

CREACIÓN COMO OPERADOR

Pedro Alexander Sosa Gutiérrez¹

-
- 1 Licenciado en Ciencias de la Educación, Artes Plásticas, y Magíster en Educación UPTC. Docente Ocasional de Tiempo Completo, Facultad de Ciencias de la Educación, Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Adscrito al Grupo de Investigación Filosofía, Sociedad y Educación (GIFSE), en la Línea de Investigación: Arte, Estética y Educación Artística.
Contacto: pedro.sosa@uptc.edu.co

“La práctica es un conjunto de conexiones de un punto teórico con otro, y la teoría un empalme de una práctica con otra. Ninguna teoría puede desarrollarse sin encontrar una especie de muro, y se precisa la práctica para agujerearlo”

Deleuze (citado en Foucault, 1979, p. 74).

Como se ha mencionado, la apuesta investigativa emprendida en este documento tiene como antecedente el libro: *CREACIÓN. Investigación y Arte* (2020). En él se pudo identificar que la ‘creación’ es un elemento que se mueve entre lo conceptual y lo metodológico en diferentes disciplinas, momentos, prácticas, hábitos, acciones e intervenciones; además está conectado de forma inmanente a muchas actividades humanas, más allá del arte, de la investigación y de la misma conciencia creadora, —asignada usualmente a los artistas—. En ese sentido, la investigadora colombiana Ligia Ivette Asprilla hace un llamado de atención a la discusión tan controvertida que se da en las universidades frente a la validación de la llamada ‘investigación-creación’. La autora nos invita a pensar a la ‘creación’ por encima de las formas en las que la reconocemos, admitiendo que es una actividad connatural a los seres humanos, lejos del modelo científico moderno:

la creación es la categoría mayor de la producción de lo novedoso; la investigación es solo una de las formas que dicha producción puede asumir. La historia de la

innovación es la historia de la creación en el ser humano (Asprilla, 2013, p. 8).

Este enunciado además invita a hacer una pregunta ontológica por la acción creadora, es decir, por la condición de creadores que tuvieron que asumir nuestros lejanos antepasados humanos, quienes modificaron o recrearon el contexto para mantenerse vivos, acomodando lo inmediato a sus conveniencias para la supervivencia. Así creamos y destruimos nuestros dioses, nuestros vestidos, lenguajes, escritura, herramientas y una infinidad de cosas que han permitido consolidar lo que hoy entendemos como cultura.

Con estos postulados iniciales se formuló y desarrolló un proyecto de investigación que permitió analizar y pensar a la ‘creación’ en otras circunstancias, indagando por este término en la acción misma, tanto de forma conceptual, como de forma metodológica. De fondo se ha tenido como supuesto el olvido casi cómplice del que el tema ha sido víctima en el campo artístico, tanto en las academias como en las universidades, ya que en distintos lugares se habla de los productos o acciones artísticas, pero no se hace una pregunta ontológica por la ‘creación’ en sí misma.

Este capítulo no presenta a la ‘creación’ sometida a la comprensión de una sola disciplina o un solo autor, una técnica o una forma de hacer, sino que, por el contrario, será comprendida como una categoría relacionada con los aspectos más primarios y naturales del pensamiento y la

experiencia humana. El concepto puede ser reconocido en diferentes prácticas y discursos, para nuestro caso: el arte, el lenguaje y la pedagogía. En ese sentido, la ‘creación’ no será una propuesta conceptual impuesta o delimitada a través de un andamiaje teórico o psicológico, sino que, por el contrario, es entendida aquí como una *acción* conceptual y metodológica, es decir, la ‘creación’ como un posible ‘operador’ en campos de acción tanto metodológicos como conceptuales. Del mismo modo se buscará aclarar cómo irrumpe la ‘creación’ en muchos momentos como “operador complejo”, dado que puede ser entendida al mismo tiempo como “operador conceptual” y “operador metodológico”.

Operador, el que obra

Etimológicamente el término ‘operador’ proviene del latín *operator*, que significa “el que obra”, y tiene antecedentes en la consolidación de lo que hoy conocemos como las matemáticas. En ese sentido, ha tenido desarrollos distintos en diferentes campos, sobre todo donde el saber matemático es fundamental en su organización (aritmética, geometría, probabilidad, estadística, álgebra, programación, biología, química, física, economía, entre muchas otras). Para este caso el término ‘operador’, al igual que en las matemáticas, se referirá a la relación o interacción que se puede dar entre dos o más elementos.

El ‘operador’ está estrechamente relacionado con ‘el obrar’, así las operaciones o ‘el hacer’ les dan sentido a las matemáticas, de lo contrario ellas sólo serían cantidades, magnitudes y propiedades. Son esas relaciones tejidas por los ‘operadores’ las que las caracterizan, pues sólo a través de ellas las matemáticas pueden dar origen a las cantidades, magnitudes y propiedades desconocidas.

En el pasado las matemáticas eran consideradas como la ciencia de la cantidad, referida a las magnitudes (como en la geometría), a los números (como en la aritmética), o a la generalización de ambos (como en el álgebra). Hacia mediados del siglo XIX las matemáticas se empezaron a considerar como la ciencia de las relaciones, o como la ciencia que produce condiciones necesarias (Historia de las matemáticas, 2016)

En culturas muy antiguas como la babilonia, egipcia o la maya, existieron avances significativos, por ejemplo, la aparición del cero; uno de los elementos representativos que permitió que estas civilizaciones entraran en la historia de las matemáticas. Ellas lograron establecer relaciones entre los elementos o las cualidades de dichos elementos. En ese sentido, las relaciones descritas como operaciones (suma, resta, multiplicación, división, entre otras) son efectivamente lo que le da sentido a la matemática como: “la ciencia de las relaciones, o como la ciencia que produce condiciones necesarias”. Es precisamente aquí donde el concepto ‘operador’ se convierte en una inspiración para pensar hipotéticamente en la ‘creación’ como ese ‘operador’

olvidado que permite establecer relaciones o condiciones para la emergencia de lo nuevo.

