

La creatividad y su ponderación

Cecilio NIETO

Creatividad

Hay una antiquísima tradición que nos revela que vates (poetas, adivinos y profetas) y cantores (recitadores de oraciones y ensalmos y descifradores de oráculos) tienen sus raíces en cultos religiosos. Tales raíces, más la habilidad de los poetas y cantores y el efecto de sus palabras, consiguieron explicaciones mágicas: la *inspiración* divina de los mismos. Por ejemplo, leemos en Hesíodo: “Las musas enseñaron a Hesíodo este bello canto...”; en Homero: “Nadie me ha enseñado: un Dios ha plantado algunas canciones en mi alma...”, del mismo modo que leemos en el Proemio del Poema de Parménides que fue raptado en un carro de fuego, conducido por las hijas del Sol y llevado a la presencia de la diosa Verdad, para ser merecedor de la sabiduría filosófica y eterna de los dioses.

Los romanos (Horacio) esperaban de esta idea religiosa de la inspiración —ya anacrónica— una aspiración al prestigio social y, de esta manera, a la abundancia material.

Sin embargo, existen modalidades de inspiración, por los fenómenos concomitantes: profecía, éxtasis, locura y, en términos generales, creatividad. No es de extrañar que todavía W. Lange (1979), en su obra *El genio, la locura y la fama*, diga “Ya Eurípides y Sócrates, ya Demócrito, Platón y Aristóteles

denominaban de la misma manera a un espíritu extraordinario y al delirio” (Neumann, 1992:15). De hecho la palabra griega *manía* posee una dificultad especial en su traducción: embriaguez, delirio, locura, entusiasmo, fascinación, “estar lleno de dios”, “estar fuera de sí”, etc. Hoy día prefiere traducirse por genio, lo que se halla muy lejos de su acepción originaria (genio: de raíz *gen-*[*ingenium*, *gignere*] significa engendrar), aunque aquí reivindicamos este significado.

En el humanismo temprano tardomedieval, el artista debía investir de fama a aquel que le había contratado, a los príncipes o a la ciudad (Petrarca); de paso el artista participaba en ese ideal de gloria.

Los artistas plásticos quedan pospuestos en su evolución social respecto a los literatos; los gremios existentes desde el siglo XII estaban enraizados fuertemente en el artesanado; sólo a partir del XV se lleva a cabo la paulatina liberación del gremio. Alberti y Leonardo serán los pioneros. Intentan hacer de su arte *scientia*; ésta se construye a partir de la *empiría*, de la experiencia sensible. El equilibrio entre *scientia* e *ingenium* está determinado por la pretensión de la personalidad del artista en el siglo XV. Sólo a partir del culto a Miguel Ángel (finales del XVI) el ingenio pasa a primer lugar, supe-
ditándose a él las ciencias y las artes. “El artista se eleva hasta los logoi, las leyes eternas según las cuales la naturaleza actúa” (Panofsky, 1989:62).

A partir de aquí, y sobre todo en el Renacimiento, tanto el poeta como el artista y artesano, el maestro de obra [hacedor de catedrales] son *creadores*; todos son artistas y todo artista es un creador.

De esta manera se unen inspiración, estilo y oficio, unión que perdura hasta hoy. Se afirma que una obra de arte, en mera estadística, se realiza con un 10% de inspiración y un 90% de transpiración (o trabajo).

El creador, en definitiva, crea y mediante la creación pretende construir un mundo. Un mundo de nueva forma, con nueva unidad de sentido, que permita una nueva *Weltanschauung*, donde tengan cabida nuevos acontecimientos, planteadores de problemas a la vieja cosmovisión. Por eso, la creación supone, en muchas ocasiones —si no siempre—, la adquisición de nuevo lenguaje, nuevos símbolos, incluso nuevas perspectivas.

El enfrentamiento entre las “mundovisiones” es frecuente en los cambios de paradigma; antes de llegar al nuevo paradigma, los ensayos son múltiples y las indefiniciones excesivas.

La creación puede consistir, por tanto, en

a) Magnificar el sistema establecido: la cosmovisión de una época es llevada al máximo, en todas sus potencialidades.

b) Proponer ciertos elementos que dinamiten la estabilidad de la cosmovisión presente. Si estos elementos no son acompañados por otros más, al cabo son absorbidos por el sistema.

c) Propiciar el cambio de paradigma total.

