

Dialéctica en el acto creativo

Monografía

Trabajo de grado de:
Profesional en filosofía

Presenta:

Juan Carlos Callejas Garzón Código: 1824802

Director:

William Álvarez Ramírez



Universidad del valle

Sede Meléndez

Departamento de Filosofía

Facultad de Humanidades

Tabla de contenido

Resumen.....	3
Abstract.....	3
Introducción	4
Capítulo 1. La dialéctica	7
1.1 La dialéctica como método de división	8
1.2 La dialéctica como lógica de lo probable.....	9
1.3 La dialéctica como lógica	10
1.4 La dialéctica como síntesis de los opuestos.....	12
Capítulo 2. Acto creativo	15
2.1 Zweig y lo inalcanzable.....	15
2.2 George Steiner. Libertad y Potencial Creativo	17
2.3 Ventós. Creatividad y Diálogo con la Materia	19
2.4 Paul Valéry y el control	22
2.5 Hegel. Creatividad y Espíritu Artístico	23
2.6 Arthur Koestler. Fusión de Contrarios Creativos	25
2.7 Diálogo entre las perspectivas.....	27
Capítulo 3. Tensiones Dialécticas en el Acto Creativo	28
3.1 Individualidad y Colectividad en el Arte	29
3.2 Otras tensiones	31
3.3 Milagro vs. Trabajo consciente.....	32
3.4 Proyección hacia el futuro vs. Condicionamiento por el presente	34
3.5 Libertad vs. Limitaciones internas y externas	39
3.6 Caos y desorden vs. Orden y estructura	42
3.7 Relación con el material vs. Desprecio por lo material	46
3.8 Fusión de matrices vs. Separación de sistemas	52
Conclusión	58
Bibliografía.....	61

Resumen

Esta monografía explora el acto creativo a través del lente de la dialéctica, una herramienta filosófica que ha sido fundamental para analizar las tensiones y contradicciones de la realidad. Se realiza un recorrido histórico y filosófico desde Platón hasta Marx, Hegel y otros pensadores contemporáneos, que han entendido la dialéctica como una síntesis de opuestos y una forma de confrontar la complejidad inherente al proceso creativo. El objetivo principal es comprender cómo la dialéctica, al articular fuerzas opuestas, permite una comprensión profunda de las dinámicas que intervienen en la creación artística. A través de un análisis de diversas concepciones filosóficas y el testimonio de artistas sobre su proceso creativo, se revela cómo las tensiones entre la libertad del creador, la técnica y las limitaciones del material impulsan una creación que trasciende lo puramente técnico para expresar una verdad humana universal.

Abstract

This monograph explores the creative act through the lens of dialectics, a philosophical tool that has been essential in analyzing the tensions and contradictions of reality. It presents a historical and philosophical journey from Plato to Marx, Hegel, and other contemporary thinkers who have understood dialectics as a synthesis of opposites and a way to confront the inherent complexity of the creative process. The main objective is to understand how dialectics, by articulating opposing forces, enables a deep comprehension of the dynamics involved in artistic creation. Through an analysis of diverse philosophical perspectives and artists' reflections on their creative processes, this study reveals how the tensions between the creator's freedom, technique, and material limitations drive a creation that transcends the purely technical to express a universal human truth.

Palabras clave: Dialéctica, Acto creativo, Filosofía del arte, Contradicciones, Libertad, artística, Técnica y material, Tensión creativa, Síntesis.

Introducción

La dialéctica, en sus múltiples interpretaciones filosóficas, ha acompañado el pensamiento humano como una herramienta que permite abordar la complejidad inherente a la realidad. Desde sus primeras formulaciones en los diálogos platónicos hasta su desarrollo con el aporte de Hegel y de Marx, la dialéctica ha sido vista como un modo de examinar y entender el mundo a través de las tensiones y contradicciones que lo constituyen.

El acto creativo, por su parte, aparece como uno de los aspectos más intrincados de comprender y elusivos en la experiencia humana. Lejos de poder ser reducido a un mero procedimiento técnico o a un destello instantáneo de inspiración, la creación artística es un espacio en el que convergen fuerzas contradictorias: el orden y el caos, lo voluntario y lo involuntario, lo consciente y lo inconsciente.

Esta investigación parte de la hipótesis de que la dialéctica no es meramente un método de análisis aplicable al arte, sino que constituye una lógica interna del propio proceso creativo. En este sentido, la creación no solo puede analizarse dialécticamente desde fuera, sino que se manifiesta como un proceso atravesado por tensiones estructurantes que operan desde su núcleo. El presente texto no pretende agotar un tema tan vasto como el de la creación, ni ofrecer respuestas definitivas, sino abrir una vía de exploración que permita adentrarse en las dinámicas que la configuran.

Con este horizonte, se desplegará un recorrido articulado en tres momentos. El primero se centra en la definición del concepto de dialéctica. Este, que ha atravesado la historia del pensamiento, será revisitado desde múltiples dimensiones filosóficas. Partiendo de las concepciones clásicas de Platón, Aristóteles y Hegel, se abordarán las diversas maneras en que la dialéctica ha sido entendida, con un énfasis particular en su capacidad de reconciliar opuestos y de nombrar el movimiento constitutivo del pensamiento y de la realidad. A ello se sumarán las aportaciones de Kant y Marx, que permiten enriquecer la discusión y establecer una base sólida desde la cual se desarrollará el análisis posterior.

En un segundo momento, el foco se traslada a la noción del acto creativo. A través de las reflexiones de autores como Zweig, Valéry, Steiner, Hegel, Ventós y Koestler, se examina la creación artística como un proceso que no es lineal ni fácilmente definible, sino que está cargado de tensiones internas. Estas se expresan no solo en el plano psicológico del creador, sino también en su confrontación con el material, la técnica y las convenciones estéticas de su época. Así, el acto creativo aparece no como una experiencia puramente individual, sino como una instancia situada históricamente, que responde a coordenadas sociales, económicas y culturales específicas.

El núcleo de la monografía se encuentra en el tercer momento, en el cual se desarrollan algunas tensiones dialécticas presentes en el acto creativo. A partir del entrelazamiento de los conceptos previamente abordados, se explorará cómo contradicciones fundamentales — como individualidad y colectividad, milagro e intencionalidad, libertad y límite, caos y orden, relación con el material y superación del mismo — se manifiestan en el hacer creativo de los artistas. En este punto, el lector encontrará no solo una reflexión filosófica, sino también las

voces de creadores cuyas experiencias ilustran de manera viva y concreta estas tensiones estructurales.

Cada uno de estos momentos se irá construyendo sobre la base del anterior, trazando un recorrido que va desde la teoría filosófica hacia la práctica artística, desde la abstracción conceptual hasta la vivencia encarnada. La dialéctica será el hilo conductor que permitirá iluminar las complejidades del acto creativo, no para ofrecer resoluciones absolutas, sino para invitar al lector a una reflexión profunda sobre las tensiones que habitan en toda creación.

Al final de este trayecto, se habrá propuesto una articulación entre pensamiento filosófico y experiencia artística que revela cómo la dialéctica, más que un instrumento de análisis, se constituye como una condición ontológica del acto de crear. La creación, entendida así, es siempre devenir, siempre conflicto, siempre apertura.

Objetivos e Hipótesis de Trabajo

El propósito central de esta monografía es indagar en la naturaleza dialéctica del acto creativo, comprendiendo las tensiones que lo atraviesan y explorando cómo la contradicción y la síntesis de opuestos constituyen su núcleo esencial. A través de un recorrido filosófico que abarca desde Platón hasta Marx, Hegel y pensadores contemporáneos, este estudio se propone no solo analizar el acto creativo como un proceso de transformación, sino también examinarlo como un espacio donde convergen la libertad del creador, las limitaciones impuestas por el material y la estructura interna de la obra.

La hipótesis que subyace a esta investigación sostiene que la dialéctica no es meramente un método de análisis aplicable al arte, sino que es inherente al propio proceso creativo. En este sentido, se postula que la creatividad no es una manifestación espontánea o aislada de la mente individual, sino el resultado de una tensión dialéctica entre el sujeto creador y su contexto histórico-social. Desde esta perspectiva, la creación artística no puede reducirse a la mera intuición o técnica, sino que se configura como un acto en el que convergen elementos contradictorios: el azar y la disciplina, la inspiración y el esfuerzo, la estructura y la ruptura.

Objetivos Específicos

1. **Analizar el concepto de dialéctica** desde sus raíces filosóficas hasta sus resignificaciones contemporáneas, con énfasis en su potencial para describir procesos dinámicos y creativos.
2. **Examinar el acto creativo** como un proceso complejo atravesado por tensiones, decisiones y transformaciones, incorporando elementos de libertad, técnica y contexto.

3. Establecer la relación entre dialéctica y acto creativo, argumentando que la dialéctica no opera solamente como herramienta analítica externa, sino como una lógica interna y constitutiva del propio proceso de creación artística.

A lo largo del desarrollo de esta investigación, se buscará demostrar que el proceso creativo no es lineal ni puramente intuitivo, sino que se define por un continuo enfrentamiento de fuerzas en conflicto. En este sentido, la obra de arte no es únicamente un resultado, sino una manifestación del movimiento dialéctico en sí mismo: una síntesis transitoria que, lejos de clausurar el pensamiento, abre nuevas posibilidades de sentido y transformación.

Metodología

El presente trabajo adopta una metodología de análisis filosófico y hermenéutico, orientada a la comprensión de la dialéctica del acto creativo a través de un corpus teórico que abarca diversas tradiciones del pensamiento. La investigación se estructura en un enfoque cualitativo, basado en la exégesis de textos fundamentales, el análisis conceptual y la confrontación crítica de perspectivas.

En primer lugar, se realiza un análisis histórico-filosófico, a partir del cual se rastrean las raíces de la dialéctica en el pensamiento clásico, particularmente en la obra de Platón y Aristóteles, para luego seguir su transformación en el idealismo alemán, con especial énfasis en Hegel, y su relectura en la teoría materialista de Marx. Esta reconstrucción permitirá identificar cómo la noción de contradicción ha sido concebida en la tradición filosófica y de qué manera su aplicación al fenómeno artístico resulta pertinente para comprender el acto creativo como un proceso de síntesis y superación de opuestos. En segundo lugar, el estudio se apoya en una hermenéutica del discurso artístico y filosófico, en la que se analizan textos clave de pensadores contemporáneos que han abordado la cuestión del arte desde una perspectiva dialéctica. A partir de este marco, se examinarán las tensiones entre inspiración y técnica, libertad y estructura, subjetividad y contexto. Elementos que configuran la naturaleza contradictoria de la creación artística.

Asimismo, la investigación incorpora un enfoque crítico-comparativo, en el que se confrontan distintas posturas filosóficas en torno al acto creativo. Se contrastarán visiones idealistas y materialistas, explorando cómo la creación artística ha sido entendida tanto como una emanación trascendental del espíritu como un producto condicionado por estructuras socioeconómicas e históricas. Este contraste permitirá situar el acto creativo en una zona de intersección entre la autonomía del artista y las determinaciones del mundo en el que se inscribe. El trabajo no pretende ofrecer una visión unívoca o clausurada del fenómeno creativo, sino que busca destacar su carácter dinámico e indeterminado, abriendo un espacio de reflexión donde la dialéctica no solo sea un método de análisis, sino una realidad intrínseca a la propia creación. Así, la metodología adoptada no se limita a una reconstrucción teórica, sino que aspira a una interpretación que reconozca en la obra de arte su potencia de interrogación y transformación.

Capítulo 1. La dialéctica

La dialéctica ha sido abordada desde múltiples disciplinas, desde la filosofía hasta la sociología y la política, así como en el lenguaje cotidiano. Este capítulo busca esclarecer el concepto de dialéctica mediante un recorrido por su evolución histórica y su transformación a lo largo del tiempo. Su propósito es establecer una base conceptual para la discusión sobre la dialéctica en el acto creativo. Más que un simple método de análisis, la dialéctica es una herramienta dinámica que permite comprender la complejidad del pensamiento y la abstracción del mundo humano. Como término lingüístico en constante evolución, ha adquirido distintos significados en diferentes momentos históricos, aunque su rasgo constante es la reconciliación de opuestos. Como señala Velarde, “en su sentido más fuerte ‘dialéctica’ significa ‘contradicción’”¹

A pesar de su uso extendido, la dialéctica no tiene una definición universalmente reconocible, ya que su significado ha sido moldeado por diversas corrientes filosóficas. Abbagnano identifica cuatro acepciones fundamentales del término: “1) la D. como método de la división; 2) la D. como lógica de lo probable; 3) la D. como lógica; 4) la D. como síntesis de los opuestos.”² Estas acepciones provienen de doctrinas filosóficas clave: la platónica, la aristotélica, la estoica y la hegeliana. Este capítulo tiene como objetivo ofrecer una definición clara de la dialéctica considerando sus múltiples dimensiones. Además del análisis de los cuatro enfoques mencionados, se abordarán dos perspectivas esenciales: la dialéctica trascendental en Kant y la dialéctica en Marx, lo que permitirá enriquecer la discusión sobre la dialéctica en el acto creativo.

Para ello, se recurrirá a críticas y comentarios de diversos autores y fuentes directas, estructurando el estudio en torno a los cuatro aspectos fundamentales de la dialéctica: “como método de la división, como lógica de lo probable, como lógica y como síntesis de los opuestos”³ vinculados a pensadores como Platón, Aristóteles, los estoicos y Hegel.

Como punto de partida, resulta pertinente considerar la reflexión de Aristóteles sobre la utilidad del estudio dialéctico:

“A continuación, se podría decir para cuántas y cuáles cosas es útil este estudio. Y lo es para tres cosas: para ejercitarse, para las conversaciones y para los conocimientos en filosofía. [...] Ahora bien, esto es propio o exclusivo de la dialéctica: en efecto, al ser adecuada para examinar (cualquier cosa), abre camino a los principios de todos los métodos.”⁴ Este preámbulo nos servirá como base para la exploración del concepto de dialéctica y su aplicación en la comprensión del pensamiento y el acto creativo.

¹ Julián Velarde, “La lógica dialéctica,” *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* 7, no. 2 (1977): 178, <http://www.jstor.org/stable/43045939>.

² Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 315–322.

³ Ibid.

⁴ Aristóteles, *Tópicos*, trad. Patricio de Azcárate (Biblioteca Filosófica, Medina y Navarro, vol. 9), 5.

1.1 La dialéctica como método de división

El enfoque de la dialéctica como método de división, vinculado al pensamiento de Platón, resalta una técnica de aprendizaje basada en el diálogo. Este método, conocido como socrático, no busca imponer verdades, sino que, a través de la interacción y el cuestionamiento, guía a los participantes hacia una comprensión más profunda de los conceptos. Como señala Abbagnano, “la D. es la técnica de la investigación realizada por la colaboración de dos o más personas, mediante el procedimiento socrático de pregunta y respuesta. La filosofía, en efecto, no es para Platón una tarea individual y privada, sino la obra de hombres que ‘viven juntos’ y ‘discuten con benevolencia’; es la actividad propia de una ‘comunidad de la libre educación.’”⁵

Esta perspectiva subraya el carácter comunitario de la filosofía, en el que el conocimiento se construye colectivamente en un entorno de respeto y apertura. La benevolencia y la “libertad de educarse” emergen como elementos esenciales que permiten tanto la autonomía crítica como la emancipación intelectual. En este sentido, la dialéctica no es solo un método analítico, sino una experiencia de convivencia intelectual que potencia el aprendizaje mutuo. Platón además sitúa la dialéctica por encima de las ciencias particulares, ya que permite trascender las hipótesis empíricas y llegar a los principios fundamentales. En su obra, describe el procedimiento de división como un análisis estructurado de las ideas: “el procedimiento de la división consiste ‘en poder dividir de nuevo a la idea en sus especies, siguiendo sus articulaciones naturales y evitando descuartizar las partes como lo haría un cocinero torpe.’”⁶ Este método busca descomponer los conceptos de manera precisa y respetuosa con su naturaleza, evitando interpretaciones arbitrarias o reduccionistas.

A pesar de su distanciamiento de la experiencia sensorial, el método dialéctico de Platón guarda similitudes con la investigación empírica, pues parte del análisis de casos particulares para alcanzar una comprensión universal. En este sentido, “la D. platónica no es un método deductivo o analítico, sino inductivo y sintético, más parecido a los procedimientos de la investigación empírica (no obstante, la pretensión de Platón de que se prescindiera de los ‘sentidos’) que a los del razonamiento a priori o del silogismo.”⁷ entonces que Platón propone un conocimiento basado en la integración de diversas perspectivas, en lugar de un razonamiento cerrado y mecanicista.

Dentro del análisis dialéctico, Platón plantea tres posibles relaciones entre las ideas: 1) una idea central que abarca muchas otras sin mezclarlas; 2) una idea que las unifica por completo; y 3) múltiples ideas que permanecen separadas.⁸ Estas alternativas ofrecen diferentes formas de organizar el conocimiento y conectar conceptos en el proceso dialéctico.

En el Fedro se ejemplifica la estructura del razonamiento platónico a través del cuestionamiento sobre la amistad y el amor. Platón compara perspectivas opuestas, distingue

⁵ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 315.

⁶ Ibid., 318.

⁷ Ibid., 320.

⁸ Ibid., 321.

entre el deseo pasajero y la amistad verdadera, y analiza los valores esenciales de las relaciones humanas:

“Quizá crees tú que la amistad sin el amor es débil y flaca; y, si fuera así, seríamos indiferentes con nuestros hijos y con nuestros padres y no podríamos estar seguros de la felicidad de nuestros amigos, a quienes un dulce hábito, y no la pasión, nos liga con estrecha amistad. [...]”⁹ En este fragmento, Platón estructura su argumentación mediante la exposición de una premisa, la exploración de diversas posibilidades y la diferenciación entre posturas opuestas, lo que refuerza su método de análisis dialéctico.

El método platónico, al organizar las ideas a través del diálogo, permite integrar distintas perspectivas en una síntesis más completa del conocimiento. A través del debate y la confrontación de posturas, la dialéctica posibilita una comprensión en constante evolución. Este proceso se distingue por su flexibilidad y su énfasis en la búsqueda activa de la verdad. Después de examinar la visión platónica, resulta pertinente considerar la perspectiva aristotélica, que enfatiza lo probable y lo generalmente aceptado. Esta diferencia metodológica amplía la comprensión de la dialéctica, permitiendo una aproximación más completa a su evolución en la historia del pensamiento filosófico.

1.2 La dialéctica como lógica de lo probable

Para Aristóteles, la dialéctica es un proceso racional que no busca verdades absolutas, sino que se basa en premisas probables. Se concibe como una herramienta para examinar temas que no pueden ser demostrados de manera concluyente, permitiendo la exploración de lo razonable sin pretender alcanzar certezas definitivas. “Para Aristóteles, la D. es simplemente el procedimiento racional no demostrativo; el silogismo dialéctico es el que, en vez de partir de premisas verdaderas, parte de premisas probables, o sea generalmente admitidas. ‘Probable dice Aristóteles es lo que aparece como aceptable a todos, a la mayoría o a los sabios y entre éstos, a todos o en general a aquellos más notorios e ilustres’ (Tóp., 1, 1, 100 b 21 ss.)”¹⁰

En este sentido, Aristóteles plantea una dialéctica que depende del consenso social o colectivo, similar a una "expresión democrática" del conocimiento. En lugar de apoyarse en verdades absolutas, parte de lo que es “probable”, es decir, de aquello ampliamente aceptado por la comunidad o por figuras de autoridad en un determinado campo. Esta perspectiva sugiere que, en cuestiones no demostrables, el valor de un argumento radica en su aceptación general, más que en su correspondencia con una verdad objetiva. De este modo, el conocimiento se construye colectivamente, sin que ello implique la renuncia a la idea de verdad, sino más bien la necesidad de un debate racional y crítico en el que las premisas plausibles guían la discusión.

⁹ Platón, *Fedro*, trad. Edu Robsy (Maison Carrée, 2017), 11.

¹⁰ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 315–316.

La dialéctica aristotélica parte de preguntas que detonan el debate y permiten el desarrollo del conocimiento. “Una proposición dialéctica es una pregunta plausible, en para todos, bien para la mayoría, bien para los sabios, y, de entre éstos, bien para todos, bien para la mayoría, bien para los más conocidos, y que no sea paradójica: pues cualquiera haría suyo lo que es plausible para los sabios, siempre que no sea contrario a las opiniones de la mayoría. Son también proposiciones dialécticas las semejantes a las plausibles, y las contrarias a las que parecen plausibles, propuestas en forma contradictoria, y todas las opiniones que están de acuerdo con las técnicas conocidas.”¹¹

En esta cita se destaca la importancia de formular preguntas que sean comprensibles y lógicas, evitando paradojas que puedan generar confusión. Aristóteles subraya la necesidad de coherencia lógica dentro del proceso dialéctico, asegurando que los argumentos sean claros y estén libres de contradicciones que pudieran debilitar su impacto. Este enfoque revela su interés en una dialéctica estructurada, basada en la consistencia y la claridad como principios fundamentales para construir argumentos sólidos y persuasivos. Desde esta perspectiva, la dialéctica aristotélica se apoya en un “sentido común” compartido, una capacidad de razonamiento crítico que se desarrolla mediante el diálogo y la reflexión colectiva. Al basarse en premisas ampliamente aceptadas, no pretende alcanzar una verdad inmutable, sino consolidar una base común que permita el progreso del conocimiento a través del consenso. Este proceso no solo fortalece la comprensión colectiva, sino que también fomenta el crecimiento individual de los participantes, quienes al conectar sus ideas con el “estado del arte” del conocimiento tienen la oportunidad de avanzar en la construcción del saber.

A través del debate y la reflexión sobre distintas perspectivas, la dialéctica aristotélica se presenta como un método dinámico, en constante evolución. En cada intercambio, los participantes pueden replantear sus concepciones y enriquecer su comprensión de los temas en discusión. En este sentido, la dialéctica no solo permite estructurar el conocimiento de manera lógica, sino que también impulsa un progreso intelectual basado en la racionalidad compartida y en el diálogo crítico. Esta evolución del método aristotélico conduce a una transformación de la dialéctica hacia un enfoque más formal y lógico. La transición de un modelo basado en la plausibilidad y el consenso a un sistema más técnico y estructurado refleja la intención de Aristóteles de establecer un método riguroso para el análisis y la argumentación. Así, la dialéctica pasa de ser una herramienta flexible para la exploración de ideas a convertirse en un procedimiento con principios sólidos, donde la coherencia y la validez de los argumentos adquieren un papel central en el desarrollo del conocimiento.