Es en esa condición donde el ‘operador’ tiene sentido, él actúa y produce resultados (en muchas ocasiones novedosas) fruto de la acción que puede ser expresada a través de inquietudes, problemas y preguntas, entre otras. Tal vez es por esto que la ‘creación’ es concebida como un acto que permite la elaboración o aparición de elementos inéditos que son susceptibles de ser valorados como notables, trascendentes, únicos o especiales. De esta manera, la ‘creación’ como ‘operador’ puede ser entendida como la emergencia ‘del que obra’ en una interacción tanto del pensamiento como de la acción.

Con esta premisa el ‘operador’ no solamente tiene una forma de actuar, sino un grupo de resultados posibles y alcanzables que están determinados por la concepción y acción del mismo ‘operador’, así como por la correlación que le permita entre los elementos.

Usando la analogía con los operadores matemáticos la ‘creación’, —entendida como ‘operador’,— permite una serie de acciones y correlaciones, orientadas y determinadas sobre todo por la experiencia humana. Así pues, la ‘creación’ es estudiada y reconocida en este documento como el elemento determinante de la interacción que pasa como connatural o invisible.

Dos antecedentes investigativos recientes que permiten aclarar o formular conceptos como ‘operadores’, —en el sentido en que pueden causar interrupciones o variaciones en el contexto y/o su lectura— se encuentran en el libro: *De la anarqueología como operador metodológico*, del profesor Silvio Gallo; y también en el artículo: *Arqueología y Genealogía, operadores conceptuales para investigar en educación*, de Pedro Alexander Sosa y Elver Chaparro.

Los dos documentos fueron publicados en el año 2017 en relación con conceptos elaborados y usados por Michel Foucault. En el primero el profesor Silvio Gallo hace un rastreo de la noción ‘caja de herramientas’ para afirmar que es a través de ella que:

Podemos pensar con Foucault, con sus conceptos y a partir de ellos producir nuevas ideas y nuevos conceptos; pero podemos también pensar al modo de Foucault, esto es, utilizar sus herramientas metodológicas para pensar cosas que él no pensó, para dedicarnos a nuestros problemas investigativos. Problemas investigativos que pueden ser analizados con las herramientas propuestas y dispuestas por Foucault. En otras palabras, trabajar como lo hizo Foucault (Gallo, 2017, p. 50).

El pensamiento de Foucault, en el análisis de Silvio Gallo, es una excusa para identificar una intención compleja y declarada en el pensamiento del autor francés, convertir sus análisis, herramientas, construcciones conceptuales y precauciones en: “instrumentos polimorfos libres” para la acción investigativa.

Este trabajo crítico que realiza Foucault, lo hace colocándole un acento a su andamiaje teórico y conceptual, que denomina caja de herramientas; es decir, que se construye con conceptos no un sistema, sino un instrumento, que se opera en situaciones dadas y en posibilidades concretas y específicas. La teoría como caja de herramientas no tiene que ver con el significante “es preciso que sirva”, que funcione, que les sirva a las personas y al mismo teórico. La caja de herramientas se convierte en una máquina de combate, es decir, la teoría no se totaliza; por el contrario, se multiplica y se multiplica constantemente (Gallo, 2017, p. 26).

Al no ser un sistema, sino un instrumento, no tiene un método con pasos o procedimientos que limitan la acción, o establecen una forma correcta de uso, es por eso que su relación se da con la ‘acción’: “es preciso que sirva”. Así el profesor Silvio Gallo retoma la idea de usar estas herramientas para pensar lo que Foucault no pensó y darnos la oportunidad de pensar nuestros propios asuntos investigativos. El autor concluye su planteamiento agrupando las herramientas en dos tipos, así:

A partir de esta idea de la caja de herramientas, propongo que hablemos de “operadores conceptuales”: tomar los conceptos como herramientas que podemos poner en operación, hacer funcionar, que produzcan efectos en el pensamiento y que hagan posible un pensamiento nuevo [...] Los “operadores metodológicos” son herramientas para hacer [...] son maneras de actuar y de pensar, son el establecimiento de protocolos de actividad [...] De manera que podemos disponer de cajas de herramientas

de dos tipos: herramientas conceptuales y herramientas metodológicas (Gallo, 2017, p. 50).

Por otro lado, el artículo “Arqueología y Genealogía, operadores conceptuales para investigar en educación” (2017), hace una aproximación sobre la idea de los operadores, describiendo a la arqueología y la genealogía como operadores conceptuales, a partir de la lectura y revisión del texto: “Los intelectuales y el poder”, entrevista de 1972 en donde Michel Foucault dialoga con Gilles Deleuze preguntándose por el papel del intelectual en la teoría y la práctica:

Eso es, una teoría es exactamente como una caja de herramientas. Ninguna relación con el significante... Es preciso que sirva, que funcione. Y no para uno mismo. Si no hay personas para utilizarla, comenzando por el teórico mismo, que deja entonces de ser teórico, es que no vale nada, o que el momento no llegó aún. No se vuelve sobre una teoría, se hacen otras, hay otras a hacer (Deleuze y Foucault, 2005, p. 79).

De esta manera, la síntesis del artículo de Sosa y Chaparro (2017), frente a la idea de los operadores, coincide en la dicotomía que postula Silvio Gallo, descrita de forma un poco más coloquial:

Los operadores metodológicos se involucran en la acción [...]como herramientas de recolección y formas de análisis de la información; por otro lado, los operadores conceptuales involucran reflexiones, categorías,

enunciados, conceptos, entre otros, que tienen que ver con presupuestos, perspectivas de análisis y retículas conceptuales que permiten entender el objeto de estudio de manera diferenciada (p. 160).

En ambos casos es evidente que los operadores guardan identidad en tanto tienen una forma de ser reconocidos, pero también tienen una forma de acción frente al objeto con el que se enfrentan. De esta manera los operadores son retículas de lectura y acción frente a algo y permiten ver o entender de formas distintas, objetos que pueden ser considerados ya estudiados o examinados por herramientas más técnicas o instrumentales. De este planteamiento frente a la idea de los ‘operadores’ se hace necesario revisar que en todos los casos estos no siempre cumplen con una sola función, sino que pueden simultáneamente ocupar lugares metodológicos y conceptuales, es decir, como operadores complejos.

