

## Prólogo del editor

### **LOS RASCACIELOS DE MARFIL. CREACIÓN E INNOVACIÓN EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA**

[Publicado en J. L. González Quirós, Ed. *Los rascacielos de marfil. creación e innovación en la sociedad contemporánea*, Lengua de trapo-Escuela contemporánea de humanidades, Madrid, 2006, 296 páginas, ISBN 84-96080-67-6, pp. xi-xxviii.]

Durante los años 2003 y 2004, el seminario de investigación de la Escuela Contemporánea de Humanidades se dedicó a estudiar la idea de creación desde muy diversas perspectivas. El proyecto surgió de un comentario de Ramón Rodríguez a propósito del análisis de Taylor (en su *Ética de la autenticidad*) en relación con la idea moderna, y no caduca, del *individuo* como una especie de creador de sí mismo. A partir de esas primeras discusiones nos fuimos fijando en las perspectivas y las dificultades que la idea de creación nos brindaba para entender la situación de la cultura contemporánea. Fruto de aquellas sesiones de trabajo son los artículos que vienen a continuación; en ellos, a una unidad de intención y propósito, se sobrepone la muy diversa condición de sus autores.

Hablar de *creación* supone, como mínimo, habérselas con una expresión cuya historia soporta la carga de la teología, el romanticismo y la psicología, además de los abundantes, y no siempre compatibles, menesteres que desempeña en nuestra sociedad a demanda del consumo, de la tecnología y de la indisputable vinculación que existe entre la dinámica institucional de la cultura y las exigencias y veleidades del mercado. No se trata sólo, pues, de reflexionar sobre la incontestable capacidad inventiva del ser humano, sino de dirigir la mirada a un buen número de cuestiones a ella ligadas que tienen que ver con el modo propio de ser de las sociedades, y muy especialmente con la nuestra. Los autores han escogido algunas para analizarlas con brevedad y han dejado otras, muy conscientes de que el océano de cuestiones que inevitablemente se suscitan es, como le recordaba Hamlet a Horacio,

más amplio que sus respectivas filosofías. El conjunto de los artículos tiene, sin embargo, algo más que una unidad de asunto; resuenan en ellos las discusiones, los acuerdos y las disensiones de muchas horas de conversación y disputa académica. Además, conscientes de que había varios aspectos que quedaban sin cubrir, pedimos la colaboración de algunos autores para subsanar esas carencias. Unos pudieron atendernos y a otros no se lo permitió la agenda. Fruto de esa ayuda desde fuera de la ECH es el excelente ensayo a dos manos sobre el poder creativo de la imagen debido a Gonzalo Abril y a Wenceslao Castañares.

A mí, como editor de los textos, me ha tocado decidir el orden de su inclusión en el presente volumen para ofrecer una lectura conjunta lo más coherente posible. Cabían varias posibilidades, como verá con claridad quien lea por entero el conjunto de estos trabajos, y, finalmente, me decidí por ordenarlos por un criterio temático que, la verdad, me parece a mí mismo bastante poco creativo. No obstante, quien como yo he hecho los lea en este orden verá cómo configuran una polifonía nada malsonante.

El trabajo de José Luis Pardo, «Crear de la nada. Ensayo sobre la falta de oficio», constituye una excelente presentación histórica a una de esas cuestiones de principio que aparecen de manera persistente cuando se plantean las relaciones entre la libertad del creador y los códigos o reglas con los que habitualmente se reciben las novedades. Pardo empieza por subrayar que hasta el siglo XVIII los pintores, músicos, arquitectos y escritores fueron enteramente ajenos a cuestiones que hoy consideramos esenciales, tales como la reflexión sobre la naturaleza de la propia actividad artística. Entre ellos y nosotros está la invención kantiana de la Estética como un ámbito enteramente distinto de cualquier Poética clásica. El pensamiento kantiano introdujo en la esfera de las Bellas Artes la idea de la libertad del creador como autor de una belleza nueva que no podía reducirse a ningún modelo previo, ni a la Verdad ni al Bien. A partir de Kant la belleza de la que se ocupan los artistas no pertenece al reino de la experiencia sino al de la imaginación, aquel en el que se da la libertad para inventar una nueva unión universal; es decir, más allá de lo puramente particular y subjetivo, la unión entre entendimiento y sensibilidad, entre espíritu y materia. Aquí reside la esencial heterogeneidad entre la Estética moderna y las Poéticas tradicionales. El arte se crea y se sostiene en el juicio estético y no en nada externo a su carácter esencialmente innovador, de manera que, como dice José Luis Pardo, quienes

