

Luis Racionero

El paradigma perdido o las metamorfosis de la creatividad

Este artículo trata de dar una visión de conjunto sobre el proceso de rotura de los cánones tradicionales y el establecimiento de la libertad formal del arte contemporáneo. El proceso de rotura de un canon tradicional consiste en un cambio de *énfasis selectivo*, es decir, un descarte de las convenciones y restricciones vigentes para resaltar aspectos de la experiencia previamente desatendidos: hay un cambio de énfasis, permutación de datos, reordenación de la jerarquía de valores, de criterios de relevancia; y este fenómeno sucede tanto en el arte como en la ciencia, pues en ella los paradigmas cambian de modo tan notable como los estilos artísticos. Para entender la naturaleza de este proceso es preciso distinguir que la creación artística se base en dos elementos: lo que se usa como material artístico y la manera de verlo. De igual modo la ciencia conjunta datos y teorías. Hay una nota en los manuscritos de Leonardo que aclara esta distinción:

«Modo de aumenta y adiestrar el ingenio a varias invenciones»:

«No puedo por menos que mencionar, entre estos preceptos, una nueva manera de especulación, la cual, aunque parezca pequeña y casi digna de risa es, no obstante, de gran utilidad para adiestrar el ingenio a varias invenciones; y esta es mirar un muro salpicado de manchas o piedras de varios colores; podrás ver allí similitud de diversos paisajes, ornados de montañas, ríos, rocas, árboles, planicies, amplios valles y colinas; también podrás ver diversas batallas y actos y figuras en acción; extraños semblantes y vestidos, e infinitas cosas; las cuales podrás reducir a formas enteras y correctas; y sucede lo mismo con el sonido de las campanas en cuyo tañido encontrarás cualquier nombre o vocablo que imagines.»

(B.N. 2038, 22b)

En el acto creativo hay dos componentes: lo que se ve y la manera de mirarlo, es decir, el material y la ley de composición. Lo que se ve, las manchas o campanadas, son la materia prima del arte, los materiales y tecnología disponibles, es decir: pigmentos, palabras, films, cámaras, mármol, violín, cuerpo; la manera de mirarlo es el paradigma o «gestalt» que ordena, dando estruc-

tura al material virgen e informe. Con esto quiero decir que no hay un modo único y *verdadero* de ver las cosas, sino un conjunto de modos alternativos de agrupar lo que se ve. Es por ello que en arte no hay progresos sino propósitos. Al cambiar el «gestalt» o paradigma con que se mira, es decir, el propósito, se produce un cambio de énfasis por el cual se seleccionan ciertos elementos, que se acentúan, en tanto que otros se atenúan. El arte paleolítico se proponía transmitir un sentido de vitalidad que ayudara en las ceremonias de magia simpática; el arte griego quería lograr serena armonía y grandeza reposada; los renacentistas pretendían representar los objetos situados en el espacio y las superficies de las cosas tal como se ven; el retablo medieval era un «cartoon» al servicio de la religión para explicar al pueblo alfabeto las vidas de los santos. En todas y cada una de estas épocas, pese a la disparidad de propósitos, la creatividad de los artistas ha producido obras maestras literalmente incomparables. Desde el bisonte de Altamira al toro de Picasso, el arte no ha progresado, sino que ha cambiado de intenciones, llevándolas a término con mayor o menor fortuna.

Cada época de metamorfosis, llámese revolución, por el político, renacimiento, por el humanista cultural, o cambio de paradigma, por el historiador de la ciencia, es un cambio de intenciones; y conlleva, necesariamente, un rumbo nuevo en la actividad creativa hacia la producción de formas originales. Aquí tropezamos con una antiguo controversia a la que es preciso aludir: la que se centra en torno al método para ser original; ¿originalidad es, como afirmaba Gaudí, volver al origen, o, por el contrario, lo que sostenía Artaud, «las obras maestras del pasado son para el pasado, no para nosotros»? ¿el arte consiste en la reformulación de la misma experiencia arquetípica en el idioma de cada época, o en la creación de experiencias nuevas nacidas de una coyuntura irrepetible? Newton afirmaba: «Si he visto más lejos que otros, es porque he subido a hombros de gigantes» y Leonardo pensaba que un buen discípulo supera al maestro. Pero los momentos de progreso acumulativo en ciencia y arte son escasos y erráticos; sólo se han dado en Grecia, durante ocho generaciones entre los siglos VI y IV, y en Italia del XIV al XVI. En la ciencia ha durado 10 generaciones. Tanto en arte como en ciencia el progreso es li-

mitado, en direcciones limitadas, durante períodos limitados. El cambio de intenciones o de paradigmas imprime en una y otra actividad creativa direcciones, métodos y resultados, que evolucionan de modo discontinuo y a veces inconexo.