1.3 La dialéctica como lógica

Desde la perspectiva estoica, la dialéctica no es solo un método de razonamiento, sino la esencia misma de la lógica, despojada de artificios retóricos y orientada hacia la claridad y la precisión del pensamiento. Para los estoicos, la dialéctica era un faro que iluminaba la búsqueda de la verdad a través del juicio riguroso y el análisis cuidadoso del lenguaje y sus

¹¹ Aristóteles, *Tópicos*, trad. Patricio de Azcárate (Biblioteca Filosófica, Medina y Navarro, vol. 9), 18.

significados. “Esta identificación de la D. con la lógica en general resultó posible por la transformación radical que los estoicos hicieron sufrir a la teoría aristotélica del razonamiento. Siendo la demostración, para ellos, ‘el hacer servir a las cosas más comprensibles para explicar las cosas menos comprensibles’ (Ibid., VII, 1, 45) y siendo las cosas más comprensibles las evidentes para los sentidos (Ibid., VII, 1, 46), la base de toda demostración eran los razonamientos anapodícticos (véase) que se apoyan directamente en la evidencia sensible. El razonamiento en general era, pues, para ellos, el que consta de premisa y de conclusión, y tal es también el silogismo (Ibid., VII, 1, 45). Por lo tanto, su teoría del razonamiento no permitía la distinción entre premisas necesariamente verdaderas y premisas probables, sobre la que se fundaba, según Aristóteles, la distinción entre silogismo demostrativo y silogismo dialéctico.”¹²

Esta concepción muestra la profunda transformación que los estoicos imprimieron a la teoría aristotélica del razonamiento. Para ellos, la dialéctica no se limitaba a la argumentación basada en lo probable, sino que se fusionaba con la lógica misma, estructurando el pensamiento en términos de premisas y conclusiones derivadas de la evidencia sensorial. Así, rechazaban la distinción aristotélica entre silogismo demostrativo y dialéctico, pues consideraban que todo razonamiento debía asentarse en la observación empírica, eliminando cualquier separación entre lo probable y lo necesariamente verdadero.

Sin embargo, esta concepción recibió críticas. Galeno, por ejemplo, señala que los estoicos tendían a mezclar sin orden ni método distintos tipos de proposiciones en sus escritos, confundiendo argumentaciones científicas, retóricas, dialécticas y sofísticas sin una distinción clara entre sus propósitos. “Galeno, Sobre las doctrinas de Hipócrates y Platón II 3, 8 -10, pág. 110, 15 -30 De Lacy. Todo lo que caiga fuera de ese camino es superfluo y ajeno 65. De este modo se diferencia una proposición científica de una demostración retórica, ejercitatoria o sofística, acerca de las cuales ni siquiera Zenón y Crisipo, junto con sus respectivas escuelas, nos han enseñado ni método ni ejercitación alguna. Por ello están mezcladas en desorden en sus libros todas las doctrinas, una tras otra. Y muchas veces inicia una proposición científica, si se presta, y le sigue una ejercitatoria o dialéctica, y a continuación de nuevo una científica, o bien, si toca, indistintamente una sofística, porque no saben que las proposiciones científicas se refieren a la sustancia de lo que se investiga y tienen este objetivo.”¹³

Galeno sugiere así una deficiencia en la estructura metodológica de los estoicos, argumentando que su enfoque carecía de una diferenciación precisa entre los distintos tipos de proposiciones. Esta crítica apunta a la necesidad de una mayor sistematización en la dialéctica, para evitar que se convierta en una acumulación desordenada de razonamientos sin un propósito claro. En este sentido, la observación de Galeno puede verse como un intento de perfeccionar el método dialéctico, impulsando un razonamiento más estructurado y riguroso que contribuyera al desarrollo de un pensamiento más científico.

¹² Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 317.

¹³ Crisipo de Solos, *Testimonios y fragmentos II (Fragmentos 319–606)*, trad. F. Javier Campos Daroca y Mariano Navacóntreras (Madrid: Editorial Gredos, 2020), 35.

A lo largo de la historia, diferentes corrientes filosóficas han coincidido en ver la dialéctica como una herramienta fundamental en la búsqueda del conocimiento, aunque con enfoques distintos. Platón la concibió como un diálogo colaborativo para alcanzar la verdad, Aristóteles como un proceso basado en el consenso de lo probable, y los estoicos como un sistema lógico sustentado en la evidencia sensorial. A pesar de sus diferencias, todos comparten la idea de que el razonamiento es el camino hacia el entendimiento humano. La crítica de Galeno, en este contexto, no solo expone las limitaciones de la dialéctica estoica, sino que también impulsa la necesidad de un método más claro y organizado para avanzar en la construcción del conocimiento.

Ahora, nos adentramos en una nueva dimensión de la dialéctica: la síntesis de los opuestos, donde exploraremos cómo los filósofos han intentado reconciliar tensiones y contradicciones para alcanzar una comprensión más profunda de la realidad.

1.4 La dialéctica como síntesis de los opuestos

Para comprender la dialéctica en Hegel, es esencial revisar primero la dialéctica trascendental de Kant, que plantea cómo la razón humana se enfrenta a paradojas inevitables. Kant sostiene que estas contradicciones no son errores, sino parte estructural del pensamiento, lo que nos obliga a un análisis más profundo. “Como vemos, el uso del concepto de dialéctica tiene un significado similar al de Aristóteles, en cuanto a proceder sofístico e ilegítimo de la razón, sin embargo, lo que cambia en Kant es la extensión del concepto, que ya no sólo se aplica al proceder ilegítimo de la razón en la lógica formal (Lógica General), sino también al proceder de este uso sofístico a nivel trascendental [...]”¹⁴

Kant expande la dialéctica más allá del razonamiento formal y la convierte en un proceso inevitable del pensamiento humano. Mientras que Aristóteles y Platón ven la dialéctica como un método para llegar a la verdad o como un truco argumentativo, Kant la redefine como un mecanismo interno de la razón, una tendencia inevitable a formular conceptos trascendentales que van más allá de la experiencia sensorial. Esta dialéctica idealista nos muestra que la mente humana construye realidades más allá de la experiencia directa, generando preguntas sin respuesta empírica, como la existencia de Dios o la naturaleza del alma.

Fichte, en contraste, no ve las contradicciones como un problema que deba ser corregido, sino como el motor del pensamiento y la acción. Para él, la dialéctica no consiste en anular los opuestos, sino en superarlos, generando un nivel de comprensión superior.

“La dialéctica del yo, al ser propia del movimiento de lo absoluto, implica la idea de superación y no la de mera anulación formal, inherente al esquema dialéctico aplicado a los razonamientos de la metafísica en la Crítica de la razón pura, los cuales en Kant son fijos. En este sentido, la tesis y la antítesis constituyen el Yo absoluto en cuanto actividad permanente

¹⁴ Ricardo Céspedes, “Fichte y la dialéctica del yo: Entre Kant y la crítica hegeliana,” *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 2014, 100, <http://www.mutatismutandis.cl/revista@filousach.com>.

de la libertad en su movimiento constante, y no son anulados ante la emergencia de la síntesis, entendiendo por ésta una nueva idea que anula la oposición de la que emerge. De hecho, el yo descrito al comienzo se comprende limitado al poner el no-yo y, a su vez, el no yo se comprende también en esta confrontación en la que ambos ya se entienden como divisibles en el interior de la síntesis del tercer principio. En este sentido, la dialéctica de Fichte se diferencia de la kantiana al no ser fuente de sofismas y sienta importantes bases para el pensamiento hegeliano, al comprender la dialéctica descrita en el yo como superación constante en el interior de la actividad (Aktuosität) humana. Lo absoluto se entiende a partir de su finitud.”¹⁵

En la dialéctica de Fichte, la confrontación entre el yo y el no-yo genera una síntesis que no destruye los elementos previos, sino que los integra en un nivel superior. Este modelo, que considera la dialéctica como un proceso de transformación constante, sentó las bases para Hegel, quien llevó esta idea aún más lejos. Para Hegel, la realidad entera es dialéctica: todo concepto se define en su contradicción y se resuelve en un nivel superior mediante el proceso de tesis, antítesis y síntesis. Su concepto de *Aufhebung* representa esta reconciliación de opuestos en una unidad más compleja. “Como explicó Kincaid (2008), para Hegel el término *Aufhebung*, que Laclau apuntó como característico de la dialéctica, es la reconciliación de todas las contradicciones en un todo más complejo. *Aufhebung*, según Jameson, quiere decir ‘elevación, preservación y cancelación, superación’.”¹⁶

Hegel plantea que el pensamiento y la realidad evolucionan dialécticamente, resolviendo sus contradicciones en una estructura cada vez más sofisticada. Sin embargo, esta visión ha sido criticada. Laclau distingue entre contradicciones lógicas y dialécticas y sugiere que la dialéctica no refleja las contradicciones empíricas del mundo real, sino que es una abstracción sobre la estructura de la realidad. “Laclau distinguió entre contradicciones lógicas y dialécticas, pero restringió la contradicción dialéctica al campo de la lógica. En sus palabras, una perspectiva dialéctica ‘es una doctrina acerca de la naturaleza esencialmente contradictoria de lo real, no sobre la existencia empírica de contradicciones en la realidad’.”¹⁷

Laclau critica la idea hegeliana de una resolución final de las contradicciones, sugiriendo que en la realidad social muchas contradicciones permanecen abiertas, sin una síntesis total. A pesar de esto, Hegel argumenta que la realidad, en su totalidad, está estructurada dialécticamente: “Toda la realidad se mueve o deviene, según Hegel, dialécticamente, y por lo tanto la filosofía hegeliana ve en todas partes triadas de tesis, antítesis y síntesis, en las cuales la antítesis representa la ‘negación’, ‘el opuesto’ o ‘la alteridad’ de la tesis y la síntesis constituye la unidad y al mismo tiempo la verdad de una y de otra.”¹⁸ Desde esta perspectiva, la dialéctica no es solo un método de pensamiento, sino la estructura misma de la realidad. Hegel sugiere que el mundo y el pensamiento están en constante interacción, y que el

¹⁵ Ricardo Céspedes, “Fichte y la dialéctica del yo: Entre Kant y la crítica hegeliana,” *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 2014, 105, <http://www.mutatismutandis.cl/revista@filousach.com>.

¹⁶ Pablo Andrés Castagno, “Una lectura dialéctica de Ernesto Laclau,” en *Pensar lo social: pluralismo teórico en América Latina*, ed. Sergio Tonkonoff (Buenos Aires: CLACSO, 2020), 424, <https://www.jstor.org/stable/j.ctvn96fvk.28>.

¹⁷ *Ibid.*, 427.

¹⁸ Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, 2ª ed. (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 321.

conocimiento se transforma mediante la integración de las contradicciones en una síntesis superior.

Con Marx, la dialéctica se transforma en un método revolucionario. En lugar de centrarse en abstracciones filosóficas, Marx aplica la dialéctica a la historia y la sociedad, argumentando que los conflictos materiales impulsan la transformación de las estructuras sociales. “Habría que decir que la dialéctica en Marx es un método, o una metódica en sentido amplio, o incluso, una concepción del mundo y de la historia, cuyo objeto o cuyo objeto de discurso son las totalidades concretas captadas en su despliegue.”¹⁹

La dialéctica marxista se distingue por su carácter materialista, histórico y crítico. En lugar de recurrir a conceptos abstractos o trascendentales, se centra en el cambio social, entendiendo la historia como una serie de contradicciones entre clases y sistemas económicos. Para Marx, la dialéctica no solo describe la realidad, sino que también es una herramienta para transformarla.

La dialéctica, como hemos recorrido en este análisis, emerge como un hilo profundo y sutil que conecta la experiencia humana a través de los tiempos, revelándose como una herramienta que nos alienta a ver más allá de las apariencias. En cada uno de los pensadores que hemos explorado – de Platón a Marx, pasando por Aristóteles, Kant, Hegel y Fichte – la dialéctica se presenta no solo como una estructura de pensamiento, sino como un pulso que late entre los opuestos, entre lo conocido y lo desconocido, entre la estabilidad y la transformación. Estos autores, cada uno a su manera, encuentran en la dialéctica un medio para enfrentarse a la riqueza y a la complejidad de la vida misma, una herramienta que ilumina las contradicciones para guiarnos hacia un entendimiento más amplio y, quizás, hacia una síntesis que enriquece nuestra visión del mundo.

Nuestro viaje con la dialéctica no se limitará a conceptos abstractos o estructuras fijas; será una exploración activa, especialmente en el misterioso territorio del acto creativo. En el arte, donde la realidad y la imaginación se entrelazan, la dialéctica cobra vida propia, tejiendo sus opuestos: el orden y el caos, la libertad y las limitaciones, la técnica y la inspiración. En este proceso, la dialéctica se transforma en una suerte de lenguaje que da voz a lo que de otro modo quedaría sin expresar. Al contemplar el arte a través de este lente, nos permitimos entrever cómo las tensiones entre fuerzas opuestas son, en última instancia, el aliento mismo de la creatividad, la chispa que enciende nuevas formas, ideas y visiones del mundo. Así, con la dialéctica en nuestras manos, nos disponemos a navegar en el acto creativo, como quien se adentra en un campo fértil donde cada conflicto y cada unión son caminos hacia el descubrimiento de lo que aún espera ser revelado.

¹⁹ Francisco Fernández Buey, “El concepto de dialéctica en Marx,” ed. Salvador López Arnal y José Sarrión Andaluz, *Azafea: Revista de Filosofía* 25 (2023): 61, <https://doi.org/10.14201/azafea2023255166>.

Capítulo 2. Acto creativo

Es momento de dar paso a algunos autores de los que nos vamos a servir para construir ese retrato reconocible de lo que es el acto creativo. En los autores encontraremos el acto creativo cercano a ser un diálogo entre el creador, el mundo que atestigua y su mundo interno, un diálogo que es tanto afirmación de la libertad como también que puede presentarse como una confrontación de sus limitaciones y la oposición a las circunstancias que lo rodean. En la generalidad de los aportes de los autores, La creación no es una acción formulada que se expresa linealmente, la creación es más bien un espacio en donde se encuentran ideas, emociones y técnica para producir un algo nuevo. Zweig y Steiner se inclinarán por destacar el carácter místico y trascendental del proceso, allí el creador es un mediador de fuerzas superiores, mientras que Valéry y Hegel harán énfasis en la necesidad de la técnica y el esfuerzo para transformar el caos en arte. Ventós, por su parte, nos conecta más con una dimensión de introspección del proceso, mientras que Koestler enfatiza en que la idea de la creación es una fusión de elementos que genera algo inesperado y original.

Haremos un esfuerzo de construir una noción comprensible y accesible de lo que entendemos por acto creativo. Reconociendo que la creación artística es un fenómeno que ha fascinado a pensadores y artistas a lo largo del tiempo y que, debido a su complejidad, se resiste a cualquier intento de definición absoluta. Sin embargo, el objetivo aquí no es cerrar el debate ni pretender una conclusión definitiva, sino trazar una senda que nos permita aproximarnos a una comprensión de este concepto. Procedamos entonces deslizándonos en los diversos enfoques y examinando cómo se entrelazan para ofrecernos una imagen más rica y detallada del acto creativo

2.1 Zweig y lo inalcanzable

Observar el acto creativo desde la perspectiva de Zweig es, sin duda, entender la creación como algo trascendental. Zweig no solo ve el arte como el producto de habilidades técnicas o imitación, sino que lo describe como un “milagro,” una aparición excepcional que desafía las explicaciones comunes. Este enfoque eleva el acto creativo a un nivel casi sagrado, donde la obra de arte es portadora de una fuerza interna, que le otorga una vida y un sentido únicos que persisten en el tiempo. Zweig le atribuye a la creatividad un poder similar al de una fuerza sobrenatural, capaz de originar algo completamente nuevo y lleno de significado. Desde esta visión, la creación no es solo un proceso humano, sino una experiencia de transformación que conecta lo humano con algo mayor, algo intemporal y profundo. Así, para Zweig, la creación es una manifestación de lo trascendental en el ámbito artístico. “¿cómo realizó aquel hombre ese milagro? Llevando a cabo simplemente aquel acto divino de la creación, en virtud

del cual surgía algo nuevo de la nada."²⁰ Podemos ver como Zweig concibe al artista no como un imitador sino como aquel capaz de traer al mundo un algo que surge sin antelaciones, algo que carga sobre sí la virtud de la originalidad. Al usar la palabra "divino", Zweig nos pone en una situación de considerar la creación como una expresión trascendental, pues la aparición de algo que surge de la nada supera las posibilidades humanas y toca a la puerta del mundo de lo sobrenatural. Lo inexplicable en el acto creativo es algo constante en Zweig. Al Señalar que " Toda nuestra fantasía y toda nuestra lógica no pueden facilitarnos sino una idea insuficiente del origen de una obra de arte. No nos es dado descifrar este, el misterio más luminoso de la humanidad; acaso no podamos más que comprobar su sombra terrenal."²¹ El autor, nos lleva a pesar sobre los intentos racionales o imaginativos por entender el acto de creación, lo que para él sigue siendo un misterio insondable, que sobrepasa cualquier esfuerzo de comprensión. Zweig sugiere que el arte es una manifestación humana de gran profundidad y que aun siendo humana es inaccesible su comprensión. Misterio que se ofrece a la comprensión tan solo, como el autor lo llama; a través de su "sombra terrenal." en este sentido, existe algo como una forma de abandono del artista, un salto a lo desconocido en el que el creador deja atrás cuanto conoce del mundo para darle la bienvenida a lo inesperado: "El artista sólo puede crear su mundo imaginario olvidándose del mundo real."²² Esa habilidad de expandir un horizonte que trasciende lo habitual sugiere, desde la perspectiva del autor, una responsabilidad: la obligación de hacer que esta visión sea accesible a otros. El acto de crear se convierte así en ofrecer un misterio al alcance de todos, a través de una obra que adquiere forma y presencia en el mundo, haciendo posible que otros la comprendan y la experimenten.

"Toda creación debe materializarse, debe convertirse en materia, para que la comprendamos. Hasta la poesía más preciosa ha de quedar escrita primero en lápiz o tinta y sobre papel."²³ en el pensamiento de Zweig: en el proceso creativo es donde ocurre ese acto de hacer posible lo imposible, y en la materialización de la creación sea, pinturas, música o poemas reside la fuerza de ese milagro que conecta la experiencia humana con una realidad que supera sus límites. Esta realidad se conecta con el genio, con un lado del hombre que sitúa una esfera trascendental, su voluntad queda al servicio de esa fuerza superior, despojándolo de su autonomía que lo transforma tan solo en el instrumento por medio del cual estas fuerzas misteriosas se expresan: "El genio de la inspiración dicta, y el artista no es en verdad más que el escribiente, el instrumento."²⁴ Esta posibilidad de poseer el genio que permita el acto milagroso es una anomalía de mundo cotidiano, es una rareza que se presenta esquivada a la mayoría, "He aquí un hombre o una mujer [...] pero de pronto ese solo hombre da cumplimiento a algo que nos está negado a todos nosotros."²⁵ Lo divino, lo místico, el misterio y las ideas que van más allá de los límites de la comprensión humana se presentan en Stefan Zweig cuando describe el acto creativo. Para el autor el artista es superado en su condición humana y es tan solo medio para la expresión de un algo misterioso que se hace un fin. Hay una fuente de inspiración superior que se sitúa por encima del mundo material y nos ofrece el autor el señalamiento de un factor de necesidad de la materialización de esa

²⁰ Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística* (1940), 3.

²¹ Ibid., 4.

²² Ibid., 6.

²³ Ibid., 8.

²⁴ Ibid., 9.

²⁵ Ibid., 3.

fuerza a través de la obra. La obra habla de un mundo inalcanzable, para el autor las esperanzas en conceptualizar acerca de la creación son limitadas, es la obra misma la que nos habla del misterio.

2.2 George Steiner. Libertad y Potencial Creativo

Pasemos a ver el acto creativo en donde hay una conexión entre libertad, potencialidad y el misterio. A lo largo de su obra *Gramáticas de la creación*, Steiner desarrolla una mirada en la que se puede ver a la creación no solo como el acto de producir algo nuevo, sino que está sujeta a una serie de tensiones entre lo posible, lo real, y la libertad en el ser humano. Para Steiner, la distinción predominante en el acto creativo es la de ser una afirmación de la libertad del creador. El autor nos menciona que "Nos encontramos ahora en posición de sugerir una definición preliminar de 'creación'. El acto creativo y aquello que engendra se caracteriza por dos atributos primarios. Es una afirmación de la libertad; es integralmente libre."²⁶ Esta libertad de la que nos habla el autor no es solo una libertad externa, sino que se entrelaza con la capacidad del artista de trascender las limitaciones materiales. El artista, en su trasegar creativo, escapa del yugo de su contexto, arrojándose a la aventura de crear algo nuevo y único. La creación lejos de ser simplemente una copia del mundo, es un faro que marca la potencialidad del ser humano de moldear y transformar la realidad. Haciendo posible algo que bien podría quedarse en la infinitud de todo aquello que no ha llegado a ser "Toda forma de creación auténtica y consecuente procede de la libertad concomitante de no ser, de no haber llegado al ser."²⁷ El autor sugiere que traer algo al mundo es una decisión consciente. De este modo, la libertad se manifiesta no solo en la capacidad de hacer, sino también en la capacidad de no hacer, de elegir entre incontables posibilidades.

Es de destacar que, en Steiner la noción de la creación es dada como un proceso ligado a lo posible, a lo que podría haber sido pero que, de alguna manera, ha sido realizado. En sus palabras: "El segundo atributo cardinal de la creación consiste en una inclusión aparentemente paradójica: la obra creada nos declara, con mayor o menor evidencia, que podría no haber sido o que podría haber sido de otra manera."²⁸ Aquí se observa que la creación no es un acto cerrado y definitivo, sino que alberga dentro de sí misma la contingencia: formas posibles, lenguajes posibles, materiales, visiones, todo podría o no haber existido en absoluto. En el autor la apertura a lo posible es esencial en el proceso creativo lo que implica que una conexión con la bastedad de lo que potencialmente no es, pero que podría ser.

Steiner abre un marco de discusión en la que el artista nos solo crea para su momento, sino que de alguna manera inserta a través de su obra un elemento que conecta con la historia, inserta el autor ese componente temporal en el que el artista crea también para el futuro. Él afirma que: "El creador conjurará a un sucesor, quizá lejano, para que complete su propósito. Bajo su forma más original, la más acabada para nuestro entendimiento, el arte anuncia lo

²⁶ George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2001), 92.

²⁷ Ibid., 92.

²⁸ Ibid., 93.

que ha de venir.”²⁹ El acto de crear, desde esta mirada, no se limita a una relación entre el artista y su obra, sino que proyecta un eco hacia el futuro. El arte, según Steiner, siempre señala un porvenir, que anticipadamente aguarda por nuevas interpretaciones que serán descubiertas por las generaciones venideras. El artista emerge como un visionario que va creando una realidad con la certeza de que en un tiempo en que, de él solo quede su obra, o su camino, este pueda ser completado o reinterpretado por otros.

Si bien hablar acerca del acto creativo es abordar un tema de gran complejidad que requiere una cierta seriedad en la aproximación el tema Steiner nos pone frente a la sorpresa y humor en el proceso. Él sostiene que “La invención es en muchas ocasiones profundamente humorística. Sorprende por cuanto la creación, en el sentido griego del término que genera toda la filosofía, *thaumázein*, nos deja atónitos.”³⁰ El autor destaca el asombro y el descubrimiento como aspectos clave en la creación, donde algo inesperado puede aparecer de forma natural, sin una lógica estricta ni una planificación rígida. Es como si la creación dependiera de la capacidad del artista para dejarse sorprender, para reaccionar a influencias y elementos que interactúan de forma impredecible con sus ideas, dando lugar a resultados únicos. Esta capacidad de asombro es lo que permite la frescura en el arte, pero al mismo tiempo, los creadores no pueden separarse completamente de su contexto cultural e histórico, ya que trabajan siempre desde materiales y convenciones que ya existen en su entorno.

