

Índice

Introducción	9
I. La teoría sociológica y la creatividad de la acción	13
1. Razones de una relación problemática	14
2. La teoría joasiana	20
3. Acción creativa: delimitación del concepto	27
4. Tareas de una teoría sociológica de la creatividad	34
II. El nivel pulsional	37
1. Aspectos metodológicos y asunciones iniciales	38
2. La lógica intrapsíquica de la imaginación	42
3. La imaginación como capacidad	48
4. La imaginación como potencia	54
III. El nivel prerreflexivo-práctico	61
1. Acervo de conocimiento y proyectos nuevos	62
2. Marcos de la experiencia: fabricación, apertura y vulnerabilidad ..	69
3. El habitus como explicación de la creatividad de la acción	73
4. Complementariedad y foco de análisis	79
IV. El nivel discursivo	83
1. Creatividad y decisión racional	84
2. La creatividad de la acción como narración de historias	89
3. Estructura narrativa y novedad	96
4. Creatividad de la acción y verosimilitud	100
V. La articulación entre los niveles y la constitución del actor	105
1. Hipótesis de articulación	105

2. Creatividad y socialización	111
3. La creatividad como dimensión de la acción colectiva	113
4. El actor creativo y los otros modelos de actor	121

VI. La estructura de la acción creativa 127

1. La idea de estructura social.	128
2. La dimensión “reglas” y la dimensión “recursos”	134
3. La “cultura” como dimensión estructural: el discurso social	139
4. Profundidad, duración, extensión y nuclearidad	144

VII. Condicionamiento estructural

y creatividad estructural 151

1. Las relaciones básicas entre estructura y creatividad	151
2. Los componentes de la estructura como limitación y apertura	156
3. Las condiciones estructurales de la creatividad.	162
4. Creatividad de la acción y cambio estructural	168

Conclusión. 173

Bibliografía 179

Introducción

La investigación que resume este libro empezó a gestarse hace varios años, cuando todavía estaban emocionalmente cerca los acontecimientos del diciembre argentino de 2001. Me pareció entonces evidente que la teoría sociológica había promovido conceptos de acción social mucho mejor dispuestos para comprender la recurrencia y la regularidad que la emergencia de lo nuevo, aun cuando desde los clásicos no ha dejado de reconocer lo contrario y de asignarle una importancia vital. La tarea que me propuse fue entonces elaborar explícitamente una idea de “acción creativa”, con la esperanza de que ese concepto sirva para retomar algunos temas importantes de la tradición sociológica y pueda representar más fielmente nuestro mundo de la vida argentino y latinoamericano, tan rico como es en debilidades institucionales y exigencias a veces dramáticas de invención y de reinención.

Tal como lo veo, este proyecto nos coloca ante un triple dilema: epistemológico, teórico y político, frente a los que he tratado de terciar buscando un equilibrio, pero con inclinación siempre hacia uno de los polos.

El dilema epistemológico consiste en enfrentar un tema –la creatividad de la que son capaces los individuos y los colectivos– siendo consciente de la reflexividad que tiene la investigación social y por ende tratando, como dice Michel Maffesoli, de no matar lo que se quiere describir. En un extremo de las posiciones tenemos la tecnocracia más o menos brutal con que se abordan a veces los temas de la creatividad, en preguntas acerca de cómo estimularla, cómo medirla o cómo dirigirla. Los trabajos *best seller* de Richard Florida son un ejemplo extremo y conocido, pero sólo uno. En el otro extremo tenemos la apuesta romántica radical, que retoma las primeras críticas a la modernidad y que hace de la imaginación una suerte de bálsamo

último de la libertad sobre el que en todo caso se puede ensayar, pero no conceptualizar. Me siento más cerca de este segundo extremo que del primero, pero entiendo al trabajo teórico de la sociología como una actividad racional, argumentativa y predominantemente explicativa, capaz de hacer algo más que exaltar una potencia.

El dilema teórico está atado al epistemológico y se refiere al tipo de teoría que ha de construirse sobre la creatividad. En un extremo, tenemos aquí la teoría sistemática, que apunta a una gramática explicativa de los fenómenos, dejando la menor cantidad de cosas afuera y en el ideal de una máquina lógica completa. En el otro, la idea de que lo mejor que se puede hacer cuando se habla de creatividad es elaborar una teoría abierta y centrada en lo contingente, una teoría que no cierre, sino que abra, más preocupada por la pluralidad hermenéutica que por los cierres lógicos o, como dice Castoriadis, orientada a elucidar más que a totalizar. Este último es el polo más próximo a mis sensibilidades, pero creo que en su forma extrema dice demasiado poco y permite demasiado poco. Castoriadis ha sido de hecho fundamental a lo largo de gran parte de la investigación, pero he llegado a la conclusión de que sin el refinamiento que puede darle un anclaje sociológico, su filosofía resulta excesivamente débil para el análisis de la creatividad tal como acontece o puede acontecer. El libro puede leerse en este sentido como un procesamiento sociológico de algunas de las grandes preocupaciones de Castoriadis, aunque ése no ha sido mi objetivo principal.

El dilema político es bastante evidente y puede ilustrarse con el hecho casi humorístico de la publicación en simultáneo, a mediados de 2015, del libro de Álvaro García Linera (*Las tensiones creativas de la revolución*) y del de Andrés Oppenheimer (*Crear o morir*). Como tantísimos otros conceptos que tienen o alguna vez tuvieron un potencial crítico y emancipatorio, el de creación y creatividad ha sido absorbido por la propaganda liberal y capitalista y se ha convertido celebradamente en ese elemento de las fuerzas productivas que el propio Marx anunciaba, pero también denunciaba. Va de suyo que frente a este dilema estoy del lado de García Linera, que es también el de Marcuse, el de Walter Benjamin, el de Ernst Bloch o el del propio Castoriadis, pero que exige también un equilibrio si no se quiere hacer de la creatividad una suerte de apuesta política en el vacío, más próxima de lo deseable al optimismo de la voluntad.

Lo que el lector encontrará en estas páginas es por tanto el esbozo de una teoría de la acción creativa, cuyo campo de interlocución es el universo de las teorías sociológicas de la acción. En el apartado 3 del capítulo I se aclara el significado exacto que doy a la expresión (“acción creativa”), pero para evitar malos entendidos digo ya mismo que nada tiene que ver ni con la ideología del genio creador, ni con el discurso de la libertad del sujeto autónomo, que tanto y con razón rechaza la sociología. La creatividad es una forma de acción entre otras y activa unos aspectos entre otros de la constitución corriente del actor social; puede como tal pensarse sociológicamente, y tal es la apuesta fundamental del libro.

El primer capítulo ofrece una exposición general del problema, ubicando primero la cuestión de la creatividad en el contexto de la historia de la sociología de la acción y entrando en diálogo, después, con la propuesta contemporánea que ha enfrentado el tema de manera más explícita, la de Hans Joas. Luego viene la definición de la que hablo y, finalmente, el trazado del terreno en el que se mueve a partir de allí el libro.

Los capítulos II a V desarrollan una teoría del actor creativo, separando respectivamente el nivel pulsional, el prerreflexivo práctico y el discursivo, articulándolos después mediante algunas hipótesis. Las razones por las que esa distinción de niveles resulta pertinente se exponen al principio del capítulo II, lo mismo que las decisiones metodológicas referidas a cómo se entiende aquí la construcción de teoría en general, y de teoría de la acción en particular.

Los capítulos VI y VII dirigen la atención hacia el plano estructural del análisis de la creatividad. Aunque la concepción del actor y de la acción son el punto principal, es imposible hacer buena teoría sociológica si no se consideran las cuestiones estructurales. El capítulo VI ofrece, por tanto, un enfoque de la noción de estructura que puede considerarse complementaria de la concepción del actor, pues también ella pone énfasis en la apertura y la plasticidad, sin perder sus aspectos condicionantes y limitantes respecto de la acción. El capítulo VII ubica al actor y la acción en esa estructura, y analiza de qué modos concretos la creatividad viene estructuralmente condicionada, pero al mismo tiempo vuelve sobre la estructura como fuerza instituyente del cambio social.

Los argumentos que se exponen podrían, sin excepción, ser mucho más extensamente desarrollados, pues todos abordan problemas que se ramifican indefinidamente sobre la historia de la tradición sociológica. He optado por una presentación breve y más o menos descarnada, en la idea de que ver el mapa conjunto de los problemas es una forma de apreciar más rápido por dónde y de qué manera debiera continuarse. Mi expectativa es que la circulación pública del libro ofrezca la retroalimentación necesaria para esa tarea.

Una última palabra respecto de la relativa extravagancia que significa en el contexto argentino y latinoamericano la elaboración de un libro “de teoría”, a pesar de los avances que la empresa ha tenido en tiempos recientes. Pienso que el trabajo de producir teoría es doblemente importante en nuestro contexto, por la radicalidad de los cambios que afectan a nuestros objetos y por la urgencia de los desafíos políticos que nos imponen, pero al mismo tiempo creo que no ha habido, desde los comienzos de la empresa que convencionalmente llamamos “sociología”, un momento menos propicio epistemológica e institucionalmente para la teoría. Soy consciente, por lo tanto, de remar en aguas adversas, pero tengo la esperanza de contribuir en algo a que la situación empiece a modificarse.

Quiero expresar mi agradecimiento al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), organismo del que formo parte como Investigador de carrera desde de 2008 y que, en su expansión inédita desde 2004, hizo posible no solo este trabajo, sino el de numerosos colegas de las ciencias sociales.

Agradezco también a los integrantes del Programa de Teoría Social Contemporánea del CIECS-Conicet de la Universidad Nacional de Córdoba, ámbito en el que los temas de este libro fueron discutidos en muchas ocasiones. Sergio Pignuoli Ocampo, Pablo de Marinis, Francisco Abril, Juan Pablo Gonnet, Daniel Cabrera, José Ángel Bergua, Esteban Torres, Carlos Belvedere, Alejandro Bialakowsky, Ana Lázzaro y Guido Montali leyeron el borrador y me hicieron sugerencias y críticas que me permitieron mejorarlo: les estoy muy agradecido.

Finalmente, las gracias más importantes son para Elisa, mi compañera de vida, por su amor y paciencia, y para Camilo y Vicente, nuestros hijos: creatividad pura y en acto, sin necesidad de teoría.

I. La teoría sociológica y la creatividad de la acción

La tarea de este primer capítulo es reconocer el terreno en el que vamos a situar nuestro análisis de la creatividad de la acción. Habida cuenta de que la creatividad, con su amplio campo semántico y teórico, ha fertilizado numerosos y muy heterogéneos discursos en todas las ciencias sociales y las humanidades,¹ este primer paso es necesario para establecer las coordenadas básicas de partida. En primer lugar vamos a sobrevolar el terreno de las teorías sociológicas de la acción a fin de visualizar el modo en que el tema ha sido tratado en su marco. Después entraremos en diálogo con la única sociología de la acción centrada explícitamente en una idea de creatividad, formulada en los años noventa por Hans Joas. En tercer término propondremos nuestro propio concepto de “acción creativa”, que nos guiará a lo largo de todo el recorrido. Y por último mensuramos el espacio más amplio de una sociología de la creatividad, del que interpretamos que nuestra empresa forma parte.

¹ Es imposible ofrecer un panorama completo de esa variedad de discursos. Su amplitud puede dimensionarse en el trabajo de síntesis de Rodríguez Pascual (2005) y en los más próximos a nuestro campo de Tomás Villasante y de José Ángel Bergua (Villasante, 2006; Bergua [Dir.], 2016). La diversidad de fuentes en que se basan estos libros si se comparan entre sí da cuenta también de la vastedad del escenario. Dos cosas son evidentes, sin embargo, a partir de la exploración de bases de datos y registros de publicaciones: la referencia, con el término creatividad, a fenómenos muy débilmente conectados entre sí, lo que implica que se trata de una palabra más que de un concepto común, y la enorme preponderancia de los usos más técnicamente instrumentales de la expresión, asociados al mundo de la empresa y de los negocios e interesados por la creatividad en el sentido más llanamente instrumental. Que esto es un fenómeno históricamente fechado, lo muestran los textos que historian el uso de la palabra (véase más abajo, nota 11).

1. Razones de una relación problemática

El territorio en el que inscribimos nuestro análisis es el de la teoría sociológica de la acción. Entendemos por tal al conjunto de tradiciones y legados que pueden remontarse a Max Weber y hacerse llegar hasta los autores que en la actualidad continúan los trabajos de P. Bourdieu, J. Habermas, A. Honneth, A. Giddens, J. Alexander, H. Joas y los teóricos de la elección racional, J. Elster y J. Coleman. En medio de este arco temporal se sitúan las obras de T. Parsons y de A. Schütz, contemporáneas y en gran medida organizadoras del debate de los años cuarenta a sesenta, en el que se destacan la etnometodología de H. Garfinkel y continuadores, E. Goffman, N. Smelser, Th. Luckmann y, en una orientación crítica de Parsons, A. Touraine y, desde él, la escuela francesa que llega hasta los trabajos actuales de F. Dubet, entre otros. En otra línea habría que mencionar la obra, también clásica, de G. H. Mead, continuada en lo esencial por H. Blumer y en sentidos importantes retomada más recientemente por R. Collins.

Lo que tiene en común este amplio espacio de discusión es justamente eso, que es un espacio de discusión; se trata de proyectos intelectuales muy diferentes entre sí, en algunos casos incluso incompatibles, pero unidos por el hecho de que los autores remiten sus argumentos unos a otros, creando con ello una convención unificadora. A eso hay que agregar, sin embargo, dos rasgos de identidad que pueden considerarse más sustantivos. Uno es que se trata de teorizaciones explícitas de la acción, pues si bien puede considerarse que toda teoría sociológica encierra una concepción de la acción, no todas la desarrollan expresamente. El otro rasgo consiste en que, tratándose de teorías “sociológicas”, la concepción de la acción es una pieza al interior de la teoría de la sociedad, más o menos claramente formulada a su vez, lo que implica que es la teoría de la sociedad lo que da el tenor, la forma y la extensión a la teoría de la acción del caso. Si lo primero diferencia a las sociologías de la acción de las sociologías en general, esto último diferencia a las sociologías de la acción entre sí y a ellas en su conjunto de los enfoques no sociológicos. Por ejemplo, lo que hace legítima una aprehensión de la acción descarnada como la que propone la *Rational Choice Theory*, en relación a la descripción

densa que propone por ejemplo la fenomenología, es la diferente concepción de la sociedad: como un agregado de acciones individuales en el primer caso, o como un plexo de significados y sentidos comunes en el segundo. Del mismo modo, lo que hace atendibles aproximaciones tan distintas a la acción como las que proponen P. Bourdieu y la filosofía analítica, es la intención de Bourdieu de articular una concepción de las “prácticas” con una teoría de la producción y la reproducción de las estructuras, tarea ajena por completo a la filosofía analítica orientada, entre otras cosas, a recuperar los matices con que el lenguaje ordinario se refiere a la acción.

Si sobrevolamos este amplio territorio a partir de la preocupación por la creatividad, advertimos rápidamente una tensión. Por un lado puede decirse que toda teoría explícita de la acción da por descontada la creatividad, por lo menos en el amplio sentido de la capacidad de innovar, de trascender lo dado o de ir más allá de lo que está establecido. De lo contrario no tendría sentido hacer de la acción un tema de teorización directa, cosa que se justifica en la medida en que se supone que en la acción hay algo más que reproducción y permanencia de la vida social. Sin embargo, la lectura de los nombres mencionados indica que la creatividad ha sido en el mejor de los casos un tema marginal en este ámbito, un *locus* secundario frente a los tópicos centrales de la racionalidad, las normas sociales, las emociones, las inercias rutinarias, el sí mismo, su presentación pública, la comunicación, la ejecución de roles, el entendimiento, el poder, el reconocimiento, la cotidianidad. Es evidente que detrás de estos grandes temas puede entresacarse de muchas maneras la cuestión de la creatividad, y de hecho a eso apunta una parte importante de nuestra propia investigación. Pero está claro que no ha sido un tema ni dominante ni prioritario y que, puesta a elegir, la teoría sociológica de la acción ha considerado más interesantes y más propias de su cometido otras muchas cuestiones.

Preguntarse por qué esto es así implica abrir un debate de historia intelectual que excede, obviamente, nuestros objetivos. Queremos subrayar, no obstante, una razón sencilla y más que plausible, y es que la creatividad está intuitivamente asociada a problemas y tópicos con que la mayor parte de las perspectivas mencionadas ha tenido

una relación conflictiva. Un par de citas de P. Bourdieu sirven de apoyo inicial a esta argumentación:

Que el personalismo sea el principal obstáculo a la construcción de una visión científica del ser humano y uno de los focos de la resistencia, pretérita y presente, a la imposición de una visión de esta índole, se debe sin duda a que es un compendio de todos los prejuicios teóricos –mentalismo, espiritualismo, individualismo, etcétera– de la filosofía espontánea más común, por lo menos en las sociedades de tradición cristiana, y en especial, en las zonas más favorecidas de esas sociedades. Y también a que cuenta con la complicidad inmediata de todos los que, empeñados en pensarse como “creadores” únicos de singularidad, están siempre dispuestos a entonar nuevas variaciones sobre la antigua melopea conservadora de lo cerrado y lo abierto, el conformismo y el anticonformismo (...). Bastaría con cambiar los apellidos para que esa incombustible cantinela sobre el determinismo y la libertad, sobre la irreductibilidad del genio creador a cualquier explicación de tipo sociológico (...) pudieran ser atribuidos a uno u otros de quienes, hoy en día, se erigen en defensores de los derechos del hombre o en profetas inspirados del “retorno al sujeto” (Bourdieu, 1999: 176).

Forzada a descubrir la exterioridad en el corazón de la interioridad, la banalidad en la ilusión de la rareza, lo común en la investigación de lo único, la sociología no solamente tiene por efecto denunciar todas las imposturas del egotismo narcisista; ella ofrece un medio, tal vez el único, de contribuir, aunque más no sea por la consciencia de las determinaciones, a la construcción, de otro modo abandonada a las fuerzas del mundo, de algo así como un sujeto (Bourdieu, 2007: 39-40).

Hay al menos tres tópicos que destacan estas citas y que efectivamente, no solo en Bourdieu, sino en el amplio trazo de la teoría sociológica, han sido territorios colindantes de riesgo, precautoriamente balizados y a veces incluso cercados: el de la libertad personal, el de la individualidad/singularidad, el de la contingencia/lo evenencial. Más adelante, cuando expongamos lo que entendemos en concreto por creatividad, veremos que ninguna de estas expresiones es sinónimo de creatividad ni tiene con ella una relación de implicación lógica o semántica. Pero la asociación es poderosa y opera espontáneamente, al menos a nivel del lenguaje ordinario.

Sobre la relación entre sociología y libertad, ha escrito páginas importantes Zygmunt Bauman a mediados de los setenta (Bauman, 1977: 3-87), que sin duda no agotan el problema pero que identifican, muy probablemente, algo de su núcleo esencial. A juicio de Bauman, no sólo la sociología, sino la ciencia moderna en general, se han edificado sobre la negación de la libertad, en el sentido de que han consistido, desde Bacon en adelante, en la aceptación de una naturaleza que es externa, resistente y coercitiva respecto de las ambiciones, las voluntades y las capacidades humanas. Cuando la sociología se introdujo con Comte en el escenario de la episteme moderna, lo hizo a condición de hacer plausible la idea de “segunda naturaleza”, expresada luego de manera ejemplar en los “hechos sociales” de Durkheim y, en su forma más sofisticada, en el “sistema social” de Parsons. En opinión de Bauman, esta idea de segunda naturaleza es tan constitutiva de la sociología que ni siquiera las críticas más radicales a la cosificación parsoniana han podido escaparle. El fondo de la cuestión es que para que exista una ciencia de la sociedad ha debido atribuirse a la sociedad el carácter de una naturaleza que, sea como sea que se caracterice, se presenta siempre como un ámbito *sui generis* frente al que la acción humana opera como variable dependiente (Bauman, 1977: 20). El argumento de Bauman es parcial en cuanto a la parte de la sociología que abarca y sin duda puede considerarse que achata la diversidad epistemológica de la tradición sociológica. Pero pone blanco sobre negro un cierto sentido común del campo, que explica que la palabra “libertad” casi no tenga lugar en él y que explica también la resistencia que movilizan sus eventuales modulaciones, la “creatividad” entre ellas.²

El tópico de la individualidad/singularidad está directamente ligado al anterior, y la resistencia que provoca puede resumirse en una consigna: la sociología no se refiere a individuos sino a sociedades, o bien, más llanamente, no hay sociología de lo único. Si la sociología hace referencia a individuos es de modo tal que sea posible a partir

² Bauman ha extraído, digamos de paso, importantes consecuencias políticas de este sesgo, que se resumen en el carácter estructuralmente conservador de la sociología como proyecto científico.

de ellos comprender algo que los excede, que es precisamente lo social, lo colectivo o lo “trans individual”. No otra ha sido la clave incluso del individualismo metodológico, que desde Max Weber en adelante ha enfrentado el problema práctico de cómo dar cuenta de lo singular de modo que haga posible acceder a los agregados –y la imputación de racionalidad formal a la acción ha sido la clave de la solución, en Weber y en los individualismos metodológicos contemporáneos–. En otra dirección, si la sociología hace referencia a lo singular es para mostrar el trasfondo de factores sociales e históricos que condicionan lo particular y que eventualmente hacen posible lo único, como es el caso de las obras, por lo demás muy dispares, pero en este aspecto comparables, de Bourdieu en referencia a Heidegger y de Norbert Elias en referencia a Mozart (Bourdieu, 1991; Elias, 1991).

La singularidad de la que hablamos, en la medida en que haga referencia a lo único, lo no repetible y lo imposible de prever como tal, se conecta con el tema de la contingencia, expresión que ha permeado masivamente el discurso de las ciencias sociales en las últimas décadas (Roldán y Moro, 2009; Galindo, 2008) pero que no por eso ha dejado de plantear una amplia incomodidad epistemológica. Es posible que la tesis de T. Parsons sobre la “doble contingencia” haya alcanzado un papel tan prominente en la tradición teórica precisamente porque expresa la tensión que la contingencia implica cuando se la hace objeto de la ciencia, tensión que, por lo demás, Parsons resuelve confinando la contingencia a un sustrato preconstitutivo de la sociedad. Edgar Morin, en la presentación de un número monográfico dedicado por la revista *Communications* al concepto de “acontecimiento”, sostenía ya en los primeros setenta que la tendencia en ciernes de las diversas ciencias, sociales y no sociales, era la de “dejar de rechazar el acontecimiento como ruido” o como “residuo irracional de la investigación objetiva” (Morin, 1975: 5). Indudablemente la sociología ha formado parte de ese movimiento y sin duda el rechazo del acontecimiento ha retrocedido hoy notoriamente. Qué decir sobre el acontecimiento, que no sea simplemente aceptarlo como algo inherente a lo social, es algo mucho más espinoso, menos evidente y más problemático, en la medida en que desafía el núcleo de lo que desde sus comienzos ha significado

la teoría sociológica y, yendo más lejos, el fundamento mismo de la episteme occidental.³

Lo contingente, lo individual/singular y la libertad no son las únicas connotaciones de “creatividad”, pero sin duda están entre las más significativas. Lo que necesitamos es diferenciarlas lo más precisamente posible de la creatividad, tarea que encaramos en el apartado 3, pero al mismo tiempo poner blanco sobre negro estos supuestos como lo que son, juicios irreflexivos, al menos cuando operan espontáneamente y sin argumentación.⁴

La relativa ausencia del tema en las sociologías de la acción no implica, obviamente, su ausencia en la sociología en general. En este sentido, hay por lo menos dos episodios del pensamiento clásico que merecen recordarse en esta aproximación de partida. La primera es la discusión weberiana sobre el carisma, un concepto clave en algunos trabajos empíricos de Weber, pero difícil de situar en su sociología explícita de la acción, donde la racionalidad de fines y de valores está en el centro y donde la acción afectiva, en principio la más próxima al carisma, se encuentra claramente subordinada. Entre los temas implicados en el carisma está el de la capacidad del individuo carismático de introducir novedad sociológicamente relevante, como lo muestra, por ejemplo, en sus análisis del mistagogo y del profeta religioso (Weber, 1996: 328-347).

El segundo episodio es el de las “efervescencias colectivas” de Durkheim, que él mismo asocia no solo al refuerzo del vínculo social sino a la creatividad cultural y que, de un modo parecido a lo que ocurre con Weber, parece tener un lugar secundario en relación al resto de sus análisis, incluso el que desarrolla en *Las formas elementales de la vida religiosa*. Para Durkheim los momentos en que el colectivo se reúne en instancias rituales constituyen fenómenos de intensidad

3 Desde Aristóteles “la filosofía, la historia y la ciencia se construyeron (...) *contra* la contingencia” (Roldán y Moro, 2009: 7). El profundo anclaje del pensamiento occidental a la idea de determinación ha sido analizado en detalle por Castoriadis (1993: cap. IV-V).

4 Una propuesta contraria al rechazo de la libertad está en el propio Bauman (1977: 142-221); una que no evita centrarse en la singularidad/individualidad, en Corcuff (2005); una que asimila la idea de contingencia, en Luhmann (2007).

social en los que puede situarse el origen de las creencias religiosas, surgidas de la eferescencia que produce un régimen de acción y subjetividad completamente distinto al habitual. Durkheim no tematiza el proceso en términos de teoría de la acción, pero describe vívidamente (Durkheim, 1982a: 205) el tipo de transformación que implica en los participantes, conectando expresamente esos estados con la emergencia de novedad cultural.

Estas referencias son sólo algunas de las que pueden encontrarse por fuera de la sociología explícita de la acción,⁵ pero son especialmente importantes porque indican que la cuestión de la creatividad no fue ajena a los clásicos, pero tampoco en ellos estuvo en el centro del interés. En este sentido, la sociología de la acción en la acepción restringida que asumimos puede considerarse que ha continuado el gesto inicial de los clásicos.

2. La teoría joasiana

Un enfoque sociológico de la creatividad no puede evitar el diálogo con la empresa más claramente orientada en esa dirección de la sociología reciente: la de Hans Joas.⁶ No se trata sin embargo de una

5 Joas rastrea antecedentes en la categoría de trabajo de Marx, en particular en sus escritos de juventud (Joas, 2013: 142-162). Beriain y Gil-Gimeno (2016) hacen lo propio con Simmel y su noción de “trascendencia de la vida”. Se puede agregar a la lista de clásicos a Gabriel Tarde y su idea de “invención”, discutida expresamente en la polémica con Durkheim (Vallejos Izquierdo, 2012). En un punto de ese debate, Durkheim hace una afirmación que rubrica nuestro argumento de este apartado: “(...) no hay ciencias de la invención (...) puesto que las invenciones sólo son posibles gracias a los inventores y el inventor, el genio, es ‘el accidente supremo’, un producto del azar” (Durkheim, en Vallejos Izquierdo, 2012: 186). Se pueden encontrar citas similares sobre la relación problemática entre ciencia social y creatividad en Max Weber (1992: 59-60)

6 La principal obra de Joas es *Die Kreativität des Handelns* de 1992, traducida en 2013 por el Centro de Investigaciones Sociológicas de Madrid. Complementa ese libro *El pragmatismo y la teoría de la sociedad* (Madrid, CIS, 1998) y *Creatividad, acción y valores: hacia una teoría sociológica de la contingencia*, que reúne, éste último, conferencias dictadas por Joas en México en 2001. Las largas introducciones de I. Sánchez de la Yncera a los dos primeros libros sirven como aproximación general.

obligación formal, pues la sociología de Joas tiene utilidad por activa y por pasiva, por lo que en ella es objetable y nos invita a caminos alternativos, pero también por lo que tiene de aprovechable y que es nuestro deber incorporar. El tono será predominantemente crítico por las razones que se esgrimen a continuación, pero no podemos dejar de subrayar la fuente de inspiración que la obra de Joas representa para una empresa como la nuestra, empezando por la confirmación, que él elabora con sus propios argumentos, de que en efecto la cuestión de la creatividad ha sido extrañamente desatendida por la tradición sociológica.

La primera idea que defiende Joas es que la creatividad no debe concebirse como un tipo particular de acción, sino como “una dimensión analítica de toda acción humana” (Joas, 2013: 172). En contra de la tentación de establecer un nuevo tipo de acción en competencia con los ya consabidos (acción racional, normativa, dramática), Joas opta por interpretar la creatividad como un fenómeno transversal que implica la potencialidad creativa de toda acción y de todo actor. El contexto de esta afirmación es el análisis que hace de algunas tradiciones filosóficas modernas –en particular el romanticismo y algunos aspectos del marxismo (Joas, 2013: 132-162)– que a su juicio han dado pasos importantes en la comprensión de la creatividad, pero han producido también el efecto indeseable de confinar la creatividad al pedestal de acciones muy especiales y fuera de lo común. Así, por ejemplo, la creatividad sería un rasgo distintivo del genio científico, de la creación artística o de la praxis revolucionaria, lo que implica condenar la acción corriente a la repetición y a la irrelevancia.

Sobre este punto de partida, la tesis central de Joas afirma la necesidad de recuperar el primer pragmatismo norteamericano, como marco filosófico fecundo sobre el que apoyar una sociología de la creatividad de la acción. En consonancia con lo que luego se consolidó como una amplia reivindicación del pragmatismo de James, Dewey, Mead y Peirce, entre otros (Baert y Turner, 2004; Quéré, 2012), Joas sostuvo, en el primer lustro de los años noventa, que esa tradición, al mismo tiempo desvalorizada y desconocida por el pensamiento social europeo, brindaba elementos todavía novedosos y vitales para su empresa.

La primera y más general de las ideas que rescata del pragmatismo es la afirmación de la primacía de la acción por sobre la consciencia. En su lectura, la teoría sociológica ha permanecido aferrada a una concepción esencialmente cartesiana de la actividad, que da primacía lógica y temporal a la consciencia y que hace derivar de ella todo lo esencial de la acción. De los escritos de los primeros pragmatistas, de la manera más elaborada de James y Dewey, Joas rescata una imagen de la consciencia y de la vida psíquica como factor funcional dependiente de la acción, más que a la inversa. La acción es concebida en este sentido como “el modo en que los seres humanos existen en el mundo” (Schamer, 1999), una suerte de *locus* inevitable, de punto de partida al que se subordina todo lo demás que resulta relevante para el análisis del ser-humano-en-sociedad.

De este planteo deriva varias consecuencias, entre las que se destaca lo que denomina “interpretación no-teleológica de la intencionalidad de la acción” (Joas, 2013: 205-223). A su juicio, la teoría de la acción tampoco ha terminado de desprenderse de la afirmación clásica de Max Weber según la cual las categorías de “fin” y “medio” son ineludibles en cualquier consideración de la acción humana.⁷ Para tomar distancia de este supuesto, que para Joas permea de manera casi completa la tradición sociológica referida a la acción, apela de nuevo a varias tesis pragmatistas cuyo sentido general es una dialectización del vínculo que modifica el sentido de las categorías (fin y medio) y que vuelve difusos sus límites. Así, por ejemplo, retoma el concepto deweyano de *end in view*, que enfatiza el carácter presente de toda fijación de metas, sus análisis del modo en que metas y fines se influyen mutuamente (las metas se aclaran a veces a partir de la disponibilidad de determinados medios), que implica a su vez la no necesaria primacía de los fines sobre los medios, pero tampoco a la inversa; etcétera.

La primacía de la acción por sobre la consciencia, y la complejización de la dicotomía medios/fines, conduce a su vez a una exaltación

⁷ “Cualquier reflexión conceptual acerca de los elementos últimos de la acción humana provista de sentido se liga, ante todo, a las categorías de ‘fin’ y ‘medio’” (Weber, 1993: 42)

de la importancia del cuerpo para la sociología de la acción. Por lo general, sostiene Joas, el cuerpo ha sido considerado, cuando lo ha sido, como un medio al servicio de la acción, un medio sobre el que se tiene control y que como tal “no hace nada”. Joas se embarca en una extensa recuperación de ideas y conceptos que subrayan el carácter autónomamente activo del cuerpo, como es el caso de la noción de “esquema corporal” y otros varios fenómenos en los que el cuerpo escapa al control consciente.

Este conjunto de ideas podría apoyar una reconsideración de la teoría de la acción en general, y no solo la formulación de una teoría de la creatividad. Sin embargo, lo que quiere respaldar Joas con ellas es una imagen de la acción como un fenómeno constitutivamente abierto y dinámico, esencialmente indeterminado, flexiblemente modificable en su curso y por ende fuertemente anclado en situaciones específicas, a su vez abiertas y dinámicas. Éste es el sentido de la afirmación de síntesis en la que insiste muchas veces, según la cual lo que encontramos en el pragmatismo es “una teoría de la creatividad situada” (Joas, 2013: 189), afirmación que se especifica en el siguiente párrafo que resume el punto esencial de su propuesta:

Con arreglo a este modelo [el modelo pragmatista de acción] toda percepción del mundo y toda acción que se da en él arraigan en una creencia irreflexiva, en evidencias que vienen dadas y en costumbres eficaces. Sin embargo, una y otra vez estas creencias y las rutinas de acción vinculadas con ellas se vienen abajo; las que hasta ahora eran prácticas acostumbradas, automáticas, se interrumpen. El mundo se revela, ahora, como fuente de la sacudida que sufren las expectativas irreflexivas; los hábitos de acción chocan contra la resistencia del mundo. Esta es la fase de la duda real. Y de esta fase sólo puede salirse mediante la reconstrucción del contexto interrumpido. La percepción tiene que captar nuevos aspectos u otros distintos de la realidad; la acción tiene que aplicarse a otros puntos del mundo, o bien reestructurarse. Tal reconstrucción es un logro creativo del actor. Si éste acierta en reorientar la acción mediante la percepción modificada y seguir adelante, algo nuevo ha entrado, entonces, en el mundo, un nuevo modo de actuar, que podría estabilizarse y convertirse a su vez en rutina irreflexiva. Los ojos de los pragmatistas ven toda acción humana situada en tensión entre hábitos no reflexivos de acción y logros creativos. Lo que esto también viene a decir es que la creatividad

se ve como un logro que se produce en situaciones que reclaman una solución, y no como una producción incondicionada de algo nuevo, sin contar con un trasfondo constitutivo de hábitos irreflexivos (Joas, 2013: 184-185).

Por cierto que no pretendemos con esto agotar la extensa y compleja propuesta de Joas, pero lo dicho es suficiente para identificar algunas tensiones de su argumento que nos servirán a su vez como orientación en nuestra propia elaboración.

En primer término, hay una ambigüedad sutil, pero de importantes consecuencias, en la idea de que la creatividad no debe de interpretarse como un tipo de acción, sino como una “dimensión analítica” de “toda acción”. Joas oscila entre esta idea y otra diferente, de acuerdo con la cual toda acción es creativa en potencia. La primera sugiere que toda acción tiene un componente de creatividad; la segunda, que en toda acción anida una creatividad posible. En otras palabras, *no hay acciones no-creativas*, versus *la creatividad es una potencialidad ubicua*. Puede parecer esto un detalle, pero se trata de una cuestión decisiva, pues implica establecer si la creatividad de la acción, de ser algo excepcional y atípico, confinado a acciones fuera de lo común (la praxis revolucionaria) o accesible solo a algunos (los artistas), pasa a ser un aspecto del funcionamiento de toda acción, resultando de ello que no hay acciones no-creativas. El párrafo citado parece despejar la duda a favor de un punto intermedio, pero muchas partes del argumento de Joas sugieren en cambio una suerte de pancreacionismo.⁸ Renunciando a saldar la exégesis, consideramos que la interpretación más favorable a Joas es la de un punto intermedio, que significaría concretamente que la creatividad de la acción (I) no

⁸ “Una interpretación teórica adecuada sólo aparece en este punto cuando, en la acción humana, la ‘referencia situacional’ de los valores se piensa como algo tan abierto como lo está la referencia situacional de las tendencias prerreflexivas. En las situaciones de acción concretas hay que aclarar, antes que nada, qué satisface nuestras tendencias y qué se corresponde con nuestros valores. Tanto la concreción de los valores como la satisfacción de necesidades dependen de operaciones creativas. (...) Así, pues, lo distintivo de la acción humana no es simplemente una interacción entre valores e impulsos, sino que lo es también la creativa concreción de los valores, así como una satisfacción constructiva de los impulsos” (Joas, 2013: 219).

debe interpretarse como un fenómeno excepcional, propio de acciones muy especiales y de actores extraordinarios (o situados en roles o funciones muy específicas); (II) es una capacidad potencial que puede atribuirse a todo actor (afirmación diferente y más precisa que la que invoca a toda “acción”); (III) capacidad potencial que no siempre se realiza y que por ende convierte a la creatividad en una posibilidad empíricamente dispersa. Esta es por lo menos la precisión que, sin estar planteada claramente en Joas, quisiéramos rescatar y asumir para nuestra propia empresa.

El segundo problema, realmente patente en la propuesta de Joas, es la indefinición de la idea misma de creatividad. Y cabe decir “patente” no porque sea fácil de detectar —de hecho hay que repasar larga y reiteradamente el argumento para convencerse de que efectivamente es así, de que la creatividad de Joas no indica nada que tenga límites precisos—⁹, sino porque es una omisión tan importante que prácticamente desarma el conjunto de su argumentación. Pues en efecto, si tratamos de dibujar el círculo que engloba lo que para Joas admite el rótulo genérico de “creatividad”, encontramos no solo la vaga alusión a la apertura, la actividad, el dinamismo y la indeterminación de la acción, sino la referencia más precisa a fenómenos vinculables a la creatividad, pero de ningún modo asimilables (no por lo menos a priori o de modo evidente) y difícilmente articulables entre sí —o cuya articulación tendría que elaborarse expresamente—. Así, por ejemplo, cuando repasa la obra de G. H. Mead destaca como aporte a la problemática su noción de “I” en tanto fuente de espontaneidad de la acción, del mismo modo que en el análisis de Peirce destaca la noción de abducción (un tipo de inferencia que está en la base de la producción de nuevas hipótesis, distinto de la deducción y de la inducción) y en el de Dewey la idea de que toda experiencia humana tiene una dimensión estética, en el sentido de que encierra una experiencia única, cuya eventual expresión renueva la vida cultural común. Puede que una única noción pueda abarcar estas diversas temáticas, pero en todo caso es eso lo que habría que demostrar.

9 La crítica fue formulada, entre otros, por Camic (1998: 290).

La tercera cuestión es la apelación sistemática que Joas hace a la tradición pragmatista como punto de partida prácticamente excluyente de su teorización. Si se sistematiza el conjunto de elementos que extrae de las obras pragmatistas no termina de ser evidente que sea ese el único sitio en el que pueden encontrarse. La cuestión sería secundaria si no fuera porque tiene la consecuencia de desvalorizar conceptos y argumentos de la propia y más próxima tradición sociológica, en donde los tópicos que rescata del pragmatismo también están fuertemente establecidos. Tómese por ejemplo el párrafo citado sobre la ruptura de las rutinas prerreflexivas y las crisis consecuentes que exigen soluciones creativas. Los experimentos de ruptura de la etnometodología o el “efecto Don Quijote” de Bourdieu (situaciones de desajuste entre habitus y contextos de acción) integran una lista mucho más larga de análisis y conceptos claramente afines a esa descripción, que forman parte del acervo contemporáneo de la tradición sociológica y que Joas decide simplemente ignorar. La cuestión de la corporalidad, que en efecto ha sido secundaria en la tradición sociológica, ha tenido sin embargo, en obras como la del propio Bourdieu, amén de otros muchos, tematizaciones no solo relevantes, sino muy afines a las que propone Joas a partir de su descubrimiento retrospectivo del pragmatismo. Las mismas nociones de “I” y “Me”, como contraposición, en la constitución del actor, de una dimensión repetitiva e institucionalizada y una espontánea y no previsible, tiene en diversas tradiciones referencias por lo menos análogas. En resumen, si bien el pragmatismo puede ser muy relevante, la tarea de exaltar esa relevancia no debería impedir el aprovechamiento retrospectivo de la tradición sociológica en la que Joas quiere inscribir su propuesta.

Amén de razones contextuales que no son aquí nuestro tema, esta sobrevaloración del pragmatismo tiene su origen en el modo en que Joas concibe la teoría de la acción, que tiene especial interés para nosotros y sobre el cual también quisiéramos tomar posición. Desde los comienzos de su trabajo, Joas sostuvo la necesidad de fundamentar la teoría de la acción en una antropología (Joas y Honneth, 1988) lo que de acuerdo al modo en que entiende estos términos (fundamentación y antropología) parece requerir el respaldo de tradiciones filosóficas bien arraigadas como punto de apoyo necesario al desarrollo más empírico de la ciencia social. Esto significa que la filosofía tiene la primera

palabra (que también es la última) en la construcción de una teoría sociológica de la acción, y de hecho Joas concibe su teoría de la acción creativa esencialmente como un esfuerzo de fundamentación (Joas, 1998: 3-4) sobre el que habría que edificar luego mayores precisiones. Apelar al pragmatismo, en este sentido, es un modo de responder a esa consigna metodológica. Sin imponernos la tarea de argumentar al respecto, afirmamos que no partimos, en nuestro trabajo, de una posición semejante. Preferimos hacer pie en lo mucho que, como veremos, la tradición sociológica misma puede aportar a nuestro tema, aunque esto no implica hacer oído sordo ni a problemas filosóficos ni a recursos que la propia sociología extrae de otras disciplinas.

La obra de Joas, digamos como resumen, deja el regusto amargo de un tema clave descubierto o redescubierto para la teoría sociológica, que resulta malogrado por un tratamiento ambiguo y excesivamente parcial. El hecho de que Joas no haya retomado sistemáticamente la empresa desde la publicación de su libro principal, de que se haya ido diluyendo la discusión, amplia y bastante intensa, que en su momento generó –en particular con la publicación de la versión inglesa de su libro en 1996–¹⁰ y el hecho de que virtualmente no haya autores que retomen la empresa en la actualidad, son todos indicios de los problemas estructurales que hemos resumido.

3. Acción creativa: delimitación del concepto

La enseñanza más básica que deja Joas es la necesidad de avanzar desde el principio con una idea de creatividad mejor circunscripta, que permita definir el ámbito que se quiere abarcar y elegir con más claridad lo que pueda aportar a su esclarecimiento. La tarea es sin duda difícil, pues la palabra tiene muchos significados y los intentos de aclararla han chocado una y otra vez con fuertes obstáculos.¹¹ La

10 Las recepciones de las principales revistas se mencionan en Cristiano (2010).

11 Debemos a Tatarkiewicz un intento notable de establecer la semántica histórica del concepto, aunque en su caso lo centra casi exclusivamente en el mundo del arte y la problemática estética (Tatarkiewicz, 1997: 279-300). R. Williams (2000) ha ofrecido

precisión que ofrecemos a continuación no busca ser válida de manera general, ni tampoco abarcar el conjunto de sentidos que la expresión ha acumulado en sus múltiples circulaciones. Pero sí pretendemos que sea una guía adecuada para orientar nuestra empresa.

Las principales herramientas que vamos a emplear nos las proporciona Alfred Schütz, uno de los autores de la tradición sociológica que Joas virtualmente ignora,¹² a pesar de haber recogido amplia y tempranamente las enseñanzas del primer pragmatismo (Belvedere, 2011: 32-34) y a pesar de ofrecer materiales preciosos para aclarar muchas de sus propias ideas.¹³ Independientemente de ello, la inigualable precisión de la fenomenología es una herramienta ideal para la tarea definicional que encaramos, sin que esto implique, lo aclaramos también, asumir en su conjunto la empresa de Schütz y sus presupuestos.

Hablar de “acción creativa” requiere precisar dos conceptos y no uno, siendo el primero el de “acción”, que no solo en la argumentación de Joas, sino en buena parte de las sociologías de la acción, persiste en cierta nebulosa. “Actuar” para Schütz se opone en primera instancia al mero pensar, en el sentido de que la acción implica una inserción fáctica en el mundo que sale de la latencia (pensamiento) y se expresa como “ejecución” (Schütz, 1974: 201). Sin embargo hay muchas ejecuciones, importando predominantemente a la sociología las que no se limitan a comportamiento y son tematizables como “acciones con sentido”. En este punto Schütz elabora su conocida crítica y reconstrucción de la noción weberiana de la que nos interesa en particular un punto (Schütz, 1972: prg. 9-10), referido específicamen-

también una historia de la palabra en el ámbito de habla inglesa. Y Georges Steiner, en su extraordinario recorrido por la historia de la creación humana, ofrece, si bien no una definición del concepto, sí una reseña fundamental de las valencias filosóficas asociadas a él (Steiner, 2001).

12 Joas hace una única alusión a Schütz en una nota a pie de página al comienzo del capítulo 3 de *La creatividad de la acción* (2013: 203), marcando simplemente la diferencia genérica entre el pragmatismo y la fenomenología.

13 En un trabajo anterior (Cristiano, 2014) hicimos una lectura de Schütz en esta dirección.

te al significado y los límites de lo que puede considerarse “acción con sentido”.

Toda acción significativa, sostiene, es tal en la medida en que supone un plan preconcebido. Significa esto que para que el actor o el observador puedan atribuir sentido a la acción debe existir una anticipación, sea cual fuere su precisión y su grado de evidencia o autoevidencia, del acto a realizar y de sus razones o motivos. Esto es cierto del actuar plenamente consciente, pero también de las acciones que en un lenguaje actual describiríamos como “sentido práctico” en la acepción bourdiana. También allí, de una manera que para el actor no es evidente, y en tiempos que pueden ser muy cortos (incluso en la inmediatez del “sentido del juego”), la acción presupone una orientación que implica aunque más no sea una fugaz representación anticipada de lo que va a hacerse y por qué.