El siglo XX supone uno de estos puntos de rotura, cambio de rumbo en las intenciones artísticas, acompañado de cambio de paradigma en la visión científica del mundo. Y es esta coincidencia de rotura doble, en arte y ciencia, lo que presta la particular intensidad, agudeza y fascinación a la actividad creativa contemporánea, que voy a comentar seguidamente. Pero antes quisiera introducir un modelo del ciclo evolutivo típico de estos procesos de rotura, tal como ha ocurrido entre 1880 y nuestros días.

El Modelo Evolutivo

Por una deformación, debida seguramente a mis desvaríos juveniles como economista, pienso que este proceso se estructura según la Ley de los Rendimientos Decrecientes. Ello se debe a un hecho comprobado de la fisiología humana: la saturación. Las células nerviosas en la retina no señalan homogeneidad sino contrastes; la habituación logra que no oigamos el tic-tac del reloj en la mesilla de noche, y en cambio, oímos que se ha parado. En arte se cambia de intenciones por varios motivos: a veces económicos, por lo explotan los comerciantes; a veces religiosos, porque lo manipulan las iglesias; a veces políticos, porque lo dirigen los políticos; pero en cualquier caso, hay además un motivo inescapable que se debe, no a las condiciones del arte en sí, sino al receptor, cuyo paladar acaba por saturarse. Cuando la saturación se hace sentir, entramos en la etapa de rendimientos decrecientes.

Como afirma Koestler, quien probablemente lo tomó de J. A. Symonds, el ciclo vital de un estilo describe una especie de parábola, una curva de Gomperz, para ser exactos, isomorfa en varios procesos sociales: el crecimiento demográfico, la utilidad marginal del consumidor al tomar sucesivas unidades de un producto, la productividad de una empresa al aumentar los «inputs» de un factor manteniendo constantes los demás. Todos estos procesos evolucionan según una estructura dinámica interna similar: un período inicial de con-

solidación en el cual el progreso es acumulativo (rendimientos crecientes) y que en arte equivale a las épocas esplendorosas de creatividad, como el siglo de Pericles o el Renacimiento; un período de saturación (rendimientos decrecientes) en que el arte lucha contra la sensibilidad saturada del público, que recibe impactos emotivos cada vez más débiles a causa de su habituación al estilo; en este período se intentan los antidotos manieristas, que luego comentaremos, para reanimar la sensibilidad del receptor; y por último una fase de crisis y nuevo comienzo, que es la etapa de cambio de intenciones, caracterizada por un ambiente de búsqueda caótica y experimentación frenética de nuevas técnicas y tendencias. Esta es la etapa que nos ha tocado vivir en las últimas décadas y sobre ella me centraré, porque explica la desconcertante tesitura de la creatividad contemporánea. Pero para entender con mayor claridad esta fase de revolución creativa es preciso considerar la actitud del artista al entrar en la fase de saturación. La historia del arte podría escribirse en términos del combate del artista contra los mortales efectos de la saturación, impotente contra el proceso fundamental de habituación, que opera en el sistema nervioso del espectador. Baudelaire formuló con su habitual agudeza esta sensación típica de la segunda mitad del siglo XIX:

«El estudio de lo bello es un duelo, en que el artista grita de terror antes de ser vencido.»

En la fase de saturación el artista delata una creciente sensación de frustración, y la conclusión, consciente o no, de que las técnicas convencionales han quedado inadecuadas como medio de expresión. En esta situación, el artista intenta reestimar la abotargada sensibilidad del consumidor a base de un tratamiento de choc, es decir, a base de quejío, hiper-realismo y exageración; todo lo que los griegos desdeñaban como «parentisros» y que tenemos en las películas de Ken Russell; o por el contrario intenta la táctica de susurrar al oído, sugerir, economizar, seducir con vislumbres evanescentes de una realidad entrevista oblicuamente. Mallarmé explicó esta táctica, tan vieja como el arte mismo, aplicada en las épocas de saciedad:

«Me parece que debe haber sólo alusión. La imagen volátil de los sueños que evocan, hace la canción: los Parnasianos, que muestran completamente el objeto, carecen de misterio; privan a la mente del lector del goce delicioso de imaginar que está creando. Nombrar una cosa significa perder tres cuartas partes del placer de un poema, que consiste en descifrarlo gradualmente, por conjetura: sugerir crea el sueño.»