No siempre, salvo en el caso a) y según ocasiones en el b), la sociedad que sufre cualquier convulsión por la creación propiciadora del cambio, admite de buen grado al artista, genio, hombre de ciencia, etc... Ya sabemos que la sociedad, es decir, aquellas instituciones, clases sociales o grupos que detentan el poder en ese momento, tiende a perpetuar situaciones estables por razones evidentes de conveniencia, aunque lleven al inmovilismo (de privilegios y posición de aquéllos).

Al punto c) pertenecen los creadores máximos, quienes surgen en el momento histórico-social propicio; aparecer antes o después lleva consigo la falta de oportunidad que desvirtúa el esfuerzo (piénsese en Giordano Bruno, por ejemplo).

Hasta ese aspecto, de creador máximo, al que valoramos con un 10, hay una escala —incluso numérica— que puede establecerse atendiendo a la relación que surge entre el entorno social y el entorno personal (la cosmovisión actual de la sociedad y del creador) y su esfuerzo de búsqueda y hallazgo (el *genium*), manifestado en su producción cultural.

Precisemos que la sociedad no es un concepto unánime ni homogéneo; su composición en clases, grupos, sociedades globales y otras formas de socialización, hacen aconsejable precisar el entorno del sujeto creador indicando su adscripción social (clase, grupo...) como sujeto y como creador (para quién —grupo, clase— hace su obra).

De este modo, pongamos por caso, en la historia de los estilos pictóricos (Antal, 1963), no podemos reducirnos en su explicación al gusto personal; es necesario ir más allá de la historia de los estilos y estudiar la ubicación del autor en el espacio (por ej., Florencia), la historia económica y política de la ciudad y un contexto social específico (De Paz, 1979: 56-57). La alta burguesía se hizo más independiente de la iglesia, en el siglo XIV, por lo que cada vez más las obras de arte reflejaban, no el interés de lo religioso, sino los gustos y la manera de ver la vida de la burguesía de ese momento; normalmente tendió, como en toda Europa, hacia una humanización de lo divino, hacia la exaltación de lo cotidiano y, por ende, de la naturaleza. Esta orientación acabaría influyendo hasta en la propia iglesia, convirtiéndose así en más mundana.

Queda clara la necesidad de establecer una relación entre el proceso cre-

ativo y sus múltiples condicionamientos sociales, teniendo en cuenta, además, los procesos de recepción por parte de sus contemporáneos y de la posteridad.

Ciertamente, una obra de arte, toda creación en el ámbito que sea, no siempre es tenida como tal, por los motivos que más arriba hemos expuesto. Cada época, cada momento histórico, se reflejan a sí mismos cuando enjuician y valoran las diversas obras culturales, del presente cuanto del pasado. Visto desde los comienzos del modernismo, J.S. Bach era un barroco insoportable, cuya técnica musical de la fuga quedaba absolutamente trasnochada. Hoy, época de la música vanguardista e innovadora [pero ¿no se denominan así la mayoría de las épocas?], la valoración es la contraria.

Libertad y determinismo

El tema de la creatividad lleva consigo cuestiones pendientes largo tiempo debatidas en la historia de la sociología del conocimiento, como las de libertad y determinismo y la de las ideologías.

Desde el marxismo se afirma que toda producción cultural no es otra cosa que la superestructura de la sociedad, es decir, conjunto de ideas parciales o interesadas, o ideología, en defensa del sistema de intereses —normalmente económicos— de la clase dominante. Los estilos culturales: artísticos, literarios, etc., no eran sino la manifestación de las ideologías de los grupos o clases sociales emergentes; la lucha de estilos respondían a las luchas de las ideologías.

El artista era, en estos casos, el portador de las ideologías, determinado por las circunstancias sociales, económicas y de poder de su momento histórico. Todo su conocimiento y sus posibilidades estaban al servicio de tales ideologías.

Por este camino, a lo máximo que se llegó es a considerar que también el marxismo, aunque se autodenominara conciencia de clase (trabajadora, por supuesto), poseía a su vez una visión interesada y parcial —y por tanto ideológica— de la realidad social.

Toda esta diatriba dejaba en el aire el problema crucial de la creatividad.

Desde el extremo ideológico opuesto, el artista y la creación eran términos absolutos, totalmente independientes del entorno y medio social. Vecino a los dioses y emparentado con ellos al descubrir las leyes eternas de la composición, se ubicaban más allá del bien y del mal. El arte —la cultura— era

algo en sí y por sí, con su propia dinámica, estructura, leyes, épocas, períodos, etc. Desde aquí se podía prescindir con facilidad de los determinismos sociales e incluso de lo propiamente social.