En esta aproximación a la ‘creación’ no diremos que el concepto que estamos recogiendo como ‘operador’ es una forma constituida o construida por un autor, sino que, por el contrario, esta lectura busca recuperar las formas de la ‘creación’ para darle sentido y posibilidades. Es un intento por reconocer que aquella tiene algo de identidad en los procesos de construcción de conocimiento y saber de los seres humanos. Identificar a la ‘creación’ como un ‘operador metodológico’ significa que aquella puede direccionar las prácticas, establecer métodos o estrategias y, por otro lado, como ‘operador conceptual’, puede estar

contenida en reflexiones, categorías, enunciados, retículas, que permiten entender las acciones humanas como acciones para la creación. En ese sentido, cuando la ‘creación’ se hace ‘operador complejo’, puede ser vista en estos dos papeles a manera de relevos y se hace difícil identificarla en un solo perfil, puede resultar en una forma conceptual que delimita la *acción* y, al mismo tiempo, una *acción* que produce conceptos al actuar, en otras palabras, cuando hablamos de ‘operador complejo’ estamos reconociendo que la ‘creación’ tiene una condición particular, se puede *pensar* en clave de ‘creación’ o se puede *hacer* en clave de ‘creación’, también se puede *hacer y pensar* en clave de ‘creación’, inclusive sin tener conciencia frente al hecho.

Con el fin de describir con alguna claridad esta arriesgada apuesta, se presentan algunos ejemplos cortos que permitan entender de manera axiomática a la ‘creación’ como ‘operador’ en diferentes posturas. Inicialmente, y para hablar de la ‘creación’ como ‘operador conceptual’, me remitiré al filósofo italiano Giorgio Agamben. Este autor, en el texto: *Creación y anarquía. La obra en la época de la religión capitalista*, específicamente en el capítulo dos, “Sobre el acto de la creación”, se remite a una conferencia emitida por Gilles Deleuze en 1987 donde describe a la creación como “un acto de resistencia”. Agamben retoma esta idea y la plantea como una potencia o “como la suspensión del acto”. Así lo describe:

Debemos entonces observar el acto de creación como un campo de fuerza entendido entre la potencia y la impotencia, el poder y el poder-no, el actuar y el resistir. El ser humano puede dominar su potencia y tener acceso a ella sólo a través de su impotencia; pero —precisamente por ese motivo— en realidad no se da ese dominio sobre la potencia; y ser poeta significa estar a merced de su propia impotencia.

Sólo una potencia que puede tanto la potencia cuanto la impotencia es entonces la potencia suprema. Si toda potencia es tanto potencia de ser cuanto potencia de no ser, el pasaje al acto sólo puede suceder transportando al acto la propia potencia-de-no. (2019, pp. 33-34)

Esta aproximación es evidentemente conceptual e intenta construir de forma argumentada una retícula que permite: ver, leer, encuadrar y apropiarse de una idea de la ‘creación’. En este sentido y partiendo de una aproximación como esta, es posible por ejemplo leer los actos relacionados con la creación como ‘potencia’, y asumir que estos no siempre se ven reflejados en el acto o el artefacto, sino, tal como lo dice el autor: “debe ser una potencia interna al acto mismo, como también debe ser interno a ese acto de resistencia” (Agamben, 2019, p. 30). De esta manera vemos que la ‘creación’ como ‘operador conceptual’, permitiría el análisis, el establecimiento de una postura frente al objeto indagado, así como formular estrategias de estudio o caminos de lectura que ayuden a pensar con y a través de esta construcción conceptual.

La ‘creación’ como ‘operador metodológico’ puede verse de manera un poco más intuitiva, dado que ésta se ha visto comúnmente asociada a estrategias relacionadas a la educación, en la que la ‘creación’ o la creatividad se inscribe en los procesos de formación, aprendizaje, análisis o investigación. Un ejemplo sobresaliente es la llamada ‘A/r/tografía’, término acuñado por Rita Irwin en el año 2003. Allí la ‘creación’, entre otros aspectos asociados al mundo de lo ‘sensible’, es tomada como estrategia metodológica que permite indagar por temas que las Ciencias Sociales no han podido recuperar a través de los métodos esgrimidos por ellas. De esta forma la ‘A/r/tografía’ permite:

Explorar artísticamente ideas, cuestiones y temas, ofrece nuevas vías de construcción de significado, de un modo tanto personal como colectivo. De este modo, emplear arte y texto, igual que teoría y práctica, permite interconexiones que pueden ser consideradas una forma relacional aumentada a través de conversaciones. Así pues, al tiempo que los A/r/tógrafos usan la recolección y el análisis de datos propios de las ciencias sociales (entrevistas grupos de discusión observaciones, etc). También emplean modos propios de indagación artística y educativa. Los A/r/tógrafos están permanentemente involucrados en ideas, datos y procesos artísticos como forma de producir nuevas intuiciones por medio de la creación [...] Es más, la A/r/tografía se resiste a establecer formas específicas de recogida y análisis de datos, o procesos y productos artísticos y favorece el ser sensible a las prácticas contemporáneas. Para los investigadores A/r/tográficos es esencial familiarizarse con el trabajo de artistas y educadores contemporáneos y tener en cuenta

cómo esas prácticas pueden influenciar sus percepciones, sus modos de conducir la indagación y sus vías de creación de conocimiento (Marín y Roldán, 2017, p. 137).

En este caso, la ‘creación’ como ‘operador metodológico’ permite indagar por representaciones, conceptos, imaginarios, relaciones, entre otros aspectos, que establecen los individuos con el mundo y sus sensaciones. De esta forma, la ‘a/r/tografía’ emplea a la ‘creación’ como estrategia metodológica que permite que esos elementos afloren o se hagan evidentes, y de esta manera los hace parte de la búsqueda investigativa del a/r/tógrafo.

En ese mismo sentido se puede decir que en la ‘creación’, como ‘operador metodológico’, también se encuentra el llamado *Art Thinking*, presentado por el artista Luis Camnitzer (2015) en un simposio en el Pratt Institute, y retomado por María Acaso y Clara Megías con un interés educativo. Para el mismo Camnitzer el término *Art Thinking* (pensamiento artístico), puede ser traducido al español como: “manera de pensar utilizada por los artistas durante el proceso de creación” (Camnitzer, en Acaso y Megías, 2017). En ese sentido, y como un planteamiento en la educación, el *Art Thinking* se convierte en una metodología particular de interacción, en la que la creación en el arte es la senda sobre la que se puede aprender y conocer en la escuela desde una postura crítica.