Uno no puede por menos que recordar, al pensar en este método, la parodia de Woody Allen sobre Blanche Dubois de Tennessee Williams: «¡No, así no, hay demasiada luz; necesito más misterio!»

Sea como fuere la aparición en el arte actual de expresionistas exacerbados y de «óperas abiertas» sugerentes, parecen indicar que hemos entrado en el período post-saturación, última fase del paradigma, un tiempo de experimentación desesperada y anárquica búsqueda que prepara la revolución siguiente. Se ha iniciado el camino hacia otras intenciones; el ciclo comienza de nuevo, y la curva de rendimientos decrecientes se desplaza a un nuevo origen para comenzar su evolución.

La rotura del siglo XX

Estamos en condiciones de entrar en la segunda parte de este análisis y preguntar cómo y porqué se ha producido el doble proceso de saturación y rotura, en ciencia y arte, que ha provocado la especial coyuntura creativa del siglo XX. Aunque ello no haya trascendido aún al nivel del dominio público, ni al de muchos estudiosos de las ciencias sociales, nuestro siglo ha presenciado la rotura del paradigma científico mecanicista nacido en el siglo XVII, así como su correlativo, el arte naturalista; se cierra con ello un ciclo iniciado en el Renacimiento y que llegó a su saturación en los decadentes de fin de siglo. Las fechas coinciden con la revolución científica ocurrida en torno a 1900.

Los puntos de rotura se dan en la Física y el Psicoanálisis: Max Plank, en 1901, calculando la radiación de los cuerpos calientes según la teoría al uso, descubrió notable discrepancia en las fórmulas, viéndose obligado a inventar un nuevo concepto, el «cuantum»: la radiación, propuso, se mueve por el espacio no en ondas, sino en unidades discretas indivisibles o granos de energía, los «cuanta». Einstein, en 1905, afirmó que la luz no sólo viaja en cuanta, sino que es idéntica a esos cuanta: la luz se compone de cuanta como la electricidad se compone de electrones, de modo que un rayo de luz se curvará al pasar el campo gravitatorio del sol porque es como un planeta viajando a la velocidad de la luz; esta conclusión de su Teoría de la Relatividad General, propuesta en 1915, fue comprobada en el eclipse solar de mayo de 1919. A partir de aquí la revolución relativista y cuántica hizo pedazos el paradigma mecanicista construido por Newton y Descartes y aún vigente, por inercia, en las ciencias sociales. «Una piedra en movimiento, dice Einstein, es un campo de energía variable, en el cual, el estado de mayor intensidad, viaja en el espacio con la velocidad de una piedra.» Si no hubiera energía, no habría materia, que es una condensación de ésta; y si no hubiera materia no había espacio, que es el campo de energía creado por la presencia de un cuerpo y extendiéndose a la velocidad de la luz. Poco después, en 1924 de Broglie postulaba la dualidad de la materia, la cual, en las partículas elementales atómicas, se comporta a la vez como corpúsculo y como onda, cosa imposible desde el punto de vista del paradigma mecanicista; Schrödinger y Heisenberg, partiendo de esta idea, describieron

el electrón como una onda estacionaria cuya fórmula obtuvieron en 1925: «El electrón girando en torno al átomo es una perturbación moviéndose a lo largo de la órbita del electrón en forma de una onda.» Al final Heisenberg llegará a afirmar: «Los átomos no son cosas; cuando descendemos al nivel atómico, el mundo objetivo en espacio y tiempo deja de existir.» Y el astrónomo Sir James Jeans resumió esta revolución cosmológica en un célebre pronunciamiento: «Hoy día hay un amplio ámbito de consenso, que en el campo de las ciencias físicas se acerca a la unanimidad, de que la evolución del conocimiento apunta hacia una realidad no mecánica: el universo comienza a parecer más un gran pensamiento, que una gran máquina.»