“incluso el más grande de los poetas trabaja en y con medios lingüísticos preexistentes” y que el “compositor más original subvierte las convenciones que ha heredado de la historia de la música.”³¹ Esto sugiere que toda obra de arte, puede ser innovadora, pero está en un constante diálogo con la tradición. Por tanto, los artistas no pueden crear a partir de la nada; sus herramientas, sean las palabras, sonidos o imágenes, tienen un momento histórico y una carga cultural de la que no pueden despojarse.

El autor se sirve de darnos el ejemplo de *Las señoritas de Avignon* de Picasso como recurso ilustrativo de esta idea. Steiner observa que esta obra “no depende solo del óleo, del lienzo y de la forma de la pincelada, utilizados tiempo atrás, sino que cita e implica el pasado que trata de superar.”³² Aunque esta pintura representó un punto de inflexión brutal en el arte moderno, su elaboración le corresponde al uso de las técnicas y las formas tradicionales. Picasso no solo emplea recursos y medios presentes en la tradición, sino que también se refleja las formas clásicas del Renacimiento o el influjo del arte africano, Picasso rompe con ellas de manera audaz y deliberada. Por tanto, su obra se deviene en innovación al tiempo que en conversación con la historia. Para el autor La novedad en el arte no surge *ex nihilo* (de la nada), sino que se construye a partir de la relación con lo que ya existe.

El creador, según Steiner, es un ser profundamente anclado en su realidad, tocado por las fuerzas que lo rodean y lo impulsan. Su proceso creativo no es una simple chispa espontánea, sino una compleja interacción de su sensibilidad, su historia y su emocionalidad. Cada obra surge de un diálogo constante con las herramientas heredadas, las convenciones culturales, y

²⁹ Ibid., 64.

³⁰ Ibid., 79.

³¹ Ibid., 80.

³² Ibid., 81.

el devenir de su tiempo. La creación, en este sentido, se nutre de lo que ha sido y de lo que podría ser, combinando lo posible con lo contingente. Steiner describe al creador como un visionario que proyecta hacia el futuro, llevando consigo las huellas de su contexto mientras exploran nuevas dimensiones. En cada obra, se manifiesta tanto la tradición que lo nutre como su aspiración de superarla; así, el acto creativo se convierte en una afirmación de libertad que desafía los límites y conecta, a través del arte, la sensibilidad humana con el vasto misterio de lo que aún está por venir.

2.3 Ventós. Creatividad y Diálogo con la Materia

Para Ventós, crear arte implica una conexión entre el artista, su mundo exterior y su vida interior. El artista, la materia con la que trabaja y su entorno se combinan para hacer posible la creación, aunque también se ven influidos por las propias limitaciones internas del artista. Esto hace que la creatividad sea, a la vez, algo personal y algo que parece trascenderlo. Ventós destaca que el proceso creativo no es siempre algo planeado o completamente consciente, ya que a veces se da de forma misteriosa. Menciona a Picasso como ejemplo de un artista que, en ciertos momentos, parece perder el control racional sobre lo que está creando.” Un cuadro me viene de lejos; quién sabe de cuán lejos, yo lo he adivinado, lo he visto, lo he hecho y, sin embargo, al día siguiente, yo mismo no veo lo que he hecho (...) lo que yo he puesto, quizás, contra mi voluntad».”³³ Esta cita de Ventós sugiere claramente que en el proceso creativo pueden surgir elementos que escapan a una comprensión completamente racional. Nos da a entender que la creación no siempre está bajo control consciente o racional, sino que puede involucrar impulsos, intuiciones o experiencias que se manifiestan sin plena intención o comprensión del artista. Este reconocimiento de fuerzas internas o misteriosas dentro del acto creativo refuerza la idea de que la creatividad a veces se alimenta de lo inexplicable, de algo que está más allá de una planificación lógica o de un entendimiento racional completo. En este sentido, el ser humano, con sus limitaciones, deseos y libertad, está en un constante descubrimiento de sí mismo, siempre bordeando lo conocido y lo desconocido. Así, la creatividad, el arte y la reflexión se convierten en puertas que nos acercan a esa esencia misteriosa, sugiriendo que la profundidad humana, en sus experiencias y aspiraciones, es tanto un enigma como un motor para explorar, expresar y transformar el mundo.

El autor nos lleva a un escenario de libertad en el que el artista, desprovisto de restricciones metafísicas, se enfrenta a sus capacidades. Aquí, Ventós recurre a una reflexión de Bataille para resaltar los alcances de esta libertad: “«El hecho de que se reconoce que Dios ha muerto escribía Bataille no puede entrañar una más decisiva consecuencia. Dios representa el único (sic) límite que se opone a la libertad del hombre; libre de Dios, esta voluntad se entrega desnuda a la pasión de dar al mundo una significación que le embriaga. El que crea la figura o escribe no puede (ya) admitir ningún límite a su actividad; dispone completamente, sólo, de todas las convulsiones humanas posibles y no puede rechazar esta herencia de un poder divino que le pertenece».”³⁴ Esta cita señala no solo la desaparición de las barreras externas

³³ Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 4ª ed. (Barcelona: Edicions 62, 1989), 95.

³⁴ *Ibid.*, 97.

en el acto creativo, sino que deja ver a las potencialidades creativas humanas como cosa de carácter divino. En donde el creador se desenvuelve en un escenario que estaba exclusivamente dado a una entidad trascendental. Esta visión sostiene que lo inexplicable y lo profundo no necesariamente se encuentran en un ámbito místico externo, sino en la propia existencia humana. La conciencia de nuestras emociones, aspiraciones, tensiones y la necesidad de dar sentido a nuestra existencia muestran que somos capaces de crear y de dotar de significado al mundo, lo cual es algo enigmático y que desafía una comprensión racional total.

El autor en otro momento va a citar al pintor abstracto Carrade con lo que nos lleva a reflexionar acerca de esa libertad absoluta que lejos de exonerar de conflicto alguno el acto creativo, se deja ver como un campo de batalla que se da ya no en el exterior sino al interior del artista. "Como dice el pintor abstracto Carrade: «Llega el día en que uno se da cuenta de que el debate se plantea en otro lugar. Es en el fondo de nosotros mismos donde existe el obstáculo, el pasaje que hay que abrir. La barrera no es ya el árbol, la manzana o la casa, sino uno mismo.»"³⁵ En esas palabras podemos ver un aire de peso que recae sobre artista, su mundo interno se vuelve el mayor desafío, hay una conquista de los elementos afuera que deviene en una mirada más hacia a dentro. Ventós, al citar esta reflexión de Carrade, parece señalar que el proceso de creación artística y el acto de vivir mismo implican tanto libertad como conflicto, ambos profundamente enraizados en la subjetividad del individuo. En ese sentido, el misterio de la existencia y los obstáculos que surgen son inseparables y tienen su origen en el propio ser, revelando que el acto de conocerse y de crear son procesos paralelos y cargados de tensión interna en la que el artista no fuerza sus ideas de forma estricta; en cambio, deja que el mundo a su alrededor influya y cambie lo que crea. Así, el entorno se convierte en la base que inspira y ayuda al artista a explorar su propio mundo interior.

Se trata de un intercambio constante: el mundo externo y el mundo interno se enriquecen y transforman mutuamente. "En esta época, la contingencia del arte se manifiesta en la ejecución, y el proceso de creación artística consiste en un «diálogo» con la materia de la que se sirve el artista."³⁶ En esta cita Ventós vincula al artista con el mundo exterior al describir el proceso creativo como un "diálogo" con la materia. Aquí, los elementos externos, o la "materia," se convierten en algo más que simples herramientas o recursos; son como vehículos o puntos de partida para que el artista explore y exprese su mundo interior. La contingencia del arte en la "ejecución" sugiere que, en el acto de creación, lo que surge no es solo el control técnico o la manipulación, sino también una respuesta, un intercambio en el que la materia misma cobra vida y le devuelve al artista algo inesperado, el artista se desplaza bajo la resistencia material y media con sus posibilidades para hacer posible la materialización de la creación. la contingencia sería entonces esa interacción fluida entre el artista y los medios que utiliza lo que permite una forma de espontaneidad en que el acto creativo no está previamente planificado a su vez que se adapta a las variables circunstancias del proceso creativo.

El mundo exterior, en este contexto, se convierte en un espacio que el artista conquista y seduce a través de su compromiso y esfuerzo por perfeccionar su lenguaje creativo. A través

³⁵ Ibid., 97.

³⁶ Ibid., 98.

de la maestría de su técnica, el artista no solo da forma a su visión, sino que también logra que el mundo externo se vuelva accesible, cargado de significado y transformado en un reflejo de su propio universo interno. Es como si cada trazo, cada decisión estética y cada detalle técnico sirvieran para establecer una conexión íntima entre el artista y lo que observa, ofreciendo a los demás una entrada a esa visión única y conquistada mediante su dedicación creativa. "Pintura que no habla sino de lo que la pintura es: la tensa relación que un hombre de nuestro tiempo mantiene con su mundo y cuya intuición formal y maestría técnica le permiten hacer de ella una obra que abre a los demás una nueva perspectiva."³⁷ Entonces podríamos decir que el artista, en este caso el pintor, a través de su obra y la destreza de su técnica comunica su experiencia vital, su relación y conexión con el mundo que le rodea y desde la experiencia estética que pone a disposición de un posible observador provoca nuevas miradas del mundo, otras formas de relacionarse con la misma realidad.

Aunque el dominio técnico es esencial en la creación artística según el autor, su papel es secundario respecto a la emoción que el artista busca expresar, el valor real de la obra no radica en que se aprecie el proceso técnico ni en los pasos que llevaron a su creación, sino en la capacidad de la obra para transmitir una emoción pura y directa al espectador. Esto implica que, aunque la técnica es el medio a través del cual el artista "conquista" su lenguaje, su verdadera fuerza creativa se encuentra en su intención de provocar una experiencia emocional. "«Desearía que nadie vea jamás cómo ha sido hecho mi cuadro. ¿Para qué serviría? Lo que deseo es que de mi cuadro salga únicamente la emoción» (Picasso, *Propos.* loc. cit., p. 619)."³⁸ Ese deseo del pintor que encarna la voz de Picasso pareciera referirse a la creación como una suerte de acto de magia, en donde la gracia radica en desconocer los métodos, la fantasía está en que el mago hace posible lo imposible y aunque el artista no es un prestidigitador que inserta deliberadamente conjeturas imposibles. Si está condicionado por las limitaciones de los medios que usa y esos medios pueden ser observados y tal vez esa observación pervierte la apreciación de un misterio creativo que va más allá del método que se haya usado en la ejecución de una obra.

En términos generales, podemos afirmar que para Ventós la creación siempre debe partir de algo contingente, ya sea material o conceptual: "El arte ha de partir de algo contingente, pero no sólo las figuras o formas del mundo lo son."³⁹ Esto significa que la creación artística, aunque no necesariamente deba estar basada en la representación directa de la realidad, siempre estará anclada a algún elemento de lo real en el mundo, ya sea en una forma concreta o en la figuración, en elementos materiales o en ideas abstractas. El autor parece aterrizar la subjetividad del acto creativo, mostrando que, si bien hay un espacio enorme de sorpresa y de misterio en torno a la producción del arte, el artista en tanto que ser humano, no puede escapar de su mundo y su creación estará siempre conectada a ese mundo. Aun así, el acto creativo es un proceso complejo, en el que participa el mundo externo del artista como el mundo de ser interno.

³⁷ Ibid., 104.

³⁸ Ibid., 104.

³⁹ Ibid., 98.

2.4 Paul Valéry y el control

Según Valéry en el acto de creación hay una intención implícita del creador de compartir o transmitir una visión o experiencia que lleva en su interior. Aunque este impulso no asegura una reproducción exacta de lo que el artista siente o percibe, su obra busca despertar en el espectador una resonancia similar, una especie de eco de esa experiencia o perspectiva personal del mundo. "Una acción voluntaria que, en cada una de las artes, está muy formada, que puede exigir un largo trabajo, las atenciones más abstractas, los conocimientos más precisos, viene a adaptarse en la operación del arte a un estado del ser que es del todo irreducible en sí, a una expresión finita, que no se corresponde a ningún objeto localizable, que podamos determinar y alcanzar mediante un sistema de actos uniformemente determinados; y esto acabando en esta obra, cuyo efecto debe ser reconstituir en alguien un estado análogo; no digo parecido (pues nunca sabremos nada), sino análogo al estado inicial del productor."⁴⁰ Se podría decir que, para Valéry, la creatividad no es solo un chispazo de inspiración espontánea, sino un proceso estructurado que exige conocimientos y habilidades específicos para que el artista pueda plasmar sus ideas con claridad. Valéry parece subrayar que, aunque la interpretación de una obra es infinitamente diversa y depende de cada espectador, el esfuerzo del artista por depurar su lenguaje permite que su intención artística se exprese de forma más comprensible. Así, Valéry cuestiona la idea de que la creación sea solo emocional o impulsiva, mostrándola más bien como un equilibrio entre intuición y control que busca resonar en el espectador. Aunque esa acción técnica del artista, las herramientas y métodos que utiliza, se sincroniza tan profundamente con el impulso creativo que ambos aspectos (inspiración y técnica) se funden. En este sentido, el propio movimiento interno de creación actúa tanto como motor de inspiración como medio de realización, haciendo que el artista pierda la percepción clara de dónde termina la inspiración y dónde comienza la ejecución.

"el propio movimiento interno de producción le da, a la vez e indistintamente, el impulso, el fin exterior inmediato y los medios o los dispositivos técnicos de la acción."⁴¹ Podemos ver en sus palabras, cómo en el complejo proceso creativo, la inspiración y los medios técnicos hacen presencia al unísono, de manera dinámica y fluida, donde el creador es capaz de transformar las ideas en obra o en formas artísticas haciendo uso de las herramientas a su disposición en ese momento de creación. para el autor creación y la técnica no se presentan de forma secuencial en el acto de creación, sino que aparecen en el proceso de manera simultánea.

En lo que respecta al caos y orden Valéry los introduce como elementos esenciales en el proceso creativo. Afirma que: "cuando el espíritu está en juego, todo está en juego; todo es desorden, y toda reacción contra el desorden es de la misma especie que éste."⁴² podríamos tomar este comentario como elemento clave para comprender cómo Valéry percibe el acto creativo en tanto que proceso emergente del caos. Aunque el autor también aclara que el desorden desde su punto de vista y componente del acto creativo no es algo de carácter negativo, sino por el contrario la "condición de su fecundidad" (Valéry 1935, 129). En otras

⁴⁰ Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (París: Nouvelle Revue Française, 1935), 127.

⁴¹ Ibid., 128.

⁴² Ibid., 129.

palabras, es ahí, en el estado caótico donde nace la creatividad, y es el artista quien debe hacer frente a este desorden para construir algo nuevo y significativo. El artista no tiene opción según el autor, " El desorden es esencial para la «creación», en tanto que ésta se define por un cierto «orden»."⁴³ En tanto que el desorden es esencial, el producto final o la obra que emerge de él, debe ser ordenado y estructurado. El proceso creativo desde esta mirada es, entre tanto, un balance minucioso y fino entre la fluidez de la libertad al tiempo que el sometimiento de ese influjo a una estructura que de paso a que la obra se materialice en una forma concreta y comprensible.

Valéry nos comparte la observación de que el arte, en cualquier forma, se desarrolla a partir de "elementos iniciales" que llama "producciones espontáneas de la sensibilidad."⁴⁴ Este comentario habla de la respuesta primaria en la creación artística como un nacimiento espontáneo que luego se moldeará, refinada y controladamente a través de las técnicas y estructuras formales. En Valéry, la espontaneidad emerge solo como punto de partida, pero es insuficiente por sí misma; el proceso creativo pleno exige la participación activa tanto del intelecto como de la técnica para el desarrollo de esas sensaciones iniciales en una obra de arte acabada.

La perspectiva de Valéry en lo general del acto creativo, es una relación entre el caos y el orden, la espontaneidad y la técnica. Podríamos decir que para el autor el arte surge a partir de un proceso que combina la sensibilidad o el aspecto más espontáneo con el rigor técnico o cierta formalidad. y aunque el desorden es fuente esencial del proceso creativo, el resultado final debe presentarse ordenado. Valéry no ve la creatividad como una aparición espontánea de inspiración, sino como un proceso enriquecido por muchos factores que involucran lo consciente y disciplinado que dan a ese impulso interno el soporte de una acción técnica deliberada.

2.5 Hegel. Creatividad y Espíritu Artístico

En el concepto de acto creativo en Hegel se presenta una relación entre la fantasía, la técnica y la inspiración del artista. Según el autor, el proceso de creación artística no solo implica habilidades técnicas o el solo impulso sensible, sino que es dado en la convergencia de elementos subjetivos y objetivos que hacen de la obra un algo que contiene significado espiritual y estético.

La imaginación y la habilidad técnica del artista, son para Hegel una relación conectada con la inspiración: "Ahora bien, la actividad de la fantasía y de la ejecución técnica, consideradas para sí como circunstancia del artista, es lo que, en tercer lugar, se suele llamar inspiración."⁴⁵ podemos ver en sus palabras que para Hegel la inspiración no es un fenómeno independiente y espontáneo, que se presenta y arrastra al artista en una posesión que provoca la pérdida de

⁴³ Ibid., 203.

⁴⁴ Ibid., 160.

⁴⁵ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, trad. Alfredo Brotóns Muñoz (Madrid: Ediciones Akal, 1989), 207.

su voluntad o la participación del artista. La inspiración tampoco es dada como una fuerza sobrehumana en la que la participación del creador es ninguna. Para Hegel la inspiración está intrínsecamente ligada a las posibilidades y las capacidades del artista para conectar su imaginación con su destreza técnica. Pero que, a su vez, por sí solas tampoco son la fórmula completa para la creación. “Ni aquel estímulo sólo sensible ni las meras voluntad y decisión procuran una auténtica inspiración, y la aplicación de tales medios sólo demuestra que el ánimo y la fantasía carecen en sí todavía de un verdadero interés.”⁴⁶ Para el autor la creación artística surge, solo cuando el artista tiene un interés verdadero, es decir que su atención está centrada en un algo específico, ya que “si el impulso artístico es de índole correcta, este interés ya se ha lanzado de antemano sobre un objeto y un contenido determinados y los ha fijado.”⁴⁷ Esa fijación será entonces la fuerza que moverá todo el devenir del acto creativo, hay un interés dice el autor, que bien podría ser de carácter emocional o reflexivo, lo que se ve en sus palabras es que debe haber una fuerza que motiva el diálogo con la imaginación y las habilidades técnicas.

La vitalidad del artista es otro elemento fundamental en el proceso creativo. Hegel afirma que “En tal caso la inspiración del genio procede de sí mismo. Y un artista auténticamente vivo encuentra precisamente por obra de esta vitalidad mil pretextos para la actividad y la inspiración, pretextos ante los cuales otros pasan de largo sin verse afectados.”⁴⁸ Este pasaje sugiere que el verdadero genio artístico no se basa únicamente en factores externos para que ocurra la creación. Según el autor, la “vitalidad” del artista va más allá de simplemente estar vivo en el sentido físico. La vida del artista, cuando posee una autenticidad genuina, es en sí misma una fuente inagotable de inspiración y creatividad, permitiéndole continuamente expresar y dar forma a nuevas obras. Así, esta vitalidad no es solo algo biológico, sino más bien una energía espiritual que impulsa al artista a ver y explorar la vida como un campo constante de posibilidades creativas a través del dominio de un lenguaje o destreza técnica. “Esto puede ciertamente considerarse como algo meramente técnico que no tiene nada que ver con lo propiamente hablando artístico; pero cada artista trabaja en un material sensible y es prerrogativa del genio apoderarse por completo de este material, de modo que la destreza y habilidad en lo técnico y artesanal constituye un aspecto del genio mismo.”⁴⁹ podríamos considerar que el genio requiere un rigor del control del material que usa como pretexto de la creación, “apoderarse por completo” parece ser una expresión que alude a la dominación del medio, pero no es una dominación cualquiera es la dominación de un medio a tal nivel que el uso mismo del material se convierte en la expresión del genio. “El arquitecto, el escultor, el pintor, el músico están atados a un material enteramente concreto, sensible, en el que deben elaborar íntegramente su contenido.”⁵⁰ El uso del material traza los límites del material mismo a su vez que el material exige y determina unas habilidades concretas del artista para el buen uso o el dominio del material. “cuanto más específica es la determinación en que el artista debe concentrarse, tanto más específicos devienen también el talento exigible para esta y sólo esta clase de representación.”⁵¹

⁴⁶ Ibid., 208.

⁴⁷ Ibid., 208.

⁴⁸ Ibid., 209.

⁴⁹ Ibid., 566.

⁵⁰ Ibid., 720.

⁵¹ Ibid., 720.

Hegel destaca el punto de las habilidades específicas cuando el material artístico es algo concreto; Por ejemplo, si pensamos en un pintor especializado en retratos al óleo, podemos imaginar que ha desarrollado destrezas muy particulares, como el conocimiento de la anatomía, el dominio de las proporciones y la técnica de sombreado para crear volumen. Estas habilidades son necesarias para trabajar con precisión en ese medio, ya que el material mismo exige un dominio técnico para que la obra logre su mejor expresión. A su vez, este control técnico permite que el artista libere su creatividad y deje fluir su imaginación en el proceso creativo. En este sentido el autor nos habla de la actividad objetiva es decir lo técnico y la actividad subjetiva que sería la fantasía. “la obra de arte brota del espíritu, precisa de una actividad subjetiva productora, de la que procede y es, como producto suyo, para otro, para la intuición y el sentimiento del público. Esta actividad es la fantasía del artista.”⁵² como vemos en la cita, la fantasía se ejerce para permitir la manifestación del espíritu y en la misma fantasía se construye la existencia del otro, del espectador, de las emociones y la experiencia estética que tiende el puente entre el artista y su público o tal vez podríamos decir que conecta los espíritus.

En esta breve mirada de las palabras de Hegel, el acto creativo se torna como algo que no se limita a la mera destreza técnica o al estímulo sensible, sino que es una combinación de fantasía, técnica, inspiración y vitalidad. El genio artístico sería entonces aquel que puede conectar estos elementos permitiendo que aparezca la obra de arte que comunica algo profundo y significativo al mundo.

2.6 Arthur Koestler. Fusión de Contrarios Creativos

En el acto creativo Según Arthur Koestler, se fusionan dos sistemas de pensamiento que normalmente se presentan como incompatibles entre sí. Es una forma de enfrentamiento que provoca una situación que sorprende. Cosa que sucede en diversas áreas del conocimiento y la expresión humana, como el humor, la ciencia y el arte. El autor sostiene que "El acto creativo del humorista consiste en producir una fusión momentánea de dos matrices habitualmente incompatibles. El descubrimiento científico, como veremos más adelante, puede describirse de forma muy similar, como la permanente fusión de matrices mentales previamente consideradas incompatibles."⁵³ Esta confrontación a razón de su sorpresa en los elementos que la proponen, es vista por el autor como el detonante de diferentes reacciones o impresiones. "cuando dos matrices de percepción o intelecto independientes interactúan, el resultado [...] es tanto una colisión que termina en risa, como una fusión que provoca una nueva síntesis intelectual, o bien una confrontación en la experiencia estética."⁵⁴ Este encuentro o confrontación puede dar lugar, según el contexto en el que ocurre, a diferentes resultados: una comprensión más profunda sobre algún tema, una nueva perspectiva artística o estética, e incluso un momento cómico en el que se revelan lo absurdo, lo paradójico o la

⁵² Ibid., 203.

