

# EL DIBUJARSE DE LA PROPIA VIDA. ESTÉTICA DE LA CREACIÓN.

MIQUEL AMORÓS HERNÁNDEZ  
HÉCTOR SALINAS FUENTES

Universitat de Barcelona

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es aportar una reflexión sobre las relaciones entre lenguaje, creación, fantasía e infancia. Trata de ofrecer una mirada pedagógica que permita comprender el sentido vital que emerge en el proyectarse creativo del sujeto en el mundo.

**PALABRAS CLAVE:** creatividad, lenguaje, juegos, infancia, autoipoiesis, proyección creativa.

**The draw of one's life. Aesthetics of creation.**

**ABSTRACT:** The aim of this article is to reflect about the relationship between language, creation, fantasy and childhood. This article tries to offer a pedagogical point of view that would allow the reader to understand the meaning which emerges from the creative projection of the individual in the world.

**KEYWORDS:** creativity, language, games, childhood, autoipoiesis, creative projection.

---

255

## 1. La creación de los mundos posibles

El devenir periódico y constante del flujo y reflujo de las olas del mar moldea un paisaje de calas, espigones, angostas barras de arena y playas de guijarros multicolores. Cada golpe de mar renueva el horizonte de lo posible, hace emerger la forma a partir de la materia geológica que subyace. Se renueva el margen de la tierra cada vez que el agua se retira, en un ciclo que se da múltiples veces cada día.

La belleza creada de este modo es transitoria, renovada y parece precisar de un progresivo reacomodo, de una ganancia de estabilidad de su dibujarse. De esta forma, la línea de costa se curva, se repliega, se implica y se explica, tal vez para sí, tal vez para aquellos que se detienen a contemplarla en busca de alguna explicación y del descanso que para el alma esto supone.

Necesitada de un explicarse, de una explicación, de una implicación que lo enrede, que lo entreteja a un sentido, ese es el ser humano, y es así, el ser inacabado, el ser que deviene (Laín, 1999:

92-3), el ser que promete (Nietzsche, 2007: 112), pero, por encima de todo, es el animal que crea, que crea y, al igual que cualquier organismo, lo hace como forma de poder sobrevivir. Expresamente dice Nietzsche en una referencia ofrecida por Vaihinger: “La capacidad de crear (hacer, inventar, imaginar) es la capacidad fundamental del mundo orgánico” (Nietzsche, 2012: 105). Esta afirmación viene a poner el valor del arte por encima del valor del conocimiento, o, dicho de otra manera, el conocimiento depende de la capacidad metafórica, artística del ser humano, de ese impulso a crear que no abandona al ser humano durante toda su efímera vida. Así, la ficción forma parte de la necesidad de vivir, al punto de que verdad y mentira vendrían a situarse en el ámbito extramoral, como necesidades de un intelecto humano brotado expresamente para dar más posibilidades de sobrevivir a un animal fugaz y débil ante una naturaleza que ensombrece sus misterios. El arte hace posible el vivir y el tolerar la tragedia del vivir para aquellos que accedan a las intuiciones profundamente humanas (Nietzsche, 2012: 23). Con estas afirmaciones Nietzsche está contemplando las ideas de una evolución creadora en el sentido posteriormente planteado de Bergson y, a la vez, la autopoiesis como lo que define lo humano en su realidad más fundamental; todo esto es ratificado por Paniker: “La «verdad» no está ni en las leyes eternas ni en el mero consenso de la mayoría; la «verdad/realidad» la vamos construyendo *auto-poieticamente* (Varela, Maturana) en la espontánea *autoorganización* de las cosas dentro de un marco de complejidad y pluralismo. Lo que llamamos, desde Kant, formas *a priori*, es decir, nuestro aparato neurosensorial, nuestras estructuras perceptuales, son innatas y *a priori* respecto al individuo, pero son *a posteriori* respecto a la especie, que las ha ido adquiriendo en el curso de la evolución” (Paniker, 1992: 143).

---

256

Así, como el mar, como la arena de la orilla, el diálogo con el mundo, el definirse de las costas, líneas quebradas y suaves pendientes de su mundo interior, se produce en una dialógica comunicativa de ese otro mar que es el piélago sociocultural. Somos barquitos a la deriva, como aquellos de tenue papel, echados a navegar por las aguas calmas de las risas de nuestras infancias.

