] no le humillaría, sino que le ensalzaría».¹⁰³ Y en otro lugar añadía: «Hitler... Mussolini... Stalin son capaces de demostrar la eficacia inmediata de la violencia [...], pero los efectos de la acción no violenta de Buda persisten, y es verosímil que crezcan con el tiempo».¹⁰⁴

Gandhi parecía incapaz de comprender que algunos individuos fueran totalmente inmorales o amoraless. Animaba a los judíos de Europa a ir en silencio a la matanza en la creencia de que esta reacción provocaría la benevolencia de sus verdugos. Escribió un llamamiento directo a Hitler, a quien se dirigía como «Querido amigo», para pedirle que cambiara sus tácticas y prometiéndole perdón. La respuesta de Hitler no consta en ningún sitio.¹⁰⁵

Si Ahmedabad fue el crisol en que Gandhi mezcló por primera vez los ingredientes del satyagraha, la llamada «marcha de la sal», de 1930, representó la apoteosis del movimiento de independencia indio. Gracias a la versión de su vida en la película *Gandhi*, los hechos de la marcha de la sal han llegado a ser una vez más bien conocidos hoy, igual que fueron noticia de ámbito mundial en su momento, hace más de sesenta años.

De un modo que recuerda el motín del té de Boston, la marcha fue desencadenada por la imposición de un impuesto sobre todo tipo de sal, medida vista generalmente como injusta y regresiva en una sociedad en que ese condimento era literalmente una cuestión de vida o muerte. El gobierno tenía el monopolio sobre la producción de sal, y ningún indio estaba autorizado a hacer su propia sal, aunque podía fácilmente haberla hecho, asegurando con ello una de las necesidades vitales con un costo bajo o nulo para ellos.

Gandhi había estado buscando un acto espectacular de protesta, para indicar de una vez por todas la necesidad de que la dominación británica en la India terminara. El 12 de marzo de 1930, él y un pequeño grupo de seguidores salió de Ahmedabad, dirigiéndose hacia Dandi, en la costa cercana a Jalapur. Gandhi, que con sesenta y un años era el componente más viejo de la marcha, encabezaba el desfile. La muchedumbre aumentaba de volumen en cada parada, hasta alcanzar casi los tres kilómetros de longitud. Gandhi recorrió a pie todo el camino, de quince a veinticinco kilómetros diarios, descansando frecuentemente, pero no cediendo nunca a la tentación de sentarse en la carreta que seguía continuamente a la columna. En cada alto, explicaba pacientemente a las multitudes las razones que había tras la marcha, pedía a los líderes locales que abandonaran su lealtad al gobierno, y observaba mientras gentes de diferentes edades, trasfondos y creencias se unían a la multitud, o al menos le daban sus bendiciones.

Vista desde fuera, la marcha hacia el mar parecía ilógica. ¿Por qué llevar a un enorme número de indios simplemente para recoger unos pocos granos de sal? Los dirigentes británicos estaban desconcertados por el procedimiento y, quizá confirmando la opinión de Gandhi, no mostraron una verdadera comprensión del poder de la manifestación. (Algunos dirigentes indios tampoco lo comprendían.) Convencido de que la marcha pararía en nada por sí misma, el gobierno cometió un error táctico: decidió no poner trabas de ningún tipo a Gandhi y los suyos.

Desde el punto de vista de Gandhi y sus seguidores, sin embargo, la marcha era a un tiempo lógica y poderosa. Su simbolismo debía tener un gran efecto en los indios y en quienes, en todo el mundo, simpatizaban con ellos. Gandhi comunicó sus intenciones al virrey directamente: «Sé que está en su mano frustrar mi plan arrestándome. Espero que habrá decenas de miles preparados, de forma disciplinada, para hacerse cargo del trabajo después de mí y para ofrecerse, al desobedecer la Ley de la Sal, a las penas de una ley que nunca debería haber afeado el Código Civil».¹⁰⁶ Ante sus seguidores, Gandhi estaba

resuelto: «Para mí no hay vuelta atrás, esté solo o acompañado por miles. Preferiría morir como un perro y que los perros lamieran mis huesos, antes que volver al ashram como un hombre que no vale para nada». ¹⁰⁷ Fischer comentaba que «recoger una pizca de sal en desafío al poderoso gobierno y convertirse así en criminal [...] requería imaginación, dignidad y el sentido de teatralidad de un gran artista. Tenía atractivo para el campesino iletrado y también para un crítico sofisticado». ¹⁰⁸

Tras una marcha de 388 kilómetros en veinticuatro días, la columna de Gandhi llegó a Dandi. Durante la noche, Gandhi puso a sus seguidores a orar. En la mañana del 6 de abril, Gandhi entró caminando en el mar, se inclinó y tomó un pequeño terrón de sal natural. Con este acto se había convertido técnicamente en un criminal, por cuanto había sacado sal del agua del mar sin realizar esta acción al servicio del gobierno. Al principio, no sucedió nada, y hubo un leve sentimiento de decepción. Pero en los días sucesivos las protestas se multiplicaron por toda la India. Como Nehru recordaba más tarde:

Parecía como si se hubiera producido repentinamente una primavera [...] Cuando vimos el entusiasmo desbordante de la gente y el modo en que el hacer sal estaba extendiéndose como un incendio en la pradera, nos sentimos un poco confusos y avergonzados por haber cuestionado la eficacia de este método cuando Gandhiji lo propuso por primera vez. Y nos maravillábamos del asombroso acierto de este hombre para impresionar a la multitud y hacerla actuar de un modo organizado. ¹⁰⁹

Mucha gente ponía agua salada en cazuelas, dejaba que el agua se evaporara y retenía el precioso condimento. En solidaridad, otros quemaban tejidos extranjeros, ponían piquetes ante licorerías o se dedicaban a otros actos de desobediencia civil. Gandhi había alcanzado la meta que se había propuesto: había escrito el 5 de abril de 1930, en un momento en que creía que estaba destinado a morir en esta misión: «Quiero la solidaridad del mundo en esta batalla del derecho contra el poder». ¹¹⁰

Pero los acontecimientos comenzaron a escaparse a su control. Terroristas indostanos llevaron a cabo un atentado en el que asesinaron a seis personas. Se hizo intervenir a unidades militares para sofocar airadas manifestaciones, pero las tropas rompieron filas y se negaron a disparar sobre la multitud. Soldados británicos e indios se batieron, y los consejos de guerra dictaron duras sentencias contra los que protestaron. El virrey impuso limitaciones a la prensa, considerando delito grave el informar sobre actos de desobediencia civil. Gandhi protestó fuertemente, al parecer para provocar que el gobierno empleara medidas aún más violentas. Declaró su intención de «asaltar» unas salinas propiedad del gobierno. Gandhi fue entonces arrestado, y el gobierno comenzó a detener a los demás implicados en la campaña, proyectada para «nada menos que causar una parálisis completa de la maquinaria administrativa». ¹¹¹

El clímax de la marcha de la sal se produjo pronto. La dirección de las masas recayó sobre una poetisa llamada Sarojini Naidu. Ella guió a un grupo de unos dos mil quinientos miembros del partido del Congreso. La esperada confrontación llegó el 5 de mayo de

1930. En uno de los más famosos despachos periodísticos del siglo, un reportero de la United Press, Webb Miller, describió lo que ocurrió cuando la policía se enfrentó con las columnas de disciplinados satyagrahis:

De repente, a una orden, docenas de policías nativos se abalanzaron sobre los componentes de la marcha que avanzaban, y descargaron una lluvia de golpes sobre sus cabezas con sus *latha* de punto de hierro. Ninguno de los componentes de la marcha levantó siquiera un brazo para apartar los golpes. Cayeron como si fueran peles. Desde donde yo estaba oí el repulsivo sonido de los garrotes sobre los cráneos desprotegidos. La muchedumbre que componía la marcha y que esperaba gemía y contenía la respiración con dolor solidario a cada golpe [...] Marchaban sin parar, con las cabezas altas, sin el aliento de música o vítores y sin ninguna posibilidad de que pudieran escapar a heridas serias o a la muerte. Los policías salieron y derribaron a golpes metódica y mecánicamente a la segunda columna. No hubo combate, no hubo lucha; los que marchaban simplemente avanzaban hasta que los abatían. La policía comenzó a patear salvajemente en el abdomen y los testículos a los hombres sentados, arrastrándolos después por los brazos y los pies y arrojándolos a las cunetas [...] Hora tras hora, los camilleros retiraban un sinfín de cuerpos inertes y sangrantes [...] Para las 11 de la mañana el calor había alcanzado los 46 grados, y el ataque se hizo menos violento. ¹¹²

En unos pocos meses, la mayoría de los dirigentes políticos y cerca de cien mil de sus seguidores habían sido detenidos y encerrados en cárceles indias. Los británicos habían acabado con la rebelión, pero a un alto precio: el dominio moral que Gran Bretaña había ejercido sobre la India se había hecho añicos. Gandhi no desaprovechó la ocasión para establecer una analogía con una confrontación anterior entre la colonia y el imperio. Invitado a tomar el té en el palacio del virrey, echó en el té una pizca de sal ilegal que llevaba consigo, «para acordarnos del famoso motín del té de Boston». ¹¹³

En varios sentidos, la marcha de la sal representa un modelo de un satyagraha eficaz. Primero, fue organizada en torno a una causa comprendida fácil e inmediatamente: una protesta contra un impuesto injusto. Cada paso en la campaña fue pensado cuidadosamente, orquestado en conjunción con los correspondientes dirigentes indios locales y nacionales, dándosele la máxima publicidad. En cada punto de este guión ritual, los británicos tenían oportunidades de cambiar sus tácticas o posición, pero, a falta de tal modificación, las dimensiones y el interés de la protesta aumentaron gradualmente. Los satyagrahis mantuvieron su postura no violenta con una coherencia admirable. Hubo un clímax dramático al obtener sal tamizándola en la costa de Dandi. El ritmo de protesta continuó después con creciente intensidad hasta el desenlace final, sangriento y quizás inevitable, en que los policías se emplearon sin compasión contra los hombres desarmados y no violentos que se les oponían. Finalmente, aunque el impuesto de la sal no fue revocado, el virrey dirigió la mayoría de sus quejas contra él en los meses siguientes. ¹¹⁴

El álgebra moral elaborado por Gandhi a lo largo de las décadas anteriores fue aplicado escrupulosamente. En parte en respuesta al torbellino de acontecimientos de la marcha de la sal, el virrey Irwin anunció que tendría lugar una reunión en Londres para considerar reformas institucionales para la India. De hecho, al final se celebraron una serie de reuniones. En un primer encuentro, celebrado mientras Gandhi y la mayoría de los dirigentes del partido del Congreso estaban todavía encarcelados, se dieron algunos pasos hacia la creación de una Constitución. El segundo encuentro estuvo rodeado de grandes expectativas, ya que los indios lo veían como una oportunidad para comenzar a dar los pasos decisivos hacia la independencia.

Una vez en Gran Bretaña, Gandhi fue tratado como un héroe formidable. Se encontró con otras celebridades, visitó las fábricas de Lancashire y tomó el té con el rey y la reina. La reacción ante Gandhi no tenía prácticamente precedentes: «El Mahatma seguía apareciendo en los titulares mientras muchedumbres se echaban a la calle a millares para saludarle donde quiera que fuera, y nubes de fotógrafos y reporteros seguían pegados a sus talones».¹¹⁵ Mantuvo un programa increíblemente pesado, incluso para él, celebrando una docena de reuniones al día y encontrando tiempo, sin embargo, para hilar, leer, escribir, rezar y reunirse con sus colaboradores.¹¹⁶

A los reporteros, Gandhi les hablaba de modo profundo, pero inflexible: «He venido aquí para obtener la libertad [...] Pretendo representar a la nación de la India. Pretendo representar a los indigentes sin voz y medio muertos de hambre que hicieron la India. No he venido a Londres a regatear».¹¹⁷ Rechazaba la opción del estatuto de dominio (como Canadá o Sudáfrica), siendo partidario, en cambio, de la independencia completa. Esta táctica tenía que provocar la oposición frontal de los británicos, que no tenían la menor intención de dejar marchar la posesión más importante —la joya— de su imperio.

Gandhi se puso a la altura de las circunstancias en la conferencia, pronunciando quizás el más brillante discurso político de su vida. Expuso la historia de las relaciones indobritánicas y explicó por qué no serviría ninguna solución que no fuera la independencia completa:

La India ha sido retenida con la espada. Ni por un momento minimizo la capacidad de Gran Bretaña para mantener a la India sometida bajo la espada. Pero, ¿qué sería mejor: una India esclavizada pero rebelde, o una India que fuera una compañera estimada de Gran Bretaña, para compartir sus amarguras y tomar parte, codo con codo, en sus infortunios? Una India que, si fuera necesario, pudiera luchar por propia voluntad al lado de Gran Bretaña, no por la explotación de una sola raza o un solo ser humano, sino, pudiera ser, por el bien de todo el mundo.¹¹⁸

Gandhi se adhería a la no violencia, pero indicó que su paciencia se estaba acabando: «La libertad es nuestro derecho fundamental, como lo es para ustedes. Es verdad que no deseamos derramar sangre para ganarla. Pero debo decirles francamente que, si algún sacrificio puede conseguirnos la libertad, no dudaremos en hacer que el Ganges fluya rojo, teñido de sangre, para obtenerla».¹¹⁹

Y sin embargo, por consenso general, la llamada Conferencia de la Mesa Redonda resultó ser un fracaso —incluso un desastre— desde el punto de vista indio. Aunque sin duda Gandhi era la figura central, seguía siendo considerado un extraño tanto por los británicos como por muchos miembros de la delegación india, y las discusiones no llegaron a acuerdos positivos. El mensaje de Gandhi cayó en oídos sordos, pues, pese a sus elocuentes argumentos, sus anfitriones británicos simplemente no estaban preparados para renunciar al control sobre la India, especialmente no ante hombres como esta dudosa figura espiritual. Exagerando la hecatombe resultante, los indios comenzaron a pelear entre sí. La permanente división en facciones —y, muy especialmente, la tensión latente entre hinduistas y musulmanes— dio a los británicos el pretexto perfecto para mantener su dominación sobre los indios. Gandhi señalaba con tristeza: «Por nuestras disputas internas nos estamos poniendo justo en manos de los británicos. Es una humillación para todos nosotros, los indios».¹²⁰ La prensa británica, que al principio había levantado la reputación de Gandhi, ahora se volvió contra el dirigente indio, culpándole del fracaso de la conferencia. Gandhi se censuró a sí mismo, declarando: «Éste ha sido el día más humillante de mi vida».¹²¹ Aunque expresaba su esperanza de que las diferencias indobritánicas podrían ser allanadas un día, estaba profundamente afectado por esta oportunidad perdida.

De regreso a la India, Gandhi se daba cuenta nuevamente de dos hechos. Primero, que Gran Bretaña nunca dejaría voluntariamente la India movida por algún sentimiento de moralidad o caridad; la India tendría que tomar su independencia. Segundo, que no podía esperar que las diferentes facciones, y especialmente los grupos musulmán e hinduista, enterraran sus diferencias fácilmente. Como lo expresa William Shirer:

Creo que fue esta desconfianza hacia él de muchos de sus paisanos, que se había hecho mucho más abierta en Londres de lo que lo había sido en su país, especialmente por parte de los musulmanes y los intocables, lo que hirió sus sentimientos y le desanimó más que ninguna otra cosa que hubiera ocurrido en Inglaterra. Estaba habituado a los sarcasmos de los británicos, que eran sus adversarios. Pero no a los de los indios, que, pese a sus diferencias, consideraba sus hermanos.¹²²

Regreso a la vida rural

En líneas generales, el programa de Gandhi, su misión y el ritmo de su vida permanecieron los mismos. Continuaba encabezando protestas; emprendió ayunos, llegando a estar cerca de la muerte en más de una ocasión; y se mantenía al corriente de los acontecimientos de su país y del extranjero, intentando influir en ellos como sólo él podía hacerlo.

Pero ahora, cuando llegaba a sus sesenta y cinco años, tras dos décadas en el centro de la vida política india, Gandhi manifestó un cambio de interés y de centro de atención. Iba desilusionándose de lo que podía conseguirse mediante la política constitucional, y

pensaba que el partido del Congreso estaba desconectado de la India rural, donde vivía el 90 por ciento de la población. Su salud era también más frágil y estaba abatido por el fracaso de la Conferencia de Londres. Gandhi decidió retirarse de las actividades cotidianas del partido del Congreso, para poder perseguir su sueño sin trabas. Acometió esfuerzos especiales en favor de los intocables. Explicó detalladamente su creciente apartamiento respecto al mundo occidental y su sentimiento de lejanía respecto a las tensiones crecientes en Europa. Y expuso aún con mayor detalle sus planes para una India de nuevo curio, lo que él llamaba «socialismo espiritual» o «el programa constructivo».

Despreciando el industrialismo y la sociedad occidental, que veía como sinónimos de materialismo y violencia, Gandhi percibió un camino para la India del futuro en la revitalización de sus setecientos mil pueblos. Instalándose él mismo en un pueblo en 1936, Gandhi intentó introducir un equilibrio entre cultivador y tierra, pastor y animales, artesano y arte.¹²³ El nuevo ideal de Gandhi ofrecía unidad comunal, desaparición de la intocabilidad, producción de suficiente *khadi* («tela casera») para todos, implantación de hábitos higiénicos, mejora de la condición de la mujer, propagación de una lengua nacional, establecimiento de una educación básica universal para los niños y fomento de la educación de adultos. Como señala el biógrafo Nanda: «Apenas había un aspecto de la vida de un pueblo —fuera la vivienda, la higiene, la asistencia médica, los fertilizantes, el cuidado del ganado o el comercio— que no atrajera la atención de Gandhi».¹²⁴ Una vez más, Gandhi estaba asumiendo la responsabilidad de toda una población, al tiempo que permanecía apartado de los miembros de su propia familia.

En el mismo momento en que Gandhi estaba volviendo a la vida rural, estaban ocurriendo acontecimientos de gran importancia en otras partes del mundo. En Rusia, Josef Stalin se había convertido en un dictador implacable, aniquilando todo vestigio de oposición. En China, ya había estallado la guerra civil entre comunistas y nacionalistas. En Europa occidental, los fascistas de Alemania, Italia y España iban revelando gradualmente sus objetivos de amplia conquista, mientras que los países democráticos, obsesionados por sus propios problemas financieros y sociales, hacían poco por subrayar su oposición a las ambiciones totalitarias. Estos criterios de actuación contrastantes han llegado a estar simbolizados por Múnich, donde, a fin de conjurar las perspectivas de guerra inmediata, el primer ministro de Gran Bretaña, Neville Chamberlain, satisfizo el creciente apetito territorial de Adolf Hitler. Gandhi conocía estos acontecimientos, pero en este tiempo sus inquietudes estaban puestas tanto en la purificación e idealización de un solo pueblo como en la liberación de su país o la reforma del resto del mundo.

Aunque Gandhi y sus seguidores sin duda habían puesto las bases para la independencia de la India, las presiones en esa dirección, así como los obstáculos en el camino para obtenerla, llegaron de fuentes inesperadas. Una vez que la Segunda Guerra Mundial hubo comenzado y los recursos británicos se vieron forzados hasta el límite, simplemente no había la suficiente resolución y energía en Gran Bretaña para cerrar la puerta a los generalizados esfuerzos indios por obtener la independencia. Fue como si Inglaterra hubiera intentado mantener las cada vez más desmandadas colonias americanas mientras hacía las guerras napoleónicas. Para cuando acabó la Segunda Guerra Mundial en 1945, ya no se planteaba la cuestión de si la India obtendría la independencia, sino de *cuándo* se obtendría tal independencia. Cuando lord Louis Mountbatten fue elegido como último virrey, el calendario se aceleró y la transición real tuvo lugar con relativa suavidad: para entonces, la India y Gran Bretaña tenían prácticamente los mismos objetivos.

Los principales obstáculos para la obtención de la independencia no procedieron de Inglaterra, sorprendentemente, sino del interior de la India. Las tensiones largamente enconadas entre los hinduistas y los musulmanes llegaron a su momento crítico durante los últimos años de la lucha por la independencia. El formidable líder de los musulmanes, Mohammed Ali Jinnah, dejó patente que él y su pueblo no estaban dispuestos a vivir en una sola India bajo dominación hinduista. Utilizando brillantes tácticas y persistiendo resueltamente en su posición, Jinnah consiguió que la India fuera escindida en dos naciones, convirtiéndose Pakistán en la patria de la mayoría de los indios musulmanes.

Gandhi no encontraba razones para la celebración; dijo con humor: «¿No sería más adecuado dar el pésame?». ¹²⁵ En lugar de una triunfante cesión del liderazgo a una sola India, unida bajo su ideal (aunque no bajo su liderazgo), Gandhi tenía que contemplar la horrible escena de sus compatriotas luchando encarnizadamente entre sí. Sus últimos ayunos fueron dirigidos, no contra los británicos del imperio, sino contra su propio pueblo, hinduistas y musulmanes, que se demostraban incapaces de observar técnicas no violentas dentro de su propio país y que estaban matándose brutalmente entre sí. Tras la independencia, Gandhi vagó de una provincia a otra como un profeta de antaño, intentando detener la marea de violencia mediante la exhortación y el ejemplo. Así lo describe Brown: «Se metió en el ojo del huracán, en los lugares donde la violencia era más terrible: se convirtió en el único satyagrahi, un hombre que se medía contra la violencia totalmente, mediante manifestaciones personales, así como mediante la predicación y el ayuno». ¹²⁶

En ocasiones, Gandhi tuvo un éxito sorprendente: su autoridad moral seguía siendo inmensa, e incluso sus enemigos preferían que no se dejara morir de hambre como directa consecuencia del consentimiento de ellos. Con palabras de un corresponsal del *Times*, consiguió lo que varias divisiones de soldados no podrían haber hecho. ¹²⁷ Pero, al final, Gandhi no fue capaz de detener la violencia. En efecto, uno de sus propios

correligionarios, un hinduista excesivamente celoso, llamado Nathuram Vinayak Godse, mató de un disparo al gran dirigente, entonces de setenta y nueve años de edad, cuando se dirigía a un lugar de oración.

Gandhi dejó un legado enorme y, en su mayor parte, inspirador. Mediante el poder de sus escritos y la fuerza de su ejemplo personal, había afectado a miles de individuos personalmente, así como a millones de otros en la India y otros lugares. Como ocurre tras la muerte de un gran líder espiritual, muchos han intentado mantener su influencia escribiendo sobre él, edificándole monumentos conmemorativos y creando mecanismos que preserven su recuerdo y su programa. Evaluando estos esfuerzos por mantener la aportación de Gandhi, Ved Mehta, un escritor indoamericano, comentaba en 1971 que «Gandhi era Cristo y ellos mismos eran ahora sus apóstoles, intentando difundir su palabra en medio de un mundo indiferente». ¹²⁸ Mehta señalaba, además, que los propios escritos de Gandhi llegaban ya a noventa volúmenes, que en un solo año se habían publicado más de cuatrocientas biografías, y que casi todo lo que había dicho o hecho estaba registrado o conservado para su estudio interminable y una hagiografía sin freno.

Por supuesto, un hombre de la talla de Gandhi no escapa a la censura, ni tiene por qué. A las críticas de sus maneras imperiosas con sus propios seguidores, su trato distante y a menudo cruel con su familia, y la ingenuidad de algunas de sus opiniones políticas, se añadía una nueva acusación: que Gandhi, en el crepúsculo de su vida, insistía en hacer dormir junto a él a mujeres jóvenes desnudas. Gandhi nunca negó estos hechos, aunque negaba acaloradamente la inferencia de que él estuviera abusando sexualmente de ellas o de que habían sido obligadas contra su voluntad a dormir junto a un viejo. Pero para muchos observadores, esta costumbre gandhiana no sólo confirmaba la rareza de este hombre, sino que subrayaba también el modo en que sus patologías y preocupaciones personales eran, a menudo, expresadas a expensas de otros.

Para mi consideración de los maestros creativos, sigue siendo sorprendente que un individuo tan brillante para llegar a millones de personas pudiera manifestar tales dificultades con los que le eran más cercanos y, en este último caso, pudiera mostrar tan poca sensibilidad respecto a sus propios usos, posiblemente coercitivos, y sus motivos egoístas. Aun cuando esta práctica nocturna fuera el modo en que un viejo intenta rejuvenecer o probarse a sí mismo, Gandhi la llevaba a cabo con singular torpeza. Al menos en este caso, Freud parece haberse reservado menos a sí mismo que Gandhi. Como sugerí anteriormente, es razonable que la capacidad denominada «inteligencia interpersonal» pueda albergar un número de componentes relativamente separados, entre los que el don de llegar a las masas estaría disociado del talento para relacionarse con los más cercanos o para sintonizar con otros. Esta disociación de componentes de la inteligencia interpersonal puede también encontrarse en Albert Einstein, un creador que actúa en un campo remoto.

Sería gratificante informar de que los métodos satyagraha de Gandhi ejercieron efectos duraderos en la India. La India ha seguido siendo en cierto modo una democracia, y los descendientes de Nehru, el íntimo colaborador de Gandhi, fueron capaces de mantener durante algún tiempo una dinastía que está, al menos políticamente, relacionada con la persona de Gandhi. Pero pocos sostendrían que el legado del satyagraha perdura en la India de hoy. Este país ha mostrado su beligerancia hacia Pakistán y otros vecinos; las contiendas entre los varios grupos étnicos y religiosos permanecen tan constantes y violentas ahora como en cualquier otro momento anterior de este siglo; dos miembros de la familia Nehru-Gandhi han sido asesinados; ni la vida rural ni la urbanización caótica de la India pueden servir como modelo a otros países en vías de desarrollo. Muchos indios continúan admirando a Gandhi, pero bien podría argüirse que sus principios han tenido más aplicación en los Estados Unidos, durante el movimiento en favor de los derechos civiles, y en otras circunstancias ocasionales, tales como la Greenham Common Action en Gran Bretaña o las protestas estudiantiles en China, que en su patria.

Sin embargo, el logro de Gandhi es comúnmente considerado como óptimo para su tiempo y circunstancias. Haciendo uso de ideas tanto occidentales como indias, creó una filosofía original que era al mismo tiempo un programa eficaz de acción. Nehru decía que Gandhi había llevado a cabo «un cambio psicológico, casi como si un experto en métodos psicoanalíticos hubiera sondeado profundamente el pasado del paciente, hubiera descubierto los orígenes de sus complejos, los hubiera expuesto ante su vista y así le hubiera librado de esa carga».¹²⁹ Martin Luther King, Jr., quizás el más directo heredero del espíritu de Gandhi, decía que éste había proporcionado «los únicos métodos razonables, moral y prácticamente, abiertos a la gente oprimida en su lucha por la libertad».¹³⁰

En algunos aspectos, Gandhi parece anómalo en compañía de grandes creadores. Algunos estudiosos de la creatividad se preguntarán si la innovación política debe considerarse en los mismos términos que la creación de una teoría científica o de una pieza musical; y quienes podrían aceptar a Gandhi condicionalmente podrían señalar, con todo derecho, las muchas desemejanzas entre las manipulaciones de símbolos que supone la creación de nueva física o nuevos poemas, y las relaciones con otros seres humanos que se encuentran en el corazón de la aportación de Gandhi. Además, aun en relación con mi propio estudio, Gandhi parece bastante diferente de la mezcla de científicos y artistas examinada aquí: por ejemplo, la identificación de un único momento creativo fundamental en su carrera resulta difícil, la distinción entre campo y ámbito no es inmediatamente útil, y los tipos de mentores y sostenedores que se sugieren resultan estar alejados, de un modo nada típico, del individuo creador. Incluso el hecho de que Gandhi sea el único creador que no creció en Occidente complica mis análisis y comparaciones.

Sin embargo, pensándolo bien, este estudio queda enriquecido, más que comprometido, por la inclusión de Gandhi en este muestrario. En muchos aspectos, que serán analizados en los capítulos conclusivos, Gandhi es un maestro típicamente creativo. Es típico en su precocidad en su campo de elección (el campo moral); su búsqueda obsesiva de oportunidades y su capacidad para aprovecharlas; su marginalidad estudiada; su oscilación entre su apego a las multitudes y la necesidad de aislamiento; su esencial egoísmo; su ascetismo; su sacrificio fáustico de la intimidad personal en favor de la eficacia política; y la persistencia de rasgos infantiles en su filosofía y en su persona. Infantil en muchos aspectos, compartía intuiciones fundamentales que eran, a un tiempo, simples y revolucionarias: ningún grupo racial o étnico es intrínsecamente superior a ningún otro, los conflictos no necesitan ser resueltos con la violencia, los compromisos pueden fortalecer a ambas partes. Tal vez sea muy revelador que las experiencias en torno a la huelga y el ayuno en Ahmedabad tengan el tono familiar de los componentes esenciales de un avance creativo: uno encuentra el apoyo cognitivo y afectivo proporcionado por los Sarabhais, la elaboración experimental de un nuevo lenguaje y la forja de un pacto fáustico.

En 1949, el año siguiente del asesinato de Gandhi, el primer ministro Jawaharlal Nehru visitó a Albert Einstein en el Institute of Advanced Study, en Princeton. Einstein tomó una libreta y escribió una lista de fechas en un lado y una lista de acontecimientos en el otro. Década por década, demostró una evolución paralela de la bomba nuclear, por una parte, y de los métodos y logros del satyagraha de Gandhi, por la otra. Los paralelos absolutamente sorprendentes sirvieron como lista de las opciones de que el hombre dispone en la era nuclear. Uno podría decir que Gandhi había logrado, mediante su manipulación de las variables oportunas, el tipo de nueva percepción de los seres humanos que Einstein había logrado sobre el orden natural mediante sus experimentos conceptuales abstractos. Einstein estaba impresionado por la analogía: «Gandhi había demostrado que se pueden congregarse muchos seguidores, no sólo mediante la utilización astuta de las habituales maniobras y triquiñuelas políticas, sino mediante el ejemplo convincente de una conducta de vida moralmente superior. En nuestro tiempo de absoluta decadencia moral, fue el único verdadero estadista que afirmó su adhesión a una relación humana más alta en la esfera política».¹³¹ Einstein añadió más poéticamente: «Las generaciones que vengan, quizás, apenas creerán que alguien como él haya caminado nunca en carne y hueso por la tierra».¹³²

Interludio tercero

«La acción es mi campo.»

M. GANDHI¹

En muchos aspectos, Graham encaja perfectamente en la compañía de los demás artistas descritos en este libro. Como Picasso, Stravinsky y Eliot, forjó un nuevo lenguaje artístico que tuvo un enorme impacto en un campo a lo largo del siglo XX. Junto con unos pocos colegas de talento, ella también estimuló la creación de un nuevo ámbito: la serie de escritores y jueces que llegaron a presidir la danza moderna. Habiendo creado obras que hicieron época en las décadas de 1930 y 1940, Graham continuó creciendo como artista, realizando una serie de brillantes obras neoclásicas al final de su edad madura. Y, aunque tuvo que abandonar la danza a la edad de setenta años, continuó haciendo coreografías y actuando de otros modos hasta prácticamente el momento de su muerte. Ciertamente, su caso podría haber sido analizado fácilmente tanto en el segundo interludio como en el último.

Sin embargo, en al menos un aspecto crucial, el tipo de creación exhibido por Graham merece una consideración a la par con la personificada por Gandhi. Mientras que otros artistas podían mantener fácilmente una distancia respecto a su obra, Graham era intrínsecamente una intérprete. Su aportación estaba inextricablemente vinculada con sus acciones en un momento histórico concreto y con las reacciones inmediatas del público ante dichas acciones. En este aspecto crucial, se parece a Gandhi como creador: el líder indio también tuvo éxito o fracasó dependiendo de sus actuaciones en momentos históricos concretos y de las reacciones ante esas actuaciones, tanto de los que las presenciaron como de los que oyeron contar lo que había sucedido.

En un sentido muy concreto, pues, Gandhi y Graham crean con sus cuerpos. Su aspecto físico real y los usos que hacen de él se sitúan en el centro de su creación. Para Graham y Gandhi, ninguno de los cuales era especialmente atractivo en un sentido convencional, era esencial que su presencia fuera llamativa y que los demás quedaran introducidos en su actuación y fueran afectados por ella.

Una vida centrada en torno al comportamiento del propio cuerpo es un tipo de vida muy diferente de la existencia de otros creadores, ubicada en el estudio o en el laboratorio. Uno debe cuidar su salud. Debe poseer un cierto grado de exhibicionismo —y ciertamente disfrutar con ello—. Debe ser capaz de detectar las reacciones del público y de los coactores, y de responder a ellas prácticamente al instante. Uno teme constantemente que el cuerpo le falle: que el ayuno cause la muerte, que un paso sea dado en falso, que uno parezca ridículo más que convincente. Un peso tremendo pende sobre el momento existencial.

Por supuesto, hay una diferencia decisiva en lo que se juegan estos dos intérpretes. Aunque Graham cambiaba sus actuaciones hasta el último momento, estaban esencialmente ritualizadas; las diferencias entre representaciones de la misma obra eran habitualmente pequeñas y, al final, los demás eran capaces de seguir, al menos parcialmente, sus huellas. Para Gandhi, en cambio, lo que está en juego podría haber sido más elevado; no sólo su propia vida, sino la de su amado pueblo pende en la balanza. Para exponerlo gráficamente, Graham podía permitirse cometer errores, mientras que los errores de Gandhi eran mucho más costosos. Esta caracterización no ha de ignorar los aspectos rituales de una protesta gandhiana o el potencial de improvisación de la compañía de Graham, pero no debería confundirse una diferencia de grado con una diferencia cualitativa.

He subrayado deliberadamente el cuerpo y el momento existencial con el fin de recalcar el fascinante vínculo que hay entre los campos, por otra parte dispares, de la danza y la política modernas. Sin embargo, como ya debe ser evidente, los avances asociados con Gandhi y Graham van mucho más allá de los movimientos del cuerpo. No son meramente ejemplares atléticos. Graham era una artista, y gran parte de su obra operaba mediante los sistemas simbólicos de su forma de arte: a través del lenguaje, la música, los conceptos, el plan y los modos en que su propio cuerpo actuaba en reciprocidad con estos elementos y los comunicaba. Mientras estaba conceptualizando sus obras, exploraba cada uno de estos sistemas simbólicos por separado y junto con otros, poniendo a prueba sus ideas con Horst y con su compañía. Por su parte, Gandhi era un pensador de la más alta categoría. La concepción del satyagraha fue elaborada tan cuidadosamente como un sistema filosófico, calibrando cuidadosamente cada paso y sus posibles consecuencias.

Tanto Graham como Gandhi operaban en el espacio configurado por sus ideas y sus cuerpos, esto es, en una dialéctica que abarcaba sus concepciones y el modo en que éstas podían ser realizadas físicamente en un momento histórico concreto. Dada la naturaleza agotadora de sus respectivas actividades, ambos creadores encontraron necesario retirarse periódicamente de la refriega, de las actuaciones en directo, para poder reflexionar sobre el curso de su trabajo. Existiendo en cierta medida como una

entidad separada, «la obra» puede ser considerada aparte de la actuación. Otras son capaces de bailar las danzas de Martha Graham, igual que otros pueden participar en o dirigir un satyagraha.

Sin embargo, al mismo tiempo, sería imprudente subestimar la importancia de la persona misma y de la actuación concreta. Graham no sólo vive para actuar, sino que quienes tuvieron el privilegio de verla hacerlo creen que nadie podría nunca reproducir sus actuaciones. Del mismo modo, la persona de Gandhi y su historia personal formaban parte integral de sus protestas, huelgas y ayunos; una vez muerto, el movimiento al que él había entregado su vida se vino abajo rápidamente. Hubo de ser recreado por alguien de la categoría de Martin Luther King, Jr., no simplemente copiado por un discípulo.