⁵³ Arthur Koestler, “El acto de la creación,” trad. E. Aladro, *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 7 (2002): 219.

⁵⁴ Ibid., 208.

exageración. En cada caso, surge una tensión entre elementos que antes estaban desconectados.

Koestler usa el recurso de observar cómo se da la dinámica del humor, para de alguna manera abrir una discusión más amplia, discusión en la que cabe el tema del acto creativo, cosa que es de nuestro interés. "el humorista ha solucionado su problema al unir dos matrices incompatibles en una síntesis paradójica. Su público, por otro lado, ve sus expectativas truncadas y su razón convulsa por el impacto de una segunda matriz tras la primera."⁵⁵ El humor se basa en el factor sorpresa o desconcierto que surge al combinar dos ideas aparentemente incompatibles, provocando una reacción emocional y mental clave para el efecto gracioso. Este mismo principio se aplica al arte en general: aunque el humor es solo una de las posibles emociones, el impacto es mayor cuando las ideas se presentan de manera inesperada. Cuanto más sorprendente es la combinación de elementos en una obra, más profunda será la emoción que despierta y la capacidad de abrir nuevas perspectivas o maneras de ver el mundo en quien la contempla.

El artista, al encontrarse inmerso en el mundo, percibe la realidad que lo rodea como un territorio que parece ya completo, donde cada elemento, cada forma y cada concepto parecen haber sido ya expresados o definidos. A simple vista, todo está ante él, como un vasto paisaje en el que no parece haber lugar para una verdadera novedad. Este mundo parece ser una colección cerrada, un conjunto de significados y símbolos acumulados que, como un enorme espejo, reflejan lo que ya ha sido dicho, lo que ya ha sido vivido. Y ante este espejo, la creación parece encontrar un desafío casi paradójico: ¿cómo añadir algo que no repita las resonancias ya presentes en el mundo, ¿cómo dotarlo de un destello de frescura?

Es en este punto donde la búsqueda de algo genuinamente nuevo requiere, como sugiere Koestler, no un viaje hacia un lugar externo o un territorio aún no explorado, sino un salto en el horizonte interno. Es necesario adentrarse en el misterio de la relación inesperada, en el arte de reordenar lo ya existente, de hacer que lo cotidiano cobre una fuerza inédita. La genialidad, entonces, se encuentra en ese acto de mirar los elementos familiares desde ángulos insospechados, de fundir en un solo momento lo que parecía permanecer separado y ajeno. Koestler vislumbra en el acto creativo esta capacidad única de combinar de manera sorpresiva aquello que ya está aquí y de hacer que las ideas ordinarias relumbren bajo una luz desconocida.

Esta combinación inesperada abre grietas en la superficie del mundo conocido, permitiendo vislumbrar algo nuevo y revelador. En este sentido, el acto creativo es un movimiento de audacia: toma lo aparentemente estático y finalizado y lo sacude con la chispa de la posibilidad. El artista no parte hacia un lugar externo en busca de materiales inéditos, sino que hace de su propia mirada un viaje hacia nuevas conexiones. Se convierte, entonces, en un mago de los encuentros imposibles, un explorador de los caminos que cruzan en la intersección de ideas que hasta entonces no parecían posibles juntas. Así, la creación no es la introducción de algo ajeno al mundo, sino la revelación de lo extraordinario en lo que, hasta ese momento, parecía solo ordinario.

⁵⁵ Ibid., 208.

2.7 Diálogo entre las perspectivas

A pesar de sus diferencias, los autores analizados permiten establecer un diálogo fecundo en torno al acto creativo. Un punto de convergencia clara es la tensión entre espontaneidad e intervención consciente. Zweig, Valéry, Hegel y Ventós coinciden en que la creación no es un simple impulso repentino ni una ejecución puramente técnica, sino un proceso que exige disciplina, atención y confrontación con lo material. Zweig destaca el componente místico y misterioso del momento creativo, pero reconoce que este debe encarnarse, traducirse en forma, para volverse comprensible. Valéry y Hegel, por su parte, subrayan el papel de la técnica y el rigor como condiciones necesarias para que la inspiración adquiera sentido y estructura. Ventós aporta una mirada introspectiva, en la que la técnica se configura como diálogo con la materia más que como dominio sobre ella.

Aunque cada uno concibe la inspiración de modo distinto —Zweig desde lo místico, Hegel desde el Espíritu, Valéry desde la razón creadora, Ventós desde la materia—, todos coinciden en un punto esencial: sin técnica, la obra no puede existir. La dimensión inmaterial de la creación necesita del trabajo consciente para ser plasmada. Esta necesidad remite a la experiencia humana misma: lo que llega “de lo desconocido” solo cobra forma mediante un esfuerzo sostenido de elaboración. Otra tensión recurrente en estos autores es la relación entre caos y orden. Valéry considera el desorden como condición necesaria para la fertilidad creativa: es en lo informe, en la ruptura de estructuras fijas, donde se generan combinaciones inéditas. Para Steiner, en cambio, el caos es una condición de posibilidad que el artista transforma activamente mediante decisiones libres. En ambos casos, el desorden no representa una carencia, sino un terreno fértil, un punto de partida para la invención.

El acto creativo aparece, así como una fusión de dimensiones: inspiración y método, impulso y estructura, caos y forma. A su vez, es también una afirmación de la libertad del creador frente a sus propias limitaciones y las impuestas por el contexto. Crear exige sensibilidad, pero también rigor intelectual. El artista transforma no solo una materia, sino también sus propias condiciones: convierte lo incierto en posibilidad, y el obstáculo en impulso. En ese sentido, la creación no es solo una operación técnica, sino un diálogo complejo entre el artista, su mundo y su singularidad. Es un proceso en el que convergen imaginación, técnica, entorno, historia y subjetividad. El creador negocia constantemente entre lo que desea expresar y lo que puede realizar, entre su impulso interno y las resistencias que encuentra fuera. El acto creativo implica, entonces, dar forma al caos, no solo como desafío estético, sino como forma de interpretar el mundo. Los autores estudiados ofrecen así representaciones complementarias del artista: canal de lo divino (Zweig), técnico meticuloso (Valéry), agente de libertad (Steiner), intelectual integrador (Koestler), encarnación del Espíritu (Hegel), y dialogante con la materia (Ventós). Lo que se revela es un acto creativo que no puede reducirse a una sola dimensión: está compuesto por capas superpuestas de técnica, intuición, contradicción, sensibilidad y mundo.

Una imagen útil para sintetizar esta complejidad es la del marinero, que, con el horizonte como única referencia, se adentra en un océano de posibilidades. Como el artista frente a una

obra por hacer, el marinero parte de una base conocida —sus herramientas, su saber técnico—, pero sabe que la travesía será incierta. El mar, como la creación, es impredecible: puede ser calmo o tempestuoso, pero siempre exige atención, escucha y adaptación. Navegar, como crear, es responder activamente a las condiciones cambiantes del entorno.

A veces, el camino es claro: las ideas fluyen y el gesto se afina con precisión. Otras, la tormenta desorienta, y el creador debe confiar más en su intuición que en el mapa. Valéry recordaría que no basta con dejarse llevar por el impulso: cada decisión debe estar guiada por un dominio consciente de los medios. Steiner, por su parte, subrayaría que en esa elección —aún en el desconcierto— reside la libertad creadora. Como en toda travesía, también hay encuentros inesperados. Koestler vería en estas colisiones de ideas el germen de lo nuevo: la invención nace del cruce de lo aparentemente inconciliable. Hegel añadiría que cada avance es también una profundización en el espíritu: crear es confrontarse con uno mismo, dejarse transformar por lo que se produce. Para Ventós, ese proceso ocurre en conversación constante con el mundo: el entorno, la materia, el tiempo, todos forman parte del diálogo que configura la obra.

Cuando el marinero llega a un nuevo horizonte —o simplemente a otro punto del trayecto—, ha cambiado junto con su barco. La creación artística es análoga: no solo transforma el mundo mediante la obra, sino que también transforma al artista que la produce. El arte no es un puerto final, sino el eco de una navegación siempre en curso, el testimonio de un movimiento que no se detiene.

Capítulo 3. Tensiones Dialécticas en el Acto Creativo

“Todos los hombres son iguales: hay que entender por esto que todos los hombres participan igualmente en la esencia del hombre.”

Sartre, J.-P. (2004).

La creación artística no puede ser comprendida plenamente si se la reduce a un conjunto de técnicas, influencias o decisiones individuales. Este trabajo parte de la hipótesis de que el acto creativo encarna una estructura dialéctica profunda: no simplemente como un recurso metodológico para su análisis, sino como la forma misma en que la creación se da. En esta perspectiva, la dialéctica es una condición ontológica de la producción artística, constituyendo su modo de ser más esencial. Crear no es simplemente producir una forma; es atravesar una tensión entre contrarios que se resisten a la síntesis fácil, pero cuya fricción da lugar al nacimiento de lo nuevo. Desde esta óptica, el proceso creativo es intrínsecamente conflictivo: oscila entre impulso e inhibición, entre materia y espíritu, entre lo dado y lo imaginado. Cada obra nace en medio de una lucha. Esta lucha no es meramente psicológica ni cultural, sino una forma específica de relación entre polos opuestos que pugnan por afirmarse, transformarse y, en ciertos casos, superar sus propias limitaciones. La obra de arte

no elimina esta tensión, sino que la condensa, la hace visible y operativa. En este sentido, el artista no resuelve la contradicción, sino que la habita.

Esta visión encuentra un eco filosófico en Hegel, para quien el arte “individualiza” y realiza ideas abstractas en la materia sensible, obligando al artista a trabajar desde la contradicción entre lo espiritual y lo material, entre el concepto y su expresión.⁵⁶ En esta clave, la obra de arte no es una simple representación de lo real, sino una transformación interna del conflicto en forma sensible. Al mismo tiempo, esta estructura dialéctica resuena con la teoría de Arthur Koestler, quien considera que la creatividad emerge del cruce inesperado de matrices de pensamiento diferentes, dando lugar a una nueva síntesis que no estaba contenida en ninguna de ellas.⁵⁷

Este capítulo profundizará en esa dimensión estructural del acto creativo, mostrando cómo la creación artística —tal como puede observarse en prácticas y reflexiones de artistas como Matisse y Gauguin— encarna tensiones dialécticas que no son accidentales, sino constitutivas. La tesis que aquí se sostiene es que **la dialéctica no solo ilumina el acto creativo: lo constituye**. El creador no utiliza la dialéctica como herramienta externa, sino que la vive desde dentro, como proceso de enfrentamiento y transformación. Lo que se manifiesta en la obra no es una resolución armónica, sino una intensidad que nace del conflicto no suprimido, sino transfigurado.

Es importante comenzar con la tensión entre individualidad y colectividad. Esto no solo porque está en el corazón del proceso creativo, sino porque toca directamente la esencia de la dialéctica misma. Esta relación entre el creador como individuo y el contexto social en el que está inmerso refleja una dicotomía clave que aparece constantemente en la creación artística: el “yo” personal frente al “nosotros” colectivo. El acto creativo no se da en el vacío; siempre existe una interacción entre lo que el creador aporta desde su experiencia y visión individual, y lo que el entorno social, histórico y cultural le ofrece o le impone. Toda obra, de alguna manera, es un reflejo de esta tensión entre lo propio y lo compartido. Por eso, empezar por aquí nos permitirá sentar las bases para entender mejor otras tensiones, como las que surgen entre caos y orden, o entre intuición y razón.

3.1 Individualidad y Colectividad en el Arte

Todo artista es, antes que creador, un ser social inmerso en una red de relaciones que conecta su individualidad con su contexto colectivo. Esta relación, lejos de ser secundaria, se convierte en un factor determinante en su proceso creativo. La creatividad, en este sentido, no es solo una expresión del individuo aislado, sino una interacción entre sus pensamientos, experiencias y el entorno en el que se desarrolla. Como señalan Horkheimer y Adorno, la industria cultural transforma el arte en un objeto de consumo, reduciendo su potencial crítico y convirtiéndolo en mercancía: “La industria cultural se ha desarrollado con el primado del efecto, del logro tangible, del detalle técnico sobre la obra, que una vez era la portadora de la

⁵⁶ 1 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética. La idea y la realización del arte*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Akal, 1989), 720.

⁵⁷ Arthur Koestler, *El acto de la creación* (Madrid: Ediciones Paidós, 2002), 208.

idea y fue liquidada con ésta."⁵⁸ En este sentido, el artista se enfrenta a la tensión de mantener su autonomía creativa mientras navega un sistema que lo impulsa hacia la estandarización.

El arte, como manifestación humana, no es ajeno a las influencias de su contexto. La sociedad moldea tanto las necesidades del público como las expectativas hacia el arte, generando una relación en la que el artista debe negociar constantemente su independencia. "El principio del sistema impone presentarle todas las necesidades como susceptibles de ser satisfechas por la industria cultural."⁵⁹ En este contexto, la creación se ve atravesada por la contradicción entre el deseo de innovación y la presión de la comercialización, lo que pone en riesgo la función crítica del arte. Al ajustarse a la demanda del mercado, la creación artística puede perder su capacidad de confrontar, provocar y desafiar los valores establecidos.

Sin embargo, la relación entre arte y sociedad no es unidireccional, sino que se da en un constante diálogo. Gadamer plantea que la experiencia estética forma parte de un estilo de vida compartido y de un ideal de gusto colectivo: "Lo que crean los artistas y lo que valora la sociedad forma parte en conjunto de la unidad de un estilo de vida."⁶⁰ Esta visión sitúa al arte no solo como un reflejo de su tiempo, sino como un factor activo en la configuración de los valores sociales y culturales. En este sentido, el arte no solo comunica emociones y pensamientos individuales, sino que también influye en el modo en que una sociedad se percibe a sí misma y en los discursos que desarrolla sobre su identidad y su historia.

Heidegger va más allá al afirmar que el arte no solo refleja la historia, sino que la funda: "El arte es el poner a la obra de la verdad [...] El arte acontece como poema. Éste es fundación en el triple sentido de donación, fundamentación e inicio."⁶¹ La obra artística, por tanto, no es simplemente una consecuencia del devenir histórico, sino un acto que da forma y sentido a la realidad. Así, el arte puede actuar como un motor de transformación que impulsa nuevos modos de comprender la experiencia humana, tanto a nivel individual como colectivo. En este sentido, la creación artística permite al espectador entrar en contacto con dimensiones profundas de la realidad, aquellas que, de otra manera, podrían permanecer ocultas en el flujo de la cotidianidad.

Por su parte, Bastide enfatiza la dimensión social del arte y su evolución desde la utilidad hacia una expresión puramente estética: "El arte, en su origen, comprende [...] elementos utilitarios y elementos desinteresados."⁶² La autonomía del arte no implica una desvinculación de la sociedad, sino que opera dentro de un ritmo colectivo que lo influye: "El arte, sin duda, es relativamente autónomo en relación con la sociedad; pero no deja de ser una institución social."⁶³ De este modo, el arte se encuentra en un equilibrio constante entre la libertad individual del creador y los significados que emergen en el entramado social

⁵⁸ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*, trad. J. J. Sánchez (Madrid: Editorial Trotta, 1994), 170.

⁵⁹ *Ibid.*, 186.

⁶⁰ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003), 125.

⁶¹ Martin Heidegger, "El origen de la obra de arte," en *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte (Madrid: Alianza, 2005), 21.

⁶² Roger Bastide, *Arte y sociedad*, trad. L. Alaminos y R. Rubio (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 82.

⁶³ *Ibid.*, 74.

en el que se inserta. El hecho de que el arte pertenezca a una tradición estética y discursiva refuerza su naturaleza relacional, pues cada obra dialoga con su historia y con la sociedad que la acoge.

En definitiva, el artista no es un ente aislado, sino un agente inmerso en un complejo entramado de influencias y contradicciones. Como indica Bastide, "el productor de arte es quien, por la fuerza de su imaginación, adopta el movimiento ya iniciado para completarlo y transmitirle el significado de su originalidad creadora."⁶⁴ Lejos de ser un simple reflejo de la sociedad, el arte es una fuerza activa que transforma, desafía y reconfigura su entorno. Esta tensión entre individualidad y colectividad, entre autonomía y contexto, no es una limitación, sino el motor que impulsa la creatividad y la genialidad artística.

En este sentido, el arte cumple una función esencial dentro del tejido social, ya que permite imaginar nuevas posibilidades y desafiar los paradigmas preexistentes. Las obras artísticas se convierten en testimonios de su tiempo, reflejando las inquietudes, valores y dilemas de la sociedad en la que fueron concebidas. Pero también abren espacio para la experimentación y la subversión, permitiendo cuestionar el estado de las cosas y proponer nuevas interpretaciones del mundo. Cada generación de artistas hereda un conjunto de formas y estructuras que son transformadas a partir de la sensibilidad del presente, lo que evidencia la constante renegociación entre la tradición y la innovación.

Por tanto, el arte no solo surge de la interacción entre el artista y su entorno, sino que también retroalimenta y transforma las condiciones sociales y culturales en las que se inserta. A través de la pintura, la música, la literatura o cualquier otra forma de expresión, el arte no solo refleja la realidad, sino que también la reconfigura, dotándola de nuevos significados y direcciones. En este punto, la relación entre individuo y colectividad en el arte se convierte en un diálogo constante en el que cada obra aporta una pieza fundamental para la comprensión de la experiencia humana. Es en esta tensión creativa donde el arte encuentra su razón de ser, pues, al mismo tiempo que surge de la sociedad, la transforma y la proyecta hacia el futuro.

3.2 Otras tensiones

En el siguiente apartado, profundizaremos en una serie de tensiones dialécticas fundamentales que se encuentran en el núcleo del proceso creativo y que, de manera intrínseca, revelan las contradicciones, retos y posibilidades que enfrenta el artista en su acto de creación. Estas tensiones no solo representan dualismos externos que la sociedad, el tiempo y la cultura imponen sobre el creador, sino que también surgen de una lucha interna, donde la creatividad se nutre tanto de aspiraciones trascendentales como de las limitaciones y la técnica del propio artista.

Para abordar este análisis, aplicaremos una metodología que combina la exploración conceptual de dichas tensiones, ancladas en las teorías de distintos autores, con el testimonio

⁶⁴ Ibid., 179.

y la experiencia práctica de los propios artistas. De este modo, recurriremos a las voces de teóricos como Zweig, Hegel y Steiner, entre otros, quienes han iluminado el acto creativo desde sus perspectivas filosóficas y estéticas, permitiéndonos comprender las fuerzas en juego que afectan a la producción artística. A la vez, integraremos los comentarios y vivencias de artistas que han reflejado estas tensiones en su obra, proporcionando una visión completa y experiencial del conflicto creativo.

3.3 Milagro vs. Trabajo consciente

A partir de la perspectiva de Stefan Zweig en lo que respecta al acto creativo que aparece casi como un milagro, "La creación artística es un acto sobrenatural en una esfera espiritual que se sustrae a toda observación."⁶⁵ se nos presenta con esta afirmación la oportunidad de proponer una tensión dialéctica acerca entre esa visión trascendental de donde viene la creación según Zweig al lado de lo que enfrenta en su contexto de humanidad un artista. En algunos casos los artistas han expresado tener la sensación o la firme creencia en un propósito trascendental en sus obras, algo como una vez que le llega desde una realidad inalcanzable en su condición humana y este tipo de pensamiento puede llevar a la creación de obras fantásticas como la "La montaña Sainte-Victoire". Cézanne pintó esta montaña en varias versiones a lo largo de su vida, lo que demuestra su obsesión por capturar algo de esa complejidad que en su pensamiento poseen la realidad. Estas pinturas no solo muestran un paisaje, sino que también reflejan una búsqueda profunda de lo sublime a través de la naturaleza y la estructura visual. Y esa trascendentalidad se ve atravesada en Paul Cézanne por su lucha práctica diaria meticulosa. Lo que resulta en una manifestación de la tensión dialéctica entre lo divino y lo terrenal en el proceso de creación. Lo podemos observar en la lucha constante del artista por materializar su visión, algo que Zweig ve como un milagro casi divino, pero en la experiencia de Cézanne, implica también una ardua lucha y dedicación técnica y física. Su visión es evidente cuando menciona Cézanne que "Quizás pueda lograrla, pero ya estoy muy viejo y es posible que me muera sin alcanzar la cima: ¡la realización, como los venecianos!"⁶⁶ En esta cita, Paul Cézanne se refiere a su deseo de alcanzar un alto nivel de realización artística comparable al que lograron los grandes pintores venecianos del Renacimiento, como Tiziano, Tintoretto y Veronés. Estos artistas son conocidos por su maestría en el uso del color, la luz y la composición, así como por su habilidad para transmitir una profunda sensación de belleza, grandeza y, a veces, lo sublime en sus obras.

Cuando Cézanne menciona "la realización, como los venecianos", está reconociendo el alto estándar que estos pintores establecieron en la historia del arte. Para Cézanne, los venecianos representan una cumbre artística a la que él aspira, pero también una meta que es difícil de alcanzar. Esto sugiere que Cézanne veía su propio trabajo como una búsqueda interminable de perfección, en términos de captar la esencia visual y emocional de sus temas, especialmente a través de su característico uso del color y la estructura.

⁶⁵ Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística* (1940), 4.

⁶⁶ Paul Cézanne, citado en Émile Bernard, *Conversaciones con Cézanne* (1907/2023), 1.

Hay una especie de "carga" que parece llevar Cézanne y esta radica en el hecho de que, aunque sentía que se acercaba a ese nivel de maestría, también se daba cuenta de que el tiempo era limitado debido a su edad avanzada. La idea de morir antes de alcanzar la cima artística que se proponía le generaba una sensación de urgencia y frustración. Para Cézanne, la "misión" de alcanzar esta realización es tanto un desafío personal como una lucha por inscribir su arte dentro de la tradición de los grandes maestros, algo que lo presionaba, pero al mismo tiempo lo impulsaba a seguir buscando. Lo que refleja la lucha entre la excepcionalidad del arte y la realidad del esfuerzo humano.

En Cézanne, el milagro de la creación está restringido por la posibilidad, incierta, de lograr que la obra exprese la totalidad de su genio. Esta "realización" es un concepto clave en Cézanne, que reflexiona sobre la necesidad de trascender la intención artística para alcanzar ese algo que pueda ser considerado perfecto, el artista nos habla de esto cuando dice: "Realizar, eso es todo. Eso fue lo que le dijo Cézanne al que escribe, cuando ya Italia, Flandes y España le habían convencido de ello. En efecto, una obra no cuenta por sus intenciones, sino por su realización."⁶⁷ Esta cita, Cézanne subraya la importancia de la realización de una obra, refiriéndose a la ejecución concreta y efectiva de una idea artística, más allá de las intenciones o fantasías del artista. Para él, lo que realmente importa es el acto de crear y llevar la obra a su forma final, tangible y completa. Esta visión refleja la idea de que, en el arte, no basta con tener una intención o visión; lo que realmente cuenta es la capacidad de convertir esas ideas en una obra lograda y concreta.

Cézanne menciona Italia, Flandes y España porque estos lugares son conocidos históricamente por haber sido hogar de grandes tradiciones pictóricas que influyeron enormemente en la historia del arte occidental. Italia, con el Renacimiento, fue cuna de grandes maestros como Leonardo da Vinci, y Rafael, quienes perfeccionaron técnicas como la perspectiva y el manejo de la forma humana. Flandes, representado por artistas como Rubens y Van Dyck, destacó por su dominio del color y las texturas, mientras que España, con pintores como Velázquez y El Greco, influyó en el desarrollo de la luz y la representación de la realidad.