Los argumentos acerca del creador eran obvios: ¿acaso la composición musical, matemática o científica pueden estar determinadas socialmente cuando están más allá de toda concreción empírica y se rigen por leyes totalmente autónomas? ¿cuántos Miguel Ángel, o Descartes o Newton salieron en su época y entorno social? Las leyes del pensamiento poseen su propia autonomía y a ellas mismas deben su sometimiento, no a lo social.

Esta polarizada disputa, en el materialismo o en el idealismo, no ha dado los frutos esperados a la sociología del conocimiento o, por extensión, a la sociología de la cultura.

Cuando dos planteamientos son antitéticos la solución es probable que se halle en la síntesis de ambos. En este caso así ha ocurrido. Y la fenomenología ha sido una de las disciplinas que más se han esforzado en mostrarlo, sobre todo desde la obra de Berger y Luckmann, *La construcción social de la realidad*. Desde entonces se distingue entre condicionamiento y determinismo; la sociedad nos condiciona a una determinada lógica, una determinada forma de ver la vida, pero no nos determina; nos otorga un reducto inalienable de libertad, acorde sobre todo con nuestra capacidad y esfuerzo individual.

Y desde aquí podemos observar que no todos los ámbitos de la cultura poseen el mismo grado de libertad ni de determinismos: la historia, la sociología, el arte, la ciencia matemática, el teatro, el deporte, el cine, etc. Cada uno de estos ámbitos poseen sus propias leyes, sus propios marcos de referencia, sus propias imposiciones lógicas, su propia comprensión y explicación de sus fenómenos. A su vez, cada uno de estos ámbitos se mueven en segmentos y frecuencias temporales distintas unos de otros. En consecuencia, habría que reconocer una variedad, pluralidad y relatividad casi infinitas de determinismos.

Si hubiéramos de definir tal concepto, diríamos que «el determinismo es la integración de los hechos particulares en uno de los múltiples ámbitos reales o universos concretos (vivididos, conocidos, construidos), siempre contingentes; cada ámbito sitúa estos hechos, es decir, los explica en función de la comprensión del ámbito mismo. Esta integración presupone, en efecto, la comprensión de la cohesión relativa del ámbito contingente en cuestión, así como su desarrollo en una o varias temporalidades esencialmente múltiples y jamás uniformes» (Gurvitch, 1963b: 48).

En esta concepción del determinismo (todo elemento perteneciente a un conjunto está determinado por las relaciones —internas y temporales— que establecen los elementos entre sí y los elementos con el conjunto) se pueden hallar las diferentes presencias de lo social, de modos de relaciones insospechados en las doctrinas clásicas y, a pesar de ello, detectar el grado de libertad que el creador posee a la hora de su actuación. Qué duda cabe que los teólogos medievales tuvieron una gran capacidad creativa: nadie como ellos construyeron una ciencia de lo divino, a pesar de que el objeto y fundamento de esa ciencia, la teología, posee un cimiento tan frágil (desde el punto de vista empírico) como la fe. Sin embargo el determinismo se hallaba en la propia teología; la sociedad de ese momento histórico apenas permitió otra ciencia puntera; la tecnología, por ejemplo, no tuvo casi importancia. La cantidad de teólogos fue muy superior a la de tecnólogos. Hoy, de nuevo, es justamente lo contrario.

No obstante, la sociedad posee una jerarquía de conocimientos, distinta según el momento histórico; el cambio no se debe a otra cosa sino a la libertad humana, es decir a la capacidad que posee el ser humano, individual o colectivamente, de incidir en la dirección y desarrollo de lo social mismo, de su estructura, de su sistema de valores, de su orientación, etc. Esa capacidad proviene del hecho mismo de ser social, de pensar profundamente qué sea la sociedad y su producción cultural, predecir su futuro, adelantarse a los posibles acontecimientos, fracasar en el intento o triunfar, etc.

Determinismo y libertad son, tal y como los entendemos aquí, las dos caras de una misma moneda.

Ponderación

Desde esta perspectiva, dialéctica, entre determinismo y libertad —en efecto, decimos dialéctica en el sentido plural del término, a saber, de complementariedad, de implicación mutua, de ambigüedad, de polarización, de reciprocidad, etc. (Gurvitch, 1971²: 251) y no sólo de oposición y enfrentamiento, como se ha estandarizado desde Hegel y Marx— hemos intentado establecer una relación de aquellos elementos que puedan intervenir en la creatividad, procurando, además, que éstos puedan ser cuantificados si así se desea, aunque dicha cuantificación sólo sea a título orientativo o aproximativo, del mismo modo que lo son las calificaciones cuantificadas que sufren los alumnos, por ejemplo, de cualquier facultad universitaria en sus exámenes.