En este sentido dice Schütz, tomando prestada una expresión de Heidegger, que la acción “tiene siempre ‘la naturaleza de un proyecto’” (Schütz, 1972: 89). Pero esto es solo el primer paso del análisis. La sofisticada fenomenología que conecta proyecto y acción incluye numerosos matices y variantes cuya clave organizativa es la temporalidad. Así, el proyecto como tal es una fantasía del acto a realizar que se produce con anterioridad a la acción y que como tal es diferente de las experiencias que acompañan la ejecución, experiencias que incluyen retenciones del acto proyectado, protenciones y anticipaciones, y que se diferencian también de la experiencia del acto una vez que ha sido realizado y puede verse hacia atrás como recuerdo. El proyecto, además, en sus diferentes fases temporales, puede tener como hemos dicho grados muy variados de evidencia para el propio actor, desde la plena autoconsciencia en tiempo presente hasta la elaboración de una interpretación posterior, pasando por diversos grados de habitualidad más o menos rutinaria, ancladas en conocimientos predicativos o pre predicativos.

Este modo de entender la acción con sentido tiene para Schütz la ventaja de resolver el problema, metodológicamente primario, de establecer cuándo comienza y cuándo termina una acción. Por lo común la sociología no se ha ocupado en detalle de la difícil cuestión

de sí, por ejemplo, la descripción adecuada de una acción observada es: *Juan está cortando leña, Juan está cuidando su salud, Juan está preparando su casa para el invierno o Juan está cumpliendo su deber de padre* (o si se prefiere un ejemplo más importante: *Perón está cediendo a la influencia de López Rega, Perón está inclinando el movimiento hacia la derecha, Perón está castigando el asesinato de Rucci*). La asociación de la acción con un proyecto permite establecer los límites de la acción considerada, y este es el sentido en que Schütz dice que “el significado de cualquier acción es su correspondiente acto proyectado” (Schütz, 1972: 90) y que “la unidad de la acción es una función de la envergadura o aliento del proyecto” (92).

Tenemos, con este conjunto de ideas, una claridad más que razonable sobre el concepto de acción, pero también un punto de partida concreto para establecer cuándo se trata de una acción *creativa*. Nuestra propuesta es que: una acción creativa es aquella que *está animada por un proyecto nuevo*, por lo que entendemos un plan de acción *inédito de acuerdo con los que se habían pergeñado y ejecutado con anterioridad en un contexto específico de acción*.

La expresión “contexto específico de acción” es deliberadamente abierta en la medida en que se refiere al parámetro desde el cual un proyecto ha de ser descrito como novedoso. Este problema, que es intrínseco a la idea de creatividad (el problema de su asociación con la idea de novedad, y la dificultad de establecer el carácter efectivamente novedoso de algo –siempre se corre el riesgo de decir que todo es novedoso o que nada lo es–) es un problema que se puede saldar en términos empíricos a partir de una definición teórica como la que proponemos. Así, por ejemplo, la razón por la que llamamos creativa a la acción del artista consiste en el hecho de que la obra que proyecta y ejecuta resulta nueva desde el punto de vista de los parámetros propios del campo artístico al que pertenece, pero también desde el punto de vista del hacer corriente de quienes no somos artistas; es creativa, en el mismo sentido, la actividad de un comerciante que logra inventar un nombre extraño y llamativo para su negocio, que contrasta con los nombres de otros negocios similares en el mismo contexto; es creativa la acción de los assembleístas que a fines de 2001

y principios de 2002 dieron forma a una experiencia política que, si bien reúne elementos de muchos fenómenos conocidos (grupo terapéutico, protesta social, asamblea de base, reunión vecinal) no se reduce a ninguno en particular, representando como tal una mixtura política nueva (Fernández, 2006: 59); es creativa la práctica organizativa de los trabajadores de SiTraC-SiTraM en Córdoba en 1971, en tanto descubre un modo diferente del entonces habitual de organizar el vínculo representativo y de ejercer presión sobre la patronal a partir del conocimiento de los puntos neurálgicos de la producción (Schmucler, Malecki y Gordillo, 2014).

Estos pocos ejemplos indican que la creatividad no es un absoluto: no nos interesa entrar en las difíciles y en general estériles discusiones acerca del carácter “esencialmente” nuevo de una práctica, que viene habitualmente seguida del rechazo de la supuesta novedad, de la mención de antecedentes más o menos remotos y de la afirmación, más o menos metafísica, de que “no hay novedad como tal” (o su contrario: el río nunca es el mismo). Asumimos desde el principio que para hablar de acciones creativas tenemos que establecer explícitamente el parámetro contextual desde el que lo hacemos, e invitamos en términos empíricos a hacerlo con la mayor precisión, verosimilitud y aceptabilidad intersubjetiva posible.

Los ejemplos muestran además que la creatividad, tal como la definimos, no es tampoco un universal: no toda práctica es creativa y por ende hay acciones creativas y acciones que no lo son. El rango, la dimensión y la intensidad con que lo sean es también un factor contextual y el límite que diferencia ambas cosas puede ser muchas veces difuso; la creatividad, no obstante, no es un rasgo de toda acción ni de cualquier acción. En tercer lugar queda claro que la relevancia social de las acciones creativas es muy variable, por lo que también es variable el vínculo lógico que puede establecerse entre acciones creativas y cambio social. Por último, nuestra definición de la creatividad, al partir de la definición schütziana de acción, deja claro que el rango temporal de las acciones creativas también es muy diverso: hay acciones creativas de tiempos muy breves o brevísimos, pero también las hay de largo plazo, con toda la correspondiente escala intermedia. En el primer caso, la creatividad se acerca a las ideas de espontaneidad

e improvisación, aunque no se confunde con ellas;¹⁴ en el segundo, se conecta con la idea de concentración sostenida y resolución procesal de problemas, que para muchos analistas “técnicos” es la clave de los logros creativos (véase por ejemplo Weisberg, 1987).

Resumimos lo principal de lo dicho si afirmamos que:

Llamamos acción creativa a una acción con sentido animada por un proyecto de acción nuevo, definido como tal en función a los que se han pergeñado y ejecutado previamente en un contexto específico y explícito de acción, cualquiera sea el rango temporal del proyecto y de la acción consecuente, y cualquiera sea el grado de autoevidencia que el proyecto tenga para el actor.

Podemos retomar con esta precisión las asociaciones semánticas de “creatividad” que comentamos en el primer apartado. Obviamente no podemos elaborar ahora un concepto de “libertad” que haga posible una comparación rigurosa, pero lo dicho deja suficientemente claro que en ningún caso creatividad es asimilable a ausencia de condicionamientos o a decisión consciente y lúcida, ideas ambas que integran el campo presuposicional de la “libertad personal”. En otras palabras, creatividad no se relaciona ni directa ni necesariamente con autonomía, ni supone la idea de un actor que es capaz de poner entre paréntesis las condiciones sociales y actuar con independencia de ellas. Por el contrario, la contextualidad implicada en la idea de creatividad que proponemos invita a dar cuenta de las relaciones entre condiciones y creación, relaciones que son complejas y que no requieren ninguna idea de tabla rasa. Tampoco la creatividad supone la idea de una voluntad prístina y de un comportamiento lúcidamente orientado por parte del actor; veremos en seguida, de hecho, que los fenómenos ajenos a la consciencia plena, del tipo de los que el psicoanálisis tematizó como inconsciente pulsional, tienen un amplio interés para el análisis de la creatividad de la acción.

14 Se encontrará un análisis sobre la naturaleza de la improvisación y su relación con la creatividad en Figueroa-Dreher (2011), trabajo con la ventaja adicional para nosotros de partir también de la perspectiva schütziana sobre la acción.

En cuanto a la individualidad/singularidad, queda claro que la creatividad no es un predicado exclusivo de la acción individual, ni en el sentido de que sea ese (el individual) su único nivel de aplicación posible, ni en el sentido de que se refiera a una suerte de singularidad preciosa, irrepetible y única del tipo de las que se invocan cuando se habla, por ejemplo, de invenciones “geniales”. La novedad de un proyecto, en la medida en que es tal en relación a un contexto, ni requiere de la dignidad de lo extraordinario, ni es asignable necesariamente a *un* individuo, lo que significa que el caso extremo del gran creador artístico o científico es precisamente eso, un caso extremo, pero en modo alguno ajeno a su dilucidación sociológica en términos de creatividad.

Las nociones de contingencia y acontecimiento permiten una precisión mayor, pues más que las anteriores forman parte de la discusión más explícita de la teoría sociológica, en particular en las últimas décadas. “Contingente” designa, si tomamos su significado lógico estricto, un evento que no es ni necesario ni imposible (Luhmann, 1996: 175). Quiere decir esto que al atribuir el rasgo de contingente a una acción afirmamos que no es una acción completamente determinada (en el sentido de necesaria dadas determinadas condiciones) pero que tampoco es una acción desgajada de sus condiciones, pues una vez realizada resulta inteligible en función de su relación con ellas. En este sentido el carácter contingente es virtualmente extensible a toda acción humana, pues casi no podemos imaginar acciones que salgan de ese amplio rango intermedio entre lo enteramente determinado y lo insondablemente extraño. La noción de acontecimiento, tal como ha sido tematizada, al menos por algunos autores, se refiere en cambio a la relación entre un evento y un sistema de referencia, respecto de cuya naturaleza y de cuyas regularidades se presenta como ruptura o atipicidad. En este sentido todo acontecimiento es contingente pero no a la inversa, pues no toda contingencia implica una ruptura cualitativa respecto de un sistema dado. De lo que se sigue que una acción creativa es un acontecimiento, por ende contingente, pero que no toda acción contingente es “creativa”, pues no lo es todo acontecimiento. En otras palabras, la creatividad presupone las nociones de acontecimiento y de contingencia, pero lo contingente y lo evenencial exceden con mucho el ámbito de lo creativo.

Dejamos para el final una categoría también muy próxima a la de creatividad, a veces incluso confundida con ella, que es la de “imaginación”. Mucho más que la de creatividad, se trata de una noción de extensa, precisa pero también múltiple historia intelectual, realmente imposible de resumir¹⁵ aunque también imposible de ignorar en una empresa como la nuestra. En los próximos capítulos vamos a apelar a varios episodios de esa historia y vamos a valernos en varios puntos de nociones concretas de imaginación. En los términos formales y generales en que lo estamos planteando aquí, afirmamos que la imaginación designa, a nuestro criterio, en un sentido amplio, a la capacidad de los actores sociales para formular proyectos de acción nuevos. Esto significa que la imaginación tiene con la creatividad la relación que tiene la capacidad con la realización, o en otras palabras, que los actores sociales son creativos *porque* tienen imaginación. El modo en que vamos a aclarar la creatividad es por lo tanto un modo de aportar a una concepción sociológica de la imaginación, y toda la empresa que encaramos podría llevar por título en consecuencia el de “sociología de la imaginación”.

4. Tareas de una teoría sociológica de la creatividad

Definida de este modo la idea de “acción creativa”, resta por aclarar que una “teoría de la acción creativa” encierra muchas tareas, y que su formulación es sólo una parte de la más amplia empresa de una “sociología de la creatividad”.

En cuanto a lo primero, la teoría de la acción creativa se puede desdoblar analíticamente en por lo menos: (1) una teoría del “actor” o del “agente” creativo,¹⁶ por lo que entendemos la descripción conceptual del ser humano socialmente actuante en la que se especifican los aspectos de su constitución que hacen posible la creatividad de la ac-

¹⁵ Se puede tener una apreciación inicial a partir de Lapoujade (1988) y de Warnock (1986).

¹⁶ Optamos en lo que sigue por la palabra “actor” más que por “agente”, sin que esto implique asumir las connotaciones del término en cuanto a adhesión o rechazo de escuelas teóricas.

ción; desde el punto de vista establecido al final del apartado anterior, esto puede considerarse equivalente a un enfoque sociológico de la imaginación; (ii) una teoría de la acción que especifique la naturaleza y las modalidades de la puesta en acto de esa capacidad; aunque esto se funde inevitablemente con lo anterior es formalmente distinto, en la misma medida en que es distinta la capacidad de la realización, la potencia del acto y la disposición de la actualización; (iii) una teoría de la acción creativa supone una teoría de la socialización, en tanto conformación específica, en un medio y una trayectoria social específica, de esa capacidad, estructuralmente presente en la constitución de todo actor; (iv) una teoría de la creatividad en tanto dimensión de la acción colectiva, en el supuesto de que las capacidades formales del actor tienen en el plano colectivo una dimensión cualitativa especial; (v) una teoría de las condiciones sociales en que la creatividad resulta más o menos probable, en el supuesto de que tanto la constitución del actor por vía de la socialización, como las situaciones específicas en las que opera, resultan más o menos estimulantes o propiciatorias para el desenvolvimiento de prácticas creativas; (vi) una teoría de la repercusión de la acción creativa respecto de las condiciones estructurales en las que surge.

Nuestra empresa en lo que sigue no abarca la totalidad de estas tareas, ni extensiva ni intensivamente, pero brinda para todas ellas, en el orden mencionado, elementos de dilucidación. El grueso de nuestra argumentación en los próximos cuatro capítulos se concentra en la elaboración de una teoría del actor en su dimensión creativa (i), abarcando de manera menos detallada en su desarrollo la teoría de la acción, la de la socialización y la de la acción colectiva (ii, iii y iv). Los dos capítulos restantes abordan las relaciones entre la acción creativa y el contexto estructural en las dos direcciones referidas, como condicionamiento y como retroalimentación de la creatividad sobre la estructura social (v y vi).

Una “sociología de la creatividad”, de todos modos, excede la formulación de una teoría de la acción creativa. Al centrar nuestro análisis de manera predominante en la problemática de la acción asumimos una y sólo una de las alternativas posibles en teoría sociológica, que puede denominarse genéricamente “accionalista” y que parte del supuesto de que la acción humana es la entidad primordial, aunque

no única, de que está hecho el mundo social. Esto no excluye ni por irrelevantes ni por a priori menos valiosas esas otras alternativas, pero asienta el conjunto de supuestos desde los que encaramos nuestra tarea.

II. El nivel pulsional

En este capítulo y en los tres restantes elaboramos los rudimentos de una teoría del actor y de la acción creativa. Aunque se trata de un esbozo, más que de una conceptualización acabada, es importante explicitar los fundamentos desde los que formulamos la propuesta: cómo entendemos la tarea misma de construir teoría, y sobre todo cuáles son las asunciones de las que partimos. Este es el contenido del primer apartado. Los tres que siguen están destinados al análisis de lo que en ese primer punto aislamos como *nivel pulsional* de la creatividad, un plano de análisis que dirige nuestra atención al psicoanálisis y a una serie de aportes que a nuestro juicio la teoría sociológica ha desatendido, no obstante su profuso y extenso uso de la tradición psicoanalítica, y que son de directa incumbencia para comprender la creatividad de la acción en este nivel. El modo en que ordenamos la exposición y discusión de esas nociones y argumentos consiste en una progresión que va desde la *explicación* de la imaginación, en tanto fenómeno sometido a la economía y la dinámica de la psique, hasta su interpretación como una potencia de la psique que desafía todo proceso de socialización. Si bien las tesis y argumentos que vamos a discutir son heterogéneos en más de un sentido, partimos del supuesto de que no son incompatibles y que sería posible –aunque la tarea no ha sido encarada, hasta donde sabemos, tampoco por los especialistas en psicoanálisis–¹⁷ elaborar un esquema que los integre.

17 La tradición iniciada en Freud ha despuntado en numerosas corrientes, muchas veces incomunicadas entre sí. Esta coexistencia de escuelas y subortodoxias, además de lo extenso del territorio que conforman, hace que todo acercamiento actual al psicoanálisis desde una exterioridad disciplinaria y profesional encierre dificultades de investigación casi insuperables, a no ser que se participe de las divisiones y se limite a una perspectiva en particular. Hemos asumido el riesgo de una aproximación más

Tal esquema, que en este capítulo solo se vislumbra, representaría un poderoso esclarecimiento de la imaginación y la creatividad en el nivel psíquico, uno de los pertinentes, como argumentamos a continuación, en el marco más amplio de la teoría sociológica de la acción.

1. Aspectos metodológicos y asunciones iniciales

Las tradiciones teóricas que se han ocupado de la acción en sociología interpretaron de modos diversos la tarea de construcción teórica. Para algunos, como Bourdieu o Bernard Lahire, se trata de abordar preguntas específicas de investigación empírica, que en todo caso, como subproducto, pueden iluminar aspectos de la acción que otros modelos no aprecian adecuadamente. Así describe Bourdieu, por ejemplo, el proceso de investigación que lo llevó al concepto de habitus (Bourdieu, 2007: 24). Para otros, como Joas, según vimos en el capítulo anterior, la tarea consiste en apoyar la conceptualización empíricamente orientada de la sociología en fundamentos filosóficos que brinden premisas seguras y orientación sistemática. Para otros, como Giddens o Alexander, se trata de integrar aditivamente lo que se percibe como parcialidades injustificadas de las teorías anteriores, de un modo parecido a como Habermas y otros encaran una “historia de la teoría con pretensión sistemática” (Schluchter, 2008), en el marco de cierta inspiración en la idea hegeliana de superación dialéctica.

La estrategia por la que optamos en nuestro desarrollo echa mano de un modelo clásico, tomado sin embargo con importantes precauciones: la noción de “marco de referencia”. Como es sabido, el concepto fue empleado por T. Parsons entre finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, para referir precisamente una estrategia de elaboración teórica que consiste en formular una red de conceptos abstractos lógicamente ordenados que puedan cobijar en su seno no-

amplia y transversal, aunque obviamente sin pretensión de exhaustividad. Para un acercamiento introductorio al modo en que el psicoanálisis ha tratado los problemas de la imaginación y la creatividad pueden verse los trabajos de Lapoujade (1988: 161-171) y de Ungar (2001).

ciones de otras teorías. Así, por ejemplo, su marco inicial incluía las categorías abstractas de actor/situación/orientación, además de las *pattern variables* y la idea de los subsistemas personalidad/sociedad/cultura, que le permitieron, entre otras cosas, asimilar aspectos concretos del psicoanálisis a su concepción de la acción y de los órdenes institucionales. A nuestro modo de ver, esta noción de marco de referencia ha caído en un descrédito que debe menos a lo objetable de su factura lógica y epistemológica que a los excesos que el propio Parsons cometió en su uso. Pues en efecto, y la historia es bien conocida, Parsons, lejos de pretender que existan diversos marcos de referencia defendió, más o menos abiertamente según los casos, la existencia de uno solo, al que arrogó además el derecho de sintetizar de manera superadora no solo teorías parciales, sino disciplinas enteras. Semejante pretensión unificacionista es imposible de aceptar, pero no es en ningún sentido consubstancial a la idea de marco de referencia, que puede interpretarse, y así lo hacemos por nuestra parte, como (I) un esquema de conceptos generales que ofrecen una gramática en la que situar aportes de otras teorías, sin pretender en absoluto (II) que exista un único marco de referencia posible, ni siquiera uno que sea privilegiable a priori, (III) que ese marco de referencia represente, respecto de las teorías, conceptos o argumentos de que se alimenta, algún tipo de superación por generalización, mayor amplitud de miras, o cualquier fórmula equivalente. Hechas estas salvedades, creemos que la construcción teórica a partir de un marco de referencia orientador es legítima y potencialmente productiva, aunque su productividad no puede evaluarse, como es obvio, más que a partir de sus concreciones.

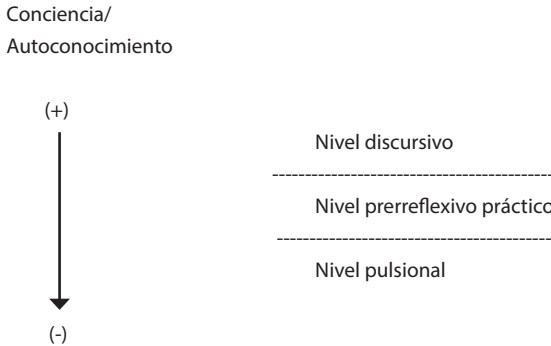
En cuanto a su contenido, la principal asunción de nuestro marco es que el actor es una unidad psicosociobiológica en la que coexisten niveles diferentes de conocimiento respecto de los procesos y mecanismos que movilizan su acción. Se trata de una asunción también convencional en la tradición sociológica, pero también en otras disciplinas, que privilegia, como punto de referencia inicial, el carácter más o menos consciente y deliberado de la acción. Las razones que justifican esta decisión son varias pero nunca pueden ser concluyentes, por lo que no pretendemos ingresar en su argumentación sistemática. Digamos sí, solamente, que la cuestión de la mayor o menor

“consciencia” del actor respecto de su acción es fundacional en la tradición sociológica (está implícita, por ejemplo, en la tipología de la acción de Weber, en la noción de hecho social de Durkheim y en varios de los grandes temas del marxismo, como la consciencia de clase, la ideología y la alienación), es virtualmente coextensiva a la problemática de la acción tal como se ha desplegado en la filosofía moderna (Naishtat, 2005: 110 y ss.), se encuentra, en consecuencia, en el centro de buena parte de las implicancias políticas de la sociología de la acción, y está en el corazón mismo de la problemática acción/estructura, tal como se ha configurado en el campo específicamente sociológico.

Hablamos por tanto de niveles de autoconsciencia y distinguimos, concretamente, tres planos de análisis: el pulsional, el práctico pre-reflexivo y el discursivo.¹⁸ Con este último nos referimos al nivel de consciencia más alto, en el que el actor puede dar cuenta discursivamente de las razones y motivaciones de su acción. En los términos en que planteamos en el primer capítulo el concepto de acción (cap. I: 3), esto significa que el actor formula proyectos conscientes de acción, de los que puede dar cuenta a otros y que puede también comunicarse a sí mismo. El segundo plano, el práctico-prerreflexivo, se refiere a conocimientos que el actor tiene y pone exitosamente en práctica, sin que sea plenamente consciente respecto de ellos, y sin que sea capaz de explicitarlos y explicitárselos de manera discursiva. El ejemplo por excelencia de este nivel es el de las reglas sintácticas y pragmáticas, que empleamos de manera adecuada, pero que difícilmente estamos en condiciones de explicitar; como veremos en el próximo capítulo, una importante variedad de nociones fundamentales de la tradición sociológica, como las de *habitus* y *frame*, pueden

18 La inspiración de esta distinción tripartita está en el modelo “estratificado” propuesto por A. Giddens (1995: 77 y ss.). Se apreciarán, no obstante, diferencias importantes que se basan, entre otras cosas, en el hecho de que Giddens, a pesar de su interés declarado por la constitución activa de la vida social, ofrece un modelo de “agente” mucho mejor dispuesto para dar cuenta de la reproducción que de la producción creativa de las estructuras (argumentamos esta tesis en Cristiano, 2011a). Por lo demás, el modelo de Giddens permaneció hasta hoy en un estado de desarrollo bastante precario, que implica más una promesa que una elaboración propiamente dicha.

situarse en este nivel. El tercer plano, el pulsional, se refiere a las motivaciones psíquicas profundas de la acción, a las que el actor tiene un acceso especialmente limitado. Ubicamos en este plano, genéricamente, el esclarecimiento que el psicoanálisis ha ofrecido de la psique, cuyo centro es precisamente la postulación de un inconsciente cuyas energías –pulsiones– comandan la vida anímica.



Por supuesto que cada uno de los niveles tiene fronteras difusas respecto de los otros, y tiene con ellos relaciones complejas, cuyo esclarecimiento es uno de los objetivos de una teoría extensa de la acción. Es además una cuestión de socialización el hecho de que predomine uno en detrimento de otro, por ejemplo, que el actor haya alcanzado niveles más o menos elevados de conciencia respecto de sus conocimientos práctico prerreflexivos, o respecto de la dinámica de sus pulsiones. Lo importante para nosotros es que señalan planos de análisis adecuadamente diferenciados, en los que pueden situarse conceptos, nociones y argumentos de diferente procedencia, haciéndolos interactuar en el interior del esquema. Constituyen, en tal sentido, lo esencial de nuestro marco de referencia.

Ahora bien, como tal, este marco podría orientar teorías de la acción de diversos objetivos. Siendo nuestra intención proponer una teoría interesada concretamente en la creatividad, nuestras hipótesis principales, expresadas de manera condensada, son las siguientes:

- A nivel pulsional supondremos que la economía del funcionamiento psíquico, tal como ha sido esclarecida en lo esencial por la tradición

psicoanalítica, da cuenta de dinámicas y mecanismos que explican procesos concretos asociables a la creatividad de la acción.

- En el nivel prerreflexivo-práctico supondremos que, durante el proceso de socialización, los actores incorporan estructuras cognitivas y corporales que luego operan espontáneamente y que explican aspectos concretos de su capacidad de ejecutar proyectos creativos de acción.
- En el nivel discursivo nuestra hipótesis es que, en la actividad de formular proyectos conscientes, los actores ponen en juego una modalidad específica de pensamiento, a saber: el pensamiento narrativo, cuya lógica y estructura organiza en este plano la actividad de imaginar e inventar proyectos.

Tales serán las hipótesis que orientarán nuestro análisis en este capítulo y en los tres que siguen, y con ellas debe quedar claro que nuestro marco de referencia tiene un rasgo adicional a los que hemos mencionado, que es el de su apertura. A diferencia también del mucho más sofisticado, pero más lógicamente cerrado marco parsoniano, partimos de unas pocas asunciones generales (los tres niveles y sus hipótesis respectivas) dejando esencialmente abierto todo lo demás. Por el tipo de objeto que tratamos (la creatividad), por el tipo de teoría que pretendemos, y también por el que estamos en condiciones de formular, esta estrategia nos parece la más adecuada.

En cada uno de los niveles, por último, no se trata sólo de acumular categorías y conceptos provenientes de registros teóricos distintos, sino de hacer visible su articulación interna. De ahí que busquemos a continuación no solo referencias del psicoanálisis que den contenido a la primera de las hipótesis, sino que esboce una lógica que articule esas referencias. Lo mismo tratamos de hacer en los próximos dos capítulos respecto de los niveles prerreflexivo y discursivo.

2. La lógica intrapsíquica de la imaginación

Acercarse a la obra de Freud desde este conjunto de intereses conduce de inmediato a una de sus nociones fundamentales, la de *fantasía*

(*Phantasie / das Phantasieren*), que puede considerarse equivalente a la noción ordinaria de “imaginación”.¹⁹ Si recordamos nuestro punto de partida, según el cual la acción creativa consiste en la formulación y ejecución de proyectos de acción nuevos (cap. I: 3), podemos postular que un proyecto de acción nuevo pone en juego la capacidad de imaginar (fantasear) mundos que todavía no existen. Lo que dice Freud sobre la fantasía es, por esta vía, un insumo de directo interés para nosotros.

Su primera tesis al respecto es que el fantasear es una actividad asociada al principio de placer. Como es sabido, el binomio placer/realidad es una de las premisas fundamentales de la concepción freudiana, y se encuentra asociada a las etapas evolutivas que atraviesa la psique de todo ser humano singular. En un primer momento los únicos procesos que ocupan la mente son los inconscientes, cuya tendencia principal consiste en la aspiración a ganar placer y evitar el displacer. Esto significa que la actividad anímica se retira de lo que le produce displacer y tiende a permanecer en los estados placenteros, a todo lo cual Freud denomina precisamente “principio de placer”, uno de los dos regímenes reguladores de la vida psíquica. Con las primeras experiencias de frustración empieza a configurarse el segundo principio, el “de realidad”, que consiste en la representación de un mundo exterior que debe tenerse en cuenta para la satisfacción efectiva de las necesidades. La instauración del principio de realidad produce muchos efectos, que incluyen el refinamiento del aparato sensorial, la emergencia de la función de atención, el desarrollo de la memoria y más ampliamente la actividad del pensar, que Freud describe como un “aplazamiento de la descarga” mediado por el análisis y el juicio imparcial. Sin embargo:

19 Según informan Laplanche y Pontalis (1996: 138), la palabra es el equivalente en alemán a la imaginación en su sentido corriente, quedando reservado el término *Eindbindungskraft* para la imaginación en su aceptación filosófica más restringida (la que usó por ejemplo Kant en su análisis del esquematismo). Varios autores (Ungar, 2001: 697; Castoriadis, 1998: 288) han llamado la atención sobre la amplia presencia de la palabra “fantasía” en Freud, y la ausencia de la acepción restringida.

Una tendencia general de nuestro aparato anímico, que puede reconducirse al principio económico de ahorro del gasto, parece exteriorizarse en la pertinacia de aferrarse a las fuentes de placer de que se dispone y en la dificultad con que se renuncia a ellas. Al establecerse el principio de realidad, una clase de actividad del pensar se escindió; ella se mantuvo apartada del principio de realidad y permaneció sometida únicamente al principio de placer. Es el *fantasear*, que empieza con el juego de los niños y más tarde, proseguido como *sueños diurnos*, abandona el apuntalamiento en objetos reales (Freud, 1991a: 226-227 - subrayado en el original).

El fantasear, tal como tiene lugar en las ensoñaciones que ocupan un amplio espacio en nuestra vida de vigilia, es por tanto una suerte de reserva económica de placer, que equilibra el enfrentamiento con la realidad y que Freud describe también mediante la metáfora de una reserva ecológica, que un país industrializado conservaría como rastro de su punto de partida, “a salvo de las alteraciones de la cultura” (*Ibid.*: 227).

La segunda tesis freudiana sobre la fantasía es que el placer que proporciona tiene un origen concreto, a saber: el cumplimiento imaginario de deseos que la realidad no permite satisfacer. En el párrafo citado llama de hecho “sueños diurnos” a las fantasías porque se trata, en su opinión, de un mecanismo equivalente al que descubriera en el mundo onírico. Lo mismo que los sueños, las fantasías se conectan con deseos insatisfechos, con la diferencia de que la censura tiene en ella menos importancia y la conexión con los deseos se encuentra menos desfigurada. Así, en una ilustración que también nos sirve para apreciar cómo percibía el mecanismo preciso de la fantasía, Freud concibe la situación de un joven pobre que camina hacia una entrevista de trabajo y que fantasea un futuro venturoso, en el que cae en gracia a su jefe, se casa con su heredera y termina dirigiendo la empresa (Freud, 1993: 130). En esa fantasía hay una experiencia actual que pone en movimiento el deseo; desde ese presente se remonta a experiencias pasadas de satisfacción (que Freud en este ejemplo vincula a la protección y el amor atesorados en la infancia), desde las que fabrica una eventual situación futura de satisfacción, creada imaginariamente. En este delicado proceso, “pasado, presente y futuro –dice Freud– son como las cuentas de un collar engarzadas por el deseo” (*Ibid.*: 130).

La noción de deseo tiene en psicoanálisis un espesor que no es posible abordar en este punto²⁰ pero sobre el que es necesario insistir para no perder de vista la importancia de este argumento. Pues el ejemplo alude a un deseo de poca importancia sociológica, pero el deseo como tal (incluso el del ejemplo) es producto de la socialización y se conecta con las formaciones sociales y culturales más amplias en que ocurre, incluidas las relaciones de poder y los procesos que pueden describirse como captura y orientación del deseo. Basta este subrayado para calibrar las implicancias sociológicas más que psicoanalíticas de esta conexión, estructural de la psique según Freud, entre deseo e imaginación.

Ahora bien, en todo esto Freud piensa la fantasía como un refugio del mundo “real”, que es, de acuerdo con nuestra definición, precisamente el mundo en el que acontece la acción. La fantasía de la que habla no sería por tanto una fantasía activa, orientada a la acción, sino al contrario, una fantasía en la que descansamos del mundo de la acción, o que compensa lo que nos falta en ese mundo. De ahí que revistan interés para nosotros una serie de trabajos (Freud, 1993; 1991b) en los que reflexiona sobre la actividad artística como aquella que es capaz de convertir fantasías en obras, lo que implica, en nuestros términos, pasar de la fantasía a la acción. A juicio de Freud, en las obras artísticas se pueden identificar los rastros del fantaseo diurno, en el sentido de que el material inicial del artista es el de sus propias fantasías. Lo que logra, sin embargo, y lo que lo convierte en una persona especial a los ojos de otros, es reconectar las fantasías con el principio de realidad, pues convierte algo de su mundo privado en una obra que vuelve a la realidad siendo reconocida por otros como objeto de valor. Este proceso, que implica el reconocimiento de rastros de la realidad en la obra, incluye a otros seres humanos que comparten con el artista la misma insatisfacción y el mismo deseo de suturar una realidad esquiva. El argumento, subrayemos, se formula para explicar la naturaleza de la obra artística y algo de lo que Freud percibía como carácter enigmático, tanto de su producción como

20 Véase la entrada correspondiente en el *Diccionario de Psicoanálisis* de Roudinesco y Plon (1998: 216-219).

de su reconocimiento. Es posible, sin embargo, extenderlo hacia la producción de objetos culturales en general, lo que implica un paso esencial para interpretar un aspecto de la creatividad de la acción. La hipótesis es que la misma vinculación entre fantasía privada y objetivación exitosa, que Freud advierte en el arte, se expresa también en la creatividad social en sus formas menos significativas por menos reconocidas socialmente, verbigracia: en el hacer reconocido simplemente como creativo en general.

El recorrido por las ideas de Freud quedaría incompleto si no incluyera el concepto de *sublimación*, que Freud destinó precisamente a la explicación de las obras artísticas y que, aunque reconocido y aceptado en el psicoanálisis, se interpreta habitualmente como una noción poco desarrollada.²¹ Por sublimación se entiende el redireccionamiento de las pulsiones sexuales hacia finalidades socialmente valoradas, entre las que Freud destaca concretamente las actividades creativas del arte y del trabajo intelectual. El argumento es que las pulsiones constituyen un estímulo que proviene del interior del organismo y que representan una amenaza a la integridad del yo si no se traducen en descarga directa; existen en consecuencia diferentes “destinos” de la pulsión (Freud, 1992), uno de los cuales es la sublimación, expresión que encierra las connotaciones de la palabra “sublime” empleada en el mundo del arte, pero también de la palabra “sublimación” en su acepción física, donde indica el cambio de estado de una materia, por ejemplo, de líquido a gaseoso. La noción de sublimación puede considerarse que completa, no obstante su relativa vaguedad, la lógica explicativa de la creatividad psíquica que inicia su conexión con el placer y con el deseo. Si el cumplimiento de deseos representa el contenido por excelencia de las fantasías, y si el placer que acompaña ese cumplimiento conforma el *telos* primordial de su producción, la existencia de pulsiones que “empujan” de manera constante proporciona la energía de la que se vale todo trabajo creador. Más adelante, en el apartado 4, volveremos a la categoría de pulsión y a su relación con la imaginación y la creatividad.

²¹ Roudinesco y Plon (1998: 1052); Laplanche y Pontalis (1996: 415-417). Véase también Nasio (1996) y Laplanche (1983)

La fantasía diurna no es sin embargo la única fantasía de la que habla el psicoanálisis. En un momento particularmente polémico de su trabajo, Freud introdujo el concepto de “fantasías originarias” (*Urphantasien*) para hacer lugar a una hipótesis filogenética según la cual podrían reconocerse en el fantaseo unas constantes estructurales y semánticas que parecen independizar su contenido de las contingencias de la vida y la experiencia individual. Pues en principio las fantasías no serían más que el producto creativo de que cada individuo es capaz a partir de experiencias vividas, tesis que se contrapone, en la experiencia clínica de Freud, con la recurrencia de algunas estructuras fantaseadas cuyo origen en las vivencias es inverificable. La hipótesis, que Freud plantea como tal, tiene un difícil asidero y una argumentación problemática en su propuesta, pero es de interés para nosotros porque la idea de estructuras filogenéticas de la imaginación ha adquirido en el psicoanálisis posterior, en particular a partir de C. G. Jung, un peso específico y argumental muy significativo, y porque una importante escuela de análisis cultural de “lo imaginario”, desarrollada en Francia a partir de los años sesenta, la ha retomado no solo con argumentos, sino con estrategias y técnicas de investigación específicas. Esa escuela, conducida por Gilbert Durand,²² ha postulado y hasta cierto punto justificado la existencia de “estructuras antropológicas” de la imaginación, matrices de amplia circulación transcultural que vemos aparecer en los productos más variados de la creación humana. Para una sociología de la acción se trata de una hipótesis extrema, que alude a lo más insondable de la imaginación y excede con mucho al enfoque psicoanalítico. Comparte sin embargo con las *Urphantasien* de Freud la intención de identificar en el funcionamiento de la psique, en este caso en sus estructuras profundas, la matriz explicativa de la imaginación.

22 Durand (2004); Durand (2003); Wunenburger (2005). Para una introducción breve puede verse Cabrera (2008: 22-27).

3. La imaginación como capacidad

Sin pretender como es obvio haber hecho justicia a la obra de Freud, lo anterior es suficiente para mostrar un rasgo que define a su enfoque de la imaginación, a saber: la pretensión de hacerla *explicable* como parte de la economía del aparato psíquico. El trinomio placer/deseo/pulsión, al que puede agregarse la hipótesis de las estructuras filogenéticas, representan la gramática básica de una lógica de la imaginación que en última instancia la psique comandaría con sus procesos económicos, tópicos y dinámicos. En el desarrollo posterior del psicoanálisis hay diversos intentos de profundizar en el análisis de la imaginación,²³ pero de un modo que implica un importante desplazamiento. Como si la imaginación/fantasia (que por ahora seguimos tomando como sinónimos) fuese una dimensión de la psique heterogénea respecto de las otras; en estos planteos que atienden expresamente a su naturaleza se postula que requiere, la imaginación, revisiones importantes del esquema inicial de Freud. Tal es por lo menos lo que tienen en común las tres perspectivas que recuperamos a continuación: la de Ernst Bloch, la de Donald Winnicott y la de André Green.

En el marco de su recuperación del marxismo en dirección a una filosofía de la utopía y de la esperanza, Bloch (2004, Vol. 1, 73-218) realiza un intenso repaso crítico de Freud y en particular de su concepción de la fantasía, apuntando a lo que podríamos llamar su *agen- cialización*: el sueño diurno, la fantasía, no se limita a ser huida de la realidad, refugio en el placer privado, sino que puede ser proyecto de acción orientado al mundo, y en particular al mundo social. El ar-

23 Por supuesto hay mucho más que lo que retomamos a continuación. De lo principal que *no* consideramos es necesario destacar el trabajo de Melanie Klein, cuyo concepto de fantasía inconsciente está en el centro de su obra, en una perspectiva que sintetiza el trabajo también clásico de Susan Isaacs (1962). No nos hemos comprometido tampoco con la noción de “fantasma” de Lacan, que ha tenido importante incidencia en algunas orientaciones de la teoría social y política reciente. Ni recuperamos los trabajos de E. Pichon Rivière, en los que la conexión entre psicoanálisis, imaginación y política resulta fundamental (Fernández, 2001). Todo esto forma parte de aquello con lo que el marco de referencia puede ser hospitalario en desarrollos complementarios o alternativos al que proponemos. La exclusión no implica por lo tanto un juicio de valor.

gumento apunta a la asimilación que Freud hace del sueño diurno al nocturno, una asimilación que para Bloch es engañosa por cuanto en el sueño diurno no hay una anulación del sujeto y de su consciencia, como en el nocturno (recordemos que Freud habló de la fantasía como “una actividad del pensar”), y además no es cierto que el sueño diurno carezca de interés para otros y sea de exclusivo valor íntimo y personal. En el sueño diurno cabe también el sueño compartido de la utopía y cabe también, más sencillamente, el proyecto colectivo de acción, que busca satisfacer no por representación, sino por modificación efectiva de la realidad:

En su dimensión de comunidad el sueño diurno se extiende tanto a lo ancho como en lo profundo, en las dimensiones no sublimadas, sino concentradas, en las dimensiones utópicas. Y estas proponen sin más el mundo mejor como el mundo más hermoso, como una imagen perfecta, tal como el mundo no ha conocido aún (Bloch, 2004: 126).

Las grandes construcciones de las fantasías en los sueños diurnos no se reducen a pompas de jabón, sino que rompen ventanas, detrás de las cuales se halla el mundo del sueño diurno: una posibilidad susceptible de conformación (Bloch, 2004: 131).

Bloch da con esto un giro de politización al problema de la fantasía, que no es incompatible con el argumento de Freud y que en cierto modo generaliza para toda la praxis social lo que Freud esbozó en relación a la actividad artística. Resumidamente, la fantasía diurna, atada a deseos no satisfechos, alimenta la imaginación colectiva y política de transformación del mundo social, y eventualmente alimenta también la acción política, en el más amplio sentido de la expresión.

De esto desprende Bloch una revisión complementaria del psicoanálisis, que consiste en la postulación de una nueva tópica que incluye, además de la freudiana inicial de consciente/preconsciente/inconsciente, un espacio psíquico al que denomina “todavía-no-consciente”. Adelantando argumentos similares de Marcuse en los años sesenta,²⁴ Bloch sostiene que en el inconsciente freudiano no hay lu-

24 Véase el diagnóstico de la tradición psicoanalítica que traza Marcuse en *Eros y civilización* (1983: 135 y ss.).

gar para nada que sea efectivamente nuevo. Lo que en su tónica es inconsciente es lo que alguna vez fue consciente y se ha olvidado por vía represiva, y lo mismo puede decirse de la instancia intermedia del preconscious. Frente a esto, Bloch postula la existencia de un umbral “ascendente” de la consciencia, en el que esta no se conecta con lo vivido y ya olvidado, sino con lo que todavía no ha llegado a vivenciar. Ese espacio tónico, al que denomina todavía-no-consciente en oposición al ya-no-consciente del inconsciente freudiano, sería el lugar de la psique al que corresponde la emergencia de nuevas representaciones y sentidos, el lugar por excelencia de la creatividad:

Hasta ahora esta determinación ha sido totalmente ignorada; no hay todavía una psicología del inconsciente del otro lado, del lado del entrever hacia adelante. Este inconsciente ha quedado ignorado, a pesar de que representa el espacio en sentido propio de la disposición hacia lo nuevo y de la producción de lo nuevo. Lo todavía-no-consciente es, sin duda, tan preconscious como el inconsciente de la represión y del olvido, y en su clase es incluso un inconsciente tan difícil y que ofrece tanta resistencia como el inconsciente de la represión. Pero lo todavía no consciente no está subordinado en absoluto a una consciencia manifiesta, sino sólo a una consciencia futura, que todavía tiene que llegar. Lo todavía-no-consciente es, por eso, únicamente el preconscious de lo venidero, el lugar psíquico del nacimiento de lo nuevo (Bloch, 2004: 151).

El argumento de Bloch se detiene en este punto, dejando sin desarrollar, en términos de teoría psicoanalítica, la naturaleza específica de esa nueva tónica y su vinculación con las otras tres. Deja sin embargo planteada la fundamental hipótesis de un lugar psíquico específico de la creatividad, hipótesis que retoma a su manera, sin mención alguna hasta donde sabemos de Bloch, el psicoanalista británico Donald Winnicott, uno de los más conocidos y reconocidos, adelantemos de paso, en las discusiones contemporáneas de la sociología de la acción que mantienen diálogo con el psicoanálisis.²⁵ Así comienza la argumentación de Winnicott:

²⁵ Véase por ejemplo Honneth (2009).

En su topografía de la mente Freud no reservó ningún lugar para la experiencia de las cosas culturales. Asignó un nuevo valor a la realidad psíquica interna, y en ella nació un nuevo valor para las cosas real y verdaderamente exteriores. Usó la palabra ‘sublimación’ para indicar el camino hacia el lugar en que la experiencia cultural adquiere sentido, pero quizás no llegó tan lejos como para decirnos en qué parte de la mente se encuentra esa experiencia (Winnicott, 2009: 129).

Winnicott, sin embargo, no va a postular una nueva tónica, sino la existencia de un tipo específico de experiencia psíquica que no se reduce ni a la percepción de la realidad ni a la vivencia de nuestro mundo interior. De un lado, según el psicoanálisis clásico, tendríamos la experiencia de un mundo objetivo externo con el que nos relacionamos, con mayor o menor felicidad, en términos de principio de realidad. Del otro, estaría la experiencia interior privada, centrada en un *self* que permanece y en torno al cual se organizan la memoria, la identidad y la voluntad. Si nos quedamos con esa diada, sostiene Winnicott, desatendemos la especificidad de numerosas experiencias importantes que no parecen pertenecer claramente a ninguna de las dos. El niño que juega en soledad con muñecos, o el que juega en compañía de otros a las escondidas, no está propiamente hablando en un mundo cerrado y solipsista de la interioridad (pues aún cuando juega sólo manipula objetos de un mundo exterior), pero tampoco está en el mundo de lo que llamamos estrictamente “realidad objetiva”. Habita, esta es su tesis, una “zona intermedia de experiencia”, que se ubica entre las otras dos, que se vale de ellas, pero que crea con ellas otra cosa.

Precisamente la creatividad es el rasgo distintivo de esa zona, y de allí su interés para nuestro análisis. La realidad objetiva es manipulable pero solo bajo el principio de realidad y lo que el psicoanálisis llama también “prueba de realidad”. Hacia adentro, hacia el mundo subjetivo, el psicoanálisis nos ha enseñado precisamente su férrea autonomía en tanto realidad psíquica (la fuerza de las pulsiones, el espesor de la simbología onírica), de modo que podemos intervenir en ese mundo pero no de manera simple, ni menos aún de cualquier manera. En el espacio intermedio, en cambio, gozamos del más amplio margen de libertad, lo que da a ese espacio una potencialidad

creadora que hace de él un ámbito singular. De ahí que Winnicott llame también “espacio potencial” a esa zona intermedia, pues es el espacio por excelencia de las posibilidades, de lo virtual, de lo susceptible de ser inventado.

