

---

---

## SEA LO QUE SEA SIN QUERER QUERER

### WHATEVER IT WOULD BE WITHOUT WANTING TO WANT

**José Manuel Berenguer•**

He dedicado esfuerzos importantes a elaborar conocimiento acerca de ello, pero aún no sé muy bien lo que realmente ocurre cuando me pongo a hacer eso que en unas ocasiones se llama arte y en otras, creación. A menudo me planteo si se trata realmente de arte, pero lo que de verdad no tengo nada claro es que crear o creación sean buenos términos para denominar lo que hago o creo hacer al llevar a cabo mi supuesta actividad artística. Los uso, como todo el mundo, por convención, pero no me parece que sean apropiados para ninguna de las actividades humanas, ya que la primera acepción de crear es producir algo de la nada. Demasiado frecuentemente tendemos a emplear términos que describen más nuestro deseo que la realidad a la que pretendemos referirnos. En el caso de creación, tengo la sensación de que lo usamos para sentirnos más cercanos a la divinidad, a nuestra supuesta divinidad, quiero decir, para terminar creyéndonos, a fin de cuentas, dioses.

Mucho tiempo después de que solo a algunos dioses les fuera propio el don de la creación, esta se extendió a artistas y a otros privilegiados. Llegó así a imperar esa idea romántica de artista como poseedor de una facultad especial que le habilitaría para poner al resto de mortales en contacto con los dioses. Sin embargo, el término se fue democratizando para llegar ser aplicado a una extensa y muy diversa población que desempeña tareas caracterizadas por el empleo de esa facultad, para los humanos tan humana que, no por propiedad, convenimos en llamar creatividad. A muchos sorprendería saber que gran parte de las actividades consideradas creativas son susceptibles de formalización y, por tanto, de programación para ser llevadas a cabo por máquinas. Así las cosas y desde la perspectiva de quien ha dedicado gran parte de su tiempo a la escritura y a la descripción formal rigurosa de sus propios procesos artísticos, con la finalidad de contribuir a que sean precisamente máquinas los entes que los lleven a cabo, llama la atención que, habiendo ya muerto Dios, aún perviva la idea de la práctica artística como algo relacionado con lo divino o lo inalcanzable y se continúe dando pábulo a delirios como esos cuyo culmen es el imaginario daliniano.

Mucho más que a esa dudosa divinidad, siento la práctica artística próxima a un llano y terrenal ir tirando de un hilo con suma delicadeza, para que nunca se quede trabado

---

• Artista, guitarrista y compositor, publicó parcialmente el presente artículo en *Art&Co* en 2007.

y así evitar su rotura. Vista así, lo esencial de esa labor es comprender que, cuando el hilo se atasca, la razón se halla más allá de lo que uno ve y que no dejará de existir por la simple aplicación de mayores tensiones. Se trata de acceder al otro lado de la barrera que impide ver el nudo o cualquiera que sea la causa de la interrupción del flujo.

En otro tiempo, mi actividad artística principal consistió en hacer música. De diversas maneras. Primero, de la forma más directa posible, con la guitarra en la mano y dejando que melodías, acordes y ritmos fluyeran directamente del contacto de mis dedos con las cuerdas, casi sin pensar, solo sintiendo y dejándome sorprender por lo que emergía ante mi consciencia, como si no fuera yo mismo quien estuviera tras ello, como si fuera otro quien tocara. Era una especie de desdoblamiento de personalidad, en virtud del cual, el yo espectador podía seleccionar lo que el casi automático e inconsciente ejecutante producía. De todas maneras, esa forma de actuar tiene un límite que pronto se alcanza, porque el inconsciente es reaccionario. Al menos, el mío, que termina repitiendo siempre la misma canción, porque sus gustos nunca cambian. Se resiste a aceptar que el tiempo pasa y quisiera continuar para siempre siendo el adolescente rockero que se apasionaba con Jimi Hendrix y se rendía en pleno trip psicodélico al embrujo geométrico de la *Sonata para flauta, viola y arpa* de Claude Debussy. Fue, empero, llegando un momento en que sentí muy fuerte la necesidad de reflexionar para continuar haciendo música sin repetirme. Quizá por ello, y en virtud de la práctica rigurosa de la autocrítica, he ido siendo paulatinamente menos productivo. A causa de ello, aunque también porque en música y sonido he explorado terrenos muy recónditos y densos, muy alejados ya de la idea tradicional de música, cada vez me ha sido más duro el avance en la espesura del conocimiento a través de esa vía.