Por supuesto, otras semejanzas y diferencias entre estos dos individuos resultan evidentes, y algunas de ellas pueden haber sido importantes para la vida del intérprete. Probablemente, para Graham, una actuación era un fin en sí misma, mientras que, para Gandhi, era el medio para un cambio político, social o religioso. Uno podría meditar también la importancia de los hogares estrictos y moralizantes en que ambos fueron educados, o los efectos que tuvo sobre ellos la muerte prematura de su padre.

Sin embargo, otro punto merece atención para acabar. En cierto modo, los seis primeros creadores que he estudiado pueden todos ellos ser considerados como individuos que se pusieron a la cabeza de un campo culturalmente definido y ayudaron a encauzarlo por nuevos derroteros. En un sentido amplio, uno también podría proponer un campo para Gandhi, digamos, el liderazgo religioso, la revolución política o incluso el ensayo filosófico. Pero el hacerlo así, creo, distorsionaría una importante diferencia entre Gandhi y los demás. Él es el único entre estos creadores que intentó hablar directamente a otros seres humanos, no como miembros de un grupo o campo, sino más bien en razón de su condición humana. Intentó crear una historia, una idea, un modo de ser que pudiera tener sentido para cualquier otro individuo, independientemente de su historia u oficio concretos. Si es difícil cambiar un campo, es mucho más arduo crear una nueva narrativa humana y hacerla convincente para otros individuos. Por estas razones, el logro de Gandhi es especialmente notable, aunque puede llevar siglos —como en el caso de Cristo y Buda— determinar si su avance religioso y político puede arraigar en un mundo tan diferente del habitado por sus predecesores.

TERCERA PARTE

Conclusión

Capítulo 10

CREATIVIDAD EN LOS DIVERSOS CAMPOS

En los capítulos precedentes, he relatado las historias de siete seres humanos extraordinarios, cada uno de los cuales dejó una impronta indeleble en uno o más campos, al tiempo que contribuyó también a la configuración de la era moderna. Creo que sus historias son de interés por sí mismas. Sin embargo, dado mi enfoque centrado en la conceptualización de la creatividad, necesito retroceder y ver qué lecciones deben retenerse para el estudio de la creatividad en general.

VOLVIENDO SOBRE LA ESTRUCTURA ORGANIZADORA

En el capítulo 2, presenté una estructura para tratar las complejas cuestiones de la creatividad. Explícitamente evolutiva, esa estructura se interesa por la infancia de los creadores, en cuanto relacionadas con su creatividad adulta; muestra interés en las fases de desarrollo a lo largo del curso de su vida; y centra su atención en los pasos más delicados, que caracterizan los momentos de avance. Yo postulaba una dinámica que parece caracterizar toda actividad creativa: una continuada dialéctica entre los *individuos* de talento, los *campos* de conocimientos y los *ámbitos* encargados de juzgar la calidad de las creaciones. Según mi formulación, esta dinámica se caracteriza a menudo por varios tipos de tensiones y asincronías: siempre que las asincronías no sean excesivas, deberían resultar propicias para favorecer a los individuos, los procesos y los productos creativos. Finalmente, yo sugería una serie de temas conductores, de los que la mayoría proporcionaba trasfondo al estudio, pero dos de los cuales surgían, inesperadamente, del estudio mismo.

Esa estructura ha sido ahora utilizada implícitamente en el estudio de casos prácticos y más explícitamente en los tres interludios. En este capítulo conclusivo, examino directamente varios de los temas, no todos desde luego, suscitados hasta ahora. Trato las cuestiones principales que motivaron el estudio, proporcionando, cuando es posible, un somero análisis cuantitativo de «datos» relacionados con el asunto en cuestión.

Antes indiqué que el trabajo habitual sobre la creatividad debería estar enmarcado por dos enfoques: los panoramas detallados de los creadores individuales, del estilo de las emprendidas por Howard Gruber y sus colaboradores; y los estudios cuantitativos a gran escala, emprendidos por Dean Keith Simonton y sus colegas. En mi trabajo he intentado

integrar estas posturas, que tradicionalmente han sido denominadas «*idiográfica*» y «*nomotética*», respectivamente; he abordado esta integración examinando a siete individuos deliberadamente escogidos en diversos campos y buscando, sin embargo, generalizaciones aplicables a todos, o al menos a la mayoría de los casos.

La generalización de una persona es la excepción de otra. Dependiendo de cómo se defina un término o se describa una categoría, se puede reducir a los individuos a la unidad o diversificarlos. A continuación, ofrezco mis impresiones actuales sobre qué hallazgos podrían calificarse en última instancia como generalizaciones seguras y cuáles se entienden mejor como específicos de un campo o únicos de individuos particulares. Es razonable pensar que quienes tienen un conocimiento detallado sobre individuos concretos, disponen de un gran volumen de datos y poderosas técnicas estadísticas, o están vinculados a diferentes sistemas conceptuales, presentarán el modelo de un modo algo diferente. Espero, al menos, haber creado una estructura que merezca debate.

UN RETRATO DEL CREADOR IDEAL

No necesito centrarme aquí en los muchos aspectos importantes en que estos siete creadores difieren. Incluso colocar a Gandhi y Stravinsky, o Graham y Einstein, en el mismo estudio comparativo implica dejar en suspenso los esquemas categoriales acostumbrados. Además, mi misma inclinación teórica me ha predispuesto a buscar diferencias entre los campos de las realizaciones; creo que este estudio confirma el carácter distintivo de las actividades habituales de cada uno de los creadores.

Dicho esto, me ha sorprendido, sin embargo, la medida en que aparecen temas comunes en las vidas de estos creadores. Aunque ninguno aparece con la misma fuerza en todos los creadores, y puede encontrarse una excepción a cada una de las generalizaciones resultantes, creo que puedo presentar holgadamente un retrato del creador ideal, a quien apodaré C.I. y consideraré de género femenino.

C.I. procede de un lugar algo alejado de los verdaderos centros de poder e influencia de su sociedad, pero no tan alejado que ella y su familia ignoren completamente lo que está ocurriendo en otros lugares. Su familia no es rica ni tiene terribles problemas financieros, y la vida de la joven creadora es razonablemente cómoda, en un sentido material. El ambiente en casa es más correcto que cálido, y la joven creadora se siente a menudo un poco distante de su familia biológica; aun cuando C.I. tiene estrechos lazos con uno de sus padres, tiene también sentimientos ambivalentes. Es más probable que existan lazos íntimos entre C.I. y una niñera, una criada o un miembro más lejano de su familia.

La familia de C.I. no ha recibido educación superior, pero valoran el aprendizaje intelectual y sus logros, sobre los que mantienen elevadas expectativas. En una palabra, son típicamente burgueses, apegados a las ambiciones, la respetabilidad y la valoración

del trabajo duro que se han asociado con esta clase social, particularmente a finales del siglo XIX. Las áreas de fuerza de C.I. aparecieron a una edad relativamente temprana, y su familia estimuló estos intereses, aunque se muestra ambivalente acerca de una carrera que caiga fuera de las profesiones establecidas. Hay una atmósfera moral, si no religiosa, en torno al hogar, y C.I. desarrolla una conciencia estricta, que puede volverse contra ella misma, pero también contra otros que no adopten los modelos de conducta que ella espera. La creadora, a menudo, pasa por un período de religiosidad que es rechazada y a la que puede volver, aunque no necesariamente, al final de su vida.

Llega entonces un tiempo en que la niña que crece, ahora una adolescente, parece haber desbordado el entorno de su hogar. C.I. ya ha invertido una década de trabajo en el dominio de un campo y está cerca de la vanguardia; ya le queda poco que aprender de su familia y de los expertos locales, y siente un impulso acelerado de ponerse a prueba a sí misma frente a los demás jóvenes que destacan en el campo. Y así, como adolescente o joven adulta, C.I. se aventura a ir a la ciudad, considerada centro de las actividades vitales de su campo. Con sorprendente rapidez, C.I. descubre en la metrópoli una serie de compañeros que comparten sus mismos intereses; juntos, exploran las dimensiones del campo, a menudo organizando asociaciones, publicando manifiestos y estimulándose mutuamente hacia nuevas cotas. A veces, C.I. se pone a trabajar directamente en el campo elegido, aunque puede igualmente haber juguetado con varias posibilidades profesionales diferentes hasta que se produjo un momento de cristalización.

Las experiencias dentro de los campos difieren de uno a otro, y no tiene sentido intentar encubrirlas aquí. Sin embargo, con mayor o menor velocidad, C.I. descubre un área problemática o una esfera de interés especial, que promete llevar el campo a aguas desconocidas. Éste es un momento sumamente importante. En este punto C.I. se aísla de sus compañeros, y debe trabajar en gran medida por su cuenta. Es consciente de que está al borde de un avance que todavía es poco comprendido, incluso por ella. Sorprendentemente, en este momento crucial, C.I. anhela apoyo, tanto cognitivo como afectivo, para poder mantener el norte. Sin tal apoyo, bien podría experimentar algún tipo de crisis nerviosa.

Por supuesto, en las circunstancias favorables que hemos examinado, C.I. consigue realizar al menos un avance importante. Y el ámbito reconoce bastante rápidamente el valor de ese avance. C.I. se siente tan especial, que parece dispuesta a llegar a acuerdos especiales —un pacto fáustico— para mantener el flujo que viene del trabajo efectivo e innovador. Para C.I., este pacto implica masoquismo y una conducta impropia para con los demás y, en ocasiones, la convicción de haber hecho un pacto directo con Dios. C.I. trabaja casi todo el tiempo, exigiéndose muchísimo a sí misma y a los demás, elevando constantemente el listón. En la línea de William Butler Yeats, escoge la perfección de la obra por encima de la perfección de la vida. Tiene confianza en sí misma, es capaz de afrontar falsos comienzos, es orgullosa y testaruda, y reacia a admitir errores.

Dada la enorme energía y entrega de C.I., tiene una oportunidad para un segundo avance, que sucede aproximadamente una década después del primero. El avance subsiguiente es menos radical, pero más global y más íntimamente integrado con el trabajo anterior de C.I. en el campo. La naturaleza del campo de C.I. determina si se presenta una oportunidad para ulteriores avances. (Permanecer sumamente creativo es más fácil en las artes que en las ciencias.) C.I. intenta conservar su creatividad; buscará un estatuto marginal o elevará el listón de la asincronía para mantener la originalidad y conseguir el flujo que acompaña los grandes desafíos y los descubrimientos excitantes. Cuando C.I. produce una efusión de obras, algunas de ellas destacan como *definitorias*, tanto para la misma C.I. como para los miembros del ámbito circundante.

Inevitablemente, con la edad aparecen los límites de los poderes creativos de C.I. A veces, explota a personas jóvenes como un medio de rejuvenecimiento. Al encontrar cada vez más difícil realizar nuevas obras originales, C.I. se convierte en una apreciada crítica o comentarista. Algunos creadores mueren jóvenes, por supuesto, pero en el caso de nuestra C.I., ella sigue viviendo hasta la vejez, gana muchos seguidores y continúa haciendo una aportación significativa hasta su muerte.

Soy perfectamente consciente de las limitaciones de este retrato hipotético. Tras cada frase no sólo se encuentran los siete individuos de este estudio, sino también muchos otros, de los cuales al menos algunos parecen contradecir abiertamente este retrato propuesto. Si la mayoría de los creadores proceden de una familia completa y que, hasta cierto punto, les ayudó, ciertamente no es el caso de las hermanas Brontë; si muchos viven hasta una edad avanzada, Keats y Mozart no; si una mayoría proceden de trasfondos algo marginales, la mayoría de los miembros del grupo Bloomsbury ciertamente no. Así, cuando se llega a ofrecer generalizaciones sobre la creatividad, uno debe juzgar la medida en que cada generalización es esencial. Con toda probabilidad, ni uno solo de los factores que acabamos de resaltar es decisivo para una vida creativa; pero puede ser que uno precise al menos una cierta proporción de ellos, si las oportunidades para un avance creativo han de verse incrementadas. Para evaluar la importancia de los diferentes factores, paso ahora a una consideración más explícita de las cuestiones centrales que guiaron mi investigación. Debería subrayarse que los modelos propuestos aquí son más ilustrativos que definitivos; se necesitarían muestrarios más amplios y medidas más precisas para establecer la validez de cualquier modelo propuesto.

VUELTA A LAS CUESTIONES FUNDAMENTALES

Nivel individual

Cognitivo. Mi modo de enfocar este estudio ha sido decididamente cognitivo. Un presupuesto fundamental ha sido que los creadores difieren unos de otros en el tipo de inteligencia que exhiben; y, en efecto, cada uno de los creadores fue seleccionado porque se pensaba que ejemplificaba una de las siete inteligencias que he detallado en *Estructuras de la mente*.

Concluyo que los creadores difieren unos de otros, no sólo en lo referente a su inteligencia dominante, sino también en lo relativo a la amplitud y combinación de sus inteligencias. Freud y Eliot tenían grandes talentos estudiantiles (que reflejan inteligencias lingüísticas y lógicas), y presumiblemente podrían haber hecho aportaciones en muchas áreas académicas. Picasso, por otro lado, era flojo en el área estudiantil, mientras que exhibía capacidades claramente dirigidas a las esferas espacial, corporal y personal. Stravinsky y Gandhi fueron estudiantes del montón, pero uno se da cuenta de que sus deslucidos resultados se deben más a falta de interés en la escuela que a algún defecto intelectual importante. Graham poseía poderosos talentos intelectuales, pero nunca se empleó a fondo hasta que se encontró con el mundo de la danza. Un sumario aproximado de sus perfiles intelectuales sería así:

	<i>Punto fuerte</i>	<i>Punto débil</i>
Freud	lingüístico, personal	espacial, musical
Einstein	lógico-espacial	personal
Picasso	espacial, personal, corporal	estudiantil
Stravinsky	musical, otros artísticos	
Eliot	lingüístico, estudiantil	musical, corporal
Graham	corporal, lingüístico	lógico-matemático
Gandhi	personal, lingüístico	artístico

Igual que los creadores exhibían facultades intelectuales características, así también su relación con la prodigiosidad fue bastante diferente. Freud fue precoz en asuntos estudiantiles, pero no descubrió su verdadera vocación hasta casi los cuarenta años; Graham no comenzó a bailar hasta pasados los veinte; Gandhi cambió lentamente de un papel a otro hasta que descubrió su vocación político-religiosa; Stravinsky no compuso en serio hasta bien entrado en los veintitantos años; se puede considerar que Einstein y Eliot hicieron un trabajo importante cuando eran todavía bastante jóvenes, pero ninguno de ellos fue considerado un prodigio en su área de elección. En realidad, de los siete creadores, sólo Picasso se acerca a la visión clásica del prodigio: un individuo que actúa con el nivel de un maestro cuando todavía es un niño. Los otros creadores se distinguieron principalmente por su rápido crecimiento, una vez que se entregaron a un campo.

Personalidad y motivación. En muchos aspectos, la imagen de los creadores que surge del estudio presenta un estrecho paralelismo con la que proporcionan los clásicos estudios empíricos surgidos del Institute of Personality Assessment, en la Universidad de California, en Berkeley, y de otros centros de investigación. Los individuos del tipo de C.I. son, en efecto, seguros de sí mismos, despiertos, poco convencionales, trabajadores y entregados obsesivamente a su trabajo. Su vida social o *hobbies* son casi inexistentes, representando, todo lo más, un elemento secundario respecto al tiempo de trabajo de los creadores.

He llegado a la conclusión, a mi pesar, de que estas caracterizaciones pueden haberse tomado tradicionalmente en un sentido demasiado positivo. Esto es, la confianza en sí mismo se mezcla con el egotismo, el egocentrismo y el narcisismo: cada uno de los creadores parece sumamente ensimismado, no sólo completamente dedicado a sus proyectos, sino con probabilidades de que los lleve adelante a costa de otros individuos. El psicólogo británico Hans Eysenck ha sugerido que puede haber incluso una base genética para esta amalgama de creatividad y carencia de sentimentalismo.

Existen diferencias de matiz. Aunque tan ensimismado como cualquier otro creador, Einstein no parece haber observado apenas una conducta abiertamente negativa respecto a los demás; principalmente quería que lo dejaran solo. Picasso representa el extremo opuesto: parece haber obtenido un placer sádico, si no una inspiración creativa, en causar malestar a los demás. Los cinco creadores restantes pueden situarse en algún lugar intermedio entre estos dos extremos, quizás un poco parecido a éste:

<i>Indiferentes a otros</i>		<i>Dificultades con otros</i>	<i>Francamente sádico</i>
Einstein	Eliot	Gandhi	Picasso
		Stravinsky	
		Graham	
		Freud	

Una dimensión relacionada con lo anterior atañe al grado de esfuerzo vinculado a la autopromoción. Uno puede estar bastante distanciado de los demás, o incluso ser sádico con ellos, y, sin embargo, dedicar considerable energía a la autopromoción. Los siete creadores reconocían la importancia de atraer sobre su obra la atención de los otros; y, a falta de un padre, cónyuge u hombre de confianza que pudiera realizar esta tarea en su lugar, les correspondió a ellos mismos el llevarla a cabo. Gran parte de la autopromoción estaba dedicada a la obra; hasta donde puedo afirmar, Gandhi estaba mucho más interesado en llamar la atención sobre su programa que sobre su propia persona, pero sus esfuerzos de autopromoción eran, sin embargo, sorprendentes. Yo situaría a nuestros creadores en este orden aproximado:

<i>Autopromoción ordinaria</i>			<i>Autopromoción extraordinaria</i>		
Einstein	Picasso	Eliot	Stravinsky Graham	Gandhi	Freud

Una notable característica de la creatividad, como he sostenido, es su especial amalgama de lo infantil y lo adulto. Esta amalgama puede darse tanto en la esfera de la personalidad como en la de las ideas. Puede estar teñida más positivamente (cuando el rasgo infantil es inocencia o frescura) o más negativamente (cuando el rasgo infantil es egoísmo o venganza). Hagamos, por orden, un breve comentario sobre la relación entre los «rostros» de niño y adulto en estos siete creadores:

- En la esfera de la personalidad, el Freud adulto mostraba algunos rasgos infantiles; si acaso, intentaba presentarse a sí mismo como maduro y juicioso. Sin embargo, los intereses de su inconsciente, del curso de su conciencia y de los deseos, las fantasías, los sueños y las preocupaciones sexuales de su infancia subrayan la medida en que la conciencia del niño seguía siendo decisiva para su pensamiento.
- Einstein se enorgullecía de la conservación de ciertos rasgos infantiles, tales como la curiosidad y el desafío de lo convencional. Como otros creadores, ponía la mente y el espíritu del niño pequeño sobre un pedestal. Aunque sus conceptos fueron aportaciones técnicas, representaban intentos de contestar a los mismos tipos de preguntas que preocupan a los niños pequeños —preguntas del estilo de las de Piaget sobre la naturaleza básica del universo y de la experiencia.
- Como Einstein, Picasso cultivaba ciertos rasgos infantiles de personalidad. Además de sus payasadas para los medios de comunicación, su intensa búsqueda de posesiones (humanas y también materiales) y su deseo de controlar todos los aspectos de su vida (y de las vidas de los otros) pueden ser propiamente descritos como infantiles. En su trabajo artístico, cultivó la fragmentación de formas, buscó lo más simple que subyacía en las figuras, y se esforzó por captar simultáneamente en el papel todos los aspectos de la experiencia visual —características todas ellas del arte de los niños pequeños.
- Stravinsky estaba interesado en el mundo de los niños, pero ciertamente no adoraba su propia niñez, y no encontraba ningún placer especial en adoptar en sus acciones un aspecto infantil. Probablemente, recordaba mucho a un niño en su naturaleza extraordinariamente litigiosa: su deseo de provocar, y después ganar cada pelea y, si era posible, humillar «al enemigo» con ello. Como otros artistas modernos, asentaba su trabajo en los elementos más básicos del medio —ritmos y armonías primitivos como los que tanto le habían impresionado de pequeño.
- En términos freudianos, Eliot era, en su vida, si no en su trabajo, la más rígida y reprimida de estas siete personalidades. Había parecido viejo cuando era joven, y le gustaba el papel de figura venerada. Sin embargo, incluso él mantuvo una cierta

naturaleza infantil, que adoraba los misterios, producía coplas de ciego subidas de tono, así como versos pensados para niños; y no permitió que sus opiniones políticas conservadoras socavaran su aprecio por lo original y lo excéntrico. En la naturaleza fragmentaria de sus poemas y en su interés por temas inconscientes y simbólicos, habita el mismo universo infantil del artista Stravinsky y del científico Freud.

- Martha Graham intentó permanecer siempre joven en su persona y en su obra; cualquier signo de vejez le aterraba. Su egocentrismo, su genio violento y su pasión firme habla de la preservación de ciertos modelos de conducta de los jóvenes. Tanto la forma de arte que eligió (uso del cuerpo para la expresión), como el tipo de expresiones elementales que ella prefería, hacen uso del depósito de la imaginación del niño.
- Pensamos en Gandhi como alguien mayor y sabio; sin embargo, en muchos aspectos, era muy infantil e incluso cultivaba un aspecto de niño pequeño —desnudo ante el mundo, orgulloso de su cuerpo, excesivamente interesado en sus funciones—. Además, su principal avance conceptual —el satyagraha— puede ser visto como infantil en el mejor sentido de la palabra: individuos que se enfrentan entre sí en términos de igualdad real y que se aseguran de que cada uno de ellos se sienta renovado por un arreglo satisfactorio para ambas partes. Naturalmente, es necesario un individuo muy maduro para que este ideal se haga realidad.

Habiendo hecho referencia al componente infantil de cada creador, concluiré este análisis de rasgos de personalidad considerando otros dos elementos. La medida en que cada creador se dedicaba a manifestaciones públicas de sus emociones, particularmente las más profundas, amor y odio, suscita una cuestión compleja. Aunque sin duda cada creador experimentó sentimientos muy poderosos, algunos los expresaron directamente, mientras que otros prefirieron «hablar» a través de sus obras. Hay pocas obras de este período que sean más impresionantes que *La tierra baldía*; sin embargo, Eliot sorprendía a muchos observadores como falto de vida, sin afecto, terriblemente tímido y reservado. Picasso y Graham, por otro lado, eran tan dramáticos en sus alcobas y sus lugares de trabajo como expresivos en sus obras de arte. El mismo contraste puede ser observado entre nuestros creadores de tendencia a un mayor estudio. Einstein mantenía sus sentimientos ocultos, pero escribía compulsivamente de los elementos estéticos de hacer ciencia. Freud adoptó un método clínico de acercamiento a la emoción en sus escritos, pero no temía afrontar sus propias emociones, expresar sus sentimientos directamente y planear y dirigir una revolución intelectual.

Particularmente en el momento de mayor tensión creativa, estos creadores se sentían asediados. Hasta donde puedo afirmar, todos ellos experimentaron períodos de desaliento cuando el trabajo no iba bien, y prácticamente todos tuvieron algún tipo documentado de crisis. La única excepción posible aquí es Gandhi, que parece haber

experimentado dos importantes períodos de depresión. Como se ha dicho en el capítulo 9, éstas precedieron a sus decisiones de regresar a una vida mucho más simple: en su período sudafricano (1906-1910) y a su regreso a la India en la década de 1930, tras la desastrosa Conferencia de Londres.

Aspectos sociopsicológicos. Aunque cada uno de estos creadores parece proceder de un hogar que los apoyaba razonablemente, la intimidad y el calor incondicionales pueden haber escaseado, salvo quizás en los cuidados de una niñera. Cuando hubo un vínculo estrecho con la madre (Freud, Einstein, Eliot) o el padre (Gandhi, Graham, Picasso), parece haber estado condicionado por los éxitos. Quizás estos contextos iniciales de la vida estimularon a los creadores a considerar el trabajo como el área en que se sentirían más plenos. El escritor francés Gustave Flaubert declaró una vez: «Amo mi trabajo con un amor que es frenético y perverso, como un asceta ama el cilicio que le araña el vientre».¹

La severidad marcaba también la mayoría de sus hogares. Un régimen disciplinado de estilo «ético protestante» llevaba a los niños capaces a no cejar en sus tareas y a avanzar rápidamente en sus estudios o en su área de conocimiento técnico. Al final, cada uno de los creadores se rebeló contra el control: Freud, llamando explícitamente la atención sobre las varias fuerzas motivacionales que habían estado disimuladas en Viena; Einstein, disfrutando de la permisividad de la escuela de Aarau y enfrentándose con sus profesores; Picasso, repudiando a su familia, y particularmente a su padre; Stravinsky, rechazando una carrera profesional forense y encontrando una nueva figura paterna (Rimsky-Korsakov); Eliot, de modo parecido, eligiendo una carrera profesional distinta a la de profesor y dejando su país natal para siempre; Gandhi, rechazando aspectos de su herencia hinduista y dejando su hogar durante más de veinte años; y Graham, eligiendo como profesión la danza, llevando un estilo de vida único y ofreciendo representaciones explícitamente eróticas.

No creo que tal rebelión hubiera sido posible sin dos factores: 1) destreza y talento suficientes para permitir a uno la opción de una vida diferente de la de los propios antepasados, y 2) modelos positivos en la infancia de una vida creativa. Los hogares de estos siete creadores pueden haber sido estrictos y conservadores, pero se daban insinuaciones, bien dentro bien en torno al hogar, de que a uno se le permitía ser independiente, siempre y cuando diera buena cuenta de sí mismo. Los padres de Freud aprobaron en última instancia que siguiera la carrera que quisiera; el tío Jakob de Einstein y su amigo algo mayor Max Talmey fomentaron su curiosidad y sus intereses investigadores; el tío de Picasso costeó sus viajes de estudios al extranjero; el hogar familiar de Stravinsky servía de lugar de reunión para artistas de la época; la madre misma de Eliot era poetisa; el padre de Graham tenía un lado artístico, claramente

revelado por su decisión de acompañar a la joven Martha a una actuación de Ruth St. Denis; y la familia de Gandhi era sensata en los asuntos personales y tolerante en los religiosos.

A pesar del apoyo que los jóvenes creadores recibieron de sus familias, el tema de la marginalidad impregna este trabajo. Algunos de los creadores fueron claramente marginales por contingencias de su nacimiento: Einstein y Freud, como judíos en países de habla alemana; Graham, como mujer en un mundo dirigido por hombres. Otros eran marginales en virtud del lugar donde fueron a vivir, por elección o por necesidad: el indio Gandhi, en el extranjero dentro del Imperio británico; el ruso Stravinsky, en Europa occidental y los Estados Unidos; el americano Eliot, en Londres; el español Picasso, en París.

Además de su marginalidad demográfica, cada uno de nuestros creadores usaron su propia marginalidad como una fuerza en acción. No sólo la explotaron en aquello sobre lo que trabajaban y en el cómo lo trabajaban; más importante: cuando quiera que se arriesgaban a convertirse en miembros «del sistema», cambiaban de nuevo su trayectoria para alcanzar, al menos, una marginalidad intelectual. Freud sospechaba que su obra era aceptada con demasiada facilidad; Einstein se afanó durante treinta años en el lado impopular de la empresa de la mecánica cuántica; Picasso y Stravinsky renunciaron primero a la herencia de la corriente artística principal y, en décadas posteriores, a sus mismos inexorables apartamientos de ella; Eliot adoptó ideas políticas y sociales que no estaban de moda, y además intentó convertirse, ya maduro, en dramaturgo; Graham asumió géneros nuevos y sugestivos a lo largo de su vida, dando finalmente con éxito el paso a la coreografía (aunque a regañadientes) con más de ochenta años; y Gandhi abrazaba constantemente causas impopulares y grupos controvertidos.

Aunque cada creador era decididamente marginal y estaba dispuesto a sacrificar mucho para mantener esta marginalidad, es demasiado simple decir que cada uno de ellos simplemente se mantenía apartado del mundo del resto de la gente. Había en acción al menos otros dos modelos. Primero, estos creadores a menudo pasaban de un período de la vida en que estaban a gusto con muchas personas a un período de máximo aislamiento, en el momento de su principal descubrimiento, sólo para volver a un mundo más amplio, y quizá más acogedor, en los últimos años de su vida. Segundo, en el momento de su mayor aislamiento, estos creadores necesitaban, y sacaban provecho, de una relación especial con uno o más individuos que les apoyaban.

Volveré sobre esta relación especial en la conclusión de este capítulo, pero permítaseme comentar ahora el desplazamiento general en la textura de las relaciones interpersonales a lo largo de la vida. Freud es aquí la figura típica: popular y comprometido de joven, cada vez más aislado mientras busca su propio campo, y, después, un firme líder de una cruzada en continua expansión durante las últimas décadas de su vida. El modelo de la vida de Einstein es en cierto modo similar, pero en su caso la relación final con el mundo más amplio tomó una forma más distanciada, al

ocuparse de cuestiones importantes relativas a la guerra, la paz, la filosofía y la religión. La trayectoria de Gandhi refleja aspectos de estos dos modelos: la necesidad de organizar un pequeño grupo de lugartenientes leales, con el espíritu del círculo psicoanalítico de Freud, unida a la capacidad de relacionarse con segmentos más amplios de la Humanidad de un modo más distanciado, mediante escritos, a través de los medios de comunicación de masas y mediante su inspirador ejemplo personal.

Con respecto a los cuatro artistas, percibo un modelo algo diferente. Fuera la que fuera la configuración de las relaciones de su infancia, todos experimentaron un período de aislamiento cuando estaban trabajando en sus composiciones pioneras. Una vez que su trabajo comenzó a ser aceptado, se encontraron a sí mismos necesariamente involucrados en una red pública, como la que he detallado en el capítulo 6. Stravinsky parece haber recibido mucha energía de este mundo público. Eliot lo aceptó como parte de su campo de actividad y lo aprovechó sorprendentemente bien; Picasso y Graham, en modos diferentes, dejaron lo más posible para otros individuos, aunque sabían estar eficazmente a la altura de las circunstancias cuando era requerida su presencia.

Si se me permite aventurar otra generalización, ninguno de estos individuos tuvo una particular necesidad de amigos a los que pudieran tratar como iguales. Más bien, usaban a los otros para avanzar en su trabajo profesional, siendo entonces encantadores, seductores y, al menos, superficialmente leales, pero desechando a estos compañeros completamente, o de modo dramático, cuando creían que su utilidad había llegado a su fin. La carnicería en torno a un gran creador no es una vista agradable, y su capacidad destructiva se manifiesta tanto si el individuo está dedicado a una búsqueda solitaria como si trabaja abiertamente para el mejoramiento de la especie humana.

Pautas vitales: el perfil de la productividad. Sin querer ver más magia en un número que la que puede probarse, me ha sorprendido a lo largo de este estudio el funcionamiento de la regla de los diez años. Las de estos siete creadores pueden describirse perfectamente como carreras profesionales, en las que los acontecimientos y avances importantes ocurrieron a intervalos aproximados de diez años, variando según los campos el número de tales períodos de diez años que se asignan a cada creador. Como ya ha quedado bien documentado en estudios de psicología cognitiva, a un individuo le lleva alrededor de diez años conseguir el dominio inicial de un campo. Si uno comienza a la edad de cuatro años, como Picasso, puede ser un maestro ya en su adolescencia; compositores como Stravinsky y bailarinas como Graham, que no comenzaron sus esfuerzos creativos hasta el final de su adolescencia, no alcanzaron su ritmo acostumbrado hasta casi los treinta años.

La década de un aprendizaje aumenta la probabilidad de un avance importante. Tal avance sigue generalmente a una serie de pasos experimentales, pero, cuando ocurre, representa una ruptura decisiva con el pasado. En esta línea, he presentado «El proyecto» de Freud, la teoría especial de la relatividad de Einstein, *Las señoritas de*

Aviñón de Picasso, *La consagración de la primavera* de Stravinsky, *La tierra baldía* de Eliot, *Frontera* de Graham y la huelga de Gandhi en Ahmedabad como acontecimientos que suponen avances decisivos.

En los años siguientes, el creador se acostumbra a su avance. La atracción de la innovación raramente se atrofia, pero, hablando en general, el avance posterior es de un tipo más amplio y más integrador, en el que el creador procede de un modo más matizado, conectando sus innovaciones más directamente con lo que se había dado en el pasado del campo y con lo que otros han estado realizando en él. *La interpretación de los sueños* de Freud (o quizá *Tótem y tabú*), la teoría general de la relatividad de Einstein, *Guernica* de Picasso, *Las bodas* de Stravinsky, *Los cuatro cuartetos* de Eliot, *Primavera en los Apalaches* de Graham y la marcha de la sal de Gandhi son candidatos para un segundo avance culminante.

Lo que sucede tras el segundo avance es más un reflejo de la naturaleza del campo que del talento y las aspiraciones del creador. Si el campo está muy abierto, acaba de ser descubierto y se tiene la suerte de que hay relativamente poca competencia, el creador conserva la oportunidad de continuar siendo innovador durante tanto tiempo como permanezca activo. Esto es lo que sucedió a Graham, Freud, Stravinsky, Gandhi y Picasso. (Freud, de hecho, pensó que hacía un avance cada siete años.)² Sin embargo, si el campo está ya bien delimitado, hay otros muchos individuos más jóvenes trabajando en el campo o las energías del creador se agotan, entonces la posibilidad de ulteriores innovaciones queda reducida. Ni Eliot ni Einstein fueron capaces de continuarlas más allá de la segunda década de esfuerzos, aunque Eliot escribió obras de teatro y Einstein trabajó en cuestiones teóricas y filosóficas hasta su muerte. La diversa permeabilidad de los campos no respeta la distinción entre las artes y las ciencias: la poesía lírica termina siendo más cercana a la física que a la pintura.

Tras la segunda década, surge un nuevo tipo de oportunidad. El individuo puede comenzar a mirar hacia atrás al campo correspondiente, de un modo histórico o reflexivo. Picasso, Stravinsky y Graham pasaron por un impresionante período neoclásico; Eliot lo intentó también, pero con éxito menos acusado. Uno puede también convertirse en un «metacomentarista» en su propio campo, como hicieron Einstein y Eliot. Cuando existe un papel respetado dentro del campo, como lo ha habido en la crítica literaria, uno puede continuar en esta línea reflexiva indefinidamente. En las ciencias, sin embargo, se piensa que quienes se convierten en filósofos de la ciencia han dejado su campo; así, en las décadas finales de su vida, a Einstein no se le

Tabla 10.1. La regla de los diez años en acción

	Origen	10 años	20 años	30 años o más
Freud	Charoot	«Proyecto»* <i>La interpretación de los sueños</i> **	<i>Tres ensayos sobre la teoría sexual</i>	Obras sociales
Einstein	Experimento mental del rayo de luz	Teoría especial de la relatividad*	Teoría general de la relatividad**	Obras filosóficas
Picasso	Círculo de Barcelona	<i>Las señoritas de Aviñón</i> * Cubismo	Estilo neoclásico	<i>Guernica</i> *
Stravinsky	Obras influidas por Rimsky-Korsakov	<i>La consagración de la primavera</i> *	<i>Las bodas</i> **	Estilos posteriores
Eliot	«Prufrock» Obras de juventud	<i>La tierra baldía</i> *	<i>Los cuatro cuartetos</i> **	Dramaturgo/ crítico
Graham	Compañía de St. Denis	Primer recital	<i>Frontera</i> *	<i>Primavera en los Apalaches</i> ** Estilo neoclásico
Gandhi	Natal	Sudáfrica	Ahmedabad*	Marcha de la sal**

* Avance radical

** Obra englobante

consideraba una figura central en las discusiones que mantenían los científicos más innovadores.