La explicación muchas veces decide morar en lo pequeño, como musa incardinada en la realidad que agazapada espera (Otto, 2005: 23), jugando al escondite, igual que esos poetas que juegan con el lenguaje, a esos que llamamos niños, tal vez los más auténticos creadores, los más excelsos estetas, aquellos que viven una vida

atravesada por el dibujo de su propia vida y que nos comunican el estado primordial del hombre, y que la función primera de su devenir creador habita en aquello con que construye su ser, aquello que con pliegues y dobleces posibilita el navegar del barquito de su propia vida: la palabra creadora (Heidegger, 1991: 29-30). Es el poeta el que se instala en los límites del lenguaje, el que juega forzando sus reglas, igual hace el niño y el genio, igual habrían de hacer todos los seres humanos (Gadamer, 2009: 138-39). Es de este modo posible una recreación del mundo con cada decir, con cada explicarse y con toda explicación. Comprendiendo el mundo nos comprendemos, y este decir posee mucho de sentir, una voluntad de decir, un decir de la voluntad tal vez de la propia vida que alcanza en la propia creación estética su punto de origen, aquel origen inicial que amplifica al límite todo lo posible, tal vez en una semántica de los mundos posibles (Bruner, 2004: 23).

Tal vez en el arte confluyen el origen y final de la emergencia y la anulación de la voluntad de vivir (Schopenhauer, 2007: 90-1), un vivir que es un girar de los vivientes en un torbellino que los arrastra (Bergson, 2007: 50), que los impele a una evolución, que los hace dibujar vórtices de su existir en lo que ha sido denominado *duración*. Esto explica la suspensión del tiempo en la que parecen instalarse aquellos que juegan el juego de la creación, inmersos en un proceso de autenticación lúdico en el que pueden operar, libres, en un mundo posible abstraído de aquel otro mundo real, tal vez más lógico, más político, más mundano.

Algunos adultos parecen instalarse algún tiempo más allá de lo correcto en este mundo de infinitos posibles todavía increado que es el mundo fantástico en el que lo posible siempre es más que lo factible. Tal vez un adulto creador no sea más que un niño que ha sobrevivido, a pesar de todo, y en esa agreste infancia irreductible siempre deberemos ver la poción mágica de la imaginación, la resistencia contra lo establecido, el acto revolucionario que siempre implica toda creación, cuya fórmula secreta parece escamotear el revelarse a toda interrogación.

Una imaginación que parece trenzada de cognición, emoción y acción en un proyectarse del devenir de cada sujeto en el mundo. Es inevitable, pues, que todo intento de proyección de la imaginación sobre el mundo contemple la emergencia alternativa de otras posibilidades, de otros modos posibles de dar forma a la materia. Y esta poiesis de posibles discurre implícita a su vez la posibilidad de imaginar una semántica de mundos posibles en la que no todos los mundos creados son igual de perfectos.

La perfección siempre es imaginable, pertenece al dominio de lo futurible. Los mundos creados lo son de mundos de ideas, mundos en los que opera de modo poético la reasignación de significantes y significados, la construcción de nuevas estructuras semánticas englobadas en novedosas sintaxis. Heidegger destaca que: “La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en su imperiosa permanencia” (Heidegger, 1958: 74).

La recombinación de finitos elementos genera la emergencia de infinitas posibilidades de mostrarse los mundos posibles. Esta es la doble articulación (Morin, 2009<sup>a</sup>: 169) de los lenguajes, la doble articulación de los decires, los vivires y los pensares. Como los sentimientos, todos estos elementos nunca obedecen del todo la lógica de lo posible, muestran los entresijos de la complejidad de las ánimas humanas, se sustraen incluso a la posibilidad de su definirse.

Esto muestra, nos muestra, que nuestro análisis del mundo nunca puede llegar a la médula del ser, porque este se nos sustrae, dado que nosotros también somos entidades ópticas. Solamente es posible explicar el sistema del ser desde los márgenes de la existencia, o traspasados estos, desde el no ser (Leach, 2007). Y precisamente incardinado, procedente de la nada, todavía no mostrado, implicado en el no ser, agazapado antes de su manifestarse, parece esperar su momento de emergencia el misterio de la creación. Por ello nunca puede tener el misterio de la creación explicación total, solamente facetas incompletas que no reflejan más que, como hacen los espejos, a aquel que se ha acercado para ver si lo que imaginaba que había es lo que parece haber en el interior velado del mundo increado todavía. Por eso algunos más prudentes, como Wittgenstein, se retiran al silencio.