De esta disquisición de ribetes ontológicos²⁶ Winnicott deriva tres tesis radicales, que más allá de su aceptabilidad nos permiten apreciar la importancia de la “zona intermedia”. La primera es que la experiencia cultural en general, y no solo el juego infantil, está privilegiadamente asociada a esa zona intermedia de experiencia. La vivencia artística y la religiosa, el mundo de la ficción y del mito, el del conocimiento en sentido amplio, incluyendo la ciencia y la filosofía, corresponden a ese plano creativo de la vida psíquica, pues en todos ellos la experiencia es irreductible a lo exterior-objetivo y a lo interior-subjetivo. En segundo lugar, Winnicott asigna un lugar estratégico, en la evolución de la psique individual, al momento en que se constituye inicialmente esa tercera zona de experiencia. Se trata de la fase en que irrumpe en la primera infancia lo que dio en llamar “objeto transicional”, que media el proceso de separación del niño de su madre y que representa una suerte de amortiguación en el proceso de aceptación de una realidad exterior independiente de su deseo. En este punto, seguramente el más conocido de Winnicott, y el más cargado también de implicancias prácticas,²⁷ hay que situar un momento fundamental de la socialización, pues el modo en que los vínculos primarios gestionan la transición depende de la manera en que el ser humano adulto se vincula con la cultura y con la creatividad. En otras palabras, la conformación inicial de la zona intermedia de experiencia resulta decisiva en la disposición de los seres humanos a la creatividad y a lo que Winnicott llama el “vivir creador”. Tercero, Winnicott asocia ese vivir creativo con la salud psíquica. En pocas palabras, sostiene que la capacidad de habitar con intensidad la zona intermedia de experiencia hace más probable el alejamiento de las patologías propias del exceso de realismo y del exceso de subjetividad.

26 Winnicott no los desarrolla, pero son evidentes por las connotaciones de términos como “realidad”, “interior”, etcétera.

27 Sobre todo en términos de socialización infantil y tratamiento clínico de patologías.

El último punto de nuestro recorrido parte también de la discusión de lo que puede considerarse saludable en la vida psíquica, pues es tratando de dar respuesta a esa pregunta –qué es lo psicológicamente “sano”– y aceptando que el psicoanálisis no tiene parámetros internos que permitan una respuesta unívoca, que André Green (1996) postuló, a principios de los años setenta, la noción de “procesos terciarios”, idea que ocupa, en su argumento, un lugar formalmente equivalente al del “todavía-no-consciente” de Bloch y el espacio potencial de Winnicott.

Según el esquema freudiano, los procesos psíquicos del inconsciente son “primarios”, mientras que los del consciente y el preconscious son “secundarios”. Los primeros se caracterizan por un flujo libre de la energía psíquica, que hace posible el paso sin trabas de una representación a otra, según los mecanismos que Freud describió como “desplazamiento” y “condensación”. Al pasar al plano consciente, la energía libre pasa a estar “ligada”: fluye ahora de manera controlada, sus representaciones se asocian a catexias estables, y la satisfacción que implican pasa a regularse por la lógica del aplazamiento, la evaluación y el análisis. Esquemáticamente, por tanto, pueden ubicarse de un lado el inconsciente, el proceso primario y el principio de placer, y del otro la consciencia, el proceso secundario y el principio de realidad. Pero este modelo clásico, sostiene Green, requiere la incorporación de un tercer tipo de funcionamiento, que vemos aparecer en la clínica, pero sobre todo en los procesos creadores del arte o de la ciencia: aquéllos que conectan los primarios con los secundarios, equilibrando el peso relativo de cada uno y alimentando cada uno la funcionalidad del otro. Así, por ejemplo, en los procesos creativos de un poeta o de un científico, la consciencia se mantiene abierta a los procesos primarios de los que provienen las intuiciones, las conexiones inesperadas o las asociaciones de cosas heterogéneas, para procesar luego ese flujo libre mediante los mecanismos de la razón o de la técnica artística.

Muchos autores han retomado esta noción de procesos terciarios,²⁸ que parece plasmar, en términos psicoanalíticos, un virtual lugar co-

28 Véanse en particular los trabajos de Zukerfeld y Zukerfeld (2004) y Fiorini (2007). Los primeros presentan, además de una elaboración propia del concepto, una instructiva exposición de autores que a su juicio han propuesto conceptos análogos.

mún en la reflexión sobre la creatividad y la imaginación, a saber: que la creatividad es más probable allí donde las barreras represivas del yo consciente se disuelven y hacen posible una conexión dinámica con lo inconsciente. Esta idea forma parte del acervo de la reflexión romántica sobre la creatividad (Warnock, 1986: 102-115), expresa la forma en que concibieron la creatividad importantes corrientes artísticas como el surrealismo y permea en medida significativa el sentido común sobre el tema. La noción de “procesos terciarios” le da una especificidad conceptual que la vuelve aprovechable en términos sociológicos.

4. La imaginación como potencia

Lo que tienen en común el análisis de Freud y los tres que acabamos de considerar es que interpretan a la imaginación como una actividad entre otras de la psique. Para Freud se trata de la fantasía diurna, relacionada con el deseo, el placer y las pulsiones; para Bloch, de su proyección realista y política, producto de un “todavía no consciente”; para Winnicott, de una zona de experiencia que desborda lo externo y lo interior; y para Green, de la manera en que se conectan dos modos de funcionamiento del aparato psíquico. La postura que analizamos en este apartado, desarrollada por Cornelius Castoriadis, da un giro total a la problemática por cuanto considera a la imaginación no como una actividad especial de la psique, sino como el rasgo que define a su misma naturaleza. Esto significa que la imaginación deja de ser con Castoriadis una función, un lugar tópico o una dimensión de la psique, y pasa a ser lo propio y característico de la realidad psíquica en sí misma. En tal sentido se puede dejar de hablar, con él, de fantasía como sinónimo de imaginación, y reservar la imaginación para este rasgo constitutivo de la psique, quedando la fantasía considerada como una función especial.

El argumento de Castoriadis parte de la noción misma de pulsión. Tal como la expuso Freud, se trata de un concepto “fronterizo entre lo anímico y lo somático” (Freud, 1992: 117), pues consiste en un estímulo interno que la psique recibe del organismo pero que pasa de un ámbito a otro, del cuerpo al aparato anímico, mediante un proceso

de “delegación”. Así, por ejemplo, el complejo de pulsiones que Freud agrupa como “sexuales” encierra un conjunto de estímulos internos que se trasladan a la psique en forma de representaciones, que van desde el objeto sexual propiamente dicho hasta las más complejas sublimaciones del arte o de la ciencia. Precisamente sobre esta versatilidad llama la atención Castoriadis, que se pregunta concretamente de dónde surgen esas representaciones de la psique. En la medida en que no existe una conexión puramente fisiológica o química entre lo psíquico y lo somático, y en la medida en que las “delegaciones” de la pulsión son indefinidamente cambiantes, la única alternativa de respuesta consiste en aceptar que la psique *crea* sus representaciones, produce una imagen que no tiene virtualmente conexión con aquello que se supone está representando.

Es imposible comprender la problemática de la representación si se busca el origen de la representación fuera de la representación misma. La psique, sin duda, es ‘receptividad de las impresiones’, capacidad de ser afectado por (...) pero también es (y sobre todo, pues sin ello esa receptividad de las impresiones no daría nada) emergencia de la representación en tanto modo de ser irreductible y único y organización de algo en y por su figuración, su ‘puesta en imagen’ (Castoriadis, 1993: 192-193).

Esta notable propiedad de la psique aparece no solo en las pulsiones, nudo teórico de la concepción freudiana, sino en todas sus manifestaciones. Si se toma por ejemplo el sueño, del que tan exquisita hermenéutica ha proporcionado el psicoanálisis, es fácil advertir que existe una exuberante creatividad onírica, que los fenómenos del simbolismo, de la condensación o del desplazamiento interpretan, pero cuya explicación no pueden agotar. Por qué es una representación y no otra la que condensa o desplaza, es algo que la mejor interpretación no puede responder, y el propio Freud habló, recuerda Castoriadis, de una suerte de punto ciego del sueño, de la inagotabilidad de cualquier proceso interpretativo, e incluso de sueños que no son susceptibles de análisis. La fantasía, en la aceptación restringida que le da Freud, tiene esa misma indeterminación. Y la tienen también los procesos simbólicos, que implican el *quid pro quo* y por ende la conexión arbitraria de cosas heterogéneas.

En opinión de Castoriadis, todo el esfuerzo del psicoanálisis, producto genuino en esto de la episteme moderna, estuvo orientado a reducir explicativamente esta productividad de la psique. Sin desmedro del valor de esas explicaciones, lo que le interesa subrayar es que los procesos psíquicos se caracterizan también y sobre todo por su extraordinaria indeterminación, indeterminación que proviene de un carácter de la psique que Freud advirtió pero nunca teorizó directamente: su “capacidad de formular lo que no está, de ver en cualquier cosa lo que no está ahí” (Castoriadis, 2005: 237). Castoriadis llama “imaginación radical” a esta propiedad constitutiva de la psique, la establece como su rasgo ontológico por excelencia y hace de ella el centro mismo de la creatividad, de los seres humanos singulares, pero también de los colectivos, las sociedades y las culturas.

Ahora bien, es obvio que la psique no actúa en el vacío, sino en un medio social. En este punto entran en consideración los procesos de la socialización de la psique, que Castoriadis describe detalladamente (Castoriadis, 1993: capítulo VI) pero que en el punto que nos interesa implica una doble inserción de la sociedad en la imaginación. Por un lado, la sociedad hace posible la imaginación del ser humano singular, en la medida en que proporciona símbolos y significados que la psique no puede inventar por sí misma y que son la materia con la que puede producir algo nuevo. Pero al mismo tiempo la socialización tiene el efecto de reducir la contingencia que anida en la psique, encauzar su indeterminación y volverla previsible. Pero lo hace –y éste es el punto clave para nosotros– siempre de un modo parcial, pues ninguna socialización, por exitosa que sea, puede volver determinado lo que por naturaleza no lo es. Aun en el caso extremo de una sociedad completamente controlada, como en la ficción orwelliana de *1984*, la psique seguiría siendo lo que es, un flujo de representaciones, afectos e intenciones que nunca se detiene y cuyo curso y contenido está abierto por definición.

Castoriadis interpreta este rasgo de la psique como una potencia subversiva de cualquier orden social. Pues *en potencia* la psique es un contrapeso a las significaciones y valores sociales, una fuerza que puede debilitarlos e incluso desbaratarlos. Lo que ocurre históricamente, sin embargo, es que existen sociedades cuyas instituciones y significados tienden a la heteronomía, y sociedades en las que existe

la autonomía como posibilidad. En el primer caso, la psique es socializada en lo que puede describirse como ocultamiento de la creatividad social; la sociedad se presenta a sí misma como ley universal, ley de Dios, valores naturales, o cualquier otra fórmula que tienda a no evidenciar su contingencia histórica. En el segundo, en las sociedades “autónomas”, se introduce el valor de la reflexión y la crítica, que conduce a cuestionar los propios fundamentos. Castoriadis ilustra este tipo de sociedades con la polis ateniense y con la sociedad moderna, en la que, no obstante la primacía de los sentidos y valores propios del capitalismo instrumentalmente racional, existe la autonomía como una significación y un valor también susceptible de ser retomado. En la dimensión estrictamente política de su propuesta (Castoriadis, 1983: 172-185), convoca por tanto a una expansión de lo que llama “proyecto de autonomía”, para él la forma más radicalmente crítica, no solo del orden social actualmente existente, sino de cualquier orden basado en la opresión.

El vínculo, no obstante, que nos importa subrayar es el que conecta la subjetividad “reflexiva y deliberante”, implicada en el proyecto de autonomía, con la creatividad de la acción social. Una subjetividad de ese tipo tiende hacia afuera al cuestionamiento de las instituciones, los valores y los sentidos colectivamente arraigados. Pero al mismo tiempo, implica el destrabamiento de las capacidades de imaginar nuevas formas organizativas, nuevos valores y nuevos sentidos, que empieza por el reconocimiento individual y colectivo de las capacidades creadoras que anidan en la imaginación radical. La potencia que implica la imaginación, y que en la mayor parte de las sociedades ha sido disecada por socializaciones heterónomas, puede despertarse y desplegarse en la medida en que se la reconozca como el fundamento del sentido y, por ende, de la organización social.

Estas ideas de Castoriadis cierran un ciclo de la tradición freudiana en su tratamiento de la imaginación. El punto de partida es el análisis que Freud hace de la fantasía, como una actividad especial de la psique que el análisis económico, tópico y dinámico permite explicar en su naturaleza y en sus funciones. Fantaseamos esencialmente cuando no actuamos y en parte para resguardarnos del mundo práctico y de su violencia sobre el deseo. Da un paso fundamental, sin embargo, al conectar, en su análisis de la creación artística, esa

dinámica de la fantasía con el mundo de la acción, que en el caso del arte implica la capacidad del artista de dar forma pública y valiosa a los contenidos anodinos del fantasear diurno. Con Bloch este carácter público de la fantasía se traslada a la política, convirtiéndose en el punto de partida de la utopía y en general de los anhelos de transformación social. Bloch refuerza en este sentido el vínculo entre fantasía y acción, y abre al mismo tiempo la discusión acerca de si la creatividad tiene cabida suficiente en el esquema freudiano inicial. Su noción de “todavía no consciente” puede decirse que atisba lo que de manera técnicamente más precisa describen las categorías de “espacio transicional” de Winnicott y “procesos terciarios” de Green, destinadas a mostrar no ya el papel de la fantasía en la economía psíquica, sino la localización de la imaginación en la estructura y en la dinámica del psiquismo, una localización que gana en importancia respecto de la fantasía en el sentido restringido de Freud. La imaginación radical de Castoriadis cierra el círculo, dejando de considerar a la imaginación como una actividad más de la psique y llamando la atención sobre su presencia en todas ellas, en la medida en que todas tienen como rasgo ontológico a la indeterminación y todas implican un trasfondo de contingencia para las instituciones y la organización social.

Así presentadas, estas ideas de la tradición psicoanalítica justifican una consideración acumulativa, pues la imaginación radical de Castoriadis no contradice la existencia de los procesos terciarios ni del espacio transicional, y estos, a su vez, no niegan la existencia del fantasear diurno como función de deseos insatisfechos. Se trata de aspectos de la psique que operan en niveles diferentes y que pueden considerarse complementarios, operantes todos en su especificidad en distintos planos y momentos de la actividad psíquica.

Nuestra conceptualización sociológica de la acción creativa tiene en ellos, por tanto, un set de recursos aprovechables, pues todos dan cuenta de mecanismos específicos que operan en la capacidad creativa a nivel psíquico, aunque la importancia sociológica de la imaginación va en aumento a medida que transitamos el camino que va de Freud a Castoriadis: la fantasía de Freud es relativamente inocua en términos de acción, y la imaginación radical de Castoriadis indica una capacidad en última instancia subversiva de la psique. En el capítulo v, cuando formulemos hipótesis de articulación entre el nivel psíquico-

co de la imaginación y los dos que tratamos a continuación, se hará más apreciable la importancia de esta gradación.

El aprovechamiento sociológico del psicoanálisis que acabamos de hacer nos pone en relación con una importante tradición a la que pertenecen, entre otros, Parsons, Habermas, Giddens, Bourdieu y Honneth. En todos ellos hay un comercio intelectual con el psicoanálisis que ha transferido a la teoría sociológica nociones muy específicas, en un proceso selectivo que se corresponde con la lógica interna de cada teoría pero que ha implicado, mirado en su conjunto, una desatención, por la tradición sociológica referida a la acción, de la totalidad de las nociones que hemos comentado en este capítulo. En la medida en que la elaboración de una sociología de la acción centrada en la creatividad viene a contrapesar los acentos y relevancias que han dominado en esa tradición, esta recuperación del psicoanálisis hace lo propio en una de sus regiones específicas.

III. El nivel prerreflexivo-práctico

Durante el proceso de socialización, los actores incorporan estructuras cognitivas y corporales que les permiten operar espontáneamente y que dan cuenta de aspectos concretos de su capacidad creativa. Esta era nuestra segunda hipótesis (capítulo II: 1) y es la que vamos a desarrollar en este capítulo. Al hacerlo ingresamos en un terreno más familiar, pues la teoría sociológica de la acción ha sido prolífica en el análisis de este fenómeno. Dicho en pocas palabras, el interés por lo que los actores saben y ponen en juego al actuar, pero al mismo tiempo *no saben que lo saben*, o no saben *lo que* saben es, si no el rasgo dominante, sí uno muy recurrente en el campo. Lo que vamos a hacer en concreto es tomar tres categorías clásicas –la de “acervo de conocimiento” de A. Schütz, la de “marcos de la experiencia” de Goffman y la de “habitus” de Bourdieu– para analizar de qué modo permiten dar cuenta de la creatividad de la acción en este nivel, que llamamos prerreflexivo-práctico en alusión a su no necesaria y, según los casos, tampoco posible traducción discursiva, y a su carácter de recurso pragmático que se pone en juego en la acción.

Un rasgo característico de estos conceptos es que se emplearon en general para dar cuenta de las recurrencias de la acción, más que de su contingencia o de su apertura. El hecho de que los actores se orienten en forma práctica y prerreflexiva se ha revelado como una razón concreta y analíticamente sofisticada de la continuidad del mundo social, al análisis del cual efectivamente ha servido, por lo menos como tendencia principal. Vamos a sostener que permiten dar cuenta también de aspectos concretos de la creatividad de la acción, con lo que esperamos contribuir a la inversión de ese sesgo, que en trabajos anteriores llamamos “reproductivista” o “rutinitarista” (Cristiano, 2012: 55) y que no se corresponde con las intenciones explícitas de ninguno de los autores.

El otro aporte que realizamos consiste en afirmar, al igual que lo hicimos en el nivel pulsional, la complementariedad de estas nociones, a pesar de haberse planteado, la segunda respecto de la primera, y especialmente la tercera (habitus) respecto de la fenomenología, como contrapuestas en aspectos fundamentales. Exponemos las bases de esa complementariedad en el último apartado, después de dedicar los anteriores, uno a cada noción. La complementariedad en cierto modo justifica que nos limitemos a estos conceptos, en un análisis que podría abarcar otros muchos, dentro y fuera de la tradición sociológica.²⁹ Y también lo justifica la importancia que esos conceptos han tenido en debates y desarrollos posteriores de la sociología, a los que aludimos tangencialmente pero que pueden tenerse en cuenta como trasfondo actual de la discusión. En la medida en que logremos nuestro objetivo, quedará delineado un panorama, no exhaustivo pero apropiado, del modo en que funciona la creatividad en su relación con el conocimiento tácito, socialmente conformado y adquirido, que anima a la acción.

1. Acervo de conocimiento y proyectos nuevos

Al principio de nuestro análisis acudimos a Schütz para perfilar el concepto de acción creativa a partir de su noción de “acción” (capítulo I: 3). Dijimos que para Schütz actuar es efectuar una intervención espacio-temporal en el mundo, animada por un proyecto que consiste en la figuración previa del acto que va a realizarse. Agregamos ahora, para acceder al tema de este apartado, que toda acción tiene lugar en lo que Schütz denomina mundo de la vida cotidiana, uno de los diversos “ámbitos finitos de sentido” que la consciencia constituye en el mundo histórico y social. El mundo de la vida es el mundo que vivimos como evidente de suyo, de cuya realidad no dudamos y en

29 Dejamos fuera de consideración, por ejemplo, la noción de “etnométodo”, claramente en línea con las que analizamos. En la medida en que nuestro esquema es un marco de referencia, la incorporación de otras nociones queda abierta, al igual que en el nivel pulsional.

cuya realidad, “eminente” al decir de Schütz, proyectamos cualquier curso de acción.

La noción de “acervo de conocimiento” (Schütz, 1972: 108 y ss.; Schütz y Luckmann, 2009: 109 y ss.) viene precisamente a mediar el vínculo entre la acción concreta y el mundo de la vida. A lo largo de las generaciones se produce un inmenso acopio de ideas, presupuestos, significados y valoraciones, que cada miembro incorpora a través de la socialización y que queda a disposición de su empleo en la formulación de proyectos de acción. Salvo en los casos excepcionales en que lo evidente pierde el carácter de tal, el acervo funciona como una experiencia pre-predicativa que permite a la acción transcurrir en forma rutinaria. Puesto que la acción en el mundo de la vida se orienta pragmáticamente –nos interesa sobre todo, dicen Schütz y Luckmann, resolver problemas prácticos–, el acervo de conocimiento sirve a una suerte de economía de la acción corriente, que se expresa en las idealizaciones que Schütz llama, siguiendo a Husserl, “puedo volver a hacerlo” y “así sucesivamente”.

La pregunta que nos compete entonces es de qué manera el acervo de conocimiento puede emplearse en forma creativa, alimentando no ya la elaboración de proyectos corrientes, sino la formulación de proyectos nuevos. Para responderlo podríamos apelar a la descripción completa que Schütz hace de las estructuras del mundo de la vida, pues a partir de cada punto de su análisis puede elaborarse una fenomenología del proyecto novedoso.³⁰ Sin posibilidad de hacerlo aquí, nos limitamos en lo que sigue a los tres aspectos estructurales del acervo de conocimiento, que Schütz denomina respectivamente *relevancias*, *tipificaciones* y *articulación biográfica*.

Con la expresión “relevancias” se refiere al sistema de prioridades implícitas que en todo acervo de conocimiento orienta el interés y la atención de los miembros de una colectividad. Puede recordarse, aunque el ejemplo corresponde a otro tipo de análisis, la clásica ilus-

30 En el artículo ya mencionado (Cristiano, 2012) avanzamos en esa dirección. El valor de la fenomenología, digamos de paso, reside en gran medida en la exactitud de sus nociones, lo que plantea a un uso externo, como el que proponemos aquí, el desafío de traducirlo sin pérdida de especificidad. Renunciamos al rigor en aras de esa traducción, pero dejamos sentado que esto implica perder parte de su valor potencial.

tración de la nieve y las tonalidades de blanco de los esquimales. La tesis de Schütz es que hay un punto nodal y ciego de toda cultura, que nos hace ver lo que vemos y que como tal no se explicita discursivamente (la frase de Niklas Luhmann, “no podemos ver que no vemos lo que no vemos”, es atinada en este punto).

La primera forma de relevancia es la “temática”, que consiste en aquello que nos hace atender a algo en detrimento de otras cosas. Tomando el ejemplo de Schütz, un hombre que entra en una habitación mal iluminada y advierte en un rincón un objeto que parece ser una sogá enrollada, pero que también podría ser una víbora, concentra espontáneamente su atención en ese objeto en detrimento de todos los demás. La segunda relevancia es la “interpretativa”, que consiste en establecer conexiones entre el fenómeno atendido y otros elementos del acervo que, también de manera automática, se presentan como relevantes para la interpretación del primero. En el ejemplo, la persona establece conexiones entre su percepción actual y sus experiencias anteriores de sogas y víboras. Tercero, hay un sistema de relevancias que surge de las motivaciones concretas de la acción, de los proyectos que la animan y de la atención selectiva que imponen. En el ejemplo, la persona entró en la habitación animada por el proyecto de descansar, que fue trastocado por la situación y convertido en el proyecto “evitar el riesgo de una picadura”.

Los tres niveles de relevancia permiten precisiones importantes sobre la creatividad en tanto formulación y ejecución de proyectos nuevos. En el primero, la relevancia temática, un proyecto de acción puede apoyarse en, y eventualmente consistir en, el establecimiento de una nueva relevancia temática (“ver” lo que los otros no vieron o lo que hasta el momento no había sido visto) o de una nueva jerarquía de relevancias (poner delante lo que estaba en segundo plano), incluyendo la institucionalización (la incorporación al acervo) de la nueva relevancia o de la nueva jerarquía. Numerosos ejemplos de invenciones científicas, políticas y sociales tienen como rasgo precisamente este desplazamiento de la atención, característico también de la creatividad artística pero presente en la creatividad social en general. La percepción de que no es el sol quien se mueve sino la tierra es una ilustración de este mecanismo, notable por la envergadura de sus implicancias.

La segunda forma de relevancia, la “interpretativa”, alude implícitamente al aspecto de la imaginación que habitualmente se describe como “combinatorio”, y que el análisis de Schütz revela en parte de su sutil complejidad.³¹ Las relevancias interpretativas funcionan en general como “síntesis pasivas”, conexiones espontáneas de un tema con otros significativos para su interpretación, sin que medie consciencia ni reflexión activa. La ruptura de esa síntesis pasiva, la atención y la intensidad interpretativa, pueden considerarse parte de la actividad imaginativa que da lugar a una significación no convencional, que consiste en la puesta en relación del elemento actual con elementos del acervo en general desvinculados, produciendo la asociación extraña que es característica de muchos actos y obras creativas. La forma actual de la educación áulica, centrada en un profesor y dirigida a un grupo de alumnos homogéneamente sentados, fue en su momento una invención institucional que surgió de poner en relación dos fenómenos (el vínculo pedagógico y la relación sacerdote-fieles) que inicialmente eran ajenos, en el marco de un contexto social que, como el de la expansión de la pedagogía, requería soluciones novedosas, obviamente en un contexto institucional marcado por el peso de la Iglesia, entre otros factores.

El mismo ejemplo sirve para ilustrar la tercera relevancia, la “motivacional”, y su vínculo estrecho con la creatividad de la acción. La presencia de problemas que requieren cursos de acción no explorados constituye en sí misma una relevancia motivacional: el plan de la acción consiste en ese caso en la búsqueda activa de soluciones que no están disponibles en el acervo y que tienen que inventarse. A lo que hay que agregar que las orientaciones de acción de un actor pueden privilegiar una actitud creativa, lo que significa que la búsqueda de novedad es un rasgo de su estructura de motivaciones y de la jerarquía de sus planes de acción. Volvemos a este tema en el apartado 3, en referencia al concepto de habitus.

³¹ La expresión “imaginación combinatoria” se usa en general para referir el aspecto de la creatividad que consiste en articular de manera novedosa elementos previamente conocidos pero separados. En algunos análisis la combinación se considera la esencia misma de la imaginación pero en otros, como en Castoriadis, expresa su nivel más elemental.

El segundo elemento estructural del acervo es el de las tipificaciones. A lo que se refiere Schütz con este concepto, que también proviene de Husserl (Schütz, 1974: 149), es al hecho de que toda vivencia es potencialmente infinita, siendo una de las funciones de la experiencia social acumulada organizarla en categorías de fenómenos, a partir de la abstracción de rasgos relevantes. La tipificación “perro” implica la selección de una serie de características de un número indefinido de animales, selección que permite agruparlos en esa tipificación. Lo mismo que las relevancias, los tipos funcionan como síntesis pasiva; ordenan el mundo como una continuidad de evidencias automáticas. El acervo de conocimiento está hecho de tipificaciones, y aunque es concebible una experiencia pre-típica, puede decirse que vivenciar el mundo como algo con sentido es ordenarlo a través de tipos.

De manera más directa que la de relevancia, esta categoría nos permite identificar aspectos puntuales de la creatividad de la acción. En primer lugar, todo tipo es una determinación provisoria, que puede reabrirse si las circunstancias lo requieren. La presencia de un perro que parece ser tal según el tipo, pero que no corresponde a ninguna raza conocida, promueve la incorporación al tipo de rasgos que hasta el momento no le correspondían. En el lenguaje técnico de la fenomenología, Schütz se refiere al “horizonte” de experiencias posibles o esperables en el marco de un tipo, horizonte que el tipo circunscribe hasta nuevo aviso pero que puede reabrirse en situaciones como la descripta (Schütz y Luckmann, 2009: 32). Basta imaginar ejemplos más interesantes para advertir la importancia de este punto para nuestro tema: lo que englobamos, por ejemplo, como características de un tipo social (proletariado) o étnico (musulmán) o de género (mujer), o de una institución social (democracia) o de un valor (justicia). Todos estos fenómenos son tipificaciones y la novedad de un proyecto de acción reside a veces en el enriquecimiento de su significado espontáneo mediante la expansión de sus horizontes.

En segundo lugar, todo proyecto de acción, por simple que sea, pone en juego más de una tipificación, de lo que se sigue que la *combinación no típica de tipos* es también una variante de la creatividad. Schütz aclara que los tipos no están aislados en el acervo, sino que forman agrupamientos de sentido según su proximidad semántica. Reunir tipificaciones no habitualmente reunidas es por ende un fenó-

meno parecido al que observamos en las relevancias interpretativas, sólo que aquí se articulan tipos de experiencias más que relevancias. Las asambleas argentinas de 2001 y 2002, a las que nos referimos antes y a las que volveremos, pueden tipificarse como “reunión vecinal” pero también como “asamblea de base”, como “agrupamiento catártico” o como “actividad de protesta”. Precisamente en la mezcla de esas tipificaciones reside parte de su novedad, posiblemente vivida como tal por los mismos participantes en el momento de darles forma. Un ejemplo distinto proviene de los estudios del lenguaje y concretamente de la definición de metáfora como “predicación extraña” (Ricoeur, 2001: 23), tema al que volveremos en el próximo capítulo. Si aceptamos que la metáfora es un ejemplo prominente de creatividad en el campo del lenguaje, podemos traducir la definición como una asociación no convencional de dos o más tipificaciones.³²

Por último, hay que mencionar obviamente la creación de tipificaciones nuevas. La innovación científica consiste a veces en eso, por ejemplo, cuando se descubre una fórmula común para explicar una variedad de fenómenos (“gravedad” es una tipificación compleja). La creación de un concepto puede interpretarse en el mismo sentido. Y el simple hecho de nombrar de otro modo implica también crear un tipo, como saben los activistas que buscan visibilizar colectivos orientando la percepción de sus rasgos (LGTB).

Para apreciar del todo la importancia de este fenómeno es necesario agregar que dos tipificaciones fundamentales de la experiencia del mundo social son, para Schütz, la de los “tipos de personas” y los “tipos de cursos de acción”. Quiere decir esto que la experiencia social está hecha entre otras cosas de tipificaciones de actores (desde *mi amigo Pedro* hasta la abstracción “los latinoamericanos”) y de tipificaciones de comportamientos (lo que se supone que típicamente hace

32 Schütz sostiene que el lenguaje es “el medio tipificador por excelencia”, pues permite tanto almacenar los tipos como transmitirlos a las nuevas generaciones. La relación tipo-lenguaje, brevemente analizada por Schütz (Schütz y Luckmann, 2009: 228), abre amplias posibilidades de investigación del vínculo tipificaciones-creatividad, pues varias orientaciones de las ciencias del lenguaje se interesaron precisamente por su dimensión creativa. Para el vínculo estrictamente fenomenológico entre imaginación y fantasía véase Butnaru (2009).

un empleado bancario, los otros inversores, o quienes políticamente identifico como adversarios o aliados). Si tenemos en cuenta que todo proyecto de acción contempla la existencia de las acciones posibles de otros actores, sea de manera consciente y lúcida o no, queda subrayada la importancia de cualquier percepción creativa referida a los tipos de actores y los tipos de acción. Pero el propio Schütz extrae conclusiones adicionales que nos parece importante registrar:

Cuando construyo el Otro como un sí mismo parcial, como el que desempeña roles o funciones típicos, el corolario es el proceso de auto tipificación que se produce si yo entro en relación con él. (...) Al tipificar al Otro, estoy tipificando mi propia conducta. (...) Esta auto tipificación constituye el fondo de la distinción de Williams James y de George H. Mead entre el 'yo' y el 'mí' en relación al sí mismo social (Schütz, 1974: 48).

En las construcciones de pensamiento de sentido común el Otro aparece, a lo sumo, como un sí mismo parcial. (...) Esta idea parece importante en varios aspectos. Ayudó a Simmel a superar el dilema entre la consciencia individual y la colectiva, que Durkheim advirtió con tanta claridad; está en la base de la teoría de Cooley acerca del origen del sí mismo en un 'efecto de espejo'; permitió a George H. Mead elaborar su ingenioso concepto del 'otro generalizado'; por último, es decisiva para la clarificación de conceptos tales como los de 'funciones sociales', 'rol social' y finalmente, aunque no menos importante, 'acción racional' (*Idem*).

Para terminar, digamos que el acervo de conocimiento es un fenómeno social que se proyecta en lo que Schütz llama "articulación biográfica" (Schütz, 1974: 93-94). Significa que como tal el acervo común es inabarcable, pues no se refleja de manera completa en ninguna consciencia individual, cada una de las cuales depende, no obstante, de ese acervo común y lo incorpora de un modo exclusivo y especial. Esta singularidad tiene que destacarse en relación a nuestro tema porque hace a la exclusividad del acervo de cada quien y tiene una relación con lo que cada uno puede formular como proyecto creativo en tanto exclusivo de *su* acervo. Que ello se manifieste o no en acciones creativas, y que sean apreciadas como tales por otros, depende obviamente de variables empíricas. Pero la exclusividad del acervo es

un punto de referencia de la creatividad posible de la acción, por el simple hecho de que los recursos que se ponen en juego en los proyectos son, en última instancia, únicos y exclusivos.

En todo lo anterior nos limitamos al “mundo de la vida cotidiana” y a la acción que transcurre en él. El mundo social y cultural sin embargo no se reduce a ese mundo, sino que incluye otros tantos “ámbitos de sentido”, que son “reales” para el actor de un modo fenomenológicamente diferente, y que interesan también para nuestro análisis. En términos estrictos, quien habita en esos mundos –por ejemplo, el mundo de la abstracción teórica, o el mundo de la experiencia religiosa, o el de la emoción artística– no actúa, en el sentido de que al actuar se interviene en el mundo espacio-temporal y se reingresa en la vida cotidiana como realidad “eminente”. Por ejemplo, el estudiante que está inmerso en sus abstracciones necesita presionar las teclas de la computadora o emitir sonidos para otros, lo mismo que el artista tiene que manipular una materia al dar “realidad” a su obra. Esto implica que desde esos otros ámbitos de sentido se proyectan sobre la cultura elementos potencialmente nuevos, y éste es el punto que ahora nos interesa subrayar. Aunque en términos estrictos para Schütz habitar la ciencia o las artes no es actuar, lo que allí se produce se proyecta a veces sobre el acervo social de conocimiento agregando a él nuevas formas de experiencia y significación. La creatividad en su forma más clásicamente reconocida como tal, la del arte o la de la ciencia, encuentra de este modo su lugar en el esquema.

2. Marcos de la experiencia: fabricación, apertura y vulnerabilidad

El concepto de “marcos de la experiencia” de E. Goffman (2006) puede considerarse una especificación del de tipificación, pues a lo que alude es a la tipificación de formas y escenarios de interacción social. En cualquier situación corriente respondemos de manera implícita a la pregunta “qué está sucediendo aquí”, y de esa respuesta depende no sólo lo que interpretamos sino también lo que hacemos. Por ejemplo, al ingresar a un recinto y definirlo como una “clase universitaria”,

no solo damos sentido a una cantidad de acciones y acontecimientos que allí suceden; establecemos además una orientación específica para nuestra propia acción, y definimos de un modo concreto nuestro propio rol dentro de la escena. Lo hacemos, según Goffman, de un modo prerreflexivo, pues difícilmente podamos hacer explícito el denso entramado de reglas y supuestos de cualquier marco, por simple que sea. Todo marco, además, plantea siempre tácitamente la cuestión del consenso, pues sólo funciona si existe un acuerdo implícito respecto de todo ese conjunto de suposiciones. El análisis de los marcos representa un fundamental esclarecimiento de las formas en que se constituye y sostiene el “orden de la interacción”, un orden microsocioal que, en el texto que lleva ese título (Goffman, 1991: 169-205), Goffman afirma como la preocupación que animó el conjunto de su trabajo. Lo que sostenemos a continuación es que la creatividad de la acción se vincula de varias maneras concretas con esos órdenes, frágiles y presupuestos, que constituyen los marcos.

El primer elemento que sirve a nuestro argumento es el que Goffman denomina “cambios de clave”. A su juicio, existen marcos de experiencia que pueden llamarse “primarios” en el sentido de que quienes participan de ellos consideran que no remiten a, ni dependen de, una interpretación anterior y originaria. Sobre ellos se edifican marcos cuya particularidad consiste, al contrario, en trastocar la naturaleza de los primarios manteniendo algunos de sus rasgos (la expresión “cambio de clave” es una analogía musical aproximada, aclara Goffman). La amenaza, por ejemplo, o el engaño, deben su naturaleza al hecho de ser parecidos a un original, pero cambiados de posición y significado (el puño cerrado vale como amenaza a la luz de su significado como golpe inminente en el marco primario “pelea cuerpo a cuerpo”). Nos interesa esta idea porque la *fantasía* –lo que con Freud y después con Bloch denominamos “sueños diurnos” en el capítulo pasado– implica un cambio de clave en la perspectiva de Goffman. Cuando el joven del ejemplo de Freud camina hacia su entrevista de trabajo, imaginando que le cae en gracia a su jefe y a su hija y se convierte en heredero, pone en juego numerosos marcos de experiencia primarios (seducción romántica, mundo laboral, vida empresaria, espacio familiar) que tiñe de la tonalidad específica de la fantasía pero que se apoya en las reglas y las suposiciones de esos marcos. Esto sig-

nifica que imaginar es también enmarcar culturalmente, aun cuando en la tarea imaginativa los marcos se vuelvan flexibles respecto del realismo y de la factibilidad.

Goffman, digamos de paso, ha captado claramente, aunque sin desarrollarla con precisión, la importancia sociológica y política de la imaginación: “seguro que el número total de horas por semana y día que emplea una población en fantasías imaginadas en privado constituye una de las posibilidades menos estudiadas y más subestimadas de sus recursos” (Goffman, 2006: 55).

Si fuese posible, en consecuencia, inventariar los marcos de que dispone una cultura, tendríamos la descripción de un aspecto fundamental de una cultura y de lo que ella afirma como posible, esperable, razonable y con sentido de manera general. Pero siendo los marcos algo propio de cada cultura –no hay un número finito de marcos que se repitan, o por lo menos no hay razón para suponerlo de antemano– se da por supuesto que los marcos son producto de la creatividad social, y éste es el segundo punto que nos interesa del análisis de Goffman. En sus palabras, se trata de la “fabricación de marcos”, un fenómeno que él asocia a la producción ficcional de posibilidades no mundanas (clarividencia o humanoides de la cultura de masas) pero que es fácil proyectar en un sentido teórico y políticamente más importante. El ejemplo de la conformación del modo pedagógico actual, que usamos en el apartado anterior, vale también como ilustración de la creación de un marco nuevo. Más ampliamente, la discusión de formas de interacción y de organización posibles, más cerca de discursos como el de la utopía y ámbitos similares, forma parte del mismo fenómeno. Las asambleas barriales, de nuevo, constituyen también, o pueden leerse como, la creación de un marco de la experiencia social. Y buena parte de las reformas institucionales tienen componentes de, y a veces consisten en, la elaboración de marcos nuevos.

Todo marco implica una selección de aspectos del mundo fenoménico que deben considerarse incluidos y excluidos de su correspondiente orden. Aunque la jarra de agua del disertante forme parte de los hechos que ocurren en el marco “conferencia”, se supone que no tiene importancia, a menos que ocurra algo que la integre en el marco o dé indicio de que el marco es otro y no el que habíamos imaginado. Esos fenómenos “fuera de marco” tienen también interés para nuestro análisis porque la creatividad consiste a veces precisamente en

ubicar esos hechos y acontecimientos en el centro de la constitución de un marco, asignándoles un valor que no tenían y reordenando en consecuencia el conjunto. La singular medida de protesta de un joven militante frente al discurso “burgués” de Jacques Lacan consistió en acompañar su argumento con un desplazamiento de su posición en el aula hasta llegar al atril y derramar la jarra de agua de Lacan sobre sus papeles.³³ La película *El custodio*, de Rodrigo Moreno, nos muestra un marco de experiencia –el de las interacciones ministeriales del alto poder– desde la perspectiva de un guardaespaldas que, en la experiencia oficial del marco que representan los otros partícipes, literalmente no existe, o existe en el modo de existencia de los objetos físicos; en el final de la película el custodio entra en el marco ejecutando un proyecto de acción que lo desestructura por completo.

Los marcos pueden ser más o menos organizados como tales, y definir de manera más o menos rígida los roles y las posibilidades de acción de quienes participan. En línea con su concepto clásico de “distancia de rol” (1963), Goffman introdujo de cara a la noción de marcos la expresión “fórmula rol-persona” (2006: 279-280), para referir precisamente el grado en que el “self” tiene “derecho” a manifestarse al interior de cada marco y de cada papel en su interior. En una clase universitaria muy solemne se supone que el docente y el alumno tienen roles bastante rígidos que cumplir, pero en una que no lo es tanto se pueden permitir una expresión más libre de su propio sí mismo. Esto significa que los marcos organizan también los grados de creatividad posibles e incluso exigidos para los participantes, y ello forma parte de los consensos básicos que los hacen funcionar.

En la medida en que se basan en presupuestos en general no explícitos, y en la medida en que su existencia depende de acciones que se van produciendo y encadenando en acto, los marcos, a pesar de estabilizar el mundo social, son vulnerables en diversos sentidos. Esa vulnerabilidad interesa especialmente a Goffman, pues apunta a la

33 La escena está disponible en http://www.youtube.com/watch?v=_zxdzGybj; la transcripción completa de la conferencia, incluida la discusión con el joven, en <http://www.lacanterafreudiana.com.ar/2.5.1.21%20%20%20%20CONFERENCIA%20EN%20LOVAINA,%201972.pdf>.

fragilidad del orden social; afirmamos por nuestra parte, para concluir este apartado, que es relevante también para dilucidar algunos aspectos de la creatividad de la acción. En primer lugar, tenemos el fenómeno de los “desencuadres”, que consiste en situaciones ambiguas que los marcos existentes no llegan a encuadrar. Goffman sostiene que el efecto práctico de estas situaciones es la vacilación, pero perfectamente puede sostenerse que tienen como efecto, o pueden tenerlo, una intensidad interpretativa que se aproxima a la creatividad, y que eventualmente la requiere. De nuevo sirven como ejemplo las asambleas barriales: por lo menos para algunos de los participantes resultó evidente que ocurría allí algo fuera de los marcos habituales, planteando una exigencia creativa también a la propia acción (y la habitual crítica a la izquierda partidaria por haber reproducido en el nuevo marco las prácticas de otros puede leerse como incapacidad para advertir el desencuadre). Un segundo fenómeno es el de la ruptura de marcos, que consiste en la irrupción de un suceso dentro de un marco que no puede ser ignorado, pero tampoco puede explicarse al interior o como parte del marco. Las intervenciones coreográficas urbanas, por ejemplo, lo mismo que otras formas de arte callejero, suelen tener la intención de desestructurar marcos para producir en el público un efecto que primero es de sorpresa y después tiene que ser de recreación del marco, o de transformación del marco original en otra cosa (Lazzaro, 2014). Aquí la sorpresa inicial da lugar a la creatividad orientada a reorganizar la situación. Por último, las disputas en torno al marco pueden considerarse un terreno abierto a la creatividad, pues la agonística interpretativa (el ejemplo que da Goffman es la contraposición entre el marco “vandalismo” y el marco “diversión”) puede tanto cuestionar los marcos existentes como representar un incentivo para producir marcos nuevos.

3. El habitus como explicación de la creatividad de la acción

A diferencia de los dos planteos anteriores, el de Bourdieu ha tenido una relación explícitamente conflictiva con los temas de la “creativi-

dad” y la “creación”.³⁴ Lo empleamos de hecho en el capítulo I para ilustrar una posición de reserva y sospecha que está muy extendida y que lo tiene, quizás, como su principal referente. Lo primero que hay que recordar y subrayar, por lo tanto, es que nuestra definición de acción creativa no tiene nada que ver con la idea del genio creador o del creador fuera del mundo que Bourdieu combate; estamos hablando en cambio de un género de acción social que como tal admite una consideración sociológica de ningún modo desligada, como hemos visto y como seguiremos viendo, de condiciones de posibilidad y determinantes sociales de distinto tipo. Si se hace esta salvedad, la teoría de las prácticas de Bourdieu, y en particular su noción de habitus, resulta de directo interés para analizar aspectos puntuales de la creatividad de la acción, que vamos a desglosar en cuatro temas: el concepto mismo de habitus y el modo en que permite dar cuenta de la formulación de proyectos nuevos; la cuestión de los tipos de habitus, y la eventual concepción de habitus o disposiciones inclinados a la creatividad; la cuestión del funcionamiento de los habitus en el marco de relaciones, posiciones e intereses; la cuestión de los desajustes del habitus frente a situaciones particulares y contingentes de acción.