lamentan la ausencia de cánones objetivos para valorar las Bellas Artes debieran consolarse pensando que esa ausencia no es «el fruto desdichado de una modernidad degradada y envejecida sino, al contrario, el producto prematuro de su juventud». Pardo subraya que el arte se caracteriza por carecer de criterios estéticos preestablecidos en la medida precisa en que es producto de la libertad.

La tentación de reducir esa libertad enmarcándola en un contexto que permita *comprenderla mejor* para obtener *lecturas rectas* no ha cesado de presentarse con distintos ropajes, pero, como subraya José Luis Pardo con mucha eficacia, tiene un flanco peligroso: es imposible vivir fuera de un contexto, y al mismo tiempo es muy fácil ahogarse a base de estrechar sus límites. Para Pardo, la obra de arte es un signo específica e intencionalmente libre de contextos externos y constrictivos, que nos ayuda a avanzar por un camino recto hacia la novedad, hacia lo inesperado.

El texto de Jesús de Garay, «Crear sentido», propone una ampliación de lo que se entiende normalmente por libertad creadora, por creación. Su análisis parte de determinar un anclaje claro del concepto de creación para hacer un análisis original y desmitificador de su significado. Para Garay, cualquier creación debe entenderse en función del sentido, como un cambio o una innovación en la que no hay que ver nada misterioso ni mágico por mucho que a ello nos tiene el origen teológico del término. La creación no es, por tanto, algo específicamente divino, sino muy humano, lo típicamente humano. Ser creador es lo que mejor define al hombre y es precisamente por eso por lo que la creación se atribuye a Dios, puesto que nuestra idea de Dios se obtiene mediante la adición de toda clase de perfecciones. Garay acude a la fotografía para ilustrar lo que significa crear como creación de sentido. Al fotografiar se determina un sentido mediante la elección de una serie de variables, como la iluminación, el momento o el encuadre, y hacer eso es algo tan vulgar como pueda serlo la más cotidiana de nuestras acciones o elecciones. Este tratamiento de la cuestión requiere abandonar por carente de sentido la supuesta relación entre los conceptos de creación y de nada, porque la nada no aclara nada, por más que se comprenda el intento cristiano de distinguir la creación divina de la obra de un demiurgo. En cualquier caso, de tejas abajo, crear significa crear una forma, no es dar existencia, sino dar forma. Garay afirma que crear supone un poder, un poder que soporte la indeterminación, que sostenga

posibilidades. *Libertas est potestas*.

Pertrechado con esta idea, Garay analiza tres casos en los que la creación es esencial: la ciencia, la retórica y la comicidad. La ciencia es creadora porque impone un nuevo sentido: el de la identidad. El discurso retórico, por el contrario, no pretende expresar la identidad de la verdad universal, única: busca la pluralidad, adaptarse a lo distinto y por eso merece el reproche platónico y el elogio nietzscheano. La mirada cómica, por último, es creadora porque subvierte lo convencional, porque vuelve ridículo lo honesto, divertido lo serio y profano lo sagrado, cambiando el sentido del orden del mundo en un juego en el que quedan en suspenso, al menos mientras reina la comicidad, el orden y las responsabilidades.

Juan Luis Conde, en sus «Notas sobre la creación poética», se adentra en consideraciones rotundamente políticas, pues se ocupa de en qué ha venido a consistir la poética en una situación en que la creación queda enteramente determinada por las relaciones entre creadores, industria y público, por su equilibrio inestable (que se reequilibra permanentemente mediante cruces y mistificaciones). Se trata de un ámbito mercantil muy específico que es constituido y sustentado por el poder cuya poética expresa.