Los más osados prosiguen su tratar de explicarse el mundo, guiados por una imaginación que les ofrece posibilidades sin cesar de manifestarse, tal vez de un modo mejor, lo bueno, lo bello y la verdad.

Esta epigénesis de los mundos posibles es factible abandonando la territorialidad de lo material (Wilson, 1999: 221), inclusive aquello más material que constituye el telar en el que la lanzadera de nuestro pensar teje sinaptando neuronas la base física de nuestro imaginar (Changeux, 2005: 220-21).

Así, las ideas de independizan de las mentes, sobrevuelan la realidad, despliegan sus alas y viajan hasta las alturas estratosféricas de la Noosfera (Teilhard de Chardin, 1962: 379), el vértice en el que todo lo esencialmente humano confluye, en el que tal vez trasciende la forma a la materia, en el que el ser se une al no ser en un dibujo de infinitos posibles devenires ópticos, alcanzando el misterio de lo

trascendente, el misterio del origen, el misterio de la creación, es un decir, lo imposible de ser dicho, lo inanalizable, lo ilógico por improbable, la singularidad que constituye el mostrarse de la voluntad de vida en la creación.

Voluntad de vida que es voluntad de mejora, voluntad de mejorarse, de trascender las limitaciones y alcanzar la perfección, voluntad pedagógica, por tanto. Perfección que se expresa en un ideal albergado en uno de esos mundos posibles, el mejor, el más perfecto, aquel en el que nos gustaría habitar, diferente del que hay, diferente y único para cada sujeto imaginador.

Mundos diversos que en su entrelazarse en la dialógica de la comunicación sociocultural expresan nuevas ideas, producto del conectoma del sinaptarse neuronal (Seung, 2012: 115), que se propagan como si de una epidemiología se tratase (Sperber, 2005: 52). Diálogo que comporta el valor moral del respetarse, del dejar ser, del dejar manifestarse y evolucionar de cada cual, el reconocimiento en suma. Y este reconocimiento de la diversidad creada e increada que constituyen el conjunto de los mundos posibles conlleva un cuidar (Heidegger, 2003: 39-41), un cuidarse, un considerar, un ser considerado, esto es un reconocimiento como sujeto ético de la otredad, base sin duda de todo diálogo que constituya un lenguajear (Maturana, 2009: 20-1).

---

259

El considerar a los demás constituye el fundamento de una ética que pone al otro por delante, ser humano o simple biota, de otras consideraciones como aquellas que responden a racionalidades económicas. Considerar al otro, en suma, es aspirar a ser considerado, lo que inicia y repercute en el establecimiento de transacciones dialógicas que codefinen a los sujetos, permitiendo su integración conjunta en la doblez que suponen los decires.

Así, el hombre es palabra en diálogo (Heidegger, 2003: 25-6), palabra lanzada y recogida, palabra sentida, palabra compartida, sanadora, vital, reconstituyente, refundante del mundo y de los entes. Decir supone articular cuerpo y mente, mente y cerebro. Un decir se asocia a un sentir, no en vano la palabra es materna, la herencia recibida de nuestra cultura. Nutre la sangre y la leche de la madre al niño, mas también sus palabras. El decir de la madre con el niño en su regazo acompaña latidos compartidos. El cuerpo de la madre le dice tanto al niño como sus palabras, no en vano es su madre la reedición de la gran diosa Gea (Sheldrake, 1994: 22). Por esto, y según nos sugiere Heidegger, el pensar supone un repensar, un volver a aprender a pensar: "El aprender a pensar la vida en todas las múltiples direcciones de su autoexplicación lingüística y experiencia representa evidentemente una tarea general. Esta incluye la experiencia de la trascendencia, la

experiencia de la poesía, del arte, del culto, del rito, del derecho; todo esto hay que pensarlo de nuevo" (Gadamer, 2002: 315).

De este modo, la palabra nos enraíza en nuestra matriz somática biológica, borbotea desde el fondo orgánico de nuestro ser, se nos muestra en la codificación de nuestros ácidos nucleicos, palabras al fin y al cabo.