Ocurrió de manera progresiva, casi sin darme cuenta. Al principio traté el estudio de música electroacústica como si fuera mi vieja guitarra flamenca. En muchas ocasiones, incluso, el estudio fue su extensión, como un dispositivo de realidad aumentada en la que ella y luego la guitarra eléctrica cumplían la función de interfaz principal. Eso también ocurrió con mi voz. Llegaba a pasar literalmente días sorprendiéndome con lo que salía de los altavoces, aun sin aceptar plenamente que continuaba siendo yo mismo el responsable último de todo ello. Luego experimenté con mis propios límites. Quise trabajar con los sonidos más extremos, con los materiales del límite de lo que mi mente podía entonces llegar a soportar. Cuando se trata de obras para soporte fijo, para estar convencido de que lo generado es lo que realmente quiero, como los medios electrónicos que empleo permiten tanto grado de perfección como se considere necesaria, trabajo escuchando decenas, si no cientos de veces, los materiales que genero. En esas condiciones, uno es totalmente responsable de lo que termina sonando. No hay lugar para gestos involuntarios achacables a causas externas. Cuando haces el máster de una pieza para soporte fijo, lo que suena es lo que has sido capaz de hacer, así que en esa época en que probaba mis propios límites, por la intensidad del procedimiento, a cada cuarto de hora se hacía imperativo salir del estudio a tomar aire. Ahora, si alguien me viera en la intimidad del estudio, quizá pensara que estoy perdiendo el tiempo. De hecho, yo mismo me pregunto por qué no avanzo más deprisa, por qué no resuelvo antes cuestiones que me parecen totalmente triviales. Pero no me permito

así como así soluciones que ya conozco. Permanezco en silencio, escuchando una y otra vez. Practico el ensimismamiento. Dejo fluir el tiempo y solo en el último momento tomo las decisiones importantes.

En 1999 concluí un ciclo de mi actividad musical con una pieza a la que llamé *Dur*. Todo su sonido procede de transformaciones granulares de una muestra de unos pocos segundos de un material que sustraje de un track de un disco de Laurent Garnier, algo, en principio, cercano al arquetipo de lo que me horroriza. Dicho sea de paso, dada la aparente distancia entre *Dur* y su material de base, ni el propio Garnier podría demostrar que ello sea verdadero o falso. Me fascina que se trate de un caso de ‘apropiaciónismo’ que nadie estaría en situación de denunciar: el único en posesión de las pruebas del supuesto delito, los pasos del proceso que del sonido inicial lleva inequívocamente a la construcción definitiva de la pieza, soy yo. Algunos, quizá pensando que no estaba al corriente de la tendencia me recordaron la existencia del Plunderphonics. Pero no: ese mismo año, la Orquesta del Caos editó un disco monográfico dedicado a ello. Lo que ocurre es que soy reacio a las terminologías anglosajonas. Prefiero las latinas. Jamás diría “sampling” o “sampleo”. Digo muestreo. El caso es que la composición de *Dur* duró apenas dos semanas. Los últimos cinco días estuve escuchándola una y otra vez. No daba crédito a mis oídos. Tras nueve días de aplicación mixta (computacional y manual) de un algoritmo que había determinado previamente, la escucha crítica y continuamente repetida de los 10 minutos obtenidos no conseguía hacer saltar ninguno de mis mecanismos habituales de alarma estética. Estaba fascinado. Pese a que el resultado fuera justo lo que estaba persiguiendo, mi sentimiento dominante era que no podía ser que hubiera terminado la pieza con tanta facilidad. Por eso pasé tantos días tratando de saber si lo que sonaba era en verdad algo que yo quisiera o si me hallaba frente a una alucinación inducida por el deseo.