Formulamos, por tanto, la creatividad de la siguiente manera:

$$Cr = \frac{G^2}{E_s + E_p}$$

Significando:

Cr.: Creatividad.

G.: Genialidad (de la raíz «gen» [ingenium, gignere = engendrar] carácter creativo y generador, mediante el esfuerzo y/o la inspiración) en este caso, elevada al cuadrado.

E_s: Entorno social (macro).

E_p: Entorno social personal (micro).

La Sociología de la Cultura depende de un factor de constante presencia: la creatividad, que está en función directa con el cuadrado de la genialidad del individuo y en razón inversa a los influjos del entorno social global más los del entorno personal del creador. Desarrollamos ahora brevemente estos conceptos:

* La CREATIVIDAD, o capacidad de disponer los materiales existentes de otra manera, bien para hacer excelente un movimiento, época, corriente o estilo, bien para llevarlo a su crisis y, así, propiciar un cambio, como ya hemos dicho, puede ser tanto INDIVIDUAL como COLECTIVA; puede, en consecuencia ser estudiado, bajo este título:

- un autor
- una obra
- una corriente artística, cultural...
- un estilo artístico
- toda una época.

La obra cultural, en general, puede así valorarse de diferente forma: frente a una imagen racional del mundo de una época, la obra cultural puede ser considerada como una variedad más, es decir, como una concepción racional más de ese universo; entonces esta obra estará transida de una profunda racionalidad y a estos parámetros podrá ajustarse su valoración; o se la puede concebir como todo lo contrario, como una concepción opuesta a la racionalidad establecida, y entonces se le acusará de irracional, admirada por unos y vituperada por otros.

De cualquier modo la creatividad es siempre un resultado —y no un elemento aislado o suelto— de las relaciones dialécticas entre los determinismos, la libertad y las condiciones subjetivas o capacidades que el individuo posea para llevar a cabo una obra que reflejen los parámetros anteriores: «si tú eres bestial, tus figuras lo serán igualmente y no tendrán sentido, y del mismo modo se mostrarán en tus figuras cada cosa buena y mala que llevas en ti mismo», *Leonardo dixit* (Hofmann, 1992:110). Normalmente —y lo decimos con todas las reservas posibles— los creadores son los que son y no otros, aunque es esta una afirmación pragmática y no, por supuesto, justa; no ignoramos que el reconocimiento de una obra depende de muchos factores extraculturales, a veces de cuestiones puramente comerciales, de la influencia de determinados grupos sociales que responden a concretos intereses no precisamente artísticos, etc., pero que configuran todos ellos la larga serie de los determinismos sociales.

* La GENIALIDAD: de igual manera puede considerarse el esfuerzo INDIVIDUAL como COLECTIVO; en música, la creación y el *in-genium* de un Buxtehude, de un Vivaldi, de un Bach, de un Mozart, de un Beethoven, de un Haydn, de un Bartók, y de otros muchos, ha consistido preferentemente en acentuar de la música la melodía, la armonía o la dinámica; en algunos casos (como en Bach) se da una síntesis sin equivalentes entre la armonía y el contrapunto, con una simplificación rítmica que llegó a animar el sincronismo de los italianos (el de Vivaldi, por ejemplo); el acento en la melodía lo puso Mozart, mientras que Beethoven acentuó la dinámica y dialéctica temática, habiendo en Schumann una genial fusión, en sus obras para piano, de melodía, armonía, polifonía y dinámica (O. Alain, 1976).

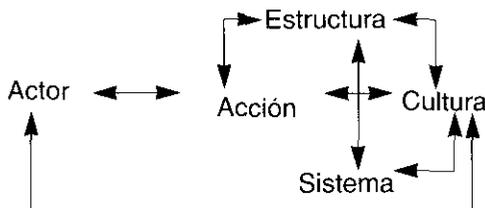
La genialidad (=capacidad de trabajo) (=inspiración), se mide y se constata en la producción cultural; será en las obras donde deberemos hallar la manifestación de su esfuerzo.

En la proporcionalidad que establecemos entre las variables a estudiar, la creatividad lo está directamente con el cuadrado de la genialidad e inversamente con el resto de las incógnitas. Esto es así y no de modo arbitrario: la genialidad correspondería a la libertad del individuo en la sociedad, mediante su capacidad de esfuerzo (mayor o menor) mientras que los entornos sociales y personales funcionarían como determinismos. De este modo la potenciación de esta variable frente a la suma de las otras dos, era de todo punto necesario si no se quiere caer en una caricatura de la creatividad, como fácilmente se puede comprobar si se usa con valor no exponencial esta variable.