Por lo tanto, Cézanne parece estar reafirmando la creencia de que el proceso creativo la acción misma de pintar o esculpir, de dar forma a las ideas es lo que realmente otorga valor a una obra de arte. Esta perspectiva refleja un compromiso con el trabajo arduo y la acción concreta, más que con la simple proyección de ideas no realizadas. En este sentido, aunque Zweig señala que el proceso creativo es misterioso e insondable, para Cézanne el acto de creación es también un proceso consciente y técnico, en el que la habilidad manual debe ser tan depurada como la visión artística.

En Zweig el arte contiene ese algo sobrenatural, Sin embargo, en la experiencia artística Cézanne podemos reconocer una dialéctica interna en la que su lógica y su interés por controlar su proceso artístico terminan constriñendo su espontaneidad creativa. Bernard describe cómo Cézanne "había complicado tanto el proceso de su trabajo que lo convertía en algo extremadamente desgarrador e incluso paralizante."⁶⁸ El artista se debate entre la lucha

⁶⁷ Ibid., 2.

⁶⁸ Ibid., 1.

del genio creativo que Zweig posiciona en un plano casi divino y la exigencia técnica perseguida por el Cézanne, y que en un momento dado puede frenar la creación en lugar de impulsarla. Podríamos pensar que en la voz del artista hay una historia de su propia manera de conciliar con estas fuerzas que tiran al tiempo, la complejidad es paralizante y el ímpetu puede ser prematuro, pero al tiempo de esta tensión puede surgir una manera de hacer posible la creación y en el caso de Cézanne

se refleja en su metodología: “Su manera de estudiar era realmente una meditación con el pincel en la mano.”⁶⁹ Aunque Cézanne se afronta una lucha diaria con la técnica, su enfoque meditativo deja ver que la práctica artística no solo es cuestión de dominio técnico, sino que incluye canalizar una suerte de inspiración que va más allá de lo tangible. En la cita se refleja una profunda dialéctica entre lo técnico y lo sublime en la obra de Cézanne. Esta meditación no es solo una práctica técnica, sino un proceso de creación artística en el que lo sublime impregna y transforma lo técnico, dando lugar a algo más profundo y misterioso. El acto de pintar para Cézanne era una búsqueda constante de equilibrio entre su ambición creativa y las limitaciones inherentes al tiempo y a la técnica. La tensión que surge de esta búsqueda puede restringir la expresión del artista o, por el contrario, impulsar su creatividad hacia nuevas alturas. Así, lo técnico y lo sublime no solo coexisten, sino que se nutren mutuamente, haciendo que el esfuerzo técnico se convierta en una vía para alcanzar la grandeza artística. Este enfoque meditativo muestra cómo Cézanne concebía su trabajo: como un proceso riguroso y reflexivo, en el que las limitaciones no eran barreras, sino motores de transformación creativa.

3.4 Proyección hacia el futuro vs. Condicionamiento por el presente

En su momento en páginas anteriores tuvimos la oportunidad de ver en el pensamiento de Steiner, considera una amplitud de posibilidades que implican la inclusión de lo ausente o de aquello que sido de otra manera completamente opuesta. Esto marca un contraste entre el estado actual de las cosas y lo que podría haber sido. Veamos en sus palabras como es planteada esta idea de la bastedad: “La perfección, en el caso de que se alcanzara, conlleva la muerte. La precedencia y la constante potencialidad del no-ser es la que confiere a la creación su carácter prodigioso de «dado» y su verdad vulnerable. Por ello la «creación» ofrece para sí la definición de aquello que es libertad afirmada y que incluye y expresa en su encarnación la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro.”⁷⁰

Cuando el autor menciona la "la precedencia del no-ser" parece destacar un algo en la creación que mantiene viva la posibilidad de múltiples futuros. Esto no solo reafirma la idea de libertad en la creación, sino que también le da un carácter vulnerable, ya que las posibilidades pueden ser infinitas, pero la realización de una de ellas implica que otras se pierdan o queden sin manifestarse. Se podría interpretar que la posibilidad que se manifiesta, al ser seleccionada entre muchas otras, sienta las bases para el devenir en la creación. Esto implica que cada acto creativo, al realizarse, no solo es un producto del presente, sino que

⁶⁹ Ibid., 1.

⁷⁰ George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2001), 93.

también marca un camino hacia el futuro. La elección de una posibilidad sobre otra establece un curso en el proceso creativo, guiando lo que vendrá después. Si seguimos esta línea de pensamiento, el genio creador juega un papel central en este proceso. Es el genio quien, a través de su capacidad única para imaginar y elegir entre múltiples posibilidades, dirige el futuro de la creación. Esta elección no es trivial, ya que, al seleccionar una posibilidad para manifestarla, el genio influye en lo que se desarrollará posteriormente. En otras palabras, cada creación realizada se convierte en un punto de partida para lo que vendrá después, orientando el futuro de la obra y de la creación en general. En sus últimas o las que se conocen como tal frente a una cámara y un micrófono, en los tenues destellos del esplendor de un genio nos señala la importancia de tal. salvador Dalí: “Cuando se es un genio no tenemos derecho a morirnos... porque hacemos falta para el progreso de la humanidad.”⁷¹

Retomando a Steiner, vemos que nos sugiere que la creación, al estar vinculada a la idea de lo que aún no existe o lo que podría haberse manifestado de otra manera, abre un abanico infinito de posibilidades. Esta noción implica que, en lugar de ser un resultado fijo o una única realización, la creación es un proceso continuo y abierto, donde lo no realizado, lo ausente, siempre tiene un papel importante. En ese sentido, el autor está proyectando hacia un futuro en el que cualquier cosa puede suceder, lo que otorga a la creación ese carácter "prodigioso" que menciona. Pero esa proyección en cierta manera entra tensión con su situación presente. Habrá que revisar, desafiar esos elementos del presente para dar surgimiento a una posibilidad futura creativa.

Al observar algunas reflexiones de Salvador Dalí, en las que se puede ver como el artista se enfrenta a una tensión entre sus aspiraciones como artista de proyectarse más allá del presente y las limitaciones impuestas por el contexto cultural de su tiempo. Este choque o conflicto, desde la perspectiva de George Steiner, nos da pie para considerarlo como una relación dialéctica inherente al acto creativo, en ella, el artista, desde su libertad y capacidad de trascendencia, lucha contra las restricciones materiales y culturales.

En Dalí hay una constante búsqueda de proyección hacia el futuro, como lo demuestra su reflexión sobre la explosión de la bomba atómica: "La explosión de la bomba atómica en 06 de agosto de 1945 envió una sacudida sísmica a través de mí. Desde entonces, el átomo ha sido central a mi pensamiento."⁷² Aquí, Dalí no solo se refiere a un evento contemporáneo, sino que se para en esa referencia para metafóricamente decir que su obra proyecta hacia una nueva era, el "misticismo nuclear". Que según se comenta en su texto por el narrador, una expresión que intenta relacionar un hecho que por su gravedad se vuelve histórico con la expresión artística de Dalí. “Él sucumbió al misticismo - misticismo nuclear, por así decirlo. La explosión de Hiroshima coincidió con su propia explosión clasicista. A su manera característicamente travieso, Noticias de arte, comentó: "la posibilidad no puede descartarse que Dalí dando más atención a la esfera consciente que de ahora en adelante al inconsciente. Si de hecho este ser el caso, nada necesario impedirle convertirse en el más grande pintor académico del siglo XX.”⁷³ En este sentido, Dalí encarna lo que Steiner describe como la

⁷¹ *Últimas palabras de Dalí*, video de YouTube, 1:43, publicado en 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=MgHB9KabF-Q>.

⁷² Gilles Néret y Robert Descharnes, *Dalí* (Köln: Taschen, 1998), 12.

⁷³ *Ibid.*, 62.

libertad inherente al acto creativo, donde el creador no solo responde a la experiencia que le ofrece su presente, sino que se apalanca en lo conocido de su mundo para proyectar algo nuevo y potencialmente trascendental. Y en muchos de los casos esa estructuralidad consensuada esta institucionalizada, y también ahí entra la voz desafiante del artista que con una mirada que trasciende el tiempo aviva la llama de la discusión e inconformidad con lo que es aceptado en el caso del arte, como arte académico: "Muerte al academicismo, a las normas burocráticas de arte, plagio decorativo, ¡a la incoherencia sinsentido de arte africano!"⁷⁴ Aquí en esta manifestación se deja ver su lucha contra esas barreras que imponen las tradiciones artísticas de cada tiempo.

Sin embargo, como hemos visto a lo largo del texto, las fuerzas no son unidireccionales, ni las tensiones dialécticas pueden ser reducidas a simples polaridades valorativas. Esto se evidencia cuando el artista recurre a la historia para conectar con el resurgimiento de momentos que, aunque puedan parecer anacrónicos, superan las limitaciones temporales. Estos momentos son expresiones del genio que pueden manifestarse en cualquier época. En este sentido, a pesar de su rechazo al materialismo de su tiempo, Dalí se embarca en una búsqueda espiritual que trasciende las restricciones del arte moderno.: "Por revivir el misticismo español, Dalí, voy a utilizar mi trabajo para demostrar la unidad del universo, mostrando la espiritualidad de toda sustancia"⁷⁵ En la cita de Dalí, se puede interpretar que el artista está expresando una tensión dialéctica entre lo trascendental y lo temporal. Al mencionar que su trabajo busca demostrar la unidad del universo y la espiritualidad de toda sustancia, Dalí parece aludir a una visión que trasciende el tiempo y lo inmediato. Esto sugiere que, al revisar la historia, como el misticismo español, Dalí no se limita a un contexto temporal específico, sino que usa ese pasado para nutrir una visión más profunda y trascendental en su obra, una que pretende mostrar una realidad sublime que va más allá de lo que parece ser estático.

Al "revivir el misticismo español", Dalí está creando un diálogo entre el pasado y su presente creativo. Este acto de revisión histórica genera una tensión donde el pasado místico y su significado espiritual se vuelven una fuente que trasciende el tiempo, sirviendo de base para algo que tiene un significado más universal y atemporal. La espiritualidad de toda sustancia que Dalí menciona podría interpretarse como una forma de reinterpretar la realidad, donde lo que aparentemente es estático (la historia, la realidad física) se revela como algo profundamente dinámico y espiritual.

Esta idea de Dalí de "demostrar la unidad del universo" puede verse como un intento de construir una visión trascendental que abarque no solo el presente, sino también lo que ha sido y lo que será. Al reinterpretar la historia, el misticismo español se convierte en una fuente viva que Dalí incorpora en su arte, creando una especie de realidad sublime que no está confinada a lo temporal o lo físico. Esta visión trasciende la realidad cotidiana y busca exponer algo más profundo, una unidad espiritual que impregna todas las cosas. La cita también sugiere que lo que a simple vista podría parecer una realidad estática o fija, en realidad, tiene una dimensión más profunda y espiritual que Dalí intenta revelar a través de su arte. Esta dimensión espiritual podría considerarse sublime, en el sentido de que está más

⁷⁴ Ibid., 12.

⁷⁵ Ibid., 12.

allá de lo visible y de lo que se entiende como una realidad concreta o material. Dalí, mediante su trabajo, estaría mostrando que las cosas no son solo lo que parecen, sino que contienen una espiritualidad inherente que unifica el universo.

Dalí también percibe una crisis en el arte moderno que desde su mirada refleja la decadencia del materialismo y el escepticismo: "La decadencia de la pintura moderna fue una consecuencia del escepticismo y la falta de fe, el resultado del materialismo mecanicista."⁷⁶ Detrás de esta observación esta la lucha entre el deseo de trascender las limitaciones culturales y la realidad de un presente en crisis, y Dalí, al diagnosticar el malestar de su época, trata de superar esta limitación mediante una reconexión con lo espiritual. No se trata simplemente de la defensa de una ideología que, según el artista, se ha perdido y ha arrebatado el sentido de la vida a las personas. Más bien, desde su perspectiva, lo sagrado tiene un valor estético que va más allá de la utilidad práctica, abriendo dimensiones abstractas que pueden marcar un horizonte para el desarrollo y el progreso humano. Este enfoque queda claro en sus propias palabras: "una cosa que no sirve para nada y que sea sagrada... eso es para Dalí."⁷⁷ Aquí, Dalí destaca que lo sagrado, al no estar atado a la utilidad, adquiere una profundidad estética que trasciende lo material y sugiere nuevas posibilidades para la evolución humana.

otorgar a lo sagrado un valor estético en la observación de la cita de Dalí parece apropiado, ya que él mismo destaca que lo sagrado no tiene una función utilitaria directa, sino un significado profundo que trasciende lo material. Al hablar de lo sagrado como algo que "no sirve para nada", Dalí parece aludir precisamente a su valor estético, en el sentido de que lo sagrado tiene un impacto emocional e intelectual que va más allá de la mera funcionalidad. Este tipo de valor estético puede dar sentido a la existencia humana porque conecta con la búsqueda de significado que supera lo puramente utilitario, abriendo espacio para la contemplación, la reflexión y la conexión con lo trascendental.

El valor estético puede dar sentido a la vida al permitir que las personas experimenten momentos de elevación, donde lo que se percibe —sea una obra de arte, un objeto sagrado o una idea trascendental— proporciona una sensación de conexión con algo mayor. Esta experiencia de lo sublime o lo estético nos saca de la rutina cotidiana y nos permite reflexionar sobre nuestra existencia en un nivel más profundo. En el contexto de Dalí, lo sagrado, en su sentido estético, puede representar ese contacto con lo sublime que le da sentido a la vida humana, precisamente porque no está limitado por las necesidades prácticas del día a día.

El simple hecho de mencionar la palabra "profecía" ya alude a lo temporal. En este punto, nos interesa señalar la tensión entre la experiencia presente, que recoge el avance del pasado, y la proyección hacia el futuro, desafiando lo reconocible en el contexto histórico que rodea al artista. En el caso de Dalí, su visión del arte se articula como una forma de profecía: "En este estado de intensa profecía quedó claro para mí que el medio de expresión pictórica logra

⁷⁶ Ibid., 12.

⁷⁷ *Entrevista a Salvador Dalí por Soler Serrano*, video de YouTube, 8:06, publicado en 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=qsUYurhumQ4>.

su mayor perfección y eficacia en el Renacimiento."⁷⁸ Al describir su arte como una profecía, Dalí ejemplifica la visión de Steiner, quien sostiene que el arte no solo existe en el presente, sino que también anticipa el futuro y las posibilidades aún no realizadas.⁷⁹ Para Dalí, su obra no es simplemente un reflejo de su tiempo; es un acto creativo que trasciende las limitaciones temporales y culturales, proyectándose hacia lo que aún está por venir. Dalí, a través de su pintura, usaba un lenguaje visual para introducir y expresar este tipo de reflexiones profundas sobre el tiempo, la realidad y lo trascendental. Sus obras no solo son representaciones surrealistas, sino que funcionan como una forma de comunicación simbólica que invita a los espectadores a reflexionar sobre conceptos complejos y abstractos que van más allá de la apariencia superficial de las imágenes. En la "persistencia de la memoria" (1931), también conocida como "*Los relojes blandos*", es una obra de Salvador Dalí que encaja perfectamente con esta reflexión sobre la profecía y el tiempo. Esta pintura se ha interpretado a menudo como una reflexión sobre la naturaleza fluida y subjetiva del tiempo, lo que está en línea con la idea de Dalí de que el arte puede anticipar el futuro y desafiar las barreras temporales.

La creación, como bien señala Steiner, es siempre un acto de valentía frente a lo ausente, una afirmación de lo que pudo ser y no fue, un paso tembloroso en un sendero donde las posibilidades se pierden en el eco de lo que no llega a realizarse. En este campo fértil de potencialidad, el genio creador toma una decisión que abre un futuro, al mismo tiempo que cierra infinitos caminos posibles. Y es aquí donde resuena, suave pero firme, el susurro de Dalí, quien comprendió que la inmortalidad no es una cuestión de tiempo, sino de necesidad. Su voz nos recuerda que el genio no puede darse el lujo de desaparecer, pues es imprescindible para el progreso de la humanidad.

En sus palabras finales, vemos a un Dalí que se proyecta más allá del presente, enfrentando la crudeza del contexto histórico y cultural de su tiempo, pero siempre con la mirada fija en un horizonte lejano, en lo que podría ser. Como él mismo confesó al contemplar la explosión atómica, su obra ya no era del presente; se anclaba en un futuro místico, un futuro que aún no existía, pero que vibraba dentro de él, como una chispa a punto de incendiarse. En ese choque, en esa tensión entre lo real y lo imaginado, entre lo tangible y lo invisible, Dalí se movía como un titán en medio de un campo de batalla creativo, siempre guiado por su búsqueda de trascendencia.

La creación, entonces, se convierte en ese acto sublime que trasciende la carne y el tiempo. Dalí, en su furiosa negación del academicismo y su defensa de lo sagrado como lo inútil pero esencial, ilumina la verdadera naturaleza de la obra de arte: un puente que conecta lo efímero con lo eterno, lo inmediato con lo infinito. En cada pincelada, cada gesto, cada idea, late la tensión dialéctica entre lo que es y lo que podría haber sido, entre lo visible y lo invisible, entre lo que el artista nos da y aquello que el silencio de lo ausente nos deja imaginar. Dalí sabía que el genio no es un ser de su tiempo, sino de todos los tiempos. Y en su obra, como en las palabras de Steiner, se revela el carácter prodigioso de la creación: no lo que es, sino lo que aún está por ser, lo que resuena como un eco lejano, esperando que alguien más lo escuche.

⁷⁸ Descharnes y Néret, *Dalí*, 12.

⁷⁹ George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2001), 93.

3.5 Libertad vs. Limitaciones internas y externas

Recordemos que en cuanto al acto creativo desde la perspectiva de George Steiner hay un acento en el tema de la libertad. Retomaremos la cita en que se refiere a ella para refrescar esa idea. Steiner nos dice que: “El acto creativo y aquello que engendra se caracteriza por dos atributos primarios. Es una afirmación de la libertad; es integralmente libre.”⁸⁰ Steiner está destacando que el creador tiene a su disposición una amplia libertad para elegir qué forma tomará su creación. Esta libertad es lo que permite al artista explorar, experimentar y seleccionar desde una vasta gama de posibilidades, trayendo una idea o concepto desde lo abstracto hacia lo concreto. Y esta idea de libertad también resuena en las argumentaciones de Rubert de Ventós cuando afirma que: “«El hecho de que se reconoce que Dios ha muerto escribía Bataille no puede entrañar una más decisiva consecuencia. Dios representa el único (sic) límite que se opone a la libertad del hombre; libre de Dios, esta voluntad se entrega desnuda a la pasión de dar al mundo una significación que le embriaga. El que crea la figura o escribe no puede (ya) admitir ningún límite a su actividad; dispone completamente, sólo, de todas las convulsiones humanas posibles y no puede rechazar esta herencia de un poder divino que le pertenece».”⁸¹ En este contexto, el creador —sea un artista, escritor o cualquier individuo— se encuentra frente a un mundo donde ningún límite se interpone a su voluntad creativa, lo que le otorga una libertad ilimitada para dar significado al mundo. Esta libertad, según el autor, es una herencia divina que el ser humano asume en ausencia de un poder superior que imponga reglas o limitaciones.

Ambas citas reflejan una idea de libertad total en el acto creativo. Steiner subraya que la libertad creativa del artista es esencial para materializar las infinitas posibilidades que la creación ofrece. Ventós señala que, en ausencia de un poder superior que restrinja, la libertad creativa del ser humano se vuelve ilimitada, dándole el poder de crear sin barreras, tomando el control absoluto de su capacidad para dar significado al mundo. A pesar de la diferencia en el énfasis en las que Steiner se enfoca más en la dimensión creativa del proceso, mientras que Ventós se adentra en la implicación existencial de la libertad tras la muerte de Dios, tanto Steiner como Ventós exploran la idea de que la libertad creativa es plena y radical cuando no hay límites externos, y en ese contexto, el creador adquiere un poder que le permite moldear el mundo según su voluntad.

las posturas de Steiner y Ventós sobre la libertad ciertamente sugieren la posibilidad de observar y analizar la tensión entre la libertad absoluta y las limitaciones, ya sean internas o externas. Y de las cuales no son indiferentes los mismos autores. Y esto se refleja por ejemplo cuando Steiner dice:

“El escritor digno de este nombre, el poeta, sobre todo, es un ser humano en una situación lingüística realmente paradójica. Tendrá una sensibilidad excepcional para la historia de las palabras y para los recursos gramaticales. Oirá en la palabra los ecos remotos, los sonidos profundos de sus orígenes. A la vez será también sensible y sabrá registrar las armonías, los matices, las connotaciones y los parentescos que vibran alrededor de la palabra (el «tono

⁸⁰ George Steiner, *Gramáticas de la creación* (Madrid: Siruela, 2001), 92.

⁸¹ Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 4ª ed. (Barcelona: Edicions 62, 1989), 97.

perfecto» de Shakespeare y su capacidad auditiva para la totalidad de un campo semántico permanecen sin parangón). Pero en ese preciso momento, el poeta será consciente hasta la desesperación de los dictados normativos del código léxico-gramatical, de los modos en que la moneda que tiene en su mano se ha desgastado, se ha devaluado o también falsificado a causa de su uso universal (el cliché).⁸²

En la cita, Steiner subraya que la libertad creativa del poeta está en permanente diálogo con las limitaciones que impone el propio lenguaje. Esta tensión dialéctica entre la capacidad para reinventar y la barrera del desgaste histórico refleja cómo el creador debe navegar entre la libertad de la expresión y las limitaciones impuestas por el contexto histórico. El poeta no solo debe enfrentar el desafío de las reglas gramaticales y semánticas, sino también de la erosión del lenguaje, lo que lo coloca en una posición paradójica: en el centro de una tensión entre el potencial creativo y las limitaciones heredadas del pasado.

Por su parte, Ventós plantea que, aunque el creador tiene a disposición una libertad externa, no obstante, las barreras internas le impiden la creación plena. Estas barreras, ya sean psicológicas o emocionales, es decir que corresponden a ese mundo privado de la experiencia personal del individuo, son las que Ventós toma por fundamentales en el acto creativo, afirmando que "la barrera no es ya el árbol, la manzana o la casa, sino uno mismo."⁸³

Ambas posturas abren la puerta a reflexionar sobre esta relación compleja entre libertad creativa y restricciones, que son inevitables en la experiencia humana. Esas limitaciones externas e internas encuentra un testigo experimentado en Vincent van Gogh. A través de las *Cartas a Theo*, Van Gogh deja ver su lucha diaria con estas limitaciones, que no son pocas, al tiempo que afirma su voluntad de seguir creando.

"Pero existe también, lo sé, la libertad, la libertad tardía. Una reputación arruinada con razón o sin razón, la debilidad, la fatalidad de las circunstancias, la desgracia, así acaba uno preso."⁸⁴ Van Gogh parece referirse a una forma de libertad condicionada o "tardía", en la que, a pesar de haber una potencial libertad interna, esta está obstaculizada o afectada por factores externos como una reputación arruinada, la debilidad física o emocional, la fatalidad y las circunstancias desafortunadas.