Cuando empecé a sentir que la vía de los soportes fijos podía llevarme a la saturación, orienté mi búsqueda a los dispositivos de adquisición de datos en tiempo real. Nuevamente, la guitarra eléctrica volvió a cobrar vida. Fue el primer sensor, el aparato perceptivo por el que llegaron las informaciones que mis ordenadores utilizaron para llevar a cabo los algoritmos que convertían en actividad sonora y, mucho más adelante, visual, cuando hace poco fueron suficientemente potentes como para generar ambas señales en simultaneidad. En mis trabajos actuales, el sonido condiciona el comportamiento de la imagen y viceversa. Los sensores se han multiplicado. Son cámaras de vídeo, microscopios, detectores de movimiento, fuerza, controladores de juegos varios, el mismo Wiimote o el Nunchuck. Todos me sirven para condicionar en los conciertos el comportamiento de las herramientas computacionales.

Aunque tengo una idea mínima de electrónica, no me distingo por una habilidad especial para la soldadura. Mis cables nunca fueron ejemplo de pulcritud. La soldadura de componentes electrónicos es algo que me pone nervioso. En otro tiempo, solo soldaba para reparar algunos aparatos, por necesidad, ya que, por anticuados, nadie hubiera querido repararlos y no hubiera podido encontrar réplicas en funcionamiento. Entonces ¿cómo fue que me dio por construir circuitos electrónicos para simular el comportamiento sincrónico de algunas colonias de luciérnagas? No hay ninguna razón más que el azar

filtrado, lo caótico de la vida; el azar y la necesidad que Monod supo tan bien recuperar de Demócrito. Me fascinó verlas y en ese mismo instante me dije que tenía que construir algo que se comportara como ellas. Mi deseo no estaba orientado a la realización de ningún producto artístico. Solo pretendía comprender. Durante el ensamblaje de los circuitos, me fui dando cuenta de sus propiedades plásticas. No antes. A priori más interesante, la parte más larga del proceso fue la documentación, que incluía búsqueda de información acerca del fenómeno en sí y de información electrónica suficiente para alcanzar el objetivo. Sin embargo, a pesar de mi precaria aptitud, lo que hubiera podido ser más tedioso, el ensamblaje, se convirtió en lo más interesante: como otras veces, un yo analítico se hizo consciente de lo que otro iba produciendo y decidió que eso podría ser objeto de una serie de productos artísticos, muchos de los cuales aún se hallan en fase de proyecto.

Llámesese música o cualquier otra cosa, sea lo que sea, lo esencial de mi actividad está en la búsqueda de un vago sentimiento de libertad al que trato de llegar a través de la pasión y la fascinación. Al final del proceso, lo crucial es decidir si deseo o no lo obtenido y en general, se trata de lo que no tengo o de lo que desconozco.

Nunca he entendido ninguna obra de arte. Ello no es óbice para que muchas me apasionen. Entender no es lo que espero cuando me dispongo a su contemplación o, en el caso de las interactivas, me relaciono con ellas a través de su interfaz. Muy poco o nada es lo que hay que entender en una obra de arte. Si se pretende la difusión de algún discurso preciso, lo indicado es que se plantee la escritura como medio de transmisión. Y en ese caso, cuanto más formal y precisa, mejor, porque su belleza fácilmente trasciende la verdad o la falsedad de los discursos que transporta. Incluso puede no ser consistente con ellos. La verdad intrínseca de una obra de arte no necesita de su contenido manifiesto. Lo que demasiadas veces se ha llamado mensaje, consigna, eslogan, etc., acostumbra a resultarme accesorio. Una gran obra de arte no necesita mostrar directamente lo que otras formas de pensamiento han manifestado ya a través de medios mucho menos arcanos y más eficaces. En el afán por democratizar la función social del arte, por estrechar la brecha entre población y creadores, hemos alcanzando un punto en que otorgamos demasiada relevancia al contenido explícito de las obras de arte. Si tanta es la necesidad social de entendimiento del trabajo de los artistas, se deberá ello a que ya no lo necesitamos o no los queremos. Cabe preguntarse, en cualquier caso, si lo hemos querido alguna vez libre. O quizá deseemos otra cosa en su lugar y, si ese fuera el caso, lo mejor sería que nos enfrentáramos a la realidad. Pero si resulta que no, que deseamos el arte, que sentimos que lo necesitamos, entonces, tal vez convenga renunciar explícitamente a entenderlo. El crecimiento y el desarrollo de nuestra especie requieren admitir mayoritariamente que el mundo está lleno de cosas que no es posible entender, que hay un límite al entendimiento y que nada es ilimitado, por enorme que nos parezca en comparación con nuestras pobres y humanas capacidades. Por eso, siento absolutamente necesario reflexionar con la mayor profundidad acerca de lo que queremos significar cuando hablamos del entendimiento de una obra de arte. Seguramente concluiremos que entenderla no es lo mismo que