Lo curioso (haciendo “literatura”) es cómo la libertad, representada aquí por la “G”, queda potenciada frente al determinismo en la creación, representado por E_s y E_p , en ocurrencia inversa a la fórmula de Newton en su ley posee, justamente, la variable determinista que se halla, en ese caso, en el de la gravitación universal ($F = G \frac{Mm'}{d^2}$), en donde el valor exponencial lo denominador. Sirva esta reflexión para meditar en tal curiosidad como algo más que una pura ocurrencia festiva.

* E_s : todo lo dicho hasta aquí puede y debe establecerse con arreglo a unos parámetros sociales determinados. Wilhelm von Humboldt escribía que “investigar y crear son los centros en torno a los cuales giran más o menos directamente todos los intereses humanos..., por lo que hay algo degradante para la naturaleza humana en la idea de negarle a cualquier hombre el derecho a serlo”, a lo que comenta Chomsky que “las estructuras sociales retrógradas y las ideologías represivas que la sostienen son profundamente degradantes para los derechos humanos y para la naturaleza humana” (Chomsky, 1994, 105).

Podríamos resumir las ideas expuestas con un esquema, siguiendo al profesor Tortosa (1992: 161):



La cultura es el resultado (acción) del actor (individual-colectivo) ubicado en una estructura social y dentro de un sistema (mundial). Téngase en cuenta que toda acción o es crea(c)ción o es reacción, como dijeron los estudiantes del 68 en Censier.

Tal vez, el término más problemático sea el de estructura social, por el escaso interés que despierta en la literatura social norteamericana, y de ahí, su poca precisión en el área anglosajona, aunque no en otras áreas culturales.

El profesor Gurvitch la define de manera compleja, pero exhaustiva:

“Toute structure sociale est un équilibre précaire, sans cesse à refaire par un effort renouvelé, entre une multiplicité de hiérarchies au sein d’un phénomè-

ne social total de caractère macrosociologique, dont elle ne représente qu'un secteur ou aspect: équilibre entre des hiérarchies spécifiques des paliers en profondeur, des manifestations de la sociabilité, des réglementations sociales, des temporalités, des colorations du mental, des modes du division du travail et d'accumulation, et, le cas échéant, des groupements fonctionnels, des classes et de leurs organisations; cet équilibre des hiérarchies multiples est armé et cimenté en particulier par des modèles, signes, symboles, rôles sociaux réguliers et habituels, valeurs et idées, en bref par les œuvres de civilisation qui sont propes à ces structures, et, si celles-ci sont globales, par une civilisation entière qui les déborde et à laquelle elles participen à la fois comme forces créatrices et comme bénéficiares". (1963a: 445).

Cabe destacar de todo ello, el equilibrio precario, que debe rehacerse sin cesar con esfuerzo renovado, entre una multiplicidad de jerarquías en una sociedad global; estas jerarquías son específicas y se refieren a los diversos estratos o niveles (*paliers, deeps*) concretos de las manifestaciones de la sociabilidad; de las reglamentaciones sociales, de los tiempos sociales, de los valores, etc., cuya cimentación son los modelos, signos, señales, roles sociales, valores, ideas, etc., siendo la cultura profunda el último soporte cimentador. Sobre estas bases se establece la creatividad. Todo ello se cruza con los grupos sociales, clases sociales, y sociedades globales, además de las acciones individuales y colectivas no grupales, propiamente dichas. La creatividad es la capacidad que poseen los actores sociales de establecer nuevas jerarquías y de desestructurar, en consecuencia, lo anteriormente estructurado, estando proclive hacia una nueva estructuración. Por eso decimos que la sociedad cambia, que se pierden los viejos valores, hablamos de la época de los hippies, de los yuppies, de los tecnócratas, de los políticos, de la técnica, de la era de la informática, etc.

El entorno social del sujeto creativo (escuela u obra) puede considerarse, por tanto, en extensión o en profundidad:

a) *en extensión*: estudiando las áreas de cultura en la que nos encontramos nosotros u otra sociedad (según lo que —quién— estudiemos), tanto aisladamente como comparativamente, por ejemplo, la occidental, la mediterránea, la japonesa, la lapona, la nigeriana, etc.; en este caso, lo universal de la tabla sería, sin duda, la extensión de esa área cultural, pues poseería unos rasgos comunes (*cultura profunda*, como diría Galtung).