Pero es más todavía la palabra, palabra que se eleva en el aire, palabra que por mor de una epigénesis sobrepasa el simple conjunto de fonemas comunicativos, supera una semántica, para conectarse en infinitos bucles recursivos de carácter sintáctico. Es la sintaxis la que hace uso de medios finitos para dibujar plausibles infinitos, que deben responder a un sentido del expresarse. Cuando prima una praxis del sentido se dibuja el lenguaje prosaico, cuando casan sentido y expresión se libera una sintáctica poética.

Poesía que acompaña la *poiesis*, la recreación poética fundadora de entidades que operan sometidas a un par de fuerzas centrípetas y centrífugas. De este modo, las primeras individualizan los decires, hacen propias las palabras del sujeto. Las segundas amplifican en la esfera de lo sociocultural lo dicho, generando de este modo, por acrecencia, la peculiar atmósfera cultural en el que las representaciones mentales se determinan como representaciones públicas o culturales: la Noosfera, la esfera eidética, las ideas o palabras que configuran la capa cultural humana que arropa y envuelve como promesa de completitud la naturaleza indigente de la criatura humana.

Forma parte de la Noosfera la función de hacer más bello al hombre, la intención de recrear el mundo como espejo haciendo más clara su expresión, como sucede con la lógica. Como todo intento, como toda promesa, muchas veces queda en nada.

Es probable que estas intenciones sedimenten en el silencio calmo, en la calma silente. El encuentro con la belleza de la comprensión conduce muchas veces a este estado inaudito, a la búsqueda de una simiente de gravedad (Perejaume, 2008: 61) en el reencuentro con el alma del hombre.

Palabras que vuelan, se alzan remontando el helado cierzo, dejando abajo a los hombres que las hablan, libres al fin. Palabras que descienden y se incardinan en los nuevos cuerpos, en las nuevas mentes de aquellos otros que acaban de nacer a la cultura, que comienzan en ocasiones a perder su libertad en instituciones transmisoras de cultura.

Palabras que con ello pierden su brillo, convertidas en letra muerta que salpica las páginas escolares, alejadas de la vida. Si por azares es el maestro creativo, supondrá la clase el reencuentro de dos niños

supervivientes en el naufragio del mundo adulto. No es tan fácil como parece considerar y dejarse considerar por el otro como un igual, no es tan fácil aprender enseñando, enseñar aprendiendo, ser alumno y profesor, saberse finito y mortal, traspasar a otros la vida sagrada de la palabra, enseñar a pensar, repensar las enseñanzas recibidas de otros que nos precedieron.

## 2. El juego de la creación

Merece contemplarse el jugar de los niños de la plaza. Despeinados, renegridos por el sol, simulan perseguirse. Niños y niñas ríen, y sus risas, de lejos semejan los gorjeos de los pájaros en los amaneceres de verano. Sucede esto cada día, en cualquier lugar, más aún lejos del centro de la ciudad. En ella, los sonidos de los coches ocultan los gorjeos, brillan más los intermitentes de los autos que los ojos del niño urbano que, transportado en su interior, contempla el gris asfalto con adormilado desinterés, preso en su interior, desconocedor de una libertad que ya se le escapa, los inicios de una vida trazada de antemano, incapaz de rebelarse contra lo que se espera de él.

El juego infantil traslada a quien lo observa a su propia infancia, permite un reinterpretar el peculiar posicionamiento ante el mundo, permite una apertura de ángulo de las posibilidades de la realidad, un remontarse anterior a los procesos de decisión tomados, un recuperarse de la codificación que cada decidir supone. En el origen todo es posible, y si en cada decisión se decide el todo de la humanidad (Sartre, 2007: 33), ese proceso de girar atrás el tiempo tal vez suponga el retorno a lo primigenio.

La reinterpretación es posible gracias a la generación de mundos alternativos de imaginación (Harris, 2005: 87), mundos posibles de acción en los que comprobar cómo emoción, cognición y acción se imbrican y reconstituyen en su pureza esencial. Es la imaginación un simulador simbólico que establece una reordenación de las codificaciones previas.

La disolución de lo establecido muchas veces comienza por el simple poder que concede la imaginación. Aquel que se abandona a un imaginar productivo, puede tensar el arco de su cognición sintiente, y acabar por lanzar su pensamiento al mundo, convertido en un accionar del cambio. Todo lo nuevo comienza por ser imaginado. De uno u otro modo, toda imaginación, ni que sea en esa escondida libertad que suponen los sueños, supone un conspirar contra lo establecido, contra lo que hay, contra la gravedad de muchos, contra la realidad (García Calvo, 2002: 9).