En la tabla 10.1 resumo las trayectorias de la creatividad a lo largo de las décadas. El avance radical es indicado con un asterisco, y la obra englobante con dos. Nótese que no hay dos creadores que presenten exactamente la misma trayectoria, pero que la «regla de los diez años» resulta, pese a todo, sugestiva. La cuestión de la productividad puede parecer un factor de confusión. En algunos campos uno puede producir obras a un ritmo muy fuerte. Picasso produjo una media de una obra diaria a lo largo de su vida adulta; Freud produjo docenas de libros y cientos de ponencias. Por otro lado, Eliot escribió menos de cincuenta poemas, algunos de ellos muy breves, y las obras científicas publicadas de Einstein eran muchas menos que las de Freud. Sin embargo, hay poetas de primera categoría (como W. H. Auden) y científicos importantes (como el químico Carl Djerassi) que demuestran que la creatividad en literatura y en ciencia es también compatible con la fecundidad.

Aunque incluso los individuos creativos pueden diferir enormemente en cuanto a energía, creo que es importante no quedarse en el número de resultados enumerados en una enciclopedia. Lo que me sorprende de nuestros sujetos es que todos ellos eran productivos cada día. Eliot puede no haber escrito poesía, pero escribió cientos de recensiones, editó publicaciones importantes y dio a la prensa libros sobre una amplia

gama de temas. La producción literaria de Gandhi ocupa noventa volúmenes. Einstein trabajó sobre cuestiones de física hasta los últimos años de su vida, aun cuando el volumen de sus publicaciones se quedó atrás. Sería más oportuno seguir la pista del número de nuevas ideas o proyectos diferentes, que contar el número de «productos finales» de un pintor, poeta o físico. Picasso puede haber hecho un millar de pinturas en un período de cinco años, pero en su propia mente una o dos de ellas fueron mucho más importantes que las demás (en mi terminología, «obras definitorias»). Freud puede haber escrito una docena de ponencias al año, pero podía ser repetitivo en estos ensayos, y él subrayaba su propia necesidad de buscar activamente nuevas ideas. El período de diez años es revelador en este sentido, porque sugiere que, al margen del número de obras distintas publicadas por un individuo, puede haber un límite para el número de obras o ideas genuinamente innovadoras que un individuo puede producir en un período finito de tiempo.

Nivel del campo

Si el nivel del individuo manifiesta tantas semejanzas como diferencias, el nivel del campo constituye la ubicación decisiva para las diferencias más importantes entre los creadores. Jóvenes interesados en algún aspecto de su mundo se transforman en jóvenes adultos que eligen (o son elegidos para) trabajar en un campo o disciplina reconocida dentro de la cultura. Cada uno estará trabajando en su campo durante decenios, y por ello la naturaleza de ese campo resulta decisiva.

Cuando me embarqué en este estudio, creía que se podía dar cuenta de las etapas de la creatividad en los diversos campos de un modo relativamente global.³ Construyendo sobre el célebre esquema cuádruple de Graham Wallas —de la preparación e incubación, a la iluminación y revisión— describí en el capítulo 2 la naturaleza de las perturbaciones puntuales, la cirugía inicial emprendida para integrarlas, la naturaleza insatisfactoria de esta medida interina y la gradual constatación de la necesidad de crear algún tipo de nuevo lenguaje o sistema simbólico, adecuado al problema afrontado. Y yo postulaba una «vida posterior» de este esquema emergente, en que otros individuos entendidos intentaban comprender el nuevo esquema simbólico y hacerlo público, y en que el nuevo descubrimiento, comprendido por los demás, va siendo aceptado gradualmente por el ámbito e incluso contribuye a la reformulación del campo.

Todavía me atengo a este esquema, en un sentido general, pero ahora creo que deja fuera dos dimensiones muy importantes y relacionadas. Primera, los tipos de sistemas simbólicos con que los individuos trabajan en diferentes campos varían notablemente; uno no puede simplemente agruparlos bajo la vaga rúbrica de «sistemas simbólicos». Freud trabajó con palabras como cifras de conceptos científicos sobre sueños y conductas humanos, y con esbozos esquemáticos y simples. Einstein pensaba en

términos de complejos esquemas espaciales, imágenes corporales y ecuaciones matemáticas, integrando las palabras, al final del proceso, como ideas adicionales. Picasso se ocupaba de los colores, las texturas, las líneas y las formas, tal y como se relacionan con los objetos del mundo y, cada vez más, en referencia a sus propias características intrínsecas. Stravinsky trataba elementos análogos en el mundo del sonido (timbre, ritmo, tono, color); aunque éstos tengan alguna relación con el mundo de la experiencia, adquieren significado principalmente en virtud de asociaciones intramusicales. Los elementos verbales, alusiones y sonidos usados por Eliot llevan en una dirección totalmente diferente que las palabras usadas por un Freud o un Einstein. Graham trabajó principalmente con los materiales del cuerpo humano, intentando captar la trama, la emoción y las relaciones formales en gestos explícitos, e integrándolos con la música y el decorado que los acompañan. Y, finalmente, los textos y las conversaciones de Gandhi representaban un esfuerzo por presentar una imagen convincente de las experiencias de un grupo de gente: construía un modelo de creencias y conductas normales dentro de un grupo, y también otro de cómo cambiarlas mediante la organización de ciertas actuaciones fundamentales, que van de lo ritual a lo altamente aleatorio.

Estos símbolos y sistemas simbólicos, no sólo difieren espectacularmente entre sí, sino que los tipos de habilidades mentales necesarias para trabajar con ellos, y para comunicar descubrimientos a otros, son claramente diferentes, hasta el punto de que agruparlos a todos como sistemas simbólicos oscurece tanto como aclara. En efecto, como se ha dicho en los interludios, estos individuos creativos participaban, individualmente, en al menos cinco tipos distintos de actividades:

1. *Solución de un problema concreto* (normalmente científico). Las primeras ponencias de Einstein, por ejemplo, sobre el movimiento browniano, reflejan tal práctica. Tareas concretas emprendidas en el curso del adiestramiento artístico, como la reorquestración de Stravinsky de piezas clásicas, constituyen ejemplos de un campo diferente.

2. *Propuesta de un esquema conceptual general*. Cualesquiera que fueran sus primeras misiones, Einstein y Freud son recordados, principalmente, por los amplios esquemas que desarrollaron: la teoría de la relatividad, Einstein; y la teoría psicoanalítica de los procesos inconscientes, Freud.

3. *Creación de un producto*. Los artistas crean productos de pequeña envergadura, tales como bocetos preliminares o poemas breves, y de gran envergadura, tales como murales, óperas o novelas. Estos trabajos encarnan ideas, emociones y conceptos, pero, en conjunto, no quedan bien descritos como esfuerzos por solucionar problemas o por crear esquemas conceptuales. Más bien, son con frecuencia casos sumamente originales de trabajos dentro de un género, o intentos de iniciar uno nuevo. Picasso, Stravinsky y Eliot entran dentro de este esquema, al igual que Graham en su papel de coreógrafa.

4. *Un tipo estilizado de actuación.* En formas de arte como la danza o el drama, un creador individual puede encarnar la forma de arte; en este caso la obra «autógrafa» no existe separada de la realización particular de una persona en un momento histórico concreto. La actuación puede estar prescrita de diversos modos, pero siempre existen oportunidades para la innovación, improvisación e interpretación. El estado del cuerpo y las exigencias del momento históricos circunscriben tales actuaciones.

5. *Una actuación de alto riesgo.* Cuando uno entra en la esfera política o espiritual, las mismas palabras y acciones de un individuo se convierten en el terreno en que se despliega la creatividad. Gandhi puede haber tenido ideas brillantes o descabelladas; pero, a la postre, fue su capacidad para parecer creíble a sus seguidores y al resto del mundo, gracias a su ejemplo en momentos históricos concretos, la que constituyó los elementos centrales de su creación. A diferencia de la bailarina ritual o del artista dramático, el intérprete de alto riesgo está poniendo en peligro su seguridad, su salud e incluso su vida al servicio de una causa. Como dice la famosa frase de Clifford Geertz, es una forma «muy profunda de drama».⁴

A la luz de las nuevas distinciones introducidas —una consideración de la naturaleza de sistemas simbólicos específicos y una exposición de cinco tipos diferentes de actividad que merecen el calificativo «creativa»— es necesario conceptualizar un esquema más complicado, que incluya tres componentes:

1. El sistema (o sistemas) simbólico concreto empleado.
2. La naturaleza de la actividad creativa.
3. Momentos particulares en el curso de un avance o actuación creativos.

Más que hablar simplemente de modo genérico de incubación, se necesita configurar tales dimensiones a la luz de aquello con lo que uno se enfrenta: 1) con palabras, gestos o conceptos matemáticos, por ejemplo; 2) con la solución de un problema, la creación de una obra o el influjo sobre la conducta de individuos que viven en la propia comunidad; y 3) con el período de conceptualización, la ejecución del trabajo o el tiempo real en que se está desarrollando una actuación.

Hasta ahora me he centrado en los tipos de sistemas simbólicos y actividades que caracterizan cada campo. Pero los campos difieren también en lo referente a sus *estructuras* en un momento histórico dado. Un aspecto estructural clave es la medida en que un campo puede ser considerado paradigmático. Según la acepción habitual de este término, sólo la física puede pretender el estatuto de *paradigma científico* —un campo en el que las prácticas y normas establecidas son aceptadas por todos sus miembros—. La psicología de tiempos de Freud, e incluso la psicología actual, es preparadigmática: las escuelas rivales discuten cuestiones básicas, no simples interpretaciones enfrentadas de fenómenos y hallazgos sobre los que se ha llegado a un acuerdo. Pero tampoco los paradigmas físicos asociados con Newton, con Maxwell y Faraday, o con Mach y

Helmholtz eran adecuados; la incomodidad con los conceptos corrientes, expresada por Lorentz y Poincaré sobre 1900, apuntaba a la posibilidad de que pronto se necesitara un nuevo paradigma.

El término «paradigma» puede ser aplicado, por extensión o analogía, fuera de la ciencia. Cuando uno lleva a cabo tal extensión, se ve claramente que también en otros campos hay momentos en los que existe un paradigma dominante. A finales del siglo XVIII, la música clásica occidental adoptó un paradigma de composición; del mismo modo, en los tribunales británicos de hoy en día, se aceptan paradigmas para tratar disputas.

A comienzos del siglo XX, parece correcto decirlo, no existían en las formas mayores de arte paradigmas asentados de ese mismo modo. La aproximación romántica en música y literatura y los movimientos académico e impresionista en las artes visuales estaban en sus fases decadentes; la danza no era tomada en serio como una forma de arte. Así, estos campos pueden considerarse «aparadigmáticos» y, por ello, abiertos a aproximaciones nuevas y en competencia con las anteriores. Si puede aplicarse el término «paradigma» a las relaciones entre entidades geográficas dentro del Imperio británico, quizá pueda decirse que los británicos todavía creían que sabían lo que era mejor para sus colonias y colonos, mientras que los residentes indígenas iban haciéndose cada vez más inquietos.

La hegemonía de un solo paradigma es probablemente el mejor indicador de la rapidez con que puede ser comúnmente aceptada una nueva aproximación. Pese a algún escepticismo inicial, el mérito del avance de Einstein pudo ser fácil y rápidamente estimado dentro de la comunidad de físicos. Por otro lado, la misma naturaleza centrípeta del campo paradigmático supone también que individuos más jóvenes pueden hacer pronto aportaciones construidas sobre el nuevo paradigma, entrando con ello en competencia con el creador de éste. Lo que le ocurrió a Einstein les ha sucedido a otros elaboradores de paradigmas que han actuado en campos establecidos; pronto fue superado por los científicos más jóvenes, que dominaron rápidamente las aportaciones de Einstein y pudieron construir sobre ellas.

Ninguno de los otros seis creadores tuvo que enfrentarse a esta situación; en cierto sentido, todos ellos tuvieron trabajo suficiente para llenar toda una vida. Y, en efecto, los creadores continuaron trabajando y haciendo innovaciones durante el resto de sus dilatadas vidas. La principal excepción es Eliot. De las varias posibles, la explicación que he preferido en este punto está relacionada con la naturaleza del campo de la poesía lírica, como ya he dicho antes. Mientras que otros tipos de escrito parecen relativamente resistentes a los procesos de envejecimiento, la poesía lírica es un campo en el que el talento se descubre pronto, arde brillantemente y, después, se apaga a una edad temprana. Hay pocas excepciones a este modelo meteórico. Eliot intentó prolongar su vida creativa convirtiéndose en dramaturgo y crítico: sus realizaciones, particularmente

en la esfera de la crítica, son notables, pero representan una tabla de salvación diferente de la pretendida por otros creadores; la analogía más próxima sería Graham tras haberse visto obligada a dejar de bailar.

Nivel del ámbito

Una vez que los creadores han comenzado a avanzar dentro de un campo dado, inevitablemente se encuentran con otros individuos con quienes deben actuar en reciprocidad. Habitualmente, cada creador tendrá uno o más mentores; si tiene un éxito razonable, también él generará colegas, rivales y seguidores, y se verá envuelta en batallas públicas, al menos en cierta medida. ¿Cómo les va a cada uno de los creadores en estas dimensiones del ámbito?

Sería prácticamente inconcebible imaginar a un experto maduro desprovisto de, al menos, algún mentor competente. Sin embargo, nuestros creadores difieren notablemente en el tipo y el grado de actividad mentora con que contaron. Freud tuvo, quizá, la forma más tradicional de mentor: varias figuras paternas fuertes, que iban de Bruecke a Charcot y Breuer, que le introdujeron en importantes disciplinas, problemas y métodos. Einstein fue un caso insólito como científico, por la relativa falta de mentores personales. Su experiencia mentora parece haber tenido lugar a mayor distancia, en virtud de las lecturas que hizo, primero de escritos de divulgación y después de las obras de Mach, Poincaré, Maxwell y otras importantes figuras profesionales. En este sentido, recuerda a ciertos titanes artísticos del pasado, como Shakespeare o Beethoven, de quienes se piensa que no tuvieron mentores personales importantes.

Los cuatro artistas sacaron provecho de sus mentores. Stravinsky tuvo la experiencia más tradicional, con Rimsky-Korsakov sirviéndole de mentor primordialmente musical y Diaghilev introduciéndole a otros aspectos del mundo teatral. Eliot fue influido por varios de sus profesores en Harvard, por el ligeramente mayor y más atrevido Pound y por los escritos de Laforgue y Symons. Picasso se benefició muy directamente de su padre; después de ello, estuvo abierto a una multiplicidad de figuras del pasado reciente y lejano, ninguna de las cuales parece haber dominado en su formación artística. Graham contó con la actividad mentora, relativamente limitada, del equipo de Ruth St. Denis y Ted Shawn; después, como hemos visto, su confidente íntimo, Louis Horst, fue además su mejor profesor.

De nuevo, Gandhi parece anómalo en este punto. Pueden señalarse algunos individuos a quienes él conoció bien, como Gokhale y Rajchandra, y aquellos cuyos escritos admiraba, como Tolstoi y Ruskin. También tuvo un círculo de confidentes, como Polak y Schleslin. Sin embargo, en una medida más importante que la mayoría de las demás figuras creativas, Gandhi parece haberse inventado a sí mismo. Quizás esto

explica por qué escribió tanto sobre sus experimentos consigo mismo y por qué, en ciertos aspectos, se sentía en pie de igualdad con los innovadores religiosos del pasado y con su propio Dios.

He aludido con anterioridad a las relaciones, generalmente malas, entre los creadores y otros seres humanos. ¿Qué puede decirse más concretamente sobre las relaciones de los creadores con los demás en su ámbito respectivo? Los testimonios escritos pueden ser aquí un factor de confusión, pues aquellos a quienes les gustaba escribir, como Freud, Stravinsky y Eliot, han proporcionado muchos más testimonios sobre sus relaciones con el resto del ámbito que aquellos que no recurrían habitualmente a cartas, agendas ni diarios.

Con respecto a los siete creadores, yo situaría a Freud y a Stravinsky en un extremo de la línea, con casi todos los demás muy cerca, y a Einstein en el otro extremo. Tanto Freud como Stravinsky eran individuos intensamente competitivos, que consideraban — y tildaban— a muchos como rivales. Protegían tenazmente su territorio, dividían el mundo en partidarios y enemigos, se mostraban prestos a recompensar la lealtad y a castigar la aparente deslealtad. Percibían la escena socio-política en términos absolutos: si no estabas con ellos, estabas contra ellos. Los dos contaban con un conjunto de seguidores que cumplían sus órdenes, y ninguno aceptaba compañeros cercanos, quizá porque pensaban que pocos colegas de su campo eran sus iguales. No es casual que sus amistades más íntimas y menos tensas se dieran con individuos ajenos a su propio campo.

Picasso era al menos tan competitivo como Freud y Stravinsky, y probablemente mucho más despiadado para con hombres y mujeres que ninguno de ellos. Pero quizá porque, desde una edad bastante temprana, pudo permitirse hacer que otros negociaran por él, y porque no recurría tan fácilmente a escribir, no se le puede considerar tan absolutamente enredado en lo público como Freud y Stravinsky. Eliot también se vio envuelto en relaciones públicas, y demostró ser bastante hábil en ellas; pero percibo en él poco entusiasmo en lo relativo a esta esfera de la vida, y parece haber sido feliz de convertirse en una figura respetada. Además, en comparación con otras figuras, Eliot parece haber dedicado un menor esfuerzo a descubrir enemigos, a calificarlos de tales, y a intentar destruirlos. Las relaciones de Graham con sus colegas fueron tensas, y ella dio al menos tanto como recibió; pero su polarización en el trabajo y en las representaciones era primordial; y le agradaba dejar los arreglos financieros y logísticos a otros.

Gandhi y Einstein constituyen excepciones en este punto. Einstein simplemente no tenía interés en la esfera personal y pública que rodeaba su trabajo, y aprovechaba raramente una oportunidad para defenderse o atacar a otros, a no ser que la controversia versara sobre una cuestión no científica. Más que los otros creadores, Einstein prefería dejar que su obra hablara por sí sola, aunque en ocasiones animaba a sus partidarios. En cuanto a Gandhi, a menudo afirmaba la naturaleza esencialmente pública de lo que estaba haciendo, y siempre tenía iniciativas para promover su propia obra. Sin embargo,

como la porción central de su mensaje tenía que ver con el mantenimiento de la paz con sus adversarios, no podía permitirse ser abiertamente celoso o competitivo con ellos. Sin embargo, su triste historial con su propia familia indica que Gandhi podía ser de trato muy difícil en las relaciones interpersonales, especialmente cuando no podía imponerse sobre quienes estaban más cerca de él. El maestro en política a gran escala demostró ser un desastre en relaciones más íntimas.

Una última dimensión del ámbito apunta al concepto complementario de campo. Me refiero aquí a la medida en que un ámbito está organizado jerárquicamente y en que la posición de uno dentro de esa jerarquía influye en su conducta. En este punto, las diferencias entre los diversos ámbitos son, una vez más, sorprendentes. Desde el principio, Einstein fue colocado en la cima de la jerarquía de la física, y su posición se mantuvo segura incluso después de su muerte; pero él mismo se tomó poco en serio esta posición, salvo, quizás, en cuanto le permitía centrarse en su trabajo científico y atraer la atención sobre sus intereses no científicos. Freud nunca estuvo situado en un nivel alto en ningún ámbito reconocido internacionalmente, de modo que él creó el suyo propio. Desde entonces, controlar la estructura jerárquica del psicoanálisis se convirtió en una de sus principales preocupaciones.

La posición de Picasso como el pintor más sobresaliente del siglo XX fue también ampliamente reconocida desde el comienzo de su edad madura. Picasso estaba mucho más interesado en su propio trabajo y en su propio éxito que en influir en la conducta de otros pintores; y, aunque mantenía relaciones con algunos artistas, sólo Matisse parece haber ocupado una parte significativa de su conciencia. Para Stravinsky, la jerarquía era más compleja, puesto que las escuelas rivales de música continuaron existiendo a lo largo de su vida. Durante muchos años se consideró en una encarnizada competencia con Schönberg, el líder de la escuela rival; sólo tras la muerte de éste se sintió Stravinsky libre para aplicarse a la música dodecafónica. Graham se encontró de modo semejante en pugna con otras líderes de la danza moderna; y, aunque Graham había adiestrado a la mayoría de los mejores de la siguiente generación, deseaba ardientemente seguir siendo la figura emblemática de la danza, aun después de su retirada, largamente retrasada.

Una parte importante de la tarea de Eliot como editor y crítico era precisamente atender al cultivo del campo de la literatura, abarcando ficción y poesía. Rara vez alguien venerado por su ejercicio en un campo ha servido también como su principal juez (Freud podría ser considerado otro ejemplo de este papel doble dentro del psicoanálisis). Eliot realizó esta tarea con más generosidad de espíritu de la que podría haberse previsto; creía en una jerarquía de calidad literaria, susceptible de un juicio que fuera ajeno a las actitudes políticas y sociales. Al mismo tiempo, particularmente con respecto a sus predecesores, le gustaba desempeñar un papel iconoclasta; y al volver a escribir historia literaria, intentaba, consciente o inconscientemente, reforzar su propia reputación.

El modelo de un ámbito, con una serie de jueces que operan consensuadamente, es quizá mucho menos adecuado al considerar a Gandhi. Por un lado, su campo, la política, era el más antiguo y amplio; pero por otro, el satyagraha, como el psicoanálisis, era un campo de su invención y, como fundador, estaba por definición en la mejor posición dentro del ámbito para emitir juicios sobre sus practicantes y prácticas. Pero Gandhi no tenía el propósito de hacer evaluaciones; lo que se proponía era producir un cambio. Aquí estaba corriendo riesgos muy altos; y sus competidores eran las principales figuras políticas de su tiempo, como Lenin y Churchill, y los principales pensadores religiosos de otros tiempos, como Cristo y Buda. Seguramente, Gandhi era consciente de estas consideraciones, aunque parece haberse sentido humillado de verdad por tan altas comparaciones. En última instancia, la creatividad de Gandhi está íntimamente vinculada con el éxito de sus esfuerzos de reforma: tuvo un éxito asombroso en los años de madurez de su vida, pero menor después.

Con este análisis de consideraciones individuales, del campo y del ámbito, concluyo un repaso de los «datos» relevantes para las cuestiones teóricas y empíricas que guiaban mi estudio. Las respuestas definitivas sobre estas cuestiones siguen siendo elusivas. Al mismo tiempo, sin embargo, se puede hablar de tendencias claras con respecto a ciertas cuestiones —por ejemplo, el puesto destacado de la marginalidad o la poca importancia de la prodigiosidad—; y se puede hablar, también, de sorprendentes diferencias entre unos campos y otros con respecto a cuestiones tales como la posibilidad de una creatividad vitalicia o lo inevitable de las disensiones públicas. A medida que otros añadan datos puntuales desde éstos y otros campos, y desde ésta y otras eras, deberíamos ser capaces de facilitar la transición de un esfuerzo idiográfico, del tipo de Gruber, a una empresa de investigación nomotética, del estilo de Simonton.

EVALUACIÓN DE ASINCRONÍAS

En la primera parte de este libro, presenté una estructura organizativa, pensada como respuesta a la pregunta «¿Dónde está la creatividad?». La tarea esencial del «triángulo de la creatividad» ha sido investigar la dialéctica entre la persona o talento *individual*, el *campo* en el que el individuo está trabajando, y el *ámbito* de expertos y entendidos que evalúan los trabajos del campo. No importa cuánto talento tenga el individuo, en un sentido abstracto; si no puede conectar con un campo y producir obras que sean estimadas por el ámbito correspondiente, no es posible determinar si esa persona, de hecho, merece el epíteto de «creativa». En algunos casos, por supuesto, puede que inicialmente no haya ajuste entre los nodos del triángulo; pero si no es posible concertar algún tipo de acercamiento entre el individuo, el campo y el ámbito, no puede tomarse una decisión definitiva sobre la creatividad de un individuo.

Ocasionalmente, habrá una adecuación casi perfecta entre el individuo, el campo y el ámbito: éste es el ejemplo de prodigio sacado de los libros de texto. Efectivamente, en algunas sociedades, tal alineación es el requisito ideal. En nuestro mundo moderno, sin embargo, pocos prodigios, si es que hay alguno, hacen una transición fácil al mundo del adulto creativo. Eso se debe a que en los adultos buscamos un tipo de innovación, un alejamiento de la norma, que ni siquiera el joven con más talento puede captar. Lo que más se acerca al prodigio adulto es un individuo como Mozart o Picasso, que fueron agraciados con un talento pasmoso y que, finalmente, se convirtieron en maestros reconocidos; pero, como es bien sabido, ambos experimentaron cualquier cosa menos una transición suave de la práctica juvenil a la adulta. Más habitualmente, como he mostrado, los individuos que hicieron los avances más extraordinarios pudieron no ser considerados prodigios en el sentido estricto de la palabra.

Lo que parece definitorio del individuo creativo es la capacidad para sacar provecho, o explotar, a un aparente *desajuste* o *falta de conexión fácil* dentro del triángulo de la creatividad. Desde un punto de vista analítico, hay seis posibles áreas de asincronía: en el individuo, en el campo, en el ámbito, entre el individuo y el campo, entre el individuo y el ámbito, y entre el campo y el ámbito. Los individuos que evitan cualquier tipo de asincronía pueden muy bien ser prodigios o expertos, pero no es probable que lleguen a ser personas creativas; quienes experimentan la asincronía en todos los puntos pueden quedar aplastados. He planteado la hipótesis de que un individuo será juzgado creativo en la medida en que exhiba varias asincronías y, sin embargo, pueda soportar la tensión que conllevan.

En las páginas anteriores, he proporcionado testimonios de cada uno de estos tipos de asincronía. Sería posible buscarlos en cada uno de los casos prácticos estudiados, pero tal búsqueda de cuarenta y dos o más asincronías sería forzada y, por tanto, no reveladora. En cambio, quiero recordar algunas de las asincronías más llamativas que han aparecido.

En el nivel del individuo, señalé la asincronía entre las excelentes capacidades espaciales y corporales de Picasso, por un lado, y sus escasas capacidades estudiantiles, por el otro. Dentro del campo de la física, las tensiones existentes en los años anteriores a que Einstein cortara el nudo gordiano eran manifiestas. Dentro del ámbito de la psiquiatría clínica, hubo divisiones profundas entre quienes estimaban la obra de Freud y quienes creían que era un absurdo erróneo; y, por supuesto, la tensión entre los ámbitos de masas (bajo) y de elite (alto) caracteriza las diversas formas de arte.

Uno puede con igual facilidad reunir ejemplos de asincronías entre los nodos. Freud exhibía una serie de inteligencias que eran inusuales para un científico de la naturaleza, pero que conformaron perfectamente el recién creado campo de la práctica psicodinámica. Las primeras danzas de Graham estaban muy alejadas de los gustos de los asistentes habituales a representaciones, pero suscitaban críticas fundamentales en los periódicos, que ayudaron a crear un nuevo ámbito para la danza moderna. Finalmente,

con Gandhi, el campo de la resolución de conflictos legales o militares funcionó adecuadamente dentro de un contexto británico, pero tuvo menos sentido para el ámbito de los indios del siglo XX que buscaban construir su propia sociedad.

Un problema con la hipótesis de la asincronía fecunda es que uno puede encontrar ejemplos de asincronías con demasiada facilidad. ¿Realmente los individuos creativos experimentan o exhiben más asincronías, o simplemente saben explotarlas mejor? Aquí es útil el ejemplo de la marginalidad. Por definición, muchos individuos no son marginales dentro de su comunidad; de ahí que, en la medida en que hay una proporción mayor de individuos marginales en las filas de los creativos, hay indicios de que las asincronías pueden estar asociadas realmente con la producción creativa de una forma verificable estadísticamente. Pero parece igualmente verdad que los individuos creativos, una vez que han sentido el dolor y el placer de la asincronía, a menudo continúan buscándola, lo mismo que muchos otros individuos «escapan de la libertad» y se precipitan en el sosiego de la condición de mayoría.⁵

Mantengo que cada uno de nuestros individuos destaca en la medida en que *buscó* circunstancias de asincronía, recibiendo una especie de emoción o experiencia de flujo del hecho de estar «en el borde» y encontrando al final dificultades para entender por qué alguien no deseaba probar los frutos de la asincronía. Tal modelo caracteriza, sin duda, a cada uno de los creadores, independientemente del grado de asincronía o marginalidad con que empezara. Aunque sumamente dotado en muchas áreas, Freud estaba desgarrado con asincronías interiores consigo mismo y relativas a los demás y a los diversos campos en que trabajó. Y, cuando quiera que parecía que podía estar acercándose algo más a lo establecido, Freud hacía el movimiento típico de los creadores de situarse más cerca del borde, enfrentándose a cuestiones todavía más complejas, endureciendo aún más sus exigencias sobre quienes le rodeaban.

Aunque en todo caso era tan creativo y tuvo tanto éxito como Freud, puede que Einstein no tuviera el mismo impulso a ser asincrónico en su vida o su obra. A una temprana edad, ya había identificado las cuestiones sobre las que deseaba trabajar, y, como el oso del que hablaba su secretaria, habría continuado trabajando sobre ellas hasta el siguiente milenio. La personalidad y las dotes de Einstein le hacían muy apto para los revolucionarios descubrimientos que hizo entre 1905 y 1920. En ese sentido, el mundo de la física actuó en perfecta reciprocidad con sus fuerzas y estilo particulares. Posteriormente, su asincronía con la física se hizo demasiado grande. Se distinguió como comentarista de la escena mundial y de las iniciativas científicas.

Cada uno de los cuatro artistas se caracterizaba por una asincronía considerable, pero su falta de ajuste les afectó de modos diferentes. De una familia de sólida reputación y con magníficas credenciales académicas y profesionales, Eliot tuvo que esforzarse al máximo para producir la asincronía. Pero la combinación de su extraña personalidad, su matrimonio problemático y su decisión de vivir en el extranjero de sus propios ingresos, produjo, para finales de la Primera Guerra Mundial, un individuo casi

desesperadamente asincrónico. A partir de entonces, las asincronías se atenuaron algo, reflejando quizás un apagamiento de su talento creativo. Graham puede situarse en el extremo opuesto a Eliot, puesto que no tenía ni los contactos familiares ni la ventaja social, como se decía entonces, de ser varón. En cuanto a su personalidad, fue robustecida por los desafíos (de un modo que Eliot probablemente no lo fue), y de ese modo pudo prosperar bajo asincronías de su propia invención, lo mismo que con las inherentes a su situación.

Stravinsky y Picasso pueden considerarse semejantes en algunos aspectos y opuestos en otros. Stravinsky procedía de una familia metida de lleno en las artes musicales, mientras que el padre de Picasso, aunque era artista, poseía un talento muy limitado. Mientras Stravinsky deseaba escapar de la complacencia burguesa, Picasso quería escapar del provincianismo. Ambos pudieron haberse conformado con sus éxitos iniciales —la música de *El pájaro de fuego* y *Petrouchka*, el arte de los períodos azul y rosa—, pero ambos se vieron impulsados a avanzar en direcciones más radicales. Y, pese al éxito final que acogió sus obras abiertamente iconoclastas, experimentaron durante el resto de sus vidas el estímulo a buscar asincronías tanto en sus esfuerzos profesionales como en sus relaciones con otros individuos.

Una vez más, Gandhi presenta una imagen compleja. Por motivos demográficos, dentro de su país y como ciudadano del mundo, fue muy asincrónico respecto a su entorno. Además, su personalidad y filosofía decididamente extraña contribuyeron a asegurar que destacara entre los que le rodeaban. Al mismo tiempo, sin embargo, su obra se basaba en el supuesto de que él podía ilustrar, de hecho ejemplificar, conexiones profundas con el resto de su sociedad: que él podía aparecer como un representante típico de la más numerosa comunidad india. Así, tuvo que cultivar, encarnar, un ser que era a la vez sincrónico con el resto de la sociedad y de la humanidad e inconfundiblemente marginal, alguien dispuesto a provocar un cambio social radical. Quizás este mismo cometido doble pueda considerarse una forma de asincronía; esto es, para el creador, puede ser incluso más anómalo mantener un pie en la esfera de lo ordinario que estar completamente disociado de su sociedad.

Quienes busquen asincronías pueden sentirse gratificados por estos estudios de casos prácticos, que documentan una considerable asincronía inicial, así como un marcado gusto por crear más. De este modo, el individuo creativo se distingue ciertamente del individuo que no busca destacar en modo alguno. Pero ¿es el creador también diferente de los miembros de un razonable grupo de control, compuesto por individuos de un campo determinado que tienen las mismas ambiciones, pero quizá menos éxito, tales como Wilhelm Fliess en el campo de la medicina o Pierre Janet en el campo de la psiquiatría (véase el capítulo 3)? Sospecho que nuestros siete creadores modelo son diferentes, y que el grado y el tipo de asincronía que presentan es de algún modo más fecundo: más, por ejemplo, que el proyecto de Wilhelm Fliess, que era

demasiado extraño, o que el proyecto de Pierre Janet, que estaba delineado con menos claridad y fue difundido con menor pericia. Pero, a falta de métodos convincentes para evaluar la asincronía y la fecundidad, esto debe seguir siendo una especulación.

LOS DOS TEMAS EMERGENTES

Cualquier investigador que emprende un estudio de gran envergadura debe estar guiado por ciertos presupuestos. Si falta tal mapa aproximado de carreteras, su viaje es casi imposible de prever. Sin embargo, al mismo tiempo, la mayoría de los investigadores siguen abiertos a la posibilidad de sorpresas o de nuevos descubrimientos: después de todo, si uno supiera exactamente lo que espera encontrar, no merecería la pena que emprendiera el viaje. Aquí, como en otras partes, un nivel propicio de asincronía es agradable.

Dos temas que yo no había previsto surgieron durante mi trabajo sobre estos estudios de casos prácticos. Coherente con la perspectiva evolutiva, uno de los temas representa un período de tiempo relativamente breve, durante el cual el creador hizo un avance importante; el segundo cubre una parte importante de la vida adulta del creador.

La matriz del apoyo en el momento del avance

A causa de mi familiaridad con la vida de Freud, yo sabía que, durante el tiempo de su mayor soledad, había encontrado apoyo en su relación con Fliess. Aunque algunos especialistas han pensado que Freud obtuvo de Fliess ideas fundamentales, lo que Freud sin duda necesitaba era su apoyo y su capacidad de escucha. Y puesto que Freud destruyó la correspondencia con Fliess, no podemos determinar la medida en que éste proporcionó a Freud ideas valiosas o críticas perspicaces.

Cuando comencé a estudiar a otros creadores, me fue llamando la atención poco a poco el hecho de que, lejos de ser un caso aislado, la relación de confianza entre Freud y Fliess representaba la norma. Como hemos visto en los capítulos precedentes, Braque jugó en gran parte este papel para Picasso; Horst, para Graham; Pound (con Vivien Eliot), para Eliot; y el círculo de Diaghilev (junto con figuras especiales como Roerich y Ramuz), para Stravinsky.

Es posible estirar los hechos para abarcar también a los otros dos creadores. Para Einstein, la primera línea de apoyo procedió de los miembros de «La olimpiada», con quienes tuvo un contacto tan regular e íntimo durante los años anteriores a sus extraordinarios descubrimientos. Un apoyo más inmediato para su teoría de la relatividad le vino de su amigo íntimo Besso y, con razonable probabilidad, también de su mujer Mileva.

Me siento menos seguro al invocar el nombre de uno o algunos individuos que sirvieron de confidentes a Gandhi. Pero, como sugería en el capítulo 8, el momento definitorio en Ahmedabab podría no haber sido posible si Gandhi no se hubiera alineado con un miembro de la familia (Anasuya Sarabhai) y contra otro (Ambalal Sarabhai), sintiéndose profundamente vinculado a ambos. Quizás, en este sentido, también puedo incluir legítimamente el ejemplo de Gandhi dentro del modelo de confidentes.