La ciencia moderna propone una visión del mundo contraria al sentido común. No es sólo la famosa mesa de Edington, vacía e inmaterial, es Thompson haciendo pasar una sola partícula por dos agujeros a la vez, Feynman haciendo que el tiempo corra hacia atrás en sus diagramas; Dirac postulando agujeros en el espacio llenos de electrones con masa negativa; de Broglie y Schrödinger desmaterializando la materia para convertirla en una ondulación del espacio y, por si fuera poco, para completar este panorama surrealista, los radiotelescopios delatando un universo tachonado de agujeros negros en los cuales la masa de estrellas colapsadas se precipita a la velocidad de la luz para ser aniquilada, desvaneciéndose.

Ante todo esto los artistas no podían permanecer indiferentes. El paradigma mecanicista y determinista, que todavía predomina en sociología, en las ciencias del comportamiento, y entre el público en general, se ha convertido en un anacronismo victoriano. Dado que la física moderna ha desmaterializado la materia, el materialismo no puede pretender ya ser una filosofía científica. Esta contradicción que muchos ensayistas y científicos sociales, en su inercia decimonónica, aún no han acusado, fue intuita inmediatamente por los artistas desde principios de siglo, abriendo al arte contemporáneo una espita por la que se lanzó impetuosamente para superar la fase de crisis y saturación en que debatían los estetas y decadentes de fin de siglo, entre los cuales, por otro lado, debía ser delicioso vivir.

El Nuevo Paradigma

¿Hacia dónde se dirigió este caudal desbordado de creatividad? ¿por qué cauce fluyó este manantial artístico destapado por la revolucionaria visión del mundo ofrecido por la ciencia moderna? Por resumir lo polimorfo en una sola frase, creo que el arte moderno ha seguido la tendencia enunciada con notable clarividencia por Walter Pater en 1887: «Todo arte constantemente aspira hacia la condición de la música. Porque mientras en todas las demás obras de arte es posible distinguir el tema de la forma, y el entendimiento siempre

puede hacer esta distinción, sin embargo el arte se esfuerza constantemente por eliminarla, procurando que el tema de un verso, por ejemplo, su mensaje, los incidentes o situación; que el mero tema de un cuadro, las circunstancias de un suceso, la topografía de un paisaje, no sea nada sin la forma, el espíritu de su tratamiento; que esta forma, este modo de tratamiento llegue a ser un fin en sí mismo, penetre cada parte del tema; esto es lo que el arte intenta constantemente. El arte tiende a ser independiente de la mera comprensión para devenir en una cuestión de pura percepción. Es el arte de la música el que realiza más completamente este ideal artístico, esta identificación perfecta de forma y fondo. En sus momentos ideales, consumados, el fin no es distinto de los medios, la forma del mensaje, el tema de la expresión; a ella, por tanto, a la condición de sus momentos perfectos, podemos suponer que tienden y aspiran todas las artes. Por tanto, aunque cada arte tiene su elemento incommunicable, su intraducible orden de impresiones, su modo único de alcanzar la razón imaginativa, no obstante, las artes pueden considerarse como continuamente luchando hacia la ley o principio de la música, a una condición que sólo la música realiza completamente.»

Esta idea de Pater quizá resuma, si fuera posible hacerlo en una frase, la intención del arte contemporáneo, la cual parece ser una acción directa sobre la fisiología del perceptor de modo que se valora más el medio que el mensaje, por usar la prosaica formulación americana de la tesis de Pater. Se pasa de una estética de tema y representación de la realidad a un arte que investiga lo invisible y subconsciente para estimular la imaginación, la asociación libre y, en último término, la acción; pero ésta, más como reflejo provocado que como acto pensado. Y en esta línea del acto se valora la participación sobre el espectáculo y la provocación o el trance más que la transmisión a un espectador pasivo.

Este cambio de intenciones artísticas se produce a finales del siglo XIX y mi tesis es que viene provocado, o al menos involucrado, con el cambio radical del paradigma científico ocurrido en aquellas décadas. El arte y la ciencia tuvieron una decisiva relación dialéctica durante el Renacimiento, de la cual nació la ciencia moderna y el arte naturalista. Una dialéctica similar parece enablada también en nuestros días. Leonardo volvió sus ojos al estudio de la naturaleza e insistió en «Saper vedere», a la vez que en su arte, evocaba el arquetipo de la madre, el flujo universal y el andrógino; estos arquetipos simbolizados en sus obras parecen ser el correlativo subconsciente necesario para estimular el análisis consciente de la naturaleza por el método científico.