Finalmente, y para mostrar que la ‘creación’ puede ser reconocida como un ‘operador complejo’, es decir, que

al mismo tiempo opera como estrategia metodológica y retícula conceptual, señalaré una reconocida conferencia: *El Acto Creativo desde la esterilidad de la certeza hacia la fecundidad de la incertidumbre*, del economista chileno Manfred Max Neef (1992). En esta conferencia el autor diferencia el ‘comprender’ y el ‘explicar’ y para ello advierte que la ciencia moderna y los métodos que hemos usado no buscan sino ‘describir’ y ‘explicar’ el mundo de forma fría y rígida. De esta manera le es posible plantear a la creación, y el acto que la produce, como una intensión del ser humano que busca sobre todo ‘comprender’, delimitada en una forma de hacer (método) y en una manera de percibir (concepto) asociada al universo sensible de la creación:

El describir y el explicar es parte del conocimiento, y el conocimiento es el reino de la ciencia. El comprender, en cambio, es algo mucho más profundo, y no tiene que ver con la ciencia, sino más bien con la percepción profunda, o sea con la capacidad de iluminación [...] El acto creativo comienza cuando me integro con, cuando soy parte de, cuando penetro profundamente algo, y sobre todo si lo penetro con amor, es decir con el deseo de potenciarlo sinérgicamente con ello. Comprender es un acto profundamente creativo. Hay gente que sabe hacer poesía, hay otros que son poetas. Hay gente que sabe hacer música, hay otros que son músicos. Hay gente que hace ciencia, hay otros que son científicos. Hay quienes hacen el amor y hay quienes aman. (Max-Neef, 1992)

De acuerdo con estos ejemplos, y la alegoría que se planteó desde el inicio del documento con relación a la

palabra ‘operador’, se puede afirmar que la ‘creación’ es un ‘operador complejo’ y polimorfo que tiene en su apropiación múltiples usos y proximidades, y es en ese sentido en el que procuraremos hacer un acercamiento a la manera en la que este opera como método y concepto, en diferentes campos de conocimiento: el lenguaje, el arte y la educación.

La ‘creación’ como palabra, concepto y acción; la palabra, el concepto y la acción como ‘creación’

*De la boca de la naturaleza salen las cosas;
de la boca del hombre, las palabras.*

Entre las palabras y cosas, ¿cómo es posible el encuentro?

Algunos sueñan con eso, y escriben esta ilusión como si fuera una certidumbre.

*Otros olvidan la naturaleza para vivir sólo dentro de la palabra,
y olvidan la palabra para encerrarse en las cosas.*

*Otros por fin viven, piensan y escriben
dentro del espacio que separa siempre la palabra de la cosa.*

Adonis (2021)

Intentar definir a la ‘creación’ inevitablemente nos lleva al universo de la razón y la argumentación, obliga a establecer relaciones temporales y conceptuales entre la palabra y la cosa, con las limitaciones que ellas implican. Todos sabemos que la cosa, por naturaleza, es infinita en sí misma, no como la palabra o las palabras que intentan

describirla o representarla. Esto mismo ocurre con la ‘creación’, es infinita en tanto ella *es*. Sin embargo, hemos construido fantasmas frente los conceptos que la definen o la circundan, y estos se convierten en valores que parecen tener la solidez natural de la roca, parecen hijos legítimos del tiempo, y contrariarlos puede ser considerado herejía. Nietzsche (2014) en *Así habló Zaratustra* escribió: “¡cuidad que no os aplaste una estatua!” (p. 126). Las estatuas a las que refiere son los conceptos totémicos que impiden moverlos, desplazarlos, transformarlos, a los cuales se les guarda reverencia, son respetados y en muchas ocasiones venerados; mantienen el aura de la verdad, como el arte, el artista y la misma ‘creación’. Intentar describir el espacio que separa la palabra de la cosa, hablando de la ‘creación’, representa forzosamente un riesgo.

En muchas ocasiones la definición sobre las cosas ayuda a “materializar” el concepto, lo hace tangible, le asigna una forma. Así, en múltiples lugares preferimos el concepto a la cosa, por la misma incapacidad de ver de manera simple la cosa en la cotidianidad. Preferir el concepto sobre la cosa es sólo un síntoma de una forma de conocer, la razón. Por esto procurar ver la ‘creación’ en la acción misma resulta una tarea casi imposible. Parece “imposible pensar” en clave de ‘creación’, o cuando ella está teniendo sentido, tal vez porque se encuentra en el espacio entre la palabra y la cosa, en donde no depende de la organización estructural de la razón.

Esta misma pregunta sobre la imposibilidad de pensar la hizo Michel Foucault en la introducción al texto: *Las Palabras y las Cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, como parte de un comentario después de describir, como dice él “cierta enciclopedia china” (refiriéndose a un texto de Borges). Al respecto plantea Foucault:

En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto. Así pues, ¿qué es imposible pensar y de qué imposibilidad se trata? (1986, p. 1).

En la misma línea Philippe Sabot (2007), explicando a Foucault, formula otra pregunta en el mismo sentido: ¿lo que resulta pensable no lo es siempre sobre el fondo de un imposible pensar, de un posible impensable? La respuesta a esas preguntas, se convierten en el sustento del proyecto de la arqueología del saber, y para nuestro caso sugieren cuestionar si la creación escapa de esa estructura lógica desde donde son pensadas todas las cosas.

Igualmente es importante reconocer que para esta aproximación la obra no es la creación, ni el creador es la obra. Tal vez lo que estamos intentando ubicar se encuentra en un lugar distópico o construido sólo a través de la *experiencia*.

Con este marco de posibilidades, y las múltiples lecturas ubicadas en el intersticio entre la palabra y la cosa, es inevitable preguntarse entonces: ¿cómo “el que hace” o “el hacedor” se involucra con el proceso, con su creación, y con lo que llamamos “realidad”? Buscando responder a esta compleja e intrincada pregunta, inicialmente se retomará la fauna de la zoología poemática de Chantal Maillard (2008), y en un segundo momento se intentará hacer un rastreo etimológico y ontológico de la ‘creación’ en tanto palabra que se hace concepto y acción.