Conde comienza su análisis haciendo ver cómo la *Poética* de Aristóteles no es ya para nosotros lo que era para él: nosotros la entendemos como una receta, mientras que él creía estar haciendo un diagnóstico de la naturaleza de la tragedia. Tanto ayer como hoy, cuando se habla de poética se está hablando del poder, del poder que dicta e impone un determinado *gusto*, algo que Juan Luis Conde define como «la grata sumisión a un determinado poder» cuyas reglas se imponen repitiéndolas machaconamente. La perspectiva del pasado tiende a confundirnos e interpretamos la *singularidad y soledad de la obra de Aristóteles* como la solidez de una diagnosis, tendiendo a no ver lo que en ella hay de defensa declinante de una cultura amenazada que había troquelado su gusto escénico en ceremonias religiosas. En cualquier caso, la autoría experimenta un proceso de proliferación desmedida a finales del siglo XIX, una situación que termina por favorecer a las artes en equipo, como el cine o la televisión, en cuyos productos intervienen multitudes, que relega por completo al autor y le obliga a multiplicarse, a reproducirse con una tasa alta de reposición si no quiere desaparecer literalmente de la escena.

La industria cultural no sólo manufactura libros, conciertos o representaciones, fabrica, sobre todo, el gusto mismo del lector, del consumidor de esos productos. En ese proceso se tiende a producir una identificación de los poderes editoriales y los poderes de comunicación: a los últimos se les encarga crear el fenómeno que explotarán los primeros, creando un mercado en el que es perfectamente posible que se contraten pólizas de seguros en relación con el riesgo que asume un editor si decide apostar por una *poética* que no ofrece las debidas garantías de público. En esas condiciones no es de extrañar que el «gusto» que se está imponiendo en nuestro tiempo no sea precisamente «vanguardista», de manera que, como concluye Conde, «entre la tragedia griega y la novela contemporánea, los lectores activistas han sido sustituidos por vendedores profesionales».

El análisis de Jorge Lago, «Creación de futuro, creación de sociedad», se coloca en una perspectiva sociológica, analizando la forma en que las sociedades crean y definen sus tiempos, su pasado y su futuro. Lago parte de que el rasgo que define mejor a la sociedad moderna es su permanente dinamismo, un cambio perpetuo que exige para mantener su equilibrio una determinada semántica de los tiempos: una afirmación de no ser ya y de no ser todavía, pero estar en el camino de ser subordinando el presente a lo porvenir. Este desplazamiento temporal se ha visto favorecido, desde un punto de vista histórico, por un tránsito desde la idea de que el mundo es perfecto (Dios como constructor de un mundo perfecto o la naturaleza que repite una secuencia esencialmente inmutable) a la idea de que cualquier perfección está en el futuro, lo que conlleva un grado de aceptabilidad de un escenario en el que ni hay seguridad, ni orden ni armonía, y que precisa, por tanto, del predominio del futuro, de lo que hay que prever y lo que hay que transformar.

El sujeto moderno, consecuentemente, no está ya predestinado por un inamovible espacio social, sino que tiene que enfrentarse a una trayectoria incierta arrojado a un mundo en el que la tradición ya no tiene capacidad normativa, en la que casi nada es seguro ni apenas duradero. Lago afirma que inseguridad y riesgo no son rasgos constitutivos de la posmodernidad sino caracteres radicales de la modernidad. Citando a Luhmann, recuerda cómo la utopía se desplaza del espacio al tiempo, del lugar ignoto pero contemporáneo al futuro, un desplazamiento que acentúa los rasgos de subordinación temporal del conjunto de fuerzas que pugnan por

negar el presente y acercar temporalmente la salvación. Cuando la aparición salvífica del futuro, por otra parte siempre aplazada, se ha visto desmentida, esa decepción ha traído consigo, inevitablemente, una crisis de la utopía, facilitando una represión bastante radical de cualquier forma de optimismo y una nueva apología de la adaptación a las exigencias del tiempo presente. La ciencia y la tecnología no han resistido tampoco los embates de la contingencia, de manera que es fácil comprender que el afán de refugio en una identidad haya tendido a fijarse en otras dimensiones de la existencia más cálidas y cuyo ritmo de alteración es menos perceptible: la nación, la pertenencia, el género, o incluso el barrio o la pandilla.