El nivel histórico-social sería esa sociedad concreta situada en el momento presente o en algún momento de su historia; la concreción espacio-temporal es importante para la precisión del estudio de los condicionamientos sociales.

b) *en profundidad*: sería, por el contrario, el estudio de lo anterior, pero en un momento histórico concreto, por ej., en el de la crisis de los borbones, e ir descendiendo por estratos sucesivos de composición social, desde la sociedad global total o parcial, por las clases y grupos sociales hasta las formas microsociales de la sociabilidad; sirva como ejemplo, España, como nivel universal (sociedad global total); la comunidad valenciana (sociedad global parcial), y como nivel hco-social el momento histórico de la crisis de gobierno de la reina Isabel II, para ubicar (nivel individual) a Sorolla o a Blasco Ibáñez, pongamos por caso, además del grupo o clase social de pertenencia del autor en ese momento histórico.

Además, es útil tener presente el sistema de valores (morales, políticos, sociales, culturales, religiosos, técnicos, científicos, filosóficos, etc.) que en ese momento histórico poseen cada uno de los estratos en profundidad que hemos apuntado en el análisis de lo social; rizando el rizo de la perfección, sería útil para una investigación modélica, conocer todo ello del personaje concreto de nuestro estudio.

Cuando el estudio se centra en una obra cultural, por ejemplo, el entorno social puede ser, a simple vista, irrelevante, como ocurre en la tragedia shakespeareana de *Romeo y Julieta*, cuyo entorno social inmediato (la prerrenacentista ciudad-Estado italiana de Verona) es el escenario donde se lidian las enemistades de Capuletos y Montescos al arbitrio del magnate de turno, en este caso el Príncipe Della Scala. Poco nos puede servir como causa de conocimiento tal entorno, pues no está en él la fuerza de la obra sino en la concepción y uso del lenguaje como espacio vital, donde se desarrollan los amores y los odios: otro tanto podríamos afirmar de las obras matemáticas o lógicas o... En estos casos la fuerza del entorno social se manifiesta en lo que podríamos llamar la estructura social, a saber, el reflejo en la obra de las jerarquía de grupos y de clases (si hubiera lugar) sociales y de sus valores morales, políticos, sociales, religiosos, etc. que conforman y cimentan esa jerarquía social y política.

Asunto diferente será el modo cómo los temas sean tratados: el amor, los celos, el poder, el celestineo, etc. En ello residirá la fuerza de la creatividad o, por el contrario, el poder y condicionamiento de lo social, en su inmediatez y limitación determinantes. Precisamente, del conocimiento de este entorno, podrá brotar con mayor claridad la posible fuerza creadora de la obra juzgada.

Otro tanto podemos decir de las corrientes artísticas, literarias, pictóricas, etc. Resulta sorprendente observar cómo, las llamadas vanguardias, algunas

de ellas, no resisten el análisis en profundidad de su grado de creatividad, por su excesiva dependencia y limitación por/de la sociedad a la que quieren superar y cambiar; en efecto, aislada del ambiente social nutricio y enfrentada a otro momento histórico-social carecen de la fuerza y el sentido del que hicieron gala y se les atribuyó.

*E_p: el entorno personal muestra las características propias y peculiares por las que socialmente tuvo que transitar el creador; éste parámetro sólo hay que tenerlo en cuenta si se refiere, naturalmente, a un creador persona, nunca a una corriente o escuela u obra concreta. A veces la familia, la pertenencia a un orfanato, a una orden religiosa, etc., nos muestra modificaciones importantes en la disposición creativa de los elementos artísticos, que manifiesta aquélla concreta influencia, o nos explica rasgos de carácter determinados. La psicología social y la individual nos serán herramientas útiles para el estudio, complementado por la disposición personal a someterse o reformar los valores de su entorno, o a dar una visión especial de su época, o resaltar cualquier defecto o composición de la misma o del ser humano. Es una variable, en todo caso, a tener en cuenta siempre que sea posible. De todos modos no suele ser excesivo el peso determinista que este factor tiene; es por este motivo por lo que podemos establecer un cómputo valorativo en la escala del 1 al 5, ya que ésta es por sí suficiente para mostrar nuestro propósito.