Hay más que decir sobre esta relación confidencial. Primero, en circunstancias ideales, debería tener dos dimensiones: una dimensión afectiva, en que el creador es alentado con apoyo incondicional; y una dimensión cognitiva, donde el sostenedor intenta comprender la naturaleza del avance y proporciona comentarios y reacciones útiles sobre ella. Los sostenedores típicos —Fliess, Horst y Braque— asumieron al parecer ambos papeles. Ciertamente, entre ellos, Pound y Vivien Eliot cubren ambos frentes, también. Con Einstein, la necesidad de apoyo afectivo puede haber sido menos pronunciada; con Stravinsky, parece razonable pensar que los diversos tipos de apoyo se distribuyeron entre diversas figuras, incluidos Fokine, Nijinsky, Benoit, Monteux, Roerich y el mismo Diaghilev. Una vez más, tengo poco que decir sobre Gandhi, aunque podría ser oportuno señalar que el apoyo de una gran multitud de huelguistas, trabajadores, religiosos y su propio equipo leal de íntimos debe haber significado muchísimo para el líder indio.

Como ya he hecho notar, estas relaciones recuerdan otras, de gran importancia, al principio de la vida. Un modelo incluye los intercambios que tienen lugar entre la madre y el niño, cuando la madre intenta enseñar al niño el lenguaje y las reglas de la cultura en que viven ambos. Gracias a los constantes esfuerzos de interpretación de la madre, el pequeño pasa en este caso de un estado de ignorancia a un estado de conocimiento. Otro modelo incluye los intercambios que tienen lugar entre amigos íntimos —hermanos o compañeros— cuando exploran juntos el mundo desconocido y se cuentan uno al otro lo que han descubierto.

Tales procesos deben ser repetidos en el momento del avance. La diferencia está en que el lenguaje que está siendo forjado es nuevo no para un solo niño, sino para el resto del género humano. El creador está en pleno descubrimiento de este lenguaje, como un medio de resolver ciertas cuestiones —a menudo personales al igual que disciplinares— y, quizá, de iluminar también a otros. El creador debe ser capaz de idear y comprender el lenguaje lo bastante bien como para usarlo, y alcanzar después la maestría suficiente para comunicarlo a otros (para no ser autista). Al hacerlo así, el creador utiliza modelos anteriores de enseñanza de un nuevo lenguaje a un alumno ignorante pero dispuesto a aprender.

Sería raro e innecesario mantener que esta forma de comunicación representa algún tipo de repetición consciente del diálogo entre madre e hijo, o del tipo de conversaciones íntimas que tienen lugar al comienzo de la vida, por ejemplo, entre hermanos, gemelos o amigos íntimos. Sin embargo, encuentro útiles estas analogías para expresar el sabor extraordinario de este intercambio. Me permitiría decir, además, que un creador que no

ha pasado por un proceso anterior de comunicación eficaz, tal como el diálogo entre madre e hijo o entre niñera y niño, o la conversación entre amigos íntimos, tendría dificultades para llevar a cabo este tipo más radical de comunicación adulta. Es de notar que este apoyo en la vida adulta está relacionado concretamente con la creación de una nueva obra —repetición de una situación anterior, en la que los mayores recompensaron las realizaciones de un niño pequeño con talento.

Mi afirmación es, pues, que el tiempo del avance creativo está sumamente cargado, tanto afectiva como cognitivamente. El apoyo es necesario en este momento, más que en ningún otro de la vida desde la primera infancia. El tipo de comunicación que tiene lugar es único y de una importancia única, asemejándose más estrechamente a la introducción de un nuevo lenguaje al principio de la vida que a los tipos rutinarios de conversación entre individuos que ya comparten el mismo lenguaje. La conversación, a menudo inarticulada pero mantenida con empeño, también representa una manera de que el creador demuestre que todavía está cuerdo, que todavía puede hacerse entender por un miembro bien dispuesto de la especie.

El pacto fáustico y la vida creativa

He aludido en los capítulos precedentes a un pacto fáustico hecho por cada creador. La leyenda de Fausto no es sino el ejemplo más conocido de una creencia muy difundida de que los individuos creativos son especiales en virtud de su don, y que deben pagar algún tipo de precio o atenerse a algún tipo de acuerdo para mantener dicho don. En un sentido superficial, por supuesto, esta proposición tiene que ser verdadera: uno no puede seguir siendo un experto escritor o actor si no practica su arte con regularidad. En su sentido más dramático, sin embargo, esta afirmación parece pura fantasía: después de todo, ¿por qué deberíamos pensar que un creador necesita estar en comunicación, o de acuerdo, con un dios personal o un demonio privado?

Me sorprendió bastante descubrir que los creadores, a fin de mantener su talento, observaban conductas o prácticas de naturaleza fundamentalmente supersticiosa, irracional o compulsiva. Normalmente, como un medio de ser capaz de continuar trabajando, el creador sacrificaba las relaciones normales en la esfera personal. El tipo de pacto puede variar, pero la tenacidad con que se mantiene parece la misma. Estos acuerdos no son habitualmente presentados como pactos con nadie, pero, al menos para mí, se parecen a ese tipo de acuerdo semimágico, semimístico que en Occidente hemos acabado por asociar con el doctor Fausto y Mefistófeles. Igualmente, tiene un sabor religioso, como si cada creador, por decirlo así, hubiera hecho un trato con un dios personal.

La única alusión que encuentro a una experiencia consciente de este tipo aparece en la biografía de Picasso, el más abiertamente supersticioso de los siete creadores, en relación con el juramento que hizo, de dejar de pintar si una de sus hermanas se recuperaba de una enfermedad muy grave (ciertamente, un pacto singular). Como se señaló en el capítulo 5, Picasso decidió dedicar su vida a la pintura cuando ella murió, y sostengo que Picasso tomó este compromiso como una autorización para sacrificar, no sólo a sí mismo, sino a los otros, al servicio de su pintura; el pacto que no había sido cumplido dio origen a un «contrapacto», que sancionaba su, por lo demás, monstruosa conducta respecto a mucha gente en el curso de su vida.

El extremo ascetismo asociado con las vidas de Freud, Gandhi y Eliot representa otra variante del pacto. Freud y Gandhi renunciaron a las relaciones sexuales muy jóvenes, y se sometieron a muchos tipos de privaciones aparentemente innecesarias (y quizás imprudentes). Además de ser prácticamente célibe, Eliot soportó un matrimonio desgraciado durante muchos años, al parecer como parte del pacto que había forjado para llevar una vida dedicada a la poesía. Es significativo que, tras su divorcio, y especialmente tras su segundo matrimonio, fue mucho más feliz, pero también mucho menos productivo.

Y ¿qué decir de las otras figuras? Graham no renunció a los placeres de la carne, pero desconfiaba de mantener una relación amorosa íntima durante muchos años, negándose no sólo un esposo, sino también unos hijos. Parece haber sido célibe una vez que su matrimonio se rompió. Stravinsky parece no haber sido señaladamente ascético ni moderado, pero, como Picasso, mantuvo una actitud singularmente cruel hacia los demás —lo que posiblemente, en su mente, constituía una parte necesaria de su personalidad creativa—. El hecho de que escribiera documentos legales en el mismo día que terminó *La consagración de la primavera* subraya, para mí, la estrecha relación que él veía entre el innovador entregado y el litigante dispuesto a la batalla. (Véase la ecuación de Picasso entre violación y trabajo.) De estas siete figuras, Einstein parece la que menos probablemente habría hecho ningún tipo de pacto consciente o inconsciente con respecto a su propia creatividad; sin embargo, él comentaba tan a menudo su distancia respecto a los otros individuos y su incapacidad para relacionarse con ellos, que parecía sugerir que él veía esta disyunción respecto a la esfera humana como parte del precio que tenía que pagar por ser capaz de pensar originalmente sobre el mundo físico.

Como con las muchas cuestiones empíricas que acabamos de analizar, sería una exageración mantener que cualesquiera de mis temas emergentes constituyen un requisito previo para un avance creativo. He intentado introducir varios matices al considerar cada figura creativa. Pero creo que los dos temas emergentes abren una ventana única a la experiencia de ser sumamente creativo. Si uno se siente en posesión de (o poseído por) un inmenso talento, es muy posible que piense que su talento tiene un precio; y puede intentar hacer esa alianza tan explícita e inequívoca como le sea posible. Del mismo modo, cuando uno está trabajando al límite de sus poderes creativos, penetrando en

territorios nunca antes recorridos, la necesidad de ayuda y apoyo es inusitadamente grande: al menos en algunos aspectos, el mejor modelo para esto es el tiempo en que, poco después del nacimiento, la persona que tiene al niño pequeño a su cargo le ayuda a comenzar a entender un mundo nuevo.

CUESTIONES PENDIENTES

Aun cuando este estudio sea convincente en sus líneas principales, suscita multitud de interrogantes. Comentaré cinco frecuentemente planteados por quienes conocen mi punto de vista.

- *¿He elegido las personas adecuadas?* Mi intención original en este estudio era escoger individuos que representaran cada una de las diversas inteligencias. Después decidí añadir la condición de que los individuos debían haber vivido a la sombra del siglo XX. Al ocuparme de individuos que vivieron aproximadamente en el mismo tiempo y experimentaron las mismas corrientes habituales en el ámbito internacional, pude conseguir algún control sobre al menos una fuente de variación. Al mismo tiempo, tenía que limitar la imagen que aparecía de la creatividad a su práctica durante una era histórica concreta.

Naturalmente, dentro de cada campo, o serie de campos, podrían haber sido escogidos muchos individuos. Además de la importancia de las figuras que yo estaba considerando, mis principales criterios eran que fueran individuos sobre los que existiera información abundante, y por cuyo trabajo me sintiera atraído personalmente. Aunque comprendo a quienes podrían haber preferido un grupo con menos varones blancos y más no europeos, espero que el estudio será juzgado por su capacidad para explicar la obra de estos siete individuos, más que por los costes de no incluir sujetos que representan otros pueblos.

- *¿He seleccionado los campos apropiados?* Una vez más, la decisión de tratar un número manejable de campos significaba que muchas áreas tenían que quedar sin representación. Si me ocupaba de un poeta, no podía ocuparme de un novelista; tratar de un físico no dejaba espacio para un biólogo, matemático, químico o astrónomo; centrarse en el arte mayor implicaba dejar a un lado el arte popular; y tampoco los inventores, ni los hombres de negocios, ni los atletas han podido entrar en mi muestrario. Una vez más, espero que los lectores puedan centrarse en los datos nuevos obtenidos con el presente análisis y, si tienen interés, amplíen este estudio a otros individuos, otros campos u otros pueblos. Sólo estudios adicionales manifestarán si las generalizaciones ofrecidas en este capítulo pueden resistir su extrapolación a campos, eras o individuos que no he podido introducir en mi muestra.

- *¿Ha sido mi enfoque demasiado cognitivo?* Sin duda, podría haberse realizado un estudio de igual extensión con un enfoque enteramente diferente: centrado en la personalidad, en la motivación consciente o inconsciente, en los apoyos sociales. De un modo parecido, en vez de ceñirme a los individuos, podría haberme centrado en el ámbito, como podría haber hecho un sociólogo, o en el campo, como podrían haber hecho un historiador, un filósofo de la ciencia o un filósofo del arte. Me centro en el área cognitiva porque es la que conozco mejor y porque creo que es la que normalmente puede proporcionar mayor iluminación. Al mismo tiempo, soy perfectamente consciente de que la historia cognitiva no es toda la historia; al menos, espero haber interpretado el campo cognitivo de un modo relativamente amplio, que llega a afectar al final incluso a la religión y a la espiritualidad. Aun así, determinados cognitivistas se darán cuenta de que no investigo tan profundamente como podría haberlo hecho los procesos mentales concretos usados por los creadores, ni propongo ningún modelo de cómo procesa la información la persona creativa.

- *¿Me he centrado realmente sobre la creatividad?* Aunque la mayoría de los lectores aceptarán a los individuos de mi lista como creativos, algunos rechazarán mis criterios. Por ejemplo, la aceptación por parte del ámbito indica para algunos que me fijo más en la popularidad o el éxito material que en la pura creatividad. Y muchos señalarán individuos a quienes consideran, al menos, tan creativos como los miembros del grupo que he seleccionado.

No insisto sobre la noción de aceptación por parte del ámbito porque piense que la creatividad es un concurso de popularidad, sino más bien porque no conozco otro criterio que sea fiable a la larga. La expresión «a la larga» es aquí decisiva; probablemente, en ningún momento histórico durante la primera mitad de este siglo, los individuos listados aquí habrían dejado de ser considerados los mejores por los ámbitos respectivos. Ciertamente, el número de reseñas negativas, e incluso insultantes, de las obras de Freud, Graham o Stravinsky haría vacilar a cualquiera. Pero creo que, con el paso del tiempo, los individuos de mérito acaban destacando; e insisto en mi creencia de que existe eso que llamamos «mérito» dentro de un campo. Naturalmente, esto en modo alguno niega la existencia de muchos otros individuos meritorios que resulta que han sido pasados por alto por el ámbito. Se trata, simplemente, de que ni siquiera hemos oído hablar de estas personas o, si lo hemos hecho, no sabemos muy bien (al menos por el momento) qué pensar de ellos.

- *¿En qué medida los resultados de este estudio quedan limitados a la era moderna?* Habiendo elegido deliberadamente individuos que son más o menos contemporáneos, no estoy en posición de decir si mis hallazgos sobre la creatividad podrían aplicarse a otro tiempo. Mi opinión personal es que ciertos hallazgos están ligados a la época, mientras que otros hubieran aparecido igualmente si hubiera estudiado

la antigua Atenas, la Italia del Renacimiento, Francia en la época de la Ilustración o China durante la dinastía T'ang. Sin embargo, me parece evidente que otros factores, tales como la casi instantánea disponibilidad de información sobre el campo propio y sobre los acontecimientos del mundo, colorean la imagen que he presentado. Además, creo que la variedad de la creatividad en que me he centrado, con sus avances radicales y revolucionarios, es característica de nuestra propia era en Occidente, más que una propiedad genérica de todas las creatividades en todas las sociedades. Si la imagen que he presentado, a su vez, nos ayuda a entender la naturaleza de la era y la cultura en que vivimos, es una cuestión de la que me ocuparé en el epílogo.

EPÍLOGO

LA ERA MODERNA Y MÁS ALLÁ

Al caracterizar una era con un marbete concreto —en realidad, al definir una era, sin más—, uno corre el riesgo de hacer una afirmación indemostrable. Es quizá menos discutible clasificarlas simplemente basándose en las unidades numéricas, comparando el siglo XVII con el XVIII o quizás, a la manera de la revista *Time*, tratando cada década del siglo como una entidad separada. Sin embargo, una división puramente cronológica tiene su costo. Al trazar una línea arbitraria en 1800, por ejemplo, uno puede ignorar parteaguas políticos como 1776, 1789 o 1815, cada uno de los cuales parece mucho más importante para la comprensión de las tendencias históricas. Y se deja escapar la oportunidad de definir las épocas en términos significativos; por ejemplo, el período de 1815 a 1914 (un período de relativa paz en el continente europeo) o el período de 1914 a 1989 (las dos guerras mundiales y la guerra fría).

EL PROBLEMA

Al escribir sobre la era moderna, estoy sin duda trascendiendo una métrica puramente cronológica y evitando una delineación política de las eras. La expresión «era moderna» es propuesta con el mismo espíritu que uno podría hablar del Renacimiento, la Reforma, la Ilustración o la era romántica. Y, lo mismo que cada una de estas denominaciones se refieren, más o menos, a los siglos posteriores a 1500, la expresión «era moderna» tiene la intención de referirse a las personalidades, los acontecimientos y, sobre todo, las ideas que han dominado el siglo XX en Occidente. Al mismo tiempo, no he pretendido una sujeción al lapso temporal entre 1900 y 2000. Al menos dos de estos siete maestros modernos, Freud y Gandhi, realizaron un trabajo considerable antes de 1900; y la última de los titanes supervivientes, Graham, murió en 1991.

Mi atención, en este trabajo, ha estado centrada en avances que tuvieron lugar, como he dicho, a la sombra de 1900; aproximadamente hablando, la era que va de 1900 a 1939, desde la publicación de *La interpretación de los sueños* hasta la muerte de Freud. Si Picasso, Stravinsky, Eliot, Einstein, Graham y Gandhi hubieran cesado en sus actividades en torno al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, sus contribuciones seguirían siendo consideradas como configuradoras de una época. Y la mayoría de las autoridades estarían de acuerdo en que, tras un clímax a mediados de siglo, los aspectos

más definitivos de la era moderna han ido desapareciendo gradualmente; quizá sea razonable pensar que estamos ya en una era postmoderna o en algún período nuevo de la historia humana, todavía por denominar.

Como se ha dicho en la introducción, no quiero sugerir de ninguna manera la existencia de una especie de mano invisible que guía el curso de la historia. Al mismo tiempo, creo que ciertos temas rebasan las realizaciones de estos individuos y ayudan a conferir un espíritu común a la época. Estas características comunes pueden ser explicadas en su totalidad en términos no místicos. Haber vivido en un tiempo en que ciertas experiencias (tales como el paso a los medios de comunicación de masas) se difundieron por el mundo occidental, ser conscientes unos de las actividades de los otros y haber experimentado cataclismos como la Primera Guerra Mundial basta para fomentar, aunque no para asegurar, la estimulación y difusión de ciertas ideas y prácticas. Puede incluso haber un productivo sentido de rivalidad. El novelista Norman Mailer comenta: «Fijaos en quiénes eran los contemporáneos de Picasso: Freud, Einstein. Picasso quería competir con los más grandes hombres vivos y realmente tuvo alguna competencia».¹

Una precisión terminológica: al usar *era moderna*, pretendo abarcar las contribuciones de cada uno de los siete creadores. El término «modernismo» tiene una connotación diferente, porque se refiere concretamente a un cierto movimiento artístico de orientación formal de esa época, del que Picasso, Stravinsky, Graham y Eliot son representantes. No hay duda de que estos artistas tienen muchísimo en común, más de lo que comparten con los demás maestros de la era moderna. A continuación, uso «era moderna» como una expresión genérica, que abarca todos los campos; el término «modernismo» será reservado para un movimiento artístico de la época. Lo pongo en contraste con posmodernismo, el término normalmente aplicado al movimiento artístico y cultural que ha sucedido al modernismo.

EL TRASFONDO

Según algunos historiadores del pensamiento, la era moderna comenzó en realidad en torno a 1500.² En este tiempo, comenzó a romperse el vínculo entre la sociedad religiosa y la secular, cuajaron varios movimientos de protesta, en Occidente podían percibirse el espíritu de investigación científica y de crítica filosófica, y un tono más abierto, pluralista y tolerante. No tengo nada que objetar a esta formulación *per se*: las ideas que animaron el siglo XX pueden muy bien haber sido inicialmente establecidas varios siglos antes. Sin embargo, la sociedad que existía en torno a 1600 o incluso 1800 era bastante diferente de la que vivió el final del siglo XX, y las formas artísticas y científicas que se habían convertido en moneda común para finales del siglo XIX no podían ni siquiera haber sido imaginadas en la cumbre del Renacimiento.³

Visto con perspectiva panorámica, el siglo XIX fue un período de calma y prosperidad sin precedentes. En contraste con la Europa de la era napoleónica o las futuras guerras mundiales, la Europa del siglo XIX estuvo generalmente en paz. El progreso parecía a la orden del día, mientras que una clase media cada vez más próspera, segura de sí misma y poderosa hacía valer sus derechos en varios campos de la sociedad y la cultura. Los Estados Unidos experimentaron su catastrófica guerra civil, pero también crecieron asombrosamente en tamaño, ambición y poder. El mundo más allá de Europa y los Estados Unidos era más turbulento, pero podían detectarse tendencias hacia la independencia, democratización, urbanización e industrialización en lugares aislados de América Latina, África y también Asia.

No hay que ser un historiador revisionista para poner en tela de juicio esta visión progresista o excesivamente optimista.⁴ La urbanización e industrialización supuso un severo costo para muchos sectores. Los usos explotadores de la colonización impusieron cargas a los colonizadores y debilitaron a aquellos cuya tierra estaba ocupada y cuya cultura estaba reprimida por fuerzas extranjeras. La esclavitud y la servidumbre podían haber terminado como asuntos legales, pero sus consecuencias no fueron atenuadas tan fácilmente. Menos visiblemente, incluso aquellos países y pueblos que estaban «sobreviviendo muy bien adaptados» experimentaban dudas acerca del propósito, la dirección y la calidad de la vida.

Fue en un mundo cada vez más incierto e inquieto donde nacieron los siete maestros modernos en los últimos años del siglo XIX. Es interesante, y quizá revelador, que la mayoría nacieran en comunidades pequeñas, fuera de los grandes centros urbanos, y pasaran una juventud preservada, al menos en parte, de los aspectos más duros de la revolución industrial. Sus familias fueron como mínimo moderadamente acomodadas y, aunque en algunos casos eran personalmente religiosas, generalmente mostraban tolerancia hacia el «libre pensamiento». Encarnaban los valores burgueses del trabajo duro y de las grandes realizaciones, y los transmitieron a sus hijos. En un tiempo de mucha explotación de los niños, a los futuros maestros modernos se les ahorraron los traumas más horribles, aunque no fueron necesariamente felices durante el período formativo de sus vidas.

Como si estuvieran bajo el control de la misma poderosa fuerza magnética, todos nuestros maestros modernos se vieron atraídos, cuando fueron jóvenes adultos, hacia las principales ciudades de Europa o Norteamérica. Fueron los «jóvenes» del poema de Milosz, que aparece al principio de este libro. En estas ciudades, los maestros encontraron jóvenes de mentalidad semejante; organizaron sus grupos de estudio o círculos artísticos o científicos; lanzaron publicaciones y actuaciones iconoclastas, y experimentaron un período de gestación intelectual que acabó llevándoles, en cada caso, a importantes avances creativos.

Recientemente ha habido una avalancha de libros, exposiciones y estudios sobre las principales ciudades de Europa en torno a 1900. Dejando a un lado una cierta aureola proyectada retrospectivamente, parece haber habido algo mágico en torno a Londres, París, Berlín, Zúrich, Budapest y otras metrópolis hacia el cambio de siglo: el orgullo del éxito y una sensación de posibilidad, acompañada quizá por igualmente poderosos vislumbres de ansiedades y presentimientos. Aun cuando Freud detestara algunos aspectos de Viena, aun cuando Picasso se sintiera extraño en París, no se les hubiera convencido fácilmente para que abandonaran estos centros de actividad.

Cada uno de estos sitios tenía sus peculiaridades. San Petersburgo (donde vivió Stravinsky) albergaba una intelectualidad extraordinaria y librepensadora, que vivía en medio de un régimen reaccionario. Sede del decadente imperio Habsburgo, Viena miraba hacia atrás en la historia y hacia adelante en las artes, lo que dio pie al ingenioso Karl Krauss para decir con humor que era un «laboratorio de pruebas para el fin del mundo».⁵ Budapest contaba con un sistema educativo absolutamente impresionante, regido por los méritos personales, que produjo una elite sumamente educada, que parecía fuera de lugar en este rincón algo remoto del Imperio austro-húngaro. Londres seguía pagado por sí mismo como consecuencia de la era victoriana, pero la decadencia de la clase media liberal, que había dominado largo tiempo, ya había comenzado.⁶

Quizás el contraste más interesante es el que afectaba a París y Berlín. París ofrecía un equilibrio envidiable entre lo viejo y lo nuevo, entre lo nacional y lo extranjero: individuos de todas partes del mundo eran atraídos a la hermosa capital francesa con su vanguardia prestigiosa, mientras que los parisinos, a su vez, estaban fascinados por las culturas extranjeras de Italia, Rusia, Alemania y el Lejano Oriente. Berlín era la más decididamente moderna de las ciudades europeas —activa, dinámica, improvisada—. La población crecía a un ritmo pasmoso y los militares iban haciéndose poderosos, mientras que el recientemente constituido Estado alemán estaba intentando encontrar su centro y definir su misión. Abierta a ideas nuevas, opuesta al hiperracionalismo francés, incómoda con el materialismo anglosajón, Berlín se veía a sí misma como precursora y anteproyecto de un nuevo tipo de existencia espiritual. Estaba por ver si al final viraría en la dirección de un equilibrio ético kantiano, de la mística wagneriana, del superhombre nietzscheano o del poderío militar e industrial del Estado prusiano.

Los jóvenes de talento que habían sido atraídos hasta estas ciudades eran conscientes de estas fuerzas poderosas. El comienzo de un nuevo siglo significaba un tiempo de oportunidades, un tiempo para rechazar el peso del pasado y forjar un mundo futuro según sus propias líneas, un tiempo para estudiar las tensiones e incertidumbres que persistían bajo la superficie. Estos sentimientos eran casi evidentes en las artes. Los Ballets Rusos de Diaghilev trataban las artes como una forma única de liberación y regeneración. Convencido de que el arte literario inglés de la época era de tercera categoría, Eliot creía que la poesía tenía que ser completamente reconstituida, para captar el ritmo y el tono de la era moderna. Picasso, Braque y Matisse rechazaban el

impresionismo no menos que el academicismo: se sentían atraídos por el arte de las sociedades primitivas, que encontraban refrescantes e incontaminadas por la suficiencia de la sociedad burguesa o el pseudocientificismo de los intelectuales. Einstein llegó a la conclusión de que todos los intentos de salvar la física tradicional fallaban radicalmente. El novelista austriaco Robert Musil describía el sentimiento de la era en su *Man without Qualities* (*El hombre sin atributos*):

A causa del espíritu blando de las dos últimas décadas del siglo XIX, de repente surgió por toda Europa una fiebre ardiente. Nadie sabía exactamente lo que estaba pasando; nadie podía decir si había de ser un nuevo arte, un Hombre Nuevo, una nueva moralidad, o quizás un reajuste de la sociedad. De modo que cada uno pensaba del asunto lo que quería. Pero la gente se levantaba en todos lados para luchar contra el viejo modo de vida [...] Se desarrollaron talentos que anteriormente habían sido sofocados o no habían tomado parte en absoluto en la vida pública.⁷

Los historiadores confirman que el sentimiento de cambio dramático, y de posible apocalipsis, flotaba en el ambiente.⁸ Aunque la Primera Guerra Mundial no estalló hasta agosto de 1914, fue larvándose durante la década anterior. Virginia Woolf declaraba que «en o en torno a diciembre de 1910 la naturaleza humana cambió».⁹ El escritor francés Charles Peguy declaró en 1913 que «el mundo ha cambiado menos desde Jesucristo que en los últimos treinta años». Las formas de *Las señoritas de Aviñón* reflejaban un tejido social que se estaba haciendo trizas. Y, quizá con gran valor simbólico, *La consagración de la primavera* ocasionaba prácticamente una batalla campal en las salas de representación, mientras que el público habitual hacía patente su consternación ante una forma de expresión que no podía comprender y que parecía amenazar su esencia espiritual. Esta obra radical parecía sostener que el significado de la vida sólo podía ser encontrado en la muerte, que había un vínculo entre la muerte y el éxtasis, y que la destrucción era un paso intermedio necesario en el camino hacia la creación.¹⁰

Una vez que hubo estallado la Primera Guerra Mundial, todas las intimaciones parecieron tan sólo un pálido anticipo de lo que estaba ocurriendo realmente. La red de presupuestos optimistas que habían sobrevivido al siglo XIX se desmoronó, mientras la parte del mundo que se había considerado la más avanzada destrozaba sus propios tejidos vitales. En ese tiempo, el comentarista social británico Leonard Hobhouse decía: «Resultaba ser de hecho un mundo diferente del que conocíamos, un mundo en el que la fuerza jugaba un papel más importante de lo que nosotros habíamos admitido, un mundo en el que las seguridades últimas habían desaparecido, en el que parecía que veíamos de repente, a través de una espesa corteza de civilización, las fuerzas desatadas de bárbara ansia de poder y de indiferencia ante la vida».¹¹ Con mayor resolución, el historiador William Pfaff comenta que «ahora es evidente que la Primera Guerra Mundial fue el acontecimiento más importante de la historia contemporánea occidental, y que sus efectos todavía no han desaparecido».¹²

Salvo Graham, que era todavía una colegiala cuando la guerra, los siete maestros fueron profunda y personalmente conmocionados. Aun cuando sus propias vidas no fueran trastornadas físicamente, sí lo fueron las vidas de quienes los rodeaban; y muchos perdieron familiares o amigos íntimos. Más directamente, los presupuestos que subyacían en su propio trabajo profesional fueron sometidos en este momento a una prueba mayor. Sin la Primera Guerra Mundial y el panorama que resultó de ella, no es posible imaginar *La tierra baldía* de Eliot, *Guernica* de Picasso, *Historia del soldado* de Stravinsky, la aplicación de Einstein de la teoría atómica, la cambiante postura de Gandhi hacia los británicos ni las atormentadas reflexiones de Freud en *La civilización y sus descontentos*.

Y aquí llegamos a la razón principal por la que podemos decir que estos individuos responden al mismo ambiente general. Por primera vez en la historia humana, personas procedentes de culturas tan dispares como la India y América, de comunidades europeas tan diversas como España y Rusia, eran —y así se consideraban— miembros de la misma comunidad mundial.

El aumento del industrialismo, el crecimiento de las ciudades, el acceso cada vez mayor a la información sobre lo que ocurría en el mundo, la sensación creciente de desasosiego ante la guerra y su increíble carnicería, todos estos factores inevitablemente influyeron en la conciencia de estos maestros modernos.

DEFINICIÓN DE LA ERA MODERNA MÁS ALLÁ DE LOS CAMPOS

Ya en la década de 1940 el poeta francés Baudelaire estaba comenzando a definir la disposición del ánimo moderno en las artes. Escribiendo sobre el pintor Constantin Guy, decía: «[La modernidad] es la experiencia de la vida vivida en fragmentos, el ritmo rápido del cambio en nuestro tiempo, una experiencia fragmentaria».¹³ Y añadía: «Por modernidad entiendo la mitad efímera y contingente del arte, cuya otra mitad es eterna e inmutable».¹⁴ No es una mera coincidencia que Baudelaire viviera en París: como el crítico Walter Benjamin iba a señalar un siglo después, fue en la vida urbana parisina donde apareció por primera vez el ritmo y la calidad, el tiempo y el espacio, de la existencia moderna.

Tal y como es captado en las obras de Picasso, Stravinsky, Eliot y Graham, el elemento moderno en el arte presenta ciertas características. Para empezar, a diferencia del arte de los siglos anteriores, desdeña la trama, la melodía, la linealidad, el virtuosismo, las formas canónicas, una postura moral explícita, un tratamiento completo de personalidades y escenas; características todas que uno podía esperar en las obras de artistas académicos tradicionales. En su lugar hay un esfuerzo decidido por captar el sentimiento de la experiencia de cada día mediante instantáneas, fragmentos, ritmos pulsantes y acentos marcados. Esta obra artística puede encontrar sus raíces en una

experiencia común, pero tiende hacia la abstracción, hacia la captación de los elementos formales que ayudan a definir los aspectos universales de la experiencia. Sin embargo, a diferencia del arte de una era ligeramente posterior —por ejemplo, la de los expresionistas abstractos o los compositores serialistas de mediados de siglo—, evita la abstracción completa, haciendo marcha atrás cuando se acerca al vacío de lo no representativo, y rechaza los elementos de completa aleatoriedad.

El arte moderno surge en un contexto de cambio constante. Hace un esfuerzo decidido de cuestionar la tradición totalmente y, como dice el crítico Harold Rosenberg, de crear una «tradición de lo nuevo».¹⁵ Atraviesa deliberadamente la línea, en otro tiempo firme, entre arte mayor y arte menor, como queda patente en la yuxtaposición de elementos peculiares contemporáneos y elementos tradicionales inmediatamente identificables en los lienzos de Picasso, las partituras de Stravinsky, las danzas de Graham y los versos de Eliot. Desafía un aspecto concreto de la condición humana: el hombre masa, burocrático, sin rostro o hueco. Y, sin embargo, tal arte no es concebible sino en relación con las tradiciones que lo precedieron, y la mezcla que permite se alcanza claramente desde la postura del arte de elite. En ese sentido, se opone directamente al autodenominado nihilismo e «ignorabimus» del arte posmoderno.

Descubrir elementos comunes en el modernismo artístico es una tarea relativamente sencilla. Pero una búsqueda de características paralelas resulta más problemática cuando uno se aventura más allá de las artes. En la esfera política, los aspectos modernos son perfectamente claros y evidentes en lo que se podría llamar, parafraseando a Bertolt Brecht, el «teatro de la política». En las concentraciones y películas propagandísticas utilizadas en sociedades totalitarias (y, debe añadirse, en algunas no totalitarias), se explotan ciertamente aspectos de la presentación moderna. Había poco de innovador en los programas totalitarios de Hitler, Stalin o Mao: una larga historia de tiranos les precedía brindándoles modelos, aunque no de la misma escala. Pero sus técnicas publicitarias, su puesta en escena de manifestaciones y sus métodos de propaganda reflejan la sensibilidad que fue definida por los maestros modernos que he descrito. No es casualidad que el arquitecto de Hitler, Albert Speer, estuviera interesado en las teorías de la danza de Mary Wigman; que Stalin tuviera una relación de amor-odio con el director cinematográfico Sergei Eisenstein; y que Franco deseara las obras de arte de su Némesis, Pablo Picasso. La herejía de ayer se convierte en la frase pegadiza del político de hoy.

Las innovaciones religiosas y políticas de Mahatma Gandhi están muy lejos de la «estética del asesinato» de los nazis, en la que pueden percibirse vestigios de Nietzsche, Wagner y Stravinsky. Esto no se debe sólo a que Gandhi procedía de la India, sino también a que sus métodos eran, en muchos sentidos, una vuelta atrás hacia formas de contacto humano que caracterizaban una era anterior, más íntima y menos compleja. Ciertamente, Gandhi hizo uso de las formas más avanzadas de comunicación, y sus esfuerzos no hubieran podido tener éxito sin el telégrafo, la imprenta y otras invenciones contemporáneas de masas que él generalmente criticaba.

Gandhi puede ser considerado como un personaje moderno al menos en un sentido: ponía en tela de juicio los presupuestos de la tradicional política de poder, e intentaba reducir el encuentro político a sus elementos más básicos: un ser humano que se enfrenta a otro ser humano. Este esfuerzo por reducir un campo a sus componentes quintaesenciales es un síntoma claro de un temperamento moderno. Y yo diría que Gandhi probablemente no habría llegado a crear su método si no hubiera vivido durante muchos años en rincones distintos del Imperio británico y no hubiera asimilado los sugestivos escritos de Thoreau, Ruskin y Tolstoi.

Puede esperarse que las artes y la política, como partes del mundo contemporáneo, reflejen acontecimientos seculares. No es sorprendente que un poeta o un político reaccionen ante un acontecimiento tan dramático como una hambruna, una depresión o una guerra mundial. La ciencia y las matemáticas son otro tipo de campos. Quienes trabajan en ellos buscan principios, reglas y modelos que presumiblemente operan de modo universal, al margen de lo que está sucediendo en la comunidad de al lado o en el otro extremo del mundo.

En ese sentido, los avances científicos, como el análisis evolucionista de Darwin o la teoría de la relatividad de Einstein, podrían haber sido hechos en cualquier momento histórico, igual que no aguardaron un acontecimiento o época históricos concretos las obras del antiguo filósofo y matemático griego Pitágoras, las obras decimonónicas del matemático y astrónomo alemán Carl Gauss o las obras del siglo XX del matemático austro-americano Kurt Gödel. Naturalmente, en sentido literal, esta afirmación no es juiciosa. Todo investigador edifica sobre la obra de sus predecesores, y Einstein sería impensable sin Newton, Maxwell, Lorentz y otros. Además, los avances técnicos, los descubrimientos matemáticos y los resultados experimentales a menudo sirven de base a un descubrimiento. Y no es una mera metáfora señalar que el mundo descrito por la mecánica cuántica se parece al mundo programado, captado por los artistas modernos. Sin embargo, creo que los avances científicos y matemáticos están más aislados de los efectos del mundo diario, y que el trabajo en ciencias sociales o del comportamiento, como el de Freud, se sitúa en algún lugar entre los primeros principios del físico y la esfera práctica del poeta.