El ensayo de José Antonio Millán Alba, «La creación en lo sagrado», se pregunta por el lugar que ocupa lo sagrado en un contexto en el que impera, como señala John Berger, un subjetivismo extremo. Millán caracteriza lo sagrado como lo apartado, lo separado, lo que es inmune al deterioro del tiempo. Sólo sobre el fondo de esa definición puede entenderse de manera plena la idea de fiesta, la legitimidad y la necesidad de interrupción del flujo temporal, de lo previsible, de lo rutinario, para que la sorpresa y la novedad penetren en el mundo común y lo fecunden. En este sentido, el verdadero arte, independientemente de su temática, puesto que emplea un lenguaje fundamentalmente analógico, que no subraya los rasgos del mundo común sino la unidad profunda que hay detrás de lo diverso, es en sí mismo algo religioso, pues religión es afirmar la existencia de lo que no puede reducirse a la experiencia común. Por el contrario, cabe observar que cuando el arte se vuelve exclusivamente sobre sí, se torna del todo incapaz de apuntar a la experiencia objetiva de lo sagrado, algo que requiere una continua expropiación, incluida la del lenguaje mismo, pues, como decía Rimbaud, las visiones de lo absoluto exigen lenguajes nuevos. Desde el punto de vista del sujeto, la experiencia de lo sagrado implica un anonadamiento, una experiencia que es del todo distinta de la mera conciencia de falta moral porque no se sitúa en el plano ético sino en el de la percepción de la verdadera irrelevancia de la realidad común. Para el hombre religioso, como advirtió Eliade, lo sagrado equivale a la realidad por excelencia, y lo que no es con-sagrado, es, por así decir, algo en cierto modo irreal.

El lenguaje propio de lo sagrado es de naturaleza eminentemente simbólica porque ha de pretender, sobre todo, que salgan a la luz los aspectos no triviales de la existencia, que se transfigure el sentido habitual de lo que tomamos por vida. Quien haya tapiado la ventana

de la novedad radical no podrá nunca entender ese lenguaje, porque se niega a la posibilidad misma de recibir un don capaz de transformar el sentido de cuanto piensa y hace, y es enteramente incapaz de abrirse a la consideración de lo sagrado, del misterio mismo de Dios. Eso es habitualmente lo que sucede cuando se da por sentado que lo moderno es sinónimo de a-religiosidad, que la atención a lo religioso es cosa de otro tiempo.

Juan Arana, en «Formas y patología de la creatividad», se plantea, mediante un análisis muy leibniciano, en qué consiste la genuina invención, la sabiduría que poseen los que aciertan. Parte de recordar el alto grado de reconocimiento con el que acogemos a quienes nos parecen inventores de algo valioso, auténticos creadores. Arana estima que el signo de poseer creatividad es el único elemento jerarquizador que rompe legítimamente el igualitarismo democrático vigente, pese a que la psicología de los creadores es, con gran frecuencia, literalmente insoportable, aunque sólo sea porque los condena a soportar de continuo una situación agónica en la que «la liberación definitiva de las preceptivas será también el punto de ingreso en la agonía final». La imposibilidad de hacer música sin sonidos, literatura sin alfabetos, o ciencia sin formalizaciones nos sugiere que la creatividad humana es griega antes que hebraica, más *demiúrgica* que *creacionista*, que se mueve en un ámbito que, por grande que sea, no es infinito, y cuyos resultados podrían ser descritos, en principio, con técnicas de pura combinatoria.

Esta naturalización del proceso creativo, el fin del sueño romántico, lo coloca al alcance de todas las fortunas para gozo del ciudadano medio, pero deja intacto el elemento decisivo en el acierto creador. Arana analiza la diferencia de estilos entre un Leibniz, al que las ideas le asaltaban con exceso, y un Newton, que lograba el éxito concentrando en un solo punto toda su energía intelectual. Leibniz era un creador *demiúrgico*, mientras que el físico inglés era, más bien, *divino* a la manera bíblica. En cualquier caso, las alternativas ensayadas hasta hoy para remedar la creatividad mediante diversos algoritmos se saldan con un éxito extremadamente modesto: el cerebro creativo tiene que alimentarse seguramente con algo más que diccionarios y reglas sintácticas porque precisa estrategias de invención no escritas, que él mismo ha de pergeñar sobre la marcha. Por esta razón el hombre deberá seguir siendo descrito como el animal creativo, un sujeto inquieto que sólo se declara satisfecho cuando no tiene otro remedio porque ya le ha cubierto la tierra. La

creatividad ha llegado a convertirse en una obsesión, en una especie de neurosis colectiva, en una especie de imperativo categórico, sin caer en la cuenta de que apenas tiene sentido al margen de motivos e intenciones. Concluye Arana afirmando que «cansarnos de innovar es cansarnos de nosotros mismos» y no se ve cómo podría romperse ese círculo *morboso*.