Pues bien, el siglo XX presencia el desencadenamiento de otro proceso dialéctico de este tipo, apoyado, como en el Renacimiento, por las condiciones materiales objetivas de la época. Pero así como en la Florencia del siglo XV la cultura se alió con el dinero en una relación cristalizada en

el mecenazgo, en nuestra época el dinero ha subyugado el arte en una relación de «marchands» y galerías. El interés comercial de obtener beneficios a costa de la actividad creativa fue una idea que no pasó jamás por la mente de Lorenzo Médici o César Borgia; pero en cambio es la rueda que mueve los engranajes del arte actual. Penetrar en este tema insoslayable, que ya he tocado en otra parte, nos apartaría del ya complejo hilo que estamos siguiendo, pero baste señalar dos fenómenos capitales: el consumismo, un factor antes no existente, que ha empujado la creatividad hacia la banalización; y los «mass media», que aceleran el proceso de saturación por un bombardeo indiscriminado de información donde es cada vez más difícil seguir el criterio de Machado: «a distinguirme para los voces de los ecos, y escucho solamente, entre las voces, una».

Dialéctica Ciencia-Arte

Pasemos a trazar las interrelaciones dialécticas entre la rotura del paradigma científico mecanicista y el proceso de rotura de los moldes estéticos decimonónicos. Afirmé antes que los puntos de rotura se dieron en la Física y el Psicoanálisis y debo insistir aquí sobre la importancia de este último como inspirador del arte contemporáneo. Freud publica, con rara puntualidad para nuestro esquema, su «Interpretación de los Sueños» en 1900, con lo que da status científico a las fuerzas de los irracionales dionisiaco reprimidas desde Grecia, demostrando que era demasiado verdad la intuición de Goya: «El sueño de la razón produce monstruos.» Por su parte Jung se separa del maestro y postula la existencia de un subconsciente colectivo habitado por arquetipos innatos y compartidos, que moverían los resortes ocultos de la energía psíquica y la creatividad artística.

En 1905 Einstein publica su Teoría Especial de la Relatividad y en 1907 Picasso pinta las «Demoiselles d'Avignon», repetidas veces se ha comparado el cubismo con la relatividad, como si la descomposición de las formas en planos vistos simultáneamente desde diversos ángulos, tuvieran algo que ver con las transformaciones de coordenadas a que alude Einstein y la invariancia de las fórmulas en cualquiera de tales sistemas de referencia. Plank enuncia su teoría de los intercambios discontinuos de la energía, como por paquetes o cuanta, cuando los procesos suceden a escala microcósmica, y Schönberg estrena la música atonal, que abandona la transición armoniosa del sonido tradicional por una especie de saltos cuánticos entre las notas. Heisenberg enuncia el Principio de Incertidumbre, según el cual es imposible conocer a la vez posición y velocidad de las partículas microcósmicas cuando Becket y Kafka inician la literatura del absurdo, que es la aparente aleatoriedad del universo contemplada desde la escala humana. Tras la aparición de las teorías de Freud, Joyce comien-

za la escritura del «flow of consciousness», relato como en sofá de psicoanalista, donde la libre asociación y atemporalidad, el «flash back» y el duermevela, rompen la estructura serial de la narración tradicional. En 1910 Jung publica «Símbolos de Transformación», poco después los surrealistas utilizarán el arquetipo y el símbolo del mundo onírico como medio expresivo.

A partir de estos puntos de rotura la histéresis del paradigma artístico se precipita hasta extenderse a todas las actividades creativas: el cubismo provoca indirectamente la escultura de constructivistas y futuristas, y la arquitectura del Bauhaus; la música atonal contagia la danza, el mimo y el teatro; Merce Cunningham baila la música de John Cage; la novela del absurdo aboca en el «nouveau roman» y experimentos de escritura automática, extendiéndose a la poesía.