Van Gogh menciona una "reputación arruinada", "la debilidad" y "la fatalidad de las circunstancias" como factores que llevan al aprisionamiento, no necesariamente físico, sino más bien mental o emocional. Estas condiciones externas limitan la capacidad de un individuo para ejercer su libertad plenamente, ya que el peso de estas realidades opresivas restringe la voluntad de actuar o crear libremente. En este sentido, Van Gogh expresa la tensión entre la posibilidad de libertad y las limitaciones que impone la vida real.

La noción de una "libertad tardía" sugiere que esta libertad no está completamente anulada, sino pospuesta o diferida por las circunstancias. Quizás, incluso en medio de las restricciones, existe una esperanza de liberación que puede llegar en un momento posterior, aunque

⁸² Steiner, *Gramáticas de la creación*, 103.

⁸³ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 97.

⁸⁴ Vincent van Gogh, *Cartas a Theo* (1889), 45.

conlleve un coste, como la pérdida de reputación o el sufrimiento personal. Esta libertad "tardía" podría estar relacionada con un momento de creación o realización personal que supera las limitaciones impuestas por el mundo externo, aunque llegue en circunstancias adversas o al final del camino.

El drama expresado por Van Gogh en sus cartas, donde relata su lucha ante la adversidad y la tensión con la libertad, puede servir como una referencia clave para expresar cómo la tensión entre la libertad y la restricción no solo es un terreno fértil para la creación, sino que también nos revela que tanto la libertad como el sufrimiento pueden ser fuentes de inspiración para el arte. Van Gogh, en sus cartas, nos muestra cómo la libertad creativa está ahí, presente en la infinitud de las posibilidades. "¡Ah, la libertad! ¡Ser un pájaro como los otros pájaros!"⁸⁵ Sin embargo, también nos recuerda que esa libertad creativa no siempre es fácil de alcanzar, ya que está en constante tensión con las limitaciones que el ser humano enfrenta: la pobreza, el rechazo social, las enfermedades mentales, el aislamiento. Esta lucha entre la voluntad de crear y las barreras externas en el caso del artista, produce un drama interno que, lejos de sofocar su creatividad, nutre la creación artística.

"No puedo mudarme sin gastos; luego, ya llevo tres meses sin trabajar y ten en cuenta que hubiera podido trabajar si no me hubieran exasperado y molestado."⁸⁶ A pesar de su deseo de crear, las limitaciones económicas y las circunstancias de su momento y al juzgar por lo que dice, eran adversas. Las circunstancias lo privan de su libertad plena para llevar a cabo su labor creativa. Van Gogh, a pesar de sus circunstancias, exploró esas posibilidades: sus cuadros exploran nuevas formas de ver el color, la luz y las emociones. Esta capacidad de explorar y expresar lo posible es lo que hace que la libertad sea central en el proceso creativo, permitiendo a los artistas materializar sus visiones más profundas. Pero también es importante reconocer cómo la lucha y la tragedia —como las que Van Gogh experimentó pueden ser igualmente productivas en el proceso creativo. Van Gogh no era ajeno al sufrimiento humano; de hecho, sus cartas están cargadas de denuncias, inconformidades y angustias. Aun así, estas experiencias de limitación y lucha no anularon su capacidad creativa, sino que la potenciaron. Su arte y sus escritos son testamentos de que el drama humano puede convertirse en una poderosa fuente de inspiración, dando lugar a obras que capturan esa tensión entre lo posible y lo restringido.

Las propias cartas de Van Gogh, a menudo llenas de frustración y quejas, se transforman en piezas literarias que abren una ventana al mundo interno de un creador en conflicto. A través de ellas, Van Gogh no solo documenta su lucha, sino que también crea un testimonio humano de gran valor literario y artístico. Este acto de escribir sobre su desesperación y lucha no es solo una queja; es, en sí mismo, un acto de creación que transforma el sufrimiento en arte. "Aquí, salvo la libertad, salvo muchas otras cosas que además desearía, no estoy del todo mal."⁸⁷

La libertad infinita que el artista percibe frente a sí (las infinitas posibilidades creativas) se encuentra en constante tensión con las limitaciones impuestas por el mundo externo, sus

⁸⁵ Ibid., 44.

⁸⁶ Ibid., 322.

⁸⁷ Ibid., 322.

circunstancias personales o las barreras que enfrenta. Sin embargo, esta tensión no impide la creación. Al contrario, la creación surge en ese espacio intermedio entre lo que el artista desea y lo que efectivamente tiene. La frase de Van Gogh muestra que, aunque existen limitaciones, la fuerza creativa no se ve anulada por ello, sino que persiste.

La idea central que se puede extraer es que el acto de crear no depende exclusivamente de una libertad sin restricciones o de la ausencia total de barreras, sino que la complejidad de las circunstancias incluyendo la historia, el carácter y las limitaciones del artista— se confabulan para permitir el devenir del genio. Es en la complejidad de esas circunstancias, y no en su ausencia, donde el genio encuentra las herramientas para expresar su mundo interno. La cita de Van Gogh refleja esta noción, ya que, aunque no tiene todo lo que desearía, sigue siendo capaz de crear y manifestar su arte.

Así como la obra artística surge de un mundo de infinitas posibilidades y se concreta a través de las elecciones del artista, las limitaciones y circunstancias individuales no actúan como impedimentos absolutos. Al contrario, estas circunstancias dan forma y carácter a la obra, ofreciendo un contexto desde el cual el artista abre una ventana a su mundo interno. En este sentido, el acto de crear no está condicionado únicamente por tener plena libertad o las mejores condiciones externas; es más bien una fusión de libertad y limitación, de lo deseado y lo posible, que permite al genio expresarse.

3.6 Caos y desorden vs. Orden y estructura

Tomaremos la perspectiva de Paul Valéry, en la que describe cómo el caos es el motor inicial de la creatividad. Esa visión en sus palabras sería: “Pero un espíritu que aspira a ese grado sublime, donde espera establecerse en estado de supremacía, da forma al mundo que sólo cree representar. Es demasiado poderoso para no ver lo que se ve. Se le induce a apartarse insensiblemente de su modelo del que rechaza el verdadero rostro, que le propone solamente el caos, el desorden instantáneo de las cosas observables: se siente tentado a descuidar las singularidades e irregularidades que se expresan penosamente y que atormentan la uniformidad distributiva de los métodos. Analiza lógicamente lo que se dice. Aplica la cuestión y extrae, del adversario mismo, lo que éste no sospechaba que pensaba. Le muestra una invisible sustancia bajo lo visible, que es accidente; le cambia lo real en apariencia; se complace creando los nombres que faltan al lenguaje para satisfacer los equilibrios formales de las proposiciones: si falta algún sujeto, lo hace engendrar por un atributo; si la contradicción amenaza, la distinción se desliza en el juego, y salva la partida...”⁸⁸

La cita proporciona un terreno fértil para desarrollar la tensión entre caos y orden, ya que el autor describe un proceso en el que el creador, en su búsqueda de supremacía, se enfrenta al caos del mundo observable, lleno de desorden y complejidad, y lo ordena mediante un esfuerzo intelectual y creativo. Este proceso de transformación es clave para entender la relación entre ambos conceptos y cómo el orden es una construcción activa del creador. El autor comienza describiendo cómo el mundo observable presenta al creador un caos, un desorden instantáneo, en el que las cosas no parecen tener una coherencia o lógica clara. Este

⁸⁸ Paul Valéry, *Variedad I* (Madrid: Revista de Occidente, 1935), 50.

caos puede ser entendido como la materia prima del creador, el conjunto de irregularidades y singularidades que existen sin forma o sin estructura. El caos es la realidad bruta, que carece de una organización preestablecida y está llena de contradicciones y fragmentos desordenados.

En contraste, el creador es aquel que tiene la capacidad de dar forma a ese caos, de imponer un orden sobre el desorden. El texto sugiere que el creador no solo representa el mundo, sino que lo transforma, introduciendo una estructura lógica e inteligible. Este proceso de análisis y organización de las ideas es el esfuerzo consciente del creador por extraer sentido y coherencia de lo que, en su estado natural, no tiene un orden aparente.

El creador, según el autor, no se limita a aceptar el caos tal como es, sino que “rechaza el verdadero rostro” del desorden. Se aparta de esa visión inicial para expresar su propia lógica. Este esfuerzo implica crear distinciones, definir categorías y nombres que faltan en el lenguaje, y usar las herramientas del análisis para salvar las contradicciones. En este sentido, el orden no es solo un resultado pasivo, sino un acto creativo activo, una imposición intelectual que organiza el caos en algo comprensible. El autor menciona que el creador es capaz de encontrar una “sustancia invisible bajo lo visible” lo que indica que el caos no es puramente desorden, sino que oculta una lógica o estructura que el creador puede desentrañar. Este proceso es fundamental en la tensión entre caos y orden, porque el creador no está simplemente imponiendo un orden externo, sino revelando un orden que estaba escondido en el caos.

Este pasaje describe el proceso por el cual el creador transforma lo caótico en algo inteligible, utilizando su poder de análisis, distinción y definición. La tensión entre caos y orden no es un conflicto destructivo, sino una dialéctica creativa: el creador necesita el caos como punto de partida para poder imponer el orden. Sin caos, no habría necesidad de creación; sin orden, el caos seguiría siendo incomprensible. La obra de arte no surge solo del impulso espontáneo, sino de un equilibrio entre la sensibilidad y la estructura. Esta tensión encuentra un paralelo en la obra de Wassily Kandinsky, quien, a través de sus reflexiones sobre la creación artística, nos habla de esa lucha interna entre el desorden creativo y la necesidad de orden.

"El artista crea misteriosamente la verdadera obra de arte por vía mística. Separada de él, adquiere vida propia y se convierte en algo personal, un ente independiente que respira de modo individual y que posee una vida material real."⁸⁹ En la cita de Kandinsky, se puede interpretar que el artista está expresando una conexión con la idea de caos que hemos esbozado previamente. La creación artística, según Kandinsky, surge de manera misteriosa y mística, lo que sugiere que el proceso creativo no es lineal ni completamente predecible, sino más bien algo que se manifiesta a partir de fuerzas internas y externas que el artista no siempre controla completamente. Este aspecto misterioso de la creación puede ser visto como una expresión del caos, un desorden o una fuerza no estructurada que el artista canaliza y transforma en una obra tangible.

Kandinsky describe la creación de la obra de arte como un proceso que sugiere que hay algo caótico, indefinido y no racional en el acto de creación. Este proceso podría estar en

⁸⁹ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte* (Madrid: Ediciones Paidós, 1911), 60.

resonancia con la idea de que el artista trabaja a partir de un caos inicial, una materia prima desordenada que incluye sensaciones, emociones y experiencias subjetivas, que luego es organizada en una obra que cobra vida propia. Por tanto, aunque el artista puede imponer un cierto orden sobre el caos al crear su obra, esa obra conserva una autonomía interna en la que el caos sigue presente de manera latente. Kandinsky destaca que incluso que: "Esta construcción latente puede consistir en formas creadas casualmente sobre el lienzo, sin coherencia aparente; en este caso, la ausencia externa de coherencia equivale a su presencia interior."⁹⁰

Lo que sugiere Kandinsky es que, a pesar de que el artista organiza el caos en su proceso creativo, la obra adquiere una existencia propia y, en ese sentido, se vuelve autónoma. Esta autonomía permite que el caos original resuene dentro de la obra, incluso cuando el artista ha impuesto algún tipo de orden. Es como si el caos estuviera incorporado en la obra misma, dejando espacio para la accidentalidad. La cita refleja cómo el proceso creativo del artista no es completamente controlado o premeditado, sino que deja espacio para lo accidental y lo inesperado. Lo que nos lleva a pensar que una obra puede parecer caótica o desorganizada en su superficie, pero en su interior existe una coherencia profunda. Esto sugiere que el caos no se elimina completamente, sino que se integra en la obra, creando una tensión entre lo que parece desordenado y lo que es ordenado en un nivel más profundo. La obra, entonces, resuena con el caos, permitiendo que el desorden o la accidentalidad jueguen un papel crucial en su forma final. Este desprendimiento de la obra del creador resuena con la idea de que, al trabajar con el caos y darle forma, la creación sigue teniendo algo de ese carácter autónomo y descontrolado que el caos implica. Esta es la tensión que queremos señalar y la que es fundamental para Kandinsky en su creación, quien nos habla del equilibrio en la obra de arte tal vez como una forma de acto consciente del artista. Por ejemplo, señala que "el equilibrio ideal, al mezclar estos dos colores tan diametralmente opuestos, está en el verde. Los movimientos horizontales se anulan mutuamente, y lo mismo sucede con los movimientos concéntrico y excéntrico. Surge la calma."⁹¹

la cita de Kandinsky puede interpretarse como una narración testimonial de cómo el artista, a través de los elementos que tiene a su disposición —formas, colores, luz—, ejerce un ordenamiento del caos, una acción que está en consonancia con la tensión dialéctica entre caos y orden que hemos estado explorando. Kandinsky menciona los colores "diametralmente opuestos", refiriéndose probablemente a combinaciones como el rojo y el azul, que generan tensiones visuales. Estos colores, en su oposición, pueden simbolizar el caos: fuerzas que están en conflicto, como los movimientos opuestos y las energías que se generan cuando estas tensiones se enfrentan en el lienzo.

Al mencionar el "equilibrio ideal" que surge en el verde, Kandinsky nos muestra cómo el artista ordena esas fuerzas opuestas. En este caso, el color verde, resultante de la mezcla de esos opuestos, representa un punto de calma, un estado en el que las fuerzas de caos se equilibran y se neutralizan. Esto refleja cómo, a través del uso de colores y formas, el artista impone una estructura sobre lo que, de otro modo, sería un conflicto de fuerzas dispares. Esta idea se refuerza al decir que: "La mente es terriblemente variable, engañosa y engañándose,

⁹⁰ Ibid., 62.

⁹¹ Ibid., 39.

fértil en problemas insolubles y en soluciones ilusorias. ¿Cómo saldría una obra notable de ese caos, si ese caos que contiene todo no contuviera también algunas oportunidades serias de conocerse a sí mismo y de elegir en sí lo que merece ser retirado del instante mismo y cuidadosamente empleado?”⁹²

En este sentido, Kandinsky está testimoniando cómo, en su propio proceso pictórico, enfrenta el caos inicial de colores, formas y movimientos que tienen direcciones y tensiones opuestas, y los transforma en una composición ordenada. Siendo esta a su vez ese espacio en el que el caos se conoce a sí mismo. La calma que surge del equilibrio verde es un ejemplo de cómo el pintor estructura y resuelve las tensiones inherentes a su material creativo, como parte del proceso de darle forma y sentido a lo que podría haber sido simplemente un desorden de elementos.

Aunque el orden pueda parecer ausente en el aparente caos de elementos en la pintura, que pueden parecer accidentes, tal vez ese orden reside en otro lugar, y el artista sugiere que se encuentra en el interior. A través de la conceptualización de su experiencia, más allá de explicar cómo surge su obra de arte, el artista nos invita a reflexionar acerca de la tensión entre el orden y el desorden. Dicho por Valéry sería:

“Al artista le sucede, en efecto es el caso más favorable, que el propio movimiento interno de producción le da, a la vez e indistintamente, el impulso, el fin exterior inmediato y los medios o los dispositivos técnicos de la acción. Por lo general se establece un régimen de ejecución durante el cual hay un intercambio más o menos vivo entre las exigencias, los conocimientos, las intenciones, los medios, todo lo mental y lo instrumental, todos los elementos de acción de una acción en la que el excitante no está situado en el mundo en el que están situados los fines de la acción ordinaria, y por consiguiente no puede dar pie a una previsión que determine la fórmula de los actos que deben realizarse para alcanzarlo con toda seguridad.”⁹³

La cita de Valéry recoge de manera concluyente la esencia de la discusión sobre el caos y el orden en el proceso creativo. Valéry describe cómo el "movimiento interno" del artista impulsa tanto el acto creativo como los medios técnicos necesarios para ejecutarlo, sugiriendo que el proceso surge de una fuente de energía no completamente predecible, similar al caos, que se va organizando a medida que el creador encuentra los recursos adecuados para su expresión. Este movimiento no es rígido, sino un intercambio dinámico entre las exigencias, intenciones, conocimientos y medios técnicos, lo que refleja precisamente la tensión entre el caos y el orden. El artista no sigue una fórmula establecida, sino que navega entre la fluidez del caos y la necesidad de darle forma a su obra, lo que convierte el proceso en algo emergente y no completamente controlable.

La creación artística, según Valéry, no puede ser completamente prevista o definida de antemano. En lugar de seguir un camino recto hacia un resultado claro, el artista responde a las exigencias de su impulso creativo, que interactúa con los conocimientos y las herramientas disponibles. El caos forma parte esencial de este proceso, ya que el fin y el

⁹² Valéry, *Variedad I*, 98.

⁹³ *Ibid.*, 128.

método del artista no están totalmente claros desde el principio. Sin embargo, este caos no es caótico en el sentido destructivo; más bien, es una fuente de creatividad que, al interactuar con los medios técnicos, da lugar a una obra estructurada. El artista, en este contexto, actúa como un mediador que organiza las fuerzas caóticas y las convierte en una expresión coherente.

“En cualquier arte, la última expresión abstracta es el número. Como es lógico, este elemento objetivo exige la ayuda y necesita la colaboración de la razón y la conciencia (conocimientos objetivos – bajo continuo pictórico). El elemento objetivo permitirá que la obra de hoy diga en el futuro yo soy, en lugar de yo fui.”⁹⁴ Esta cita de Kandinsky también ofrece una conclusión relevante sobre la relación entre caos y orden, especialmente en el contexto del proceso creativo y su permanencia en el tiempo. Al hablar del "número" como la última expresión abstracta en cualquier arte, Kandinsky está señalando cómo, al final del proceso, el arte llega a una estructura, una forma de orden racional y consciente que permite a la obra trascender el presente y proyectarse hacia el futuro. Este "número" puede interpretarse como una síntesis de orden, una organización final que se impone sobre el caos inicial y le da forma y estabilidad.

Kandinsky menciona que este "elemento objetivo" representado por el número, la razón y la conciencia colabora con el proceso creativo, sugiriendo que, aunque el arte puede surgir del caos y la subjetividad, finalmente necesita un componente de organización y racionalidad para alcanzar su forma definitiva. Este elemento objetivo es lo que le permite a la obra sobrevivir en el tiempo y decir "yo soy" en el futuro, en lugar de quedar confinada al pasado como algo que "fue". En otras palabras, la racionalidad y el orden en la obra de arte garantizan que su impacto y relevancia perduren más allá del momento de su creación.

Esta cita también sugiere que, aunque el caos puede ser el punto de partida del artista, la colaboración de la razón y la conciencia es lo que finalmente da forma y coherencia a la obra. El arte, entonces, no es solo una expresión efímera de impulsos desordenados, sino que debe alcanzar un equilibrio final a través de la organización de los elementos. Esta tensión entre el caos inicial y el orden estructural final permite que la obra se convierta en algo duradero que intenta alcanzar su máxima expresión.

3.7 Relación con el material vs. Desprecio por lo material

Para provocar un contexto de tensión dialéctica entre técnica y expresión artística nos serviremos de algunas de las afirmaciones que plantea Hegel que podemos reconocer en el tema de acto creativo. Esas ideas las podemos observar afines con las reflexiones de Henri Matisse, discutidas en el texto de François Fédier, en el texto se evidencia un debate sobre la relación entre el dominio material y la trascendencia de la técnica en la búsqueda de capturar "la esencia" por medio de la pincelada. En Hegel se subraya que la creación artística no solo implica la destreza técnica, sino una integración entre la habilidad, la imaginación y el espíritu creativo, "la destreza y habilidad en lo técnico y artesanal constituye un aspecto del

⁹⁴ Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, 49.

genio mismo.”⁹⁵ Este énfasis en la técnica se alinea con la reflexión de Matisse cuando señala que: “No me es posible copiar servilmente a la naturaleza, sino que estoy obligado a interpretarla y a someterme al espíritu del cuadro.”⁹⁶

Aquí, Matisse reconoce que la mera ejecución técnica no es suficiente; más bien, el verdadero arte sale a la luz cuando el artista domina los medios, pero los pone al servicio de una visión más nutrida que supera lo puramente visible. Aparece entonces esa tensión entre la relación con el material y el rechazo del material, el artista reconoce que el arte no es simplemente una reproducción técnica de lo que se ve. En lugar de ser una copia fiel de la naturaleza, la obra se convierte en una interpretación que va más allá de lo puramente visible.

Matisse indica que el artista debe dominar los medios técnicos, pero esos medios no son suficientes para crear una verdadera obra de arte. La relación con el material (pinceles, pintura, lienzo) implica que el artista debe tener un control técnico sobre ellos. Sin embargo, esta habilidad técnica es solo un vehículo para algo mayor: la visión interior del artista. El material por sí solo no tiene valor si no se pone al servicio de una interpretación más profunda que capture el espíritu de la obra.

Al rechazar la idea de copiar la naturaleza de forma servil, Matisse está también rechazando la noción de que el material y la técnica son fines en sí mismos. Para él, el material debe ser superado en el sentido de que se convierte en un medio de expresión, pero no en el protagonista del proceso creativo. Lo que realmente importa es la visión que guía el uso de esos medios. En este sentido, el rechazo del material se refiere a la idea de que la obra no puede limitarse a lo que es técnicamente posible o visible; debe aspirar a algo más elevado, una expresión del espíritu. Matisse expresa esta idea de tránsito al hablar de la integración de su sentimiento y su traducción artística: “No poder distinguir entre ese sentimiento y su traducción es haber hecho la experiencia de que el ‘sentimiento de la vida’ no se siente verdaderamente sino a través de su traducción.”⁹⁷

El artista parece sugerir algo que puede interpretarse como un ejercicio de tránsito desde la experiencia interna hasta su materialización en la obra. Este tránsito implica que el sentimiento —lo más interno y subjetivo— necesita ser convertido en algo tangible, algo que el artista traduce a través de su medio creativo. El artista no solo vive o experimenta el sentimiento de la vida, sino que, para entenderlo plenamente, debe pasar por el proceso de expresarlo o traducirlo en una forma artística, sea pintura, música, escritura, etc. Es a través de esta traducción que el sentimiento se manifiesta, cobra sentido y se hace tangible tanto para el artista como para el espectador.

Podemos ver esta idea como un tránsito entre lo interno y lo externo. El artista no se limita a experimentar pasivamente sus emociones o percepciones; para que estas alcancen su plena realización y se sientan verdaderamente, deben ser canalizadas y transformadas en una obra concreta. El proceso de creación se convierte en un medio para comprender y experimentar

⁹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estética. La idea y la realización del arte*, trad. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Akal, 1989), 566.

⁹⁶ François Fédier, *Matisse. La révélation intérieure* (Paris: Hermann, 2018), 51.

⁹⁷ *Ibid.*, 42.

de manera más profunda el sentimiento original. Sin la traducción o expresión, ese sentimiento no se realizaría plenamente.

Podríamos decir que la tensión con el material está relacionada con lo que hemos discutido, especialmente en cuanto a que el material no tiene un valor suficiente por sí solo, sino que actúa como un medio para permitir la traducción del sentimiento interno a la obra. Esta tensión es precisamente la fuerza que genera esa posibilidad de tránsito entre el sentimiento del artista y su materialización.