Jaime Repollés, en su «Recetas para un apetito visual perdido», se refiere a la situación histórica de la pintura y nos explica su remedio. La clave está en el olvido de su antiquísimo origen gastronómico, en echar de lado su valor como invocación a los animales para la caza. Ese olvido explica que el espectador de la pintura salga cada día más hambriento de las pinacotecas, empachado de aderezos culturales pero con una ingrata y persistente sensación de estómago vacío. Un remedio podría consistir en la visita de un mercado tradicional, pues los mercados son instituciones que han sabido preservar su efímero patrimonio gracias al esmero con que han mantenido su tradición de trato con las viandas, mientras que museos, bibliotecas o universidades no han sabido hacer lo propio. Iniciados en este negocio, y bendecidos por los ritos paganos del sacrificio y la ofrenda, podemos obtener los beneficios de una verdadera guía básica de pintura mirando el trabajo de tenderos y empresarios para entrenarnos en artes más afinadas a la picaresca que a una supuesta especulación sobre el sentido último de la existencia.

El trabajo de los comerciantes se integra en el tejido social de un modo que nos permite entender el papel que jugaron tejedores, tapiceros, orfebres, guarnicioneros, mosaiquistas, peleteros, sastres y joyeros en la aparición del milagro renacentista. La pintura posterior, el óleo flamenco, el *sfumato* de Leonardo, los colorantes de Miguel Ángel y los conservantes de Rafael vive de esa inspiración rica en vida y en trasiego. El manierismo perdió sin embargo esa referencia, es una pintura hija de los frutos secos de la reflexión estética que sólo podía producir colores tristes y enfermos, algo incomedible que se ofrece a la inapetencia forzada del público empachado de cultura, atiborrado de etiquetados eruditos e inclementes, y cuya capacidad de comprensión ha quedado embotada por diversas pedagogías igualmente ayunas, por la comida basura de las reseñas y por la cháchara de vecindario de quienes disimulan su hambre paseando. Una pintura que oculte la sangre bajo los efectos de la cámara oscura, que se subordine a la mirada fotográfica, nos deja sin motivo real para ser pintores, pero si por el contrario abrimos los ojos y comparamos las tersuras de las



leguminosas con la piel de las personas, entonces volveremos a saber para qué y qué pintar, seremos pintores.

Carlos Dubán Urbina, en «Instalaciones: la creación de espacios: arte-arquitectura», nos entrega un texto que se ocupa de analizar una forma singularmente nueva de creación artística. Es realmente curioso que el arte nos devuelva una reflexión sobre el espacio que parecía olvidada desde que el éxito hizo de la ciencia moderna un método de acción antes que un acicate del pensamiento. Las instalaciones se ocupan de hacernos caer en la cuenta de cómo es el espacio en el que vivimos, un espacio al que su teórica infinitud parecía haber privado de formas. Esa infinitud ha sido el fondo sobre el que se ha consagrado una visión arquimediana del espacio que constituye nuestro sistema básico de orientación en el universo práctico: adelante/atrás, derecha/izquierda, arriba/abajo. Pese a haber sido concebidos en un espacio esférico, vivimos casi siempre en cajas arquimedianas, esas cajas que, en manos de ciertos arquitectos y artistas, han pasado a convertirse en campos de experimentación para la creación de *otros* espacios cuyos elementos interiores y exteriores no establecen entre sí una relación de funcionalidad sino simbólica.