Por ello, el juego, la fantasía, la imaginación son *paidoforéticos*, en el sentido de permitir un trasladarse a la infancia desde nuestra adultez, un surcar el desierto del mundo adulto a los niños que van montados en él, como los beduinos sobre sus cabalgaduras.

El juego supone la reapertura de la recapitulación a nuestra infancia, que como tal es la reedición de muchas infancias anteriores, hasta la primera infancia, la de la antropogénesis. Es posible este dejarse llevar a la infancia, este decidir ir hacia ella, por la especial configuración *paidomórfica* de la criatura humana, fruto de una heterocronía de su desarrollarse (Jay Gould, 2010: 13-4).

Así, la ruptura de la linealidad del tiempo que el juego supone conlleva un destejer las elecciones impuestas por la realidad, y un fantasear eligiendo según unas nuevas normas, las del juego que posibilita una normatividad electiva que despliega en su potencialidad la reimaginación de nuestra psicología, personificándose el sujeto (Hillman, 1999: 74), recuperándose la esencia de la pureza que supone el jugar por jugar, sin finalidad, el autotelismo que contiene mucho de autopoietico, un resarcirse de las heridas de la vida vivida.

Por ello, el creador se olvida de sí, del mundo y de sus problemas, y en la catarsis del crear se embebe en la belleza. Lo bello del crear supone una transitoria victoria sobre la muerte, un asomarse brevemente a algunas cosas eternas. Trasciende el creador su existencia, expandiéndose en su obra, alcanzando cotas de su ser de otro modo desconocidas.

Y la obra comunica, nos provoca, nos llama, obligándonos a posar los ojos sobre ella si es material, o aquel otro ojo de la mente si es abstracta, formal. La obra nos hace un gesto que precede a la palabra, que comporta la acción que demanda la reacción de todo nuestro ser ante su presencia.

De este modo, la especial disposición de figuras y trompos, los dibujos del movimiento previo al trazar, o aquellos otros que suponen el despliegue de un argumento, ese tener algo que decirnos, algo que contarnos, algo que explicarnos, actúa como imán sobre nuestra psique. Nos habla el fondo de la obra desde ese otro fondo arquetípico que supone la abisal esencia de lo humano, nos libera el arte de nuestro encadenamiento a la voluntad de vida, de nuestro malestar en la cultura, tal vez por ser más ánima que animus (Jung y Wilhelm, 2010: 83).

Es el hombre más que nunca un ser-en sí en la creación de la obra, o en su contemplación, un ser sintiente que en su sentir es, y de este modo experimenta un ser que es más humano que nunca. Al

contemplar la obra, el alma del hombre juega de nuevo, recompone su infancia, ahueca las alas y echa a volar.

### **3. La belleza y la ética**

El porqué de la belleza. Qué sentido puede encerrar su existencia, por qué existe, por qué se muestra. En el plano horizonte gris, resalta el colorido siempre de un algo, siempre de un alguien. El objeto bello capta la atención del ojo que mira, se sobrepone al paisaje de la mediocridad, todos los puntos posibles del mirar confluyen en rectas que convergen sobre lo bello. Porque la belleza existe, existe para un alguien que la contempla, que la ha de captar. Se precisan mutuamente, al igual que crear la belleza conlleva el aparecer de su contrario, esto es, de la fealdad. La belleza mendiga alguien que la contemple, quien contempla sacia su indigencia en la obra (Perejaume, 2008: 12).

Así, actúan como un par de significantes-significados, como palabra y voz, como habla y sonidos, se articulan en su singular complementariedad y se dicen mutuamente, estableciendo nuevos juegos del lenguaje que religan hombre y mundo, mundo y naturaleza, naturaleza y divinidad.

El encuentro con la belleza es el encuentro con la comprensión, comprensión de la obra, comprensión de uno mismo, del que observa, del que piensa la obra y con la obra, de aquel que replantea su ser.

Dotan de conciencia al hombre las obras, por ser obras de otras conciencias, por ser la expresión de una motórica derivada de la fantasía de un creador (Gehlen, 1987: 152-53). No es posible contemplar la expresión de la belleza sin ponerse, en cierto modo, en su lugar. De este modo la belleza embellece al hombre y hace del mundo hogar. Incluso en el hogar más humilde reina la belleza. Es la armonía del mundo resultante la que educa a quien va aprendiendo a mirar, a quien sigue fluyente la creatividad que discurre por las breñas y vericuetos entre los que se desliza la obra.