Maillard es una poeta y filósofa nacida en Bélgica, quien también tiene nacionalidad española. Esta reconocida poeta esbozó una importante reflexión desde la experiencia y pensamiento que ha construido como profesora, poeta y filósofa; en ella recoge indudablemente su experiencia con el acto de la creación. Esta propuesta se condensó en el libro: *En la traza. Pequeña zoología poemática* (2008). En la interesante y delicada reflexión, Maillard plantea, a manera de metáfora, tres tipos de “hacedor” o “el que hace”, para hablar del poeta o artista (sin distinción); y establece una forma de ser en cada modalidad del creador, tanto con su proceso, como con la creación y la realidad:

Propongo que consideremos tres modalidades de relación que son, a su vez, tres modelos teóricos: el de descubrimiento y revelación, el de construcción, y un tercero al que dejaré sin nombre invitándoles a ustedes a que se lo pongan.

El primero, el de descubrimiento, puede inscribirse dentro de lo que en filosofía se denomina “realismo”. Una actitud realista es la que entiende que la realidad está dada y que lo que el ser humano puede hacer es descubrirla, en la medida de sus capacidades. El poeta, aquí, es un mediador; a él le toca revelarla.

El segundo, el constructivo, entiende que la realidad no está dada, sino que ha de ser construida. Así que, como en todo idealismo filosófico, necesita entender a los individuos como sujetos activos cuyo cerebro no sea un sistema tan sólo perceptivo, sino operante. El artista, aquí, es un arquitecto, o un tejedor. También es un científico. le compete proponer nuevos patrones. En ambos casos, tanto si se descubre como si se construye, la realidad es algo estable, y está afuera; tanto si el poeta la recibe como si el artista la construye, no forma parte de él, ni siquiera cuando hablan en primera persona proponiéndose en sí mismo como objetivo. Según el tercer enfoque, lo que llamamos “la realidad” sería inestable, moviente y, a pesar de sus constantes (las que le permiten a la ciencia elaborar patrones teóricos), irreductible a parámetros fijos. Hablaríamos del suceso ahí donde se hablaba de realidad, y veríamos trayectorias ahí donde creíamos ver objetos y sujetos. La noción ritmo reemplazaría las de materia y forma (lo que sucede, sucede con un ritmo). Hablaríamos de resonancia y de escucha. ¿Y el poeta? el poeta no haría ningún ruido. Abriría la mano, tan sólo, para el poema (2008, pp. 8-9).

Estos tres modelos son equiparados, por Chantal Maillard, con tres animales, así: el primer modelo el descubridor-revelador, con un cangrejo ermitaño; el segundo, el constructor de realidad, con la araña y el tercero con el

caracol. Estas alegorías “*del que hace*” son muy interesantes si queremos encontrar elementos comunes en la distinción que permitan ubicar el pasado y transformación histórica del concepto ‘creación’.

En el primero, el descubridor-revelador, el cangrejo ermitaño va cambiando su concha conforme cambia o crece su cuerpo, se sirve de conchas de animales muertos, se refugia en ella y hace de ella su casa temporal. Al parecer este cangrejo se puede reconocer por su apariencia; sin embargo, al poseer una concha impropia, sus formas son múltiples y eventuales. Para este modelo, la ‘creación’ existe antes de la revelación, la ‘creación’ se sirve de partes muertas que vigoriza y moviliza; es decir, para este caso la ‘creación’ sólo es el vehículo de prácticas, experiencias, emociones, connotaciones, objetos o sentimientos precedentes.

Allí el resultado de la creación es símbolo de otra cosa, de algo preexistente. La labor del creador en este modelo es develar o re-velar las cosas. “El ermitaño no es la caracola, como tampoco el poema es la poesía. El poema es aquello a lo que apunta el decir diciendo; el poema es el eco” (Maillard, 2008, p. 14).

En el modelo constructivo aparece como metáfora la araña. Cuando hace su telaraña va articulando partes que le permiten hacer un “tejido” complejo, va creando su telaraña con engarces y líneas estratégicas que serán el soporte. La araña lanza las líneas principales y las secundarias

juntándolas en una sola estructura; crea algo que no existía. Cuando vemos la tela de araña no sabemos cómo se hizo, existe magia, asombro y admiración en esa ‘creación’, siempre aparece la pregunta por cómo pasó de un lado a otro, como juntó las líneas que le permitieron crear su red, qué hizo que la araña mantuviera cierta claridad sobre su obra, se le asigna cierta virtud por parte del espectador y parece que la araña quiere lucir esa habilidad.

Del mismo modo somos capaces de reconocer a su creador en tanto es una tela de araña y no de cualquier cosa. La telaraña está relacionada directamente con su creador, una araña. En ese sentido, lo importante es cumplir su función y que todas sus partes estén adecuadamente articuladas, a muy pocos les interesa la magia con la que la araña hace su obra, solo se reconoce la asombrosa capacidad de realizarla. En este modelo el creador ya no espera tener correspondencia con el objeto preexistente, quiere, por el contrario, hacer que ella tenga una adecuada articulación, una organización que pueda ser contemplada, apreciada y que produzca placer. Aun así, no solo esto es importante en esta alegoría, también al creador se le debe reconocer y debe tener la capacidad de crear. Así, “la realidad no está dada, sino que se construye” (Maillard, 2008, p. 19).

Es por esto que al describirla, Chantal Maillard cita la raíz etimológica de la palabra arte, para inducirnos a pensar en cómo esta segunda forma ejecuta la creación, así: “el campo

semántico del término “arte” indica: el buen ajuste (*artus*), buena articulación de las partes [...] la finalidad ya no era la práctica, no era exterior a la obra misma; el fin era la obra misma” (Maillard, 2008, p. 18). Para este segundo modelo la ‘creación’ es la emergencia de lo inexistente. Allí brota una condición inédita de la obra, surge la idea de la virtud y la habilidad del hacedor.

En el tercer modelo el caracol provoca una reflexión sobre el creador, la creación y la realidad. Este animal se refugia en su propia concha, pero a diferencia del ermitaño, él es uno con ella; desde que nace depende de ella para sobrevivir y siempre está con él; cuando se oculta, su refugio es en sí mismo, no en su apariencia. A pesar de que se hacen múltiples lecturas del caracol y su concha, por su valor, su forma o su belleza, el caracol no puede reconocer esas lecturas, solo es un animal sin pretensiones, quien se mueve despacio por el respaldo de las hojas; deja su traza con la baba de su cuerpo, que se hace huella, y por ella se puede notar su presencia. En este modelo el hacedor asiste a la pulsión, simplemente percibiendo, asimilando.