Esta tensión entre el control del material y el rechazo de su autosuficiencia es precisamente lo que permite el tránsito creativo. El artista no puede depender completamente del material, porque su verdadero propósito es expresar algo más profundo que lo que el material en sí puede ofrecer. En esa lucha, o en esa tensión, el artista transita entre el sentimiento subjetivo y la realización objetiva de su visión. El material, lejos de ser un obstáculo, se convierte en un campo donde esta tensión creativa se resuelve, permitiendo que el artista trascienda lo puramente técnico y material para alcanzar una forma de expresión más elevada. La "depresión del material", o su desvalorización en cuanto a ser solo un medio, no es una debilidad, sino más bien una oportunidad que permite al artista usar el material para algo mayor. La tensión entre valorar el material como indispensable, pero, al mismo tiempo, no darle el control absoluto, es lo que abre la posibilidad de crear algo nuevo y auténtico, donde el material está al servicio del tránsito de lo interno a lo externo, del sentimiento a la obra. La interacción entre técnica y espíritu se hace aún más clara en el análisis de Fédier sobre la obra de Matisse cuando cita: "Quiero llegar a ese estado de condensación de sensaciones que hace [fait] al cuadro."⁹⁸ La idea de "condensación de sensaciones" sugiere que el artista está buscando transformar o comprimir una multiplicidad de sensaciones en una expresión unificada: la obra de arte. En este sentido, esta cita refuerza la idea de un tránsito entre lo interno y lo externo. Las sensaciones internas del artista, que pueden ser caóticas o múltiples, deben condensarse y organizarse a través del proceso creativo para manifestarse en la obra. Este proceso de condensación de sensaciones también implica la tensión entre el material y lo que el artista quiere expresar. El material es el vehículo que el artista utiliza para dar forma a esas sensaciones, pero también impone ciertos límites o barreras. En este contexto, la tensión surge porque el artista no quiere simplemente reproducir lo que ve o siente de manera directa, sino que busca condensar esas sensaciones internas en algo que trascienda lo meramente visual y tenga una resonancia más profunda.

El material es esencial para dar vida a las sensaciones del artista, pero no debe dominar el proceso; debe estar al servicio de esa condensación que permite que el cuadro tenga una vida propia y exprese algo más profundo que una simple representación técnica. El material, entonces, es el medio a través del cual las sensaciones se condensan y se traducen en una obra tangible. Hegel por su parte también nos señala que: "En tal caso la inspiración del genio procede de sí mismo."⁹⁹

El filósofo parece enfatizar la idea de que, aunque las posibilidades creativas pueden ser infinitas, el primer instrumento de ese tránsito hacia la creación es el propio artista o genio.

⁹⁸ Ibid., 43.

⁹⁹ Hegel, *Estética*, 209.

La inspiración no viene de algo externo o predefinido, sino que emerge de dentro del propio creador, quien actúa como el origen de esa capacidad para dar forma a lo que aún no ha sido manifestado. La cita refuerza la idea de que el artista es el agente central en el proceso de creación, quien canaliza las infinitas posibilidades del mundo a través de su propia interioridad. El tránsito creativo, en este sentido, comienza dentro del genio mismo, quien, según Hegel, produce desde su interior la inspiración que posteriormente se materializa en la obra. Este acto de creación no es simplemente una respuesta a lo externo, sino que proviene de una fuerza interna que impulsa al artista a realizar el tránsito desde la idea o inspiración hacia una forma concreta. Al decir que la inspiración "procede de sí mismo", Hegel sugiere que el genio es el primer y más importante instrumento de creación. El artista no depende únicamente del material o de las condiciones externas; más bien, la fuerza inicial que impulsa el proceso creativo surge de su propia capacidad interna de visualizar, sentir y crear. El genio es quien da dirección a las infinitas posibilidades, y su interioridad es lo que organiza y traduce esas posibilidades en una obra concreta.

De forma paralela, Matisse muestra esta vitalidad creativa en su experiencia al pintar, el artista nos abre una ventana a su mundo en acción cuando afirma: "Recibir sensaciones no es ser pasivo. En esta recepción vibran todas sus resonancias de acogida."¹⁰⁰ Esta cita refuerza la idea de que el artista no es simplemente un receptor pasivo de estímulos externos o sensaciones, sino que está activo y presente en el proceso de recepción. En este sentido, el artista mismo se convierte en el primer instrumento del proceso creativo, tal como Hegel sugiere. La cita de Fédier complementa esta idea al destacar que "recibir sensaciones no es ser pasivo", lo que propone que, el artista recibe estímulos de un mundo que resulta exterior y no lo hace en pasividad, sino que procesa activamente esas sensaciones dentro de sí mismo. Este proceso de vibración interna, como menciona Fédier, es lo que transforma la sensación en algo más profundo, listo para ser traducido en la obra de arte.

Ambas citas subrayan que el artista es fundamental en el proceso creativo. El tránsito desde el mundo exterior hasta la creación de la obra comienza dentro del artista mismo, ya que este no simplemente "recibe" las impresiones de manera estática, sino que activa y procesa esas impresiones en su interior. El artista, entonces, es el primer medio a través del cual la sensación y la inspiración se transforman en algo concreto y tangible. En la discusión la idea expresada por Hegel en la que enfatiza que "el arquitecto, el escultor, el pintor, el músico están atados a un material enteramente concreto, sensible, en el que deben elaborar íntegramente su contenido."¹⁰¹ Hegel efectivamente muestra otra cara de la visión del material, reconociendo que, aunque el material pueda ser insuficiente para expresar la totalidad de la visión del artista, su participación en el tránsito creativo lo carga de una dimensión sensible, lo que sugiere que, aunque el material no es el fin último sino un vehículo esencial para que la idea interna del artista se manifieste en una obra tangible.

Hegel señala que los artistas deben trabajar con materiales concretos —piedra, pintura, sonido— para elaborar el contenido de sus obras. Esto implica que el material tiene un rol fundamental en el proceso creativo, no solo como una herramienta, sino como un componente sensible que puede participar y ser cargado por la visión del artista. A pesar de que el material

¹⁰⁰ Fédier, *Matisse*, 60.

¹⁰¹ Hegel, *Estética*, 720.

no alcanza por sí mismo a transmitir toda la riqueza de la inspiración del artista, es necesario para darle forma y presencia física a las ideas.

El hecho de que el material sea sensible —es decir, percibido a través de los sentidos— le otorga una capacidad especial para hacer que la obra sea experimentada y percibida por otros. Aunque el artista empieza desde su propia inspiración interna, el material sensible actúa como un puente que lleva esa visión al mundo exterior, permitiendo que la obra resuene de una manera tangible y accesible para los demás.

Este punto resuena con Matisse, quien reconoce la importancia de trabajar tanto desde la naturaleza como desde la imaginación: "Nos gusta hacer la distinción entre los pintores que trabajan directamente a partir de la naturaleza, y aquellos que trabajan desde la pura imaginación [...] ambos métodos son empleados alternadamente."¹⁰²

El artista refuerza su argumento al presentar la imaginación como un componente esencial en el proceso de creación. Al diferenciar a los pintores que se inspiran directamente en la naturaleza de aquellos que se basan en la imaginación pura, se indica que tanto la naturaleza como la imaginación aportan al proceso creativo, y ambas influyen en cómo el artista transforma su experiencia interna en una obra concreta.

La imaginación es otro vehículo fundamental que permite al artista moverse desde su mundo interno (sensaciones, emociones, ideas) hacia la obra concreta. Así como el material tiene un rol sensible y tangible en la creación, la imaginación aporta un elemento de creatividad y transformación que no está limitado por la simple observación de la realidad externa. En este sentido, la imaginación actúa como una herramienta que le permite al artista reinterpretar la naturaleza o incluso superarla, creando nuevas formas y significados que surgen directamente de su inspiración interna.

Fédier señala que ambos métodos, trabajar desde la naturaleza y desde la imaginación, son utilizados alternadamente, lo que sugiere que el proceso creativo no se limita a uno u otro enfoque. En lugar de una dicotomía rígida, hay un intercambio dinámico entre lo que se percibe en el mundo externo (la naturaleza) y lo que se genera en la mente del artista (la imaginación). Esto refuerza la idea de que el tránsito creativo es un proceso fluido en el que tanto la observación como la imaginación interactúan y permiten que el artista transforme su visión en una obra tangible.

Pensemos, por un momento en la obra "La danza" de Matisse. En este cuadro, Matisse utiliza colores planos y formas simplificadas para representar a un grupo de figuras humanas bailando en un círculo. A primera vista, podríamos pensar que la obra es técnicamente simple: los trazos son básicos, los colores son sólidos, y no hay un tratamiento detallado del espacio o la perspectiva que se podría esperar en una representación más tradicional. Sin embargo, es precisamente esta simplicidad lo que encierra la genialidad de Matisse.

El artista, al enfrentar la tela y los materiales —pigmentos y pinceles—, está en un diálogo constante con ellos. Por un lado, domina las técnicas del color y el dibujo, pero, por otro lado, en obras como "La danza", Matisse no se limita a esas técnicas. Supera la necesidad de

¹⁰² Fédier, *Matisse*, 51.

detalles complejos o realismo técnico y, en cambio, utiliza el material de una manera que trasciende lo puramente visible. Él rechaza la noción de que el material debe ser utilizado para una representación fiel de la realidad, y en esa superación, es capaz de expresar algo mucho más profundo: el movimiento, la alegría y la vitalidad de las figuras.

En esta obra, Matisse demuestra cómo el material —el color, las formas y el lienzo— no es un fin en sí mismo, sino un medio que el artista puede dominar y, al mismo tiempo, trascender para expresar emociones y sensaciones más profundas. La danza no es solo un ejercicio técnico, sino la expresión de un sentimiento universal, algo que solo el genio del artista puede lograr al ir más allá de lo que el material, en su estado técnico, podría ofrecer. Podríamos decir que la tensión entre el uso del material y el desprecio o superación del mismo, es una lucha en tanto que provoca tensión entre el virtuosismo técnico y la manifestación del genio en el proceso creativo. En palabras de Hegel sería:

“Es decir, el arte, en la medida en que en general individualiza y tiene que emerger en la apariencia real de sus productos, exige también ahora para los géneros particulares de esta realización efectiva diversas aptitudes particulares. Una de éstas puede denominarse talento, tal como, p. ej., uno tiene talento para tocar perfectamente el violín, otro para el canto, etc. Pero un mero talento sólo puede llevar al virtuosismo en una vertiente completamente singularizada del arte, y, para ser en sí mismo perfecto, siempre requiere sin embargo de la capacidad artística y la animación generales que sólo confiere el genio.”¹⁰³

La tensión entre el material y el desprecio o la superación del mismo se manifiesta en esta cita, ya que Hegel señala que el talento puede llevar al virtuosismo en una habilidad técnica específica, pero no es suficiente para alcanzar el nivel del genio. Para Hegel, el genio no solo domina el material, sino que también lo supera, en el sentido de que el material deja de ser el centro del proceso y se convierte en una herramienta para la expresión de una visión superior. Esta tensión se puede ver en la relación dialéctica entre el uso del material (dominio técnico) y el rechazo de su autosuficiencia. El virtuosismo técnico por sí solo no es suficiente para alcanzar el arte verdadero, ya que requiere una capacidad adicional la del genio— que supera el simple dominio del medio. El genio, en esta superación, logra que el material sea transcendido, permitiendo que lo que se manifieste en la obra sea una visión creativa más profunda, que no se agota en la destreza técnica.

Hegel plantea que el genio emerge cuando se supera el virtuosismo técnico. Esto refuerza la idea de que la presencia del genio no reside únicamente en la habilidad de manejar el material, sino en la capacidad creativa que lo trasciende, que da vida y significado a la obra más allá de la mera ejecución. Esta superación es lo que distingue al genio de un simple talentoso, ya que el genio no se detiene en el material ni en las limitaciones de la técnica, sino que utiliza ambos como vehículos para expresar algo más profundo y trascendente.

La creación artística es un misterio que habita en la fina frontera entre lo visible y lo invisible, lo material y lo inmaterial. A lo largo de nuestro recorrido, hemos explorado cómo el artista se enfrenta al material como si este fuera un umbral: necesario, tangible, pero insuficiente.

¹⁰³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, vol. 1, trad. P. C. y M. R. (Madrid: Gredos, 1986), 206.

El pincel que Matisse desliza sobre el lienzo o las notas que un músico domina no son más que vehículos, herramientas a través de las cuales el genio da forma a algo que trasciende lo puramente técnico. Hegel nos recuerda que el talento, por virtuoso que sea, es solo un paso en ese proceso. Es el genio, con su capacidad de superar la mera destreza, quien accede a una realidad más profunda, una esencia oculta que el material por sí solo no puede revelar.

Este tránsito entre lo que se siente y lo que se plasma, entre la imaginación y lo visible, se transforma en una danza donde el artista condensa sus sensaciones y las traduce, cargando el material con una vitalidad que no le es propia. Matisse lo expresa de manera brillante: no se trata de copiar servilmente la naturaleza, sino de interpretarla, de someterse al espíritu del cuadro, de hacer que el material, lejos de ser una limitación, se convierta en un medio hacia lo inexpressable.

Así, en esa tensión entre el control del material y su desprecio, en esa lucha por no dejarse atrapar por lo puramente técnico, surge el genio. Es en el momento en que el material se desvanece como fin en sí mismo, cuando deja de ser una barrera y se transforma en puente, que el arte verdadero aparece. No es el dominio total de la técnica lo que define al genio, sino su capacidad para trascenderla, para hacer que la materia bruta revele el espíritu, la esencia, el misterio que yace oculto detrás de las formas.

El artista, como alfarero del alma, toma el barro de lo sensible, lo moldea, y en ese proceso lo carga de un significado que trasciende lo palpable. Y es allí, en ese espacio donde se conjugan la imaginación, la sensación, y el dominio del material, donde el genio encuentra su voz, y el arte, en su forma más pura, nace y respira.

3.8 Fusión de matrices vs. Separación de sistemas

En su Diario íntimo, Paul Gauguin reflexiona sobre la dificultad de integrar influencias artísticas de diversas fuentes, señalando que el reto principal es mantener la coherencia entre sistemas de pensamiento muy diferentes. Su interés recae en la convergencia de sistemas estéticos tan diversos como los primitivos y los europeos. Estas reflexiones abren la posibilidad de plantear una tensión dialéctica entre esos enfoques. Este intento de conciliación se vincula con la perspectiva creativa de Arthur Koestler, quien destaca que la creatividad surge cuando elementos incompatibles se encuentran y se combinan, generando una nueva síntesis que sorprende. Como se mencionó en el apartado anterior sobre el acto creativo, Koestler señala:

"Cuando dos matrices de percepción o intelecto independientes interactúan, el resultado [...] es tanto una colisión que termina en risa, como una fusión que provoca una nueva síntesis intelectual, o bien una confrontación en la experiencia estética."¹⁰⁴

Sí, aunque Koestler en esta cita no se refiere específicamente a la pintura, su reflexión sobre la interacción de matrices de percepción o intelecto independientes se puede aplicar

¹⁰⁴ Arthur Koestler, *El acto de la creación* (Madrid: Ediciones Paidós, 2002), 208.

perfectamente al contexto de la creación artística, incluyendo la pintura. Koestler describe cómo la tensión entre elementos aparentemente incompatibles puede dar lugar a una nueva síntesis, ya sea intelectual, humorística o estética. Esta idea puede ser perfectamente trasladada al campo de la pintura, donde el artista, en este caso Gauguin, enfrenta sistemas estéticos o culturales divergentes y, al ponerlos en diálogo, abre un horizonte nuevo, lleno de posibilidades inesperadas. En el caso de Gauguin, su trabajo incorpora y fusiona influencias de tradiciones europeas clásicas y de culturas no occidentales, que a primera vista podrían parecer incompatibles. Sin embargo, es precisamente en esa tensión creativa donde surge la posibilidad de una nueva mirada, una nueva forma de entender y ver el mundo. El artista, tiene la capacidad de generar una síntesis sorprendente que, en el campo de la pintura, provoca el asombro o incluso el desafío estético. Veamos esta reflexión en la voz de Gauguin:

"De estas figuras humanas, de esta flora en llamas, lo fantástico y lo maravilloso surge tan bien o mejor de lo que lo hacen de las quimeras y de los mitológicos atributos de otros. [...] la gente invocaba arbitrariamente la euritmia de la escultura griega y de la pintura italiana."¹⁰⁵ En esta cita, Gauguin está reflexionando sobre su intención y experiencia al intentar combinar, dentro de un mismo escenario artístico, dos tradiciones estéticas aparentemente distanciadas: por un lado, las representaciones fantásticas y maravillosas que emergen de culturas no europeas (probablemente primitivas o exóticas) y, por otro, las tradiciones clásicas de la escultura griega y la pintura italiana. Al mencionar que lo fantástico y lo maravilloso "surge tan bien o mejor" en las figuras y la flora de su entorno, está sugiriendo que estas representaciones, aunque provenientes de una tradición artística diferente, pueden evocar una belleza y armonía comparables, si no superiores, a las que ofrece el canon clásico occidental. Gauguin parece estar cuestionando la arbitrariedad de invocar exclusivamente la euritmia de la tradición clásica para definir lo que es estéticamente válido o bello.

En este sentido, el artista nos habla de su intento consciente de fusionar o poner en diálogo dos sistemas estéticos distantes: el maravilloso y fantástico de las culturas no occidentales, y la serenidad armónica de las formas clásicas. Su obra se convierte en un escenario híbrido, en el que ambas tradiciones se encuentran, interactúan y producen nuevas formas de expresión estética, rompiendo con la idea de que el arte debe pertenecer a una única tradición o canon. A lo que Koestler describe como una "confrontación en la experiencia estética".

En el hilo de la discusión podríamos decir que para lograr una fusión creativa que desafíe las normas y prejuicios, es necesario primero separar y distanciar esos sistemas rígidos. Una vez que el artista puede ver estos sistemas desde fuera, está capacitado para jugar con las matrices que surgen de ellos, combinándolas en formas nuevas que sorprenden, desafían o reconfiguran la percepción estética. en este sentido Gauguin dice que: "Será bueno ignorar los prejuicios de nuestras academias, con sus líneas correctas, sus ambientes estereotipados, su retórica del torso, si se desea tener una justa apreciación de este arte extraño."¹⁰⁶

En la anterior cita las referencias a las academias se pueden interpretar como los sistemas estéticos que están bien definidos y separados: son las estructuras formales y las tradiciones que encierran al artista dentro de ciertos parámetros, moldeando la percepción de lo que es

¹⁰⁵ Paul Gauguin, *Noa Noa: Diario de Tahití*, ed. Mario Muchnik (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000), 40.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 40.

válido o no dentro del arte. Por otro lado, es viable sugerir que, para lograr esa fusión de matrices, primero deben reconocerse estos sistemas como separados y distintos. Solo al tomar distancia de los sistemas preestablecidos aquellos ligados a las tradiciones de la academia el artista puede identificarlos, descomponerlos y, finalmente, trascenderlos. En otras palabras, es el acto de distanciamiento y reconocimiento de los límites de estos sistemas lo que permite al artista trabajar con diferentes matrices (percepción, influencias estéticas, sensibilidades culturales), que interactúan para generar una nueva síntesis.

El artista puede transformar lo convencional en algo sorprendente y absurdo. Al distanciarse de las normas rígidas, el artista puede jugar con esas matrices, crear una nueva forma de ver el mundo. La magia de sacar un conejo del sombrero no tiene sentido si no existe antes la expectativa de lo normal (el sombrero vacío). De manera similar, la tensión creativa ocurre cuando el artista, tras reconocer y separarse de los sistemas que lo encierran, los rompe para lograr algo inesperado, algo que parece haber estado ahí siempre pero que solo puede emerger a través de esa fusión de matrices. El compromiso del artista no es solo un acto de mezclar elementos externos, sino que se trata de un proceso interno y vivencial. Gauguin, da un paso más allá de la simple combinación de influencias; vive la separación de sistemas y los fusiona desde dentro, a partir de su propio mundo interior. Es esa experiencia sensible la que permite que las diferentes matrices estéticas no solo se mezclen, sino que se transformen en algo original y profundo. "Gauguin es el salvaje, que odia a una civilización sollozante. [...] prefiriendo ver los cielos rojos antes que verlas azules con la multitud."¹⁰⁷

Esta cita, con su tono irónico, sugiere que no se trata simplemente de mezclar elementos de manera superficial, como cambiar ingredientes en una receta, esperando que ese simple cambio por sí mismo produzca una genialidad. Gauguin, en esta afirmación, está rechazando la idea de que la fusión de influencias o sistemas estéticos pueda ser algo mecánico o casual. La ironía con la que se describe como un "salvaje" que "odia a una civilización sollozante" subraya su distanciamiento crítico de las convenciones sociales y artísticas de su época. En lugar de simplemente intercambiar o mezclar influencias como si se tratara de ingredientes, Gauguin plantea que el proceso es mucho más profundo y comprometido. La separación de sistemas, en este caso, no es solo un análisis o una categorización externa, sino que está profundamente vinculada con la experiencia del artista mismo. Gauguin encarna esa tensión y se convierte en un escenario vivo donde esos sistemas estéticos interactúan y colisionan. No es suficiente simplemente observar los cielos de un color distinto; Gauguin, como "el salvaje", elige mirar de manera diferente, desde su propia perspectiva sensible, y eso es lo que lo lleva a crear algo nuevo. La ironía refuerza la idea de que no es un acto trivial ni automático: cambiar el azúcar por la sal no genera una obra maestra si el artista no vive y transforma esos elementos en un escenario más profundo, donde la experiencia personal y el compromiso emocional con esos sistemas se vuelven el verdadero campo de la creación.

La aparición de lo novedoso en cualquier ámbito, ya sea artístico, científico o humorístico, está a menudo acompañada de una resistencia inicial que solo el tiempo, la reflexión o la recontextualización puede resolver, haciendo que el misterio de lo nuevo se revele de manera más clara y comprensible. Y la obra de Gauguin no es una excepción de esta situación. "No

¹⁰⁷ Ibid., 36.

comprendo su arte, que es ahora exclusivamente tahitiano [...] su personalidad se deleita en la antipatía que despierta, ansiosa como está de conservar su propia integridad."¹⁰⁸

Es posible interpretar la cita de esa manera. Al igual que en el humor o la ciencia, cuando se ofrece una nueva mirada mediante la combinación de elementos que no suelen ponerse en relación, el resultado puede ser esquivo y difícil de comprender al principio. El arte de Gauguin, descrito en la cita como "exclusivamente tahitiano", genera antipatía y rechazo, lo que puede deberse a la dificultad de procesar y entender la nueva síntesis que está proponiendo. Tal como sucede con los chistes inteligentes que solo se aprecian en su totalidad después de un tiempo, el acto creativo de Gauguin desafía al espectador a ver más allá de lo inmediato y lo familiar.

Esta incompreensión inicial puede surgir precisamente de la tensión entre sistemas estéticos y culturales que Gauguin está poniendo en diálogo. La fusión de matrices tan dispares como el arte occidental y las influencias tahitianas genera algo novedoso, que no se ajusta a las expectativas convencionales. Como ocurre con un chiste que necesita un momento de reflexión para desvelar su inteligencia, el arte de Gauguin demanda una apreciación más profunda, un desplazamiento del pensamiento y la percepción del espectador, quien debe ajustarse a esa nueva visión antes de poder comprenderla completamente.