De este modo el artista es un educador, pues en su trazar del pincel sobre el lienzo, o en aquel otro que hilvana sonidos en el aire inventando historias, o deja la negra huella de su paso sobre el folio, nos deja pistas que debemos seguir.

Así, como si de los regatos y meandros de un río se tratase, donde el agua se retiene, existen puntos en la obra que detienen el mirar. Y estos puntos serán atractores del pensar y del sentir, si alguna vez fueron separables, de forma que serán focos de reunión de lo que nunca estuvo escindido.

Así, la obra, su sentido, permanece inexplicado, nos parece inexplicable, nos trasciende y nos lleva a intuir que existen cosas de las que no nos es posible hablar, que exceden nuestras ansias de explicación, no se someten al análisis y, por ello, se dan a la fuga de todo intento de reducción. La creatividad procede por reducción al absurdo de aquel que pretende explicarla, lo subsume, lo disuelve. Ligados como estamos a la obra estética, por nuestro humanizarnos, nos es imposible segregarnos de su sistema, se nos muestra nuestra incompletitud.

Nunca podemos expresarnos a nosotros mismos, no nos es posible una plena comprensión, porque la razón limita consigo misma, y no da cuentas del exceso de sentido que subyace a lo indecible, a lo que solamente podemos acceder mediante una intuición.

Y esta intuición enraíza más en nuestro *soma* que en nuestro *logos*, es más el sentir que procede de un cuerpo indesligable de otro cuerpo que es la tierra, de otra tierra que contiene más de mito que de razón, pues es la segunda la que trata de explicar al primero, tras de él, sin alcanzarlo nunca plenamente.

Intuir es intuirse formando parte de ese esencial fondo previo a nuestra existencia, fondo abisal en el que moran los arquetipos, donde la conciencia se desvanece y permite la expresión inconsciente de mitos, fantasías, criaturas de la noche de la razón, casi animales y por ello más humanas, primitivos esbozos de nuestro verdadero ser.

También aquí abajo, en los fondos inconscientes, van belleza y fealdad de la mano, pesadilla y dulces sueños, lo moral y lo inmoral, lo que busca escapar del control de un yo consciente, sometido a un yo ideal.

Tal vez por eso la creación y su resultado, la obra creada, nos humaniza, personifica nuestro ser, nos ofrece otras vías paralelas al normal discurrir de nuestro ser, pues: "La obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentra un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta" (Gadamer, 1991: 145). La experiencia del arte abre el juego en que los jugadores son jugados, dejando de predominar la subjetividad, esa es la importancia del juego; el juego es el sujeto de la experiencia, no las subjetividades. Y este juego nos permitiría entrar en el círculo hermenéutico, allí donde el movimiento de la tradición y del intérprete se interpenetran (ídem, 363). Se trata de la experiencia hermenéutica entendida como una apertura liberada, como un abrir el diálogo originario del preguntar-responder llevado en la conversación liberada de dogmatismos (ídem, 446); es la aber-

tura a la futuridad del intérprete que integra toda su experiencia en su autocomprensión y en su posicionamiento en el mundo común: “Comprender lo que una obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo. Pero en tanto que encuentro con lo propio, en tanto que una familiaridad que encierra ese carácter de lo sobrepasado, la experiencia del arte es, en un sentido genuino, experiencia, y tiene que dominar cada vez la tarea que plantea la experiencia: integrarla en el todo de la orientación propia en el mundo y de la propia autocomprensión. Lo que constituye el lenguaje del arte es precisamente que le habla a la propia autocomprensión de cada uno, y lo hace en cuanto presente cada vez y por su propia actualidad (*Gegenwartigkeit*). Más aún, es precisamente su actualidad (*Gegenwartigkeit*) la que hace que la obra se convierta en lenguaje (Gadamer, 2011: 59-60). Es decir, la estética pertenece también al abrirse de la hermenéutica. La experiencia personal se enreda con la tradición y de ahí el ser humano busca re-colocarse al interior de la totalidad. Por esto nos es dado el soñar, como alivio a lo que hay, cura o catarsis, según el parecer de Aristóteles. Vigotski, en su *Psicología del arte*, es de la misma idea, pues el arte es, para él, fundamental para el desarrollo de lo psicológico y lo social en los seres humanos.