Las instalaciones abren las cajas a interferencias entre lo público, lo autobiográfico, lo crítico, lo lúdico, lo simbólico, lo tecnológico, etcétera, convirtiéndose así el interior en una matriz donde se moldean nuevas formas espaciales sensibles, nuevas maneras de habitar que pueden fundarse en otros modos de comprender el espacio. En las instalaciones, como en los sueños, uno se sumerge porque representan el despliegue de un sueño de una caja arquitectónica. Así, experimentar una instalación artística sería como adentrarse en un espacio onírico inundado por una serie de imágenes yuxtapuestas cuyo significado sólo emerge mediante una operación posterior de libre asociación, según ha señalado el psicoanálisis. La condición onírica de las instalaciones recoge y ordena, de la mano del artista, los materiales necesarios para construir y compartir una narración mediante la transferencia de experiencias espaciales subjetivas al espacio de la instalación. Una manera de constatar que cada vez hay no sólo más cajas dentro de cajas dentro de cajas, sino también más capas sobre nuestros sentidos, más distancia respecto a lo inmediato.

Gonzalo Abril y Wenceslao Castañares, en «La imagen y su poder creativo», se plantean la cuestión de la potencia creativa que hoy se

atribuye a la imagen. Parten de una cuestión clásica: explicar cómo la experiencia sensible, que es un conocimiento de lo particular, puede convertirse en un conocimiento de carácter general. Guiados por las ideas de Peirce, analizan los conceptos implicados en la intelección de las imágenes. En su opinión, la creatividad aplicada a la imagen no deriva tanto de su potencia simbólica (en el sentido de la estética romántica) como del recurso a la *alegoría*, un procedimiento semiótico que la corriente dominante de esa misma estética aborreció, estimándolo contrario a la *poiesis*, a la creatividad artística. Goethe fue el precursor de esa manera de pensar al considerar que la alegoría valora lo particular sólo como ejemplo de lo general.

Una cierta *mimesis* está en la base de todo tipo de innovación, tanto en los textos verbosuales protomodernos como en el ecosistema cultural de la creatividad visual del siglo xx; pasando también por la praxis barroca de la imagen (preludiada sin duda por la cultura medieval y renacentista) que normalizó esa clase de espacio visual que constituye un *marco mental analítico*, una red de nexos conceptuales, y no un escenario integrado de representación figurativa. No es difícil reconocer una doble genealogía de la creatividad en la imagen visual del siglo xx: del lado de los cultivadores del símbolo poético quedarían, entre otros muchos, artistas como Kandinsky, Miró, Tapiès o Beuys...; del lado de los alegoristas, autores como Dalí, Kahlo, Magritte o Brossa... Por no hablar de todo el discurso publicitario y del conjunto de los relatos visuales posmodernos: del clip al videojuego pasando por la *short story* del vídeo doméstico o la videografía corporativa y propagandística.

En las imágenes publicitarias comparece siempre un cierto espacio narrativo al que se sobrepone y con el que se trama semióticamente un *espacio alegórico* que teje nexos conceptuales y estéticos entre las figuras y los elementos tipográficos, toda una compleja red de interpretantes que nuestra cultura visual ha naturalizado. No debiera sorprendernos menos el poder creativo de estas «imágenes para leer» que el de las «imágenes para ver» supuestamente propias del gran arte visual.

Alejandro Gándara, en «Creación y locura», se ocupa de señalar algunas interrelaciones entre distintos elementos de una serie de ideas (la melancolía, la obsesión, la fuga) que están presentes tanto en actividades creativas más o menos ordinarias como en estados

patológicos bien reconocidos y que, con cierta frecuencia, se asocian a aquellas. Se trata de un tipo de análisis que tiene antecedentes muy claros en el psicoanálisis y en la analítica existencial de Jaspers y que puede servir de guía para señalar algunos síntomas inquietantes en la cultura actual de la autopoiesis y en el que lo que importa no es tanto aclarar la etiología de la enfermedad o sus diagnósticos como ponerla en relación con ciertas operaciones de la mente implicadas en la creación.

El temor, la tristeza y lo que desde Freud se llama *la pérdida* pueden incentivar un cambio de vida o facilitar el despliegue de energía creativa, en la medida en que son elaborados por la conciencia. La obsesión por que la obra contenga un sentido absoluto más allá de sus inevitables limitaciones, por obtener sin merma alguna lo buscado, hace que la búsqueda no desdeñe nada de lo que encuentre, todo sirve y se lee en función del alumbramiento en curso. Todo signo y toda acción parecen conjurarse para colaborar o impedir la tarea del artista: el universo mismo pugna por encarnarse en la página o en el lienzo para que resplandezcan plenamente todos los significados.