Sin embargo, aun en los casos de Freud y Einstein, la influencia del mundo moderno resulta algo más que insignificante. Fue el conocimiento cada vez mayor del mundo microscópico del átomo y los mundos macroscópicos del espacio y el tiempo lo que animó la curiosidad de Einstein; fue la aparición de ciertos tipos de neurosis en la estratificada sociedad urbana de Viena lo que captó la atención de Freud. Trabajando ambos en una era postnewtoniana (pero todavía helmholtziana), buscaban los principios o presupuestos que podían organizar una enorme cantidad de datos en sus esferas de interés. Al hacerlo así, por supuesto, simplemente llevaban a cabo la misión de cualquier científico y reflejaban una búsqueda que se venía siguiendo enérgicamente al menos

desde el siglo XVII; pero, como he sostenido con respecto a Gandhi, el interés por las formas y las estructuras básicas subyacentes es quizás especialmente característico de la era moderna.

Fuera cual fuera la influencia de la época en sus descubrimientos científicos concretos, Freud y Einstein vivieron, sin duda alguna, una gran parte de su era política y social. De jóvenes, formaron parte de la cultura juvenil que cuestionaba sistemáticamente las verdades religiosas, científicas y políticas, del pasado: eran librepensadores en busca de nuevas síntesis para reemplazar las que habían fracasado. Cuando se hicieron mayores, ambos pasaron cada vez más tiempo meditando sobre las cuestiones de la guerra y la paz, la comunidad y las cuestiones religiosas y filosóficas. Como ha quedado dicho anteriormente, su misma relación personal derivaba de hecho de sus intereses comunes en esas esferas. Y creo que es oportuno indicar además que las cuestiones científicas y filosóficas concretas por las que se interesaron reflejaban también su época: en el caso de Freud, su creciente preocupación por los impulsos hacia lo destructivo; en el caso de Einstein, su apoyo al esfuerzo de construir una bomba atómica y, después, sus esfuerzos para asegurarse de que estos temibles descubrimientos no fueran usados más al servicio de la destrucción. Sin duda, pues, aun quienes trabajaban en campos más alejados de la vida diaria se ven afectados por los acontecimientos y las «figuras de pensamiento» del mundo en que viven; cuando un grupo de brillantes innovadores viven en el «mismo» mundo, es probable que muestren ciertas características comunes. Pero ¿se puede ir más allá de esta vaga generalización?

En mi opinión, cualquier avance creativo implica un nexo entre dos esferas en apariencia dispares: 1) un completo dominio, a menudo precoz, de los campos correspondientes de práctica; y 2) una forma de comprensión, una variedad de intuición, que se asocia propiamente con la conciencia de los seres humanos en un momento anterior de sus vidas. El avance creativo consiste fundamentalmente en el maridaje, realizado con éxito, entre estas dos esferas, y esta fusión permite que otras personas comprendan el avance.

Esto es, sin duda, un punto de vista muy especulativo. Como una primera aproximación, afirmo que durante el Renacimiento (más o menos de 1400 a 1600), el dominio del campo estuvo vinculado con la capacidad del adolescente para el pensamiento hipotético-deductivo y su interés en «mundos posibles»; este nexo llevó a la consolidación del método científico y a invenciones y métodos más concretos, tales como el uso de una perspectiva lineal en pintura. La Ilustración (de 1700 a 1800) se fijó en la mente del adulto joven, en su esfuerzo por alcanzar el nivel último de racionalidad. En la era romántica, tanto el sentimentalismo del preadolescente como las emociones primordiales, a menudo preverbales, del niño pequeño fueron captados en las artes; las ciencias continuaron su programa investigador con mayor fe incluso en el futuro, mientras que la esfera política, sacudida por las revoluciones de finales del siglo anterior, permaneció en un modelo sobrio de mantenimiento.

Admitiendo al menos una plausibilidad superficial para esta línea especulativa de pensamiento, uno puede preguntar qué es lo característico de la era moderna. Como he expuesto en los retratos de la segunda parte, cada uno de los maestros modernos ejemplificó de modo único un nexo entre el pensamiento infantil, en general, y el más avanzado en su campo. Ahora puntualizo que la *característica definitoria* del modo de pensar moderno implica un volver sobre la mente del niño en la cúspide de la escolarización formal, el niño entre cuatro y siete años. A esta edad, los niños disponen de una gama de sistemas simbólicos humanos, y pueden usarlos ya de un modo generativo; ya han desarrollado sólidas teorías sobre los mundos físico y psicológico, y están deseosos de comprobar si son adecuadas; y manifiestan una capacidad para expresarse con relación a las formas elementales de experiencia, una capacidad tan impresionante como, a menudo, efímera. Al mismo tiempo, aunque ya son conscientes de las convenciones, todavía no están excesivamente constreñidos por reglas, normas o expectativas.

Nuevos descubrimientos en el siglo XIX habían legitimado un interés por la infancia. Aprovechando plenamente esta legitimación, los maestros modernos estaban fascinados por la infancia y contaban con los niños —y sus propias infancias— como catalizadores de su propio trabajo. Hemos percibido esta tendencia en cada uno de los maestros. Freud estudió los sueños y las asociaciones de niños pequeños, y puso el fundamento de la personalidad adulta en las tensiones y las rivalidades edípicas del niño pequeño. Las asociaciones libres que le fascinaban se parecen mucho a las de un niño que está en el proceso de dominar los sistemas simbólicos de la cultura. Einstein, el otro científico, hacía remontar su propia curiosidad científica hasta acontecimientos de su primera infancia; a menudo recurría a los tipos de experimentos que fascinaban la mente del niño pequeño.

Los vínculos con la primera niñez abundan en la esfera artística. Cuando eran sólo niños, todos los maestros modernos estaban ya fascinados con los campos de su habilidad artística. Como adultos, continuaron examinando las producciones de niños pequeños y de pueblos que les parecían primitivos e infantiles, y con frecuencia intentaban captar tales aspectos en su propia obra. Y, quizá de un modo más fundamental, los maestros modernos centraron su propio trabajo en torno a los elementos que son destacados en el niño pequeño: Picasso, en torno a los garabatos toscos y la yuxtaposición tipo *collage*; Stravinsky, en torno a ritmos primordiales y grupos tonales repetitivos que recuerdan las canciones infantiles; Eliot, en torno a las imágenes y los elementos significativos recordados de la más tierna infancia, las frases mordaces y el sabor fragmentario de la experiencia juvenil; y Graham, en torno las versiones simplificadas del movimiento y la dualidad básica de contracción y relajación que impregnan la experiencia física inicial. En cada caso, estas características infantiles fragmentarias se dan en obras que simultáneamente invitan al público a lograr algún tipo de integración, un sentido infantil de conjunto.

Finalmente, sostengo que también existe una cualidad infantil en las innovaciones políticas ideadas por Gandhi. Rechazando una retórica compleja un armamento avanzado, Gandhi intenta establecer (o recuperar) una situación simple que definiría claramente un problema para todos los que tienen interés en su resolución. Actuar honesta y francamente, confrontar de modo directo al propio antagonista y exhibir una disposición a sacrificarse por aquello en lo que uno cree son nociones, todas ellas, que un niño puede entender y que pueden resultar más fáciles de aceptar si uno no está todavía hastiado. El mismo aire y aspecto de Gandhi eran también infantiles. Las ideas religiosas arraigan cuando los individuos son todavía jóvenes; y sería más probable que el satyagraha funcionara con éxito si formara parte de la educación de un individuo desde los primeros años de su vida. Desgraciadamente, otras características menos agradables del mundo del niño a menudo socavan este proceso antes de que pueda llegar a consolidarse.

Al sostener que existen vínculos importantes entre el mundo del niño pequeño en la escuela y el mundo del maestro consumado, he intentado captar: algo especial de los logros de la era moderna. Además, sugiero a modo de ensayo que otras eras en la historia humana pueden haber estado caracterizadas: por un nexo análogo entre la maestría adulta, por un lado, y algún período anterior de la conciencia humana individual, por el otro. No quiero exagerar este nexo: sin duda, los maestros modernos mantenían vínculos con períodos de su infancia; y, con toda probabilidad, los maestros de algunas otras eras también han tenido una afinidad especial con la primera infancia. Por decirlo de otro modo, ha habido personas «modernas» en muchas eras históricas. Sin embargo, si la era moderna difiere de las otras, una razón para esta diferencia pueden ser sus vínculos privilegiados con un momento particularmente pleno de la vida del niño pequeño.

Al trazar estas analogías entre los avances complejos y la mente del niño pequeño, no deseo en modo alguno restar mérito a la categoría del logro. Ninguno de dichos logros hubiera sido posible si el creador no hubiera alcanzado ya en su temprana adultez los límites más altos de su campo, tal y como entonces estaba configurado. Sus avances creativos representan los productos maduros de personas maduras. Sin embargo, bien puede ser parte del derecho fundamental de los individuos más creativos el mantener un acceso privilegiado a sensaciones y a aspectos importantes de su desarrollo anterior, incluidos los años de su primera infancia. Como Baudelaire señaló una vez, el genio es la capacidad para recuperar la infancia de uno a voluntad.¹⁶ Mi intención no es denigrar a los maestros creativos: es ensalzar el asombroso poder de la infancia, así como su sorprendente persistencia, al menos en ciertos individuos.

Si mi relato pretende iluminar los acontecimientos y los avances que tuvieron lugar a la sombra de 1900, no sería igualmente aplicable a todas las demás eras. Por esta razón, concluyo tratando brevemente el período que va más allá de la era moderna, a menudo llamado «postmodernismo» o «más allá de la modernidad», y determinando la medida en que puede diferir de ese período limitado que he considerado en este libro. Este estudio es aplicable especialmente a las artes; no estoy preparado para especular sobre acontecimientos de las ciencias o la política en el período posterior a 1950.

Puesto que estamos mucho más próximos al postmodernismo (¡y no conocemos sus fechas!), describirlo de modo sucinto y con seguridad es más difícil. Una primera caracterización supone que el postmodernismo es simplemente una intensificación del modernismo: si el modernismo es irónico, el postmodernismo lo es todavía más. Una segunda postura es considerar el postmodernismo como una reacción: si el modernismo desprecia la tradición, el postmodernismo se deleita en ella. Hay también caracterizaciones más positivas del postmodernismo: por ejemplo, como un esfuerzo por reintroducir características personales, culturales, históricas, subjetivas y políticas en las creaciones humanas. Sin duda, la historia varía dentro de cada campo y de uno a otro: el compositor John Cage difiere del compositor John Adams; Italo Calvino es una figura literaria bastante diferente de Joseph Brodsky; y Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Frank Stella, Anselm Kiefer y Julian Schnabel habitan en cinco universos gráficos peculiares.

Pero, para mí, la característica que define la llamada «era postmoderna» es un desdibujamiento deliberado de los géneros; una provocativa ignorancia de los antecedentes y ordenamientos históricos; un desafío a cualquier esfuerzo por ser terriblemente serio; un desplazamiento fácil entre estilos, superficies e identidades; un abandono del esfuerzo por encontrar significado o estructura bajo el caos superficial; y una licencia de «todo vale» en los mundos de la creación y la interpretación. No hay trabas morales; y si *La tierra baldía* llega a esta conclusión con pesar, la versión postmoderna lo acepta como algo dado, si no como una virtud. En cierto sentido, estos rasgos pueden ser vistos como una continuación del modernismo, pues el modernismo ciertamente ponía en cuestión muchas formas y prácticas establecidas. Pero el desafío del modernismo se lanzaba desde el interior de una comunidad donde estas formas, prácticas y valores eran tomados muy en serio; y, así, cualquier reacción era vista —y tenía que ser vista— como un diálogo serio con las prácticas anteriores.

A la luz del triunfo del modernismo mismo, sin embargo, el recuerdo de las eras precedentes se ha oscurecido; y, ahora, un esfuerzo por desafiar la historia, la tradición y las formas canónicas establecidas tiene prácticamente vía libre. En lugar de una verdad que desafía a otra, se abandona la noción misma de verdad; en lugar de lo contemporáneo desafiando a lo tradicional, se ignora cualquier sentido de la historia; en lugar de arte mayor mezclándose provocativamente con arte menor, no existe sentido de artes, culturas o tradiciones separadas. La idea de cambio o de vanguardia provoca

impaciencia: todo ha sido ya intentado; todo el mundo ha sido conmocionado hasta la saciedad; las novedades de hoy son los bienes de consumo de mañana. Toda autoridad es puesta en tela de juicio; no hay vínculos firmes; en efecto, una vez que uno asume la postura de la crítica «deconstruccionista», todo objeto o texto alberga en sí mismo el potencial para destruirse o socavarse a sí mismo.

Probablemente, es evidente que mis propios sentimientos están más cerca de los de la era moderna que de los de la postmoderna. Aun cuando yo haya vivido en la era postmoderna, mi sensibilidad fue formada por el canon modernista, y es improbable que llegue a aceptar plenamente los motivos y el espíritu de una edad postmoderna. Posiblemente, ésta es la razón por la que tengo mis dudas sobre si el espíritu postmoderno puede ser sostenible en un sentido positivo. Una rebelión contra la tradición tiene sentido en un mundo todavía gobernado por la tradición; un cuestionamiento de los modos habituales de interpretación es razonable si los modos tradicionales no han sido examinados o desafiados adecuadamente; pero una vez que el recuerdo de esas formas más viejas se va perdiendo, una protesta continuada contra ellas se hace incomprensible. El manierismo, el espectáculo, los efectos se convierten en el todo.

Por supuesto, esta crítica no se aplica en igual medida a toda la gama de formas creadas tras la desaparición de la era moderna canónica: por ejemplo, las que vuelven a un tiempo de creencia, las que encuentran sentido en la repetición de formas simples, las que afrontan temas políticos, o las que representan la consciente tomadura de pelo de un público entendido. Estas «versiones» pueden relacionarse fácilmente con las prácticas y los parámetros de eras anteriores, incluida la era moderna.

Uno puede ver el postmodernismo con un espíritu mucho más positivo que el que yo tengo. En una visión de conjunto, los modernistas aparecen todavía atrapados en una dificultad tradicional: aunque critican los modos de discurso progresista, materialista, racionalista o determinista, no conocen otros, y por ello se ven obligados en última instancia a adherirse a ellos, aun contra su mejor juicio. Sólo los espíritus postmodernos han sido capaces de sacudirse estos caparazones intelectuales y contemplar la existencia sin amargura. Desde otra perspectiva panorámica, el postmodernismo puede ser visto como liberador. Quizá por primera vez en la historia humana, los diversos presupuestos y prejuicios que ha impuesto la conciencia pueden ser vistos como tales; y es posible seguir unas prácticas y cultivar una sensibilidad en la que ninguna persona u obra es considerada más privilegiada que ninguna otra, o en la que cada perspectiva panorámica se ve a la vez en lo que subraya y en lo que oscurece. En la versión revisionista del filósofo Stephen Toulmin, una sensibilidad postmoderna recuerda la atmósfera humanista y tolerante de comienzos del Renacimiento: desde esta perspectiva, gran parte de la era moderna es vista como jerárquica, elitista, autoritaria y aceptadora de dualismos insostenibles, como el de razón y sentimiento o el de humanidad y naturaleza. En mi opinión, sin embargo, la política del postmodernismo es susceptible de cualquier

valoración: para unos, parece más liberal, democrática y multicultural; para otros, simplemente reconoce los aspectos políticos de todas las ideas y obras; mientras que, para algunos otros, parece más autoritaria y orientada hacia la confianza.

¿Qué postura adopta la era postmoderna respecto a la infancia de los seres humanos? Según lo he descrito, el postmodernismo propiamente dicho cuestiona abiertamente la niñez como una serie de estadios diferenciados. Más bien, el presupuesto parece ser que, del mismo modo que uno puede vagar libremente a través de eras y culturas, así también puede pasearse igualmente por las edades y los estadios de la niñez, unas veces volviendo a sumergirse en la infancia, otras permaneciendo en la primera niñez, a veces adoptando la rigidez del niño de mediana edad o la estudiada franqueza del adolescente. Los vehículos híbridos del postmodernismo —MTV,¹⁷ centros comerciales «de diseño», parques temáticos, cultura del ordenador— pertenecen igualmente a todos los grupos y a todas las edades. Durante una era en que todas las culturas están en contacto recíproco y en que los niños están desde muy pronto bajo el influjo del conocimiento, los misterios, las maravillas y los horrores del mundo, quizá la inocencia infantil deba ser sacrificada para siempre. No debe asombrarnos que muchas lumbreras hayan hablado nostálgicamente, o con alarma, de la «desaparición de la niñez».¹⁸

Y aquí, creo, tropezamos con el aspecto en que la era moderna no era tan moderna como sus apóstoles creían. Aunque esperando desesperadamente arrumbar las cargas del pasado, los siete maestros modernos estaban de hecho empapados de ese pasado, sea religioso, histórico, tradicional, académico o una combinación de ellos. Avanzaron hasta el borde del abismo, pero se volvieron atrás: en parte a causa de su envejecimiento, pero en parte porque seguían viendo una razón para la tradición —en el caso de Eliot o Stravinsky, de un modo muy vivo; en el caso de Freud, Picasso, Graham o Gandhi, con marcada ambivalencia—. Del mismo modo, mantuvieron un respeto por su propia niñez y por la niñez en general, pagando con ello tributo a sus propios pasados. En cierto sentido estaban enraizados en dos ubicaciones: su primera niñez (y la de sus compañeros) y su maestría tremendamente sofisticada. El modernismo es liberador, pero sólo si esta libertad es adquirida en referencia a un reconocimiento de la historia y de anteriores restricciones. Una consecuencia del postmodernismo es negar ese pasado y esa niñez, cuestionar las razones de cualquier forma de restricción, borrar cualquier enraizamiento.

Tal negación de la niñez, o tal aniquilación del pasado, posiblemente podría funcionar; pero ya están apareciendo signos de que puede producirse una contrarreacción más virulenta en el dominio de la estética, y quizá también en otros. Más que avanzar indefinidamente en la dirección de una mayor apertura, tolerancia o desdibujamiento de los géneros, los seres humanos pueden estar condenados a oscilar atrás y adelante entre períodos de innovación y tradición, entre modernismo e historicismo, entre avances creativos y períodos de estancamiento o regresión que pueden acabar en una

destruictividad tribal. Un espíritu moderno al estilo de 1900 puede darse en la medida en que los seres humanos sean capaces de aventurarse, y éstos quizá sólo pueden residir en esa tonificante región de la mente durante breves intervalos de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackroyd, P., *T. S. Eliot*, Nueva York, Simon and Schuster, 1984.
- Amabile, T. M., *The Social Psychology of Creativity*, Nueva York, Springer-Verlag, 1983.
- Apel, W. (comp.), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1972.
- Apollinaire, G., *The Cubist Painters: Aesthetic Meditations* (1913), Wienborn, Schultz, 1949 (trad. cast.: *Los pintores cubistas*, Boadilla del Monte, A. Machado Libros, 1994).
- Armitage, M., *Martha Graham: The Early Years*, Nueva York, Da Capo Press, 1978.
- Arnheim, R., *Picasso's Guernica: The Genesis of a Painting*, Berkeley, University of California Press, 1962 (trad. cast.: *El «Guernica» de Picasso: génesis de una pintura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981).
- Auerbach, E., *Mimesis*, Nueva York, Doubleday/Anchor, 1953 (trad. cast.: *Mimesis*, Madrid, FCE, 1983).
- Baer, N. v.N., *The Art of Enchantment: Diaghilev's Ballets Russes, 1909-1929*, San Francisco, The Fine Arts Museums, 1988.
- Bamberger, J., «Growing Up Prodigies: The Midlife Crisis», en D. H. Feldman (comp.), *Developmental Approaches to Giftedness*, San Francisco, Jossey-Bass, 1982, págs. 61-78.
- Barnes, C., «Crítica de Martha Graham», *New York Times*, 31 de octubre de 1965.
- Barnett, L., *The Universe and Dr. Einstein*, Nueva York, Mentor, 1948.
- Barr, A. H., *Picasso: Fifty Years of His Art* (1946), Nueva York, Museum of Modern Art, 1974.
- , *Cubism and Abstract Art*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986.
- Barron, F., *Creative Person and Creative Process*, Nueva York, Holt, Rinehart, and Winston, 1969 (trad. cast.: *Personalidad creadora y proceso creativo*, Madrid, Marova, 1976).
- Bate, W. J., *John Keats*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963.
- Bedient, C., *He Do the Police in Different Voices: The Wasteland and Its Protagonist*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.
- Berler, J., *The Success and Failure of Picasso*, Nueva York, Pantheon Books, 1965, (trad. cast.: *Éxito y fracaso de Picasso*, Madrid, Debate, 1990).

- Berman, M., *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, Nueva York, Penguin, 1988 (trad. cast.: *Todo lo sólido se desvanece en el aire: experiencia de la modernidad*, Madrid, Siglo XXI España, 1991).
- Bernstein, J., «Profile of I. I. Rabi», en J. Bernstein, *Experiencing Science*, Nueva York, Dutton, 1980.
- , «A Critic at Large: Besso», *New Yorker*, 27 de febrero de 1989, págs. 86-87.
- Block, N. y G. Dworkin (comps.), *The IQ Controversy*, Nueva York, Pantheon, 1976.
- Bloom, B. y L. Sosniak, *Developing Talent in Young Children*, Nueva York, Ballantine Books, 1985.
- Bloom, H. (comp.), *T. S. Eliot's: The Waste Land*, Nueva York, Chelsea House, 1986.
- Blunt, A., *Picasso's Guernica*, Londres, Oxford University Press, 1969.
- Boden, M., *The Creative Mind*, Nueva York, Basic Books, 1990 (trad. cast.: *La mente creativa: Mitos y mecanismos*, Barcelona, Gedisa, 1994).
- Boelich, W. (comp.), *The Letters of Sigmund Freud to Edward Silberstein*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990.
- Bondurant, J., *Conquest of Violence: The Gandhian Philosophy of Conflict*, Berkeley, University of California Press, 1958.
- Boring, E. G., *A History of Experimental Psychology*, Nueva York, Appleton-CenturyCrofts, 1950.
- Boucourechliev, A., *Stravinsky*, Nueva York, Holmes and Meier, 1987 (trad. cast.: *Igor Stravinsky*, Madrid, Turner, 1987).
- Bresson, M., «Appraising African Art through Western Eyes», *New York Times*, 7 de octubre de 1990, sec. 2, pág. 37.
- Breuer, J. y S. Freud, *Studies in Hysteria*, en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 2, Londres, Hogarth Press, 1966 (trad. cast.: *Escrito sobre la histeria*, Madrid, Alianza, 1988).
- Brill, A. A. (comp.), *The Basic Writings of Sigmund Freud*, Nueva York, Modern Library, 1938.
- Brooker, J. S. y J. Bentley, *Reading The Waste Land*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990.
- Brown, J. M., *Gandhi: Prisoner of Hope*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1989.
- Burns, E. (comp.), *Gertrude Stein on Picasso*, Nueva York, Liveright, 1980.
- Cabanne, P., *Pablo Picasso: His Life and Times*, Nueva York, Morrow, 1977.
- Campbell, D., «Blind Variation and Selective Retention in Creative Thought as in Other Knowledge Processes», *Psychological Review*, nº 67, 1960, págs. 380-400.
- Clampitt, Amy, «Remarks», comunicación para el Eliot Centennial, Harvard University, Cambridge, Mass., 5 de diciembre de 1988.
- Clark, R. W., *Einstein: The Life and Times*, Nueva York, World, 1971.

- , *Freud: The Man and the Cause*, Nueva York, Random House, 1980 (trad. cast.: *Freud: El hombre y su causa*, Barcelona, Planeta, 1985).
- Clouzot, H. G., *Le mystère Picasso*, Francia, 1955. Filme.
- Cohen, S. J., *The Achievement of Martha Graham*, Chrysalis, s. f.
- Cole, S., «Age and Scientific Performance», *American Journal of Sociology*, nº 84, 1979, págs. 859-977.
- Conrad, B., «A Home for Picasso», *Horizon*, junio de 1986, págs. 11-16.
- Conrad, P., «Review of Hugh Kenner, *A Sinking Island*», *Times Literary Supplement*, 9 de septiembre de 1988, pág. 981.
- Coughlan, E., «Russian Folk-Wedding Said to Influence Stravinsky Ballet», *Chronicle of Higher Education*, 13 de junio de 1990, pág. A7.
- Cox, C. B. y A. B. Hinchliffe, *T. S. Eliot: The Waste Land: A Casebook*, Londres, Macmillan, 1968.
- Craft, R., *Stravinsky: Chronicle of a Friendship (1948-1971)*, Nueva York, Knopf, 1972.
- , *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 1, Nueva York, Knopf, 1982.
- , *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 2, Nueva York, Knopf, 1984.
- , *Stravinsky: Selected Correspondence*, vol. 3, Nueva York, Knopf, 1985.
- , *Stravinsky: Glimpses of a Life*, Nueva York, St. Martin's Press, 1992.
- Croce, A., «Angel», *New Yorker*, octubre de 1990, págs. 124-133.
- Csikszentmihalyi, M., «Motivation and Creativity: Towards a Synthesis of Structural and Energistic Approaches», *New Ideas in Psychology*, nº 6, 1988, págs. 159-176.
- , «Society, Culture, and Person: A Systems View of Creativity», en R. J. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 325-339.
- , *Flow: The Psychology of Optimal Experience*, Nueva York, Harper and Row, 1990, (trad. cast.: *Fluir: una psicología de la felicidad*, Barcelona, Kairós, 2008).
- Csikszentmihalyi, M. y I. Csikszentmihalyi (comps.), *Optimal Experience*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988 (trad. cast.: *Experiencia óptima: estudios psicológicos del flujo de la conciencia*, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998).
- Csikszentmihalyi, M. y R. E. Robinson, «Culture, Time, and the Development of Talent», en R. Sternberg y J. E. Davidson (comps.), *Conceptions of Giftedness*, Nueva York, Cambridge University Press, 1986, págs. 263-284.
- Dangerfield, G., *The Strange Death of Liberal England*, reimpresión, Nueva York, Capricorn Books, 1961.
- Davie, D., «Anglican Eliot», en A. W. Litz (comp.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.
- De Mille, A., «Martha Graham», *Atlantic Monthly*, noviembre de 1950, págs. 2531.
- , *Dance to the Piper*, Boston, Little, Brown/Atlantic Monthly Press, 1951.

- , «Measuring the Steps of a Giant», *New York Times*, 7 de abril, 1991a, págs. 1, 22.
- , *Martha: The Life and Work of Martha Graham*, Nueva York, Random House, 1991b.
- Denby, E., *Looking at the Dance*, Nueva York, Pelligrini and Cudahy, 1949.
- Donahue, D., «The Poet of Modern Life [Baudelaire]», *New York Review of Books*, 4 de febrero de 1991, págs. 22-24.
- Druskin, M., *Igor Stravinsky: His Life, Works, and Views*, Nueva York, Cambridge University Press, 1983.
- Dukas, H. y B. Hoffmann, *Albert Einstein: The Human Side*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979.
- Duncker, K., «On Problem-solving», *Psychological Monographs*, nº 58, todo el número, 1945.
- Dunning, J., «Martha Graham at 95 Does Something Different», *New York Times*, 1 de octubre de 1990, págs. C19-20.
- , «Troupe Contemplates Life Without Graham», *New York Times*, 3 de abril de 1991, sec. C, pág. 11.
- Einstein, A., *Relativity: The Special and General Theory*, Nueva York, Holt, 1921 (trad. cast.: *Sobre la teoría de la relatividad especial y general*, Madrid, Alianza, 1991).
- Eksteins, M., *Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*, Nueva York, Houghton Mifflin, 1989.
- Eliot, T. S., *Selected Poems*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1936 (trad. cast.: *Poesías reunidas, 1909-1962*, Madrid, Alianza, 1993).
- , *The Complete Poems and Plays*, Nueva York, Harcourt Brace and World, 1952.
- Eliot, V. (comp.), *T. S. Eliot: The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts, including the Annotations of Ezra Pound*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.
- , *The Letters of T. S. Eliot, Vol. 1, 1898-1922*, Nueva York, Harcourt Brace Jovanovich, 1988.
- Ellenberger, H. F., *The Discovery of the Unconscious*, Nueva York, Basic Books, 1970, (trad. cast.: *El descubrimiento del inconsciente*, Madrid, Gredos, 1976).
- Ellmann, R., «The First Waste Land», en A. W. Litz (comp.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.
- Erikson, E. H., *Identity and the Life Cycle*, Nueva York, International Universities Press, 1959.
- , *Gandhi's Truth*, Nueva York, Norton, 1969.
- Eysenck, H. J., «Measuring Individual Creativity», texto presentado en el Workshop on Creativity, the Achievement Project, Kent, Inglaterra, 13-15 de diciembre de 1991.
- Feldman, D. H., *Beyond Universals in Cognitive Development*, Norwood, N.J., Ablex, 1980.

- , *Nature's Gambit*, Nueva York, Basic Books, 1986.
- , «Creativity: Dreams, Insights, and Transformations», en R. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 271-297.
- Findlay, S. y C. Lumsden, «The Creative Mind: Towards an Evolutionary Theory of Discovery and Innovation», *Journal of social and Biological Structures*, nº 11, 1988, págs. 3-55.
- Fischer, L., *The Life of Mahatma Gandhi*, Nueva York, Harper and Brothers, 1950 (trad. cast.: *Ghandi*, Barcelona, Salvat, 1995).
- (comp.), *The Essential Gandhi*, Nueva York, Vintage Books, 1983.
- Flam, J., «Monet's Way», *New York Review of Books*, 17 de mayo de 1990, págs. 9-13.
- Flavell, J., *The Developmental Psychology of Jean Piaget*, Nueva York, Van Nostrand, 1963 (trad. cast.: *La psicología evolutiva de Jean Piaget*, Barcelona, Paidós, 1982).
- Foucault, M., *The Order of Things*, Nueva York, Pantheon, 1970 (trad. cast.: *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1987).
- Frank, P., «Einstein's Philosophy of Science», *Review of Modern Physics*, julio de 1949, pág. 21.
- , *Einstein: His Life and Times*, Nueva York, Knopf, 1953.
- Frankel, C., *The Case for Modern Man*, Nueva York, Harper and Brothers, 1956.
- Freud, E. L. (comp.), *Letters of Sigmund Freud*, Nueva York, Basic Books, 1960 (trad. cast.: *Epistolario*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984).
- Freud, S., *An Autobiographical Study*, Nueva York, Norton, 1935 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , «The Interpretation of Dreams», en A. A. Brill (comp.), *The Basic Writings of Sigmund Freud* (1900), Nueva York, Modern Library, 1938 (trad. cast.: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1992).
- , «Three Contributions to the Theory of Sex», en A. A. Brill (comp.), *The Basic Writings of Sigmund Freud* (1900), Nueva York, Modern Library, 1938 (trad. cast.: *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza, 1990).
- , *Collected Papers*, vol. 1, traducción de Joan Riviere, Londres, Hogarth Press, 1949 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , *The Origins of Psychoanalysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts, and Notes 1887/1902*, Nueva York, Basic Books, 1954 (trad. cast.: *Los orígenes del psicoanálisis*, Madrid, Alianza, 1983).
- , «Totem and Taboo», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 13, Londres, Hogarth Press, 1955, págs. 1-161 (trad. cast.: *Tótem y tabú*, Madrid, Alianza, 1992).
- , *Creativity and the Unconscious*, B. Nelson (comp.), Nueva York, Harper and Row, 1958 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).

- , «Creative Writers and Daydreaming», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 9, Londres, Hogarth Press, 1959, págs. 143-144 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , «Jokes and their Relation to the Unconscious», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 8, Londres, Hogarth Press, 1960 (trad. cast.: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 1990).
- , «The Psychopathology of Every Day Life», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 6, Londres, Hogarth Press, 1960 (trad. cast.: *Psicopatología de la vida cotidiana*, Madrid, Alianza, 1992).
- , «Civilization and its Discontents», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 21, Londres, Hogarth Press, 1961, págs. 59-145 (trad. cast.: *El malestar en la cultura*, Madrid, Alianza, 1992).
- , «Dostoevesky and Parricide», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 21, Londres, Hogarth Press, 1961 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , «Early Psychoanalytic Publications», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 3, Londres, Hogarth Press, 1962 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , *A History of the Psychoanalytic Movement*, Nueva York, Collier Books, 1963 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , «Moses and Monotheism», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 23, Londres, Hogarth Press, 1964, págs. 3-137 (trad. cast.: *Moisés y la religión monoteísta*, Madrid, Alianza, 1986).
- , «Pre-Psychoanalytic Publications and Unpublished Drafts», en J. Strachey (comp.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 1, Londres, Hogarth Press, 1966 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- , *Leonardo: A Study in Psychosexuality*, Nueva York, Vintage, 1967 (trad. cast. en: *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1981-1987).
- Fromm, E., *Escape from Freedom*, Nueva York, Rinehart, 1941 (trad. cast.: *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós, 1992).
- Frye, N., *T. S. Eliot: An Introduction*, Chicago, University of Chicago Press, 1963 (trad. cast.: *T. S. Eliot*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1969).

- Furbank, P. N., «Review of N. Braybrooke (Ed.), *Seeds in the Wind: Juvenilia from W. B. Yeats to Ted Hughes*», *Times Literary Supplement*, 17 de noviembre de 1989, pág. 1.261.
- Gablik, S., *Has Modernism Failed?*, Nueva York, Thames and Hudson, 1984 (trad. cast.: *¿Ha muerto el arte moderno?*, Barcelona, Blume, 1986).
- Gandhi, M., *Non-violent Resistance: Satyagraha*, Nueva York, Schocken Books, 1951.
- , *Autobiography: The Story of My Experiments with Truth*, Nueva York, Dover, 1963 (trad. cast.: *Autobiografía*, Barcelona, Aura, 1985).
- Garafola, L., *Diaghilev's Ballet Russes*, Nueva York, Oxford University Press, 1989.
- , «A Lady and Her Legends», *Times Literary Supplement*, 1 de mayo de 1992, pág. 16.
- Gardner, Helen, «*The Waste land*: Paris 1992», en A. W. Litz (comp.), *Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste land*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1973.
- Gardner, Howard, *Artful Scribbles*, Nueva York, Basic Books, 1980.
- , *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*, Nueva York, Basic Books, 1983.
- , «Creative Lives and Creative Works: A Synthetic Scientific Approach», en R. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988a.
- , «Creativity: An Interdisciplinary Perspective», *Creativity Research Journal*, nº 1, 1988b, págs. 8-26.
- , «Freud in Three Frames», *Daedalus*, verano de 1986, págs. 105-134.
- , *To Open Minds: Chinese Clues to the Dilemma of Contemporary Education*, Nueva York, Basic Books, 1989.
- Gardner, Howard y Y. Dudai, «Biology and Giftedness», *Items* (Social Science Research Council), nº 35, 1985, págs. 1-6.
- Gardner, Howard y R. Nemirovsky, «From Private Intuitions to Public Symbol Systems: An Examination of Creative Process in Georg Cantor and Sigmund Freud», *Creativity Research Journal*, nº 4, 1991, págs. 1-21.
- Gardner, Howard y C. Wolf, «The Fruits of Asynchrony: Creativity from a Psychological Point of View», *Adolescent Psychiatry*, nº 15, 1988, págs. 106-123.
- Gay, P., *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, Nueva York, Oxford University Press, 1984.
- , *A Godless Jew: Freud, Atheism, and the Making of Psychoanalysis*, Nueva York, Conn., Yale University Press, 1987.
- , *Freud: A Life for Our Time*, Nueva York, Doubleday/Anchor, 1988 (trad. cast.: *Freud: Una vida de nuestro tiempo*, Barcelona, Paidós, 1990).
- , *Reading Freud: Explorations and Entertainments*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1990.