entender cualquier otra cosa, pero si profundizamos más, quizá nos veamos obligados a admitir que entender, como crear, es un sueño. Una pesadilla.

Es esencial que por fin estemos aceptando la democratización como única posibilidad viable de evolución para nuestra especie. Todos hemos de tener acceso a todos los recursos. Ni uno solo puede quedar vedado a nadie. En ello está la esencia de la democracia. Pero igualmente imprescindible es reparar en el hecho de que no todos somos iguales y que, en virtud de esa diversidad, nuestras sociedades son complejas y, por ello, flexibles y capaces de reaccionar ante bruscas y dramáticas modificaciones del entorno. En colonias robóticas de individuos relacionados genéticamente, la habilidad de comunicación emerge con especial rapidez cuando la presión evolutiva se ejerce sobre grupos y no individualmente. De manera similar a la habilidad de comunicar, es factible considerar la habilidad ética en términos de resultado evolutivo. Sin ella, la complejidad de nuestras sociedades no podría operar de la manera más eficaz y colaborativa ante las presiones medioambientales. En este contexto de horizontalidad, tiene sentido que cada vez se sienta como menos importante el carisma entre las cualidades de los líderes. También lo tiene que se tienda a relegar la idea romántica de artista tocado por lo divino. De hecho, la asunción de las responsabilidades que con cada vez más insistencia el medio ambiente reclama es incompatible con la misma idea de divinidad. Por ese mismo tipo de razones, por cuestiones evolutivas, pues, los desarrollos posibles de un ser humano en su imprescindible contexto social son muchos y, ya por azar, ya por necesidad, unos adquieren unas habilidades y otros, otras. En cualquier caso, adquirirlas requiere inversión de esfuerzo en uno u otro sentido. Se hace necesario elegir. No podemos seguir todos los senderos al mismo tiempo. A unos les da el profundizar en unas cuestiones y a otros, en otras, pero la colaboración entre iguales no es posible sin confianza. Pretender entender todo lo que los demás generan entraña falta de confianza y presunción de omnipotencia. No es necesario haber generado previamente un conocimiento para emplearlo en la generación de otro nuevo. Tampoco, comprenderlo en su totalidad. Basta con tejer a su alrededor una trama de significaciones que sean útiles a nuestros proyectos, pero debemos poder creer que el punto de partida es consistente. En eso consiste confiar.

Democratizar el acceso al arte es absolutamente imprescindible. Para la evolución del arte y para la de la sociedad. Su divulgación, que requiere la difusión de importantes cantidades de información crítica a toda la población, es un cometido social importante. Sin embargo, una cosa es la divulgación artística, la tarea de facilitar a la sociedad razones acerca de la significación de los hechos artísticos, y otra muy distinta, el conjunto de procesos de investigación que conduce a la generación de obras. Si las obras plantean cuestiones difíciles de explicar, es tarea del divulgador buscar y elaborar esforzadamente razones y redes de relaciones que las hagan justificables. Puede que tales razones no sean evidentes y por ello se tienda a presionar a los artistas para que hagan sus obras más accesibles pero, como en el caso de la ciencia, cuya necesidad de divulgación no influye en la producción científica, la del arte no tiene por qué condicionar la producción artística. ¿Cómo se explica a la población que un pequeño grupo de investigadores se decida a estudiar un objeto de 26 dimensiones? Aunque no hay explicación