El artista, después de moverse entre los sistemas y matrices, explota en una nueva creación, una que trae a la luz tanto un descubrimiento como una partícula de la infinitud de posibilidades. Es la manifestación de cómo la tensión creativa da lugar a algo mucho mayor, una obra que resuena con el potencial de lo ilimitado, de lo que siempre estuvo ahí esperando ser revelado. Acerca de esta explosión Koestler nos dice que: "El grito de Eureka es la explosión de energías que necesitan una salida, dado que la finalidad para la que se crearon ya no existe; la reacción catártica es un despliegue interno de un tipo de «sentimiento oceánico» que lentamente va saliendo al exterior. El primero es causado por el hecho de que «yo» he hecho un descubrimiento, el segundo, por el hecho de que una vez hecho ese descubrimiento queda al descubierto una fracción de infinito."¹⁰⁹

Esta cita de Koestler puede considerarse un momento concluyente en nuestra discusión, ya que recoge el instante en que lo nuevo aparece, un fenómeno que hemos venido analizando a lo largo de las intervenciones de Gauguin en relación con la fusión de matrices y la tensión dialéctica que surge en el proceso creativo. Koestler describe el "grito de Eureka" como una explosión de energías internas que encuentran su salida cuando un descubrimiento se realiza, y este proceso tiene una resonancia directa con la labor de Gauguin.

A lo largo de sus exploraciones, Gauguin encarna esa tensión dialéctica entre sistemas estéticos, como los primitivos y los occidentales, y se mueve entre el reconocimiento, la separación y la fusión de esas tradiciones artísticas. El descubrimiento, en su caso, no es solo un momento puntual, sino un proceso continuo en el que el artista transforma la fricción entre lo que ya se conoce y lo que aún no ha sido explorado en un nuevo horizonte visual y estético.

¹⁰⁸ Ibid., 32.

¹⁰⁹ Koestler, *El acto de la creación*, 213.

Este "grito de Eureka" del que habla Koestler se refleja en el asombro y la sorpresa que emergen cuando esas matrices dispares logran fusionarse en una nueva síntesis.

Koestler menciona que después de realizar un descubrimiento, lo que queda al descubierto es una "fracción de infinito". Esto conecta con la idea de que el proceso creativo no termina con la mera fusión de sistemas, sino que, una vez que se produce esa síntesis y el artista revela algo nuevo, se abre un campo ilimitado de posibilidades. Gauguin, al romper con las tradiciones occidentales y al mismo tiempo integrarlas con influencias no europeas, no solo realiza un descubrimiento, sino que también invita al espectador a contemplar ese infinito que se desvela a través de su obra.

Gauguin, en su búsqueda por fusionar lo conocido con lo ajeno, nos enseña que el arte se nutre de la confrontación con lo diferente. Enfrentarse a otras formas de ver y sentir el mundo es, para el artista, una especie de renacimiento, una oportunidad para despojarse de las expectativas heredadas y abrazar lo desconocido con los ojos abiertos, como quien se aventura fuera del hogar por primera vez. Es en esa decisión, en ese salto hacia lo otro, donde se revela la verdadera esencia del acto creativo.

Viviendo dentro de las normas de su tiempo, Gauguin encontró que la familiaridad con lo europeo lo desgastaba, lo volvía predecible y aburrido. Pero fue al mirar hacia lo primitivo, hacia lo que en su época era considerado "exótico", que halló una nueva fuente de vida. La normalidad, tan estática y atrapada en la costumbre, se volvió menos atractiva cuanto más la conocía. El contraste con otras formas de belleza y expresión no solo le devolvió la sorpresa, sino que lo impulsó a romper con todo lo que había sido dado por hecho. Romper las cadenas de las academias, con su rigidez, no era solo un acto de rebelión, sino un llamado a reinventarse y crear algo auténtico, algo profundamente suyo. En esta tensión, en esta colisión de sistemas aparentemente incompatibles, encontramos el germen de la creatividad. Como señala Koestler, es en el encuentro entre matrices divergentes donde se produce esa chispa que da vida a algo nuevo. Gauguin, en su obra, no se limitó a mezclar influencias, sino que vivió esas tensiones en lo más profundo de su ser. Al desarraigarse de lo convencional, no solo observaba lo otro con fascinación, sino que se dejaba transformar por ello. El choque con lo desconocido lo sacudió y, en lugar de aferrarse a lo familiar, se lanzó al abismo de lo nuevo, de lo misterioso.

Quizá sea esa capacidad de maravillarse ante lo que no comprendemos lo que define al verdadero artista. No es solo cuestión de cambiar un estilo por otro, de romantizar lo exótico, sino de enfrentarse a la incómoda verdad de que lo que creíamos seguro y estable está lleno de grietas. Gauguin, al mirar con ojos frescos las culturas no occidentales, nos invita a hacer lo mismo: a dejarnos sorprender, a redescubrir el mundo con la mirada del que ve por primera vez. Y es en esa tensión, en esa fricción entre lo que somos y lo que aún no hemos llegado a comprender, donde el arte se convierte en algo vivo, en un espacio donde lo posible y lo imposible se encuentran.

El proceso creativo, entonces, no es solo un juego de combinaciones; es una experiencia profunda de separación y redescubrimiento. Gauguin comprendió que, para crear algo nuevo, primero debía tomar distancia, observar desde afuera los límites de su propio mundo, y luego volver con una visión transformada. Esa distancia, ese espacio entre lo conocido y lo

desconocido, es el terreno fértil donde germina la verdadera innovación. Y una vez que el artista logra esa fusión, algo mayor que la suma de sus partes emerge: una síntesis que, como el grito de Eureka, abre la puerta a un horizonte de infinitas posibilidades.

Así, lo que para otros es incomprensible, para el artista es una revelación. Lo que parece extraño o ajeno se convierte en la fuente de una nueva verdad. Y el viaje del artista no es solo una huida de la tradición, sino un retorno transformado, con los ojos llenos de un brillo nuevo, capaz de ver en cada rincón del mundo, sea natural o humano, el reflejo de una belleza que nos habla desde lo profundo. Gauguin, en su diálogo con lo diferente, no solo nos muestra otro mundo; nos invita a contemplar el nuestro desde una perspectiva completamente renovada. Y en esa mirada renovada, lo ordinario se vuelve extraordinario, lo cotidiano se transforma en un acto de pura creación. Si bien las prácticas artísticas analizadas a lo largo de este capítulo —particularmente en las obras y reflexiones de Matisse y Gauguin— permiten observar la tensión entre técnica y expresión, forma y emoción, tradición e innovación, lo esencial no radica en que estas tensiones sean superadas, sino en que son el terreno mismo donde la creación ocurre. El acto creativo no es una solución a una contradicción previa, sino la manifestación viva de esa contradicción. Es en esta fricción, y no fuera de ella, donde el arte encuentra su verdad más profunda.

Desde la lógica hegeliana, toda forma de devenir conlleva una estructura dialéctica: una afirmación inicial (tesis), su negación (antítesis), y una superación (*Aufhebung*) que no cancela las partes anteriores, sino que las eleva a una nueva unidad.¹¹⁰ En el contexto del arte, esta estructura no debe entenderse como una secuencia cronológica, sino como una condición interna. El artista no inicia su proceso con una tesis que luego niega deliberadamente: la contradicción es anterior a cualquier decisión consciente. Por ejemplo, Matisse reconoce que no puede simplemente copiar la naturaleza, pero tampoco puede prescindir de ella; la interpretación nace de esa lucha.¹¹¹ De modo similar, Gauguin no elige entre lo primitivo y lo clásico, sino que se posiciona en el límite entre ambos, tensionando constantemente esos polos.¹¹² Su obra no resuelve la oposición, sino que la habita: cada color, cada línea, es resultado de una lucha entre lo heredado y lo inventado, entre la pertenencia y el desarraigo. La obra, entonces, no es un producto acabado sino una condensación de ese devenir en tensión. Así entendido, el arte no es un objeto estático sino un campo de fuerzas.

Esta perspectiva permite comprender por qué el acto creativo no puede analizarse exclusivamente desde el plano psicológico, estético o técnico. La creatividad no es una habilidad ni un rasgo de personalidad; es una forma de existir en el conflicto. La dialéctica, en este sentido, no es una técnica compositiva ni una retórica filosófica: es el nombre del modo de ser del arte mismo. El creador, en tanto tal, es un sujeto dialéctico, uno que no busca resolver, sino sostener y transfigurar el antagonismo. En esta lógica, la síntesis no es una fusión conciliadora sino una figura nueva que arrastra las huellas del conflicto. Tal como afirma Hegel, el genio no se define por su virtuosismo técnico, sino por su capacidad para dar forma a esa contradicción interna que lo atraviesa: “El talento puede llevar al virtuosismo

¹¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wenceslao Roces (México: Fondo de Cultura Económica, 2001), 104–107.

¹¹¹ François Fédier, *Matisse. La révélation intérieure* (Paris: Hermann, 2018), 51.

¹¹² Paul Gauguin, *Noa Noa: Diario de Tahití*, ed. Mario Muchnik (Madrid: Ediciones Cátedra, 2000), 40.

[...] pero requiere del genio para superar el mero dominio técnico y expresar una visión superior.”¹¹³ El genio es aquel que puede cargar al material de un sentido que lo trasciende, no anulando su resistencia, sino incorporándola.

Por eso, cuando Koestler habla del “grito de Eureka” como explosión de energías que “revela una fracción de infinito”, no está describiendo un momento de iluminación espontánea, sino el desenlace de una tensión que ha alcanzado su punto crítico.¹¹⁴ La sorpresa, en el arte, no nace del azar, sino de una lucha interior que, al encontrar una forma, se libera. El resultado no es la armonía de los opuestos, sino una nueva configuración del mundo que deja al espectador ante una posibilidad inédita. Volver entonces a la hipótesis inicial del presente trabajo —la dialéctica como estructura ontológica del acto creativo— implica reconocer que cada creación genuina es un acto de tensión radical. El artista no es un demiurgo que impone su voluntad al mundo, ni un médium que transmite verdades ya dadas. Es más bien quien habita el lugar de la escisión, el punto donde lo que existe se fractura y, al hacerlo, revela la posibilidad de lo nuevo. Allí, en esa grieta, nace el arte.

Conclusión

A lo largo de estas páginas, hemos transitado un amplio paisaje filosófico y artístico, guiados por las voces de Platón, Hegel, Marx, Zweig, Valéry, Steiner y tantos otros que han revelado los múltiples matices de la dialéctica y su poder transformador en el acto creativo. A través de sus ideas, ha sido posible vislumbrar cómo la dialéctica se manifiesta no como un sistema abstracto, sino como una energía estructurante del devenir artístico, una fuerza que, al reconciliar opuestos, permite la emergencia de nuevas formas de pensamiento y expresión.

La dialéctica, lejos de ser solo una categoría filosófica, se encarna en la experiencia concreta del artista. En su trabajo cotidiano, en su lucha por materializar lo intangible, el creador encarna tensiones constitutivas: entre idea y materia, inspiración y método, singularidad y contexto. Las reflexiones de Zweig sobre el “milagro” de la creación, o de Valéry sobre el caos que antecede al orden, nos han permitido identificar cómo esas tensiones no obstaculizan el proceso creativo, sino que lo alimentan y lo definen.

Desde el primer momento del análisis —la exploración del concepto de dialéctica—, se evidenció su carácter dinámico y generativo. No se trata de una lógica resolutoria que elimina los conflictos, sino de una estructura que integra lo contradictorio como condición de posibilidad de todo devenir. En la segunda parte, al centrarnos en el acto creativo, observamos cómo esas contradicciones se manifiestan en cada etapa del proceso artístico,

¹¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética*, vol. 1, trad. P. C. y M. R. (Madrid: Gredos, 1986), 206.

¹¹⁴ Arthur Koestler, *El acto de la creación* (Madrid: Ediciones Paidós, 2002), 213

revelando que crear no es simplemente producir, sino habitar la tensión entre lo posible y lo real. Finalmente, al articular ambos conceptos, hemos mostrado cómo el acto creativo puede entenderse como un proceso dialéctico en sí mismo, donde cada conflicto es un momento constitutivo, no un obstáculo a superar.

Este movimiento dialéctico, que oscila entre libertad e imposición, caos y estructura, se despliega en la experiencia viva de los creadores. Cada obra implica una negociación constante entre el yo interior y el mundo exterior, entre la intuición y el límite material, entre lo que se quiere decir y lo que puede decirse. La creación no se agota en su resultado final: es un proceso abierto, inestable y fecundo, donde la transformación del artista acompaña a la transformación de la obra. Si bien hemos señalado estas tensiones, reconocemos también los límites del abordaje racional. La creación, la inspiración y el genio resisten toda definición totalizante. La dialéctica, aunque potente como herramienta teórica, solo nos permite acercarnos a un fenómeno que sigue siendo, en su núcleo, un misterio. Cada creador encarna de manera singular este misterio, y cada acto creativo se ofrece como un testimonio irrepetible de la pluralidad de formas de ser y de imaginar el mundo.

Este recorrido no aspira a cerrar un campo de estudio, sino a abrir nuevas preguntas. En la actualidad, las tecnologías emergentes y los cambios culturales añaden nuevas capas de complejidad al acto creativo. La incorporación de herramientas digitales, las redes de colaboración global, y los dilemas éticos contemporáneos, introducen nuevas tensiones dialécticas que merecen ser exploradas. La creación artística no permanece al margen de estos desafíos: se transforma con ellos, y en ellos encuentra nuevas formas de expresión. En última instancia, esta investigación propone entender el acto creativo como un fenómeno esencialmente dialéctico: no como una simple oposición entre polos, sino como una tensión productiva que genera sentido, forma y subjetividad. Crear es, así, una forma de habitar la contradicción. En cada obra, el artista se enfrenta a sus límites, pero también encuentra la posibilidad de trascenderlos. Esa es la potencia del arte: convertir el conflicto en forma, el caos en lenguaje, lo inefable en experiencia compartida.

El filósofo, por su parte, observa este proceso desde una distancia crítica. A través del lente dialéctico, entiende que la creación artística no es solo una manifestación de voluntad individual, sino un diálogo constante con la historia, la cultura y el entorno. Cada obra, cada gesto creador, emerge como síntesis de tensiones históricas y sociales, al tiempo que representa una ruptura con lo dado. Así, el filósofo reconoce en la creación un acto de resistencia y transformación, pero también un fenómeno que, como la realidad misma, permanece en constante devenir.

El espectador, a su vez, no es un receptor pasivo. Su mirada reactiva la obra, la resignifica desde su propia experiencia y así la reinventa. El proceso creativo, por tanto, no concluye con la ejecución del artista, sino que se prolonga en el encuentro con el otro. En este cruce entre intención y percepción, se revela otra faceta dialéctica de la creación: una tensión viva entre emisión y recepción, entre expresión y lectura.

Desde esta perspectiva, la vida misma aparece como una forma de creación. Todos enfrentamos, en nuestra cotidianidad, tensiones similares a las del artista: libertad frente a estructura, caos frente a forma, deseo de sentido frente a lo inefable. Así, la creación se

manifiesta como una experiencia universal, no exclusiva del arte, sino inherente a la condición humana. Vivir es, en definitiva, crear: un acto constante de negociación entre lo que anhelamos y lo que el mundo nos permite ser. La dialéctica, en este marco, no solo ilumina el proceso artístico, sino que también ofrece claves para comprender la existencia como una travesía de tensiones fecundas. Esta conclusión, lejos de clausurar el pensamiento, abre nuevas posibilidades de reflexión. El acto de crear —sea una obra, una idea o una vida— se revela como un proceso dialéctico continuo: una danza entre opuestos que nunca se anulan, sino que se transforman mutuamente. En esa danza, todos somos artistas: tejemos realidades, damos forma a lo informe, encontramos equilibrio en la contradicción.

Las tensiones que atraviesan al creador son el corazón mismo de su obra. En su interior, el artista habita el conflicto: imaginación y técnica, impulso y forma, deseo y límite. Esta polaridad no es un obstáculo, sino el terreno donde germina la obra. Como en una coreografía invisible, el artista oscila entre el vértigo de la libertad y la necesidad del anclaje. En cada gesto se da una negociación entre lo que sueña y lo que puede realizar, y de ese cruce emerge algo nuevo: una obra que no existía antes, una forma que transforma también a su creador. Pero el proceso no es solamente interno. Las fuerzas externas —historia, sociedad, cultura— se entrelazan con el gesto creador. Lejos de ser una simple imposición, ese contexto actúa como desafío: obliga, frena, pero también impulsa. La obra surge como fruto de esa fricción, y el artista se define en ese cruce. En esa tensión entre interioridad y exterioridad, entre mundo interno y circunstancias externas, se encuentra el núcleo dialéctico de la creación. Por ello, las limitaciones no sofocan el arte: lo impulsan. Cada obstáculo se convierte en posibilidad, cada contradicción, en punto de partida. El artista no huye del conflicto: lo transforma. Y es en esa transformación donde el arte revela su fuerza esencial. El genio no es ausencia de límites, sino capacidad para moverse entre ellos con lucidez, haciendo del límite una forma.

Al final, la creación es ese instante de armonía precaria entre lo soñado y lo posible. Es el espacio donde el artista y el mundo se transforman recíprocamente. La obra no nace a pesar de la tensión: nace por la tensión. Crear es reconciliar sin borrar el conflicto, convertir el caos en forma, hacer visible lo invisible. Y en ese hacer, se revela la dimensión más profunda de la vida como proceso creativo. La dialéctica ha sido aquí nuestra guía: no como un sistema cerrado, sino como una forma de mirar, de entrar en la contradicción sin buscar su disolución. Nos ha permitido ver el acto creador no solo como una secuencia de gestos técnicos, sino como una experiencia existencial en constante transformación.

Nos hemos aproximado al misterio, sin pretender develarlo del todo. A través del análisis dialéctico, hemos esbozado algunas formas de comprender lo que ocurre cuando alguien crea. Pero cada obra abre nuevas preguntas. Lo que parecía comprensión se transforma en interrogante. Lo que se afirma, se vuelve duda. Y es en esa apertura donde reside la vitalidad del pensamiento creativo. Entre bastidores, entre colores y palabras, hemos sentido el latido de lo imposible hecho forma. La dialéctica, más que una herramienta, ha sido una actitud: la de habitar el espacio intermedio, el conflicto vivo, el lugar donde el arte ocurre. Crear es, al fin, una forma de vivir, de pensar y de resistir al silencio del mundo con una voz propia, siempre en movimiento. Hemos rozado, con manos vacilantes, la superficie de un misterio que no se deja atrapar. Cada palabra que hemos empleado, cada idea que hemos desplegado, es como un destello fugaz que intenta contener lo inabarcable, reflejar lo indescriptible.

Sabemos, con plena modestia, que nuestro torpe intento no alcanza a captar toda la inmensidad del acto creativo, ese espacio donde el caos y el orden se entrelazan en una danza sin fin, donde la libertad se encuentra con la técnica en un abrazo que desafía toda definición.

Este boceto, aunque torpe, lleva en sus trazos el eco de una ambición mayor: la de poner en palabras un mundo que siempre se escapa entre los dedos. Porque crear, como hemos visto, no es solo un acto, es un universo, un horizonte que se aleja cuanto más nos acercamos. Y en nuestro intento por describirlo, hemos comprendido que hay cosas que solo el silencio y la obra misma pueden decir. Así, ofrecemos estas pinceladas como un gesto, un mapa incompleto que invita a seguir buscando, sabiendo que lo que yace detrás siempre será un poco más profundo, un poco más lejano, un poco más inalcanzable.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. 2007. *Diccionario de filosofía*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles. *Tópicos*. Traducido por Patricio de Azcárate. Biblioteca Filosófica, Medina y Navarro, Volumen 9.
- Bastide, Roger. 2006. *Arte y sociedad*. Traducido por L. Alaminos y R. Rubio. Prefacio de J. Duvignaud, prólogo de M. I. Pereira de Queiroz. México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1948).
- Bernard, Émile. 2023. *Conversaciones con Cézanne*. (Obra original de 1907).
- Castagno, Pablo Andrés. 2020. "Una lectura dialéctica de Ernesto Laclau." En *Pensar lo social: pluralismo teórico en América Latina*, editado por Sergio Tonkonoff, páginas 417- 416. Buenos Aires: CLACSO. <https://www.jstor.org/stable/j.ctvn96fvk.28>.
- Céspedes, Ricardo. 2014. "Fichte y la dialéctica del yo: Entre Kant y la crítica hegeliana." *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, 95-109. Recuperado de <http://www.mutatismutandis.cl/revista@filousach.com>.
- Cortázar, Julio. 1959. *El perseguidor*. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Crisipo de Solos. *Testimonios y fragmentos II (Fragmentos 319-606)*. Traducido por F. Javier Campos Daroca y Mariano Navacóntreras. Madrid: Editorial Gredos. Biblioteca Clásica Gredos, 347.

- Dalí, Salvador. *Salvador Dalí: Vida y obra*. Recuperado de [archivo compartido].
- Entrevista a Salvador Dalí por Soler Serrano. 2014. *YouTube video*, 1:21:43.
<https://www.youtube.com/watch?v=qsUYurhumQ4>.
- Fédier, François. 2018. "Henri Matisse: Apuntes de un pintor (1908)." *Revista Alpha* 46: 287-302.
- Fernández Buey, Francisco. 2023. "El concepto de dialéctica en Marx." Edición y presentación de Salvador López Arnal y José Sarrión Andaluz. *Azafea: Revista de Filosofía* 25: 166.
<https://doi.org/10.14201/azafea2023255166>.
- Gadamer, Hans-Georg. 2003. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Gauguin, Paul. 2000. *Diario íntimo*. Ediciones elaleph.com. <https://kupdf.net/download/gauguin-paul-diario-intimo-pdf>.
- Hegel, G.W.F. 1989. *Lecciones sobre la estética*. Traducido por Alfredo Brotóns Muñoz. Madrid: Ediciones Akal.
- Heidegger, Martin. 2005. *El origen de la obra de arte*. En *Caminos de bosque*, traducido por H. Cortés y A. Leyte, 93-128. Madrid: Alianza.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. 1994. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. Traducido por J. J. Sánchez. Madrid: Editorial Trotta.
- Kandinsky, Wassily. 1911. *De lo espiritual en el arte*.
- Koestler, Arthur. 2002. "El acto de la creación." Traducido por E. Aladro. *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 7: 189-220.
- Liotard, Jean-François. 1985. "The Sublime and the Avant Garde." *Paragraph* 6: 1–18.
<http://www.jstor.org/stable/43151610>.
- Platón. 2017. *Fedro*. Traducido por Edu Robsy. Maison Carrée.
- Rubert de Ventós, Xavier. 1989. *Teoría de la sensibilidad*. 4ª ed. Barcelona: Edicions 62.
- Sartre, Jean-Paul. 2004. *Qué es la literatura*. Buenos Aires: Editorial Losada S.A. Recuperado de Jean Paul Sartre - Qué es la literatura | José Plasencia Mendoza - Academia.edu.
- Steiner, George. 2001. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela.
- ULTIMAS PALABRAS DALÍ. 2014. *YouTube video*, 1:43.
<https://www.youtube.com/watch?v=MgHB9KabF-Q>.
- Valéry, Paul. 1935. *Teoría poética y estética*. París: Nouvelle Revue Française.

Van Gogh, Vincent. 1889. *Cartas a Theo*.

Velarde, Julián. 1977. "La lógica dialéctica." *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* 7(2): 129-140. <http://www.jstor.org/stable/43045939>.

Woolf, Virginia. 1929. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.

Zweig, Stefan. 1940. *El misterio de la creación artística*.