En sus distintas definiciones y descripciones del habitus, Bourdieu echa mano de por lo menos cinco expresiones, cargadas de resonancias filosóficas que tácitamente proyecta sobre su noción: “regla”, “gramática”, “estructura”, “esquema” y “principio”. Lo que tienen en común es la referencia a una potencialidad que se actualiza de maneras que previamente no pueden predecirse, en una relación forma/

34 Desde trabajos de los años sesenta, como “Campo intelectual y proyecto creador” (Bourdieu, 2002), hasta los análisis tardíos que ofrece por ejemplo en *Los usos sociales de la ciencia* (Bourdieu, 2000b), pasando por numerosos estudios de campos vinculados a la producción cultural o artística, incluyendo el análisis de figuras singulares de la creación filosófica o poética (Flaubert y Heidegger, en Bourdieu, 1991 y Bourdieu, 1995a, respectivamente), Bourdieu mantuvo una militancia constante contra lo que llamó “la ideología de la obra de arte como ‘creación’ y del artista como creador increado” (Bourdieu, 1990: 160). Detrás de esa militancia anida una posición política según la cual el desvelamiento de las relaciones de poder y su traducción en determinaciones sociales es la tarea principal de una sociología crítica, siendo en cambio la cuestión de la creatividad, como otras de su tipo, una suerte de concesión a la concepción individualista y liberal del mundo. Retomamos esta discusión, que hace al núcleo político de nuestro tema, al final del capítulo V y en las conclusiones.

contenido, o virtualidad/efectivización, que es abierta por definición. El habitus “aristocratismo ascético de las fracciones dominadas de la clase dominante” (Bourdieu, 1988: 211; 215; 283), por ejemplo, consiste en una disposición al esfuerzo que implica postergar gratificaciones en una economía de tiempos, trabajos y resultados en todo acorde, según Bourdieu, a la estructura de las posibilidades objetivas de esa clase. Como tal, este habitus es un “modus operandi” que impregna las prácticas del agente en general, pero que se manifiesta en acciones tan diferentes como el solitario perfeccionamiento del cuerpo en el gimnasio, la decisión de usar el tiempo libre para el estudio, la relación con el dinero en términos de cálculo y ahorro o la más o menos estricta planificación familiar. Todas estas prácticas son claramente heterogéneas pero tienen en común unas características que son las que las permiten definirlas como productos del mismo habitus. En este marco, es evidente que dentro de un habitus caben infinidad de proyectos de acción, incluidos proyectos que puedan considerarse creativos. En el ejemplo, el actor podría inventar un modo no convencional de organizar su tiempo, o una práctica corporal alternativa, sin que esas prácticas queden por fuera de sus disposiciones. En términos estrictos, por tanto, la noción de habitus concentra su explicación en aquello que las prácticas de un agente tienen en común, pero es compatible con la existencia de planes de acción no-comunes o no repetidos. Éste es el sentido de la afirmación de Bourdieu de que el habitus es un “principio generador”, y la base de su insistencia en que no se trata de una categoría “determinista”.³⁵

Puesto que el habitus es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos –pensamientos, percepciones, expresiones, acciones– que siempre tienen como límite las condiciones histórica y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de

35 Un resumen de la discusión puede verse en la nota al pie nº 12 de la entrevista “Habitus, *Ilusio* y racionalidad” (Bourdieu, 1995b: 98). En un artículo previo intentamos, partiendo de este mismo análisis, elaborar una ampliación del concepto de habitus mediante la inserción, en su lógica de funcionamiento, de la noción de imaginación (Cristiano, 2011b). Más adelante, al abordar la articulación entre los tres niveles de nuestro análisis (pulsional, prerreflexivo y discursivo), volvemos sobre esta cuestión.

la creación de novedad imprevisible como de la simple reproducción mecánica de las condiciones iniciales (Bourdieu, 2007: 90).

Desde este punto de vista, todo habitus es creativo en potencia, pero puede postularse que algunos habitus lo son en mayor medida, lo que nos lleva a dos cuestiones relacionadas: la conformación del habitus en los procesos de socialización, y la naturaleza de los habitus que quedan constituidos. Sobre lo primero, Bourdieu insistió en el carácter de “segunda naturaleza” de los habitus, que al ser producto de la exposición prolongada a condiciones específicas adquieren una durabilidad que explica su persistencia incluso cuando cambian las condiciones. Esas condiciones, a su vez, fueron analizadas por Bourdieu en el contexto de su concepción de la estructura social, centrada fundamentalmente en las nociones de “campo” y “clase”. Se puede acudir, sin embargo, a uno de sus críticos constructivos, Bernard Lahire, para sostener que las situaciones de socialización pueden ser también muchas otras, que por lo tanto los habitus que se corporizan en un mismo agente no tienen por qué ser homogéneos, y que puede postularse la imagen de un stock de disposiciones diferentes, más o menos armonizadas internamente entre sí, y dispuestas a desencadenarse como “resortes” de acción en situaciones diferentes (Lahire, 2004: 55-56; Lahire, 2005: 165-166). Así, por ejemplo, en un mismo actor pueden convivir un habitus de clase como el del ejemplo anterior (aristocratismo ascético), un habitus propio de la pertenencia a un campo (el académico) y más precisamente, de la trayectoria y de la posición del actor en ese campo (profesor universitario de provincia, en un área de conocimiento marginal), con habitus característicos de una específica situación familiar (padre), con los que corresponden a una afición no tematizable como campo (practicante amateur de un instrumento musical) y con los que el actor ha incorporado en experiencias políticas (militante) o sociales (miembro del club). Esta extensión y complejización del vínculo socialización-habitus es de directo interés para nuestro análisis, porque puede postularse que, a mayor cantidad y diversidad de disposiciones, mayor apertura potencial de la acción y, por ende, mayor posibilidad de acciones creativas. En otras palabras, un actor en el que habitan muchas disposiciones heterogéneas será un actor cuyas prácticas resultarán más flexibles y potencialmente más contingentes.

Además de la configuración de las disposiciones puede postularse que una disposición, tomada de manera aislada, puede ser también más abierta o más cerrada, en el sentido de pautar de manera más o menos rígida las acciones de un agente. Aquí vuelve a ser importante la lista de expresiones que Bourdieu utiliza como *definiens* del habitus: “regla” y “seguir una regla” parecen ser nociones más cerradas que actualizar una “estructura” o efectivizar un “esquema”. Además, la elasticidad del concepto hace que sea posible su uso para referirse a macro habitus de clase, como el aristocratismo ascético, pero también a habitus sumamente específicos, correspondientes a campos e incluso a posiciones especiales dentro de un campo –Bourdieu habla incluso en algún momento de la posibilidad de que existan, en campos específicos, posiciones “de un solo agente”, ilustrando con el ejemplo de Sartre en el campo intelectual francés–. Esta amplitud implica que el rango de las acciones posibles dentro de un mismo habitus puede ser muy diferente. En la misma línea es posible postular la idea más amplia de “habitus creativos”, una noción que Bourdieu llega a sugerir y que sin duda es acorde a los principios generales del concepto. Si los habitus son, según la definición, disposiciones de “percepción, apreciación y acción” (Bourdieu, 1999: 183), un habitus creativo consistirá simplemente en una disposición a percibir, apreciar y actuar de manera novedosa respecto de un contexto de referencia. Tal sería la traducción en términos de habitus de expresiones coloquiales como la de “actitud creativa”, y sería la traducción en términos de habitus de lo que, en referencia a Schütz, describimos como “relevancia motivacional” inclinada a la creatividad (supra, apartado 1).

Todo lo anterior se refiere al concepto de habitus en sí mismo. Bourdieu ha insistido mucho, no obstante, en la importancia de poner en relación cada una de sus nociones, y en que el concepto de habitus funciona como explicación de la acción solo en la medida en que se articule con las categorías, sobre todo, de *posición* y de *interés*. No es necesario que repasemos en detalle el sentido que da a esas nociones, pero sí importa que recordemos que las posiciones se corresponden con estructuras relacionales de poder, que surgen de la distribución desigual de “propiedades actuantes” (capitales); que esas posiciones están asociadas a intereses, y que en ellas tiene lugar tanto la socialización que produce el habitus, como la puesta en acto del habitus en

contextos de acción específicos. La acción social, por ende, incluida la acción “creativa”, es, desde el punto de vista bourdiano, el producto de la relación dialéctica entre posición, interés y situación, y en ese rico territorio inscribimos también algunos aspectos concretos del funcionamiento del habitus como creatividad.

En primer lugar, el habitus nunca es un reflejo directo de la posición en la que se ha constituido. Aunque se hable de habitus de clase o de fracción de clase, o habitus de campo o de tal o cual posición de campo, “la homología entre el espacio de las posiciones y el de las disposiciones nunca es perfecta” (Bourdieu, 1999: 207), porque el proceso de constitución es complejo y porque la estructura de posiciones es dinámica. Este desfasaje posición-disposición puede leerse como apertura a la creatividad, pues en la medida en que exista hace que los proyectos de acción no estén siempre, y lo estén en menor medida cuanto más grande sea el desfasaje, prefijados de antemano. Segundo, existen posiciones nuevas o mal definidas, que deben terminar de perfilarse por la acción de los propios agentes. Es lo que ocurre por ejemplo con las profesiones nuevas, que ofrecen mayor libertad de ejecución a cambio de menores garantías de estabilidad. Tercero, hay campos y posiciones dentro de los campos, o circunstancias específicas en la lucha de los campos, que hacen confluír el interés de una posición con el interés de ser creativo. Los análisis sobre los “campos de la producción cultural” ofrecen muchos ejemplos, por caso el del campo científico, que surge como tal a partir de una revolución inicial (la revolución “copernicana” en sentido amplio, incluyendo el carácter fundacional de discursos disciplinarios, como el que analiza Eliseo Verón para el caso de la lingüística)³⁶ pero que instituyen luego un estado de “revolución permanente” que hace a su identidad como campo (Bourdieu, 2000b: 38-43). También las conocidas estrategias de subversión de los cánones de un campo, propio de las posiciones subordinadas cuyo interés consiste en modificar los criterios de legitimidad. Estos y otros fenómenos explican que un habitus, en combinación con un interés específico, dé lugar, en condiciones

36 Cfr. Verón, 1993: 60-72.

socioestructurales también concretas, a una apertura creativa de las prácticas.

El último punto es afín a este y se refiere a los fenómenos de “desajuste” entre habitus y situaciones. Lo común es que el habitus opere en situaciones análogas a aquéllas en las que se ha constituido, lo que hace que las respuestas sean espontáneas y, al mismo tiempo, ajustadas a intereses y posiciones. La irrupción de circunstancias no típicas rompe esa “orquestración sin director”, obligando al habitus a respuestas no convencionales en un proceso cuyas variantes son muchas pero que en cualquier caso vuelven más probable la producción de proyectos novedosos de acción, incluyendo la vuelta del habitus sobre sí y el autocuestionamiento reflexivo. Así, por ejemplo, un agente cuyos habitus corresponden a una situación de clase privilegiada (el aristocratismo ascético) puede encontrarse por efecto de una crisis en situaciones objetivas propias de otras clases (desempleo), que tratará de gestionar creativamente desde su habitus (la disposición al esfuerzo puede esmerarse en ser representada como tal frente a actores hasta ahora desconocidos, que se supone pueden valorarla) pero que puede implicar, sobre todo si la situación permanece, la vuelta reflexiva sobre la disposición (reconocimiento y cuestionamiento de la ascesis como valor que no es tal).

4. Complementariedad y foco de análisis

Concluimos este capítulo retomando la cuestión de la complementariedad de las tres nociones, intuitivamente problemática por lo que los propios autores dicen al respecto,³⁷ pero también por la disparidad de los supuestos que fundan cada perspectiva. Puestos entre paréntesis como actitud metodológica estos obstáculos, afirmamos antes y subrayamos ahora, que la noción de “marco de la experiencia” de Goffman es un correlato directo de la noción de “tipificación” de Schütz, en el

37 Por ejemplo, Goffman asocia su noción a Schütz, pero no al concepto de “acervo” sino al de “ámbitos finitos de sentido” (Goffman, 2006: 3-4); Bourdieu rechaza con virulencia a la fenomenología en general (por ejemplo, en Bourdieu, 2007: 45).

sentido de que todos y cada uno de los componentes de la noción de “tipo” pueden proyectarse sobre la de marco, enriqueciéndose ambas mutuamente. De un lado, un marco de la experiencia es una categoría que sintetiza de manera espontánea fenómenos concretos de acción e interacción, que al rotularse implícitamente de una determinada manera (“clase universitaria”, “broma”) activan componentes pertinentes de ser atendidos, dejando de lado otros. Todo lo que Schütz y antes Husserl dijeron de las tipificaciones –su carácter de sedimentación por la experiencia común; la apertura potencial de sus “horizontes”; su valor pragmático como orientación de la acción; la inexistencia de experiencias pre-típicas– puede proyectarse sobre el análisis de las tipificaciones específicas que son los marcos. Pero al mismo tiempo el *frame analysis* es un instrumento de enriquecimiento empírico y sociológicamente relevante respecto de una categoría que, como la de tipo, permanece, en la mayoría de los análisis de Schütz, en el ámbito de referencias poco atractivas en cuanto a su importancia social y política. La sinergia entre ambas nociones consiste en definitiva en detallar filosófica y conceptualmente, en una dirección, y en especificar y enriquecer empírica, sociológica y políticamente, en la otra.

La noción de habitus es bastante más amigable con los escritos de Goffman, a quien Bourdieu se refirió varias veces en términos positivos. En lo que respecta específicamente al vínculo que puede establecerse entre habitus-marcos de la experiencia, aluden ambos a esquemas organizativos que son tanto de percepción como de acción. Goffman insistió en el hecho de que no se trata, en el caso de los marcos, de un fenómeno puramente cognitivo, sino sobre todo de un recurso explicativo de la acción, que organiza tanto el significado de una interacción para el participante como la propia participación en él. Lo mismo que el habitus, además, un marco de experiencia implica el ajuste espontáneo entre lo subjetivo y lo objetivo. “Los individuos –dice Goffmann–, con esta comprensión de lo que sucede, acomodan sus acciones a esta comprensión y normalmente encuentran que el mundo en curso apoya su acomodación” (Goffman, 2006: 257). Habitus y marcos, finalmente, tienen en común el carácter de participación al mismo tiempo lúcida pero irreflexiva en una situación, que Goffman describe con el término “absorción” y Bourdieu como “sentido del juego”.

La conexión entre *habitus* y “acervo de conocimiento” parece a priori la más difícil, por los prejuicios que arrastra la adscripción corriente de la fenomenología a la llamada “filosofía de la conciencia”, y por la militancia sistemática que el propio Bourdieu ha tenido respecto de lo que irónicamente llama “antropología imaginaria del subjetivismo” (Bourdieu, 2007: cap. 2). Si esas cuestiones se ponen entre paréntesis como lo que son, a saber, un rótulo excesivamente general, que sugiere mucho más de lo que dice, y el rasgo propio de un ejercicio agonal de la escritura, surgen rápidamente una serie de afinidades e incluso de similitudes entre la noción de *habitus* y la fenomenología. Tal ha sido el argumento desarrollado consistentemente por D. Crossley (2001), sugerido a su vez por la presencia explícita de la expresión “*habitus*” en los escritos de Schütz (Lahire, 2005; Belvedere, 2011: 106-107) y reconocido por el propio Bourdieu, no en relación Schütz, pero sí a la fenomenología de Merleau Ponty (Bourdieu, 1995b: 88).

Más allá de estos indicios, el vínculo que puede plantearse entre acervo y *habitus* es el que existe entre generalidad y detalle: lo que minuciosamente describe la noción de acervo, globalmente lo sintetiza el concepto de *habitus*. Así, por ejemplo, las nociones de tipificación y relevancia pueden considerarse implícitas en la de “esquemas de percepción y apreciación”; también las idealizaciones “y así sucesivamente” y “puede volver a hacerlo”, que designan expectativas en todo acordes a lo que Bourdieu describe como “sentido práctico” o “sentido del juego” (que incluye precisamente la capacidad para anticipar la continuidad del mundo sin necesidad de cálculo consciente); etcétera. Más ampliamente, la concepción de Bourdieu comparte con la de Schütz una idea pragmatista de la acción, en donde la resolución de problemas prácticos ocupa el centro de la atención y en donde las acciones no corrientes ocupan un lugar secundario.

De una parte, por tanto, la noción de *habitus* puede expandirse, detallarse y profundizarse a partir de su descripción fenomenológica, y de la otra, el concepto de *habitus* proporciona a esa descripción dos complementos de los que carece en Schütz: su conexión con condiciones sociales concretas de producción y de ejecución, y el detalle de sus diversas formas de manifestación al interior de una misma sociedad. Si bien la fenomenología sienta las bases para analizar estas cuestio-

nes –en parte el análisis fue elaborado por Berger y Luckmann en su trabajo clásico (2003)– todo su énfasis está puesto en la descripción fenomenológica, con escasa atención al modo en que el acervo de conocimiento se fabrica en condiciones sociológicas singulares y adopta formas diferenciadas de acuerdo con esas variables. Esto da al análisis de Schütz el aspecto de una excesiva homogeneidad, que el concepto de habitus viene a matizar con categorías de análisis *ad hoc*. En resumen, el habitus hace del acervo de conocimiento una cuestión de diferenciación y anclaje social, al mismo tiempo que lo resume y lo reduce en términos analíticos.

Si proyectamos todas estas complementariedades sobre nuestro tema, la conclusión es que la creatividad de la acción en el nivel prerreflexivo práctico transcurre de manera distinta según se ponga el foco de observación más cerca o más lejos. A una distancia mayor, el vínculo entre estructuras cognitivas incorporadas y creatividad de la acción se presenta como un ensamble de grandes posiciones estructurales con disposiciones concomitantes y situaciones particulares de acción, lo que permite visualizar una amplia lógica de la emergencia de actos creativos a nivel macro social. Esto es lo que permite *grosso modo* el corpus conceptual de Bourdieu, centrado en la noción de habitus. Se logra, sin embargo, perdiendo infinidad de detalles y especificaciones, que se recuperan en parte a nivel intermedio con una categoría como la de marco, que refiere a interacciones cara a cara que se conectan, de acuerdo con Goffman, con el orden social más amplio. La noción de marco, no obstante, no alcanza el detalle y la exactitud de la descripción que permite la noción de acervo y más ampliamente la descripción fenomenológica, que aborda exhaustivamente la dinámica del vínculo experiencia-creación a nivel micro social.

Por supuesto, éstas no son más que pinceladas de lo que podría ser un examen más detallado. Nos permiten justificar el carácter potencialmente coherente de las nociones examinadas, y de paso traer nuevamente a colación la propuesta de H. Joas que analizamos al principio, subrayando que su tesis de la “creatividad situada”, orientada de manera exclusiva por el pragmatismo, gana ampliamente en precisión, especificidad y rigor analítico con el examen que acabamos de realizar.

IV. El nivel discursivo

En este capítulo abordamos el nivel “consciente” de la creatividad, en el que los actores son capaces de explicar a otros o explicarse a sí mismos las razones de su actuar. Este es el motivo por el que llamamos discursivo a este plano de análisis, siguiendo una convención de A. Giddens que se remonta, no obstante, a la idea weberiana de sentido “mentado” de la acción. Así como dijimos que el nivel prerreflexivo-práctico resulta relativamente privilegiado cuando consideramos en conjunto las tradiciones teóricas de la sociología, hay que decir que este plano voluntario, intencional y consciente ha recibido bastante menos de atención, siendo una excepción importante en la sociología contemporánea la Teoría de la Elección Racional, que por este motivo será el primer paso de nuestro recorrido. Tendremos allí que remover un cierto sentido común, teórico y no teórico, según el cual los temas de la creatividad y la imaginación son virtualmente ajenos, si es que no antagónicos, a los de la racionalidad. Con el análisis breve de algunos elementos de la elección racional, nos proponemos mostrar que el esquema básico con que analiza la acción hace también su contribución para identificar aspectos concretos, si bien parciales, de la creatividad en su nivel consciente y deliberado.

En segundo término, queremos tomarnos en serio la consideración de la “consciencia” que el actor tiene de su acción como un fenómeno discursivo, lo que implica abrir la discusión sobre las relaciones entre creatividad de la acción y lenguaje. En la medida en que ser consciente de sí y de los propios actos sea poner en palabras ese sí mismo y esos actos, resulta que el lenguaje y el análisis lingüístico se convierten en un medio específico para acceder a la creatividad de la acción en su nivel consciente. Al extenso ámbito de investigación que se abre desde esta perspectiva lo circunscribimos al despliegue de una hipótesis concreta, a saber: que la creatividad de la acción en el nivel consciente

activa el uso *narrativo* del lenguaje, y puede valerse en consecuencia de algunos aspectos del “giro narrativo” de las ciencias sociales, y de los estudios especializados sobre narración y narratividad.

Al igual que en los capítulos precedentes no tenemos intención de exhaustividad, pero sí pretendemos que estos dos accesos al tema (creatividad-racionalidad y creatividad-narratividad) son, si no enteramente originales, sí poco convencionales y por ende potencialmente importantes para nuestra tarea general de describir la naturaleza y los mecanismos de la creatividad. Afirmamos también, como en los capítulos previos, que estas dos orientaciones de análisis, si bien nítidamente diferenciadas en su naturaleza y en su trasfondo filosófico, no tienen necesidad de excluirse entre sí: tanto la racionalidad como la narración son, como veremos que argumenta Jerome Bruner, formas en que el actor organiza y comprende el mundo en general y el social en particular, a lo que agregamos una hipótesis adicional que argumentamos al final: que la racionalidad de la acción implica en ciertas circunstancias el uso narrativo del lenguaje.

1. Creatividad y decisión racional

De acuerdo a la connotación habitual de los términos, los fenómenos de la racionalidad y de la creatividad se presentan como tensamente diferenciados. En el sentido común impera cierta idea de la creatividad y la imaginación como fenómenos de inspiración, ligados a los fondos ocultos de la condición anímica que no sólo son renuentes a la explicación racional, sino que tienen en la racionalidad un obstáculo. Así, por ejemplo, vimos que la noción de “procesos terciarios” que elaboraron algunos psicoanalistas a partir de los setenta, pone en palabras y tesis teóricas este sentido común, que antes fue un tópico en posiciones clásicas del romanticismo (Warnock, 1986: 102-115), de algunas vanguardias estéticas como el surrealismo (Durand, 2004: 35), de algunas filosofías críticas de la razón instrumental (Benjamin, 1998; Bachelard, 1982) y, ya en nuestro campo, de la propia teoría de la acción creativa de Joas, que se erige desde el supuesto de que la creatividad trasciende la dicotomía kantiana racionalidad/normas

(Joas, 1998: 282). Sin juzgar sobre la pertinencia de estas argumentaciones al interior de su propia lógica –esto es, en el sentido específico que dan a las ideas de racionalidad y creación o imaginación, que sin duda no es coincidente– parece claro, también desde el sentido común, que la creatividad puede ser ella misma un acto racional, pues la decisión racional es, al menos a veces, una decisión “creativa” en el sentido que damos a la palabra. Precisar esta idea es la tarea que emprendemos a continuación, de la mano de la versión más consistentemente destilada de la acción racional, propuesta en sus trabajos clásicos por J. Elster (1990, 2000).³⁸

De acuerdo con Elster, una acción racional es siempre consciente, intencional y voluntaria, pero no a la inversa (es posible intención sin racionalidad), pues para que un comportamiento valga como racional debe satisfacer tres requisitos además de la intencionalidad: debe ser el mejor medio para alcanzar el fin que el actor se ha propuesto; el valor de “mejor medio” debe estar adecuadamente fundado en las pruebas de que el actor dispone; las pruebas a disposición deben ser ellas mismas satisfactorias en cantidad y en calidad. Así, por ejemplo, un actor que con el fin de incrementar su patrimonio decide invertir en un negocio que considera próspero tiene que elegir, de entre los que están a su alcance (los que son compatibles con su capital, con sus capacidades, sus tiempos y las características generales de su contexto), aquél que le garantiza las mayores ganancias, pero al mismo tiempo debe fundar esa creencia en las pruebas que tiene a mano (su decisión no será racional si, por ejemplo, no toma en cuenta que el mismo negocio ha sido emprendido hace poco por otros) y debe hacer un esfuerzo racional para reunir un número y calidad de pruebas adecuadas (debe “estudiar el mercado”, por ejemplo).

El esquema presenta las alternativas de acción como algo objetivamente dado, como un “conjunto factible” (Elster, 1990: 39-49) que está organizado y se presenta al actor como un set ya dispuesto para

³⁸ Elster es por supuesto sólo uno de los autores de esta perspectiva. Nos limitamos a sus trabajos porque su modelo ha sido reconocido en general como una síntesis adecuada de lo que se conoce como “racionalidad perfecta” o “sustantiva” (Elster, 1990; Simon, 1986).

su uso. Refuerza esta idea la imagen de los caminos que se bifurcan en un punto físico del recorrido, abonada por los gráficos de opciones múltiples que son tan comunes en los textos de este campo. Nada impide, sin embargo, desde la propia lógica de la *Choice Rational Theory*, concebir a los medios como algo que todavía no existe y debe ser inventado, primer aspecto en que la acción creativa puede coincidir con una acción racional. Cuando el inventor polaco-argentino Ladislao Biro ideó su instrumento de escritura, lo que hizo fue crear un medio inexistente entonces para alcanzar un fin (la escritura rápida y sin las incomodidades del tintero), siendo un medio “óptimo” en la medida en que la bolilla que se entinta en su eje aumenta la velocidad y la comodidad de la escritura. Las creaciones técnicas exitosas tienen con mucha frecuencia esta característica, y de hecho son ejemplos notables, por lo menos una parte de ellas, de acciones creativas deliberadas y voluntarias: búsquedas conscientes de soluciones a problemas explícita y claramente formulados.

Ahora bien, el invento de Biro resuelve no uno, sino dos problemas, lo que en términos de la *Choice* significa que es un medio óptimo para dos fines y no para uno. He aquí otro aspecto del vínculo entre acción creativa y racionalidad, que puede expresarse así: en algunos casos lo que justifica describir como “creativa” a una acción es justamente el hecho de que su “optimalidad” se refiere a varios fines a la vez, por lo que se trata no ya (o no sólo) de un medio creado, sino de una cuestión de *calidad* del medio en cuestión. Una ilustración adecuada se encuentra en las investigaciones de Adrián Koberwein (2015), que viene estudiando las protestas en torno a la crisis hídrica en una zona de las sierras de la provincia de Córdoba. Koberwein relata la forma creativa de protesta ideada por los vecinos, consistente en fabricar “bombas de semillas” para reforestar terrenos privados cercados y desmontados. En la versión de los propios participantes, se trata primero de una forma de protesta, que como tal busca cierta originalidad disruptiva como medio de llamar la atención y en consecuencia aumentar su eficacia, pero se trata también de reforestar efectivamente, pues la crisis del agua debe parte de su existencia al desmonte, y en una situación en que los terrenos son privados y están cercados; se trata, finalmente, de responder con una ironía a la acusación de violencia que ha empezado a circular en boca de algunos

emprendedores inmobiliarios. Las “bombas de semillas” resultan en suma un medio racionalmente adecuado para alcanzar tres fines y no uno, y ésta es una razón por la que llamamos “creativas” a algunas invenciones colectivas.

Así como la teoría estándar de la elección racional da por supuesto que el conjunto factible existe y está a disposición del actor, así también da por sentado, y es parte de su axiomática, que los fines están fijados de antemano. Es, como se sabe, una de las polémicas clásicas que ha movilizó la teoría, que funciona en la medida en que supone un conjunto de preferencias ordenadas y la definición de metas precisas a partir de las que se decide la racionalidad de la acción. El esquema de la *Choice* permite, no obstante, identificar un aspecto importante de la creatividad racional, que consiste justamente en ser creativo respecto de los fines. Ilustra este fenómeno una experiencia reciente de construcción política surgida también en Córdoba, en este caso el “MOK” (“Mano de Obra K”). Nació a partir de la humorada de un artista radial y teatral, que hizo pública su experiencia de asistir reiteradamente en su casa a discursos antikirchneristas por parte de electricistas, gasistas y trabajadores similares. Cansado de las malas experiencias, el locutor, de reconocida militancia kirchnerista, hizo un llamado al aire pidiendo “un electricista K”, lo que dio lugar a una viralización de pedidos similares, que confluyó en pocos días en un sitio de facebook (llamado inicialmente “Mano de Obra K”), convertido rápidamente en un ámbito de militancia que excedió en mucho la motivación humorística del comienzo. En la lectura que hace su mentor, lo que sucedió fue que se configuró una forma de militancia capaz de convocar a personas que por distintos motivos no tenían disposición hacia formas tradicionales de intervención política, una manera de convocar a la acción a personas ajenas a la actividad política convencional, pero con fuertes convicciones ideológicas. En una de sus aristas –pues el fenómeno expresa numerosos aspectos de la creatividad, en este caso la creatividad social colectiva–³⁹ la experien-

39 El grupo tiene una impronta inventiva bastante generalizada, que va desde el modo en que nombra sus actividades (“choriplenario”) hasta la combinación de la actividad militante con prácticas de otros tipos (organización de ferias, etcétera). [<https://es-la.facebook.com/ManoDeObraK/>]

cia ilustra el surgimiento de un fin que en sí mismo es creativo, para el cual la organización se convierte luego en un medio “racional”.

Tanto los medios como los fines, en consecuencia, pueden ser al mismo tiempo racionales y creativos, y lo mismo vale para los otros dos puntos del esquema de Elster, las “pruebas” que sustentan las creencias, y lo adecuado de su “calidad y cantidad”. Respecto de lo primero, el apoyo de las creencias en las pruebas puede ser objeto de creatividad cuando las pruebas son usadas de un modo no convencional. En el ejemplo de Biro y de las invenciones técnicas se podría, perfectamente, decir que la prueba de que se trataba de un medio eficaz “estaba allí” y fue simplemente recogida, consistiendo su creatividad precisamente en esta “visualización”. Fenómenos más complejos de innovación tecnológica consisten en combinar ingeniosamente pruebas de las que ya se dispone, y de hecho la idea de “descubrimiento” supone la de algo que estuvo siempre a mano y simplemente fue revelado. En cuanto a lo segundo (la cantidad y calidad de las pruebas), los “experimentos” en sentido amplio son procesos en los que justamente se pone a prueba una creencia, es decir, en términos de la *Choice*, se busca deliberadamente fabricar pruebas para saber si algo es un medio racional para un fin.

Hay dos fenómenos que exceden ya el modelo básico inicial y sobre los que puede proyectarse esta conjunción esquemática entre creatividad y racionalidad. Uno es el que la teoría llama técnicamente “indeterminación” (Elster, 1990: 39-49), que consiste en que la decisión racional no puede establecerse, sea porque hay varias opciones igualmente óptimas, sea porque no hay ninguna, sea porque las pruebas que existen son insuficientes con independencia del esfuerzo y el tiempo que se dedique a reunirlos. Estas situaciones, que incluyen la llamada “no optimalidad” (un joven que tiene que elegir racionalmente entre dos carreras no tiene forma de hacerlo, pues es imposible tener “pruebas” que permitan la comparación), son casos especiales y especialmente significativos en donde las pruebas no deben simplemente reunirse, sino que tienen que crearse. Aquí, postulamos, la imaginación y la fantasía, entendidas como elaboración creativa de mundos posibles que el actor llanamente no conoce, cumple una función concreta en la orientación racional de la acción, aun cuando estrictamente no pueda decirse que surge de ello un actuar “racional” en sentido estricto.

El segundo tema se refiere a lo que sucede cuando la racionalidad no es individual y paramétrica sino estratégica, en donde surgen los conocidos dilemas de interacción, como el del “prisionero”, que hacen que la racionalidad individual produzca irrationalidad colectiva. Esos dilemas –puede recordarse también la contrafinalidad sartreana– requieren de los actores involucrados una racionalidad de segundo grado y de orden colectivo, pues lo que necesitan es diseñar una forma de organización común que resulte racional respetar, para hacer posible el cumplimiento de los fines individuales. Estas soluciones, al menos a veces, son actos de creatividad racional, pues consisten en elaborar juntos un medio institucional para hacer posible una coordinación satisfactoria.

Obviamente que estos aspectos no agotan las relaciones que pueden establecerse, ni tampoco abordan las implicancias teóricas más sustantivas de esas conexiones, que debiéramos considerar si asumiéramos la validez de la teoría de la elección racional para el tratamiento de problemas como la creación de instituciones, la formación de equilibrios de interacción o la creación de normas sociales (Elster, 1990: 104-114; Coleman, 1990: 241 y ss.) Se trata simplemente de mostrar que la racionalidad y la creatividad de la acción no están separadas por naturaleza, al menos cuando las personas actúan creativamente de manera consciente y deliberada, y que el modelo formal de racionalidad permite aclarar, en consecuencia, aspectos de la acción creativa.

2. La creatividad de la acción como narración de historias

Pero la racionalidad no es el único fenómeno que se activa en la creatividad consciente. Otro, como ya adelantamos, es un uso específico del lenguaje, llamado por los especialistas “narrativo”,⁴⁰ que resulta

40 Existe una vastedad de publicaciones, autores y perspectivas que se han ocupado de este campo de problemas en las últimas décadas, y que han dado forma a lo que algunos autores llaman “giro narrativo” de las ciencias sociales. Para una primera apro-

pertinente en nuestro contexto al menos por dos razones. En primer lugar, el modo en que definimos al comienzo al actuar creativo. Dijimos allí (capítulo I, apartado 4) que actuar con sentido significa formular y ejecutar un proyecto de acción, independientemente de su extensión temporal, su complejidad y su autoevidencia para el actor, y dijimos que actuar creativamente era formular y ejecutar proyectos de acción *nuevos*. Hacerlo conscientemente, agregamos ahora, implica contarse a sí mismo o contar a otros una historia que lo tiene a uno como protagonista, o lo que es lo mismo: proyectar conscientemente implica narrar. Veamos el siguiente ejemplo para empezar a precisar en qué consiste ese vínculo:

Esta tarde voy a dictar la clase de introducción a la materia, así que en lo que queda de la mañana voy a prepararla. Si encuentro a X en la Facultad, y si se dan las condiciones, voy a tratar de adelantarle algo de la propuesta que tengo para él, de formar un equipo de trabajo para presentar el proyecto a la convocatoria P. Creo que le va a interesar, porque hace tiempo no se siente cómodo en su grupo y supongo que esto puede darle la ocasión de buscar nuevos rumbos y un nuevo lugar de trabajo. Espero que pueda hablarle, porque los tiempos que quedan son ya muy cortos. Si hago algo de tiempo todavía voy a ver si ya llegó el libro de N, que encargué la semana pasada. En principio ya debería estar, y me pidió Z que lo retire lo antes posible cuando llegue...

Parlamentos internos como éste, o sus correlatos en comunicaciones externas, constituyen el contenido explícito de lo que venimos llamando “proyecto de acción”, y aunque éste en particular tiene poco de creativo, nos muestra con suficiente claridad el carácter narrativo de los proyectos, esto es: la presencia de una sucesión de acontecimientos, en donde están implicados contextos diferentes (los pasillos de la facultad, mi escritorio, la librería), en donde participan mis acciones y las acciones de otros, y en donde se produce un encadenamiento procesual no aleatorio. Esto no alcanza para afirmar que los proyec-

ximación remitimos a la extensa nota a pie n° 1 del libro de Jerome Bruner, *La fábrica de historias* (2013: 11-16), que puede complementarse con los Readers de Herman y Vervaeck (2005) y de Herman, Jahn y Ryan (2005).

tos tienen siempre una forma narrativa –tal afirmación debería ser objeto de investigación empírica– ni tampoco nos permite afirmar que lo que ocurre a nivel lingüístico en la formulación de un proyecto se limita al fenómeno narrativo. Sí nos permite sostener la hipótesis que orienta el resto de este capítulo, a saber, que el uso narrativo del lenguaje es una llave de acceso analítico al proyectar consciente y, en consecuencia, a la creatividad en su nivel explícito.

La segunda razón por la que esta entrada al problema nos parece adecuada es que especialistas importantes han considerado que la narración tiene una relación privilegiada con la creatividad. A diferencia de lo que sucede con usos del lenguaje como el constatativo o el expresivo, el empleo narrativo parece asociado de manera no contingente sino sustantiva a la imaginación creadora, lo que duplica la apuesta sobre su valor analítico en relación a la creatividad de la acción. Vamos a dedicar este apartado a precisar esta conexión tal como la han explicado los dos autores más representativos de esta postura, Paul Ricoeur y Jerome Bruner.

Ricoeur dedicó una investigación de varios años a analizar los usos del lenguaje que heideggerianamente llamó “abridores de mundo”, aquellos en que “lo nuevo surge en el lenguaje” y “por el lenguaje”. Uno de esos usos es la metáfora (Ricoeur, 2001), que inyecta novedad al mundo mediante la conexión de fenómenos que hasta el momento no estaban conectados. Por ejemplo, cuando decimos *la oración evidente del sauzal en los atardeceres*⁴¹ lo que hacemos es poner en relación dos fenómenos, la postura del creyente durante el rezo y la posición de los sauces a la vera del río, que no estaban previamente relacionados. La metáfora establece en este sentido un vínculo de “predicación extraña” (Ricoeur, 2001: 23) que hace posible una suerte de revelación respecto del mundo: como consecuencia de proferir-la *vemos* algo que hasta entonces no veíamos.

El segundo empleo creativo del lenguaje es precisamente el de la narración, que en opinión de Ricoeur hace algo similar a la metáfo-

41 “Mi patria es un latido de guitarra, unos retratos y una vieja espada, la oración evidente del sauzal en los atardeceres” (Borges, “Jactancia de quietud”, en *Luna de enfrente*).

ra (conecta lo previamente desconectado) pero en un nivel mayor de complejidad y riqueza, pues se trata de un uso del lenguaje de nivel superior a la frase, de un uso “discursivo”. En las palabras del autor:

En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de la trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y es precisamente esta *síntesis de lo heterogéneo* lo que acerca la narración a la metáfora. En ambos casos lo nuevo –lo todavía no dicho, lo inédito– surge en el lenguaje: aquí, la metáfora viva, es decir, la nueva pertinencia en la predicación; allí, una trama fingida, o sea, una nueva congruencia en la disposición de los accidentes (Ricoeur, 2008, Vol. I: 33, subrayado en el original).

Una nueva congruencia en la disposición de los accidentes; la reunión de fines, causas y azares en una unidad, por intermedio de la trama. En palabras más directas, la trama que construye la narración dispone hechos de una manera inédita, creando de este modo el mundo que representa, inexistente como tal fuera del propio lenguaje.

La literatura y la ficción en general ofrecen el caso más favorable a esta tesis, pues por realista que sea su contenido siempre crea un mundo virtual, inexistente como realidad fáctica. Ricoeur sostiene, sin embargo, acercándose a posiciones que han mantenido otros especialistas como Hayden White o A. Danto,⁴² que no sólo la literatura sino la Historia opera narrativamente, y por ende creativamente. El historiador puede ser todo lo estricto que quiera con sus documentos y puede dar por probados sin discusión una serie de hechos. Pero al disponerlos en una forma lingüística que les dé un sentido unitario, lo que hace es tramar narrativamente sus relaciones, algo que inevitablemente implica la intervención de la imaginación, en el preciso sentido de la intuición acerca de cómo *podrían* haber sucedido las cosas, cómo *podrían* haberse conectado esos hechos, constatados antes documentalmente. Por ejemplo, puede el historiador considerar certificada la dependencia física, psicológica y emocional de Perón respecto de López Rega, y dar por probado el manejo celoso de su

42 White (1992); Danto (1989).

agenda de reuniones. Afirmar que ese agobio emocional y físico está conectado causalmente con su decisión de perseguir a la izquierda es algo que resulta aceptable como posibilidad en función de la imaginación que el historiador proyecta sobre los hechos, imaginación que eventualmente puede compartir el lector –que no obstante puede rechazar la “teoría del cerco” incluyendo en la trama otro hecho “probado”, la estrategia ideológicamente pendular de Perón–. No hay, por hempeliano que sea el historiador, posibilidad alguna de eliminar de la historia ese momento de imaginación, y ello porque la materia lingüística de la que está hecha es una materia narrativa.

Todo esto significa, en suma y para nuestro análisis, que la narración siempre implica creatividad e imaginación, porque siempre va más allá de hechos que pueden plasmarse en enunciados constata-tivos. Jerome Bruner, desde una posición epistemológicamente muy distinta,⁴³ elaboró un argumento similar. A su juicio existen dos formas típico-ideales en que la mente procesa los datos del mundo, dos modos de “construir” mentalmente la realidad. Uno es el pensamiento “lógico-paradigmático”, que se expresa en forma pura en razonamientos silogísticos o en demostraciones matemáticas, y en términos praxiológicos en la decisión racional. El ideal de este modo de pensamiento es la certeza empírica y la verdad lógica. Así, en un silogismo, el hecho de que *Juan es hombre* es indudable y es apodíctica la conclusión de que, en tanto hombre, no vuela. Pero a la par de esta modalidad existe el “pensamiento narrativo”, cuyo ideal no es la verdad sino la *verosimilitud*, la “ semejanza con la vida” (Bruner, 2004: 23). Cuando escuchamos un relato y lo aceptamos, lo hacemos no porque sea cierto de manera indudable, sino porque el encadenamiento de acciones y hechos que presenta nos parece verosímil dentro del mundo tal como lo conocemos. Y esto es así no sólo en la ficción y en la historia, los ámbitos estudiados por Ricoeur, sino en infinidad de fenómenos de la vida mundana, tramada por doquier de narración, que incluyen los alegados de los abogados en los tribunales (donde el juego consiste en contar historias creíbles a partir del indicio que dan

43 El paso de Ricoeur a Bruner implica ir de la hermenéutica filosófica a la psicología cognitiva.

las pruebas) y que incluyen también los planes y proyectos de acción: los relatos, dice Bruner tocando expresamente nuestro tema, “son un medio seguro y de fácil acceso para tratar los inseguros resultados de nuestros proyectos y nuestras expectativas” (Bruner, 2013: 49).

Bruner da algunos pasos más en la comprensión de lo verosímil, lo posible y lo creíble, que son la materia con la que trabaja la imaginación. Dice, por ejemplo, que la narración tiene una “epistemología ambigua”, que la pone siempre a mitad de camino entre lo real y lo imaginario, aún en los casos en que se trate de una narración realista (el alegato judicial) o de una ficticia (el cine documental). Esto implica también una relación atípica entre sentido y referencia que, según la concepción aceptada desde Frege, permite distinguir en un signo aquello que designa del modo en que lo designa. Según Bruner, sentido y referencia en la narración se interpenetran de tal manera que la pregunta por la referencia carece de importancia y el sentido es lo único que finalmente cuenta. Las narraciones, por otra parte, “subjuntivizan” la realidad, neologismo que Bruner deriva del tiempo verbal que expresa “una acción, un proceso o un estado como hipotético, dudoso, posible o deseado” (Diccionario de la RAE). Decir que las narraciones subjuntivizan es decir que inclinan nuestra sensibilidad hacia lo hipotético, lo dudoso, lo posible o lo deseado, esto es, hacia lo que podría llegar a ser. Por último, en aras de esta aclaración del lugar de la imaginación en la construcción de relatos, Bruner introduce la sutil expresión “dialéctica entre lo consolidado y lo posible” (Bruner; 2013; Bruner y Amsterdam, 2000), que refiere al hecho de que toda narración implica un estado de cosas normal o previsible, que es transgredido por un acontecimiento iniciador de la trama, trama que la vuelve después a su lugar. Este volver las cosas a su lugar es lo que introduce una nueva posibilidad, lo que le hace decir a Bruner que las narraciones son un medio cultural “para hacer que lo excepcional y lo inusual tengan existencia y adopten una forma comprensible” (Bruner, 2009: 64).

Al decir que proyectar es narrar historias estamos diciendo que todas estas cosas ocurren también cuando pergeñamos proyectos de acción, y por ende que todas estas ideas, referidas al vínculo intrínseco entre narración y creatividad, representan medios para el análisis de la acción social. Cabe preguntarse, sin embargo, si hay algo espe-

cífico en la forma narrativa que corresponde a la acción, en relación a las formas que adopta en fenómenos como la literatura, la historia o la esgrima de los tribunales. ¿Es lo mismo narrar una historia de ficción, por ejemplo, que narrar o narrarse un proyecto que lo tiene a uno como protagonista? La pregunta admite un análisis muy pormenorizado pero parece claro que hay al menos tres rasgos genéricos de especificidad. Uno es el carácter *futuro* que tiene la sucesión de acontecimientos que se narran en el caso de un proyecto, el carácter predictivo o anticipativo que le es propio. No es lo mismo en este sentido contar la historia de lo sucedido en el pasado que contar una historia acerca de lo que quizás suceda a futuro, pues los acontecimientos mismos que se encadenan son en un caso hechos ya ocurridos y en el otro, meras posibilidades. Alfred Schütz expresó esta importante cuestión también en términos lingüísticos, afirmando que el fantaseo proyectivo transcurre en un tiempo verbal específico, el *modo futuro exacti*, que consiste precisamente en tomar como pasados acontecimientos que están en el futuro (Schütz, 1974: 49). En segundo lugar, elaborar narrativamente un proyecto es orientar la historia hacia una intención específica, que aglutina como sentido al conjunto de la narración. Usando los términos de Ricoeur, la trama y la “nueva congruencia en la disposición de los accidentes” tienen como materia aglutinante en los proyectos la finalidad que orienta la acción. Esto no ocurre en toda narración e implica, en el caso de la acción, una restricción práctica de lo “narrable”, puesto que se subordina a una finalidad. Tercero, el carácter determinante que tiene el actor en la narración de su proyecto pone a su propia acción en el centro de la narración, de un modo que tampoco ocurre necesariamente en otras formas narrativas. Estas tres particularidades no son seguramente las únicas, y posiblemente tampoco sean exclusivas del modo “proyecto” de las narraciones. Permiten vislumbrar, sin embargo, tanto la especificidad de éstas como los préstamos e hibridaciones que tienen respecto de otras formas. Por ejemplo, proyectar no es fantasear en el sentido corriente (mero pensar), pero la forma literaria de la narración tiene conexiones sutiles con la formulación de proyectos. Volveremos a esto en el apartado 4.