Así las cosas, este modelo implica preguntarse: ¿será posible construir una apropiación del mundo, en donde no estemos buscando instalar las cosas en los cajones de la representación, en donde la creación no solo sea la representación de la cosa, sino el reconocimiento de la cosa en sí misma? Parece entonces que con este último modelo

la ‘creación’ es un “acontecimiento”² que está en todas partes y en todos, más bien se hablaría de una postura o una disposición frente a la creación.

Aquí tenemos el tercer movimiento. Del primero acogí la inspiración; del segundo, las travesías y sus encrucijadas, ésas que se resuelven en confluencias rítmicas, en ecos. El hacer metafórico, al fin y al cabo, no es sino el ejercicio de la oblicuidad y la habilidad para situarse en la confluencia de las cuerdas sonoras. El resto es aquietamiento y escucha: inspiración y expiración (Maillard, 2008, p. 36).

En este modelo, la idea de la “realidad” no es un referente para ser descubierto o para ser revelado, realmente desaparece al ser considerado como “inoportuno e inoperante el concepto” (Maillard, 2008, p. 29). No se guarda una relación frente a la llamada “realidad” que permita posicionar a la ‘creación’ como parte de ella o un aporte a ella. Las cosas existen más allá de las palabras, de las denominaciones, de su representación. En este sentido este tercer modelo, parece tener mucho que ver con la

2 “En todo acontecimiento, en verdad, está el momento presente de la efectuación. Aquel donde el acontecimiento se encarna en un estado de cosas, un individuo, una persona, aquel que se designa diciendo: ahí está, ha llegado el momento; y el futuro y el pasado del acontecimiento sólo se juzgan en función de ese presente definitivo, desde el punto de vista de aquel que lo encarna. Pero por otra parte está el futuro y el pasado del acontecimiento tomado en sí mismo, que sortea todo presente, porque es libre de las limitaciones de un estado de cosas, al ser impersonal y preindividual, neutro, ni general ni particular, *eventum tantum...*; o más bien, que no tiene otro presente que el del instante móvil que lo representa, siempre desdoblado en pasado-futuro, formando lo que es preciso llamar la *contra-efectuación*” (Zourabichvilie, 2007, p.11).

descripción que hace el Matsuo Bashō sobre lo que es un haiku: “en el haiku la palabra se resuelve en silenciosa contemplación, sea pictórica como en Buson o espiritual como en Basho. El haiku no sólo es poesía escrita —o, más exactamente, dibujada— sino poesía vivida, experiencia poética recreada” (Basho, 2005, p. 12-22).

El tercer modelo hace pensar sobre las certezas que brinda la cultura nominando cada cosa; así es que este interjuego anula la capacidad de descubrir, crear y recrear el objeto. Cuando el niño cambia la pregunta de *¿cómo se llama? a ¿qué es esto?*, hace notar que la cosa está sujeta a su representación, y surgen de ella los objetos. Con la respuesta a esta pregunta se está transmitiendo la sujeción instituida. “La palabra hace de la cosa objeto, y el objeto es manejable; la cosa no” (Maillard, 2008, p. 30). Así, todos de alguna forma logramos quedarnos con la representación, antes que con la experiencia de la cosa. La contemplación³,

3 Con la expresión *vita contemplativa* no debe evocarse aquel mundo en el que originariamente fue establecida. Está ligada a aquella experiencia del Ser, según la cual lo Bello y lo Perfecto son invariables e impercederos y se sustraen de todo acceso humano. Su carácter fundamental es el asombro sobre el Ser-Así de las cosas, que está libre de toda factibilidad y procesualidad. La duda moderna y cartesiana reemplaza al asombro. Sin embargo, la capacidad contemplativa no se halla necesariamente ligada al Ser impercedero. Justo lo flotante, lo poco llamativo y lo volátil se revelan sólo ante una atención profunda y contemplativa. Asimismo, el acceso a lo alto y lo lento queda sujeto al sosiego contemplativo. Las formas o los estados de duración se sustraen de la hiperactividad. Paul Cézanne, aquel maestro de la atención profunda y contemplativa, dijo alguna vez que podía ver el olor de las cosas. Dicha visualización de los olores requiere una atención profunda. Durante el estado contemplativo, se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas (Chul, 2012, pp. 37-38).

en tanto posibilidad, permite el encuentro con los objetos ya que en su singularidad son infinitos.

Estas tres analogías sobre la ‘creación’ permiten reconocer que su idea es en sí misma múltiple y tiene diferentes aproximaciones, como *revelador*, *creador*, *constructor* o *resonancia*; su caracterización se da precisamente en la condición frente la cosa, la realidad y el creador. En cada uno de estos modelos, se puede inferir esa idea de “operador” o “el que obra”, de las que ya se había hecho un esbozo. Esas interacciones, que plantea Chantal Maillard, son una muestra de la posible existencia de esa idea, en la ‘creación’, de ‘operadores’, tanto metodológicos como conceptuales.

Con lo dicho hasta este momento se puede concluir, de manera apresurada, que la ‘creación’ es simplemente innata al ser humano; sin embargo, se debe reconocer que la palabra para designar tal acción tuvo diferentes variaciones y tensiones en su consolidación. Estas variaciones y cambios son determinantes para entender el tránsito del hombre que imita la naturaleza pasando por el *Dios creador*, al *hombre creador*.

Ya se ha dicho que la palabra deviene concepto y que él permite la aparición de los sujetos de verdad y sujetos de saber. En el caso de la ‘creación’ sucede lo mismo, se hace preciso describir la transformación que tiene el concepto y la manera como éste establece una relación con el hacer

mismo. Para esto es importante reconocer los enunciados de la ‘creación’ como concepto, partiendo del siguiente presupuesto:

En línea directa con la comprensión, los conceptos tienen y ocupan un lugar, personifican un mundo, lo representan y abren el universo de un problema. Tienen una territorialidad y se desterritorializan cuando el problema que cifra exige de él apertura pero no avasallamiento. Un problema está contenido en otro mayor; el concepto lo delimita y crea las pasarelas entre objetos de saber. Todo concepto se fija por sus proposiciones y por la periferia de los problemas que le son conexos. Un concepto tiene su propio perímetro, su longitud y su límite [...] Así mismo, el estudio de un concepto, su lugar, su territorio, sus personajes, sus problemas, su modo de vida, nos obliga a encontrar sus enunciados (Zambrano, 2006, p. 129).