directa asequible, está claro para todo el mundo que deben continuar en ello. Se les da crédito, pues. Entonces, ¿por qué el hecho de que se adhiera a un discurso comprensible debiera ser considerado en términos de criterio de decisión acerca de si una obra artística hubiera o no de ser favorecida? Es justo lo que ahora están haciendo muchos, pero no hay razón. En cambio, la razón para lo contrario es bien poderosa: la libertad de investigación es el único recurso de que dispone el arte para evolucionar. Si se confunde divulgación con investigación, a medio plazo, esta última desaparecerá y, con ello, la evolución del arte devendrá involución. Para tener sentido más allá de él, el arte debe perseverar en la manifestación de lo más recóndito e inefable, porque para los otros aspectos de la realidad ya hemos desarrollado otras maneras de conocer y de pensar. Cuando, a pesar del efímero auge mediático contemporáneo, las religiones pierdan definitivamente toda su influencia, solo quedará el arte a nuestro alcance para preguntarnos acerca de lo no formulable, un conjunto de realidades, por cierto, que parece mucho mayor que el de lo formulable. No es objetivo fundamental del trabajo artístico el planteamiento de lo que nos parece que en el mundo haya de verdad o falsedad. Hacer arte implica viajar más allá de lo ‘decible’ y ello impone la reformulación de la creación artística en términos de generación de realidades nuevas. Las verdades afloran de las obras de arte, pero no porque estas las formulen, sino porque son realidades y, como tales, contribuyen en la generación de verdades al entrar en relación con las consciencias. La realidad existe independientemente de las consciencias. En cambio, las verdades —o falsedades, tanto da—, constataciones conscientes acerca de aspectos de la realidad, no. Desvelar verdades resulta placentero. No es peregrino, pues, preguntarse acerca de la relación de la belleza con la liberación de endorfinas. De ahí el riesgo que entraña el sentimiento de cercanía con la comprensión de la realidad, porque podría ser que comprenderla no fuera más que un sentimiento.

Con la vida me ocurre lo mismo que con el arte: no la entiendo pero me apasiona. Quizá por eso me interesan las obras de arte que tan solo son. Como la mayoría de seres vivos, que son sin querer quererlo. Ya sean corpóreas, conceptuales o inmateriales, despierta mi atención el hecho de que, sin evocar verdades ajenas a su existencia, resulten ellas mismas ciertas cuando se las inquiere. El arte electrónico ofrece gran variedad de ejemplos que, como resultado de la aplicación masiva de algoritmos elementales, presentan pautas de actuación emergentes cuya complejidad es mayor que la propia formulación inicial. Desde luego que sus grados de complejidad no son equiparables con el de los seres vivos, pero llevan a reflexionar acerca de lo que significa estar vivo. No importa si son previsibles o imprevisibles ya que, en la vida, el grado de previsión o imprevisión es siempre relativo. Todo el mundo sabe que, si no se le impide de alguna forma, independientemente de los trazados concretos de las trayectorias que describa, la probabilidad de que el mosquito termine posándose sobre la piel es muy alta. Claro que no se sabe cuándo, desde luego, pero sí que lo hará. Igualmente, nunca está claro si, por más que se intente seducirlo, el gato terminará dejándose acariciar antes de un momento dado. En el caso de esas obras de arte de comportamiento complejo, tanto da si parecen evolucionar independientemente de su contexto inmediato, como si muestran cambios relacionados con el hecho de que se les observe o se les intente activar algún comportamiento. De hecho, para mí,

lo más atractivo es la posibilidad de descubrir en ellas la contradicción, la lucha por ser lo que son y que se adivina en virtud de sus acciones, siempre derivables de un estado arbitrariamente considerado inicial, pero de incertidumbre a menudo creciente a partir del preciso instante en que se empiezan a crear expectativas en alguna consciencia.