La escala de medición sería para el factor G, de 5-10; para el E_p, de 1-5, y, para el resto de 1-10; por ejemplo $Cr = \frac{8^2}{7+2} = \frac{64}{9} = 7,11$ es decir que el

valor de la creatividad es “notable”, o bien $Cr = \frac{6^2}{7+3} = \frac{36}{10} = 3,6$ en cuyo

caso el valor de la creatividad es bastante pobre. Por supuesto que este valor no puede ni debe tomarse como una cuantificación perfecta, aunque ésta pueda darse; este valor, no obstante, sería equivalente a una crítica literaria o de arte sin la jerga ininteligible, a menudo, de los críticos; por tanto debe tomarse este ejercicio *cum mica salis* y no caer en la tentación de esencializarlo. Aquí la matemática es tomada como mera herramienta o instrumento al servicio de una idea o un discurso abstraído en símbolos numéricos, sin otra pretensión.

Aspectos estéticos ponderados

Nos encontramos con que no hay una normativa única y clara que determine lo que es bello o, generalizando, lo que es culto. Nos encontramos igualmente en un mundo lleno de ambigüedades y nos las vemos y deseamos para ponernos de acuerdo acerca de lo sublime, de lo feo, lo deforme, etc., y de las cualidades que conllevan estos conceptos, como lo abigarrado, lo vacío, lo lleno, lo dúctil, etc., en cuya valoración tampoco es fácil acertar.

En esta red de incertidumbres es conveniente, a veces, refugiarse en los clásicos. Y una manera, clásica por cierto, de intentar homogeneizar criterios estéticos para abordar una obra artística (cultural), nos la proporcionó Goethe cuando advirtió que «quizás a lo que menos se haya acomodado [nuestro siglo] sea a asociar lo puramente sensual con lo intelectual, única forma de propiciar la verdadera obra de arte» (Hofmann, 1992:26).

Ciertamente que nos hallamos perplejos, la mayoría de las veces a la hora de enfocar adecuadamente la valoración de lo cultural por ausencia de una analítica sincera y desprejudicada; nos es muy difícil en muchas ocasiones decidir en donde reside la diferencia entre una obra “clásica”, es decir, entre una obra tenida por artística y que desafía el paso del tiempo y otra con la que el tiempo no siempre juega a su favor; ni entre una obra artística concreta tenida por todos como maestra y la belleza o creatividad que puedan tener cualesquiera de los festejos populares y tradicionales. Ni tampoco en una obra de arte (musical, pictórica...) moderna, a la que hayamos valorado previamente su creatividad, dónde radica su especificidad creativa y de ese modo poder decidir si esa obra entra en la categoría de “maestra”.

Nosotros creemos, por contra, que una analítica de los aspectos estéticos se impone necesariamente, aunque en su estudio no nos distanciamos ni un ápice de la manera clásica.

Como complemento de nuestra ponderación anterior pretendemos trabajar en esta dirección, es decir, pretendemos “descifrar” aquellos elementos de valor estético que contribuyan y configuren lo creativo y que a su vez puedan ser ponderados, siempre *in ordine classico*. Estos elementos comprenden tanto lo puramente sensual como lo intelectual.

Esta pretensión podría formularse así:

$$\bar{x} = \frac{\sum x_i}{n}$$

siendo $x_i = x_1 + x_2 + x_3 + x_4$ y $x_1 = a; x_2 = s; x_3 = i; x_4 = v$ cuya des-

cripción es a = afectividad; s = sentimientos; i = inteligencia; v = voluntad (acción) pudiendo establecerse una doble escala de valoración: tanto numérica en términos absolutos, como en términos relativos; así tanto la s como la i , la v , etc., tendrán, en términos absolutos, su propio valor numérico (en las escalas antedichas entre el 1 y el 10), o, comparativamente la valoración estará situada en la parte sensible del conocimiento de un modo preeminente o en la parte intelectual del segmento cognitivo (de escala proporcional: en porcentajes) expresables en gráficos (por ej.: en diagramas de columnas múltiples).

Una obra de arte puede ser considerada desde la más pura afectividad (el atractivo del color, o del sonido, de la imagen, de la palabra, etc.) o representar una fuerza poderosa y volitiva que vá más allá de lo pictórico, musical o literario inmediatos (todas las vanguardias de nuestro siglo son fiel reflejo de esto último). Abundantes casos se dan en la historia de la cultura como para que me exima de reproducirlos. Aunque una obra de arte, maestra, debe recorrer, insistimos, toda la escala prescrita de tal modo que satisfaga por igual al experto y avezado como al que se acerca a ella desde otros parámetros distintos.