- Gedo, J., *Portraits of the Artist*, Nueva York, Guilford, 1983.
- Gedo, M., «Art as Autobiography: Picasso's *Guernica*», *Art Quarterly*, septiembre de 1979, págs. 191-210.
- , *Art as Autobiography*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- , «The Archaeology of a Painting: A Visit to the City of the Dead beneath Picasso's *La vie*», *Psychoanalytic Inquiry*, nº 3, 1983, págs. 371-430.
- Geertz, C., *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973 (trad. cast.: *Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1988).
- Gergen, K., *The Saturated Self: Dilemmas of identity in Contemporary Life*, Nueva York, Basic Books, 1991 (trad. cast.: *El yo saturado: dilemas de identidad en el mundo contemporáneo*, Barcelona, Paidós, 1992).
- Getzels, J. y P. Jackson, *Creativity and Intelligence*, Nueva York, Wiley, 1962.
- Ghiselin, B., *The Creative Process*, Nueva York, Mentor, 1952.
- Gilot, F., *Matisse and Picasso: A Friendship in Art*, Nueva York, Doubleday, 1990 (trad. cast.: *Picasso y Matisse*, Barcelona, Destino, 1993).
- Gilot, F. y C. Lake, *Life with Picasso*, Nueva York, Avon Books, 1981 (trad. cast.: *Vida con Picasso*, Barcelona, Ediciones B, 2001).
- Gish, N., *The Wasteland: A Poem of Memory and Desire*, Boston, Wyane, 1988.
- Glaesemer, J., *Der junge Picasso: Frühwerk und blaue Period*, Berna, Kunstmuseum, 1984.
- Glimcher, A. y M. Glimcher, *Je suis le cahier: The Sketchbooks of Picasso*, Boston, Atlantic Monthly Press, 1986 (trad. cast.: *Je suis le cahier: Los cuadernos de Picasso*, Madrid, Montena, 1986).
- Goldberg, S., «The Early Response to Einstein's Special Theory of Relativity 1905-1911: A Case Study in National Differences», tesis doctoral, Harvard University, 1968.
- Golding, J., «Two Who Made a Revolution», *New York Review of Books*, 31 de mayo de 1990, págs. 8-11.
- Goleman, D., «As a Therapist Freud Fell Short, Scholars Find», *New York Times*, 6 de marzo de 1990, págs. C1, C12.
- Gombrich, E. H., «In Search of Cultural History», en E. H. Gombrich, *Ideals and Idols*, Londres, Oxford University Press, 1979 (trad. cast.: *Ideales e ídolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1991).
- , «Styles of Art and Styles of Life», *The Reynolds Lecture*, Londres, Royal Academy of Arts, 1991.
- Goodman, N., *Languages of Art*, Indianápolis, Hackett, 1976 (trad. cast.: *Los lenguajes del arte*, Barcelona, Seix Barral, 1974).
- Gopnik, A., «High and Low: Caricature, Primitivism, and the Cubist Portrait», *Art Journal*, invierno de 1983, págs. 371-376.
- Gordon, L., *Eliot's Early Years*, Nueva York, Oxford University Press, 1977.

- Graham, M., «How I Became a Dancer», *Saturday Review*, 28 de septiembre de 1965, pág. 54.
- , *The Notebooks of Martha Graham*, edición a cargo de N. Wilson Ross, Nueva York, Harcourt Brace, 1973.
- , «Martha Graham Reflects on Dance», *New York Times*, 31 de marzo de 1985, sec. 2, págs. 1-8.
- , *Blood Memory: An Autobiography*, Nueva York, Doubleday, 1991.
- Gregory, F., «The Mysteries and Wonders of Natural Science: Bernstein's *Naturwissenschaftliche Volksbucher* and the Adolescent Einstein», trabajo presentado en el Workshop on Einstein's Early Life, Andover, Mass., 6 de octubre de 1990.
- Groddeck, G., *The Book of the It* (1923), Nueva York, Vintage, 1961 (trad. cast.: *El libro del ello*, Madrid, Taurus, 1981).
- Gruber, H. E., *Darwin on Man*, Chicago, University of Chicago Press, 1982 (trad. cast.: *Darwin sobre el hombre: un estudio psicológico de la creatividad*, Madrid, Alianza, 1984).
- Gruber, H. E. y S. N. Davis, «Inching Our Way up Mount Olympus: The Evolving Systems Approach to Creative Thinking», en R. J. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 243-270.
- Gruenbaum, A., *Foundations of Psychoanalysis: A Philosophical Critique*, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Guilford, J. P., «Creativity», *American Psychologist*, n° 5, 1950, págs. 444-454.
- Gyongyi, E. y Z. Jobbaghyi, *A Golden Age: Art and Society in Hungary, 1896-1914*, Miami, Center for the Arts, 1989.
- Hall, C. y G. Lindzey, *Theories of Personality*, Nueva York, Wiley, 1957.
- Hall, D., «Interview with Ezra Pound», *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, vol. 2, Harmondsworth, Inglaterra, Penguin, 1963a.
- , «Interview with T. S. Eliot», *Writers at Work: The Paris Review Interviews*, vol. 2, Harmondsworth, Inglaterra, Penguin, 1963b.
- Harding, D. W., «What the Thunder Said», en A. D. Moody (comp.), *The Waste Land in Different Voices*, Londres, Arnold, 1974.
- Harris, W. H. y J. S. Levy (comps.), *The New Columbia Encyclopedia*, Nueva York, Columbia University Press, 1975.
- Hayes, J. R., *The Complete Problem Solver*, Filadelfia, Franklin Institute Press, 1981.
- Henahan, D., «Creator vs. Creator: Who Wins?», *New York Times*, 4 de agosto de 1980, sec. 1, pág. 23.
- Hestenes, D., «Secrets of Genius: Review of A. Miller, *Imagery in Scientific Thought*», *New Directions in Psychology*, n° 8, 1990, págs. 231-246.
- Hilton, T., *Picasso*, Londres, Thames and Hudson, 1975 (trad. cast.: *Picasso*, Barcelona, Destino, 1997).

- , «The Genesis of Painting», *Times Literary Supplement*, 19 de septiembre de 1986, pág. 1.034.
- Ho, W. C., *Yani: The Brush of Innocence*, Nueva York, Hudson Hills Press, 1989.
- Hoffmann, B., *Einstein*, St. Albans, Inglaterra, Paladin, 1975 (trad. cast.: *Einstein*, Barcelona, Salvat, 1995).
- Hoffman, B. y H. Dukas, *Albert Einstein: The Human Side*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979.
- Holmes, F. L., *Lavoisier and the Chemistry of Life*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- Holton, G., *Thematic Origins of Scientific Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1988.
- Holton, G. y Y. Elkana (comps.), *Albert Einstein: Historical and Cultural Perspectives*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1982.
- Horan, R., «The Recent Theater of Martha Graham», *Dance Index*.
- Horgan, P., *Encounters with Stravinsky*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1989.
- Hudson, L. y B. Jacot, *The Way Men Think*, Nueva Haven, Conn., Yale University Press, 1991.
- Huffington, A. S., *Picasso: Creator and Destroyer*, Nueva York, Simon and Schuster, 1988 (trad. cast.: *Picasso: creador y destructor*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1989).
- Hughes, H. S., *Consciousness and Society*, Nueva York, Knopf, 1958.
- Infeld, L., *Albert Einstein: His Work and Its Influence on Our World*, Nueva York, Scribner's, 1950.
- Inkeles, A., *Exploring Individual Modernity*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.
- Jack, H. A., *The Gandhi Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1956.
- Jameson, F., *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N. C., Duke University Press, 1991 (trad. cast.: *Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1991).
- Janik, A. y S. Toulmin, *Wittgensteins Vienna*, Nueva York, Touchstone Press, 1973 (trad. cast.: *La Viena de Wittgenstein*, Madrid, Taurus, 1987).
- Johnson, P., *The Birth of the Modern*, Nueva York, Harper Collins, 1991.
- Johnson-Laird, P. N., «Freedom and Constraints in Creativity», en R. J. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 202-221.
- John-Steiner, V., *Notebooks of the Mind*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1985.
- Jones, E., *The Life and Work of Sigmund Freud*, Nueva York, Basic Books, 1961 (trad. cast.: *Vida y obra de Sigmund Freud*, Barcelona, Paidós, 1982).

- Jowitt, D., *Time and the Dancing Image*, Nueva York, Morrow, 1988.
- Kakutani, M., «Review of A. N. Wilson, *Eminent Victorians*», *New York Times*.
- , «Henri Troyat and His Life of Flaubert», *New York Times*, 8 de diciembre de 1992, pág. C19.
- Kaye, E., «I See You as a Goddess», *Mirabella*, julio de 1991, págs. 42-46.
- Kenner, H. (comp.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood-Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972.
- , «The Urban Apocalypse», en A. W. Litz (comp.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1973.
- Kernan, A., «Radical Literal Criticism May Represent the Last Phases of an Older Order Collapsing», *Chronicle of Higher Education*, 19 de septiembre de 1990, págs. B1-3.
- Kimmelman, M., «Modern to Show Picasso Tomorrow», *New York Times*, 10 de febrero de 1992, pág. C13.
- Kisselgoff, A., «A Graham Family Reunion», *New York Times*, 10 de junio de 1977.
- , «Martha Graham», *New York Times Magazine*, 19 de febrero de 1984, págs. 44-55.
- , «Martha Graham Dies at 96: A Revolutionary in Dance», *New York Times*, 2 de abril de 1991, págs. A1, B7.
- Koehler, W., *The Task of Gestalt Psychology*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1969.
- Kozinn, A., «Raising Questions in 9 All-Stravinsky Concerts», *New York Times*, 6 de julio de 1990, pág. C5.
- Kramer, H., «Yet Another Surprise from Picasso», *Insight*, 22 de diciembre de 1986, págs. 69-70.
- , «The Man Who Held the Cubists Together: Review of P. Assouline: *An ihful Life: A Biography of D. H. Kahnweiler*», *New York Times Book Review*, 2 de septiembre de 1990, págs. 8-9.
- Kroeber, A., *Configurations of Cultural Growth*, Berkeley, University of California Press, 1944 (trad. cast.: *El estilo y la evolución de la cultura*, Barcelona, Guadarrama, 1969).
- Kuhn, T., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1970 (trad. cast.: *La estructura de las revoluciones científicas*, Madrid, FCE, 1990).
- Langbaum, R., «Modes of Characterization in *The Waste land*», en A. W. Litz (comp.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.
- Langley, P., H. Simon, G. L. Bradshaw y J. M. Zytrow, *Scientific Discovery*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1987.

- Laporte, P. M., «Cubism and relativity with a letter of Albert Einstein», *Leonardo*, n° 21, 1988, págs. 313-315.
- Lasch, C., *The True and Only Heaven*, Nueva York, Norton, 1991.
- Leavis, F. R., «*The Waste Land*», en H. Kenner (comp.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972.
- Lehman, H. C., *Age and Achievement*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1953.
- Leighen, P., *Re-ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989.
- Lenin, V. I., *Essential Works of Lenin*, Nueva York, Dover, 1916 (trad. cast.: *Obras completas*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1977).
- Le Rider, J., *Modernité viennoise et crises de l'identité*, París, Presses Universitaires de France, 1990.
- Lesure, E., *Igor Stravinsky: Le sacre du printemps: Dossier de Press*, Ginebra, Minkoff, 1980.
- Lewis, W., «Early London Environment», en H. Kenner (comp.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972.
- Libman, L., *And Music at the Close*, Nueva York, Norton, 1972.
- Litz, A. W., «*The Waste Land* Fifty Years After», en A. W. Litz (comp.), *Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1973.
- Lukacs, J., *Budapest 1900: A Historical Portrait of a City and Its Culture*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 1989.
- , «The Short Century: It's Over», *New York Times*, 17 de febrero de 1991, sec. 4, pág. 13.
- Lutz, T., *American Nervousness, 1903*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1991.
- MacKinnon, D. W., «Personality Correlates of Creativity: A Study of American Architects», en G. S. Neilsen (comp.), *Proceedings of the Fourteenth International Congress of Applied Psychology*, vol. 2, Copenhagen, Munksgaard, 1962, págs. 11-39.
- Malraux, A., *The Voices of Silence*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1963.
- Martin, J., «Críticas de danza», *New York Times*, 22 de octubre de 1929; 5 de enero de 1930, 8 de febrero de 1931.
- , *America Dancing*, Nueva York, Dodge Publications, 1936.
- Martin, M., *A Half Century of Eliot Criticism: An Annotated Bibliography of Books and Articles in English, 1916-1965*, Lewisburg, Pa., Bucknell University Press, 1975.
- Martindale, C., *The Clockwork Muse*, Nueva York, Basic Books, 1990.
- Masson, J. M., *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985.

- Matthews, G., *Philosophy and the Young Child*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1980.
- Mazo, J. H., *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*, Nueva York, Morrow, 1977.
- McCosh, C., *Martha Graham: An American Original*, filme, s.f.
- McDonough, D., *Martha Graham: A Biography*, Nueva York, Praeger, 1973.
- McLuhan, M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, Nueva York, McGrawHill, 1964 (trad. cast.: *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, 2009).
- Medawar, P., *Induction and Intuition*, Filadelfia, American Philosophical Society, 1969.
- Medcalf, S., «The Shaman's Secret Heart: T. S. Eliot as Visionary, Critic, and Humorist», *Times Literary Supplement*, 2 de octubre de 1992, págs. 10-12.
- Mehta, V., *Mahatma Gandhi and His Apostles*, Nueva York, Viking Press, 1976.
- Merton, R. K., «Singletons and Multiples in Scientific Discovery: A Chapter in the Sociology of Science», *Proceedings of the American Philosophical Society*, n° 105, 1961, págs. 470-486.
- , «The Matthew Effect in Science», *Science*, n° 159, 1968, págs. 56-63.
- Miller, A. I., *Frontiers of Physics: 1900-1911: Selected Essays*, Boston, Birkhauser, 1986.
- , *Imagery in Scientific Thought*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1986b.
- , «Scientific Creativity: A Comparative Study of Henri Poincaré and Albert Einstein», *Creative Research Journal*, en proceso de publicación.
- Miller, J. E., *T. S. Eliot's Personal Waste land: Exorcism of the Demons*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1977.
- Morgan, B., *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs*, Dobbs Ferry, N.Y., Morgan Press, 1941.
- Morris, G. L. K., «Marie, Marie, Hold On Tight», en H. Kenner (comp.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972.
- Moss, H., «Masterpieces: A Review of Rainer Maria Rilke's *Letters on Cézanne*», *New Yorker*, 7 de julio de 1986, págs. 80-82.
- Murray, H. A., *Endeavors in Personality*, Nueva York, Harper and Row, 1981.
- Museum of Modern Art, *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1989.
- Musil, R., *Man Without Qualities*, Nueva York, Perigree, 1980 (trad. cast.: *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, 1990).
- Nambodiripod, E. M. S., *The Mahatma and the Isms*, Calcuta, National Book Agency, 1981.
- Nanda, B. R., *Gandhi and His Critics*, Delhi, Oxford University Press, 1985.
- Nayar, R., «Crises of Nation and Creed», *Times Literary Supplement*, 8-14 de junio de 1990, pág. 603.

- Nelson, B. (comp.), *Freud on Creativity and the Unconscious*, Nueva York, Harper and Row, 1958.
- Newell, A. y H. Simon, *Human Problem Solving*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972.
- Nordmann, C., *Einstein and the Universe: A Popular Exposition of the Famous Theory*, Londres, Unwin, 1922.
- Norman, C., *Ezra Pound*, edición revisada, Londres, Minerva Press, 1969.
- Norris, C., *What's Wrong with Post Modernism*, Hernel Hempstead, Inglaterra, Harvester Wheatsheaf, 1991 (trad. cast.: *¿Qué le ocurre a la postmodernidad?: la teoría crítica y los límites de la filosofía*, Madrid, Tecnos, 1998).
- Nunberg, H. (comp.), *Minutes of the Viertna Psychoanalytic Society*, vol. 1, Nueva York, International Universities Press, 1962.
- Ozick, C., «T. S. Eliot at 101», *New Yorker*, 20 de noviembre de 1989, págs. 119-154.
- Pais, A., *Subtle Is the Lord: The Science and the Life of Albert Einstein*, Nueva York, Oxford University Press, 1982 (trad. cast.: *Sutil es el Señor: La ciencia y la vida de Albert Einstein*, Barcelona, Ariel, 1984).
- Payne, R., *The Life and Death of Mahatma Gandhi*, Nueva York, Dutton, 1990.
- Penrose, R., *Picasso: His Life and Works*, 3ª ed., Berkeley, University of California Press, 1981 (trad. cast.: *Picasso*, Barcelona, Salvat, 1988).
- Perkins, D. N., *The Mind's Best Work*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1981.
- , «Creativity: Beyond the Darwinian Paradigm», texto presentado en el Achievement Project Symposium, Kent, Inglaterra, 13-15 de diciembre de 1991.
- Perloff, M., *Post-modern Genres*, Norman, University of Oklahoma Press, 1989.
- Pfaff, W., «Fallen Hero. Review of T. E. Lawrence», *New Yorker*, 8 de mayo de 1989, págs. 105-115.
- Piaget, J., *The Child's Conception of the World*, Totowa, N.J., Littlefield, Adams, 1965 (trad. cast.: *La representación del mundo en el niño*, Barcelona, Morata, 1984).
- , *The Child's Conception of Movement and Speed*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1970.
- Pierpont, C. R., «Maenads», *New Yorker*, 20 de agosto de 1990, págs. 82-91.
- Polak, H. S., H. N. Brailsford y L. Pethick-Lawrence, *Mahatma Gandhi*, Londres, Odheims Press, 1949.
- Polanyi, M., *Personal Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 1958.
- Popper, K., *The Poverty of Historicism*, Nueva York, Harper and Row, 1964 (trad. cast.: *La miseria del historicismo*, Madrid, Alianza, 1992).
- , *Unended Quest*, Londres, Fontana/Collins, 1976 (trad. cast.: *Búsqueda sin término*, Madrid, Tecnos, 1985).
- Postman, N., *The Disappearance of Childhood*, Nueva York, Delacorte Press, 1982 (trad. cast.: *La desaparición de la niñez*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1988).

- Pound, E., «Mr. Eliot's Solid Merit», en H. Kenner (comp.), *T. S. Eliot: A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972.
- Pribram, K. y M. M. Gill, *Freud's Project Reassessed*, Nueva York, Basic Books, 1976.
- Pyenson, L., *The Young Einstein*, Bristol, Hilger, 1985 (trad. cast.: *El joven Einstein*, Madrid, Alianza, 1990).
- Raymond, C., «Study of Patient Histories Suggests Freud Expressed or Distorted Facts that Contradicted His Theories», *Chronicle of Higher Education*, 19 de mayo de 1991, págs. A4-6.
- Rhodes, R., *The Making of the Atomic Bomb*, Nueva York, Simon and Schuster, 1986.
- Richardson, J., *A Life of Picasso: Volume 1, 1881-1906*, Nueva York, Random House, 1991 (trad. cast.: *Picasso, una biografía: volumen 1, 1881-1906*, Madrid, Alianza, 1995).
- Riding, A., «Contrite Paris Hails Nijinsky's 'Sacrel'», *New York Times*, 29 de septiembre de 1990, pág. 17.
- Rieff, P., *Freud: The Mind of the Moralist*, Nueva York, Viking Press, 1959.
- Rogosin, E., *The Dance Makers*, Nueva York, Walker, 1980.
- Rolland, R., *Mahatma Gandhi*, Nueva York, Century, 1924.
- Rosenberg, H., *The Tradition of the New*, Nueva York, Horizon, 1959.
- Rotenstreich, N., «Relativity and Relativism», en G. Holton y Y. Elkana (comps.), *Albert Einstein: Historical and Cultural Perspectives*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1982, págs. 175-204.
- Russell, F. D., *Picasso's Guernica*, Londres, Thames and Hudson, 1980 (trad. cast.: *El Guernica de Picasso*, Madrid, Editora Nacional, 1981).
- Russell, J., «Picasso's Sketchbooks Show the Prolific Talent of a Genius», *New York Times*, 27 de abril de 1986, págs. 1-39.
- Saal, H., «Goddess in the Wings», *Newsweek*, 14 de mayo de 1973, pág. 87.
- Schank, R. C., «Creativity as a Mechanical Process», en R. J. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 220-242.
- Schiff, G., *Picasso in Perspective*, Nueva York, Prentice Hall, 1976.
- Schilpp, P. A., *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, Evanston, Il., Library of Living Philosophers, 1949.
- Schönberg, H., «It All Came Too Easily for Camille Saint-Saëns», *New York Times*, 12 de enero de 1969, sec. 2, pág. 17.
- Schorske, C., *Fin-de-siècle Vienna: Politics and Culture*, Nueva York, Knopf, 1979 (trad. cast.: *Fin de siglo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981).
- Scott, Spencer, «Being Different», *New York Times Magazine*, 22 de septiembre de 1991, pág. 47.
- Sencourt, R., *T. S. Eliot: A Memoir*, Nueva York, Dodd Mead, 1979.

- Senett, R., «Fragments against the Ruin: A Review of A. Giddens, *The Consequences of Modernity*», *Times Literary Supplement*, 8 de febrero de 1991, pág. 6.
- Shattuck, R., *The Banquet Years*, Londres, Cope, 1969 (trad. cast.: *La época de los banquetes*, Madrid, Visor, 1991).
- Sheean, V., *Kindly Light*, Nueva York, Random House, 1949.
- Shelton, S., *Divine Dancer: A Biography of Ruth St. Denis*, Nueva York, Doubleday, 1981.
- Shirer, W. L., *Gandhi: A Memoir*, Nueva York, Simon and Schuster, 1979.
- Showalter, E., *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-siècle*, Nueva York, Viking, 1990.
- Siegel, M. B., «A Visit to the Lighthouse That Is Martha Graham», *Boston Globe*, 29 de abril de 1973, sec. B, pág. 21.
- , *The Stages of Design: Images of American Dance*, Boston, Houghton Mifflin, 1979.
- Simonton, D. K., *Genius, Creativity and Leadership*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984.
- , «Creativity, Leadership, and Chance», en R. J. Sternberg (comp.), *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 386-436.
- , *Scientific Genius*, Nueva York, Cambridge University Press, 1989.
- , *Psychology, Science, and History*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1990.
- Skinner, B. F., *The Science of Behavior*, Nueva York, Macmillan, 1953 (trad. cast.: *Ciencia y conducta humana*, Madrid, Martínez Roca, 1986).
- Snell, R., «A Dialogue with Tradition: Review of *On Classic Ground: Picasso, Leger, de Chirico and the New Classicism*», *Times Literary Supplement*, 22-28 de junio de 1990, pág. 669.
- Snow, C. P., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Nueva York, Cambridge University Press, 1959 (trad. cast.: *Las dos culturas y un segundo enfoque*, Madrid, Alianza, 1977).
- Spencer, S., «Being Different», *New York Times Magazine*, 22 de septiembre de 1991.
- Spender, S., *T. S. Eliot*, Nueva York, Viking Press, 1975.
- Spurr, D., «The Inner Xanadu of *The Waste Land*», en D. Spurr (comp.), *Conflicts in Consciousness: T. S. Eliot's Poetry and Criticism*, Urbana, University of Illinois Press, 1984.
- Stachel, J. (comp.), *The Collected Papers of Albert Einstein, Volume 1: The Early Years, 1879-1902*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1987.
- , *The Collected Papers of Albert Einstein, Volume 2: The Swiss Years: Writings 1900/1909*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1989.
- , Presentation on Einstein and Judaism at Workshop on the Young Einstein, N. Andover, Mass., octubre de 1990.
- Staller, N., «Early Picasso and the Origins of Cubism», *Arts Magazine*, nº 61, 1986, págs. 80-90.

- Steegmüller, F., *Your Isadora*, Nueva York, Random House, 1974.
- Stein, G., *Gertrude Stein on Picasso*, E. Burns (comp.), Nueva York, Liveright, 1970 (trad. cast.: *Picasso*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2002).
- Steinberg, M., «Graham: Sometimes Maddening but Exciting», *Boston Globe*, 19 de noviembre de 1973.
- Sternberg, R. J., *Beyond IQ*, Nueva York, Cambridge University Press, 1985 (trad. cast.: *Más allá del cociente intelectual*, Bilbao, Desclee de Brouwer, 1990).
- , *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988.
- Stevens, M., «Low and Behold», *New Republic*, 24 de diciembre de 1990, págs. 2733.
- Stodelle, E., *Deep Song: The Dance Story of Martha Graham*, Nueva York, Schirer, 1984.
- Stoppard, T., *Travesties*, Nueva York, Grove, 1975.
- Strachey, L., *Eminent Victorians* (1918), Londres, Bloomsbury, 1988 (trad. cast.: *Victorianos eminentes*, Madrid, Aguilar, 1989).
- Stravinsky, I., *An Autobiography*, Nueva York, Simon and Schuster, 1936.
- , *An Autobiography*, Nueva York, Norton, 1962 (trad. cast.: *Crónicas de mi vida*, Barcelona, Nuevo Arte Thor, 1985).
- , *The Rite of Spring, Sketches, 1911-1913*, Londres, Boosey and Hawkes, 1969.
- , *The Poetics of Music*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1970 (trad. cast.: *Poética musical*, Madrid, Taurus, 1989).
- , *The Rite of Spring in Full Score*, Nueva York, Dover, 1989.
- Stravinsky, I. y R. Craft, *Expositions and Developments*, Londres, Faber and Faber, 1962.
- Sulloway, F. J., *Freud: Biologist of the Mind*, Nueva York, Basic Books, 1983.
- Svarny, E., «The Men of 1914»: *T. S. Eliot and Modernism*, Filadelfia, Open University Press, 1988.
- Swenson, L. S., *Genesis of Relativity: Einstein in Context*, Nueva York, Burt and Franklin, 1979.
- Tansman, I., *Igor Stravinsky: The Man and His Music*, Nueva York, Putnam's, 1949.
- Taylor, C., *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1989 (trad. cast.: *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Ediciones Paidós, 2006).
- Taylor, R., «Picasso: Sketchbooks a Dazzling Revelation of Artist's Imagination», *Boston Globe*, 13 de julio de 1986, págs. A1, 13.
- , «Picasso: Fragments of Genius», *Boston Sunday Globe*, 19 de octubre de 1986, págs. 105-106.
- Terry, W., «The Legacy of Isadora Duncan and Ruth St. Denis», *Brooklyn*, nº 5, 1960.
- , *Frontiers of Dance: The Life of Martha Graham*, Nueva York, Crowell, 1975.
- , *Ted Shawn: Father of American Dance*, Nueva York, Dial, 1976.

- , *I Was There: Selected Dance Reviews and Articles 1936-1976*, Dekker, Audience Arts, 1978.
- Teuber, M., *Kubismus: Kuenstler, Themes, Werks, 1907-1920*, Colonia, Josef-Haubrich-Kunsthalle, 1982.
- Tobias, T., «A Conversation with Martha Graham», *Dance Magazine*, marzo de 1984, pág. 64.
- Torrance, E. P., *Guiding Creative Talent*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1962 (trad. cast.: *Educación y capacidad creativa*, Madrid, Marova, 1977).
- , «The Nature of Creativity as Manifest in Its Testing», en R. J. Sternberg (comp.) *The Nature of Creativity*, Nueva York, Cambridge University Press, 1988, págs. 43-75.
- Toulmin, S., *Cosmopolis: The Hidden Agenda of Modernity*, Nueva York, Free Press, 1990 (trad. cast.: *Cosmópolis: el trasfondo de la modernidad*, Barcelona, Península, 2001).
- Tuchman, B., *The Proud Tower*, Nueva York, Bantam Books, 1967 (trad. cast.: *La torre del orgullo: una semblanza del mundo antes de la Primera Guerra Mundial*, Barcelona, Península, 2007).
- Van den Toorn, P. C., *The Music of Igor Stravinsky*, New Haven, Conn., Yale University Press, 1983.
- , *Stravinsky and The Rite of Spring: The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Varnedoe, K., *Vienna 1900: Art, Architecture, and Design*, Boston, Little, Brown, 1986.
- Vasari, G., *Lives of the Artists*, Nueva York, Penguin, 1987 (trad. cast.: *Vidas de artistas ilustres*, Madrid, Iberia, 1957).
- Vernon, P. (comp.), *Creativity*, Londres, Penguin, 1970.
- Vlad, R., *Stravinsky*, Londres, Oxford University Press, 1967.
- Waldholz, M., «Doubted and Resisted, Freud's Daring Map of the Mind Endures», *Wall Street Journal*, 2 de diciembre de 1991, sec. A, pág. 18.
- Wallace, D. y H. E. Gruber (comps.), *Creative People at Work*, Nueva York, Oxford University Press, 1990.
- Wallach, M., *The Intelligence-Creativity Distinction*, Morristown, N.J., General Learning Corporation, 1971.
- Wallas, G., *The Art of Thought*, Nueva York, Harcourt Brace and World, 1926.
- Walters, J. y H. Gradner, «The Crystallizing Experience», en R. J. Sternberg y J. Davidson (comps.), *Conceptions of Giftedness*, Nueva York, Cambridge University Press, 1986, págs. 306-331.
- Ward, N., «Fourmillante Cité: Baudelaire and *The Waste Land*», en A. D. Moody (comp.), *The Waste Land in Different Voices*, Londres, Arnold, 1974.
- Watkins, M., «Críticas de danza», *New York Herald Tribune*, 25 de enero de 1931 y 22 de febrero de 1931.

- Weisberg, R., *Creativity, Genius, and Other Myths*, Nueva York, Freeman, 1986 (trad. cast.: *Creatividad*, Cerdanyola del Vallès, Labor, 1989).
- Wertheimer, M., *Productive Thinking*, Nueva York, Harper and Row, 1959 (trad. cast.: *El pensamiento productivo*, Barcelona, Paidós, 1991).
- White, E. W., *Stravinsky: A Critical Survey*, Londres, Lehmann, 1947 (trad. cast.: *Stravinsky*, Barcelona, Salvat, 1989).
- White, E. W. y J. Noble, «Igor Stravinsky», en *The New Grove Dictionary of Music*, Londres, Macmillan, 1980, págs. 240-265.
- Whitehead, A. N., *The Aims of Education and Other Essays*, Nueva York, Macmillan, 1926.
- Whitney, C., «Two More T. S. Eliot Poems Found», *New York Times*, 2 de noviembre de 1991, pág. 13.
- Whyte, L. L., *The Unconscious before Freud*, Nueva York, St. Martin's Press, 1978.
- Williamson, G., *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem by Poem Analysis*, Nueva York, Farrar Straus and Cudahy, 1953.
- Wilford, J. N., «Letter to Supporter Records Einstein's Search for Proof», *New York Times*, 24 de marzo de 1992, pág. C1.
- Wilson, A. N., *Eminent Victorians*, Nueva York, Norton, 1990.
- Wilson, E., *Axel's Castle*, Nueva York, Fontana, 1959 (trad. cast.: *El castillo de Axel*, Barcelona, Versal, 1989).
- , *To the Finland Station*, Londres, Fontana, 1962 (trad. cast.: *Hacia la estación de Finlandia*, Madrid, Alianza, 1972).
- , *The Twenties*, edición a cargo de Leon Edel, Nueva York, Farrar Straus and Giroux, 1975.
- Winn, M., *Children without Childhood*, Nueva York, Pantheon Books, 1983.
- Wittels, F., *Sigmund Freud: His Personality, His Teaching and His School*, Londres, George Allen and Unwin, 1924.
- Wohl, R., *The Generation of 1914*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979.
- Wolpert, S., *Tilak and Gokhale: Revolution and Reform in the Making of Modern India*, Berkely, University of California Press, 1962.
- Zuckerman, H. y R. K. Merton, «Age, Aging, and Age Structure in Science», en M. W. Riley (comp.), *Aging and Society*, Nueva York, Russell Sage Foundation, 1972, págs. 292-356.

NOTAS

1. Stoppard, 1975, pág. 98.

2. Stoppard, 1975, págs. 85-87.

3. Stoppard, 1975, pág. 38.

4. Stoppard, 1975, pág. 62.

5. Para más información sobre el museo sin muros de Malraux, véase Malraux, 1963.

6. Para más información sobre la aldea global de McLuhan, véase McLuhan, 1964.

7. Para un estudio de las diferentes fechas propuestas para el modernismo y la era moderna, véanse Johnson, 1991; Lutz, 1991; y Toulmin, 1990.

8. Para más información sobre Eliot al borde del trastorno mental, véase Lutz, 1991.

9. Sobre ataques contra el concepto de «*zeitgeist*», véanse Gombrich, 1979, 1991; y Popper, 1964. En su defensa, véanse Boring, 1950; y Kroeber, 1944.

10. Véase Foucault, 1970.

11. Para más información sobre historias estereotipadas de finales de siglo y del comienzo de la era moderna, véanse Berman, 1988; Dangerfield, 1935; Eksteins, 1989; Schorske, 1979; Strachey, 1988; y Varnedoe, 1986. Para más información sobre opiniones revisionistas, véanse Gay, 1984; Showalter, 1990; Toulmin, 1990; y Wilson, 1990.

12. Para más información sobre Viena entre 1890 y 1920, véanse Janik y Toulmin, 1973; Schorske, 1979; y Varnedoe, 1986. Para presentaciones de conjunto de otras ciudades, véanse Gyongyi y Jobbagyi, 1989; y Lukacs, 1991.

13. Para más detalles sobre el razonamiento de Eksteins, véase Eksteins, 1989.

14. Sobre la necesidad de desafiar las convenciones, véase Martindale, 1990.

1. Coeficiente Intelectual. (*N. del t.*)

2. Para más información sobre estudios acerca de la inteligencia, véanse Block y Dworkin, 1976; Gardner, 1983; y Sternberg, 1985.

3. Para más información sobre los test de inteligencia, véase Sternberg, 1985.

4. Véase Guilford, 1950.

5. Para un estudio más completo de las medidas psicométricas de la creatividad, véanse Guilford, 1950; Torrance, 1988; Vernon, 1970; y Wallach, 1971. Para una valoración crítica, véase Gardner, 1988b.

6. Sobre la comparación entre personas inteligentes y personas creativas, véanse Getzels y Jackson, 1962; y Wallach, 1971.

7. Hallazgos sugestivos sobre la validez de las mediciones psicométricas de la creatividad son analizados en Torrance, 1988.

8. Para más información sobre la psicología gestáltica, véase Koehler, 1969.

9. Sobre las investigaciones de la creatividad realizadas por la escuela de la Gestalt, véanse Duncker, 1945; y Wertheimer, 1959.

10. Para más detalles sobre las aproximaciones de la ciencia cognitiva a la creatividad, véanse Boden, 1990; y Perkins, 1981, 1991.

11. Las investigaciones sobre creatividad basadas en la inteligencia artificial son tratadas en Langley y otros, 1987.

12. Para la crítica de Csikszentmihalyi a los esfuerzos de la inteligencia artificial, véase Csikszentmihalyi, 1988.

13. Para más información sobre estudios cognitivos de campos concretos, véase Johnson-Laird, 1988.

14. Estudios globales sobre Darwin son analizados en Gruber, 1982.

15. Para una presentación más completa de la aproximación de sistemas en desarrollo, véanse Gruber, 1982; Gruber y Davis, 1988; y Wallace y Gruber, 1990.