De esta forma, y entendiendo a la ‘creación’ como un concepto que representa un mundo, que tiene su propio territorio y lo personifica; se pueden identificar sus enunciados en cinco momentos diferentes, los cuales permiten entender a la ‘creación’ desde una perspectiva ontológica: 1. La poesía como creación en la antigüedad y la *poiesis*, 2. Dios creador, la creación en la edad media, 3. La creación y el pensamiento moderno, 4. La creación y el arte, y 5. La creación como resonancia.

La palabra ‘creación’ no tiene un antecedente en la antigüedad, si bien en muchos casos los análisis la intentan

acercar a la idea de *poiesis* y/o *praxis*⁴ griega. Esta palabra o concepto no existía en la antigüedad como la conocemos actualmente. Hoy se reconoce a la creación como un algo ubicado entre el obrar y el pensar encarnado en un sujeto creador, esta lectura es derivada de otra que se desarrolló con posterioridad en el siglo XIX, en el que se posiciona al arte y al artista como actores privilegiados de la ‘creación’.

Los griegos no tenían términos que correspondieran a los términos «crear» y «creador». Y se puede decir que no tenían necesidad de ellos. Les bastaba la palabra «hacer» (*poein*). Pero tampoco la empleaban con respecto al arte y a artistas como los pintores y los escultores: porque estos artistas no ejecutan cosas nuevas, sino sólo reproducen las que hay en la naturaleza. «Del pintor, ¿diremos que hace algo?» preguntaba Platón en *La República* y respondía: «Jamás, él sólo imita» (Tatarkiewicz, 1982, p. 1).

Para los griegos el artista podía ejecutar su creación solamente a través de las leyes o las reglas, nunca por medio de la libertad; en el presente, la creación y el creador no se encuentran sujetos a las reglas, tampoco son considerados simplemente un imitador y una imitación de la naturaleza. En esta forma el artista en la antigüedad no “crea” en el

4 Aunque el significado de la palabra griega *praxis* se corresponde, en sentido amplio, con el de nuestro término “práctica”, las estructuras conceptuales en las que encuentra su lugar adecuado son muy diferentes de las nuestras; porque en su contexto clásico, “práctica” se refiere a una forma de vida característica —la *bios praktikos*—, una vida dedicada a la búsqueda del bien humano [...] el problema filosófico moderno sobre la dependencia o independencia entre teoría y práctica carecía de sentido (Carr, 1996, p. 95).

sentido actual, hace reproducciones de la realidad, y la libertad no es un lugar privilegiado en donde él habita. Así, para los griegos:

En la música no había libertad: las melodías estaban prescritas, en particular para las solemnidades y las diversiones, y tenían un nombre elocuente: se llamaban «*nomoi*», es decir, *leyes*. En la plástica, la libertad del artista era limitada por las proporciones que Policleto había establecido para la figura humana, y que había tenido por las únicas adecuadas y perfectas; él mismo las denominó «*canon*», y tras él, otros. También esta denominación era sintomática: *canon* significaba lo mismo que *medida* (Tatarkiewicz, 1982, p. 2).

Sin embargo, los griegos tenían una distinción en donde la libertad era el único vehículo para la configuración de la *creación* y el *creador*, esta excepción era la poesía. “Su nombre griego, *poiesi*, procedía de *poiein*: hacer. Poeta —*poietes*— es el *que hace*. No lo asociaban con los artistas, ni ligaban la poesía con el arte” (Tatarkiewicz, 1982, p. 2). El poeta tenía la libertad que no tenían los artistas. Los poetas para los griegos eran *poietes*; por lo tanto podían crear nuevas cosas, ellos eran *creadores* y sus productos eran *creaciones*; mientras los artistas sólo imitaban la naturaleza y su quehacer era mimético y necesitaban de la realidad y las reglas para configurarse.

A pesar de que los romanos hicieron apropiaciones de muchos conceptos y términos de la cultura griega, ellos sí tenían una expresión que designaba la *creación*, está era

creator, pero no la usaban con el fin de hablar del creador “artista” o el “hombre creador”, esta expresión tenía un fin colonizador, “*creator urbis*” (creador o fundador de la ciudad). Durante la Edad Media, en Europa, el uso de la palabra ‘creación’ se utilizó junto a las de creación y creador, y era exclusiva para referirse a Dios como *creator*, y al mundo como su *creación*. Esta forma de comprender estos conceptos se extendió hasta el renacimiento y tuvo implicaciones frente a los intentos por denominar a la *creación*:

Los escritores y artistas renacentistas trataron de formular ese sentimiento. Probaron diferentes palabras, pero todavía no «creación». El filósofo Ficino dijo que el artista «inventa» (*excogitatio*) sus obras; el teórico de la arquitectura y de la pintura Alberti, que establece de antemano (*preordinazione*); Rafael, que conforma la imagen según su idea (*idea*); Leonardo, que emplea formas que no hay en la Naturaleza (*forme che non sono in natura*); Miguel Ángel, que el artista más bien realiza su visión que imita la Naturaleza; Vasari, que la Naturaleza es vencida por el arte (*natura vinta dall’arte*); el teórico veneciano del arte Paolo Pino, que la pintura es «invención de lo que no hay»; Paolo Veronese, que los pintores disfrutaban de las mismas libertades que los poetas y los locos; Zuccaro, que el artista forma un nuevo mundo, nuevos paraísos (*il nuovo mondo, nuovi paradisi*); C. Cesariano, que los arquitectos son semidioses (*semi-dei*). De manera semejante se expresaron los teóricos de la música: Tinctoris (*Diffinitorium musicae*, alrededor de 1470) exigía la novedad en lo que hace el compositor,

definía al compositor como aquel que produce nuevos cantos (*novi cantus editor*).

Aún más claramente se expresaban los que escribían sobre la poesía: G. P. Capriano (*Della vera poetica*, 1555) afirmó que la invención del poeta nace «de la nada». F. Patrizi (*Della poetica*, 1586) veía en la poesía una «invención» (*finzione*), una conformación (*formatura*), una transformación (*transfigurazione*). Sin embargo, ni siquiera ellos se atrevieron a usar la palabra «creador» (Tatarkiewicz, 1982, p. 5).