La MEDIA (\bar{x}) de esta valoración la hallaremos entre las puntuaciones que les hayamos dado previamente a las variables, habida cuenta de que se trata de una simple distribución de datos (no trabajamos con datos agrupados que exigiría una media ponderada); si les damos a estas últimas, respectivamente, los valores, ahora cualesquiera, de: 8, 6, 2, 2, obtendremos entonces la siguiente media: $\frac{8 + 6 + 2 + 2}{4} = \frac{18}{4} = 4,5$ En este caso la lectura

sería la referente a una obra cultural con una muy escorada creatividad, cuya incidencia se halla en la zona cognitiva de lo afectivo y sensible, y de un muy limitado valor del sector intelectual amén de un escaso valor promedio; o bien, en este otro caso con valores de 4, 3, 7, 6, tendríamos la siguiente media: $\bar{x} = \frac{4 + 3 + 7 + 6}{4} = \frac{20}{4} = 5$ cuya lectura sería otra, el de un valor promedio aceptable con una distribución algo más homogénea de los aspectos estéticos, aunque con una incidencia mayor en lo intelectual y volitivo.

Para evitar que tengamos problemas de interpretación, sería conveniente establecer unos puntos de aclaración:

1º) Se aplica la fórmula de la creatividad a autores, corrientes y/u obras, que ya han sido consideradas como “grandes” autores, corrientes u obras. La aportación que hacemos aquí consiste en intentar indicar la magnitud de tal

grandeur, parámetro necesario tanto para la precisión como para una posible comparación.

2º) Las valoraciones son subjetivas, desde luego, pero han de brotar de la documentación e información que poseamos, del juicio que otros (expertos) tengan del tema así como de nuestro propio dominio y conocimiento del mismo. La mera improvisación sólo genera aleatoriedad en la valoración.

3º) El resultado de nuestra valoración puede ser contrastado con el “juicio general” que de un autor se tenga. Por ejemplo, si al valorar a un gran novelista (pintor, músico...), nos sale un valor escaso debido a que nuestros criterios valorativos han estado descompensados, siendo el juicio general sobre él más alto, tal confrontación podría servirnos de “criterio de falsación” o de corrección, e impelirnos a revisar nuestros propios criterios y nuestra documentación. Este ejercicio de corrección es uno de los más valiosos.

4º) La posible ventaja de esta fórmula se halla en su aplicación: es deseable hacerlo con aquellos productos culturales ya “históricos”; de esta manera se evita la potencial manipulación, valoración precipitada y otros males que puedan afectar a un juicio de mayor ponderación valorativa de aquel personaje, corriente u obra que esté todavía forjándose, aunque nada impide que ello quede pendiente como reto.

5º) Por último, puede ser curioso observar cómo la valoración, que una época haya hecho de una obra, revierte sobre esa misma época; aquí se podría aplicar el determinismo de las máximas populares o similar: “dime como valoras y te diré quien eres”. Esta observación vale tanto para la época como para el individuo que lo esté realizando aquí y ahora. Lo cual puede ser un buen ejercicio de autoanálisis.

Bibliografía

- Olivier ALAIN (1976⁴) “El lenguaje musical desde Schönberg hasta nuestros días”, en VV.AA., *La música*, vol. 2, Barcelona: Planeta.
- Frederick ANTAL (1963), *El mundo florentino y su ambiente social. Siglos XIV y XV*, Madrid: Guadarrama. Edición original: (1960) *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Turin.
- Noam CHOMSKY (1994), *Política y cultura a finales del siglo XX*, Barcelona: Ariel.
- Alfredo DE PAZ (1979), *La crítica social del arte*, Barcelona: Gustavo Gili.

- Edición original: (1976) *La pratica sociale dell'arte. Estetica e sociologia dell'arte*, Nápoles: Liguori Editore.
- Georges GURVITCH (1963a), *La Vocation actuelle de la Sociologie*, T.1, Paris: P.U.F.
- (1963b) *Déterminismes sociaux et liberté humaine*, Paris: P.U.F.
- (1971²) *Dialéctica y Sociología*, Madrid, Alianza. Edición original: (1968) *Dialectique et Sociologie*, Paris: Flammarion.
- Werner HOFMANN (1992), *Los fundamentos del arte moderno*, Barcelona: Península. Edición original: (1987) *Grundlagen der Modernen Kunst*, Alfred Kröner Verlag.
- Eckhard NEUMANN (1992), *Mitos de artista. Estudio psichistórico sobre la creatividad*, Madrid:Tecnos. Edición original: (1986) *Kunstlermythen. Eine psychohistorische. Studie über Kreativität*, Frankfurt am Main: CampusVerlag GmbH.
- E. PANOFSKY (1989), *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid: Cátedra. Edición original: (1960) *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstgeschichte*, Berlin.
- José M^a TORTOSA (1992), *Sociología del sistema mundial*, Madrid: Tecnos.