16. Sobre estudios de personalidad de individuos creativos, véanse Barron, 1969; y MacKinnon, 1962. Para una crítica, véase Weisberg, 1986.

17. Para detalles sobre la aproximación psicoanalítica de Freud, véanse Freud, 1959, págs. 43-44; y Nelson, 1958.

18. Freud, 1961b, pág. 177.

19. Freud, 1967, pág. 119.

20. Freud, 1959, págs. 143-144.

21. Para más información sobre la tradición freudiana del análisis de la creatividad, véanse J. Gedo, 1983; y Murray, 1981.

22. La opinión conductista de Skinner sobre la creatividad es expuesta en Skinner, 1953.

23. Para detalles acerca de las pruebas psico-sociológicas experimentales, véase Amabile, 1983.

24. La experiencia de flujo es descrita en Csikszentmihalyi, 1990; Csikszentmihalyi y Csikszentmihalyi, 1988.

25. Para más información sobre estudios historiométricos, véanse Kroeber, 1944; Martindale, 1990; y Simonton, 1984, 1988, 1989, 1990.

26. Para más información sobre un romance inicial con un tema, una situación o una persona, véanse Bloom (con Sosniak), 1985; y Whitehead, 1929.

27. Las experiencias de cristalización son estudiadas en Walters y Gardner, 1986.

28. Las pruebas de la necesidad de esos diez años de práctica son presentadas en Hayes, 1981.

29. Para un estudio detallado de la microgénesis de obras creativas, véanse Gardner y Nemirovsky, 1991; y Wallas, 1926.

30. Medawar, 1969, pág. 46.

31. Para más información sobre el análisis subpersonal de la creatividad, véanse Findlay y Lumsden, 1988; y Gardner y Dudaí, 1985.

[32](#). Para más información sobre el análisis impersonal de la creatividad en el contexto de los campos, véase Feldman, 1980.

33. Para más información sobre el análisis multipersonal de la creatividad, véanse Cole, 1979; Csikszentmihalyi, 1988; Martindale, 1990; Merton, 1961, 1968; Simonton, 1989, 1990; y Zuckerman y Merton, 1972.

34. Los tres nodos de la creatividad son descritos en Csikszentmihalyi, 1988.

35. Para un estudio ulterior de las estructuras de un campo, véase Kuhn, 1970.

36. La asincronía fecunda es explorada en Gardner y Wolf, 1988.

1. Para más información sobre las actividades del grupo del miércoles por la tarde, véanse Clark, 1980, pág. 214; Jones, 1961; y Nunberg, 1962. Véase también Sulloway, 1983.

2. Citado en Clark, 1980, pág. 215.

3. Para detalles sobre la primera niñez de Freud, véanse Clark, 1980; y Jones, 1961.

4. Freud, 1935, pág. 13.

5. Para más información sobre el hecho de que a Freud se le asignara una habitación propia, véase Clark, 1980, pág. 19.

6. Detalles sobre el traslado del piano se encuentran en Jones, 1961, pág. 15.

7. Citado en Jones, 1961, pág. 16.

8. Acerca del ensayo de Goethe «Sobre la Naturaleza», véase Gay, 1988, pág. 24.

9. Citado en Gay, 1988, pág. 25.

10. Las amplias lecturas de Freud son analizadas en Gay, 1988; y Sulloway, 1983, pág. 468.

11. Freud, 1935, pág. 13.

12. Comentarios de Freud sobre su futura biografía aparecen en E. Freud, 1935, 1960, pág. 140.

13. Comentarios de Freud sobre los méritos y deméritos de una ponencia en la que estaba trabajando, el camino hacia la grandeza y la clave de la fama aparecen en E. Freud, 1960, págs. 98, 57 y 73, respectivamente.

14. Citado en E. Freud, 1960, pág. 68.

15. El trabajo de Freud en el laboratorio de Bruecke es descrito en Jones, 1961, págs. 33 y sigs.

16. En sus primeros escritos emplea el término «*neurone*».

17. El descubrimiento virtual de la neurona por Freud es descrito en Clark, 1980, pág. 44.

18. Citado en Clark, 1980, pág. 44.

19. El descubrimiento positivo de la cocaína realizado por Freud es tratado en Jones, 1961, págs. 52-67.

20. Citado en Clark, 1980, pág. 72.

21. Citado en E. Freud, 1960, pág. 188.

22. Citado en E. Freud, 1960, pág. 202.

23. Para la descripción que hace Erikson de la década de los veinte a los treinta años de Freud como una «moratoria psicosocial», véase Erikson, 1959.

24. Sobre el despertar de Pappenheim del estado hipnótico, véase Clark, 1980, pág. 102.

25. Para detalles sobre la relación simbólica de Pappenheim, véase Freud, 1962, pág. 34.

26. Citado en Clark, 1980, pág. 131.

27. Citado en Gay, 1988, pág. 67.

28. Para comentarios de Freud sobre su «teoría sin pretensiones», véase Freud, 1935, pág. 39.

[29](#). Freud, 1935, pág. 34.

30. Sobre la preferencia de Breuer por explicaciones puramente fisiológicas, véase Freud, 1960, pág. 413.

31. Para más información sobre la presentación de «La etiología de la histeria», véase Jones, 1961, pág. 171.

[32.](#) Freud, 1962, pág. 119.

33. Citado en Clark, 1980, pág. 158, y en Jones, 1961, pág. 171.

34. Citado en Clark, 1980, pág. 148.

35. Citado en Clark, 1980, pág. 158.

36. Citado en Clark, 1980, pág. 148.

37. Para más información sobre las cartas a Eduard Silberstein, véase Boelich, 1990.

38. Para detalles sobre la influencia de Fliess en Freud, véase Sulloway, 1983, págs. 135-237.

39. Citado en Gay, 1990, pág. 169.

40. Citado en Masson, 1985, pág. 74.

41. Citado en Masson, 1985, pág. 180.

42. Citado en Masson, 1985, pág. 243.

43. Citado en Masson, 1985, pág. 261.

44. Citado en Masson, 1985, pág. 430.

45. Citado en Clark, 1980, pág. 141.

46. Freud, 1963, pág. 304.

47. Para un estudio del trabajo anterior a Freud relativo al inconsciente, véanse Clark, 1980; y Whyte, 1978.

48. Sobre la represión como tema central de la obra de Freud, véase Holton, 1988.

49. Freud, 1949, pág. 297.

50. Citado en Masson, 1985, pág. 417.

51. Freud, 1938a, pág. 181.

[52](#). Sobre el estudio de Freud de la neurosis de represión y de ansiedad, véanse Clark, 1980, págs. 156-157; y Jones, 1961, pág. 167.

53. Para un ulterior análisis de las cinco categorías diferentes de neurosis, véase Masson, 1985, pág. 111.

54. El «Proyecto para una psicología científica» aparece en Freud, 1954, págs. 355-445; véase también Pribram y Gill, 1976.

55. Citado en Clark, 1980, pág. 152.

56. Citado en Masson, 1985, pág. 129.

[57](#). Para el ensartamiento de predicados de Freud, véanse Freud, 1966, pág. 297; y Masson, 1985, págs. 103, 248.

58. Freud, 1954, pág. 314.

59. Sobre el psicoanálisis como de envergadura newtoniana, véase Gay, 1988, págs. 79-80.

60. Sobre los avances clínicos de Freud perceptibles en pasajes dispersos sobre los sueños, véase Freud, 1953, pág. 291.

61. Citado en Masson, 1985, pág. 146; Clark, 1980, pág. 154.

62. Citado en Masson, 1985, pág. 152.

63. Citado en Jones, 1961, pág. 157.

64. Citado en Clark, 1980, pág. 147.

65. Citado en Gay, 1988, pág. 96.

66. Para un estudio del reconocimiento por parte de Freud de la importancia de los factores sexuales, véase Gay, 1988, pág. 91.

67. Para más datos sobre el error de Freud acerca de la explotación sexual, véase Masson, 1985, pág. 264.

68. Freud, 1938a, pág. 181.

69. Para detalles sobre la opinión de Freud acerca de todos los síntomas psiconeuróticos como cumplimientos de deseos, véase Freud, 1938a, pág. 511.

70. Citado en Jones, 1961, pág. 366.

71. Citado en E. Freud, 1960, pág. 292.

72. Citado en Clark, 1980, pág. 181.

73. Citado en Jones, 1961, pág. 228.

74. Citado en Várnedoe, 1986, pág. 20. Véanse también Janik y Toulmin, 1973; y Schorske, 1979.

75. Freud, 1949, pág. 326.

[76](#). Para detalles sobre el puesto de profesor de Freud, véanse E. Freud, 1960, pág. 242; y Gay, 1988, pág. 137. Véase también Schorske, 1979.

77. Citado en E. Freud, 1960, pág. 256.

78. Para más información sobre la Sociedad Psicoanalítica de Viena, véase Gay, 1988, pág. 174.

[79](#). Para más información sobre la Asociación Psicoanalítica Internacional, véase Freud, 1935, pág. 96.

80. Para un estudio de la disputa de Freud con Janet, véase Sulloway, 1983.

[81](#). Para detalles sobre el control constante de Freud sobre quienes escribían acerca de él, véanse Groddeck, 1961; y Wittels, 1924.

[82](#). Para más información sobre los suicidios producidos entre los seguidores de Freud, véase Sulloway, 1983, pág. 482.

83. Freud, 1935, pág. 137.

84. Para más información sobre cuestiones relativas a la integridad de Freud, véanse Goleman, 1990; Waldholz, 1991; y Raymond, 1991.

1. Sobre la denominación de su autobiografía como su «obituario», véase Schilpp, 1949, pág. 9.

2. Para más información sobre el enigma de Einstein de la caja que cae libremente por un pozo hondo, véase Clark, 1971, pág. 118.

3. Para detalles sobre las preguntas de Piaget a niños pequeños, véanse Matthews, 1980; y Piaget, 1965.

4. Citado en Clark, 1971, pág. 10.

5. Acerca de las sugerencias de Einstein a Piaget de que estudiara las nociones de velocidad y tiempo de los niños, véase Flavell, 1963, pág. 256.

6. Sobre la denominación de Baudelaire del niño como «el pintor de la vida moderna», véase Gardner, 1980, pág. 8.

7. Citado en Bernstein, 1980, pág. 78.

8. Sobre la presentación de la madre de Einstein como poseedora de «un toque de inexorabilidad», véase Clark, 1971, pág. 22.

9. Para más información sobre la manufacturación de aparatos del padre de Einstein, véase Swenson, 1979, pág. 2.

10. Para más información sobre las construcciones de castillos de naipes que hacía Einstein, véase Hoffmann, 1975, pág. 18.

11. Para más información sobre los paseos de Einstein por las calles de Múnich, véase A. Miller, en prensa.

12. Para más información sobre el juego solitario de Einstein cuando era niño, véase Hoffmann, 1975, pág. 18.

13. Para más información sobre las rabietas de Einstein, véase Pais, 1982, págs. 35, 37.

14. Para más información sobre la vida de estudiante de Einstein, véase Pyenson, 1985, capítulo 1.

15. Para más información sobre la tendencia religiosa de Einstein, véanse Hoffmann, 1975, pág. 16; y Stachel, 1990.

16. Para más información sobre las discusiones de Einstein con libros de geometría, véanse Frank, 1953, pág. 14; y Hoffmann, 1975, pág. 23.

17. Sobre los regalos de libros de Talmey a Einstein, véase Clark, 1971, pág. 15.

18. Para detalles sobre la serie de volúmenes escritos por Bernstein, véase Gregory, 1990.

19. Citado en Clark, 1971, pág. 16.

20. Para detalles sobre el efecto de los estudios de Einstein sobre su empacho inicial de religión formal, véase Hoffmann, 1975, pág. 24.

21. Para más información sobre la difícil adolescencia de Einstein, véase Holton y Elkana, 1982, pág. 284.

22. Citado en Holton, 1988, pág. 391; y Pyenson, 1985, págs. 12-14.

23. Citado en un artículo del *New York Times* sobre el expediente académico de Einstein.

24. Citado en Clark, 1971, pág. 23.

25. Citado en Clark, 1971, pág. 23.

26. Para detalles sobre los cursos a los que Einstein asistió en el Instituto Politécnico de Zúrich, véase Clark, 1971, pág. 32.

[27](#). Para más información sobre la ignorancia de Weber acerca de la obra de Maxwell, véase Clark, 1971, pág. 34.

28. Para detalles sobre el contacto de Einstein con Föppl, véanse Clark, 1971, pág. 98; y Holton, 1988, págs. 218-224.

29. Citado en Holton, 1988, pág. 221.

30. Citado en Schilpp, 1949, pág. 19.

31. Para más información sobre el deseo de Einstein de construir un aparato para medir el movimiento de la Tierra, véanse Pais, 1982, pág. 131; y Swenson, 1979, pág. 101.

[32](#). Acerca de las ideas de Einstein sobre un método nuevo y más simple para la investigación de la materia y el éter de la luz, véase Pais, 1982, pág. 132.

33. Citado en Clark, 1971, pág. 32.

34. Para más información sobre la definición de Kuhn de los campos pre-paradigmáticos, véase Kuhn, 1970.

35. Citado por Schilpp, 1949, pág. 45.

36. Para un análisis ulterior de las leyes de Galileo y Newton, véanse Einstein, 1921, capítulo 4; Frank, 1953, págs. 25 y sigs.; Swenson, 1979, pág. 12.

37. Estas frases son de la obra de Newton: se hace referencia al «movimiento absoluto» en Barnett, 1948, pág. 40; Clark, 1971, pág. 75; Frank, 1953, pág. 31; y Swenson, 1979, págs. 13-14; el «“tiempo absoluto” transcurrido uniformemente» es citado en Nordmann, 1922, pág. 22; al «espacio absoluto» se alude en Clark, 1971, pág. 75.

38. Para más información sobre las dudas de Newton, véase Barnett, 1948, pág. 40.

39. Para más información sobre la causalidad estricta y el «principio de relatividad», véase Clark, 1971, pág. 34.

40. Acerca de la valoración que hace Frank del logro de Einstein, véase Frank, 1953.

[41](#). Para un análisis de la pregunta acerca de si el éter dificulta el avance de los objetos, véase Frank, 1953, pág. 22.

[42](#). Para más información acerca del trabajo de Faraday sobre la inducción electromagnética, véase Holton, 1988, pág. 10.

43. Para un examen del concepto de Faraday de campo como medio, véase Clark, 1971, pág. 77.

44. Sobre el estudio de Faraday del campo como cambio en el estado físico, véase Schilpp, 1949, págs. 517-518.

45. Para más información sobre la obra abstracta y de orientación matemática de Maxwell, véase Pais, 1982, pág. 119.

46. Citado en Swenson, 1979, págs. 33-34.

[47](#). Acerca de la calificación que Einstein hizo de los descubrimientos de Maxwell como «una revelación», véase Schilpp, 1949, pág. 33.

48. Citado en Schilpp, 1949, pág. 27.

49. Sobre la decisiva importancia de la afirmación de Hertz, véase Frank, 1953, pág. 38.

50. Para más información sobre las afirmaciones de Mach relativas a fenómenos observables, véase Frank, 1953, pág. 39.

51. Citado en Swenson, 1979, pág. 156.

52. Citado en Swenson, 1979, pág. 156.

53. Sobre la idea de que la Tierra se mueva a través del éter sin arrastrarlo consigo, véase Frank, 1953, pág. 33.

54. Para más información sobre los experimentos de Michelson-Morley relativos al éter, véanse Clark, 1971, págs. 78-80; y Swenson, 1979, pág. 22.

55. Sobre los argumentos acerca de lo inadecuado de una explicación mecanicista, véase Frank, 1953, pág. 45.

56. Para más información sobre las ecuaciones de Lorentz, véase Hoffmann, 1975, pág. 67.

57. Para más información sobre el «principio de relatividad» de Poincaré, véase Pais, 1982, pág. 126.

58. Citado en Pais, 1982, págs. 127-128.

59. Citado en Pais, 1982, pág. 128.

60. Citado en Pais, 1982, pág. 128.

[61](#). Acerca del comentario de Einstein sobre haberse vendido en cuerpo y alma al éxito, véase Rhodes, 1986, pág. 113.

62. A quien a menudo se menciona como Michele.

63. Citado en Pais, 1982, pág. 134.

64. Citado en Holton y Elkana, 1982, pág. 268.

65. Para más información sobre las técnicas de relajación de Einstein, véase Clark, 1971, pág. 106.

66. Citado en Schilpp, 1949, pág. 225.

67. Citado por Hoffmann, 1975, pág. 8.

68. Citado en Schilpp, 1949, pág. 230.

69. Para más información sobre la atracción de Einstein por la física teórica y por las fórmulas matemáticas lo más simples posible, véanse Frank, 1953, pág. 17; y A. Miller, en prensa.

70. Citado en Ghiselin, 1952, pág. 43.

71. Para más información sobre la opinión de Einstein sobre su pensamiento, véase A. Miller, 1986b, págs. 43-44.

72. Citado en Clark, 1971, pág. 87.

73. Frank, 1949, pág. 90.

74. A. Miller, 1986b, pág. 86.

75. Citado en Clark, 1971, pág. 46.

76. Sobre la oportuna intervención de Besso, evitando que Einstein insultara a Planck, véase Bernstein, 1989.

[77](#). Para más información sobre la crítica de Einstein a Boltzmann, véase A. Miller, en prensa.

[78](#). Para más información sobre el enorgullecimiento de Einstein por no conocer la literatura del ámbito, véase Pais, 1982, pág. 165.

79. Citado en Clark, 1971, frontispicio; véase también Frank, 1949.

[80](#). Acerca del comentario de Einstein sobre los descubridores científicos como monomaniacos, véase Bernstein, 1989.

[81](#). Acerca de la calificación de Einstein por parte de Millikan como «temerario», véase Holton y Elkana, 1982, pág. 63.

82. Acerca de los comentarios de Einstein sobre Langevin, véase Goldberg, 1968, pág. 219.

83. Citado en una reseña del *Times Literary Supplement* titulada «Let Newton Be» [«Dejemos estar a Newton»].

84. Citado en Clark, 1971, pág. 51.

85. Para más información sobre la visión del joven Einstein como fracasado en cierto modo, véase Pyenson, 1985, págs. 58-59.

86. Acerca del comentario de Einstein sobre sus primeras ponencias como «carentes de valor», véase Clark, 1971, pág. 52.

87. Citado en Pais, 1982, pág. 57.

88. Citado en Holton, 1988, pág. 192.

[89](#). Para comentarios sobre la ausencia en Einstein de una referencia a esa «decisión fundamental», véanse Hoffmann, 1975, pág. 74; y Pais, 1982, pág. 139.

90. Citado en Hoffmann, 1975, pág. 74.

91. Citado en Clark, 1971, pág. 85; véase también Pais, 1982, pág. 139.

92. Citado en Schilpp, 1949, pág. 53.

[93](#). Para más información sobre la reflexión de Einstein acerca de una incompatibilidad paradójica, véase Schilpp, 1949, pág. 57.

94. Para un análisis de los dos presupuestos subyacentes en la teoría de Einstein, véanse Infeld, 1950, págs. 23-24; y A. Miller, 1986b, pág. 52.

95. Para más información sobre fuerzas de campos eléctricos y magnéticos, véase Frank, 1953, págs. 63-64.

96. Para más información sobre la reducción de las ecuaciones de Lorentz, véase Swenson, 1979, pág. 175; véanse también A. Miller, 1986b, págs. 114-115; y Pais, 1982, pág. 139.

97. Citado en Clark, 1971, pág. 88.

[98](#). Para más información sobre las saetas que parecen contraerse en la dirección de su movimiento, véase Clark, 1971, pág. 89.

99. Para una explicación de por qué las nociones básicas de la física deben ser reconsideradas, véase Hoffmann, 1975, pág. 77.

[100](#). Para detalles acerca de cómo la masa de un cuerpo en movimiento aumenta con su velocidad, véase Barnett, 1948, pág. 61.

101. Para un estudio de $E = mc^2$, véanse Frank, 1953, pág. 65; y Swenson, 1979, pág. 176.

102. Citado en Holton, 1988, pág. 195.

103. Citado en Holton, 1988, pág. 311.

104. Para un examen de cómo podían unirse la teoría mecánica y la de campos, véase Infeld, 1950, pág. 35.

105. Citado en Holton, 1988, pág. 252.

106. A. Miller, 1986a, pág. 207.

[107](#). Acerca de los comentarios de Cassirer sobre el concepto de constancia y carácter absoluto, véase Holton y Elkana, 1982, págs. 187-188.

108. Para más información sobre la reacción de Einstein ante la falta de alusiones a su ponencia en *Annalen der Physik*, véase Pais, 1982, pág. 150.

[109](#). Para más información sobre la confusión de la teoría de Einstein con la de Lorentz, véase Holton y Elkana, 1982, pág. IX.

[110](#). Para más información acerca del ritmo de la discusión sobre la teoría de la relatividad en Alemania, véase Goldberg, 1968.

[111](#). Para más información sobre los físicos jóvenes que leyeron la ponencia de Einstein, véase Clark, 1971, pág. 118.

112. Citado en Clark, 1971, pág. 123.

[113](#). Para más información sobre la nominación de Einstein para el Premio Nobel en 1912, véase Pais, 1982, pág. 153.

[114](#). Para más información sobre el documento póstumo de Mach, véase Clark, 1971, pág. 161.

115. Para más información sobre el moderado entusiasmo de Planck, véase Goldberg, 1968, págs. 155-158.

[116](#). Para más información sobre la postura de Poincaré ante la relatividad como una afirmación empírica, véase Holton, 1988, pág. 204.

117. Para un examen de cómo Einstein procedía a partir de postulados, véase Goldberg, 1968, pág. 28.

118. Holton, 1988, pág. 201.

[119](#). Para más información sobre el seminario de la Universidad de Göttingen en 1905, véase Pyenson, 1985, pág. 101.

[120](#). Para un estudio de la falta de respuesta de Einstein ante ataques basados en datos empíricos, véase Goldberg, 1968.

[121](#). Para más información sobre el apoyo a la declaración por parte de Einstein, Freud y otros, véase Clark, 1971, pág. 154.

[122](#). Para más información sobre la conservación asistemática de sus papeles hasta 1920, véase A. Miller, en prensa.

123. Citado en Clark, 1971, pág. 232.

124. Citado en Clark, 1971, pág. 232.

125. Citado en Clark, 1971, pág. 232.

126. Para más información sobre el premio de mil dólares, véase Infeld, 1950, pág. 121.

[127](#). Hoffmann, 1975, pág. 133.

128. Citado en Frank, 1953, pág. 179.

129. Para un examen de sus compromisos permanentes, véase Clark, 1971, pág. 179.

[130](#). Para más información sobre la carta de Szilard, véase Clark, 1971, págs. 581-583.

[131](#). Para más información sobre el intercambio entre Freud y Einstein sobre «¿Por qué la guerra?», véase Jones, 1961, pág. 462.

132. Citado en Jones, 1961, pág. 462.

[133](#). Para más información sobre la crisis nerviosa de Einstein, véase Clark, 1971, págs. 191-193.

134. Acerca de la descripción que Infeld hace del trabajo de Einstein sobre la teoría general de la relatividad, véase Infeld, 1950, págs. 48-89.

135. La alusión de Einstein al sistema «casi inercial» es citada en Einstein, 1921.

136. Para más información acerca del experimento sobre la extensión de un muelle, véase Holton y Elkana, 1982, pág. 124.

137. Para un examen del espacio como curvo, véase Swenson, 1979, pág. 201.

138. Barnett, 1948, pág. 85.

139. Para más información sobre las medidas que en 1919 los astrónomos tomaron de los rayos de luz durante el eclipse solar, véanse Clark, 1971, pág. 207; e Infeld, 1950, págs. 51-54.

[140](#). Acerca del comentario de Einstein a un estudiante sobre los estudios de eclipses, véase Clark, 1971, pág. 230.

141. Para más información sobre la correspondencia recientemente descubierta, véase Wilford, 1992, pág. C1.

142. Para más información sobre la explicación del consenso dada por Bohr, véase Swenson, 1979, pág. 228.

143. Para un examen de la opinión de Einstein sobre las pretensiones de la mecánica cuántica, véanse Pyenson, 1985, pág. 75; Schilpp, 1949, pág. 81; y Swenson, 1979, pág. 226.

144. Citado en Pais, 1982, pág. 440.

145. Citado en Clark, 1971, pág. 211.

146. Citado en Schilpp, 1949, pág. 272.

147. Citado en Pais, 1982, pág. 9.

148. Hoffmann, 1975, pág. 249.

149. Para más información sobre la vena conservadora de Einstein, véase Holton, 1988, pág. 207.

150. Para más información sobre los últimos escritos de Einstein, véase Pais, 1982, pág. 171.

151. Citado en Clark, 1971, pág. 19.

152. Citado en Holton y Elkana, 1982, pág. 247.

153. Acerca del comentario de Dukas sobre Einstein, véase Dukas y Hoffmann, 1979.

154. Citado en Holton y Elkana, 1982, pág. 291.

155. Citado en Infeld, 1950, págs. 118-119.

1. Los aspectos neurobiológicos de la prodigiosidad son analizados en Gardner y Dudaí, 1985, págs. 16.

2. Para más información sobre el talento artístico de Wang Yani, véase Ho, 1989.

3. Sobre prodigiosidad y «coincidencia», véase Feldman, 1986.

4. Para más información sobre las «crisis de los cuarenta» de prodigios, véase Bamberger, 1982, págs. 17, 61-78.

5. Citado en Schonberg, 1969, pág. 17.

6. Stein, 1970, pág. 4.

7. Para un examen de la temprana facilidad de Picasso como artista, véase Richardson, 1991, capítulo 3.

8. Para más información sobre Picasso como un mal estudiante, véase M. Gedo, 1980, pág. 15.

9. M. Gedo, 1980, pág. 15.

10. Para más información sobre los cuadernos de juventud de Picasso, véase Glaesemer, 1984.

11. Sobre la relación entre experimentación juvenil y cubismo, véase Staller, 1986.

12. Para más información sobre el padre de Picasso como pintor, véase Penrose, 1981.

13. Las experiencias traumáticas de la primera niñez de Picasso son descritas en Huffington, 1988, pág. 20; y Penrose, 1981, pág. 14.

14. La relación de Picasso con su madre es analizada en Huffington, 1988, pág. 36.

15. Richardson, 1991, pág. 29.

16. Citado en Glaesemer, 1984, pág. 30.

17. Citado en Penrose, 1981, pág. 307.

18. Sobre la facilidad de Picasso en las academias de arte, véase Huffington, 1988, pág. 32.

19. A veces mencionado como Isidro Nonell.

20. En castellano en el original. (*N. del t.*)

21. Para más información sobre el encuentro de Picasso con otros artistas en Barcelona, véanse Barr, 1974; y Hilton, 1975, pág. 10.

22. Para más información sobre los temas dispares de las obras tempranas de Picasso, véanse M. Gedo, 1980, pág. 25; Huffington, 1988, pág. 64; y Penrose, 1981, pág. 50.

23. El escenario parisino, particularmente como capital artística, es descrito en Richardson, 1991, pág. 168.

24. Para más información sobre la idea de suicidarse de Picasso, véase Huffington, 1988, pág. 68.

25. Citado en Richardson, 1991, págs. 198-199.

26. Citado en Penrose, 1981, pág. 68.

27. Citado en Penrose, 1981, pág. 63.

28. Citado en Huffington, 1988, pág. 69.

29. Citado en Richardson, 1991, pág. 263.

30. Richardson, 1991, pág. 329.

31. Citado en Conrad, 1986, pág. 14.

32. Richardson, 1991, pág. 181.

33. Aquí y en el resto del estudio, me refiero a las obras por los nombres que son más comúnmente usados en escritos no técnicos sobre obras de arte.

34. Para el estudio que M. Gedo hace de *La vida*, véase M. Gedo, 1983.

35. Richardson, 1991, pág. 274.

36. Sobre la naturaleza de las obras definitivas, véase Barr, 1974, pág. 36.

37. Apollinaire, 1949, pág. 22.

38. Citado en Stein, 1970, pág. 23.

[39](#). Para más información sobre el retrato de Stein, véase Richardson, 1991, pág. 36.

40. Citado en Goodman, 1976, pág. 33.

[41](#). Para más información sobre consideraciones generales concernientes a *Las señoritas de Aviñón*, véase Hilton, 1975.

42. La competencia de Picasso con Matisse y Derain es tratada en Leighten, 1989.

[43](#). Para más información sobre el hecho de que Picasso hubiera visto los dibujos privados de Degas, véase Glimcher y Glimcher, 1986.

44. Citado en Barr, 1986, pág. 30.

45. Citado en Conrad, 1986, pág. 15.

46. Para detalles sobre el descubrimiento del único boceto preparatorio al óleo que existe, véase Kimmelman, 1992, pág. C13.

47. Citado en Richardson, 1991, pág. 3.

48. Hilton, 1975, pág. 79.

[49](#). Para más información sobre los dos únicos marchantes que mostraron interés en *Las señoritas*, véase Penrose, 1981, pág. 131.

50. Citado en Leighton, 1989, pág. 90.

51. Citado en Huffington, 1988, pág. 109.

[52](#). Para más información acerca de la asociación entre Picasso y Braque, véase Museum of Modern Art, 1989.

53. Citado en Huffington, 1988, pág. 93.

54. Sobre Picasso y Braque como Orville y Wilbur Wright, véase Penrose, 1981, pág. 171.

55. Citado en M. Gedo, 1980, pág. 85.

56. A veces escrito Julio Gonzáles.

57. Para más información sobre el cubismo y la elevación del arte menor a arte mayor, véase Gopnik, 1983.

58. Para más información sobre el cubismo y el arte infantil, véanse Staller, 1986; y Stein, 1970, pág. 26.

59. Para más información sobre cubismo y psicología, véase Teuber, 1982.

60. Barr, 1946, pág. 74.

61. Citado en Barr, 1946, pág. 74.

62. Para más información sobre el origen del nombre «cubismo», véase Barr, 1974, pág. 63.

63. Las actitudes de Picasso y Braque ante la pintura son descritas en Museum of Modern Art, 1989, pág. 26.

64. Sobre la ardilla vista por Picasso en una pintura de Braque, véase Huffington, 1988, pág. 84.

65. Sobre Sobre *collage* y *papier collé*, véanse M. Gedo, 1980, pág. 97; y Museum of Modern Art, 1989, págs. 30 y sigs.

66. Sobre las fases posteriores del cubismo, véase Barr, 1974, págs. 88, 90, 133.

67. Sobre el primer viaje de Picasso a Horta de Sant Joan, véase Penrose, 1981, pág 42.

68. Sobre el viaje de Picasso a Gòsol, véanse Richardson, 1991, pág. 441; y Penrose, 1981, págs. 119-123.

69. Sobre los posteriores viajes veraniegos de Picasso, véase Penrose, 1981, capítulo 5.

70. Sobre el verano que Picasso y Braque pasaron juntos en Ceret, véase M. Gedo, 1980, pág. 94.

⁷¹. Para más información sobre las denuncias del cubismo, véanse Huffington, 1988, pág. 117; Leighten, 1989, pág. 98; y Penrose, 1981, págs. 186-187.

[72](#). Para más información sobre Apollinaire acerca del cubismo y una concepción totalmente nueva de la belleza, véase Penrose, 1981, pág. 188.

[73](#). Para más información sobre los defensores del cubismo, véase Hilton, 1975, pág. 109.

[74](#). Acerca de Murray sobre el cubismo como arte mayor, véase Huffington, 1988, págs. 117-118.

[75](#). Para más información sobre el cubismo como elemento de camuflaje, véase Blunt, 1969, pág. 2.

76. Para más información sobre Picasso como un prodigio de fama internacional, véase Huffington, 1988, pág. 174.

77. Su verdadero nombre era Marcelle Humbert, pero siempre es mencionada con el nombre que le puso Picasso.

78. Citado en Huffington, 1988, pág. 166.

79. La producción habitual de Picasso es descrita en M. Gedo, 1980, pág. 140.

80. Para un estudio del modo en que Picasso conjuraba un colapso de inspiración, véase Hilton, 1975, pág. 164.

[81](#). Para más información sobre Picasso elevando el listón en su vida, véase Richardson, 1991, pág. 227.

[82](#). Para comentarios sobre el estilo frío («helado») de Picasso, véanse Hilton, 1975, pág. 126; y Huffington, 1988, pág. 136.

83. Citado en Huffington, 1988, pág. 290.

84. Citado en Huffington, 1988, pág. 261.

85. Para más información sobre la serie *Franco*, véase M. Cedo, 1979, pág. 199.

86. Para más información sobre *Minotauromaquia* como una visión infantil del sexo, véase Arnheim, 1962, pág. 17.

87. Citado en Hilton, 1971, pág. 261.

88. Para un estudio general de *Guernica*, véanse Arnheim, 1962; Blunt, 1969; y Russell, 1980.

89. Citado en Arnheim, 1962, pág. 14.

90. Citado en M. Gedo, 1980, pág. 3.

91. Citado en Arnheim, 1962, pág. 30.

92. Para más información sobre lo que representa el toro en *Guernica*, véase Hilton, 1975, pág. 241.

93. Citado en Blunt, 1969, págs. 56-57.

94. Blunt, 1969, pág. 56.

95. Para detalles sobre la gama de producción y las actividades de Picasso, véase Huffington, págs. 257, 454.

96. Para más información sobre esta visita de Picasso al Louvre, véase Conrad, 1986, pág. 11.

97. Citado en Huffington, 1988, pág. 421.

98. Para más información sobre el hecho de que Picasso ignorara si sus obras tenían algún valor, véase Huffington, 1988, pág. 422.

99. Para más información sobre *Le mystère Picasso*, véase Clouzot, 1956.

100. Sobre la descripción negativa de Gilot en *Vida con Picasso*, véase Gilot y Lake, 1981.

[101](#). Para más información sobre el mal trato dado por Picasso a los demás, véase Huffington, 1988, págs. 203, 351, 375.

[102](#). Sobre la descripción que Gedo hace de Picasso como un «adicto a la tragedia», véase M. Gedo, 1980, págs. 9, 235.

103. Citado en Huffington, 1988, pág. 470.

104. Para más información sobre la carrera profesional de Gris, véase Huffington, 1988, pág. 127.

105. Citado en Richardson, 1991, pág. 115.

106. Richardson, 1991, pág. 97.

107. Para más información sobre la relación de Picasso con Matisse, véase Huffington, 1988, págs. 236, 403.

[108](#). Para más información sobre las dos obras de Matisse que estimularon la creación de *Las señoritas*, véase Richardson, 1988, págs. 414-416.

109. Citado en Richardson, 1988, pág. 417.

110. Citado en Gilot, 1990, pág. 316.

[111](#). Para más información sobre la amistad de Matisse con Gilot, véase Gilot, 1990.

[112.](#) Sobre Picasso como profundamente supersticioso, véase M. Gedo, 1983.

[113](#). Sobre el temor de Picasso a la muerte, véase M. Gedo, 1980, pág. 101.

[114](#). Para más información sobre el tiempo que Picasso pasó con Braque como el período más feliz de su vida, véase Huffington, 1988, pág. 97.

1. Citado en Druskin, 1983, pág. 70.

2. A partir de aquí, las piezas se mencionarán por el nombre más comúnmente usado en su ejecución.

3. Croft, 1984, pág. 261.

4. Croft, 1984, pág. 276.

5. Para más información sobre los recuerdos de infancia de Stravinsky, véase Stravinsky, 1962, págs. 34.

6. Para más información sobre el temprano interés de Stravinsky en la improvisación, véase Boucourechliev, 1987, pág. 29.