3. Estructura narrativa y novedad

Todo lo anterior plantea, no obstante, un problema, que es la dificultad de distinguir entre narraciones que son creativas y narraciones que no lo son. De cara a nuestra definición del comienzo esto es inconveniente, pues dijimos que nos interesaba establecer un parámetro que permita distinguir actos creativos de no creativos, más allá del hecho, afirmado por algunos autores, pero conceptualmente inocuo en nuestra opinión, de que toda acción tiene un componente o una dimensión creativa. ¿De qué modo nos permite el análisis narrativo hacer esta distinción? Existe un curso de investigación específico dentro de los estudios sobre narración que ofrece herramientas concretas al respecto. Consiste en los trabajos que han intentado, desde las investigaciones pioneras de V. Propp hasta los clásicos contemporáneos representados por R. Barthes, T. Todorov y C. Bremond, identificar las estructuras comunes a todo tipo de narración.⁴⁴ Sin necesidad de asumir que esas estructuras tienen un carácter universal, como alguna vez se pretendió, y sin entrar en la discusión epistemológica acerca de la posibilidad y el alcance de una empresa de análisis inmanentista del texto narrativo,⁴⁵ vamos a valernos de la propuesta concreta elaborada por Mieke Bal (1990) para identificar algunos aspectos de la estructura narrativa en los que puede situarse el carácter novedoso de un proyecto de acción. La propuesta de Bal resulta muy práctica en este sentido porque sintetiza gran parte de los aportes previos y fue elaborada justamente como un instrumento técnico de análisis.

Un primer elemento de la estructura narrativa, un componente que está siempre presente cuando se trata de historias o relatos, es el que Bal denomina “acontecimiento”, que son los hechos o estados de cosas relevantes para definir la estructura de la trama. Establecer qué

44 R. Barthes (1977), T. Todorov (1970), C. Bremond (1970).

45 La asunción de estas hipótesis ha desautorizado mucho a estas empresas, que sin embargo, claramente a nuestro juicio, no dependen lógicamente de ellas. Basta con sostener que las estructuras tienen el carácter de una inferencia restringida al material investigado, y representan un modo entre otros de abordar el texto narrativo, para hacer atendibles y aprovechables sus resultados.

vale como “acontecimiento” dentro de un relato es una tarea analítica específica, pues el carácter de tal depende de que cumpla un papel funcional dentro de la trama. Así, por ejemplo, el hecho de que se diga en una novela que el personaje *P* sale de su casa y en la esquina dobla a la izquierda, puede o no valer como “acontecimiento” en la medida de que, por ejemplo, a la vuelta de la esquina le ocurra un accidente, o tenga un encuentro que será importante en la continuidad del relato. Proyectada esta idea sobre los planes de acción, se puede decir que convertir en acontecimiento algo que habitualmente pasa por inocuo o irrelevante es un indicador de proyectos de acción creativos. La creatividad de un proyecto puede consistir en este sentido en convertir en variable significativa algo que habitualmente no lo es, lo que vale también para la propia acción, pergeñada como acontecimiento que impulsa la historia.

Los acontecimientos funcionalmente definidos tienen después encadenamientos específicos, que componen lo que Claude Bremond llamó “ciclo narrativo” (Bal, 1990: 27). Encadenar series de acontecimientos que expresan causalidades no habituales puede ser otro aspecto de la creatividad, de las narraciones y, por ende, de los proyectos. En cualquier proyecto se dan por descontadas numerosas formas de relación entre hechos o estados de cosas. En el breve relato del apartado anterior se supone, por ejemplo, que *X* responderá a mi propuesta de formar un equipo de trabajo, independientemente de cómo lo haga, y se supone también que el espacio que separa el aula de la librería se puede transitar en un tiempo corto, compatible con hacer todo lo planeado en el transcurso de una tarde. La trama de suposiciones causales que sustenta un relato es compleja y abigarrada, y la creatividad de una narración puede consistir, precisamente, en hacer explícitas esas suposiciones, cuestionarlas y establecer conexiones alternativas.

Otro componente formal de las narraciones son los actores, definidos técnicamente como aquéllos cuyas acciones tienen valor funcional para la estructura de la trama. No toda persona es actor, pues las acciones no tienen, todas, un valor funcional –mozos del restaurant o los transeúntes de una escena en la vía pública–. Convertir personas en actores o, a la inversa, convertir actores en parámetros es otro aspecto posible de la creatividad, también sobre la base de lo que con-

vencionalmente se supone, en este caso respecto de la “agentividad”. Puedo quitar, por ejemplo, peso agentivo a un actor que por lo general se considera causalmente relevante en un contexto, y puedo, a la inversa, otorgar hipotéticamente el carácter de actores a personas o grupos que se consideran pasivos (algunos programas de promoción son novedosos, precisamente, porque consideran actores a quienes las agencias estatales tratan habitualmente como receptores pasivos de mensajes o recursos: véase, por ejemplo, el caso de los “microcréditos para pobres” del Grameen Bank).

Cuando se habla de actores se habla también de “competencias”, dentro de lo que puede distinguirse la determinación de un actor para actuar, su poder para hacerlo y su conocimiento o habilidad para hacerlo con eficacia o de la manera adecuada (Bal, 1990: 41). También aquí nos movemos a partir de un plano de las convenciones y supuestos, pues anexamos esas competencias a los actores como parte de lo que define su identidad. También aquí tenemos entonces un aspecto de la creatividad, en este caso, la imputación de decisiones, poderes y habilidades no habituales.

El aspecto temporal de las narraciones tiene distintas dimensiones, entre ellas el “ritmo” de la narración, que es la relación que existe entre el tiempo “real” de los acontecimientos y el tiempo que ellos ocupan en la narración. Estas diferencias dan lugar en la obra artística a interesantes juegos estéticos, pero interesan en la formulación de proyectos porque también ellos tienen, como proyectos formulados y todavía no ejecutados, un “ritmo” en el sentido indicado, en la medida en que el actor puede ir más rápido o más despacio respecto de lo que será la ejecución, demorándose en detalles que la ejecución convertirá en fugaces, o por el contrario, pasando rápidamente por lo que en la ejecución será un proceso más extenso. Esta suerte de libertad temporal de la formulación del proyecto –que por supuesto puede o no darse en los hechos, dependiendo de variables contextuales (recuérdese la crítica de Bourdieu a la teoría de la elección racional, pero también la crítica de Lahire a Bourdieu, según la cual el habitus no siempre ni necesariamente opera en situaciones de urgencia)⁴⁶–

46 Bourdieu (2007: 75-83); Lahire (2004: 211-212).

proporciona el margen de flexibilidad en que anida también su creatividad. La atención minuciosa a los detalles del proyecto, o su mirada de conjunto en un golpe de vista, es lo que puede permitir todos los desplazamientos que comentamos antes, respecto de los actores, sus competencias, los acontecimientos, o sus encadenamientos causales.

Finalmente, podemos reparar en lo que el análisis técnico de las narraciones llama “situaciones narrativas”, que son las diferentes posiciones que el narrador de la historia adopta respecto de lo narrado. Las variantes posibles son aquí las del observador externo, el observador que participa, el explorador de las visiones internas de los personajes, el que adopta frente a ellos una perspectiva “conductista” y, por supuesto, las diversas combinaciones. Cuando un actor formula un proyecto de acción puede también jugar con esas posiciones, viéndose a sí mismo como lo verán los otros, viendo a los otros desde una perspectiva exterior, evaluando sus acciones posibles desde el punto de vista de sus motivaciones imaginadas, etcétera. La complejidad y versatilidad de las posiciones posibles, y su margen de variación, opera en el mismo sentido que la libertad temporal.

La gramática de los relatos incluye otras varias decenas de componentes y aspectos como los anteriores. No tiene interés para nuestras intenciones ir más allá de lo dicho, pues se trata solamente de mostrar que la “narratología”, como se llama habitualmente a este tipo de análisis, permite, a pesar de haberse ideado en relación a narraciones de ficción, y preferentemente para su análisis, el ingreso analítico a un material narrativo específico –los proyectos de acción– para apreciar la naturaleza y las formas de su novedad. Sería cuestión de un análisis empírico de proyectos creativos concretos establecer variables y parámetros más exhaustivos, pero lo dicho es suficiente para indicar su valor y su interés.

Por lo demás, este enfoque analítico y estructural de las narraciones, que metodológicamente se diferencia del análisis holístico que proponen Ricoeur y Bruner, pone, no obstante, de manifiesto mecanismos concretos mediante los que operan fenómenos como la “subjuntivización” o la “dialéctica de lo consolidado y lo posible”. Si las narraciones subjuntivizan el mundo o alumbran nuevas posibilidades y nuevas modalidades de ser del mundo es porque innovan en aspectos concretos de aquello que describen, los actores, los aconte-

cimientos y sus tramas, las competencias agenciales, las concatenaciones causales entre los eventos, etcétera. En este sentido, pueden reunirse ambos análisis en la siguiente síntesis: el uso narrativo del lenguaje está especialmente dispuesto hacia la imaginación creadora, y el análisis estructural de lo narrado permite puntuar los aspectos y los niveles en que produce novedad.

4. Creatividad de la acción y verosimilitud

La última cuestión que queremos plantear se refiere a lo verosímil. Dijimos en el apartado 2 que las narraciones son creativas porque son flexibles, abiertas e indeterminadas, pero también dijimos que el mundo que representan tiene que ser creíble, lo que vale para la ficción, lo mismo que para la historia y los alegatos jurídicos. En el caso de los proyectos, la verosimilitud adopta la forma específica de la *factibilidad*, pues en tanto proyecto consciente debe ser una novedad realizable desde la perspectiva del actor. La pregunta es, entonces, cómo construye un relato su verosimilitud, de dónde proviene su credibilidad como posibilidad efectiva, y para ello volvemos a los trabajos de Ricoeur y de Bruner —aunque el ámbito de lo verosímil va mucho más lejos y ha trazado un camino propio en los estudios sobre el lenguaje—. ⁴⁷

Según Ricoeur, un relato es verosímil en la medida en que se apoya en la pre-comprensión práctica que tenemos del mundo de la acción. Si en la actualidad nos resulta creíble la imagen de un empresario mendaz y especulador, y nos parece inverosímil la de un emprendedor calvinista es porque partimos, como lectores o productores del relato, de un trasfondo de supuestos realistas que sustentan la inteligibilidad y la credibilidad de lo que se narra. Ricoeur desarrolla

47 Los análisis sobre verosimilitud se desarrollaron sobre todo en el ámbito de los estudios literarios y artísticos a partir de fines de los sesenta. Una obra pionera y a la vez ilustrativa es el número especial que la revista *Communications* dedicó al tema, al cuidado de T. Todorov, a principios de los años setenta (nº 11, 1968). [Versión castellana publicada por la editorial *Tiempo Argentino* en 1970].

algunas tesis importantes en torno a esta idea⁴⁸ pero no tenemos necesidad de seguirlo a él, porque vimos en el capítulo pasado que el ámbito de lo pre-comprendido es clásico en la tradición sociológica. El análisis completo del mundo de la vida cotidiana permite analizar en detalle esta primera fuente de lo verosímil que advierte Ricoeur, lo “*take for granted*” del discurso y de la acción, y lo mismo vale para otras nociones: la marxista de ideología o la de imaginario en sus versiones castoridiana u durandiana, por ejemplo.

Frente a ese trasfondo insondable, sin embargo, la narración entabla una relación en cierto modo paradójica, porque al mismo tiempo que sostiene la verosimilitud constituye el punto de apoyo de lo novedoso. Ningún relato es creíble si no parte de esa pre-comprensión implícita, pero la creatividad de un proyecto y de una narración consiste precisamente en apoyarse en lo implícito para afirmar algo diferente. Los ejemplos del apartado 3 pueden leerse de esta manera: los desplazamientos de la agentividad, o el encadenamiento explícito y no convencional de sucesos y estados de cosas del mundo implican la afirmación de un nuevo verosímil que, sin embargo, se apoya, para ser aceptable, en lo implícito pre-comprendido.

En segundo lugar, Ricoeur considera que lo verosímil de una narración viene respaldado por el bagaje de historias que forman parte de una cultura, que proporciona un acervo de esquemas narrativos, géneros, personajes y situaciones de las que toda narración se vale y con la que entabla la misma relación paradójica, que Ricoeur describe de esta manera:

El abanico de soluciones es amplio; se despliega entre los polos de la aplicación servil y la desviación calculada, pasando por todos los grados de ‘deformación regulada’. El cuento, el mito, el relato tradicional, se mantienen muy cerca del primer polo. Pero conforme uno se aleja del relato tradicional, la desviación, la separación, se convierten en regla. Así, una gran parte de la novela contemporánea puede definir-

48 La más radical es que existe una “semántica natural de la acción” (Ricoeur, 1988: 29-71), una suerte de juego de lenguaje común a todas las lenguas, que incluye expresiones como “intención”, “motivación”, “circunstancias” o “resultados” y cuyo dominio por cualquier hablante es pre requisito para actuar y para comprender el mundo de la acción.

se como antinovela, en tanto que el rechazo prevalece sobre el gusto de variar simplemente la aplicación (Ricoeur, 2008, Vol. I: 138).

Esta idea de Ricoeur es de vital interés para nuestro análisis, pues ubica a la narración y al uso narrativo del lenguaje en un lugar distinto del que hemos considerado hasta aquí. Venimos afirmando que la narración y su análisis constituyen un medio para dar cuenta de la creatividad consciente, pues los proyectos de acción tienen una estructura narrativa y admiten en consecuencia el análisis narratológico. Lo que decimos ahora es que el repertorio narrativo de una cultura forma parte del acervo que hace posible la imaginación proyectiva, lo que traza un vínculo clave entre formulación de proyectos, socialización y acopio de experiencias narrativas. No para cerrar este análisis, sino para abonar la tesis de su importancia, recuperamos para terminar dos ideas adicionales de Bruner: la del carácter “vicario” que implica la experiencia narrativa, y la de la importancia de las narraciones en la constitución de la identidad y la biografía personal.

El contacto que desde niños tenemos con las narraciones implica algo tan a la vista pero tan importante como la expansión virtualmente infinita de nuestras experiencias posibles. Dependiendo de los casos y de los contextos puede decirse que gran parte del conocimiento que tenemos de personas y circunstancias es indirecto y proviene de experiencias narrativas, de ficción o de cualquier otro tipo. Cuanto mayor sea el volumen de estas experiencias “vicarias”, mayor será también el repertorio disponible para proyectos de acción, y más amplio el abanico de verosimilitudes posibles respecto de nuestra acción. En este punto la literatura enriquece a la vida de manera no meramente esteticista, sino concreta y práctica, aunque, obviamente, la practicidad implica tomar distancia de la literatura.

En cuanto a la identidad personal, la idea de que existe un yo que permanece en el tiempo, al que le suceden cosas y que hace que sucedan cosas, implica la noción del protagonista de una historia y, por ende, una estructura narrativa con protagonista central, actores, circunstancias y consecuencias de acción. No hay forma de tener identidad en tanto “versión longitudinal del yo” (Bruner, 2009: 128) por fuera de las estructuras narrativas.

Retomamos, para terminar, la visión de conjunto y volvemos a la hipótesis de partida, según la cual la racionalidad y el lenguaje narrativo son formas de ordenar el mundo que pueden complementarse. En efecto, si se acepta el punto de partida de *Choice*, de que actuar racionalmente es hacerlo de manera lúcida y consciente, ello implica que el proyecto pasa por el lenguaje y en consecuencia por estructuras narrativas. En el apartado 2 dijimos que esta relación tenía que matizarse, y mantenemos aquí la misma precaución: no sabemos si todo proyecto es narrativo, por lo que tampoco puede decirse que lo sea todo proyecto racional. Pero el vínculo es estrecho y consiste en que, en la formulación de un proyecto racional, el actor puede apoyarse en la flexibilidad del pensamiento narrativo precisamente para jugar con las posibilidades y para establecer medios y fines creativos o combinaciones creativas de medios y fines. La relación inversa es menos clara pero no es de implicación, porque la estructura racional puede o no estar presente en la narración, y en el caso de estarlo, abarca sólo su estructura formal, precisamente lo que la narración desborda.

De esto se sigue que narración y racionalidad, separados en términos teóricos, no tienen necesidad de estarlo en la fenomenología concreta de la acción y de los proyectos. Es el mismo actor el que en un momento se narra a sí mismo alternativas de acción y en otro ejecuta el plan racionalmente ordenado. Lo que implica que ambos fenómenos operan juntos en la realidad de la acción aunque el predominio lógico, por las razones que acabamos de indicar, es de la narración sobre la racionalidad.

Dicho esto, subrayemos de nuevo que el uso narrativo del lenguaje no agota el vínculo entre lenguaje y creatividad, como lo sugieren los nombres de M. Bajtín y de N. Chomsky entre los muchos que se han interesado en la creatividad lingüística desde perspectivas distintas de la narratividad.⁴⁹ Y digamos finalmente que, como sucedía con el psicoanálisis, este ingreso que proponemos a las relaciones entre lenguaje y teoría de la acción entra en diálogo con otras inserciones de temas lingüísticos en la sociología de la acción, las que convocan, por ejemplo, nombres como los de Habermas, Giddens, Garfinkel o Bol-

49 Véase Chomsky (1992) y Bajtín (1995).

tanski. En ninguno se asigna un lugar importante a la narración, lo que da a nuestra propuesta el carácter no convencional que anunciamos al principio, pero abre a su vez un espacio de diálogo en términos de lo que esos modelos pueden aportar también a nuestra propuesta. Por citar dos ejemplos: la interacción conversacional que analiza la etnometodología incluye a los modos narrativos y es una de las formas de la discursividad cuando el proyecto trasciende el foro interno; la justificación de las demandas de justicia (Boltanski, 2000) es uno de los escenarios en que puede manifestarse la narración de proyectos de acción, forma especialmente importante por corresponder a la política y al espacio público.

V. La articulación entre los niveles y la constitución del actor

Tras considerar separadamente los tres niveles de estratificación de la conciencia resulta conveniente, aunque la tarea no pueda realizarse acabadamente, dar algún paso en dirección a su articulación. Al principio dijimos que la separación era analíticamente necesaria en el contexto de una construcción orientada por la idea de “marco de referencia”, pero también dijimos que el actor es una unidad y que lo pulsional, lo prerreflexivo y lo discursivo tienen que interpretarse como actuando juntos, tanto en la constitución del actor como en la orientación de la acción. Vamos, por tanto, a postular algunas hipótesis de articulación, que además de ofrecernos una visión más completa nos permiten abrir dos cuestiones complementarias: la del vínculo entre socialización y creatividad, y la del lugar de la propuesta global que formulamos en el marco de los otros modelos de actor que ha propuesto la sociología. El abordaje de la socialización nos dará pie, a su vez, para tratar el tema clave y todavía pendiente de la acción colectiva, pues los actores se constituyen como tales a nivel individual pero también a nivel colectivo, como agrupamientos de acción.

1. Hipótesis de articulación

Recordemos que nuestro marco de referencia partió de dos asunciones: la centralidad de la conciencia y el autoconocimiento respecto de la propia acción, y la pertinencia de darle contenido mediante la distinción de los niveles, tal como los hemos analizado. Para la articulación entre los niveles agregamos ahora un tercer supuesto, que es la importancia *a priori* equivalente de cada uno. En las perspecti-

vas influidas preferentemente por la sociología, la centralidad suele deslizarse, si bien no siempre de modo explícito, hacia las disposiciones incorporadas socialmente y operantes de modo prerreflexivo, del mismo modo que las tendencias psicologistas dan mayor peso a las pulsiones y las perspectivas lingüísticas a lo discursivo. Al emplear esos enfoques en un único modelo partimos del supuesto de que ninguno es más importante de plano, aunque esto no implica, como en seguida veremos, que la socialización no pueda inclinar el peso en una u otra dirección.

Hecha esta aclaración, las hipótesis de articulación que pueden plantearse se refieren a alguno de los tres vínculos posibles, a saber: (a) entre el nivel pulsional y el prerreflexivo-práctico; (b) entre el nivel pulsional y el nivel discursivo; (c) entre el nivel discursivo y el prerreflexivo. Vamos a enunciar a continuación hipótesis para cada nivel, empezando por el primero (a):

- El nivel prerreflexivo-práctico puede interpretarse como encausamiento y limitación del nivel pulsional; constituye en este sentido parte del contenido del principio de realidad.
- El nivel prerreflexivo-práctico proporciona parte de sus contenidos a la fantasía/imaginación, entendida ésta como función o producto de la psique.
- El nivel pulsional dinamiza, expande y modifica los componentes del nivel prerreflexivo-práctico.

La primera hipótesis se desprende de los principios básicos del psicoanálisis pero también de tomarse en serio una afirmación ocasional de P. Bourdieu, según la cual las disposiciones que producen los campos pueden describirse como libido socializada (Bourdieu, 1997: 143). Freud, en efecto, partió del supuesto de que la psique es una energía dispersa, que el proceso de socialización reprime y encausa en el mismo momento en que el sujeto adquiere el principio de realidad, y como parte de ese proceso. Así ocurre, por ejemplo, con las energías sexuales o tanáticas, que son contenidas y limitadas para hacer posible el orden social, incluyendo la posibilidad de que sean desviadas hacia fines socialmente valorados por vía de sublimación (capítulo II: 2). Hay por lo tanto un vínculo primordial entre principio

de realidad, represión/canalización de las pulsiones y regularidad de las instituciones y de la cultura, que fácilmente puede proyectarse sobre el nivel prerreflexivo práctico de la acción si se lo concibe, como sugiere la cita de Bourdieu, en términos de socialización pulsional.

Desde esta perspectiva, el conocimiento práctico pasa a ser parte del principio de realidad, idea que avalan a su vez los componentes pragmáticos y realistas de las nociones que analizamos en nuestro capítulo III. El “acervo social de conocimiento” es de hecho la fuente de la que emana la acción en el mundo de la vida cotidiana, la “realidad eminente” o “fundamental” para los actores, de acuerdo con la descripción de Schütz; los “marcos” de Goffman regulan la experiencia práctica del mundo y la acción eficaz dentro de ese mundo; y las descripciones que Bourdieu hace de los habitus están cargadas de referencias al realismo vivido como evidente que de ellos emerge (“lo que es y lo que no es para nosotros”, “la correspondencia espontánea entre posibilidades objetivas y cálculos subjetivos”, etcétera). Ni todo el principio de realidad queda contenido en el conocimiento prerreflexivo, ni éste se limita a ser principio de realidad; es, no obstante, una parte del principio de realidad, y una parte que resulta fundamental desde el punto de vista de la sociología de la acción.

La segunda hipótesis se refiere al recorrido inverso, desde el conocimiento práctico hacia lo pulsional. Dedicamos el capítulo II a discutir el lugar de la imaginación en el esquema freudiano, que en realidad son varios lugares, según se conciba a la imaginación como función de la economía psíquica (Freud), como capacidad (Winnicott, Bloch, André Green) o como potencia (Castoriadis). En todos los casos se justifica decir que no hay novedad concebible que no se conecte de algún modo con lo previamente conocido. En esto coinciden todos los que han reflexionado sobre la imaginación, incluso los más radicales, como Castoriadis, que afirmó, entre otras cosas, que la imaginación es creación *ex nihilo* pero no *in nihilo* ni *cum nihilo* (creación de la nada, pero no *con* nada ni tampoco *en la* nada: Castoriadis, 1998: 250). El conocimiento práctico que tienen los actores de su mundo es parte de ese conocido previo y forma parte siempre, ésta es la hipótesis, de los productos de la imaginación. La noción goffmaniana de “cambio de clave” lo ilustra con sencillez: la fantasía es uno de los cambios de clave que, como la broma o la amenaza, se apoya en

los marcos primarios para transformarlos en algo distinto, pero parecido. Se puede decir además que no existe fantasía que no haga uso de las tipificaciones y de las relevancias de un acervo de conocimiento. Y que ninguna imaginación social, por desbordantemente utópica que sea, puede desactivar por completo las disposiciones desde las que su autor las formula, incluidas las que proyecta sobre otros actores y sobre sus acciones posibles. Esto no implica, obviamente, que el conocimiento práctico sea el único insumo de la imaginación, ni tampoco que sea el más importante; sí implica que es indispensable y que está presente inevitablemente.

La tercera hipótesis establece un vínculo más fuerte entre los niveles, pues atribuye a la psique el carácter de una fuerza instituyente respecto del conocimiento práctico. En el capítulo III vimos varios ejemplos de relevancias, tipificaciones, marcos y habitus que se transforman en otra cosa o que permiten la creación de cosas nuevas. Por ejemplo, analizamos el modo en que las tipificaciones se pueden combinar para producir lo atípico, las formas en que se desplazan las relevancias dando paso a lo inadvertido, o el modo en que los marcos se rompen o se desencuadran, creando nuevas representaciones de la interacción social. En todos esos análisis el conocimiento práctico funciona como parámetro desde el que se establece lo nuevo y, al mismo tiempo, como medio con que lo nuevo se construye. Pero puede legítimamente preguntarse qué aspecto de la constitución del actor hace posible la emergencia de esa novedad, o lo que es lo mismo, qué hay en los actores que los hace capaces de, por ejemplo, inventar una nueva tipificación o “ver” un nuevo encuadre en las mismas situaciones. Una de las respuestas posibles⁵⁰ es la imaginación, en tanto capacidad o potencia de la psique. Es *porque* la psique tiene esa capacidad de ver en algo lo que no está ahí (Castoriadis, 2005: 239) que el actor puede postular algo nuevo a partir de lo dado. Esto vale para todas las lecturas de la imaginación que recuperamos del psicoa-

50 El análisis filosófico de la imaginación ha proporcionado respuestas alternativas, como el esquematismo en la tradición kantiana (Warnock, 1986: 36-50) o, en la tradición fenomenológica, la idea de “apercepción”, que en Husserl designa la capacidad de la consciencia de trascender lo inmediatamente dado a los sentidos y conectar lo presente con lo ausente (Richir, 2010).

nálisis, pero vale especialmente para la de Castoriadis, que enfatiza justamente ese carácter instituyente radical de la imaginación. En resumidas cuentas, la imaginación radical de la psique es la fuente de la que emana la novedad, que emplea como medio y como objeto, entre otras cosas, a los componentes del conocimiento práctico.⁵¹

Hasta aquí el análisis de la primera relación, entre el nivel pulsional y el nivel prerreflexivo. Para la segunda (b), entre el pulsional y el discursivo, planteamos estas dos hipótesis:

- El nivel discursivo es uno de los medios que hace posible la formación y la expresión de la imaginación y la fantasía.
- El nivel pulsional dinamiza, expande y modifica los componentes del nivel discursivo.

La imaginación puede concebirse como una capacidad abstracta de la psique, pero necesita siempre de una plasmación simbólica que puede ser lingüística o no, y que si lo es, puede o no ser de tipo narrativo. En cualquier caso la dimensión discursiva de la acción –recordemos: la explicitación o auto explicitación, por parte del actor, de lo que hace y de por qué lo hace– es una de las formas simbólicas que permiten plasmar la imaginación proyectiva, y en el caso de la forma narrativa es un modo especialmente plástico, por las razones

51 En el artículo ya mencionado (Cristiano, 2011b) analizamos en detalle el vínculo entre la imaginación radical y el habitus, una de las plasmaciones concretas en términos teóricos de esta hipótesis. Dijimos, resumiendo el argumento, que el habitus, en tanto esquema de producción de prácticas, explica fundamentalmente aquello que es común a todas las prácticas de un agente, pero no explica por qué las prácticas surgidas del habitus se diferencian en aquello en que se diferencian. Por ejemplo, el habitus que Bourdieu describe en *La Distinción* como “aristocratismo ascético de las clases medias en ascenso”, que es un habitus de autocontrol y postergación de las gratificaciones, acorde a los esfuerzos efectivos que requiere el ascenso social objetivamente posible, explica numerosas prácticas del agente que tienen en común el autocontrol, pero no explica por qué, por ejemplo, el agente es capaz de encontrar una respuesta imaginativa y novedosa a una situación extraña desde esa misma disposición. Lo que sostuvimos es que la imaginación, en tanto potencia radical de la psique, puede complementar el trabajo explicativo del habitus, dando cuenta, precisamente, de lo que Bourdieu postula pero no detalla, a saber: el carácter también *generativo* del habitus. En principio, análisis formalmente análogos podrían hacerse tomando como referencia los conceptos de marco de experiencia o de tipificación.

que analizamos en el capítulo anterior: las narraciones tienen una epistemología ambigua, a mitad de camino entre lo real y lo imaginario; son el medio cultural clave para dar cabida a lo excepcional y lo extraordinario; son una de las formas en que el lenguaje abre el mundo y configura nuevas maneras de lo posible, etcétera. Si aceptamos, además, que la imaginación y la fantasía son, para todas las formas del psicoanálisis que retomamos, puestas en crisis o desplazamientos del principio de realidad, podemos decir que la forma narrativa del lenguaje aligera y flexibiliza el principio de realidad, y en este sentido es un medio óptimo para la expresión de la imaginación (“las historias hacen de la realidad una realidad atenuada”: Bruner, 2009: 107).

La segunda hipótesis retoma la tercera del primer vínculo (a), entre el nivel pulsional y el prerreflexivo. Al igual que dijimos allí que la imaginación radical de la psique es la fuerza que abre tipificaciones o marcos, podemos decir que es la fuerza que permite esa “nueva congruencia en la disposición de los accidentes” de la que hablaba Ricoeur. Quiere decir esto que para que haya narración, y narración novedosa, y para que un actor pueda concebir tramas alternativas a las rutinarias, es necesario que vea en algo lo que no está allí; en el caso de las narraciones, concebir por ejemplo actores como agentes, o concatenaciones infrecuentes de acontecimientos, o propiedades no habituales para actores y cosas, etcétera.

Finalmente, respecto de la tercera relación (c), la que se da entre el nivel discursivo y el prerreflexivo, las hipótesis son las siguientes:

- El nivel discursivo se apoya en y depende del nivel prerreflexivo práctico.
- Los componentes del nivel prerreflexivo práctico se constituyen en parte, en el proceso de socialización, mediante experiencias narrativas.

Algo de estas dos hipótesis adelantamos ya al final del capítulo anterior. La primera, afirma que toda narración, incluso la más osadamente fantástica de la literatura, debe conectarse necesariamente con algo del mundo tal como se comprende habitualmente, y que esa comprensión está contenida, al menos en parte, en el conocimiento práctico. Este vínculo es el que Ricoeur denomina “Mímesis I”, la

necesidad de que el relato se ancle en la vida, y hace referencia a la noción clave de verosimilitud, que comentamos ampliamente en el capítulo anterior. De nuevo: no todo lo verosímil se puede agrupar como conocimiento práctico y prerreflexivo, pero una parte importante sí, sobre todo cuando se trata de narraciones-proyectos. No hay por lo tanto narrativa innovadora que no se apoye de algún modo y en algún grado en lo prerreflexivo práctico.

En cuanto a la segunda hipótesis, se refiere a lo que la constitución de marcos de la experiencia, habitus o tipificaciones debe no a la socialización en general, sino en particular, a la socialización narrativa. Si consideramos, por ejemplo, el modo en que se constituyen las tipificaciones de actores y de acciones, parece evidente que algo de su conformación proviene de experiencias narrativas, más que de experiencias directas, incluyendo obviamente las narraciones ficcionales. Si consideramos, además, que la forma narrativa es sólo una de las modalidades discursivas a través de las cuales se hacen públicos los planes y proyectos de acción, la lingüisticidad de los proyectos de acción, en todas sus formas, puede afirmarse que tiene una conexión sustantiva y no contingente con la constitución del conocimiento práctico.

2. Creatividad y socialización

Estas hipótesis no agotan por supuesto las relaciones posibles, pero dan idea suficiente de la imbricación entre los niveles. Varias de ellas hacen referencia a la socialización, lo que nos invita a abordar brevemente esta cuestión, que al final del primer capítulo establecimos como una de las tareas de la sociología de la creatividad. En primer lugar, los procesos a través de los cuales el actor social se constituye como tal condicionan el peso relativo de cada uno de los niveles. Desde el punto de vista conceptual, cada uno tiene una importancia equivalente, pero es una cuestión de contingencia social e histórica el hecho de que uno prime sobre los otros en la determinación de la acción social. Puede recordarse también a este respecto una afirmación de P. Bourdieu, según la cual la reflexividad sobre la propia acción es

una posibilidad desigualmente distribuida en términos sociológicos. Traducido a nuestro esquema, esto significa que el hecho de que la acción se incline predominantemente hacia la deliberación consciente del plano discursivo depende de los procesos socializadores, y el peso relativamente mayor que puedan tener lo pulsional y lo prerreflexivo práctico también, además, por supuesto, del contenido específico que adopte cada uno de los niveles.

En segundo lugar, si asumimos que las situaciones en las que se actúa no están dadas de suyo, sino que son también producto, al menos en parte, del modo en que son significadas por los propios actores, las condiciones que desencadenan la primacía de uno o de otro nivel de análisis también deben considerarse parte del aprendizaje socialmente situado y condicionado. Quiere decir esto que el grado y la medida en que lo pulsional sea guía de la acción, o lo sea en cambio lo prerreflexivo práctico, o lo discursivo y explícito, depende de circunstancias de acción cuya aprehensión es producto también de las disposiciones adquiridas por socialización. El actor que en el mundo de la vida actúa de manera rutinaria y en base a las tipificaciones de su acervo de conocimiento, y que súbitamente reorienta su curso de acción en función de un estímulo específico (una nueva “relevancia motivacional”, en el vocabulario de Schütz), está poniendo en juego lo que también Schütz denomina “motivos porque”, esto es, los motivos que lo hacen desear determinadas cosas o tener determinados intereses, que en nuestro modelo remiten al nivel pulsional. En suma, no sólo el peso relativo de cada nivel, sino la lectura de las situaciones que despiertan la pertinencia de cada uno, son productos de la socialización.

Tercero, la socialización es el fundamento del grado de inclinación que cada nivel por separado tenga hacia la creatividad. Todo proceso de socialización carga de contenido a las pulsiones y las representaciones psíquicas, da forma específica al conocimiento práctico, y organiza de una manera entre otras la competencia narrativa y la lingüística en general. Puede hacerlo, no obstante, de un modo más o menos inclinado hacia la creatividad, como lo demuestra el hecho de que tanto el conocimiento práctico como las pulsiones y las competencias lingüísticas pueden explicar no sólo la creatividad, sino también lo rutinario o reiterativo de la acción. Hemos subrayado de hecho en varios puntos el modo en que la sociología de la acción,

cuando ha entablado un comercio intelectual con el psicoanálisis o las ciencias del lenguaje, se ha inclinado preferentemente a esas otras dimensiones de la acción. La socialización es el proceso que hace que la psique, el conocimiento práctico y las competencias lingüísticas de un actor se inclinen en mayor o en menor medida hacia la invención y la novedad que hacia la recurrencia.

Estos tres fenómenos abren la instancia de investigaciones ya de carácter empírico sobre los contextos y las formas de socialización pero no en un terreno virgen, pues la cuestión de la socialización para la creatividad es uno de los grandes intereses prácticos de sectores enteros de la pedagogía contemporánea.⁵² No tenemos posibilidad de abrir aquí este debate, pero en todo caso la propuesta que realizamos es también un modo posible de participar en él, y esa participación un modo indirecto de validarla.

3. La creatividad como dimensión de la acción colectiva

Lo anterior hace referencia a la constitución del actor individual, pero también puede hablarse de constitución en el caso de los colectivos. Pasar de un campo a otro implica cruzar una frontera difícil, porque encierra algunos de los problemas más importantes de la teoría sociológica.⁵³ De hecho hay una suerte de división del trabajo académi-

52 En particular en perspectivas alternativas a las dominantes, como la pedagogía Waldorf o la “Escuela Nueva”.

53 En concreto y entre otros, los problemas referidos al individualismo metodológico y a la naturaleza de la sociabilidad. Lo primero está implicado si se supone que lo que vale para el análisis del actor tiene incidencia respecto de la acción colectiva. Hasta qué punto es así, por qué y de qué maneras es el tipo de problemas que necesariamente se impone. Lo segundo aparece justamente cuando se trata de conceptualizar la especificidad de lo colectivo como realidad sui géneris, no reductible a lo individual. En qué consiste esa realidad y cuál es su lógica de funcionamiento es el campo de discusión correspondiente. Obviamente, no pretendemos ingresar aquí estas cuestiones, pero sí afirmamos, pues es necesario para lo que sigue, que sin asumir el individualismo metodológico partimos del supuesto de que una concepción del actor es indispensable para dar cuenta de los fenómenos de acción colectiva, aun cuando esto no excluya la hipótesis de un eventual carácter “emergente” de lo colectivo

co, que separa a quienes se dedican a teoría de la acción en general y a la acción colectiva en particular.⁵⁴ Vamos en este apartado a cruzar el límite para analizar algunas de las cosas que pueden plantearse desde nuestro modelo respecto del fenómeno “acción colectiva”.

La primera cuestión es la pregunta de si la creatividad de la acción tiene el mismo sentido cuando se trata de acción colectiva. Y la respuesta es que no, por las siguientes razones:

- En primer lugar, los actores colectivos se crean a sí mismos. Si bien hay un sentido en que puede decirse lo mismo de los actores individuales, en este caso la afirmación es estricta y no figurativa. Para que exista un actor colectivo tiene que reunirse un conjunto de actores individuales y tiene que producirse algún tipo de organización, sea la formal y explícita que se da en grupos institucionalizados, sea la informal y espontánea que se produce en una aglomeración que protesta. Los colectivos requieren creación o autocreación en este sentido, al que se añade luego la cuestión de la creatividad de su forma específica de organización. Puede recordarse al respecto la discusión sobre la novedad de los “nuevos” movimientos sociales, encabezada en su momento por Melucci (1994), y más recientemente las discusiones sobre la novedad de las formas de organización mediadas por el uso de tecnologías (Castells, 2012), etcétera.
- En segundo lugar, los colectivos crean una identidad, un “nosotros” que los aglutina como colectivos. Esto es verdad tanto para los colectivos que trabajan conscientemente al respecto pero también para una revuelta espontánea, en la medida en que incluyen la vivencia aunque sea vaga de estar constituyendo con otros un

54 Es fácil, en efecto, advertir una diferencia de espacios académicos entre quienes se avocan a la “teoría de la acción” y quienes son especialistas en “acción colectiva”, distintos por los autores y tradiciones de referencia y por el tipo de objeto empírico en que ponen su atención. Merecen mencionarse esfuerzos que en nuestro medio han intentado establecer puentes: Retamozo (2009), De Ípola (2004) y especialmente de Naishtat (2005), aunque este último centrado en problemas filosóficos más que sociológicos, y en diálogo menos intenso con las sociologías de la acción.

colectivo de acción. Esto es por lo menos lo que diferencia a la acción colectiva de una “conducta reactiva” en el sentido de Max Weber (Weber daba el ejemplo de los transeúntes que abren el paraguas cuando empieza a llover) y es lo que recoge el concepto de acción con sentido que retomamos precisamente de Weber y de A. Schütz en nuestra definición del capítulo I. La identidad que se crea puede, lo mismo que la organización, ser más o menos creativa de acuerdo con su específica novedad (recordamos de nuevo denominaciones como “LGTB” y sus variantes, esfuerzo explícito en su momento de novedad nominativa).

- Tercero, si aceptamos llamar “acción” a la acción colectiva, debe incluirse también, siguiendo nuestra definición inicial, la idea de proyecto. En la medida en que son tales y no conductas reactivas, los colectivos crean sus propios proyectos, que al igual que a nivel individual pueden ser más o menos claros y explícitos para los participantes. En el caso de los colectivos, la particularidad es que los proyectos tienen un carácter cooperativo –es una acción que hacen muchos, sea como pura agregación, sea en el sentido de división de tareas– y que la misma formulación del proyecto puede ser común. Al igual que en los puntos anteriores, la creación puede ser luego más o menos “creativa”, en el sentido de producir los colectivos proyectos más o menos inventivos respecto de los que existían o se habían desarrollado previamente (el piquete llevado a la ruta desde la puerta de la fábrica fue tomado muchas veces como un repertorio creativo de protesta).
- Cuarto, y como consecuencia, los colectivos de acción crean sus propios fines y crean también las lecturas de la situación que acompañan sus proyectos. Al igual que en los proyectos, podemos hablar aquí de lecturas y de fines inventivos o no, y al igual que en ellos tenemos un fenómeno de cooperación, tanto en la elaboración de los fines como en la producción de lecturas de la situación y el contexto. En su momento vimos el ejemplo de la organización “Mano de Obra K”, de la que pudo decirse, al menos en la perspectiva de uno de sus mentores, que “descubrió” sus fines en el proceso mismo de su constitución.

- Por último, los actores colectivos producen realidades sociales nuevas en un sentido que formalmente es idéntico al de la acción individual, pero que tiene en el colectivo una envergadura mayor. De una acción individual puede decirse que crea realidades sociales si, por ejemplo, introduce una nueva visión de un problema o modificaciones concretas en una institución. La acción colectiva, y en particular algunos tipos (la acción de protesta, por ejemplo) se propone explícitamente, y en algunos casos consigue afectar aspectos concretos de la vida colectiva de la sociedad. Este punto tiene que ser subrayado porque la importancia de la acción colectiva le está estricta e inevitablemente asociada. En palabras de Francisco Naishtat:

La dimensión colectiva de la acción es inalienable como fuente de transformación social a gran escala y como fuente de innovación política e histórica. A través de la noción de acción colectiva lo político cobra otra dimensión, no ya como mera administración burocrática sino como espacio de creatividad social en el ámbito público (Naishtat, 2005: 272).

De los puntos anteriores se desprende una distinción importante, entre dos dimensiones del vínculo entre creatividad y acción colectiva: la que corresponde al colectivo, en tanto objeto de su propia creación (la formación de colectivos es en sí misma un acto creativo), y la que corresponde a lo que los colectivos crean una vez que están constituidos, sus fines, sus lecturas de la situación, sus proyectos de acción y su identidad, a lo que debe agregarse lo que crean al actuar y como consecuencia de actuar –eventualmente transformaciones sociológicamente relevantes de la vida colectiva–. En el último capítulo, cuando abordemos la relación entre acción creativa y cambio estructural, volveremos detalladamente sobre este punto.

Ahora bien, ¿de qué modo puede abordarse la naturaleza de la acción colectiva desde el punto de vista de nuestro modelo de actor? De las muchas aristas de la cuestión nos limitamos a las siguientes, que tienen también un carácter hipotético y que argumentamos brevemente a continuación:

- El carácter colectivo de la acción pone en juego/activa los tres niveles que distinguimos en nuestro modelo, pero lo hace de maneras especiales que requieren una ampliación del marco de referencia.
- En distintos tipos de colectivos, o en distintos aspectos de su constitución, o en distintos momentos de su actuación, los colectivos hacen predominar uno u otro de esos niveles.
- La dimensión colectiva de la acción es, al menos en algunas circunstancias, o en algunos tipos de constitución, un medio estimulante de la creatividad de la acción.

Comencemos por la segunda afirmación, intuitivamente la más evidente si pensamos en algunos fenómenos que se asocian habitualmente a la idea de acción colectiva. Parece claro que la participación en una asamblea invita al actor a intervenir en términos de lo que en nuestro modelo corresponde al nivel discursivo –por ejemplo, cuando se debaten y se votan mociones–, y parece claro que la vida cotidiana de la misma organización (supongamos, un sindicato) implica preferentemente el conocimiento práctico referido a la ejecución de roles, mientras que algunos tipos de aglomeraciones colectivas parecen interpelar al actor en términos predominantemente pulsionales (los escritos de Freud sobre psicología de masas pueden tomarse como ejemplo).

La afirmación, de todos modos, puede precisarse y a la vez hacerse más significativa si distinguimos entre el modo en que un colectivo requiere al actor, por una parte, y el modo en que la constitución del actor contribuye a formar el colectivo, por la otra. Lo primero se refiere al particular tipo de estímulo que una organización colectiva dirige a sus participantes, que se orienta preferentemente –esta es la hipótesis– al nivel discursivo, práctico o pulsional de nuestro modelo. Así, por ejemplo, en la asamblea argumento, mientras que en el grupo terapéutico *dejo fluir mis emociones* –o en la turba callejera de Freud o G. Le Bon–. Lo segundo hace referencia a algo más importante, el modo en que las acciones se coordinan para conformar un colectivo. La cuestión de la coordinación es un tema estratégico en muchas sociologías, y puede recordarse la importancia que tiene, por ejemplo,

en el concepto de “relación social” en Weber o en la distinción habermasiana entre “acuerdo” e “influencia” (Habermas, 1997). Puede plantearse la hipótesis, por lo tanto, de que lo discursivo explícito, lo pulsional y lo práctico constituyen también formas de coordinación de la acción, y constituyen en este sentido el cemento que aglutina a la acción colectiva. Por supuesto que si dijimos que la distinción de los niveles es sólo conceptual, pues los actores son una unidad, vale lo mismo para la acción colectiva y para sus formas de coordinación, que serían también típico ideales. Si esta forma de distinguir tipos de acción colectiva es empíricamente válida, y si teóricamente puede tener rendimientos alternativos y diferenciados respecto de los que tienen, por ejemplo, la comunidad y la sociedad en Weber, o la integración sistémica y social en Habermas, es un tema que obviamente excede este análisis pero merece abrirse como posibilidad.