Conviene tomar estos paralelos no como hechos comprobados, sino a modo de imágenes o metáforas de un desarrollo paralelo y sin duda dialéctico, ocurrido entre la ciencia y el arte modernos. Las conexiones particulares no interesan tanto como la idea general de que existe una interacción. Dejo a gusto del consumidor la elección de afinidades entre teorías científicas y tendencias artísticas, recordándole que entre los propios artistas existe división de opiniones y que éstas, en la mayoría de los casos, son casi tan increíbles como las argumentaciones de los arquitectos para justificar «a posteriori» sus diseños intuitivos. Picasso afirma por ejemplo: «Se ha relacionado el cubismo con las matemáticas, trigonometría, química, psicoanálisis, música y no sé que más, para darle una interpretación más fácil. Todo esto es pura literatura, por no decir absurdo.» Paul Klee dice, en cambio, en el programa del Bauhaus 1929: «Las matemáticas y la física proporcionan medios en forma de reglas a seguir y a romper. Estudios en álgebra, geometría, mecánica, caracterizan la enseñanza dirigida hacia lo esencial y funcional. Se aprende a ver detrás de la fachada, a captar la raíz de las cosas, los antecedentes de lo visible.» Y Leger afirma: «Es aquí que el "nuevo realismo" se encuentra, y también detrás del microscopio científico, detrás de la investigación astronómica que nos trae nuevas formas que podemos usar.»

Independientemente de las afinidades que he presentado a modo de hipótesis, lo que me interesa hacer notar es la relación ciencia-arte como fenómeno global; y a este nivel, creo que el arte contemporáneo tiende a expresar lo que se ve al mirar con el prisma del nuevo paradigma científico y que esta nueva forma de ver, acerca las artes al espíritu de la música: las manchas de la pared devienen más importantes que las imágenes que podrían sugerir, porque aún no tenemos un paradigma o gestalt convincente con que darles forma y significado. «No sabemos cómo celebrar porque no sabemos qué celebrar» afirma Peter

(Continúa en la pág. 58.)

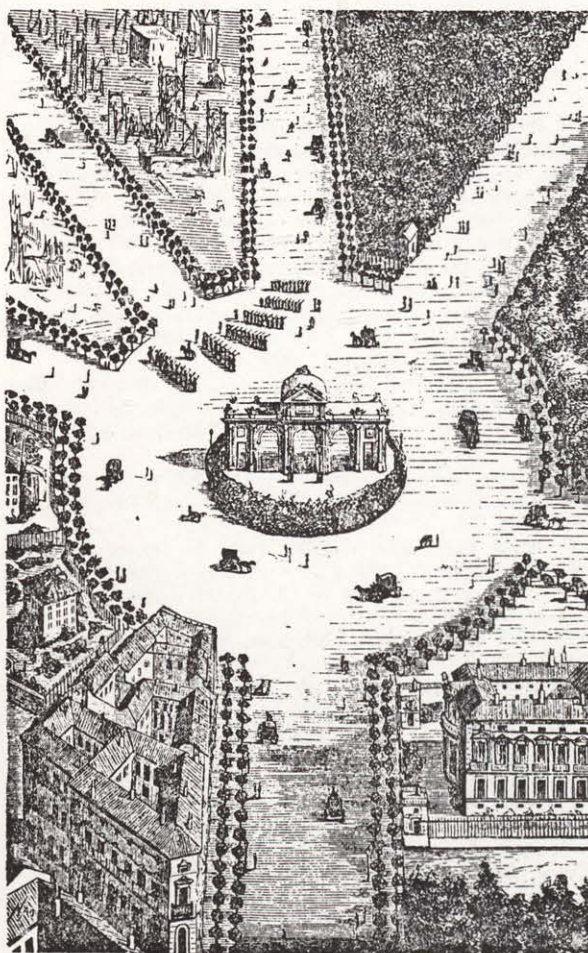
fue el Proyecto de Posada Herrera, surgido en un momento histórico que de haber cristalizado en unas normas operativas hubiera significado indudablemente, por una vez, haberse adelantado a un proceso en vías de desarrollo consiguiendo de esta manera un cierto encauzamiento. En efecto, aunque muchas veces simultáneamente con los procesos de ampliación de Barcelona y Madrid hallemos otras ciudades españolas que plantean y proyectan sus ensanches, la mayoría sólo podrá realizarlos durante la Restauración y, muchas veces, bastante después, lo cual hubiera contribuido, como ya se ha dicho, a que la ley sirviera de cauce y no de cauterio. La realidad, sin embargo, es que esta feliz iniciativa naufragó y dejó sin tutelar toda la labor posterior, que es como decir que se autorizó la improvisación y un localismo, no siempre beneficioso. Ahora bien, si no vamos a tratar aquí los ensanches que se acaban realizando en la Restauración y después, si creemos que era necesario mencionar ese importante Proyecto de ley que se vertió en un ambiente que fue el mismo que viviera Cerdá, Castro, Fernández de los Ríos y quienes se preocuparon por el urbanismo español desde sus primeros sistemas del desarrollo de nuestras ciudades más importantes.