7. Stravinsky, 1962, pág. 8.

8. Para más información sobre su falta de interés por la enseñanza formal, véase White y Noble, 1980, pág. 240.

9. Cítado en White, 1947, pág. 17.

10. Citado en Craft, 1982, frontispicio.

11. Citado en White y Noble, 1980, pág. 243.

12. Los primeros años de la carrera profesional de Stravinsky son descritos en Boucourechliev, 1987, Pág. 35.

13. No parece haberse encontrado documentación definitiva.

14. Cayo Cilnio Mecenas fue un patrocinador romano de las letras.

15. Citado en Eksteins, 1989, pág. 21.

16. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 39.

17. Las observaciones de Benois sobre el joven Stravinsky aparecen citadas en White, 1947, pág. 25.

18. Stravinsky, 1936, pág. 42.

19. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 31; véase también White, 1947, pág. 27.

20. White y Noble, 1980, pág. 244.

21. Citado en Van den Toorn, 1983, pág. 2.

22. White y Noble, 1980, pág. 244; véase también Druskin, 1983, pág. 40.

23. Una descripción de la partitura de *Petrouchka* se encuentra en Tansman, 1949, pág. 170.

24. Boucourechliev, 1987, pág. 52.

25. Para más información acerca de la discusión sobre la caracterización, véase White, 1947, pág. 36.

26. Citado en Van den Toorn, 1983, pág. 98.

27. Citado en Van den Toorn, 1983, pág. 98.

28. Acerca de Simonton, sobre el número de obras buenas y malas producidas por individuos creativos, véase Simonton, 1988.

29. Stravinsky, 1989, pág. VII.

30. Para más información sobre las fuentes usadas en los primeros borradores de *La consagración*, véanse Stravinsky, 1969; y Van den Toorn, 1987.

31. Citado en Van den Toorn, 1987, pág. 34.

32. Citado en Druskin, 1983, pág. 64.

[33](#). Para más información sobre la falta de perspectivas de representación para *La consagración*, véase Van den Toorn, 1987, pág 34.

34. Citado en Van den Toorn, 1983, pág. 139.

35. Stravinsky, 1962, pág. 28.

36. Para más información sobre los problemas asociados con la composición de *La consagración*, véase Van den Toorn, 1987, pág. 34.

[37](#). Para más información sobre la reordenación de escenas de *La consagración*, véase Van den Toorn, 1983, pág. 31.

38. Citado en Van den Toorn, 1987, pág. 24.

39. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 64.

40. Citado en Riding, 1990, pág. 17.

41. Citado en Eksteins, 1989, pág 13.

42. Para más información sobre las primeras críticas, véanse Lesure, 1980; y White, 1947, pág. 44.

43. Para los comentarios de Newman y los anteriores, véase Lesure, 1980, pág. 75.

44. Sobre esto, véase Tansman, 1949, pág. 39.

45. Sobre la superposición de material temático, véase White, 1947, pág. 41.

46. Sobre la coreografía de Nijinsky, véase Eksteins, 1989, págs. 50-51. Para una opinión revisionista, véase Riding, 1990.

47. Sobre la opinión de Ravel, que consideraba *La consagración* como una entidad inusitada, véase Stravinsky, 1970.

48. Citado en Vlad, 1967, pág. 29.

49. Sobre la exigencia de que el oyente desempeñe una función creativa e integradora, véase Boucourechliev, 1987, pág. 73.

50. Citado en Eksteins, 1989, pág. 51.

51. Tansman, 1949, pág. 17.

52. Sobre el placer de Diaghilev en el escándalo que rodeó *La consagración*, véase Horgan, 1989, pág. 20.

53. Para más información sobre las revisiones de *La consagración*, véase Craft, 1982, pág. 398.

54. Para detalles sobre la versión interpretada por Graham en 1930 en Nueva York, véase Graham, 1991, págs. 127-133.

55. Para más información sobre el incidente *Montjoie!*, véase Van den Toorn, 1987, pág. 5.

56. Citado en Van den Toorn, 1987, pág. 5.

57. Citado en Craft, 1982, pág. 55.

58. Sobre las múltiples desautorizaciones de Stravinsky del artículo de *Montjoie!*, véase Van den Toorn, 1987, págs. 56.

59. Citado en Craft, 1982, pág. 134.

60. Citado en Craft, 1982, pág. 226.

61. Para más información sobre los intercambios con Monteux, véanse Craft, 1982, pág. 210; y Craft, 1984, págs. 66-67.

62. Citado en Craft, 1985, pág. 55.

63. Sobre las cartas de Stravinsky a su familia, véase Craft, 1992, capítulos 8 y 9.

64. Sobre la relación de Stravinsky con Reinhart, véase Craft, 1985, pág. 139.

65. Sobre el deseo de Stravinsky de ingresar en la Academia Francesa, véase Craft, 1982, pág. 5.

66. Sobre Stravinsky como descaradamente zalamero, véanse Craft, 1982, pág. 94; y White, 1947, pág. 61.

67. Sobre cómo Stravinsky se deleitaba en las negociaciones, véase Libman, 1972.

68. Citado en Druskin, 1983, pág. 126.

69. Para más información sobre el tema de una boda campesina rusa, véase Van den Toorn, 1983, pág. 155.

70. Sobre *Las bodas* como la pieza favorita de Stravinsky, véase Libman, 1972, pág. 227.

71. Para una descripción de *Las bodas*, véase Van den Toorn, 1983, pág. 155. Para más información sobre la explicación y desarrollo de *Las bodas*, véase Van den Toorn, 1983, págs. 130-134.

72. Citado en Van den Toorn, 1983, pág. 156.

73. Sobre la evolución de la composición de *Las bodas*, véase Vlad, 1967, pág. 70.

74. Citado en Vlad, 1967, pág. 70.

[75](#). Los componentes de la ceremonia de bodas tradicional son descritos en Vlad, 1967, pág. 69; y White, 1947, pág. 71.

[76](#). Sobre *Las bodas* como procedente de un pequeño número de fragmentos melódicos, véase White, 1947, pág. 73.

[77](#). Para más información sobre las reacciones ante *Las bodas*, véanse Tansman, 1949, págs. 186-187; y White, 1947, págs. 75-76.

78. Boucourechliev, 1987, pág. 18.

79. Citado en Druskin, 1983, pág. 88.

80. Stravinsky, 1962, pág. 81.

[81](#). Boucourechliev, 1987, pág. 141.

[82](#). Stravinsky, 1962, pág. 75.

83. Para más información sobre la relación de Stravinsky con Balanchine, véase Druskin, 1983, pág. 62.

84. Citado en Druskin, 1983, pág. 79.

85. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 158.

86. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 158.

87. Citado en Druskin, 1983, pág. 4.

88. Druskin, 1983, pág. 11.

[89](#). Stravinsky, 1962, pág. 174.

90. Citado en Jones, 1961, pág. 225.

91. Stravinsky, 1970, pág. 55.

92. Citado en Vlad, 1967, pág. 14.

93. Para más información sobre la tendencia de Stravinsky hacia la obsesión, véase Tansman, 1949, pág. 9.

94. Citado en Stravinsky y Craft, 1962, pág. 197.

95. Citado en White, 1947, pág. 126.

96. Stravinsky, 1970, pág. 87.

97. Citado en Craft, 1984, pág. 236.

98. Stravinsky, 1970, pág. 15.

99. Para más información sobre el encuentro de Stravinsky con Rose, véase Craft, 1982, pág. 211.

100. Citado en Vlad, 1967, pág. 39.

101. Stravinsky, 1970, pág. 17.

102. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 210.

[103](#). Para más información sobre el tipo de música serial de Stravinsky, véanse Tansman, 1949, pág. 58; y White y Noble, 1980.

104. Stravinsky, 1962, pág. 26.

105. Citado en White y Noble, 1980, pág. 258; véase también Libman, 1972.

106. Citado en Boucourechliev, 1987, pág. 251.

1. Para detalles sobre el manuscrito recuperado en 1968, véase V. Eliot, 1988, pág. xv.

2. A veces escrito *Vivienne*.

3. Helen Gardner, 1973, pág. 83.

4. Para más detalles sobre el trasfondo de Eliot, véanse Ackroyd, 1984; Gordon, 1977; y Sencourt, 1979.

5. Citado en Ackroyd, 1984, pág. 23.

6. Para más información sobre las primeras impresiones sensoriales de Eliot, véase Gordon, 1977, pág. 3.

7. Para más información sobre la poesía temprana de Eliot, véase Ackroyd, 1984, págs. 28-29.

8. Para detalles sobre las amplias lecturas de Eliot y sus esfuerzos como estudiante, véase V. Eliot, 1988, págs. 6-7.

9. Para más información sobre las dos culturas académicas de Snow, véase Snow, 1959.

10. Para más información sobre la experiencia de Eliot en Harvard, véase Ackroyd, 1984, capítulo 2.

11. Para más información sobre el uso que Eliot hizo de *El movimiento simbolista en literatura*, de Symons, véase Gordon, 1977, pág. 28.

12. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 191.

[13](#). Para detalles sobre la percepción de Eliot de las calles encogiéndose y dividiéndose, véase Gordon, 1977, pág. 15.

14. Citado en Gordon, 1977, pág. 2.

15. Para más información sobre las calles como un símbolo recurrente en los escritos de Eliot, véase Clappitt, 1988.

16. Citado en Frye, 1963, pág. 1.

17. Para más información sobre los pánicos nocturnos de Eliot, véase Gordon, 1977, pág. 42.

18. Para más información sobre los cambios de letra de Eliot, véase Gordon, 1977, pág. 43.

19. Citado en Gordon, 1977, pág. 51.

20. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 74.

21. Citado en Gordon, 1977, pág. 67.

22. Citado en V. Eliot, 1988, pág. xvii.

23. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 33.

24. Sobre la comparación de Eliot con Keats, véase Bate, 1963.

25. Acerca del comentario de Eliot sobre «Prufrock» como su canto del cisne, véase V. Eliot, 1988, pág. 151.

26. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 75.

27. Para más información sobre la aventura de Russell con Vivien, véase Sencourt, 1979, pág. 62.

28. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 126.

29. Citado en V. Eliot, 1988, págs. 104-106.

30. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 285.

31. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 245.

32. Sobre la referencia de Eliot a un «poema largo», véanse Eliot, 1988, pág. 44; y Gordon, 1977, pág. 87.

33. Una línea tomada de *Our Mutual Friend* (*Nuestro amigo común*), de Charles Dickens.

34. Sobre la alusión de Eliot al declinar de su propia salud, véase la carta a Henry Eliot, en V. Eliot, 1988, pág. 471.

35. Para una presentación de la historia completa de la composición de *La tierra baldía*, véase, por ejemplo, Litz, 1973.

36. Para detalles sobre la corrección de Pound, véanse V. Eliot, 1988; y Litz, 1973. Estoy también en deuda con Mindy Kornhaber por su cuidadosa indicación de lo que corrigió cada uno de los tres.

[37](#). Sobre los dos versos añadidos por Vivien, véase H. Gardner, 1973, pág. 88.

38. Citado en V. Eliot, 1971, pág. 1.

39. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 1.

40. Citado en Ozick, 1989, pág. 153.

41. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 29.

42. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 12.

43. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 12.

44. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 12.

45. Citado en Medcalf, 1992.

46. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 12.

47. Para Brooks sobre la postura irónica, véase Cox y Hinchliffe, 1968.

48. Aparece en V. Eliot, 1988, pág. 519.

49. Aparece en V. Eliot, 1988, pág. 530.

50. Citado en Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 58.

51. Citado en V. Eliot, 1988, pág. 522.

52. Citado en Frye, 1963, pág. 4.

53. Citado en E. Wilson, 1959, pág. 105.

54. Para más información sobre su rechazo de los dulces, véase Ackroyd, 1984, pág. 314.

55. Para más información sobre la moderación de las opiniones de Eliot, véase Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 50.

56. Acerca de los comentarios de Eliot sobre un norteamericano que se convierte en europeo, véase Sencourt, 1979, pág. 72.

57. Acerca de las opiniones de Eliot sobre la poesía como una evasión, véase E. Wilson, 1959, pág. 103.

58. Citado en Ozick, 1989, pág. 123.

[59](#). Acerca del comentario de Eliot sobre la distinción entre poetas inmaduros y maduros, véase Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 51.

60. Acerca del comentario de Eliot sobre la mente del poeta como un receptáculo, véase Williamson, 1953, pág. 34.

61. Acerca del comentario de Eliot sobre una «lógica de la imaginación» y su opinión sobre la lectura de poesía como una experiencia emocional, véase Cox y Hinchliffe, 1968, pág. 222.

62. Citado en Williamson, 1953, pág. 35.

63. Citado en Frye, 1963, pág. 24.

64. Acerca de los comentarios de Eliot sobre el correlativo objetivo, véase Williamson, 1953, pág. 35.

65. Citado en Frye, 1963.

66. Citado en V. Ediot, 1988, pág. 450.

67. Para más información sobre la admiración de Eliot por Virginia Woolf, véase Gordon, 1977, pág. 84.

68. Citado en Litz, 1973, pág. 19.

69. Sobre las cartas de Eliot a niños, véase Whitney, 1991, pág. 13.

70. Para más información sobre la amistad de Eliot con Marx, véase Gordon, 1977, pág. 32.

71. Citado en Frye, 1963, pág. 31.

72. Para el ataque de Ozick contra Eliot, véase Ozick, 1989, pág. 152.

73. Ozick, 1989, pág. 121.

74. Sobre los comentarios de Davie acerca de Eliot como londinense, véase Davie, 1973, pág. 43.

75. Sobre esta autodescripción de Eliot, véase V. Eliot, 1988, pág. 318.

76. Citado en Gordon, 1977, pág. 11.

1. A veces conocido como Michel.

2. Sobre la danza como obsesionada con la imitación de plantas y animales, véase J. Martin, 1936, pág. 15.

3. Citado en Terry, 1960, pág. 48.

4. Terry, 1975, pág. 5.

5. Citado en Stodelle, 1984, pág. 4.

6. Citado en Terry, 1975, pág. 57.

7. Citado en McDonough, 1973, pág 16.

8. Sobre la muerte del padre de Graham, véase de Mille, 1991b, pág. 24.

9. Para más información sobre las enormes exigencias que se imponía Graham, véase McDonough, 1973, pág. 25.

10. Citado en Graham, 1991, pág. 68.

11. Citado en Terry, 1975, pág. 32.

12. Citado en Stodelle, 1984, pág. 32.

13. Graham, 1991, pág. 86.

14. Citado en Kisselgoff, 1991, sec. B, pág. 7.

15. Citado en Terry, 1975, pág. 48.

16. Citado en J. Martin, 1936, pág. 189.

17. Citado en McDonough, 1973, pág. 50.

18. Citado en Kisselgoff, 1991, sec. B, pág. 7.

19. Para más información sobre los primeros conciertos de Stravinsky de 1907 y 1908, véase Boucourechliev, 1987, pág. 35; véase también este libro, capítulo 6, pág. 209.

20. Para más información sobre *Danza* de 1929, véase Stodelle, 1984, pág. 51.

21. Para más información sobre *Hereje*, véase McDonough, 1973, pág. 63; y Stodelle, 1984, pág. 59.

22. Para más información sobre *Lamentación*, véanse Stodelle, 1984, pág. 64; y Siegel, 1979, pág. 37.

23. Para más descripciones de las danzas, véanse, por ejemplo, Jowitt, 1988; de Mille, 1951; Siegel, 1979; y Stodelle, 1984.

24. De Mille, 1951, pág. 114.

25. De Mille, 1950, pág. 26.

26. Citado en Cohen, sin fecha, pág. 6.

27. Citado en Armitage, 1978, pág. 84.

28. Martin, 5 de enero de 1930. Muchas citas han sido extraídas de un archivo de recortes de periódico y los números de página no están disponibles.

[29](#). J. Martin, 22 de octubre de 1929.

30. J. Martin, 8 de febrero de 1931.

31. Citado en Stodelle, 1984, pág. 85.

32. Citado en Stodelle, 1984, pág. 95.

33. Watkins, 25 de enero de 1931.

34. Terry, 1975, pág. 78.

35. Citado en Stodelle, 1984, pág. 85.

36. Citado en McDonough, 1973, pág. 103.

37. Citado en Steinberg, 1973, pág. 11.

38. Citado en Armitage, 1978, págs. 25-27.

39. Citado en Stodelle, 1984, pág. 87.

40. Citado en Stodelle, 1984, pág. 88.

41. Citado en Terry, 1975, pág. 77.

42. Citado en McDonough, 1973, pág. 57.

43. Citado en De Mille, 1950, pág. 26.

44. Citado en De Mille, 1950, pág. 26.

45. Para más información sobre la relación entre Graham y Horst, véase Stodelle, 1984, pág. 50.

46. Citado en De Mille, 1950, pág. 29.

47. Citado en De Mille, 1950, pág. 29.

48. Para más información sobre *Misterios primitivos*, véanse Siegel, 1979, pág. 50; y Stodelle, 1984, págs. 73-77.

[49](#). Morgan, 1941, pág. 61.

50. Watkins, 22 de febrero de 1931.

51. Citado en De Mille, 1950, pág. 28.

[52](#). Para más información sobre la considerable flexibilidad de Graham, véase Armitage, 1978, pág. 114.

[53](#). Para más información sobre la capacidad de Graham para saltar como una *prima donna*, véase McDonough, 1973, pág. 71.

54. De un artículo de J. Martin en el *New York Times*, 1933.

55. Stodelle, 1984, pág. 264.

56. De un artículo de J. Martin en el *New York Times*, 1953.

[57](#). Para más información sobre *Provincianos americanos*, véase un artículo de J. Martin en el *New York Times*, 1934.

58. Para más información sobre *Frontera*, véanse Stodelle, 1984, pág. 97; y Siegel, 1979, pág. 142.

59. Citado en *New York Times*, 10 de noviembre de 1930.

60. Citado en Armitage, 1978, pág. 107.

61. Citado en Armitage, 1978, pág. 32.

62. Citado en McDonough, 1973, pág. 148.

63. Citado en McDonough, 1973, pág. 148.

64. McDonough, 1973, pág. 137.

65. Para más información sobre *Primavera en los Apalaches*, véase Siegel, 1979, pág. 145.

66. Citado en Stodelle, 1984, pág. 125.

67. Citado en Kaye, 1991, pág. 46.

68. Para más información sobre *La gruta del corazón*, véase Jowitt, 1988, pág. 223.

69. Para más información sobre *Misión en el laberinto*, véase Siegel, 1979, pág. 198.

70. Citado en Stodelle, 1984, pág. 148.

71. Citado en Terry, 1975, pág. 107.

[72](#). Para más información sobre *Los cuadernos de Martha Graham*, véase Graham, 1973.

[73](#). De Mille, 1991b, pág. 14.

74. Graham, 1973, pág. 157.

75. Citado en Kaye, 1991, pág. 44.

76. Garafola, 1992, pág. 16.

77. De un artículo publicado en *Nation* por V. Mishnun, el 22 de enero de 1944.

78. Simon, 1944.

79. Citado en McDonough, 1973, pág. 115.

80. Citado en Terry, 1975, pág. 60.

81. Para más información sobre la técnica de Graham, véanse Cohen, sin fecha; y Terry, 1975, pág. 54.

82. Citado en De Mille, 1991a, pág. 22.

83. Citado en McCosh, sin fecha.

84. Citado en Armitage, 1978, pág. 109.

85. Citado en Kaye, 1991, pág. 44.

86. Sobre el perfeccionismo de Graham, véase McDonough, 1973, pág. 50.

87. Citado en Kisselgoff, 1984, pág. 51.

88. Citado en Kisselgoff, 1984, pág. 52.

89. Citado en McDonough, 1973, pág. 162.

90. Graham, 1973, pág. 11.

91. Citado en *Christian Science Monitor*, 15 de noviembre de 1962.

92. Citado en Tobias, 1984, pág. 64.

93. Citado en Kisselgoff, 1984, pág. 46.

94. Graham, 1965, pág. 54.

95. Citado en Stodelle, 1984, pág. 180.

96. Citado en Kaye, 1991, pág. 44.

97. De Mille, 1991a, pág. 22.

98. Sobre Graham, vengativa como Picasso, véase McDonough, 1973, pág. 224.

99. Citado en McDonough, 1973, pág. 196.

100. Citado en De Mille, 1991b, pág. 303.

101. Citado en Kaye, 1991, pág. 46.

102. Citado en *Playbill*, 1969, pág. 39.

103. Citado en Kaye, 1991, pág. 46.

104. De Mille, 1991b, pág. 9.

105. Citado en Terry, 1978, pág. 6.

106. Citado en Stodelle, 1984, pág. 184.

[107](#). Sobre las dos categorías de las obras tardías de Graham, véase Barnes, *New York Times*, 4 de mayo de 1972.

108. Sobre el sabor neoclásico de las obras tardías de Graham, véase Kisselgoff, 1984.

[109](#). Sobre el insuficiente reconocimiento de Graham a sus bailarines, véase McDonough, 1973, pág. 174.

[110](#). Sobre la biografía de Graham escrita por Angelica Gibbs, véase McDonough, 1973, pág. 75.

111. Citado en Siegel, 1973, pág. B21.

112. Citado en Morgan, 1941, pág. 11.

[113](#). Sobre miembros de la compañía que exigieron el derecho a actuar sin Graham, véase McDonough, 1973, pág. 189.

114. Para el anuncio aparecido en el *New York Times* de la retirada de Graham, véase Saal, 1973.

115. Citado en Saal, 1973, pág. 87.

116. Citado en Kaye, 1991, pág. 44.

117. Stodelle, 1984, pág. XIII.

118. Barnes, 31 de octubre de 1965.

119. Acerca del comentario de Virgil Thomson sobre Graham, véase De Mille, 1950, pág. 26.

[120](#). De Mille, 1991a, pág. 1.

[121](#). De Mille, 1951, pág. 117.

[122](#). Sobre que St. Denis no había tomado a Graham en serio, véase Terry, pág. 85.

123. Citado en De Mille, 1991b, pág. 239.

1. Shirer, 1979, pág. 18.

2. Para más información sobre la primitiva historia de la India bajo control británico, véanse Fischer, 1950; y Harris y Levy, págs. 1.325-1.326.

3. Sobre el trasfondo familiar de Gandhi, véase Fischer, 1950, pág. 12.

4. Citado en Fischer, 1983, pág. 6.

5. Citado en Nanda, 1985, pág. 133.

6. Sobre el robo de dinero llevado a cabo por Gandhi y Mehtab, véase Fischer, 1983, pág. 8.

7. Citado en Nanda, 1985, pág. 9.

8. Citado en Nanda, 1985, pág. 9.

9. Sobre que Gandhi nunca se perdonó por abandonar el lecho de muerte de su padre, véanse Mehta, 1976, pág. 82; y Payne, 1990, pág. 42.

10. Sobre que Gandhi aprobó por los pelos su examen de ingreso en la universidad, véase Mehta, 1976, pág. 83.

11. Citado en Fischer, 1983, págs. 20-21.

12. Sobre que Gandhi se vestía como un *dandy*, véase Fischer, 1983, pág. 24.

13. Sobre el gusto que al principio sentía Gandhi por excentricidades, véase Mehta, 1976, pág. 91.

14. Fischer, 1950, pág. 28.

15. Citado en Fischer, 1950, pág. 39.

16. Sobre la fe de Gandhi en la eficacia del compromiso y la reconciliación, véase Mehta, 1976, pág. 101.

17. Para más información sobre el encuentro de Pretoria, véanse Erikson, 1969, págs. 165-166; Mehta, 1976, pág. 100; y Payne, 1990, págs. 92-93.

18. Citado en Brown, 1989, pág. 32.

19. Sobre los indios técnicamente considerados como iguales a los ciudadanos de ascendencia europea, véase Brown, 1989, pág. 32.

20. Sobre los indios descritos como «asiáticos semibárbaros», véase Nanda, 1985, pág. 28.

21. Sobre los indios en Sudáfrica, véase Brown, 1989, pág. 57.

22. Sobre que los indios tenían que ir «correctamente vestidos» para viajar en primera o segunda clase, véase Fischer, 1950, pág. 43.

[23](#). Para más información sobre la obtención por parte de Gandhi de concesiones del Secretario de Estado británico, véase Payne, 1990, pág. 170.

24. Sobre lo característico de que Gandhi sintiera lástima de quienes le atacaron, véase Fischer, 1983, págs. 49, 52.

[25](#). Para más información sobre la primera vez que Gandhi estuvo en la cárcel, véase Payne, 1990, págs. 113-114 y 177.

26. Sobre la extraordinaria timidez de Gandhi, véase Fischer, 1983, pág. 27.

27. Sobre la pertenencia de Gandhi a muchas organizaciones, véase Payne, 1990, pág. 105.

[28.](#) Sobre Tolstoy Farm, véase Mehta, 1976, pág. 124.

29. Sobre el ayuno de Gandhi cuando dos muchachos se dedicaron a la sodomía, véase Payne, 1990, pág. 234.

30. Citado en Fischer, 1983, pág. 69.

31. Citado en Fischer, 1983, pág. 118.

[32.](#) Sobre el encabezamiento de Gandhi de una serie de marchas de protesta, véase Mehta, 1976, pág. 127.

[33](#). Sobre que Gandhi pedía a sus seguidores que resistieran a las leyes, véanse Jack, 1956, pág. 59; y Polak y otros, 1949, pág. 57.

34. Sobre las relaciones entre Smuts y Gandhi, véase Payne, 1990, pág. 272.

35. Citado en Fischer, 1950, pág. 117.

36. Citado en Fischer, 1983, pág. 126.

[37](#). Para más información sobre la llamada de atención de Gandhi sobre prácticas injustas, véase Fischer, 1983, págs. 138-141.

38. Citado en Fischer, 1983, pág. 140.

[39](#). Payne, 1990, pág. 324.

40. Citado en Erikson, 1969, pág. 51.

41. Citado en Mehta, 1976, pág 137.

42. Sobre el primer ayuno de Gandhi por una causa pública, véase Fischer, 1950, pág. 155.

43. Sobre el drama, potencia y simplicidad del ayuno, véase Payne, 1990, pág. 324.

44. Citado en Bondurant, 1958, pág. 71.

45. Sobre el logro de un acuerdo, véase Fischer, 1983, págs. 143-145.

46. Para más información sobre el método de arbitraje, véase Fischer, 1950, pág. 157.

[47](#). Brown, 1989, pág. 121.

48. Citado en Brown, 1989, pág. 128.

[49](#). Sobre los intentos de Gandhi de unir las fuerzas musulmanes e hinduistas, véase Brown, 1989, págs. 124-125.

50. Sobre la profunda conmoción de Gandhi por este hecho, véase Fischer, 1950, pág. 197.

51. Sobre el reconocimiento de Gandhi de sus errores, véase Fischer, 1950, pág. 179.

[52](#). Sobre Gandhi sentado en el banquillo de los acusados por sedición, véase Payne, 1990, pág. 361.

53. Citado en Payne, 1990, pág. 361.

54. Citado en Payne, 1990, pág. 364.

55. Sobre la conexión con Gran Bretaña, que dejaba desvalida a la India, véanse Brown, 1989, pág. 129; y Payne, 1990, pág. 227.

56. Citado en Payne, 1990, págs. 365-367.

57. Citado en Payne, 1990, págs. 365-367.

58. Citado en Payne, 1990, pág. 367.

59. Citado en Payne, 1990, pág. 367.

60. Brown, 1989, pág. 177.

61. Sobre la influencia de Thoreau en Gandhi, véase Fischer, 1950, pág. 87.

62. Citado en Brown, 1989, pág. 79.

63. Erikson, 1969, pág. 128.

64. Citado en Fischer, 1950, pág. 134.

65. Citado en Fischer, 1983, pág. 217.

66. Sobre el rechazo de una religión que ignore los problemas prácticos, véanse Bondurant, 1958, pág. 110; y Brown, 1989, pág. 124.

67. Citado en Brown, 1989, pág. 133.

68. Citado en Brown, 1989, pág. 123.

69. Citado en Fischer, 1983, pág. 4.

70. Sobre la referencia de Gandhi al satyagraha, véase Fischer, 1983, pág. 6.

71. Sobre la esperanza de los satyagrahis de convertir al oponente, véase Gandhi, 1951, pág. 111.

72. Citado en Fischer, 1983, pág. 90.

73. Citado en Fischer, 1983, pág. 17.

74. Para más información sobre el significado más amplio de la lucha, véase Brown, 1989, pág. 117.

75. Sobre los códigos específicos del satyagraha, véase Bondurant, 1958, pág. 39.

76. Citado en Fischer, 1983, pág. 85.

77. Para más información sobre los detalles concretos del satyagraha, véase Fischer, 1983, págs. 139-140.

78. Citado en Fischer, 1983, págs. 108-109.

79. Citado en Fischer, 1983, pág. 327.

80. Sobre el satyagraha como una nueva forma de ritualización, véase Erikson, 1969, pág. 395.

81. Citado en Erikson, 1969, pág. 97.

82. Citado en Brown, 1989, pág. 230.

83. Citado en Fischer, 1983, pág. 308.

84. Citado en Mehta, 1976, pág. 56.

85. Para más información sobre la dedicación de Gandhi a tejer, véase Fischer, 1983, págs. 223 y 232.

86. Citado en Bondurant, 1958, pág. 37.

[87](#). Sobre la meticulosa preocupación de Gandhi por cada paso de la organización de una protesta, véase Brown, 1989, pág. 113.

88. Para más información sobre la rutina y los hábitos de sueño de Gandhi, véase Shirer, 1979, pág. 132.

89. Citado en Erikson, 1969, pág. 63.

90. Citado en Bondurant, 1958, pág. 17.

91. Sobre la negación de Gandhi de que tuviera poderes especiales o divinos, véase Bondurant, 1958, pág. 124.

92. Citado en Nambodiripod, 1981, pág. 59.

93. Citado en Mehta, 1976, pág. 6.

94. Shirer, 1979, pág. 76.

95. Citado en Mehta, 1976, pág. 56.

96. Para más información sobre Gandhi que deshereda a su hijo, véase Erikson, 1969, págs. 369-370.

97. Citado en Fischer, 1950, pág. 206.

98. Citado en Brown, 1989, pág. 144.

99. Citado en Brown, 1989, pág. 177.

100. Citado en Fischer, 1950, pág. 118.

101. Citado en Erikson, 1969, pág. 447.

102. Citado en Brown, 1989, pág. 270.

103. Citado en Fischer, 1983, págs. 188-189.

104. Citado en Fischer, 1983, pág. 331.

[105](#). Sobre la carta de Gandhi a Hitler, véase Payne, 1990, pág. 487.

106. Citado en Bondurant, 1958, pág. 93.

107. Citado en Payne, 1990, pág. 391.

108. Fischer, 1950, pág. 268.

109. Citado en Bondurant, 1958, pág. 94.

110. Citado en Payne, 1990, pág. 392.

111. Bondurant, 1958, pág. 89.

112. Citado en Mehta, 1976, pág. 148; y Shirer, 1979, pág. 98.

113. Citado en Shirer, 1979, pág. 99.

[114](#). Para más información sobre la resolución de la marcha de la sal, véase Bondurant, 1958, pág. 102.

115. Shirer, 1979, pág. 165.

116. Para más información sobre el cargado programa de Gandhi, véase Payne, 1990, pág. 412.

117. Citado en Shirer, 1979, pág. 167.

118. Citado en Shirer, 1979, págs. 169-170.

119. Citado en Shirer, 1979, pág. 190.

120. Citado en Shirer, 1979, pág. 192.

121. Citado en Shirer, 1979, pág. 194.

[122](#). Shirer, 1979, pág. 197.

[123](#). Sobre el intento de Gandhi de introducir un equilibrio, véase Mehta, 1976, pág. 155.

124. Nanda, 1985, pág. 126.

125. Citado en Mehta, 1976, pág. 171.

126. Brown, 1989, pág. 360.

127. Sobre la opinión del corresponsal del *Times* acerca de los logros de Gandhi, véase Nanda, 1985, pág. 107.

128. Mehta, 1976, pág. XI.

129. Citado en Erikson, 1969, pág. 265.

130. Citado en Nanda, 1985, pág. 34.

131. Citado en Fischer, 1950, pág. 10.

132. Citado en Shirer, 1979, frontispicio.

1. Citado en Mehta, 1976, pág. 69.

1. Citado en Kakutani, 1992, secc. C, pág. 19.

2. Sobre la creencia de Freud en un ciclo creativo de siete años, véase E. Freud, 1960, pág. 301.

3. Para más información sobre los estadios del desarrollo de la creatividad, véase Wallas, 1926.

4. Para más información sobre esta expresión de Geertz, véase Geertz, 1973.

5. Para más información sobre la noción de «huida de la libertad», véase Fromm, 1941.

1. Citado en Spencer, 1991, pág. 47.

2. Para una visión de la modernidad como un fenómeno anterior, véase Toulmin, 1990.

3. Para más información sobre la era moderna en el siglo XIX, véase Johnson, 1991.

4. Acerca de dudas sobre la visión progresista del siglo XIX, véanse Le Rider, 1990; y Wohl, 1979.

5. Citado en Varnedoe, 1986, pág. 18.

6. Acerca de retratos de diferentes ciudades, véanse Lukacs, 1989, sobre Budapest; Eksteins, 1989, sobre ciudades importantes; Janik y Toulmin, 1973, sobre Viena; Várnedoe, 1986, sobre Viena; y Dangerfield, 1961.

7. Musil, 1980, pág. 59.

8. Para más información sobre la confirmación de los historiadores de que el sentimiento de un cambio dramático flotaba en el ambiente, véanse Dangerfield, 1961; y Tuchman, 1967.

9. Citado en Toulmin, 1990, pág. 150.

10. Sobre *La consagración de la primavera*, véase Eksteins, 1989.

11. Citado en Frankel, 1956, pág. 39.

12. Pfaff, 1989, pág. 21.

13. Citado en Sennett, 1991, pág. 6.

14. Citado en Berman, 1988, pág. 132.

15. Para más información sobre una «tradición de lo nuevo», véase Rosenberg, 1959.

16. Sobre el comentario de Baudelaire, véase Donahue, 1991.

17. Music Television. (*N. del t.*)

18. Para más información sobre la «desaparición de la niñez», véanse Postman, 1982; y Winn, 1983.

Mentes creativas
Howard Gardner

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Título original: *Creating Minds. An Anatomy of Creativity*
Publicado en lengua inglesa por Basic Books, un sello de Harper Collins Publishers, Inc.

© del diseño de la portada, Judit G. Barcina, 2010

© Howard Gardner, 1993

© de la traducción, José Pedro Tosaus Abadía, 1995

© de todas las ediciones en castellano
Espasa Libros, S. L. U., 1995
Paidós es un sello editorial de Espasa Libros, S. L. U.
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): septiembre de 2011

ISBN: 978-84-493-2647-9 (epub)

Conversión a libro electrónico: Newcomlab, S. L. L.
www.newcomlab.com

Índice

Dedicatoria	3
Agradecimientos	4
Prefacio	6
Juventud, de Czeslaw Milosz	10
Primera parte. Introducción	12
1. Encuentros casuales en tiempo de guerra en Zúrich	14
2. Aproximaciones a la creatividad	31
Segunda parte. Los creadores de la era moderna	57
3. Sigmund Freud: solo con el mundo	59
4. Albert Einstein: el eterno niño	97
Interludio primero	141
5. Pablo Picasso: más allá de la prodigiosidad	145
6. Igor Stravinsky: poesía y dimensión pública de la música	196
7. T. S. Eliot: el maestro marginal	235
Interludio segundo	269
8. Martha Graham: descubriendo la danza de Norteamérica	273
9. Mahatma Gandhi: un dominio sobre los demás	318
Interludio tercero	360
Tercera parte. Conclusión	363
10. Creatividad en los diversos campos	365
Epílogo: la era moderna y más allá	396
Bibliografía	411
Notas	430
Créditos	1295