La primera de las tres hipótesis es la más difícil de desarrollar porque requiere un trabajo exactamente de la misma amplitud que el que realizamos en los capítulos II, III y IV. Obviamente que no podemos elaborarlo aquí, pero sí es posible recordar brevemente el modo en que algunas de las categorías que usamos han sido empleadas en el análisis de procesos concretos de acción colectiva. Valen como indicativos de la orientación general del trabajo, pero son también ellos parciales, pues no hay ninguna garantía de que los problemas específicos que plantea la acción colectiva sean saldables en términos de los contenidos puntuales que dimos al marco de referencia al hablar de la acción en general. Nada puede reemplazar, en este sentido, a una clarificación de las formas concretas que puede adoptar el fenómeno “acción colectiva”, y nada a las preguntas específicas que se le pueden hacer desde una perspectiva teórica o empírica.

El primero de los análisis es el de Ana María Fernández y equipo (Fernández, 2007) y corresponde en nuestro modelo con el nivel pulsional. Tomando el concepto de “imaginación radical” de Castoriadis, la autora reelabora el método llamado de “multiplicación dramática” para analizar el modo en que los colectivos producen significaciones de manera magmática en el sentido de Castoriadis, es decir, de un modo que no se reduce a la combinación de elementos ni puede inferirse de factores causales, como el deseo insatisfecho o la naturaleza pre-dada de las pulsiones. Los análisis empíricos logrados por este

medio permiten apreciar la emergencia de imágenes y sentidos novedosos que surgen, precisamente, en y por el colectivo, en formas de interacción que incluyen la palabra, pero que la desbordan en lo que la autora llama “el accionar de los cuerpos” (Fernández, 2007: 262). Los trabajos abarcan no sólo grupos experimentales sino fenómenos políticamente fundamentales de creatividad colectiva, como el de las fábricas recuperadas o las asambleas de 2001-2002 (Fernández y cols., 2008). La propuesta de Fernández no es excluyentemente “castoridiana” y se distancia en puntos importantes de nuestros supuestos, pero es un notable ejemplo de análisis teórico y empírico del funcionamiento colectivo de la imaginación en el plano pulsional.

Respecto del nivel prerreflexivo práctico, puede recordarse el uso dado a la noción de “marcos” en el estudio de los movimientos sociales, en particular en el ámbito de la llamada “síntesis emergente” de McAdam, McCarthy y Zald (1999). Sintetizando un *background* de trabajos empíricos, los autores propusieron el concepto de “procesos de enmarcado” para estudiar la dimensión cultural de los movimientos sociales, apelando a la noción de Goffman para dar cuenta de los diversos procesos, a veces altamente creativos, con que los colectivos dan sentido a sus propias demandas, organizan sus lecturas de la situación, se definen a sí mismos y organizan sus estrategias de acción. La noción de *frame* ha sido usada además para analizar lo que sucede hacia adentro y hacia afuera de los movimientos sociales (Zald, 1999), como aspecto cognitivo de su propia conformación y como *modus operandi* de su presentación pública y de su búsqueda de legitimación. No siempre estos usos siguen estrictamente el concepto goffmaniano pero, en general, es posible hacer la traducción, apreciando algunas de las relaciones entre marco y creatividad que analizamos en el capítulo III (apartado 2).

Sobre el nivel discursivo puede recordarse lo más clásico, que es la traslación de la teoría de la elección racional al estudio de la acción colectiva, tal como se desarrolla a partir de M. Olson (1992). Como es sabido, Olson inició toda una tradición de análisis de la movilización colectiva referida al caso de los “bienes públicos”, mostrando cómo y por qué la presencia de intereses comunes no produce inevitablemente acción colectiva, ni siquiera cuando hay plena consciencia respecto de su necesidad. Lo que en el análisis de Olson se ofrece como “solu-

ción” al dilema del prisionero puede traducirse en nuestros términos como ejemplo de racionalidad creativa, pues los incentivos selectivos son invenciones estratégicas de las organizaciones para estimular la participación. En el plano específicamente discursivo son muchos los trabajos que enfocan las identidades colectivas como procesos de construcción narrativa, y si se toma el lenguaje en un sentido más amplio puede recordarse, por ejemplo, la importante línea de investigación conocida como “sociología pragmática”, dedicada al análisis de la denuncia de injusticia y su argumentación como aspecto de la acción colectiva (Thévenot, 2016).

En estos casos son, aproximadamente, las mismas categorías que nosotros empleamos las que tienen una proyección sobre la acción colectiva, pero indudablemente se requieren también categorías complementarias. En este sentido decimos que la dimensión colectiva exige una ampliación de nuestro marco de referencia, que a su vez necesita una clarificación y diferenciación de los tipos de fenómenos que se agrupan como “acción colectiva”, muy heterogéneos como muestran los ejemplos, y necesitados de distinciones adecuadas para realizar esa ampliación.

Nuestra última hipótesis subraya la correlación positiva que existe entre algunos de los fenómenos colectivos y el estímulo de la creatividad de la acción, un tema central en los análisis instrumentales sobre la creatividad (piénsese en nociones como *brainstorming*) pero también en algunos enfoques de la terapia psicoanalítica y, ciertamente, en análisis de impronta más política como los que propone Fernández. Todo parece indicar que algunas formas de agrupamiento tienen, respecto de la capacidad inventiva, una especie de función catalizadora, cuya explicación se relaciona al menos con tres fenómenos: el carácter no meramente aditivo de la cooperación, el carácter procesual de la interacción, y el debilitamiento de las barreras represivas.

Lo primero: cuando un grupo de actores trabajan juntos ocurre a veces un fenómeno que excede la simple suma de lo que podría cada uno por sí solo y tiene lugar en cambio una suerte de potenciación mutua. Para apreciarlo es suficiente recordar experiencias corrientes de articulación grupal, donde “la solución” o “la idea” o “la propuesta” emerge de un modo cooperativo en este sentido complejo. El proceso puede, no obstante, elaborarse conceptualmente apelando a algunas

de nuestras categorías, por ejemplo, mostrando cómo la inscripción singular del “acervo de conocimiento” de cada actor es dinamizada en la comunicación que el otro realiza a partir del suyo.⁵⁵

En cuanto a lo segundo, la interacción tiene por definición un carácter procesual, en la medida en que se produce mediante acciones concatenadas en sucesión y no en simultaneidad, lo que da a la acción colectiva el carácter de un curso abierto. Esto está en la base de la contingencia que tienen muchas veces los procesos colectivos, vividos como experiencias en las que ocurren cosas inesperadas por los propios actores si aprecian el proceso prospectiva o retrospectivamente. En otras palabras, los procesos colectivos tienen una estructura equiparable a la de un juego, en donde la movida de cada uno se inscribe en las opciones abiertas por la anterior y genera un espacio de posibilidades para la siguiente, siendo la gramática efectiva del proceso indeterminable por definición.

Respecto de lo tercero, es suficiente recordar las anteriores referencias a la psicología freudiana de las masas y al análisis de lo magmático de Fernández, pero también nuestro análisis previo sobre los procesos terciarios de A. Green y el espacio transicional de Winnicott. Todos esos fenómenos están asociados a un fluir de la energía psíquica respecto de la consciencia, el logos, los procesos primarios o el principio de realidad, y todos apuntan a lo que ganan la imaginación y la creatividad cuando ese flujo se despliega con más libertad de la habitual en los procesos institucionalizados. Los colectivos son, a veces, y dadas circunstancias específicas, condiciones propicias para esa “libertad”.

4. El actor creativo y los otros modelos de actor

Con lo anterior concluimos nuestro esbozo de teoría del actor creativo y podemos retomar brevemente el diálogo con las tradiciones teóricas que se han ocupado en sociología de la acción.

55 En un trabajo anterior realizamos este análisis: Cristiano, 2014: 154-157.

Habitualmente, la polémica entre los modelos teóricos en este campo se plantea implícitamente como un asunto de verdad fáctica relativa de cada modelo. Por ejemplo, se afirma que el modelo parsoniano es el de un actor “sobresocializado”, al que se habría contrapuesto el modelo flexible y plástico que propusieron autores como Goffman o H. Garfinkel. Lo mismo sucedería con el modelo de actor racional, con sus presupuestos de consciencia intencional y ordenamiento de preferencias, respecto del sentido práctico bourdiano, y de éste, a su vez, con las objeciones empíricas que le contrapusieron luego B. Lahire o D. Martuccelli, etcétera. Este modo de presentar la discusión, que no carece de interés en términos de historia de la teoría, desvía la atención respecto de dos cuestiones, una relativamente obvia y otra, bastante menos. La obvia es que, si uno considera en términos realistas la validez de cada uno de los modelos, es indudable que todos reflejan aspectos importantes de la acción, más allá de lo compleja que resulte su articulación en un único paradigma. En este sentido, no es falso en absoluto que en algunos contextos y frente a determinadas circunstancias los actores sean ejecutantes de roles bastante poco creativos, del mismo modo que en otros se comportan como actores estrictamente racionales (cuando deciden, por ejemplo, una inversión a largo plazo en las condiciones y con la socialización adecuada), siendo que en otros actúan con un “sentido práctico” espontáneo y situado. No hay ninguna razón sustantiva para que, tomados estos modelos en sí mismos y como descripciones fácticas de la acción, deba considerarse uno más verdadero que otro.

La cuestión menos obvia es la de las razones por las que los modelos deciden enfatizar unos aspectos en lugar de otros. Más allá de cuestiones contextuales, propias de un análisis de historia o sociología de la sociología, el carácter abiertamente parcial de las descripciones obedece, en nuestra opinión, al modo en que cada concepto de acción se inscribe en proyectos más amplios de teoría social, de los que la teoría de la acción forma parte. Esto es menos evidente porque, en general, está implícito en las propuestas teóricas, y de hecho la pregunta por el estatuto de un enfoque “sociológico” de la acción, en detrimento, por ejemplo, de una “filosofía”, no se formula con mucha

frecuencia o se la formula, cuando se lo hace, de manera bastante elíptica.⁵⁶

Nuestra opinión, que adelantamos ya al comienzo de la exposición (capítulo 1, apartado 1), es que lo que da sentido a la parcialidad de los enfoques sobre la acción es precisamente el lugar que ocupan en el marco de las apuestas epistemológicas, metodológicas y teóricas de las que forman parte en el marco de un específico proyecto intelectual. Así, por ejemplo, lo que da entidad a la visión parsoniana de un actor en quien se enfatizan sus relaciones con el rol, es justamente una concepción de los “sistemas de acción” como estructuras con tendencia al equilibrio y la auto organización, del mismo modo que lo que justifica una visión de la acción como racionalidad calculadora es una serie de supuestos acerca del cometido de la sociología, como búsqueda de explicaciones de agregados a partir de las acciones, objetivo que convierte a la racionalidad en el supuesto metodológicamente más manejable.

Este modo de concebir el sentido de la “sociología” de la acción plantea a nuestro modelo una pregunta clave, que se refiere a las razones de su específico énfasis sobre el objeto “acción”. Aunque es evidente, lo primero que hay que decir al respecto es que no afirmamos que la creatividad de la acción sea una dimensión más presente que otras, una realidad empírica en algún sentido más extensa que la racionalidad, la competencia comunicativa o la expresión más o menos fija y cristalizada de roles. Si existen, como postulamos que existen, actores creativos y acciones creativas, ello no significa que la creatividad invalide las demás cosas que un actor social es, o puede ser en diferentes contextos y desde la perspectiva de diferentes enfoques.

En segundo lugar, nuestro modelo apunta a una utilidad empírica potencial, en la medida en que sensibiliza la percepción respecto de una dimensión del actor social que, de acuerdo con lo que argumentamos en el primer capítulo, no ha sido atendida prioritariamente en la tradición sociológica. El hecho de que el modelo se ancle en algunos de sus puntos en otros conceptos de acción planteados por la sociología ofrece también la posibilidad de que esa proyección se

56 Véase, por ejemplo, la breve mención que hace Habermas (1997: 480).

realice en continuidad con esos otros modelos (por ejemplo, una investigación fenomenológica o bourdiana interesada en la dimensión creativa). Y el hecho de que se trate de un marco de referencia abierto y flexible, que puede profundizar o generalizar respecto de cada uno de los niveles que distingue, proporciona también plasticidad y apertura empírica.

Tercero, concebimos nuestro modelo de actor y de acción en la anticipación (en el sentido hermenéutico de la palabra) de una imagen de lo social que tiene como centro también en otros niveles la cuestión de la creatividad y la apertura contingente hacia lo nuevo. En los próximos dos capítulos vamos a encarar, de hecho, una argumentación sobre la noción de estructura capaz de mantener la idea de imposición o limitación, pero que al mismo tiempo dé contenido específico a la idea de habilitación o posibilidad, lo que reproduce a nivel de estructura lo que llevamos planteado hasta ahora al nivel del actor. La concepción de lo social de la que forma parte una sociología de la acción creativa y ese concepto de estructura es, en suma, una concepción centrada globalmente en la apertura creativa de todas las dimensiones de lo social.

Cuarto, la postulación de una concepción del actor y de la acción en términos de creatividad tiene una valencia política, que sitúa nuestra propuesta frente a los diversos sentidos que puede tener la idea de una teoría “crítica” cuando toma como objeto a la acción. En las concepciones del actor y de la acción interesadas más explícitamente por esta cuestión, lo que predomina es el supuesto de que una sociología de la acción es crítica en la medida en que pueda poner de manifiesto reflexivamente las circunstancias que cercenan la acción y que distribuyen desigualmente las posibilidades de los actores. Ésta es la perspectiva inaugurada por Marx y que llega hasta nuestros días en opciones teóricas como la de Bourdieu, que concibió a la sociología como un “deporte de combate” cuyo cometido es constituir “algo así como un sujeto” a partir de la consciencia de los constreñimientos.⁵⁷ No en contraposición a esta idea, sino en paralelo, lo que ha florecido

57 Véase la segunda cita de Bourdieu del primer apartado del capítulo 1: “Forzado a descubrir la exterioridad en el corazón de la interioridad...” (Bourdieu, 2007: 39-40)

en perspectivas como la tradición frankfurtiana es el énfasis en las capacidades formales del actor en las que puede fundarse la expectativa de un orden social distinto del que existe. Así, por ejemplo, la preocupación de Habermas por la racionalidad comunicativa puede interpretarse como una investigación de los fundamentos de la teoría de la acción que hacen razonable la expectativa de una democracia deliberativa distanciada de la violencia, del mismo modo que el esfuerzo de A. Honneth por clarificar el reconocimiento como horizonte práctico y normativo de la acción es un modo de hacer explicable los conflictos existentes, pero también de solventar filosóficamente la expectativa de un orden de mayor reconocimiento. Nuestra propuesta de mostrar en qué consiste y cómo opera la creatividad puede ponerse en línea con esta segunda concepción, pues lo que hemos hecho es justamente mostrar en qué consiste una potencialidad de la acción en la que puede fundarse la expectativa de nuevas formas de organización social. Sin embargo, no abandonará la primera alternativa en la medida en que pueda situar al actor creativo y a su acción en el marco de una estructura en la que sea conceptualmente apreciable la problemática del poder y de la desigualdad. Hacia estas cuestiones nos dirigimos a continuación.

VI. La estructura de la acción creativa

El análisis anterior sería realmente incompleto si no incluyera un tratamiento del lado “estructural” de la creatividad. Aunque nos esforzamos en disipar cualquier connotación de la creatividad como libertad de un actor “fuera del mundo”, todavía podría objetarse que las condiciones estructurales no son claramente visibles en nuestro modelo, y de hecho no lo son. El abordaje específico de esta problemática, que encaramos en este capítulo y en el siguiente, requiere dotarnos de una idea de estructura que pueda acompañar a nuestro modelo de actor, por lo que entendemos cuatro cosas distintas pero enlazadas: (I) que sea capaz de trascender la imagen espontánea de un marco autónomo que simplemente cercena, impide o limita la creatividad de la acción; (II) que permita no obstante apreciar, con cierto detalle analítico, en qué sentido y de qué maneras la estructura condiciona en efecto de manera negativa la emergencia de la creatividad; (III) que a su vez permita mostrar de qué modo y en qué sentidos la creatividad depende de la estructura social, toma de ella sus recursos, o lo que es lo mismo: que la estructura es una dimensión de la descripción de la creatividad de la acción; (IV) que permita al menos aproximarse a la difícil cuestión del vínculo entre creatividad de la acción y cambio social estructural.

En el capítulo presente abordamos la primera de estas tareas, de la que dependen lógicamente las tres restantes. Apelamos para eso a una noción de estructura que es afín a estos objetivos y que tiene un importante valor potencial –la desarrollada por A. Giddens y retomada luego por Williams Sewell– pero que, por las razones que explicamos en seguida, adolece de insuficiencias que requieren una amplia reelaboración. El grueso de este capítulo consiste en esa reelaboración, para la cual acudimos a varios fragmentos anteriores y posteriores de la vasta

discusión sociológica referida al concepto de estructura social.⁵⁸ En la medida en que nuestra intención no es postular una teoría integradora o superadora como tal, sino dotarnos de un medio adecuado para el análisis del próximo capítulo, no pretendemos hacer justicia ni entrar en diálogo sistemático con el conjunto de esa amplia discusión. Elaboramos nuestro propio modelo porque ninguno de los que encontramos disponible se ajusta como deseamos a nuestra empresa.

1. La idea de estructura social

El primer paso tiene que ser una precisión acerca de lo que vamos a entender por estructura, algo ciertamente problemático por cuanto, como coinciden en afirmar muchos comentaristas (Beltrán Villalba, 2001; Santiago, 2015), estamos en un terreno de pocos y bastante generales acuerdos. Esos acuerdos incluyen como mínimo las siguientes ideas, que vamos a retener para intentar darles forma y contenido en la continuidad de nuestro análisis:

- En primer lugar, hablar de estructura es hablar de algo fundamental o que vale como básico o constitutivo de una realidad social, y que por ende se contrapone a lo secundario, aleatorio o contingen-

⁵⁸ El concepto de estructura, y más ampliamente la problemática implicada en él, se la nombre o no de esa manera, está en el núcleo de la mayor parte de las obras y momentos relevantes de la tradición sociológica. Es imposible por lo tanto resumirlo y mucho más entrar en diálogo con toda la bibliografía pertinente. Pueden mencionarse no obstante, como acercamientos de síntesis que vale la pena revisar, los trabajos de Beltrán Villalba (2004), Porpora (1989) y Bernardi, González y Requena (2006). Las obras clásicas que se han avocado al tema integrando distintas perspectivas incluyen las de Bastide (1968), Coser (1975), Boudon (1972) y Viet (1970). Más recientemente son importantes entre otros los trabajos de Bernardi, González y Requena (2006) y Levi Martin (2009). Aunque está fuera de nuestros intereses específicos en este capítulo, tiene interés subrayar que en los últimos lustros la temática de lo estructural parece, si se observan por ejemplo los principales índices de publicaciones académicas, haber tenido un importante retraimiento, comparando con la superabundancia de trabajos de los años ochenta y primeros noventa. Entre otras razones esto obedece seguramente a la emergencia de nuevas metáforas o imágenes que se contraponen precisamente a las connotaciones fijistas de lo estructural (la más conspicua, sin duda, la de los flujos y lo fluido).

te. Puede recordarse al respecto la metáfora de la base del edificio propuesta por Marx, o las distintas variantes de la imagen biológica, apoyada a su vez en la idea de órganos vitales y similares.

- En segundo lugar, hablar de estructura es hablar de aquello que permanece en el tiempo y que se diferencia por tanto de la “coyuntura” o figuras parecidas. La extensión temporal por supuesto es variable, pues va desde las estructuras de Levy Strauss, que son literalmente transhistóricas, hasta las estructuras de interacción de Goffman o de Randall Collins, situadas y casi fechadas históricamente (Goffman, 2006: 169-205; Collins, 2010: 111 y ss.).
- Tercero, lo estructural connota la idea de elementos y configuraciones de elementos que están relacionados entre sí. Por lo general no se hace referencia con “estructura” a algo monolítico y uniforme, sino a componentes heterogéneos cuyas relaciones encierran algún tipo de totalidad. De nuevo puede pensarse aquí en las relaciones de producción de Marx (conglomerado de factores de producción, formas de cambio y circulación, etcétera) o en la estructura de Levy Strauss, esencialmente una lógica combinatoria de elementos (por ejemplo, en las posiciones de parentesco).
- La totalidad relacional es además un todo ordenado, en el sentido de que las relaciones que lo configuran no son puramente aleatorias. En este punto, la noción de estructura tiene conexión con las ideas de “sistema”, “orden” y otras similares, con las que muchas veces se confunde o se superpone (en nuestro análisis no vamos a ingresar en este complejo problema).⁵⁹
- El quinto conjunto de connotaciones tiene que ver con el modo en que la estructura se conecta con los actores y con las acciones. Este es quizás el punto nodal del concepto, es altamente polémico,

⁵⁹ Debemos a Boudon un esfuerzo todavía notable de precisar la singularidad y el valor de la noción de estructura frente a lo que llama sus “asociaciones sinonímicas” (Boudon, 1972)

pero creemos recoger cierto consenso extendido afirmando que la idea de estructura implica una lógica de funcionamiento propio, relativamente independiente de las acciones, las intenciones y el conocimiento de los actores. La clave de esta afirmación está en el sentido que se asigne a la palabra “relativamente”, que desde ya supone que la estructura no es *totalmente* independiente de la acción. Por nuestra parte y para el argumento que sigue sostenemos axiomáticamente en este punto lo siguiente:

- a) La estructura depende para actualizarse, para cobrar vida *social*, de las acciones que realizan actores concretos. La estructura como tal no existe como realidad sociológicamente relevante a menos que existan actores que la pongan en movimiento. Las relaciones sociales de producción, por ejemplo, e incluso las fuerzas productivas en su dimensión más material (los medios de producción), sólo tienen un papel sociológico en la medida en que se encarnan en actores y en relaciones específicas.
- b) Sin embargo, que dependa de las acciones no significa que dependa de la voluntad y de la consciencia de los actores, que pueden contribuir a actualizar la estructura sin necesidad de saber que lo están haciendo y sin pretensión explícita de hacerlo. Ésta es una manera válida de interpretar la tesis marxista y después bourdiana de la estructura como algo “independiente de la consciencia y de la voluntad”, y también la tesis durkheimiana de los “hechos sociales” como “exterioridad coactiva”.
- c) La estructura, sin embargo, debe considerarse el producto de la acción (o más precisamente de las acciones), en el sentido de que la acción es *condición necesaria* no sólo de su actualización una vez que existe, sino de su producción, como tal estructura, y de cada uno de los elementos que la componen. Esto es aceptable aun para quienes, como Durkheim, sostienen visiones radicalmente holísticas de la estructura, pues por más que se piense que el orden colectivo es emergente y sui géneris respecto de la acción, su existencia es inconcebible sin el orden pre-emergente de las acciones.

El concepto de estructura que propuso en su momento A. Giddens (1995: 53-70; 1993: 119-127) es a nuestro juicio plenamente compatible con estas afirmaciones, y tiene para nosotros la ventaja específica de ser, en el espíritu global de la “teoría de la estructuración”, también compatible con nuestros objetivos, pues Giddens se propuso rechazar las connotaciones más rudimentariamente fijistas y deterministas del concepto y ofrecer una versión abierta y flexible de lo estructural.

Como se sabe, la tesis de partida de Giddens es que la relación entre estructura y acción puede plantearse por analogía aproximada con la relación entre lengua y habla de Saussure, como vínculo entre un orden virtual y paradigmático y una actualización efectiva y sintagmática. Esto, que recoge el punto (a) de nuestra síntesis, permite a su juicio desarmar la idea de la estructura como un mero dique de contención de la acción, y pensarla, en cambio, en términos de “recursividad” permanente que tiene lugar en la acción y en la interacción –sin perder, queremos subrayarlo, la idea de que existe un condicionamiento estructural–. A partir de allí, Giddens propone la tesis fundamental que queremos rescatar de él, a saber, que la estructura puede conceptualizarse en términos abstractos como un conglomerado de *reglas* y de *recursos*. Lo que quiere hacer con esta postulación es, por un lado, salir al cruce de las versiones reductivistas de lo estructural como algo centrado en la “materialidad” o la “facticidad” del poder, de un lado, o como algo asentado fundamentalmente en el sentido, el discurso o “lo ideal”, por otro. En un contexto en que las propuestas francesas ligadas al estructuralismo y al postestructuralismo gozaban de creciente influencia, Giddens se propuso equilibrar el sesgo “culturalista” de estas corrientes apelando a esta combinación que pretendía, por lo demás, ser también un resumen de altísimo nivel de abstracción de lo que en las principales tradiciones teóricas de la sociología se había postulado como “estructural”. Las categorías abstractas de regla y recurso, y las subnociones de “reglas de codificación”, “códigos normativos”, “recursos de asignación” y “recursos de autoridad”, permitirían hacer un lugar a fenómenos tan disímiles y estructuralmente tan importantes como la propiedad de los medios de producción (recursos de asignación), la posición dominante o subordinada en términos estamentarios o políticos (recursos

de autoridad), o las microregulaciones pragmáticas de los turnos de habla estudiados por Garkinkel (reglas de codificación).

Desgraciadamente para nosotros, esta potente intuición de Giddens se quedó en eso, en una intuición. Ni en sus principales trabajos teóricos, ni en ninguno de los posteriores hasta ahora, se esmeró en dar a estas ideas una precisión y un refinamiento que permitiera apreciar sus alcances y su real consistencia. Puntualmente, no es suficientemente claro en qué consisten las reglas y en qué los recursos,⁶⁰ y por lo tanto, no es suficientemente preciso qué es lo que esas nociones permiten abarcar, en concreto, respecto de las tradiciones teóricas precedentes que se han ocupado de lo estructural. El problema se amplifica si se supone, como lo hacemos en nuestra interpretación, que la noción de regla tiene por función subsumir la dimensión “cultural” de la estructura social. Si nuestra lectura es correcta, y si la noción de estructura de Giddens busca ser a la vez “material” e “ideal”, ello significa que la noción de regla debería abarcar todo lo pertinente respecto de las significaciones sociales, o lo que es lo mismo, que debería subsumirse lo estructuralmente relevante en términos de “sentido” a la noción genérica de “regla”. En la medida en que esa noción es ambigua, dicha operación es problemática, y sin duda la carga de la prueba queda del lado de quien la propone.

De estas objeciones, que por cierto no son todas las posibles,⁶¹ desprendemos las tareas que nos toca encarar a continuación: primero, dar a las nociones de reglas y recursos un significado explícito y su-

60 La definición más explícita de “regla” que propuso (Giddens, 1995: 53-59) se limita a una distinción algo difusa de tipos de reglas, y a la afirmación de que la noción de “regla” propuesta por Wittgenstein en *Investigaciones Lógicas* es la más pertinente (57) para el análisis sociológico, una decisión que ni es justificada explícitamente ni deja claro hasta qué punto y en qué sentido la rigurosa categoría de Wittgenstein permitiría subsumir, por ejemplo, a las reglas de la gramática o a los turnos de conversación de Garfinkel. Como ha indicado Sewell (1992: 9), la noción de recurso es aún más imprecisa, y de hecho ninguna de las dos nociones (reglas y recursos) se incluyen en el “Glosario terminológico de la teoría de la estructuración” que Giddens incluye como apéndice de su obra principal.

61 También se ha objetado la rápida asimilación del vínculo estructura/acción con el de lengua/habla (por ejemplo, en Thompson, 1988) y el sentido estricto en que los elementos de la estructura pueden considerarse virtuales o sin existencia espacio-temporal (por ejemplo en Belvedere, 1996).

ficientemente claro que permita, segundo, ubicar en su marco otras ideas y conceptos referidos a lo estructural, incorporando, tercero, una categoría adicional a la de reglas y recursos para hacer un lugar a la dimensión “sentido” de la estructura social. Éste es el trabajo que encaramos en los próximos apartados, al que debemos ingresar, sin embargo, con una mínima precisión metodológica, a saber: que también en este punto, como lo hicimos en el desarrollo de nuestro concepto de actor y de acción, partimos de un “marco de referencia” como estrategia metodológica.

En este caso, el marco de referencia de nuestra noción de estructura supone los cinco componentes que indicamos al comienzo (la estructura como lo que permanece; como lo básico o esencial de una situación social; como elementos relacionados y constituyendo un todo; como un todo que es ordenado o que tienen un funcionamiento no aleatorio; como un fenómeno relativamente independiente de la acción y de la intención, que significa que la acción es condición necesaria de su existencia y de su actualización, pero que no lo es la voluntad y la consciencia de los actores), a los que se agrega la tesis de que reglas, recursos y sentido constituyen las tres categorías genéricas descriptivas del fenómeno estructural. Esto implica que, como tales, esas dimensiones pueden cargarse de contenidos más o menos extensos y diversos, y que funcionan por tanto como sintetizadores de conceptos y de análisis realizados desde otras perspectivas teóricas. Vale también aquí, además, la salvedad que planteamos en su momento (capítulo II, apartado 1) respecto del sentido en que T. Parsons usó la idea de marco de referencia y el sentido en que la empleamos nosotros. No se trata de postular un marco unificador y superador de las otras perspectivas, sino de una estrategia para hacer uso de lo que las otras perspectivas han propuesto en un contexto teórico distinto. Esto implica que el modelo de estructura que puede formularse desde esta perspectiva no es, ni pretende ser, una síntesis por anexión superadora de otros planteos, sino, estrictamente, un planteo diferente.⁶²

62 El propio Giddens, en una aclaración metodológica breve pero fundamental para entender su trabajo, dijo en una entrevista que adhería a la idea de “marco de referencia” (Kiessling, 1999: 53). No queda claro sin embargo si esto conecta su teoría

2. La dimensión “reglas” y la dimensión “recursos”

Para que las nociones de “regla” y “recurso” tengan esa capacidad asimiladora, lo más conveniente es definir las de un modo abstracto que no dependa de un contexto filosófico o teórico específico. Desde esta perspectiva nos parece adecuado definir inicialmente a las reglas de la manera más próxima a su sentido lingüístico ordinario, que alude a todo aquello que pauta, normaliza o regulariza la acción. Diremos por tanto: todo componente de la estructura social que contribuye a palear, normalizar y regularizar las acciones que resultan pertinentes en su órbita –la órbita de validez o de adecuación aplicativa de la regla–.

Así definida, nos parece claro que la idea de regla abarca al menos tres fenómenos clave en la historia del análisis sociológico, que son el de las *normas sociales*, el de los *roles* y el de los *esquemas* de acción. De los tres, tanto Giddens como Sewell parecen subrayar fundamentalmente el tercero, con pocas y difusas referencias al primero (en el caso de Giddens) y con nula referencia al segundo, que ha ocupado un lugar decisivo en distintas variantes del análisis estructural.

La idea de norma es, por supuesto, distinta según las tradiciones y autores, pero puede tenerse un panorama de lo que implica acudiendo al trabajo clásico de G. H. von Wright (1970: 21-35), destinado precisamente a clarificar analíticamente sus variantes. En pocas palabras, y sin reconstruir su detallada taxonomía, puede decirse que la noción de norma incluye leyes, costumbres, valores, moral, codificaciones e instrucciones técnicas. Leyes: pautas de acción de carácter explícito, provenientes de una autoridad legislativa que las promulga deliberadamente, con precisión formal respecto de los sujetos alcanzados y respecto de las sanciones implicadas en su incumplimiento. Costumbres: hábitos informalmente establecidos, que no provienen de ninguna autoridad formal de legislación voluntaria (producto anónimo de la historia colectiva), sancionadas de manera difusa y espon-

de la estructuración con el sentido metodológicamente radical que dio Parsons a esa noción, o si adhiere en cambio a una versión más moderada como la que nosotros proponemos. Hace explícito de todos modos que también él concibe su concepto de estructura como un medio de absorción de categorías externas a su propia teoría.

tánea cuando se las transgrede, pero que pautan comportamientos de manera igual y a veces más definida que las leyes. Los valores: ideales que más que pautar comportamientos concretos (como los hábitos y las leyes) establecen modos de ser (más que de hacer) considerados socialmente valiosos (ser justo, ser ecuánime, ser considerado). La moral: que como las leyes, prescribe comportamientos (“no se debe castigar al inocente”/“debe honrarse a los padres”), pero como las costumbres o los valores, tienen formas de definición y sanción por incumplimiento más informales. Las codificaciones: normas que, como las reglas que rigen los juegos (vgr: el ajedrez), pautan estricta y explícitamente el tipo de acción que está permitido o prohibido (para von Wright, aunque esto es polémico, las reglas de la gramática serían ejemplo de códigos en este sentido). Finalmente, las normas técnicas: aquéllas que surgen de poner en práctica conocimientos fácticos en el marco de objetivos explícitos, generando una “obligación” de carácter racional (ejemplo de von Wright: *si quiero que la cabaña sea habitable debo calefaccionarla*).

Éstos son simplemente algunos tipos de fenómenos estructurales que tienen en común pautar y regular la acción, que provienen de la realidad objetiva del mundo social (por eso se las puede considerar estructurales) y que por cierto no abarcan el universo completo de las normas, pero lo muestran suficientemente. En el próximo capítulo retomaremos estas distinciones de von Wright para analizar la relación entre normas y creatividad de la acción.

El concepto de rol tiene estrechas relaciones con el de norma, y de hecho la definición más corriente de los roles es la de un haz de expectativas normativas que se asocian a una posición socialmente definida. A diferencia de las normas, por tanto, los roles no son pautas singulares sino conjuntos de pautas (que formalmente pueden incluir todos los tipos de norma de von Wright), que se vinculan a una posición social (definible a su vez de diversas maneras: en términos puramente abstractos como en Parsons, de manera más empírica como en Merton: Parsons y Shils, 1968: 227-229; Merton, 1995: 451-465) y que producen y mantienen la expectativa de que se van a desarrollar determinadas acciones en circunstancias específicas. De los roles se dice habitualmente además que son propiedades de la organización social, más que de los individuos, en el sentido de

que pueden ser “actuados” por diversos ejecutantes sobre los cuales tienen precedencia formal y temporal. También se dice que los roles están asociados a la idea de sanción, positiva o negativa, según se cumplan o no las expectativas que les están asociadas. Y finalmente, que la noción de rol incluye la idea de articulación entre roles o configuraciones de roles: los roles no son nunca casilleros sueltos, sino que están conectados con otros roles con los que configuran órdenes, que admiten a su vez formas diversas: jerarquizadas o no, rígidas o flexibles, definidas estrictamente o difusas, conflictivas o armónicas.

La razón por la que ni Giddens ni Sewell incluyen la noción de rol en su idea de estructura requeriría un análisis especial, pero indudablemente hay en esa exclusión un cierto prejuicio antifuncionalista y un rechazo de las connotaciones corrientes de la idea de rol, cercanas a la noción de orden y a la de auto organización. Por nuestra parte, no tenemos motivo para asumir este prejuicio, que es tal en la medida en que en absoluto puede decirse que la noción es exclusiva o prioritaria del funcionalismo (un trabajo que Hans Joas dedicó al concepto lo demuestra histórica y sistemáticamente: Joas, 1998: 242-270) y en la medida en que tampoco al interior del funcionalismo la noción de rol está asociada a la imagen habitual de una imposición rígida y cerrada ni a algo vinculado exclusivamente al orden y ajeno a las ideas de cambio, tensión o similares. También sobre esto tendremos ocasión de detenernos en el próximo capítulo.

Es claro, sin embargo, que no todo lo que abarca la idea de “regla” queda subsumido en normas y roles, y para ello es útil la noción de “esquema” (así prefiere denominar Sewell a la propia noción de regla de Giddens). La diferencia entre un esquema y una norma reside en la apertura y la flexibilidad: aunque las normas son también diversas en la rigidez de los comportamientos que pautan (no es lo mismo un valor que una norma legal), se asocian a prescripciones relativamente concretas que pueden conectarse con comportamientos también específicos. Los esquemas son, en cambio, directrices difusas y abiertas, que están en la base de acciones muy variadas que tienen en común, precisamente, la referencia al esquema, pero nada más. La noción de habitus de Bourdieu puede tomarse como ilustración, a condición de recordar que no hablamos, cuando nos referimos a los esquemas como aspecto de la estructura, del modo en que se hallan

“incorporados” en la consciencia prerreflexiva de los actores (tema que tratamos en el capítulo III), sino de la expresión objetiva y exterior de esa internalización. Hecha esa aclaración, muchos ejemplos bourdianos pueden tomarse como ilustración: la “buena voluntad cultural” como actitud característica de los sectores medios de la sociedad, que consiste en una orientación de reconocimiento acrítico y de esfuerzo comprensivo respecto de los productos de la cultura “refinada”, es una pauta de acción que regula diversos comportamientos específicos, desde la actitud respetuosa y esmerada del alumno hasta los consumos culturales de fin de semana. El propio Sewell propone como ejemplo, en su análisis de la estructura social del capitalismo, el esquema “conversión del valor de uso en valor de cambio”, marco orientador general de acciones formalmente infinitas y, al mismo tiempo, centrales para la reproducción del capitalismo.

Hasta aquí la idea de regla, que por supuesto no queda cubierta por estos tres fenómenos, pero tiene en ellos una precisión suficiente para nuestros objetivos. Ningún concepto de estructura sería aceptable, sin embargo, si no incluyera expresamente la cuestión del poder, una tarea que obviamente excede el análisis elemental de este capítulo, pero que tenemos que encarar al menos en forma sumaria.

La definición del poder que propone Giddens es adecuada como punto de partida: el poder es “la capacidad de asegurar resultados donde la realización de esos resultados depende de la actividad de otros” (1993: 113). Una definición que así planteada sugiere cierto sesgo voluntarista o intencionalista, que se disipa, sin embargo, si la procesamos en términos de nuestro concepto de acción (capítulo I, punto 3), que apela a la categoría schütziana de *proyecto* e implica teleología sin la exigencia necesaria de consciencia y de voluntad. Con esta aclaración, el poder puede definirse inicialmente como la capacidad de *realizar proyectos* allí donde ello requiere de la acción de otros.

Es a la pregunta de lo que permite tal capacidad que pretende responder, justamente, la noción de “recurso”. Un recurso puede definirse en este sentido como todo aquello que proporciona poder en una relación social, todo aquello que apropiado o poseído por un actor, individual o colectivo, aumenta su probabilidad de realizar proyectos que necesitan de la acción de otros.

Ahora bien, sucede con esta noción de recurso lo mismo que con la de regla, a saber, que siendo tanto lo que abarca es indispensable una mayor precisión. Para eso proponemos apoyarnos nuevamente en Bourdieu, en este caso en su noción de “capital”, que es virtualmente sinónima de la de “recurso”, pero que tiene dos ventajas a su favor: las diferentes connotaciones que convoca⁶³ y, sobre todo, la mayor precisión teórica y empírica que permite. El lector tiene seguramente en mente el conjunto de las ideas de Bourdieu sobre el tema, por lo que no tenemos necesidad de recordarlas más que esquemáticamente. Nuestra tesis, no obstante, es que esas ideas tienen exactamente el nivel de abstracción que necesitamos para aclarar la dimensión “recursos” de la estructura social, pues permiten mostrar la diversidad fenoménica de los recursos y, en consecuencia, la estructura social en tanto poder, abarcando al mismo tiempo, potencialmente, una gran cantidad de otros análisis sobre el mismo fenómeno.

La lógica de la propuesta bourdiana puede resumirse en la tira conceptual capital-luchas-posiciones-poder-intereses. En principio, cualquier realidad material o simbólica puede conformarse como capital, a condición de ser reconocido como objeto de valor y de que se entable en torno suyo una lucha por la apropiación. Esas luchas pueden ser más o menos formales desde el punto de vista de su institucionalidad, y pueden ser más o menos explícitas y conscientes desde el punto de vista de los actores y su lectura de la situación. En cualquiera de los casos, de ellas emerge un estado de las relaciones de fuerza entre los participantes, en las que pueden diferenciarse posiciones relativas de poder que son “objetivas” en el sentido de que operan como campo de fuerza con el que tienen que contar todos los participantes. Las posiciones, por tanto, son posiciones de poder relativo, y a ellas se adhiere el interés específico de cada situación, que consiste siempre en mantener el capital acumulado e incrementarlo, con todas las variantes empíricas de este proceso (incrementarlo puede implicar, por ejemplo, “estrategias de reconversión” de un tipo de capital en otro,

63 La palabra capital remite a la noción de Marx y connota una historia de acumulación y un trasfondo de ilegitimidad o injusticia, todo lo cual es ajeno a la noción de “recurso”.

como en los análisis intergeneracionales de *La Distinción*, Bourdieu, 1988: 122-129). Los intereses asociados a una posición son intereses también objetivos, en el sentido de que ocupar una posición implica ya la participación en una lucha que la posición direcciona u orienta de una manera específica.

El mérito de este esquema consiste en que permite describir realidades de poder fenoménicamente tan disímiles como las que Bourdieu y otros han investigado empíricamente, que van desde las relaciones macroestructurales entre clases sociales hasta las luchas soterradas de los campos de la producción cultural, pasando por las formas menos evidentes de la lucha de clases que pueden identificarse en la dinámica del consumo cultural, por las relaciones de subordinación entre los géneros (en *La dominación masculina* o en el capítulo dedicado a las tareas del cuerpo femenino y masculino en *El sentido práctico*) e incluso por el micromundo ritual de un baile y las competencias por el destino matrimonial (en *El baile de los solteros*).⁶⁴ Esto significa que la lógica capital-luchas-posiciones-poder-intereses puede asumirse como una radiografía teórica de la dimensión recursos de la estructura social, y en este sentido puede pretenderse que abarca, también ella como un “marco de referencia”, análisis realizados desde otras tantas perspectivas teóricas.⁶⁵

3. La “cultura” como dimensión estructural: el discurso social

Dijimos al principio que preferíamos reservar una dimensión específica para los aspectos ideacionales de la estructura social, atendiendo a lo problemático que resulta subsumir *a priori* bajo la noción de regla también este amplio universo de fenómenos. En esta idea, afirmamos

64 Bourdieu, 2007; 2000a; 2004.

65 Obviamente ésta no ha sido la intención de Bourdieu, que defendió sistemáticamente el carácter subordinado a la investigación de campo de cualquier construcción teórica y negó el interés de los ejercicios de subsunción como el que implica la idea de marco de referencia.

ahora, retomamos la propuesta de varios enfoques contemporáneos sobre el análisis estructural, por ejemplo el de M. Archer o el de Sharon Hays (Archer, 1997; Hays, 1994), autoras que han sostenido la necesidad de que el análisis estructural se proyecte también sobre la dimensión cultural, pero reservando a ésta una categoría específica.

A la pregunta de cómo hacerlo –que en nuestro caso significa en concreto: cómo incluir en nuestro marco de referencia lo atinente a este nivel– vamos a responder apelando a una importante tradición que por resultar institucionalmente ajena a la teoría sociológica, y por suscitar algunos prejuicios a nuestro entender infundados,⁶⁶ ha tenido poco o nulo predicamento en la discusión sobre la estructura social, a saber: la teoría del discurso social. Si se recupera sin prejuicios resulta rápidamente visible que esa perspectiva concibe al discurso social como un fenómeno estructural en sentido estricto, se lo nombre o no de esa manera:

Hablar de discurso social es abordar los discursos como hechos sociales y, a partir de allí, como hechos históricos. También es ver en aquello que se escribe y se dice en una sociedad, hechos que “funcionan independientemente” de los usos que cada individuo les atribuye, que existen “fuera de las consciencias individuales” y que tienen una “potencia” en virtud de la cual se imponen (Angenot, 2010: 23).

La operación de Angenot, a quien vamos a seguir fundamentalmente en este punto, consiste por lo tanto en analizar la cultura a partir del conjunto de lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad, con la expectativa, que razonablemente cumple en sus trabajos de campo (Angenot, 2010), de entresacar a partir de allí un “sistema regulador global” que organiza lo decible y por ende lo concebible en

66 El análisis del discurso y la teoría del discurso social han tenido su principal impulso en el marco de corrientes influidas por el postestructuralismo, lo que las ha ubicado muy rápidamente, en el proceso pragmático de las etiquetas académicas, del lado de los relativismos y los panidealismos que no reconocen los aspectos “materiales” o “fácticos” de la vida social, etcétera. Basta una lectura rápida y parcial de algunos de sus principales textos para deshacer o por lo menos matizar fuertemente estos resúmenes, en cuyos prejuicios asociados cae el propio Giddens en su artículo “El estructuralismo, el post estructuralismo y la producción de la cultura” (Giddens, 1991).

ese contexto. La perspectiva de Angenot es deudora, en este sentido, no sólo de Durkheim, sino también y especialmente de Foucault, cuyo concepto de “orden del discurso” (Foucault, 2005) forma parte de la progenie que expresamente recupera.

En qué consiste ese sistema regulador es el punto concreto que resulta de interés para nosotros. En primer lugar, todo discurso social incluye una “lengua legítima” –o un conjunto de lenguas legítimas, según los contextos institucionales– que prescribe no lo que puede decirse sino el modo aceptable en que ha de decirselo. Este hecho bastante trivial tiene significación estructural, en la medida en que encausa y condiciona el modo en que las cosas pueden ser puestas en discurso según las circunstancias socialmente relevantes.

En segundo lugar, todo orden discursivo define enunciadores y destinatarios legítimos, que son los que tienen derecho a la palabra y los que tienen derecho a escucharla o a leerla. En esto Angenot recupera los “procedimientos de exclusión” descritos previamente por Foucault (2005: xx), pues en el mismo momento en que se define y legitima, también se excluye. La exclusión puede tener formas empíricas tan diversas y estructuralmente tan importantes como la de la locura que analiza Foucault, la exclusión de los jóvenes de la palabra académica o política en la universidad, la exclusión de las mujeres en numerosos contextos institucionales y sociales, de los extranjeros, de los niños, de los no entendidos en la materia, de los bárbaros, etcétera (Angenot habla pintorescamente de “una vasta empresa xenófoba” que opera siempre en el discurso social).