Resulta difícil dar cuenta aquí de todos los aspectos que se contienen en un Proyecto de ley que, al fin y al cabo, tenía como objeto regular globalmente toda la problemática urbanística, por ello nos vamos a limitar a entresacar, según el esquema que realizara el ya mencionado Bassols, aquellos aspectos que nos parecen más sobresalientes. Así se pueden destacar algunos factores contenidos en él como la cesión obligatoria y gratuita de terrenos viales, la formación de colonias rectangulares, la determinación de la anchura de las calles y la de la altura de los edificios, determinación de la parcela misma edificable, reparcelación por área, enajenación forzosa por incumplimiento del deber de edificar solares, sometimiento a previa licencia del ejercicio del derecho de edificación, etcétera²⁸. Todos los aspectos enunciados, y el hecho de que a pesar de su carácter más que razonable no llegaron a cuajar en una ley, nos ponen en evidencia, una vez más, en la contradicción inherente del urbanismo español del siglo XIX: verdadera conciencia de los problemas, soluciones, a veces, de gran valor por su audacia y la ambición de sus planteamientos, pero imposibilidad de llevar a la práctica estas intenciones. Las razones para una situación de indecisión semejante son variadas y creemos que a lo largo de todo el tema desarrollado se han ido insinuando los principales, no obstante, parece claro que la debilidad política de nuestra burguesía liberal y la mezquindad de sus planteamientos económicos son la causa principal de que cuando las principales ciudades europeas de la revolución industrial formaron la infraestructura que hoy define las ciudades, aquí, con mayor o menor acierto, no encontramos casi ningún caso en que se haya podido llevar a cabo una labor de radical transformación de la ciudad



²⁸ Véase Martín Bassols, que es de quien tomamos los problemas eludiendo aquí el estudio pormenorizado que dedica a cada uno de ellos.

²⁹ Ley Retotillo. Bassols y Bidagor.



y si muchos y proyectos parciales, enfrentados casi siempre con ciertas dificultades, que son los que dan ese aire provinciano, raquíptico e improvisado a nuestras ciudades actualmente. Muchas cosas dejó aplazadas el siglo XIX español, entre ellas, naturalmente, no puede faltar el urbanismo. Quizá al quedarse solo en lo realizado no se aprecie la gravedad de la insuficiencia, pero quien repare en «lo que pudo ser» seguramente le será difícil sustraerse a un cierto resentimiento²⁹.

Francisco Calvo

(Viene de la pág. 50.)

Brook. Oímos las campanadas y nos recreamos en su sonido, en vez de evocar nombres en ellas.

El arte nacido durante el Renacimiento se propuso la representación de lo visible para redescubrir el mundo y el hombre; era la descripción de la escala humana. El arte contemporáneo, consciente de una estructura del mundo microcósmico y macrocósmico invisibles e inimaginables, expresa la escala inhumana del átomo y la galaxia por alusión y sugerencia; intentando describir los espacios invisibles dentro de la materia o de la psique humana, por todos los métodos a su alcance. Es un arte que va a ciegas, que intuye en vez de ver, imagina en vez de razonar, y que, por tanto, emplea el medio: color, sonido, palabra, forma, como un fin en sí mismo, porque es lo único que tiene como sugeridor de intuicios, estimulante que no representa, alusión a cosas que no se ven. Desnudo de tema, abandonado del soporte figurativo, abocado hacia lo desconocido e invisible, a lo subconsciente, el arte contemporáneo está en la condición de la música: su medio es su mensaje, y así permanecerá hasta que, una vez más, la comprensión de lo ahora ignoto y subconsciente le permita recobrar un tema y un mensaje. O quizá no, y el arte de fondo y forma, de medio y mensaje sea una reliquia del pasado que los cerebros creativos desdeñen recuperar, abandonando, sin mirar atrás, el paradigma perdido.

Luis Racionero