La libertad no es precisamente un atributo exclusivo de la vida, pero el arte electrónico ha tratado a menudo de aproximarse a ella con la generación de complejidad y autonomía. Desde el punto de vista del observador, es difícil concluir si el comportamiento de las obras depende de lo interno o de lo externo, si son arbitrariamente libres o si están condicionadas en algún grado por algo distinto de sí mismas. ¿Cómo se sabe, pues, que algo vive? ¿Significa algo especial que viva? Siempre queda la duda. En cualquier caso, la vida no consiste en la imprevisibilidad que el ser autónomo le atribuye a un objeto. Tampoco puede decirse que los comportamientos de los seres vivos obedezcan a teleología alguna. Con reservas, atribuiría ese tipo de motivaciones a algún sistema inteligente, pero no a todos y, mucho menos, a un sistema viviente cualquiera. De todas maneras, poco importa la propiedad de la vida que se pretenda emular: la conciencia de la magnitud del trecho que falta por recorrer aumenta con el grado de aproximación de la emulación a su modelo y es que las definiciones terminan siempre orbitando en el vacío. Como la de vida, que cuanto más se ahonda en ella, más se revela como objetivo imposible. Una rápida revisión histórica de las definiciones abstractas que de vida se han dado en biología recuerda las que desde la perspectiva de las ciencias cognitivas han tratado de acotar el concepto de inteligencia. A medida que la computación ha ido alcanzando cotas en otros tiempos reservadas a la inteligencia humana, las definiciones han tendido a reservar para esa propiedad aspectos cada vez más etéreos y esquivos al cálculo algorítmico. Parecería también que la simulación, ya electrónica, ya computacional, de ciertas propiedades de los seres vivos y otras estructuras supuestamente inertes generadoras de orden, ha condicionado las concepciones de vida. Una de las ideas más generales de sistema vivo remite a una región acotada donde, de manera continua y sin intervención exterior, se mantiene el orden o incluso aumenta. Como una región no siempre es una porción de espacio físico, la perspectiva computacional de la vida no queda excluida de esta visión. Por el contrario, sí es excluyente de la vía computacional tradicional considerar la vida, como se tiende a hacer en astrobiología, en términos de retraso en los procesos espontáneos de difusión o dispersión de la energía interna de las biomoléculas, inexorablemente abocadas a la degradación en diversos microestados potenciales, menos ordenados. Según esa forma de ver las cosas, la biocomputación sería entonces el único medio artificial apto para la generación de vida genuina. Pero también en astrobiología se acostumbra a pensar que si el ADN de un organismo alienígena fuera tan solo ligeramente diferente del de la vida terrestre, por ejemplo, con bases nucleicas distintas de las que codifican la información genética conocida, no podría ser interpretado como vivo por las herramientas de análisis al alcance humano. Si se está dispuesto a admitir la posibilidad de vida en una entidad como esa, ¿por qué no atribuirla también a un ser de menor parecido con los seres vivos conocidos? ¿Por qué no, al menos, a algunas obras de arte? Y en ese caso, ¿dónde situar el punto en que la distancia estructural ya no admitiría la vida? Para mí,

la cuestión central no está en las propiedades de la materia misma. Sospecho que solo tiene sentido buscarla en la consciencia. ¿Qué más da si el contexto en el que esos procesos termodinámicos tienen lugar es el que nos viene dado, el natural, externo a nuestra voluntad humana, o si es uno artificial que nosotros hemos creado? Que se pretenda tanta diferencia entre lo que procede de nosotros y lo que no, siempre me ha parecido sintomático de estar eludiendo responsabilidades. El sentido de la distinción entre naturalidad y artificialidad no puede estar en la realidad externa. Sospecho que el espejismo de la divinidad nos impide nuevamente ser nosotros mismos, pero me reconforto en la idea de que mientras haya arte, la especie tendrá opción a la experiencia de lo inefable sin que por ello deba rendir tributo a los dioses. ■