Otro elemento analítico es la tópica y la gnoseología subyacente a todo discurso social, que consiste en el conjunto de supuestos y sobreentendidos que están por debajo de todo discurso específico de un contexto (la tópica) y el modo de conocer que se instituye como legítimo. Respecto de lo primero, una ilustración es el acuerdo implícito en los debates del asunto Dreyfus acerca de que “no se debe traicionar”, compartido por todas las posiciones del debate. Pero la tópica no tiene necesidad de ser una norma como en este caso, y puede ser cualquier supuesto o sobreentendido que resulte tan evidentemente indiscutible que no requiera su puesta en discurso (el trasfondo de los derechos humanos, y del derecho a la vida en particular, puede considerarse un componente de nuestro horizonte discursivo actual,

lo mismo que la idea de que el individuo y su felicidad es el horizonte de un régimen político y de una organización social). En cuanto a la gnoseología, Angenot recuerda el concepto de “episteme” de Foucault y el de “paradigma” de Kuhn, invitándonos a imaginar algo semejante como marco cognitivo no para la ciencia, sino para el conjunto de una sociedad. En este sentido, todo contexto social y toda cultura implican una gnoseología hegemónica, que indirectamente regula sus “esoterismos” mediante el establecimiento de un régimen de aceptabilidad.

Todo discurso social establece además un ámbito de “intocables”, de fenómenos que se quitan de la circulación discursiva corriente y se ubican en un espacio de protección. Positivamente esto vale para los “fetiches”, que podríamos asociar a lo sagrado en el sentido de Durkheim: la ciencia, la patria, Dios, el dogma o todo aquello que en un estado de sociedad se imponga como algo de lo que sólo debe hablarse con especiales cuidados estilísticos y pragmáticos. Negativamente vale para los tabúes, que no están ausentes en ningún régimen de discurso y que corresponden por ejemplo al sexo o a la locura en el contexto decimonónico.

Sobre todo cuando se mira hacia atrás y se estudia el discurso de una época distinta a la propia salta a la luz otro rasgo de todo discurso social, que es el conjunto de “temas” que se ofrecen como evidentes, que resultan materias obvias de discusión o de análisis. El “de qué se habla” o cuáles son los temas “de interés social” queda abarcado en términos analíticos en este punto. Que se complementa con el grado más general y más abstracto del análisis, y sin duda el más complejo de capturar, que es el que Angenot denomina “visión del mundo” y que describe como “un paradigma socio hermenéutico fundamental”, “un cuadro-relato de la coyuntura con un sistema de valores *ad hoc*, previsiones para el futuro e imperativos inmanentes de acción”, o más adelante como “una serie de predicados que supuestamente caracterizan todos los aspectos de la vida social y que se difunden con insistencia (...) rechazan los enunciados incompatibles y se constituyen los unos en relación con los otros como cointeligibles, parcialmente redundantes, isotópicos” (Angenot, 2010: 44). Esta visión del mundo es tal porque está a la vez en todas partes y en ninguna, “domina como un ‘bajo continuo’ el rumor social”, y no se asocia a

ninguna filosofía o doctrina particular, sino que incluye a todas las pertinentes en un contexto. En el análisis que realiza, Angenot sostiene que la visión del mundo dominante en Francia en 1889 es la “visión crepuscular del mundo”, una suerte de ánimo discursivo global que se asocia al tema-marco de la decadencia.⁶⁷

Resta mencionar, como dimensión de análisis del discurso social, al “sistema topológico” que define los tipos de discurso que existen en un contexto determinado, con sus códigos y modalidades específicas, que establecen los modos en que puede hablarse ahora, no en el sentido de la lengua legítima, sino de los contratos comunicativos de cada género –incluyendo tanto los géneros en sentido estricto (los de la literatura o los productos mediáticos) como los géneros académicos (ponencia, artículo, ensayo), los géneros institucionales (discurso político, discurso religioso), etcétera–.

Estos componentes no agotan los que podrían diferenciarse y, de hecho, si se compara la propuesta de Angenot con la de Foucault podría elaborarse un cuadro bastante más amplio de niveles de análisis. No es nuestra intención avanzar hasta allí, sino sólo mostrar la pertinencia y el interés de acercar este campo de discusión al análisis de la idea de estructura tal como ha sido tratada en sociología. Resumiendo, afirmamos que el discurso social y su análisis (repetimos: el sistema que regula todo lo dicho y lo escrito en un momento del tiempo y en un estado de sociedad) es un medio analítica y conceptualmente importante para el acceso a la dimensión “cultural” de la estructura social, que como tal tiene que ponerse en relación con los componentes estrictamente normativos (reglas) y con las formas de circulación y apropiación del poder (recursos). Que sea un medio de acceso no significa que sea asimilable, y de hecho no hay necesidad de

67 Hay varios conceptos que pueden asociarse a éste de “visión del mundo”, siendo relevantes en nuestro contexto el de “cosmovisión natural relativa” que Schütz toma de Max Scheler y el de “imaginario social” elaborado por Castoriadis. El primero alude al nivel más general en que se agrupan las significatividades y las tipificaciones, una suerte de continente global del acervo social de conocimiento; el segundo es descrito por Castoriadis como el conjunto de nervaduras fundamentales que dan forma y contenido al cosmos de sentido que constituye cualquier sociedad (para Castoriadis la modernidad capitalista tiene como significación imaginaria central a la expansión ilimitada del dominio racional).

suponer que la cultura y el discurso social coinciden, o que la cultura sólo puede aprehenderse a través de manifestaciones discursivas. Es un medio de acceso, analíticamente probado y suficientemente sofisticado, aunque no quiera ni pueda abarcar todo lo pertinente en términos de “cultura”.

Resumimos esquemáticamente en el siguiente cuadro el conjunto de la argumentación de éste y del anterior apartado:

Reglas	Recursos	Sentido
<i>Pautas</i>	<i>Poder</i>	<i>Discurso</i>
Normas sociales Roles Esquemas de acción	Capitales Relaciones de fuerza Posiciones e intereses	Lengua y enunciadores legítimos Tópica, topología, gnoseología, temática, visión del mundo Fetiches / Tabúes

4. Profundidad, duración, extensión y nuclearidad

Podemos retomar a partir del cuadro las ideas implicadas en la noción de “estructura” que asumimos en el apartado 1. Dijimos, en primer término, que la estructura implicaba la idea de “lo más básico” o “lo fundamental” de un contexto social, a partir de lo cual tenemos que subrayar que cada uno de los componentes diferenciados en los niveles “reglas”, “recursos” y “sentidos” deberían pasarse por el tamiz de su “esencialidad” para la definición de una estructura social, o lo que es lo mismo, que no todo capital, por ejemplo, y no toda relación de poder implicada en un contexto, y no toda norma o esquema de acción, constituyen como tales y por su sola existencia una dimensión estructural. Aquí, como en los restantes aspectos del análisis estructural, es una cuestión empírica o del modo en que se “construya” un objeto para su investigación, lo que define qué queda fuera o dentro de lo estructural.

En segundo término, dijimos que lo estructural hacía referencia a lo que permanece en el tiempo, lo que es estable de un contexto social, lo que implica operar una selección similar a la del punto an-

terior pero en referencia a la constancia: pueden existir, por ejemplo, roles que se generen fugazmente en una interacción (como cuando surge un liderazgo en una reunión eventual) o relaciones de poder también evanescentes, que se consumen con la finalización de una relación breve. Todo ello, en principio, no forma parte de lo estructural, aunque incluya algunos e incluso todos los elementos que se mencionan en el cuadro.

El tercer y cuarto punto de nuestro deslinde del concepto son los que más deben enfatizarse para no malinterpretar el cuadro. Tal como está y tal como hemos descrito sus elementos tienen la forma de un conjunto de componentes dispersos que, obviamente, tienen relaciones, pero cuyas relaciones no han sido especificadas. En primer término, tenemos que decir al respecto que no formulamos direcciones de primacía lógica u ontológica de tipo general, en el sentido de que pueda decirse, como lo hacen algunas perspectivas, que el eje poder tenga primacía, por ejemplo, sobre el eje sentido, o a la inversa. Por el carácter abstracto de esta formulación no corresponde incluir afirmaciones de ese tipo, lo que no significa que el análisis de situaciones concretas no las imponga o las justifique llegado el caso. Sin embargo, para que algo pueda considerarse “estructura”, debe implicar de algún modo la idea de que el conjunto de los elementos que lo componen tienen de hecho algún tipo de relación, y que esa relación no es aleatoria y hace que el conjunto “funcione” de una manera específica y en algún sentido coherente. Este punto, que es vital para no perder una connotación clave del concepto de estructura –connotación que tiende a perderse en la noción de estructura de Giddens–⁶⁸ es al mismo tiempo sumamente difícil de elaborar teóricamente y será clave en nuestro análisis del próximo capítulo. Como mínimo, requiere la hipótesis de un equilibrio dinámico, en el sentido de que hay un umbral mínimo necesario de organización, que no es incompatible con la existencia de tensiones y dispersiones pero que

68 A pesar de que Giddens aclara que la estructura implica la idea de conjunto (Giddens, 1995: 57) todo su desarrollo posterior no retoma esta idea, y la noción de “recursividad” parece más bien disiparla y producir la imagen de un conjunto de elementos que se toman o se dejan aisladamente en las acciones sociales.

se requiere, precisamente, para que las tensiones y dispersiones se puedan ver como tales. Más abajo damos un ejemplo de estructura que realza especialmente este punto.

Dicho esto, es necesario todavía realizar una serie de precisiones y matices para dar forma definitiva a la propuesta. La primera es que, como ha aclarado S. Hays en el artículo mencionado (Hays, 1994: 62), los distintos componentes de la estructura social tienen distintos grados de profundidad, que los hacen más o menos accesibles para los actores, a lo que podemos agregar nosotros, siguiendo puntualizaciones clásicas de G. Gurvitch (1953), que ello es así no sólo para los actores, sino también para el analista en tanto observador, y que es así además para los elementos de la estructura tomados como tales, pero también para la estructura si se toma como un todo en equilibrio. Por ejemplo, un obrero puede tener pleno y directo acceso a las normas explícitas que rigen su actividad (leyes y reglamentos), pero tener un acceso mucho más difuso a la lógica de las relaciones de poder en que está inmerso (la distribución desigual de la propiedad de los medios de producción y lo que de ello deriva, por ejemplo) y nulo acceso a la estructura social que configuran reglas, recursos y sentidos en la estructura social del capitalismo en tanto modo de producción. Para el analista, a su vez, hay fenómenos de la estructura que son de acceso empírico casi inmediato (los reglamentos y las leyes, o la propiedad de algunos recursos) y otros que requieren un gran trabajo de dilucidación (los elementos tópicos y gnoseológicos del discurso social). Esto es importante para interpretar el modo en que los actores y sus acciones se conectan con la estructura y son condicionados por ella, pero también es fundamental para la dimensión metodológica del acceso a la estructura social, tema que no nos compete ahora pero que es central en el empleo de éste y de cualquier modelo de estructura.

La idea de estructura que formulamos es compatible con los niveles más variados de duración, que pueden ir desde las permanencias de largo o aun de larguísimo plazo, a las más cortas (hay tópicos del discurso social que con seguridad permanecen por siglos, pero hay aspectos de la “lengua legítima” que varían, y en especial en nuestro contexto tecnológico, en períodos mucho más breves). Esto implica que una estructura puede estar conformada por elementos de duraciones diversas, que confluyen, en todo caso, en una estructura global

que tiene ella misma una duración, al margen de la duración de sus elementos. La duración, por lo demás, está asociada a la “dureza”, a la resistencia de un elemento a la variación de sus contextos. Los elementos tópicos de los que hablamos, por ejemplo, pareciera que deben su permanencia a su resistencia –por ejemplo, la resistencia a la erosión que sobre ellos ejercen las luchas de poder, o a la que ejercen eventualmente los argumentos críticos (puede pensarse aquí en los dogmas religiosos)–.

Lo mismo que decimos de la extensión temporal vale para la espacial, si entendemos por tal lo que abarca la estructura en términos de número de actores y acciones y de contextos de acción. Este es un punto clave de nuestro análisis, pues no concebimos a la estructura necesariamente como algo de carácter macro social, sino también meso y micro social. Esto significa que la tríada conceptual reglas/recursos/sentido y sus respectivos componentes pueden servir igual para un análisis de las estructuras globales de la sociedad como para el análisis de interacciones y sistemas de interacción más específicos, pero también, por lo menos en potencia, para dar cuenta de las relaciones entre esos niveles, lo que seguramente requiere mucha más precisión que la que ofrecen nuestras categorías pero puede, en principio, realizarse en la línea que ellas definen. Para esta articulación entre niveles vale la misma aclaración que para la unidad de la estructura como totalidad, esto es: que la articulación no tiene por qué excluir la tensión y la contradicción, admitiendo los más variados grados de desacople y desarticulación (la hipótesis clásica de la “diferenciación funcional” puede leerse desde este modelo como una dispersión de los componentes estructurales).

Finalmente, es de la mayor importancia subrayar que, dada una estructura social, concebida como equilibrio dinámico entre reglas, recursos y sentidos, no todos los componentes tienen la misma importancia, existiendo siempre alguno o algunos que pueden concebirse como nucleares o fundamentales para que la estructura siga siendo tal y siga siendo *esta* estructura. Este principio nos parece vital para que el concepto de cambio estructural no pierda consistencia, cosa que sucede cuando los componentes son tratados como equivalentes y cuando en consecuencia cualquier cambio a nivel de componentes puede valer como “cambio estructural”. Para hablar de cambio es-

tructural se requiere algún parámetro de jerarquización de los componentes, que deriva de un principio de identidad de la estructura considerada, de una consideración de aquello que hace de esa estructura lo que es y que debe mantenerse si ha de tratarse de “la misma” estructura. Giddens propuso el concepto de “principio estructural” para aludir de manera algo difusa a este fenómeno (o por lo menos éste es un modo de interpretar su concepto de principio estructural), pero no sacó de él ninguna conclusión para el análisis de la estructura y no hizo de esa noción un elemento enfático de su concepto de “estructuración”. El principio de nuclearidad nos parece fundamental para no perder las más importantes implicancias políticas del concepto de estructura social.⁶⁹

Si las ideas que hemos propuesto tienen sentido y están bien encajinadas deberían hacer posible análisis estructurales muy amplios y muy ricos en sus variantes empíricas. No para reemplazar esos análisis, sino para ilustrar y completar de este modo la comprensión de nuestra propuesta, ofrecemos para concluir una brevísima referencia al capitalismo en tanto estructura social, siguiendo las pinceladas más gruesas de algunos de los análisis más conocidos inspirados en el marxismo (el lector puede hacer ejercicios similares en los niveles meso y micro sociales que también quedan abarcados por esta idea de estructura).

Según la tradición iniciada en Marx, el núcleo de la estructura social capitalista reside en la desigual distribución de un recurso (un “capital”) que son los medios de producción. De esa distribución desigual derivan tanto las luchas por su apropiación (que son un ele-

69 En el propio Bourdieu, digamos de paso, la cuestión del cambio estructural parece quedar suspendida en cierta vaguedad política, en la medida en que los cambios que describe en la estructura de clases son cambios que o bien puede considerarse que afectan *siempre* la estructura (por cuanto afectan por ejemplo al modo en que se distribuyen los capitales o a los capitales en disputa que establecen la jerarquía entre clases) o bien puede considerarse que no la afectan *nunca* (en la medida en que *siempre* permanece la distribución desigual de capitales); al mismo tiempo, el cambio en los campos es constante (las luchas son permanentes lo mismo que las modificaciones en las posiciones) pero sin romper nunca el principio de la desigualdad estructural. La idea de nuclearidad podría ofrecer a la propuesta de Bourdieu un complemento útil desde esta perspectiva.

mento central de la lucha de clases), como las posiciones relativas de poder que ocupan las clases sociales a nivel macro estructural. Ésta no es la única estructura de poder del capitalismo, que incluye también, y por ejemplo, la estructura del poder político (“capital político” y sus luchas específicas) que sin embargo está lógicamente subordinada al principio estructural posesión/desposesión de los medios de producción. En un nivel de especificidad mayor, las distintas ramas industriales y laborales presentan configuraciones de roles institucionales diversas, por ejemplo la que caracteriza al fordismo en el período clásico del capitalismo, o las modalidades más flexibles y dinámicas del capitalismo actual. Un tipo específico de distribución de rol como es la familia y las relaciones parentales en general acompaña, en un equilibrio dinámico complejo, los cambios en la estructura productiva (por ejemplo, la transformación de las estructuras familiares en correlación con la transformación de las lógicas de explotación y los detalles de la estructura de clases concomitante). El marxismo ha sido prolífico en el análisis de las estructuras legales como correlato de las relaciones económicas y de los intereses económicos (normas legales), pero el capitalismo también depende de, y promueve, ciertas “reglas ideales” en el sentido de Von Wright: recuérdese la vinculación de la ética protestante con el origen del capitalismo, pero también los vínculos de la moral hedonista con el capitalismo de consumo de la actualidad. El capitalismo está asociado a su vez a una “visión del mundo” que tiene al dominio técnico racional como un elemento constitutivo (una significación imaginaria central en el sentido de Castoriadis), que implica, al decir del mismo Castoriadis, la precedencia lógica, a todo el conglomerado de poderes e instituciones del capitalismo, de la “idea” de que otro ser humano es un recurso aprovechable en beneficio propio.

Nótese que en este ejemplo se opera una selección de lo esencial o relevante para definir lo estructural, se ponen en juego distintos planos temporales (fordismo y postfordismo como transformaciones dentro de una estructura que mantiene la propiedad diferenciada de los medios de producción), se fijan líneas de influencia dominante (de la dimensión recursos respecto de la dimensión reglas y de la dimensión sentido), se involucran niveles macro y meso sociales (roles institucionales y estructura de clases) y se establece la nuclearidad

de un aspecto de la estructura (la distribución desigual de un tipo de recursos). Éstas son decisiones analíticas, como las que inevitablemente hay que tomar en términos de análisis específicos, pero son permitidas formalmente por la idea de estructura tal como la hemos elaborado.

VII. Condicionamiento estructural y creatividad estructural

El anterior concepto de estructura tenía el cometido práctico de permitirnos enfocar el vínculo entre estructura y creatividad, tarea que encaramos en este capítulo. En primer lugar, vamos a retomar las consideraciones que hicimos al principio del capítulo previo respecto de las relaciones entre estructura y acción, para precisar algo más ese vínculo y el que se da en particular entre estructura y acción creativa. En segundo lugar, tomamos los elementos que componen la estructura según nuestro concepto y tratamos de analizar, respecto de cada uno, ese mismo vínculo general. En el tercer apartado, cambiamos el foco de análisis para referirnos no ya a los elementos sino a la estructura tomada en su conjunto, como “un todo”, según dijimos en su momento. La pregunta que planteamos es qué tipo de configuración estructural puede considerarse más propensa a la emergencia de actos creativos. Para ese análisis nos apoyamos en algunas ideas del enfoque morfogenético de M. Archer, sin asumir obviamente su postura en bloque ni el conjunto de sus supuestos. Por último, planteamos la pregunta por el vínculo entre creatividad de la acción y cambio estructural, políticamente clave pero central también teóricamente. Por supuesto que con esto abarcamos muchas cosas, quizás demasiadas para un tratamiento tan breve. Se justifica, no obstante, si ofrecemos una visión de conjunto para eventuales precisiones posteriores.

1. Las relaciones formales entre estructura y creatividad

Nuestro primer paso consiste en retomar la precisión de los vínculos formales entre estructura y acción, apuntando, puntualmente ahora, al tipo específico de acción que es la acción creativa.

1)| El primer punto es el sentido de las expresiones “habilitación” o “posibilidad”, cuando se dice que la estructura no sólo impide sino que “permite” o “posibilita” la acción.⁷⁰ Del análisis de los elementos de nuestro concepto de estructura se desprenden tres acepciones posibles de esas expresiones, a saber: (I) el actor puede actuar en un todo de acuerdo con el influjo estructural, pero integrándolo en sus propios proyectos de acción; (II) los elementos de la estructura constituyen, por lo menos algunos,⁷¹ reservas de sentido y soluciones acumuladas de problemas que permiten al actor plantear sus propios proyectos; (III) cuando se trata del nivel “recursos” de la estructura, tener poder significa tener la capacidad de hacer cosas que implican la acción de otros, y en este sentido tomar de la estructura una “posibilidad”. Un ejemplo trivial de lo primero es el de quien cumple una norma como parte de un proyecto que tiene al cumplimiento como etapa o como medio (cumpló la norma de saludar para acercarme a la persona que quiero seducir). Un ejemplo de lo segundo: puedo plantearme problemas y soluciones como científico en la medida en que las cuestiones axiomáticas vienen resueltas por la gnoseología dominante –en el sentido de Angenot–. Un ejemplo de lo tercero: puedo hacer un buen negocio en la medida en que tenga dinero para someter la voluntad de otros, por ejemplo, haciéndolos mis empleados. Habilitar o posibilitar son cosas distintas, por lo tanto, según se trate de distintos componentes de la estructura, o de los mismos componentes tomados en distinto sentido. El tercero de los sentidos mencionados subraya además que a veces la estructura implica habilitación para unos y restricción para otros, obviedad que no resulta tal en el uso que a veces se hace de esas expresiones.

70 Así se expresa concretamente Giddens pero en un vocabulario bastante generalizado, cuya fuente es el uso que hace Foucault de esas expresiones en su análisis del poder.

71 Más claramente en el caso de los componentes reglas y sentido; menos quizás, o de maneja más compleja, cuando se trata de recursos.

- 2) En segundo lugar, la habilitación/posibilidad de un elemento estructural puede referirse al elemento mismo en abstracto, al modo en que se configura empíricamente, a la relación que tienen con él distintos actores, o a la relación que tiene un mismo actor en distintas situaciones. Estos cuatro matices son importantes porque el vínculo del elemento estructural con la acción varía notablemente en cada caso. Así, en lo primero, es posible que la apertura de las normas sea menor que la de los esquemas, y ésta a su vez menor que la de la gnoseología dominante. En lo segundo, la concreción empírica de los tópicos discursivos (de nuevo siguiendo a Anagnot) puede ir desde una gran generalidad (no es bueno traicionar) hasta afirmaciones mucho más específicas (se debe respeto a la familia real). Sobre lo tercero: un mismo elemento estructural puede resultar más o menos permisivo para distintos actores, de acuerdo con su historia y su socialización, o con el volumen de recursos que esté en condiciones de movilizar. Y sobre lo cuarto: mi desempeño como docente puede ser muy rígido al comienzo del curso y más flexible y dinámico al final, una vez entrado en confianza.

- 3) Lo anterior sugiere una tercera puntualización importante, referida a la relevancia de las *situaciones* de acción. No pretendemos ninguna novedad con esto porque forma parte del discurso estándar de numerosas sociologías de la acción, pero es importante subrayar que el vínculo entre estructura y acción nunca es directo, sino que está mediado por situaciones que tienen entidad explicativa en la medida en que, aun sabiendo todo de una configuración estructural, y todo de un actor o de un conjunto de actores, no podremos establecer vínculos explicativos si no incluimos la singularidad de las situaciones. Subrayemos de paso la importancia que tiene para nuestro tema la diferencia entre situaciones habituales y atípicas, también comúnmente señalada en muchas sociologías. En principio, cuando más se acercan las situaciones a las del segundo tipo, más indeterminada es la acción, lo que significa que más grande es la exploración por parte del actor del carácter “permisivo” o “habilitante” de la estructura.

- 4) Los puntos anteriores toman a los elementos de la estructura por separado. Si los tomamos como conjunto, atendiendo a que, como ya dijimos (capítulo VI apartado 4), algo puede considerarse estructura en la medida en que es conjunto en algún sentido ordenado, el análisis se modifica de manera sensible. Primero, puede postularse que distintas configuraciones estructurales son más o menos flexibles y abiertas, permiten más o menos contingencia de la acción. Ejemplos clásicos son los de la burocracia weberiana como estructura rígida y cerrada, y los grupos informales con frecuencia abiertos e indeterminados respecto de la acción de sus miembros. Segundo, hay dos sentidos en que la estructura como un todo parece relacionarse más fuertemente con la reducción que con la habilitación. Uno, para un actor puede ser relativamente fácil distanciarse de un elemento de la estructura, pero es más difícil hacerlo de varios o de todos al mismo tiempo. Puedo, por ejemplo, ser flexible en el desempeño de mi rol docente, pero es raro que a la vez desestructure las relaciones de poder institucional y transgreda los tópicos del discurso dominante. Segundo: si en lugar de tomar acciones individuales tomamos los grandes números, el conjunto de las acciones que corresponden a un contexto estructural, es estadísticamente más probable la recurrencia y la regularidad de la acción que lo contrario, que por supuesto no deja de existir. Ambas cosas están sin duda en la base de las connotaciones fijistas de la noción de estructura, y ambas permiten darle un sentido conceptualmente claro y menos abusivo.

- 5) Los puntos anteriores se refieren a la posibilidad o permisividad de la estructura en general. Proyectadas sobre la cuestión específica de la creatividad significan que, allí donde el margen de las acciones posibles que deja abierto un elemento estructural es mayor, es mayor también la probabilidad de comportamientos creativos. En otras palabras, a menor determinación estructural de los cursos de acción mayor probabilidad de comportamientos creativos. Y en este punto valen, además, los cuatro matices del 2): la probabilidad de actos creativos puede referirse al elemento en sí mismo o a su configuración empírica concreta, y puede ser distinta para distintos actores o para un mismo actor en situaciones distintas.

- 6) Pero los elementos que componen la estructura pueden servir también de *parámetro* para establecer el carácter creativo de una acción. Para este punto tenemos que recordar nuestra definición inicial de la creatividad, como capacidad de formular y ejecutar proyectos novedosos de acción que siempre son tales en relación a un parámetro de observación. Los elementos de la estructura pueden constituir ese parámetro, caso en el cual la creatividad de la acción estará estructuralmente definida. No es ésta la única posibilidad, pero sin duda es la más atractiva sociológicamente, y quizás la que es más propia de un enfoque sociológico de la creatividad de la acción.

- 7) Sin embargo, que una acción sea creativa en ese sentido no significa que modifique la estructura social. Puedo ser creativo en el desempeño de mi rol docente sin que ello implique una modificación del significado que en mi contexto se asigna a ese rol. Es necesario introducir en consecuencia la fundamental idea de *creatividad estructural*, que refiere a aquellas acciones creativas que son tales en referencia a elementos estructurales, pero que al mismo tiempo modifican el elemento en cuestión. Hay creatividad estructural, entonces, cuando el desempeño creativo de un rol, o la creatividad asociada a las relaciones de poder, introducen modificaciones que se institucionalizan. Las condiciones para que esto ocurra son tratadas en el apartado 4, pero adelantamos que la acción creativa es condición necesaria y no suficiente de la creatividad estructural.

- 8) Por último, la creatividad estructural puede ser más o menos importante en relación con la propia estructura, en la medida en que afecte elementos más o menos relevantes de su constitución. Aquí podemos recuperar las distinciones del final del capítulo pasado, referidas a la profundidad, el alcance, la duración y especialmente a la nuclearidad de cada elemento estructural. La creatividad estructural puede referirse entonces a elementos micro y relativamente superficiales (por ejemplo el cambio de una regla institucional) pero en el otro extremo puede referirse a elementos de larga duración, profundos, macro sociales y nucleares. Lo que Castoriadis llama “significaciones imaginarias sociales” puede to-

marse nuevamente como ejemplo: las nervaduras primarias y en general implícitas de un universo cultural de sentido conforman un núcleo de la estructura social, como lo es, por ejemplo, en el caso del capitalismo, la expansión ilimitada del control técnico y racional del mundo.

2. Los componentes de la estructura como limitación y apertura

Todo lo anterior puede precisarse con mucho detalle si tomamos los distintos elementos de la estructura y analizamos en cada caso el modo en que se relacionan con la creatividad de la acción. Empezando por las normas sociales, el primer elemento especificador en nuestro análisis del componente estructural “reglas”, resulta claro en primer término que no todas las normas tienen el mismo grado de precisión prescriptiva, lo que implica que los cursos de acción posibles son más o menos abiertos en su ámbito, y por ende los comportamientos creativos. Volviendo a la clasificación de Von Wright (1970: 87-107), parece claro que dos de sus categorías de normas son particularmente elásticas, a saber, las “normas ideales” y las “normas morales”.⁷² Las primeras hacen referencia a prescripciones que no se refieren a lo que debe hacerse, sino a lo que se debe ser, como en los ejemplos ya mencionados de “ser generoso”, “valiente” o “sincero”. De prescripciones de este tipo puede decirse que son orientaciones estructurales de la acción que aumentan la importancia de las situaciones de acción (supra, ítem 3), en la medida en que son las situaciones más que la propia norma lo que define el curso de acción. Lo mismo ocurre con las “normas morales”, que sí se refieren a acciones pero en términos muy generales (amar al prójimo/no castigar al inocente). Lo que signifique en concreto amar al prójimo depende de la situación específica de acción, de lo que de ella sea capaz de interpretar el

⁷² La clasificación de von Wright es muy precisa y no fue elaborada para distinguir grados de apertura de las normas; en los rigurosos términos analíticos en que él se mueve se necesitaría una clasificación *ad hoc*.

actor y del contenido concreto que asigne a la norma en esta ocasión particular.

Además de la flexibilidad relativa de las normas, hay situaciones que requieren destrezas creativas del actor para la propia ejecución. Analíticamente esto es distinto de lo anterior pues no se trata de la amplitud de los cursos de acción posibles al interior de una norma, sino de la necesidad de inventar el modo concreto de cumplirla en el caso particular. Siguiendo los ejemplos, puede que ser generoso en esta situación sea algo imposible de establecer *a priori* y requiera una dosis de imaginación para su cumplimiento, o que el precepto de no castigar al inocente exija, para este caso específico, una especial inteligencia resolutive. La política y sus dilemas ofrecen muchos ejemplos de este tema, que se vincula con problemas clásicos como el de la *phrónesis* aristotélica. Por supuesto que no toda norma exige creatividad de la acción,⁷³ amén de que la creatividad normativa es independiente del grado de apertura de la norma: normas muy concretas y acotadas pueden, en circunstancias especiales, exigir también la creatividad del actor.

Una tercera conexión entre normas y creatividad es la que adelantamos antes, referida a los proyectos de acción que toman a las normas como elemento. Un actor puede contemplar las normas como parte de proyectos de acción orientados en otra dirección y no específicamente al cumplimiento. Recordemos el ejemplo ya citado (cap. IV: 1) de las protestas en las sierras chicas de Córdoba, en donde los manifestantes inventaron formas creativas de manifestación pública como las “bombas de semillas” arrojadas a terrenos cercados de emprendimientos inmobiliarios. La ejecución de ese acto contempla diversas normas que definen el comportamiento esperado de otros actores, empezando, si tomamos lo más obvio, por las que regulan la posible intervención policial.

La creatividad de la acción se relaciona con las normas de otras dos maneras, que tienen en común el desajuste de la acción respecto de las prescripciones. El dicho popular “hecha la ley, hecha la tram-

73 Así parece sugerirlo Joas (2013: 254) en continuidad de su supuesto, discutido en primer capítulo, de que la creatividad es un fenómeno omnipresente en la acción.

pa” expresa al primero de esos fenómenos: las dosis de inventiva que ponen en juego los actores, no para cumplir sino para evitar el cumplimiento, constituye un fenómeno de conexión estructura/creatividad nada desdeñable, a pesar de su trivialidad práctica. El otro fenómeno es el de la creación de normas, auténtico caso de creatividad estructural en el sentido que dimos a la expresión, que no por esporádico resulta irrelevante teóricamente. La pregunta de cómo y por qué se inventan normas, qué tipos de normas se inventan, y si las normas son o no normas efectivamente nuevas, y desde qué parámetros, exceden lo que corresponde a este punto, aunque algo decimos al respecto en el apartado 4.

Para el segundo elemento estructural –los roles– contamos con numerosas investigaciones que ponen en discusión la connotación fijista y determinista que suele atribuirse a esa noción. Empezando por lo más clásico, el concepto de “distancia de rol” de Goffman (1963: 73-134) hace referencia a una relación del actor con su rol que no implica incumplimiento, sino precisamente distancia, en el sentido de la expresión de un yo diferenciado de la identidad de rol (el ejemplo que da Goffman es el del niño que en la calesita se para en los estribos del caballo y goza expresivamente del viento en la cara). Esta actitud tiene relaciones complejas con la creatividad de la acción y desde ya que no son conceptos equivalentes, pero nos habla de la flexibilidad en la ejecución de los roles y del excedente de acción que implica a veces su actualización.

Otro tipo de fenómeno es el estudiado por R. Merton en torno al concepto de “conjunto de papeles” (Merton, 1995: 451-464). La idea es que un rol es en realidad varios roles, en la medida en que se carga de contenidos distintos en la interacción con otros roles. En el ejemplo de Merton, ser estudiante de medicina significa cosas distintas cuando la relación es con el docente, con los otros estudiantes, con los funcionarios del hospital o con los pares en el club deportivo de la universidad. Interesado como estaba en cuestiones de estabilidad estructural, lo que le importó a Merton son las tensiones y contradicciones que implican a veces esas exigencias, que ilustra con el caso de las relaciones del profesor de secundaria respecto de los alumnos, los padres, las autoridades del colegio y el cuerpo de inspectores. Este tipo de tensión puede leerse como exigencia de creatividad

en el cumplimiento del rol, pues las prescripciones son específicas de cada relación mientras que es el propio actor quien tiene que encontrar la pauta para armonizar las contradicciones. Si bien los trata como “mecanismos estructurales” de resolución de tensiones, tienen interés para nosotros algunas de las maneras en que esas tensiones se resuelven según Merton. Habla, por ejemplo, del aislamiento de roles respecto de la observabilidad pública –el actor puede reducir la visibilidad de sus distintos desempeños para ocultar las contradicciones– y habla también, al contrario, de la puesta en publicidad de las contradicciones para socializar políticamente el problema, o del recorte drástico del conjunto de roles si el actor está en condiciones de efectuarla (por ejemplo, privilegiar la relación con los alumnos y las autoridades, desactivando el vínculo con los padres).

Los análisis de Merton y Goffman aluden a una complejidad que puede ser muy grande en la relación entre ocupar un rol y desempeñarlo; más recientemente, D. Martuccelli pasó revista a la historia de la discusión (Martuccelli, 2007: 119-188) diferenciando lo que llamó “consistencias contextuales” de los roles, es decir, el grado de precisión y codificación que pueden tener, que varía desde la prescripción casi causal hasta la vaguedad y la indefinición casi completa. De interés particular para nosotros es su noción de “roles de creación prescripta” (129-132), aquéllos que no sólo implican el trabajo resolutivo del actor sino que están asociados a una exigencia explícita de innovación, como ocurre en las profesiones “creativas” y cada vez más en trabajos corrientes.

Así como dijimos que hay manipulación creativa de normas y creación de normas, debe agregarse que hay creación de roles y manipulación de roles para fines propios. La creatividad estructural tiene en el primero de estos fenómenos una manifestación importante, pues abarca cuestiones tales como los diseños institucionales explícitos (creación organizacional) y las más complejas y sutiles configuraciones en acto de roles en situaciones no convencionales (en las asambleas de 2001 los papeles aprendidos se convirtieron a veces en irrealizables).

No tenemos necesidad de explayarnos sobre los esquemas, el tercer elemento del componente “regla”, pues vale cuanto hemos dicho respecto de los roles y normas, con la única salvedad de que los es-

quemas son más amplios, indeterminados y flexibles que normas y roles, por lo que puede suponerse que la contingencia de la acción es mayor y por ende mayor la probabilidad de actos creativos.

La dimensión “recursos” de la estructura nos sitúa en un plano distinto. Si bien en roles, normas y esquemas se supone siempre interacción social, resulta posible formalmente analizar la relación de cada uno con un actor y una acción en singular. El poder implica, en cambio, la presencia de al menos dos, de modo que todo cuanto se diga del poder y su relación con la creatividad tiene necesariamente dos caras.

En primer término, el desigual reparto de los recursos implica un reparto también desigual de las posibilidades de acción, de modo que lo que es posible para unos no lo es para todos. Traducido a nuestros términos, esto significa que la creatividad de la acción es una probabilidad también desigualmente distribuida en términos estructurales, puesto que depende no sólo de la constitución del actor, tal como la analizamos en los capítulos iniciales, sino también de la conformación de los vínculos de poder entre ellos, que ensancha o reduce objetivamente el campo de sus acciones posibles. En este sentido, un actor puede imaginar cursos de acción creativos que no puede llevar a la práctica precisamente porque no está en condiciones, retomando nuestra definición de poder, de realizar proyectos que dependen de la acción de otros.

Quien no tiene poder, sin embargo, puede ejercitar la creatividad, precisamente, en la contestación o resistencia al poder. Sobre esto se han explayado teórica y empíricamente numerosas líneas de investigación, de modo que no hay necesidad de abundar. Caben en su marco desde las estrategias de subversión descritas por P. Bourdieu (los intentos de modificar, por ejemplo, la legitimidad de los capitales en juego en un campo) hasta los fenómenos de decodificación refractaria analizados por los estudios culturales sobre medios (Hall, 1980), pasando por la invención de formas no convencionales de expresión pública de la protesta (la invención del “escrache” por la agrupación HIJOS o el “siluetazo” en el mismo ámbito)⁷⁴ y por supuesto de for-

74 El escrache nació a mediados de los noventa como estrategia de la agrupación HIJOS para denunciar la impunidad de los participantes del terrorismo de Estado. “Siluetazo” es el nombre que se dio a una intervención artística a finales de la dic-

mas no convencionales de organización política e institucional. Este campo de la creatividad de la acción, motivado estructuralmente, tiene, como es obvio, la más intensa significación política.

Un tercer fenómeno de conexión entre poder y creatividad consiste en lo que puede llamarse imposición de creatividad dirigida. También son muchos los trabajos que han mostrado que la creatividad tiende a ser, especialmente en las condiciones del capitalismo actual, no una licencia sino una obligación, y más concretamente, una obligación impuesta por el poder. El ejemplo más claro es el del trabajo, donde la capacidad de “innovar” ya no es un adicional remunerable sino virtualmente un requisito de empleabilidad. Existe toda una ideología de la creatividad asociado a este punto, que incluye índices de evaluación y categorías como las de “clase creativa” e “industrias creativas” y que significa, en el marco de nuestro análisis, una creatividad estructuralmente impuesta y sistémicamente orientada, ajena por completo a la imaginación emancipatoria de la que hablamos, por ejemplo, en relación al psicoanálisis (capítulo II: 2).

Finalmente, la creatividad es con mucha frecuencia una exigencia, no ya impuesta por el poder, sino por las condiciones que produce la desposesión. Inventar o crear se convierte entonces en una necesidad de supervivencia, como lo muestran los fenómenos ya comentados de los clubes de trueque en la argentina del cambio de siglo (y desgraciadamente de nuevo ahora), y quizás también el fenómeno, altamente creativo y políticamente tan relevante, de las fábricas recuperadas por sus trabajadores.

La dimensión “sentido” de la estructura admitiría una referencia demasiado extensa si tomásemos cada uno de los elementos que distingue Angenot. No necesitamos tanto detalle pues es evidente que todos constituyen una suerte de gramática que, vista desde una perspectiva, regulariza y por tanto limita la acción, en la medida en que

tadura, consistente en el trazado y la ubicación en lugares públicos de siluetas vacías, que representaban a los desaparecidos y la demanda de aparición con vida. “El siluetazo –dicen Ana Longoni y Gustavo Bruzzone– señala uno de esos momentos excepcionales en la historia en que una iniciativa artística coincide con la demanda de un movimiento social, y toma cuerpo por el impulso de una multitud” (Longoni y Bruzzone, 2008: 8).

muestra que las acciones posibles en su marco tienen, todas, un rasgo común, pero por otro lado muestra que la variación dentro de ese marco es virtualmente infinita. Por ejemplo, la tónica y la gnoseología dominantes son restrictivas en el sentido de que ningún discurso deja de contemplarlas y por ende reproducirlas, pero son abiertas y permisivas en el sentido de que son infinitos los discursos compatibles con su estructura.

Sin embargo, hay un aspecto diferenciador en la dimensión sentido de la estructura, y es que hace posible tanto la transmisión como la justificación y la crítica de los demás elementos. La permanencia en el tiempo de elementos como los roles y las reglas requieren, de maneras empíricamente diferentes, pero siempre como requisito, una puesta en palabras que depende del discurso social, pues no hay otro modo de transmitirlos de una generación a otra o de los ya establecidos a los recién llegados. La legitimidad de las relaciones de poder opera también en un medio discursivo, y ciertamente cualquier intento de poner en discusión roles, esquemas o relaciones de poder pasa en algún punto y de alguna manera por el discurso. Con esto no pretendemos afirmar un fundamentalismo lingüístico (Angenot aclara que su referencia al discurso toma a lo dicho y escrito como medio, pero que se extiende a discursividades no lingüísticas) ni menos inclinarnos hacia un idealismo en la noción de estructura. Afirmamos simplemente que el discurso tiene un papel no sólo en la creatividad de la acción que se refiere al propio discurso, sino en la eventual creatividad respecto de los otros elementos.

3. Las condiciones estructurales de la creatividad

El análisis previo se refiere a los componentes de la estructura tomados por separado. Planteamos a continuación una pregunta más compleja, que es la del vínculo de la creatividad de la acción no con los elementos sino con la estructura en su conjunto. Si es cierto que la estructura requiere para ser tal algún grado de articulación de conjunto, sin que pueda reducirse a los elementos por separado, es legítimo e importante preguntarse qué tipo de configuración estructural

promueve la creatividad de la acción o al contrario, su recurrencia y repetición. Para este análisis tendríamos en principio dos caminos: el del tratamiento empírico directo –el análisis de esta estructura o estas estructuras en particular– o, por el contrario, una perspectiva muy abstracta, capaz de considerar a las estructuras de un modo suficientemente general como para permitir el análisis de la pregunta. Optamos por la segunda alternativa, que desde luego no implica un rechazo de la primera, sino que es la que resulta más adecuada en un enfoque exclusivamente conceptual.

M. Archer y su perspectiva morfogénica son de directa utilidad, pues ella se propuso, justamente, encontrar la clave explicativa de los procesos de estabilidad y de cambio estructural, para lo que se requiere como primer paso, en su opinión, una clarificación teórica de las configuraciones que puede adquirir una estructura social (Archer, 2009: 249-258).

Dos son las variables descriptivas que considera relevantes: (I) el carácter más o menos complementario o contradictorio de los componentes; (II) las relaciones necesarias o contingentes que entablan entre sí. En cuanto a (I), las partes de una estructura pueden complementarse entre ellas, contribuir mutuamente cada una a la realización de la otra, o en el otro extremo, obstruirse, impedir su realización mutua. El tradicionalismo religioso era contradictorio con las necesidades de expansión del capitalismo, según el análisis clásico de Weber, mientras que el *ethos* calvinista de autocontrol y compulsión al trabajo tuvo con ella afinidad electiva. En cuanto a (II), los elementos de la estructura pueden estar juntos de manera necesaria, en el sentido de que se presuponen lógicamente (un ejemplo de Archer: no puede haber economía regulada sin un ente regulador) pero pueden estarlo de un modo contingente, en el sentido de que un elemento podría existir sin el otro (la democracia y la economía de mercado están juntas en muchas sociedades actuales, pero su coexistencia no es indispensable).

La combinación de estas dos variables permite un cuadro simple y versátil para el análisis estructural abstracto:

	Necesidad	Contingencia
Complementariedad	(a) Complementariedades necesarias	(b) Complementariedades contingentes
Incompatibilidad	(c) Incompatibilidades necesarias	(d) Incompatibilidades contingentes

El primer cuadrante (a) describe relaciones entre elementos estructurales que son de complementariedad y al mismo tiempo de necesidad. Tomando los componentes de nuestro concepto de estructura, puede pensarse por ejemplo en un sistema de roles que encarne adecuadamente las normas que rigen ese contexto, normas que son necesarias, a su vez, para el funcionamiento de los roles; del ajuste entre las normas y la gnoseología del discurso dominante; o de la congruencia entre la distribución del poder y la tónica discursiva. El casillero (b) describe situaciones similares pero con una relación contingente entre los elementos: los roles y las normas no se necesitan mutuamente aunque están juntas y cooperan, o lo mismo entre la configuración del poder y la tónica discursiva (el poder podría legitimarse también de otras maneras que con esta tónica en particular). El sector (c) del cuadro describe situaciones en que los elementos están juntos de manera necesaria –se requieren lógicamente entre sí– pero a la vez son contradictorios. Las relaciones entre las clases sociales (dimensión “recursos” de la estructura) pueden ser un ejemplo si se toman en el sentido del análisis de Marx: su relación es necesaria porque la explotación requiere explotador y explotado, pero es contradictoria en el sentido de que los intereses de un grupo son objetivamente contrarios a los del otro. Archer analiza en detalle el ejemplo del cristianismo tal como lo expone Durkheim en *La evolución pedagógica en Francia* (1982b): el cristianismo incorpora y hace suyos aspectos del clasicismo pagano con quien mantiene al mismo tiempo relaciones de contradicción formal, como la que se da entre la ética eudaimónica y la ética del sufrimiento. Finalmente, el casillero (d) describe situaciones en que las relaciones de incompatibilidad se dan entre elementos que podrían existir uno sin el otro, como es el caso de un sistema de roles que no se corresponde con las necesidades de la estructura de poder, normas que son incompatibles

con los intereses que emanan de la estructura de poder (normas de relajamiento y espontaneidad en el marco de un poder que necesita disciplinamiento), una lengua legítima que los roles formales tienden a desdibujar, tópicos discursivos que sirven para erosionar relaciones de poder, o gnoseologías que contribuyen a disolver las normas (el proceso de racionalización secularizante de occidente, por ejemplo).