Aunque en el renacimiento el hombre tuvo un espacio privilegiado en la astronomía, la ciencia y el arte, éste aún no podía ocupar algunos lugares o contradecir algunas creencias arraigadas por más de mil años. Por ejemplo, el privilegio de Dios como *creador*, que tiene el “poder” de hacer algo de la nada (*ex nihilo*), es decir, el Dios creador podía producir sin copiar la naturaleza. Esta virtud no se le podía conceder a los hombres. El hombre mantiene una condición terrenal como “creación de Dios”, esto no le da esa misma oportunidad de convertirse en *creador*. De ahí que los hombres corresponden con las proporciones divinas que se encuentran presentes en la naturaleza, pero no podían estar por encima de esas proporciones, no podían crearlas; solo descubrirlas, revelarlas, como lo demuestra la revisión histórica del término: “El latín era más rico que el griego: tenía ya un término para la creación (*creatio*) y el creador; tenía dos palabras —*facere* y *creare*— donde el griego tenía sólo una: *poiein*” (Tatarkiewicz, 1982, p. 3).

Con la influencia del pensamiento científico del siglo XVII, “en el siglo XVIII aparecía con más frecuencia en la teoría del arte el concepto de *creación*. Se combinaba con el concepto de imaginación, que por entonces estaba en boca de todos” (Tatarkiewicz, 1993, p. 3). Se puede decir que solo después del romanticismo, en el siglo XIX, el término *creador* se emparentó con el “arte”, y esto permitió la consolidación de la idea del *creador*, quién era en exclusividad el artista, este poseía unas cualidades excepcionales que le daban la posibilidad de leer el mundo de forma diferenciada; es así que la referencia al artista siempre apelaba a la idea de “*creador*” y su obra a la de *creación*.

Ya en el siglo XX la idea del creador se le asigna a todos los hombres, y con ellos a todas las expresiones y formas de la cultura. Se le asignó la virtud creadora a todos los oficios y actividades humanas, y la de creación a todos sus productos. De esta manera fueron apareciendo palabras relacionadas con esta actividad —todas derivadas de la creación—, en muchas ocasiones estas palabras causan confusiones frente a la indeterminación del concepto, por ejemplo: creativo, creatividad, crear, creador, artista creador, entre otras.

La ‘creación’ adquiere entonces una doble connotación, se convierte en proceso y en producto, y esto hace más compleja su comprensión y determinación. Es proceso en cuanto la *creación* depende y es resultado de la genialidad

o el pensamiento que tiene lugar en el sujeto durante la ejecución; y es producto porque en el resultado se puede ver efectivamente que ese proceso se dio con éxito, por lo tanto, el resultado tiene virtudes como “novedad” o “energía intelectual”. De esta manera, en el mundo contemporáneo:

Consideramos creadores a aquellos cuyas obras no sólo son nuevas, sino que también constituyen una manifestación de una particular capacidad, tensión, energía intelectual, talento, genio. La *energía intelectual* gastada en la producción de una cosa nueva es la medida de la creación en no menor medida que la propia novedad de esa cosa. Es, en verdad, otra medida de la creación, junto a la novedad. La creación tiene, pues, dos criterios, dos medidas. Pero ambas —la energía intelectual al igual que la novedad— no se pueden medir, únicamente pueden ser evaluadas de manera intuitiva. Es por eso que la creación no es un concepto con el que se pueda operar de manera exacta (Tatarkiewicz, 1993, p. 15).

Hoy en día la *creación* pasó a convertirse en una virtud del mundo capitalista en donde palabras como: creación, creatividad, imaginación, curiosidad, flexibilidad, resiliencia, divergencia, se hacen sinónimo de lo nuevo y la muestra de una capacidad humana que le permite a hombres y mujeres destacarse en el mundo de la competencia. Es por esto que nos encontramos hoy con la *creación* y la *creatividad* como competencias que deben ser desarrolladas en los niños desde la escuela. En ella se agencia la creatividad bajo la premisa que todos somos creadores y que esa condición nos va permitir mantener

un lugar preponderante sobre la naturaleza. Se entiende así que los individuos con una alta capacidad creativa tendrán mejores desarrollos laborales y tecnológicos. Esto cambia por completo la idea que tenemos del *creador*, quien exclusivamente se ocupa de la producción, contemplación y la interpretación del mundo; la creación pasa a ser concebida también como una competencia necesaria para el desarrollo del mundo capitalista.

Ahora tenemos claro que no siempre la creación fue un asunto inmanente a la existencia humana, por el contrario, la consolidación de esa idea dependió en buena medida de la relación con la libertad, lo divino, el descubrimiento y la habilidad. Volviendo a la propuesta que hace Chantal Maillard frente a la creación, se pueden homologar estas concepciones de la ‘creación’, a momentos dentro de la historia de la palabra. Así el cangrejo ermitaño, en el perfil de descubridor, tiene que ver mucho con la forma *creación* del renacimiento; la araña, que pertenece al modelo constructor, con los desarrollos del pensamiento ilustrado que se consolidaron en el siglo XIX y la reafirmación del artista como legítimo y único creador; el caracol, que se puede decir que está orientado a pensar a la creación como resonancia, está relacionado con el mundo contemporáneo. En esta última, la creación está en el individuo con su capacidad para crear; la relación con la realidad, la creación y el creador está en su propia concha, todo es creación en tanto todo está ahí.

Posiblemente como resultado de esta última lectura en la actualidad vemos hacia el pasado y leemos con naturalidad, y sin sonrojo, a la ‘creación’ como algo inmanente en el ser humano que desde siempre ha existido. Esta forma de ser de la creación, en tanto connatural al hombre, ha cerrado la discusión a asuntos que se encuentran apenas en la parte más superficial, por ejemplo, auto-revestirnos de esa virtud, celebrarnos creadores y honrar y glorificar nuestras creaciones. Hace falta pensar profundamente en qué significa crear, ¿cómo es que el hombre se encuentra con la cosa cuando crea?, ¿cómo el producto de lo que llamamos creación responde al acto?, y ¿qué de ese acto está delimitado por los componentes de la creación, en tanto concepto y/o método?