La percepción del mundo como una negación, el empeño en crear un universo entero de reglas, de alumbrar un nuevo sentido, la imposición de una unidad por encima del coro de lo disperso, la autoconciencia del autor como demiurgo, etcétera, configuran el proceso complejo del trance creativo, un espacio en el que comparece casi siempre una presencia daimónica de lo absoluto, una cierta obsesión religiosa, la angustia de la reinterpretación y la presencia de una realidad cifrada. El creador interioriza con orgullo el papel de héroe que eleva a la comunidad a las esferas superiores, a la vez que enfatiza conscientemente su locura, o, incluso, trata de forzarla (como se ve en los casos de Strindberg, Rimbaud o Baudelaire, y en el más extremo de Nerval, que se hunde en ella con el objeto de investigarla y publicar sus secretos). Pero, además, como señaló Foucault, la sociedad se ve reflejada inversamente en esa pasión destructiva y la usa para legitimar el orden, para fortalecer el vigor de la norma. De algún modo, la sociedad necesita ese comportamiento exploratorio y ese empeño en superar lo establecido.

José Luis González Quirós analiza en «La tecnología como creación: entre inventos e instrumentos» los motivos de la invención en ciencia y tecnología, rechazando la idea de que su origen esté en la

debilidad o en el deseo de dominio y sugiriendo que hay que buscar, por el contrario, algo que tiene más que ver con la curiosidad, con el juego, con la capacidad de inventar ocupaciones y vidas más allá de la tradición y de la regla. Sin embargo, frente a la imagen romántica (una concepción conforme a la cual el hombre extrae de su genio la obra bien hecha e impone al mundo su razón, la fuerza de su espíritu), surge la imagen contraria, mucho más verosímil, aunque quizá menos grandiosa: el creador encuentra entre las infinitas hebras que componen el tapiz de la realidad que se le ofrece en su experiencia de trato con el mundo (ahora más que nunca irremediabilmente mediado por distintas tecnologías) una nueva posibilidad y ensaya con ella para ver si consigue una novedad coherente con el resto del mundo, una nueva realidad. Su trabajo es, por tanto, el de un explorador, el de quien se adentra en una selva, no el de quien junta caprichosamente palabras o pinceladas en su gabinete. Su diosa puede ser la inspiración, pero su dios más efectivo es el peso de la realidad con la que se enfrenta.

La tecnología no siempre ha existido, ha sido hecha. En eso se parece a la pintura o a la música. Pero las tecnologías no consisten en una colección más o menos ordenada de creaciones individuales, de hazañas creativas. Son algo más complejo: un edificio, una institución, una rara entidad para la que no nos acaba de servir ni la metáfora de la *selva* ni la del *método*, porque su conjunto forma en todo caso un universo cambiante, escasamente sistemático, muy intrincado. Las artes, cualesquiera que sean, son otra cosa: llevan nombres y apellidos y cuando se separan de sus creadores acaban por ser algo muerto, de museo y, además, ocurren cuando ocurren, no suele haber simultaneidad entre ellas (aunque se establezca algo parecido a posteriori) porque no están enraizadas en una matriz común, mientras que los científicos y los ingenieros consiguen dar la sensación de que siempre están trabajando en lo mismo.

A lo largo de estos once trabajos se despliegan una serie de análisis con un innegable *aire de familia*, que reside seguramente en algo más que su coincidencia temática. Los autores tratan de entender la creciente complejidad del mundo humano, y han comprobado la irreductible ambigüedad que afecta a las respuestas pretenciosamente simples, innecesariamente dogmáticas. El deseo común a todos ellos es, sin duda, que el lector aprenda a volar a su aire en una atmósfera de libertad, sin dejarse vencer ni por el miedo ni por la supuesta obligación de seguir rutas perfectamente marcadas, y a confiar en que, aunque no podamos encontrar

respuestas definitivas para casi ninguna de las preguntas que más nos interesan, podemos seguir confiando en la palabra honesta de quien nos cuenta lo que ve, lo que le parece.

José Luis González Quirós  
Instituto de Filosofía, CSIC  
[jlgonzalezquiros@gmail.com](mailto:jlgonzalezquiros@gmail.com)  
<http://jlgonzalezquiros.es/>