Indudablemente, estas variables de Archer son más fáciles de definir en términos lógicos que de establecer empíricamente. En particular, la variable necesidad/contingencia tiene dificultades importantes, pues es difícil afirmar que dos aspectos de la estructura tengan relaciones “necesarias” en el sentido lógico del término. Sin embargo, si se alivia la definición, y si se considera “necesario” y “contingente” en un sentido más laxo, como lo hicimos en nuestros ejemplos, y entendemos que lo hace la propia Archer, tiene pleno sentido diferenciar relaciones de mayor o de menor dificultad de separación entre los elementos estructurales, considerando ese fenómeno como un aspecto clave de la configuración estructural. Debe hacerse, además, la salvedad de que tratamos en los ejemplos con dos elementos, pero el análisis puede hacerse sin problemas tomando más cantidad y, en el extremo, al conjunto de la estructura. En este punto podría hablarse de relaciones contradictorias y contingentes (d) entre reglas, recursos y sentido, aunque el concepto de estructura implica la exigencia de un grado mínimo de articulación y coherencia.

Dicho esto, nos preguntamos si alguno de los casilleros del cuadro tiene relación privilegiada con la creatividad de la acción, en el sentido de si hay configuraciones formales de la estructura que predisponen más o menos en esa dirección. La respuesta tentativa es que sí y que se encuentra en la parte inferior del cuadro, donde prima la referencia a elementos que tienen entre sí relaciones de contradicción o de incompatibilidad. ¿Por qué? Porque se supone que los actores tienen más probabilidad de vivenciar allí problemas estructurales, y por ende mayor probabilidad de orientar su acción hacia modificaciones de la estructura. En nuestros ejemplos, cuando existen normas que son incompatibles con la estructura de poder resulta más probable que quienes tienen recursos actúen para disolver la contradicción; la existencia de una gnoseología dominante que tiende a racionalizar a partir de la pregunta “por qué” es un medio cultural que permi-

te la discusión explícita de normas o de una configuración de roles, al menos si ellos descansan en la no discusión de sus fundamentos. En la parte superior del cuadro tenemos en cambio las complementariedades, que la propia Archer describe como ámbitos de comodidad subjetiva, en la medida en que la armonía entre elementos de la estructura parece contribuir a desproblematizar la relación de los actores con lo estructural. Cuando las normas se ajustan a la gnoseología dominante, como ocurre, por ejemplo, en el derecho racional (la justificación explícita de las normas en función de su utilidad social comprobable), o cuando la estructura de poder está sólidamente amarrada en la distribución de los roles institucionales, se genera un ambiente de expectativas cumplidas y continuidad que no resulta, tendencialmente, caldo de cultivo de la innovación.

Ahora bien, lo que así queda establecido no es más que la probabilidad de apertura de la acción, esto es, el carácter más inestable y menos previsible de las acciones que pueden surgir dentro de una configuración estructural. Ello a su vez aumenta la probabilidad de actos creativos, pero éstos no están condicionados directamente por la configuración estructural. Por ejemplo, es posible que la existencia de una contradicción dé lugar a la actividad resolutoria de los actores, pero que esa resolución no tenga un significado creativo en el sentido que damos a la expresión. Que esto ocurra, y también que la mayor contingencia de la acción se produzca efectivamente, depende ya de variables que no corresponden a la configuración estructural, sino a la especificidad de las situaciones, a la configuración particular de los actores y a la específica forma que adoptan las relaciones entre ellos. Archer sostiene vigorosamente en este punto que el vínculo entre estructura y acción debe estudiarse como proceso, y que el análisis de la configuración estructural es sólo el primer paso de lo que llama “ciclo morfogénico” (Archer, 2009: 42). Las relaciones de poder entre los actores, la naturaleza de los intereses que de ellas se deriva, la mayor o menor conciencia respecto de esos intereses y, agregamos nosotros, la particular configuración del actor social en términos de creatividad, tal como se desprende de nuestros primeros capítulos, son todas variables que intervienen en la plasmación efectiva de lo que la configuración estructural orienta, pero no determina.

Dicho esto, agreguemos que las variables que pone en juego Archer no son las únicas posibles. La propuesta elaborada por Franco Crespi (1997: 117-163), menos sofisticada pero orientada en un sentido parecido al de Archer, pone en juego la variable de la mayor o menor rigidez de una configuración estructural, que entiende como el grado de codificación de la acción que impone la estructura. En nuestro análisis del apartado previo dimos un sentido bastante preciso a esta idea, que perfectamente puede anexarse a las variables de Archer: cada uno de los cuatro casilleros pueden corresponder a configuraciones estructurales más abiertas y más cerradas, tratándose por tanto de, por ejemplo, complementariedades necesarias (a) rígidas, o de incompatibilidades contingentes (d) flexibles, y así sucesivamente. Esto no es más que un ejemplo de otras variables que pueden considerarse en dirección parecida a las que propone Archer.

Por último, las contradicciones o complementariedades del cuadro pueden referirse al modo en que se relacionan elementos estructurales más o menos importantes según nuestras distinciones en términos de nuclearidad, profundidad, extensión y duración. Que una estructura incluya relaciones de complementariedad o contradicción en sus aspectos más sustantivos tiene una evidente importancia en el análisis de su continuidad o su cambio, pero también respecto de la relevancia de la creatividad que puede eventualmente promover. Volviendo al ejemplo ya tratado, el capitalismo encierra una incompatibilidad necesaria en el núcleo mismo de su configuración (las relaciones de poder que se dan a nivel macro social entre las clases fundamentales) que ha dado lugar a creaciones teóricas y políticas como la que implica el propio marxismo, pero ha dado lugar también a una creatividad estructuralmente orientada por el poder, como la que vemos en el trabajo flexible o en las “profesiones creativas”. Puede existir en contrapartida y al mismo tiempo un intenso dinamismo en aspectos secundarios, por acotados temporal y espacialmente de la estructura, como los que se producen en las instituciones secundarias desde el punto de vista del sostenimiento del orden capitalista (por ejemplo en las llamadas organizaciones “sin fines de lucro”). Y puede existir de hecho actividad y creatividad respecto de factores estructurales importantes, que por su extensión y duración no alcan-

zan a ser nucleares el fenómeno de las empresas recuperadas por sus trabajadores, en diversos aspectos opuesto al orden predominante de clase pero demasiado acotado en extensión como para comprometerlo estructuralmente.

4. Creatividad de la acción y cambio estructural

Cerramos el capítulo abordando la cuestión más importante desde el punto de vista político, sin duda clave también teóricamente, que es la del vínculo entre creatividad de la acción y cambio estructural. Dijimos al comienzo que el hecho de que existan acciones creativas no significa que exista cambio estructural, por la simple razón de que la creatividad, incluso la que es tal en relación a elementos estructurales, no tiene por qué producir cambios de estructura. La pregunta es entonces qué tiene que ocurrir para que esto suceda, para que la acción creativa altere efectivamente componentes estructurales. Y la respuesta, la primera parte al menos, es que la acción creativa tiene que institucionalizarse, convertirse en una objetividad reconocida por otros actores como condición de su propia acción.

El análisis clásico de Berger y Luckmann (2003: 72-89) es útil en este punto, pues aclara con simpleza la estructura básica de los procesos de institucionalización. Los autores nos invitan a imaginar la escena en la que dos personas de distinta procedencia cultural comienzan una interacción. Al principio todo es confusión e inestabilidad, pues la comunicación existe de manera precaria y se trata en primer término de entender lo que hace cada quien. A medida que la interacción se repite se van produciendo tipificaciones –en el sentido schütziano y husserliano que analizamos en el tercer capítulo–, donde A atribuirá a B una serie de motivos y los encerrará en una categoría típica de acción, y lo mismo B respecto de A. Esta atribución mutua se consolida después en roles (aquí en un sentido más amplio que el de nuestro análisis anterior), que pautan regularidades que proporcionan a los actores previsibilidad y economía de esfuerzo, pero que sobre todo adquieren objetividad como formas de hacer las cosas y como motivaciones típicas para hacerlas. En este punto las

acciones se desligan de sus protagonistas iniciales, pues no se trata ya de la acción de A y de B sino de las acciones típicas X, Y, N. El salto clave de produce, sin embargo, cuando aparece un tercero, por ejemplo cuando A y B tienen hijos. Para ese tercero, lo que se creó convencionalmente se convierte en una objetividad, desprovista de su carácter de elección contingente y vivida como una exterioridad en sentido durkheimiano. Las acciones típicas X, Y, N constituyen entonces una institución social, que comienza a lidiar, pero ya es otra cuestión, con los problemas de su legitimación.

Esta descripción básica tiene una implicancia vital para nuestro análisis, a saber, que la acción creativa puede ser individual, pero no la acción creativa que cambia la estructura. Puede suceder que me relacione individualmente con una norma en términos de transgresión creativa y que ello ocurra en términos de mi propia y exclusiva relación con la norma. Pero para que lo que hago respecto de la norma implique una modificación de la norma tiene que ser reconocido por otros actores, lo que implica que la *creatividad estructural* es siempre cuestión de varios y nunca de uno solo, y más precisamente, de varias acciones y no sólo de una.

La segunda consecuencia es que, si bien es lógicamente concebible un acto singular y espacio-temporalmente acotado de modificación (por ejemplo, la decisión de un actor con poder de cambiar una regla), la creatividad estructural tiene más probablemente la forma de un proceso, como el que se describe en la historia de Berger y Luckmann. Para que algo se institucionalice tienen que pasar varias cosas y no una sola, lo que significa que hace falta tiempo, no siempre el de dos generaciones, pero sí más que el de un acto singular y fechado. Es probable que no todas las modificaciones estructurales sean igual de complejas en este sentido, pero sin duda son pocas las que tienen el carácter de un hecho singular.

Lo anterior se refiere a la institucionalización como tal pero tenemos que preguntarnos todavía qué tiene que ocurrir para que se produzca, es decir, en qué condiciones es esperable que la creatividad se fije institucionalmente. Obviamente que no puede darse a esto una respuesta sistemática, pero sí se pueden enumerar variables relacionadas analíticamente con esa probabilidad.

La primera es la misma que mencionamos antes respecto de las configuraciones estructurales. Si es cierto que las que encierran contradicciones en el sentido de Archer parecen más propensas a producir contingencia y creatividad, también parece razonable pensar que esas estructuras están mejor dispuestas para asimilar su propia transformación. Tomando uno de nuestros ejemplos, la existencia de una gnoseología que contribuye a erosionar las normas (la racionalidad respecto de la tradición) es probable que contribuya a producir nuevas normas que la propia gnoseología permite institucionalizar (normas racionalmente justificadas).

También es relevante, en principio, el carácter más o menos abierto de los elementos de la estructura, aunque en este caso la incidencia va en la dirección contraria. Dijimos que la mayor apertura hace más probable su actualización creativa, pero la institucionalización de esa creatividad parece tener una relación inversa, pues es menos probable en principio cuanto más flexible sea el elemento. Una norma que admite innumerables actualizaciones parece menos permeable a su modificación por la acción, y lo mismo puede decirse de los roles o de las bases tópicas del discurso dominante: cuanto más abiertos, más compatibles con la creatividad, pero más inocua ésta respecto de la estructura que la permite.

La tercera cuestión se refiere a las situaciones de acción, que median como dijimos entre la estructura y la acción. Parece evidente que hay situaciones cuya peculiaridad consiste en desactivar componentes estructurales previos y requerir el establecimiento de otros nuevos. Las situaciones de emergencia son el mejor ejemplo, donde los roles o las relaciones de poder anteriores pueden resultar incongruentes respecto de la nueva realidad. A nivel micro puede verse este fenómeno en las separaciones de parejas con hijos, que requieren una auténtica reinención de roles sin recetas pre fabricadas (Martuccielli, 2007: 135), y a nivel macro puede pensarse en contextos de crisis económicas graves o de desastres naturales, quizás también de crisis políticas (la novela *La Peste*, de Camus, puede leerse como una notable descripción de la creatividad estructural exigida por una situación dramática: la cuarentena obligada de toda una ciudad por una enfermedad desconocida).

Estos factores no actúan por supuesto solos, y por eso no puede establecerse de antemano si su incidencia se plasmará en una u otra dirección. Pueden complementarse, por lo tanto, con otras tres variables, que tienen otro estatuto porque se refieren a lo que puede suceder una vez que se dan las condiciones anteriores. La primera la tomamos nuevamente de Schütz, que insistió en que la configuración del acervo social de conocimiento depende en gran medida de las significatividades de la sociedad en cuestión, y en particular de lo que llamó “significatividades para el problema”, aquellas cuestiones que para un colectivo valen como asuntos con los que hay que lidiar para la organización social. Para que una innovación se incorpore como parte de la estructura tiene que tener alguna relación con lo que de manera consciente o no los actores, todos o algunos, tienen por significativo en este sentido. Volviendo al ejemplo del capitalismo, su capacidad de estimular y luego asimilar innovación tecnológica proviene de su estructura de significatividades, que corresponde a lo que se supone necesario o valioso y que tiene como protagonistas inicialmente a los miembros de una clase. Las clásicas discusiones sobre el fracaso relativo de la “difusión de innovaciones” en América Latina pueden leerse desde esta perspectiva: no para todos los actores en cuestión la innovación resulta significativa en sentido fenomenológico.

El mismo ejemplo nos sirve para la segunda variable, que es la del interés. Empleamos la expresión aquí en el sentido que le dimos en nuestro concepto de estructura, como interés asociado a una posición fijada, a su vez, en términos de poder. Que una innovación estructural se institucionalice depende, al menos en parte, del modo en que exprese intereses de los actores relevantes; en el ejemplo anterior, las clases dominantes y los intereses a ella asociados de expansión del capital. Obviamente que el vínculo tiene aristas empíricas diversas, que van desde el accionar institucionalizador deliberado (la Alianza para el Progreso) hasta las formas más sutiles e indirectas de los procesos ideológicos, condicionados “en última instancia” por el interés.

Por último, es evidente que el poder que puedan movilizar los actores para la institucionalización de las innovaciones es fundamental. El actor desprovisto de poder puede ser creativo incluso en la postu-

lación de formas totalmente nuevas de organización social, pero carecer de los recursos necesarios para hacerla conocer y para hacerla valer.

Lo que se desprende de todo este análisis es una importante relativización del peso estructural de la creatividad de la acción, de la que hemos dicho, en resumen, que dadas condiciones muy especiales y combinadas puede producir cambios estructurales. A esa relativización tenemos que agregar una relativización ético-política, subrayando que, como lo muestran los ejemplos, la creatividad estructural no es necesariamente deseable en su contenido, ni deseable para todos los actores ni para todos por las mismas razones y con la misma intensidad (*La peste* da muchos ejemplos). El mismo análisis nos permite, sin embargo, despejar y subrayar la relevancia que a pesar de estos matices mantiene la creatividad, y que puede resumirse en la tesis de que la creatividad de la acción es *condición necesaria* del cambio estructural. Si en algún momento de los procesos de cambio no se presentan actores en condiciones de imaginar cursos de acción distintos de los estructuralmente pautados, no existe formalmente posibilidad de cambio estructural, pues sólo en presencia de innovaciones pueden la interacción, los intereses y el poder definir luego su destino estructural.

Este carácter de condición necesaria debe plantearse, por último, nuevamente en referencia a los parámetros de duración, extensión, profundidad y nuclearidad. La creatividad referida a lo más duradero, lo más extenso, lo más profundo y especialmente lo más vital de una estructura, identifica el punto más sensible de la conexión entre creatividad y cambio social, pero da también un sentido preciso a la intuición respecto de su importancia política.

Conclusión

Nuestro recorrido empezó con una apreciación general sobre el modo en que la sociología de la acción ha tratado los temas de la creatividad, un modo relativamente marginal respecto de sus tópicos principales, marginalidad que intentamos razonar en algunas de sus causas principales. Formulamos después nuestro concepto de “acción creativa”, subrayando que no pretendemos cubrir la totalidad de lo que se abarca habitualmente con la expresión “creatividad”, y en diálogo polémico con la principal sociología de la acción que ha tratado directamente el tema, la de Hans Joas. A partir de allí elaboramos nuestro marco de referencia para una teoría de la acción centrada en la creatividad, que organizamos bajo el supuesto de la importancia de los niveles de consciencia y autoconocimiento del actor respecto de su acción, y que plasamos en los niveles pulsional, práctico y discursivo. Después de dar contenido a esos niveles, haciendo un uso no habitual en sociología del psicoanálisis y de los estudios sobre el lenguaje, planteamos algunas hipótesis de articulación entre los niveles, consignando brevemente los problemas-marco de la socialización y de la acción colectiva. Dispusimos a continuación un concepto de estructura orientado a trascender la imagen espontánea del simple impedimento o limitación, y distinguimos por último algunas de las principales relaciones entre acción creativa y parámetros estructurales.

Como dijimos en la Introducción, todos estos argumentos justifican elaboraciones más detalladas, pero destacamos a continuación, a manera de cierre, tres líneas de investigación que avanzan ya en nuevas direcciones.

1. La primera es la de lo que implica nuestro análisis en términos del problema estructura/acción, una cuestión clásica de la tradición

sociológica que dimos por supuesta (de hecho dividimos nuestra propuesta en esos planos) pero sobre la que no nos expedimos directamente. Tal como se plantea, el problema alude en general a la decisión teórica de qué privilegiar en el análisis social, si el nivel de una estructura relativamente autónoma o el nivel de las acciones y su capacidad para incidir sobre la estructura. Nuestra propuesta ha consistido en no dar por sentada una respuesta a priori, sino en ofrecer conceptos que permitan apreciar las mediaciones y que dejen la resolución al análisis empírico. Pero hay un largo camino por recorrer todavía en términos teóricos, concretamente si se conectan los tres niveles de nuestro análisis del actor (el pulsional, el práctico y el discursivo) con los tres del nivel estructural (reglas, recursos y sentidos). Se puede esperar de ese análisis el refinamiento de los instrumentos de mediación y por lo tanto una contribución más abarcativa de nuestro modelo en términos del vínculo estructura/acción en general, y no sólo estructura/acción creativa.

2. La segunda línea de investigación se refiere a las relaciones entre sociología de la acción y crítica social, tema al que hicimos una referencia breve al final del capítulo V. Dijimos allí que en general, en la medida en que el tema se plantea explícitamente, se adopta uno de dos cursos de reflexión, o alguna de sus combinaciones. O bien se opta por elaborar conceptualmente los problemas de la acción de modo que se hagan visibles los aspectos de la constitución del actor en que pueden anclarse expectativas de cambio social, o bien se ponen en evidencia aspectos del orden socio institucional que impiden el desarrollo de esas capacidades o implican su distribución desigual entre los actores. La teoría de la acción comunicativa de Habermas es un enfoque ilustrativo de lo primero, y la perspectiva de Bourdieu, de lo segundo, mientras que la de Axel Honneth puede considerarse un intento equilibrado de integración. Nuestro modelo fue elaborado desde este horizonte de motivaciones, pues la imaginación y la creatividad importan políticamente, amén de su interés teórico, en la medida en que hacen referencia también a una potencialidad de la acción, en la que puede afirmarse

la expectativa de un orden social alternativo. Pero hicimos también el esfuerzo de trascender la simple invocación de esa capacidad y de hacer apreciable su naturaleza y sus diferentes aspectos, intentando mostrar, además, sus condiciones estructurales de posibilidad y lo que la creatividad debe, cuando se manifiesta, a esas condiciones. Todo esto está lejos, sin embargo, de ser una elaboración suficiente del vínculo entre acción creativa y crítica social, y eso es lo que se plantea como campo específico de trabajo. En primer término, se trata de poner en conexión nuestro modelo con otros que han seguido intereses parecidos, como los mencionados arriba, y otros equiparables desde esta perspectiva (por ejemplo en la teoría anti utilitarista de Alain Caillé o la “sociología de la crítica” de Boltanski). Son modelos dispares en sus supuestos y contenidos pero tienen en común la pretensión de hacer algo más que construir teoría y, específicamente, algo más en términos políticos. Segundo, se trata de hacer un uso más amplio y sistemático de la idea de estructura para establecer el deslinde entre la creatividad sistémica y la creatividad que puede considerarse crítica, una tarea que tiene en nuestro argumento del último capítulo un punto de partida, pero que requiere abundante trabajo adicional si se quiere reasignar a la imaginación las valencias críticas que le fueron arrebatadas.

3. La tercera línea de investigación, conectada pero distinta, se refiere a las relaciones entre la creatividad y las tendencias estructurales de la sociedad tardomoderna. Para este análisis nuestro concepto de estructura es un primer paso, pero se requiere además un tipo de discurso diagnóstico que forma parte de la mejor tradición sociológica, el que trata de identificar, precisamente, las orientaciones del movimiento macroestructural. Cuatro son las perspectivas diagnósticas que de inmediato tienen interés en este contexto: la racionalización, el riesgo, la asimilación y la individuación. La racionalización quedó asociada desde Weber a un cercenamiento de la imaginación, que abarca desde la “petrificación mecanizada” de la burocracia hasta la colonización sistémica del mundo de la vida. En nuestro capítulo IV advertimos que la se-

paración completa entre racionalidad y creatividad es un prejuicio, pero es indudable que la racionalidad, en la medida en que se acepte el diagnóstico de su primacía tendencial, implica al menos una restricción del tipo de imaginación y creatividad que resulta plausible y sistémicamente incentivado, en concreto, y siguiendo nuestro modelo, una creatividad centrada en el nivel discursivo más que en el práctico y el pulsional, y una imaginación referida a los medios mucho más que a los fines de la acción.

La perspectiva del riesgo, inaugurada hace tres décadas por Ulrich Beck, radicaliza el diagnóstico de la racionalización advirtiendo sobre el núcleo de sus efectos perversos, los que provienen del descontrol del vínculo con la naturaleza y la emergencia de peligros incalculables. Uno de los focos del análisis de Beck es el carácter macroestructuralmente ciego de la innovación tecnológica, ejemplo puro de imaginación cercenada por acotada y encausada, pero también por ajena a cualquier contrapeso en la discusión democrática de sus fines.

La larga historia de la crítica marxista o filo marxista incluye como tema clave la capacidad del capitalismo para asimilar todo lo que se le contrapone, incluyendo la imaginación y la inventiva como formas de lucha política. La singularidad del capitalismo reciente consiste, como ha mostrado entre otros A. Appadurai, en hacer de la creatividad y la imaginación uno de sus insumos, según la lógica general de la conversión del valor de uso en valor de cambio, lo que representa una radicalización inédita de la creatividad sistémica en detrimento de la crítica.

Beck, Bauman, y sobre todo algunos autores de la sociología francesa, han afirmado la importancia analítica que adquiere el individuo en las actuales condiciones de la modernidad capitalista. La tesis es que con el aumento de la contingencia de las formas de vida y organización, y con la expansión y diversificación de las experiencias posibles a partir de las nuevas tecnologías, se ha desdibujado el vínculo que buena parte de la sociología venía estableciendo entre posiciones estructurales y modos de acción y de subjetividad. Esta perspectiva, conocida como “sociologías del individuo”, tiene una afinidad directa con la creatividad, pero ha

mostrado claramente que la creatividad sistémicamente requerida no tiene nada que ver con valores libertarios, y que en cambio impone a los individuos el tipo de padecimiento que Beck describió como “resolución biográfica de las contradicciones sistémicas”.

Lo que tienen en común estos diagnósticos es la identificación de tendencias estructurales que acotan y despotencian la imaginación y la creatividad. Como contrapartida, indican tácitamente los cursos posibles de una imaginación y una creatividad en condiciones formales de salir al cruce de esas tendencias, y adicionalmente la estimación práctica de la probabilidad de su emergencia, amén de la sensibilidad teórica para captarla allí donde se produce. Estas cuatro cosas constituyen las orientaciones puntuales de esa tercera línea de investigación, que obviamente se liga a la primera en términos de sus intereses ético-políticos.

Bibliografía

Angenot, Marc

(2010), *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Archer, Margaret

(1997), *Cultura y teoría social*, Nueva Visión, Buenos Aires.

–(2009), *Teoría social realista. El enfoque morfogenético*, Ediciones de la Universidad Alberto Hurtado, Santiago de Chile.

Baert, Peter y Turner, Bryant

(2004), “New Pragmatism and Old Europe. Introduction to the Debate Between Pragmatism Philosophy and European Social and Political Theory”, in *European Journal of Social Theory*, Vol. 7, nº 3.

Bachelard, Gastón

(1982), *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica, México.

Bajtín, Mikhail

(1995), *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México.

Ball, Mieke

(1990), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid.

Barthes, Roland

(1977), “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en Niccolini, S. (compil.), *El análisis estructural*, CEAL, Buenos Aires.

Bastide, Roger

(1968) (compil.), *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*, Paidós, Buenos Aires.

Bauman, Zygmunt

(1977), *Para una sociología crítica*, Marymar, Buenos Aires.

Belvedere, Carlos

- (1996), “Interacción y estructura: algunas consideraciones críticas”, en Aronson, P. y Conrado, H. (compils.), *La teoría social de A. Giddens*, Oficina de Publicaciones CBC, UBA, Buenos Aires.
- (2010), *El discurso del dualismo en la teoría social contemporánea*, Eudeba, Buenos Aires.
- (2011), *Problemas de fenomenología social. Sobre Alfred Schütz, las ciencias sociales y las cosas mismas*, Prometeo, Buenos Aires.

Benjamin, Walter

- (1998), *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Taurus, Madrid.

Beltrán Villalba, Miguel

- (2001), “Sobre la noción de estructura social”, *Revista Internacional de Sociología*, nº 30.
- (2004), *La estructura social*, Ariel, Barcelona.

Berger, Peter y Thomas Luckmann

- (2003), *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires.

Bergua, José. (dir.); Carretero, Enrique.; Báez, Juan y Pac, David

- (2016), *Creatividad. Números e imaginarios*, CIS, Madrid.

Beriain, Joxetxo y Gil Gimeno, Javier

- (2016), “Genealogía sociológica de la creatividad: la acción creativa y sus portadores”, Comunicación presentada en el Seminario *Creatividad Social y Cultural*, Universidad de Alicante: Inédita.

Bernardi, Fabrizio; González, Juan y Requena, Miguel

- (2006), “The Sociology of Social Structure”, en Bryant, C. y Peck, D. (eds.), *21st Century Sociology: A Reference Handbook*, Sage, Newbury.

Bloch, Ernst

- (2004), *El principio esperanza*, Vol. 1, Trotta, Madrid.

Boltanski, Luc

- (2000), *El amor y la justicia como competencias. Tres ensayos de sociología de la acción*, Amorrortu, Buenos Aires.

Bourdieu, Pierre

- (1988), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- (1991), *La ontología política de Martin Heidegger*, Paidós, Barcelona.
- (1995a), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo artístico*, Anagrama, Barcelona.

- (1995b), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, Barcelona.
- (1997), *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Anagrama, Barcelona.
- (1999), *Meditaciones pascalianas*, Anagrama, Barcelona.
- (2000a), *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona.
- (2000b), *Los usos sociales de la ciencia*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- (2002), “Campo intelectual y proyecto creador”, en *Campo de poder, campo intelectual*, Montresor, Buenos Aires.
- (2003), *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*, Anagrama, Barcelona.
- (2004), *El baile de los solteros*, Anagrama, Barcelona.
- (2007), *El sentido práctico*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Boudon, Raymond

(1972), *Para qué sirve la noción de “estructura”. Ensayo sobre la significación de la noción de estructura en las ciencias humanas*, Aguilar, Madrid.

Bremond, Claude

(1970), “La lógica de los posibles narrativos”, *Comunicaciones*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

Bruner, Jerome

- (1997), “La construcción narrativa de la realidad”, en *La educación, puerta de la cultura*, Visor, Madrid.
- (2004), *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*, Gedisa, Barcelona.
- (2009), *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, Alianza, Madrid.
- (2013), *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, FCE, Buenos Aires.

Bruner, Jerome y Amsterdam, Anthony

(2000), *Minding the Law*, Harvard University Press, Cambridge.

Butnaru, Denisa

(2009), “Typification and Phantasia: News Possibilities for an Ontology of the Lebenswelt”, in *Schützian Research*, Vol. 1.

Cabrera, Daniel

(2008), “Imaginario de lo imaginario”, en Cabrera, Daniel (ed.), *Fragments del caos. Filosofía, sujeto y sociedad en C. Castoriadis*, Biblos, Buenos Aires.

Castells, Manuel

(2012), *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de internet*, Alianza, Madrid.

Castoriadis, Cornelius

(1983), *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 1: *Marxismo y teoría revolucionaria*, Tusquets, Barcelona.

–(1993), *La institución imaginaria de la sociedad*, Vol. 2: *El imaginario social y la institución*, Tusquets, Barcelona.

–(1998), *Hecho y por hacer*, Eudeba, Buenos Aires.

–(2005), *Figuras de lo pensable*, FCE, Buenos Aires.

Camic, Charles

(1988), “Reconstructing the Theory of Action”, *Sociological Theory*, n° 16.

Coleman, James

(1990), *Foundations of Social Theory*, Belknap Press, London/Cambridge.

Collins, Randall

(2010), *Cadenas de rituales de interacción*, Anthropos, Barcelona.

Corcuff, Philippe

(2005), “Lo colectivo en el desafío de lo singular: partiendo del hábitus”, en Lahire, Bernard (dir.), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Coser, Lewis (ed.)

(1975), *The Idea of Social Structure. Papers in Honour of Robert Merton*, Harcourt Brace Jovanovich, New York.

Crespi, Franco

(1997), *Acontecimiento y estructura*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Cristiano, Javier

(2010), “La ‘creatividad’ de la acción: la teoría joasiana y la cuestión de lo imaginario”, *Nómadas*, n° 25.

–(2011a), “Estructuración e imaginario”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, n° 213.

–(2011b), “Habitús e imaginación”, *Revista Mexicana de Sociología*, n° 1, Vol. 73.

–(2012), “La creatividad como aspecto de un replanteamiento de la teoría de la acción social”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, Vol. 33, n° 106.

–(2014), “El lugar de la imaginación en la sociología de la acción: esbozo

de un desarrollo a partir de Schütz”, en AA.VV.: *Lo instituyente. Escritos sobre teoría social*, Editorial Brujas, Córdoba.

Crossley, Nick

(2001), “The phenomenological habitus and its construction”, *Theory and Society*, nº 30.

Chomsky, Noam

(1992), *El lenguaje y el entendimiento*, Planeta DeAgostini, Barcelona.

Danto, Arthur

(1989), *Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia*, Paidós, Barcelona.

De Ípola, Emilio

(2004), “Un recorrido por la acción colectiva. El conflicto de la Facultad de Ciencias Sociales (2002-2003)”, en De Ípola, Emilio (coord.), *El eterno retorno. Acción y sistema en la teoría social contemporánea*, Biblos, Buenos Aires.

Durand, Gilbert

(2003), *Mitos y sociedades. Introducción a la metodología*, Biblos, Buenos Aires.

–(2004), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, FCE, México.

Durkheim, Emile

(1982a), *Las formas elementales de la vida religiosa*, Akal, Madrid.

–(1982b), *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas: la evolución pedagógica en Francia*, La Piqueta, Madrid.

Elster, Jon

(1990), *Tuercas y tornillos*, Gedisa, Barcelona.

–(2000), *Ulises y las sirenas*, FCE, México.

Elias, Norbert

(1991), *Mozart: sociología de un genio*, Península, Barcelona.

Fernández, Ana María

(2001), “Los asedios a la imaginación. Arte, locura y sociedad en Pichón Rivière”, en *Campo Grupal*, Año 3, nº 21.

–(2007), *Las lógicas colectivas. Imaginarios, cuerpos, multiplicidades*, Biblos, Buenos Aires.

Fernández, Ana María y Cols.

(2008), *Política y subjetividad. Asambleas barriales y fábricas recuperadas*, Biblos, Buenos Aires.

Figuroa-Dreher, Silvana

(2011), “Material musical como acervo de conocimiento. Sujeto, acción e interacción en procesos de improvisación musical”, *Civitas*, Vol. 11, n° 3.

Fiorini, Héctor

(2007), *El psiquismo creador: teoría y práctica de los procesos terciarios*, Agruparte, Buenos Aires.

Foucault, Michel

(2005), *El orden del discurso*, Tusquets, Buenos Aires.

Freud, Sigmund

(1991a), “Observaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, en Freud, S. *Obras Completas*, Vol. XII, Amorrortu, Buenos Aires.
–(1991b), “El Moisés de Miguel Ángel”, en Freud, S. *Obras Completas*, Vol. XIII, Amorrortu, Buenos Aires.
–(1992), “Pulsiones y destinos de pulsión”, en Freud, S. *Obras Completas*, Vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires.
–(1993), “El creador literario y el fantaseo”, en Freud, S. *Obras Completas*, Vol. IX, Amorrortu, Buenos Aires.

Galindo, Jorge

(2008), *Entre la necesidad y la contingencia. Autoobservación teórica de la sociología*, UAM/Anthropos, México/Barcelona.

Giddens, Anthony

(1979), *Central Problems in Social Theory*, Palgrave-Macmillan, London.
–(1991), “El estructuralismo, el postestructuralismo y la producción de la cultura”, en Giddens, Anthony y Turner, Jonathan (eds.), *La teoría social hoy*, Alianza, Madrid.
–(1993), *Las nuevas reglas del método sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires.
–(1995) *La constitución de la sociedad*, Amorrortu, Buenos Aires.

Green, André

(1996), “Notas sobre los procesos terciarios”, en *La metapsicología revisitada*, Eudeba, Buenos Aires.

Goffman, Erving

(1963), “Role Distance”, en *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*, Penguin, Harmondsworth.
–(1991), “El orden de la interacción”, en *Los momentos y sus hombres*, Paidós, Barcelona.

–(2006), *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*, CIS, Madrid.

Gurvitch, Georges

(1953), *La vocación actual de la sociología*, FCE, México.

Hall, Stuart

(1980), “Encoding/Decoding”, in Hall, Stuart et al, *Culture, Media, Language*, Hutchinson y Co/Centre for Contemporary Cultural Studies, London.

Habermas, Jürgen

(1997), “Observaciones sobre el concepto de acción comunicativa”, en *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Cátedra, Madrid.

Hays, Sharon

(1994), “Structure and Agency and the Sticky Problem of Culture”, *American Journal of Sociology*, Vol. 12, nº 1.

Herman, Luc y Vervaeck, Bart

(2005), *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln/London.

Herman, David; Jahn, Manfred y Ryan, Marie-Laure

(2005), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge, London/New York.

Honneth, Axel

(2009), “La teoría de la relación de objeto y la identidad postmoderna. Sobre el presunto envejecimiento del psicoanálisis”, en *Crítica del agravio moral*, UAM-FCE, Buenos Aires.

Isaacs, Susan

(1962), “Naturaleza y función de la fantasía”, en AA.VV., *Desarrollos en psicoanálisis*, Hormé, Buenos Aires.

Joas, Hans

(1998), *El pragmatismo y la teoría de la sociedad*, CIS, Madrid.

–(2013), *La creatividad de la acción*, CIS, Madrid.

Joas, Hans y Honneth, Axel

(1988), *Social Action and Human Nature*, Cambridge University Press, Cambridge.

Kiessling, B.

(1999), “La ‘teoría de la estructuración’. Entrevista a A. Giddens”, en

Aronson, Perla y Conrado, Horacio (compils.), *La teoría social de Anthony Giddens*, Buenos Aires, Eudeba.

Koberwein, Adrián

(2015), “El conocimiento como aspecto creativo de la producción de relaciones sociales en el marco de la crisis socio-ambiental en Sierras Chicas, Córdoba”, ponencia presentada en el Iº Congreso Latinoamericano de Teoría Social, disponible en: <http://diferencias.com.ar/congreso/ICLTS2015/wp/>

Lahire, Bernard

(2004), *El hombre plural*, Bellaterra, Barcelona.

–(2005a), “De la teoría del *habitus* a una sociología psicológica”, en Lahire, Bernard (Dir.), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*, Siglo XXI, Buenos Aires.

–(2005b), “Campo, fuera de campo, contracampo”, en Lahire, Bernard (dir.), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*, Siglo XXI, Buenos Aires

Laplanche, Jean

(1983), *La sublimación. Problemáticas III*, Amorrortu, Buenos Aires.

Laplanche, Jean y Pontalis, Jean-Bertrand

(1986), *Fantasia originaria, fantasía de los orígenes, orígenes de la fantasía*, Gedisa, Barcelona.

–(1996), *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.

Lapoujade, María Noel

(1988), *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México.

Lázzaro, Ana

(2014), “Hacia una comprensión de la imaginación colectiva. Creación y comunicación en las intervenciones urbanas coreográficas”, en AA.VV., *Lo instituyente. Escritos sobre teoría social*, Editorial Brujas, Córdoba.

Levi Martin, John

(2009), *Social Structures*, Princeton University Press, Princeton.

Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (compil.)

(2008), *El siluetazo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Luhmann, Nicklas

(1996), “La contingencia como atributo de la sociedad moderna”, en Beriain, Josetxo (compil.), *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Anthropos, Barcelona.

–(2007), *Introducción a la teoría de sistemas*, Universidad Iberoamericana, México.

Marcuse, Herbert

(1983). *Eros y civilización*, Sarpe, Madrid.

Martuccelli, Danilo

(2007). *Gramáticas del individuo*, Losada, Buenos Aires.

McAdam, Doug; McCarthy, John y Zald, Mayer

(1999), (coords.), *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*, Istmo, Madrid.

Melucci, Alberto

(1994), “¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?”, en Gusfield, Joseph y Laraña Rodríguez, Enrique (coords.), *Los nuevos movimientos sociales: de la ideología a la identidad*, CIS, Madrid.

Merton, Robert

(1995), *Teoría y estructura sociales*, FCE, México.

Morin, Edgar

(1975). “El retorno del acontecimiento”, Universidad Nacional de Córdoba. FFyH. (Traducción de J. M. García del artículo publicado en francés en *Communications* N° 18). Inédito.

Naishtat, Francisco

(2005), *Problemas filosóficos de la acción individual y colectiva. Una perspectiva pragmática*, Prometeo, Buenos Aires.

Nasio, Juan

(1996), *Enseñanza de 7 conceptos cruciales del psicoanálisis*, Gedisa, Barcelona.

Olson, Mancur

(1992), *La lógica de la acción colectiva*, Limusa-Noriega, México.

Parsons, Talcott y Shils, Edward

(1968), “Los valores, los motivos y los sistemas de acción”, en *Hacia una teoría general de la acción*, Kapeluz, Buenos Aires.

Porpora, Douglas

(1989), “Four Concepts of Social Structure”, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 19:2.

Quéré, Louis

(2012), “Pragmatisme et enquête sociale”, in Keucheyan, Razmig (ed.) *Introduction à la théorie sociale*, PUF, París.

Retamozo, Martín

(2009), “Orden social, subjetividad y acción colectiva. Notas para el estudio de los movimientos sociales”, *Athenea Digital*, n° 16.

Ricoeur, Paul

(1988), *El discurso de la acción*, Cátedra, Madrid.

–(2001), “La imaginación en el discurso y en la acción”, en *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, Buenos Aires.

–(2008) *Tiempo y narración*, Vol. I y II, México, Siglo XXI.

Richir, Marc

(2010), “Imaginación y *Phantasia* en Husserl”, en *Eikasia*, Año VI, Vol. 34.

Roldán, Concha y Moro, Oscar

(2009), (eds.), *Aproximaciones a la contingencia. Historia y actualidad de una idea*, Los libros de la Catarata, Madrid.

Rodríguez Pascual, Gabriel

(2005), *El arco creativo. Aproximación a una teoría unificada de la creatividad*, Universidad de Cantabria, Santander.

Roudinesco, Elizabeth y Plon, Michel

(1998), *Diccionario de Psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.

Santiago, José

(2015), “La estructura social a la luz de las nuevas sociologías del individuo”, *REIS*, n° 149.

Scharmer, Claus

(1999), “Action Is the Way in Which Human Beings Exist in the World: conversation with Hans Joas” [en línea]: <http://dialogonleadership.org/docs/joas-1999.pdf>.

Schluchter, Wolfgang

(2008), *Acción, orden y cultura*, Prometeo, Buenos Aires.

Schmucler, Héctor; Malecki, Sebastián; Gordillo, Mónica

(2014), (eds.), *El obrerismo de Pasado y Presente. Documentos para un dossier (no publicado) sobre SiTraC-SiTraM*, Eduvim, Villa María.

Schütz, Alfred

(1972), *Fenomenología del mundo social*, Paidós, Buenos Aires.

–(1974), *El problema de la realidad social*, Amorrortu, Buenos Aires.

Schütz, Alfred y Luckmann, Thomas

(1989), *The Structures of the Life-World*, Vol. II, Northwestern University Press, Illinois.

–(2009), *Las estructuras del mundo de la vida*, Amorrortu, Buenos Aires.

Sewell, William

(1992), “A Theory of Structure: Duality, Agency and Transformation”, *American Journal of Sociology*, Vol. 98, n° 1.

Simon, Herbert

(1986), “De la racionalidad sustantiva a la procesal”, en Hahn, Frank y Hollis, Martin (compils.), *Filosofía y teoría económica*, FCE, México.

Steiner, George

(2001), *Gramáticas de la creación*, Siruela, Madrid.

Tatarkiewicz, Wladyslaw

(1997), *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid.

Thompson, John

(1988), “La teoría de la estructuración: una valoración de las aportaciones de Anthony Giddens”, en *Sociológica*, año 3, N° 7-8.

Thévenot, Laurent

(2016), *La acción en plural. Una introducción a la sociología pragmática*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Todorov, Tzvetan

(1970), “Las categorías del relato literario”, en *Comunicaciones*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

Ungar, Virginia

(2001), “Imaginación, fantasía y juego”, en *Psicoanálisis APdeBA*, Vol. xxiii, n° 3.

Vallejos Izquierdo, Antonio

(2012), “Presentación. El debate entre Gabriel Tarde y Emile Durkheim”, en *Empiria*, n° 23.

Verón, Eliseo

(1993), *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

Viet, Jean

(1970), *Los métodos estructuralistas en ciencias sociales*, Amorrortu, Buenos Aires.

Villasante, Tomás

(2006), *Desbordes creativos. Estilos y estrategias para la transformación social*, Catarata, Madrid.

Von Wright, Georg Henrik

(1970), *Norma y acción*, Tecnos, Madrid.

Warnock, Mary

(1986), *La imaginación*, FCE, México.

Weber, Max

(1992), *El problema de la irracionalidad en las ciencias sociales*, Tecnos, Madrid.

–(1993), *Ensayos sobre metodología sociológica*, Amorrortu, Buenos Aires.

–(1996), *Economía y sociedad*, FCE, México.

Weisberg, Robert

(1988), *Creatividad. El genio y otros mitos*, Labor, Barcelona.

White, Hayden

(1992), “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, en *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona.

Williams, Raymond

(2000), *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires.

Wunenburger, Jean

(2005), *La vida de las imágenes*, Jorge Baudino-Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.

Winnicott, Donald

(2009), *Realidad y juego*, Gedisa, Barcelona.

Zald, Mayer

(1999), “Cultura, ideología y creación de marcos estratégicos”, en McAdam, Doug; McCarthy, John y Zald, Mayer (eds.), *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*, Istmo, Madrid.

Zukerfeld, Rubén y Zukerfeld, Raquel

(2004), “Procesos terciarios”, en *Revista Latinoamericana de Psicoanálisis*, Vol. 6.

Existe otro mundo mejor y está en este

Somos optimistas bien informados. Los que integramos CICCUS sabemos que, en gran medida, el desencuentro humano obedece a la inequidad en la distribución y disfrute de los bienes tanto materiales como intangibles. Y no pecamos de ingenuos cuando creemos que esto se debe y se puede corregir.

Nuestros cuidados libros divulgan textos de reconocidos especialistas e investigadores que animan valores tales como la cooperación, la solidaridad, el respeto a la naturaleza y la adhesión gozosa de lo diverso desde la propia identidad.

Crisis: oportunidad y/o conflicto. Siempre depende de nosotros elegir, decidir. Nosotros y nuestros autores ya lo hicimos.

El libro como creación cultural es una aventura que se recrea con los lectores, necesita de su complicidad.

Para leer, sentir, pensar y actuar situados.

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN:

*Juan Carlos Manoukian, Mariano Garreta,
Enrique Manson, Elina Dabas,
Violeta Manoukian, Héctor Olmos.*

EDICIONES
ciccus

CENTRO DE INTEGRACIÓN
COMUNICACIÓN, CULTURA Y SOCIEDAD

Medrano 288 - (C1179AAD) Ciudad Autónoma de Buenos Aires
(011) 4981-6318 / 4958-0991 - www.ciccus.org.ar

*La presente edición está impresa
en papel Obra de 80 grs. de producción nacional.*

*Se utilizó tipografía
Georgia cuerpo 10,5 con interlínea 14.*

Se terminó de imprimir en marzo de 2017
en Talleres Gráficos Leograff SRL
Rucci 408 - Valentín Alsina
Buenos Aires - Argentina
Tel: (54-11) 4280-7766
impresionesleograf@speedy.com.ar