Esta manera de entender el arte y su relación con el desarrollo proyectivo coincide con la comprensión que del mismo tenía Nietzsche y, por ello, también Heidegger y Gadamer. La comprensión del ser humano como ser poético liga la libertad con la idea del juego, que no es un mero enfoque lúdico: “Lo que hemos de aprender de la comparación entre el jugar que han inventado y creado los hombres, y el movimiento lúdico sin referencia del puro exceso vital, es precisamente esto: que lo jugado en el juego del arte no es ningún mundo sustitutorio o de ensoñación en el que nos olvidemos de nosotros mismos. El juego del arte es más bien un espejo que, a través de los milenios, vuelve a surgir siempre de nuevo ante nosotros, y en el que nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante inesperado, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros. [...] En verdad, juego y seriedad, el movimiento vital de exceso y exaltación y la fuerza tensa de nuestra energía vital, están entretreídos en lo más profundo. Cada uno repercute en el otro” (Gadamer, 2011: 137). La idea del habitar poético le llegó a Nietzsche desde Hölderlin, el poeta que reivindicó la poesía en tiempos de penurias y que destacó como la reflexión creativa se manifiesta en el lenguaje, esto es, que en un poema se da una captación de la totalidad (Hölderlin, 1990: 77).

Parece ser, por tanto, que renovando la comprensión del arte y del hacer poético es que se nos antoja posible una renovación de la colocación humana en medio de la vida común, y una recolocación implica, en cada caso, una hermenéutica que abra un diálogo abierto, no dialéctico, consigo mismo; que es la vez un diálogo con los otros y con el mundo. Una teoría poética, al modo de la que contrapone Heidegger al pensar calculador, no busca eliminar el pensar técnico tan predominante en Occidente, sino en ponerlo bajo las maneras poéticas que son las que abren el pensar lo humano en cuanto tal. Esto es más o menos parecido a la manera con la que Habermas pone la razón instrumental como posible solo por la presencia fundamental de la razón comunicativa.

Pensar lo humano, hablar de cuanto le sucede al ser humano en tanto que compartiendo mundo con otros, es decir, hacer teorías sobre su hacer, sobre su proyectarse en el vivir, es un pensar que se fija en teorías o perspectivas, es algo no ajeno a lo educativo; más bien, al contrario, todo pensar lo educativo dialoga con lo poético y con lo técnico, quizás no como una confrontación, sino como una tensión necesaria. La estética de la creación reúne teoría y praxis, fuerza a recolocarse en el antes de la separación sujeto-objeto, así, pues: “La palabra significa contemplar, por ejemplo, ser espectador de constelaciones de estrellas, o bien, ser espectador por ejemplo de una partida de ajedrez o participante en la fiesta de una embajada. No significa un mero «ver», constatar lo existente o acumular información. La *contemplatio* no se demora en un determinado existente, sino en un dominio. *Theoria* no es tanto el solo acto momentáneo como una actitud, un lugar o un estado en el que se permanece. Es el «estar ahí» en el bello doble sentido que no solo significa presencia sino también que el presente está «por completo ahí». Así se es participante en un procedimiento ritual o en una ceremonia, cuando uno se disuelve en ella, y este hecho incluye siempre el que se participa con otros u otros posibles de la misma manera. «Teoría» no es, por lo tanto, en primer lugar una conducta a través de la que uno se apodera de un objeto o lo hace disponible a través de una explicación. Tiene que ver con un bien de otro tipo” (Gadamer, 1993: 38-9).

Por tanto, lo previo parece ser el cambio de colocación; dicho de otra manera, la *metanoia* de la que Platón ponía como necesaria para la educación. Así, la necesidad de una nueva *paideia* requiere de un hombre creativo, pues “la creatividad es la actitud genuinamente ética” (Paniker, 1987: 144) y lo ético supone la metamorfosis: “Las metamorfosis, en el mundo animal, son los productos de procesos inconscientes. Las metamorfosis de sociedades arcaicas a sociedades históricas son los productos de procesos inconscientes. Sin duda la

metamorfosis posible que se prepara será en gran parte producto de procesos inconscientes. Pero solo podrá realizarse verdaderamente con el concurso y la ayuda de la consciencia humana y la regeneración ética. Por esta razón tendrá un importante papel que desempeñar la reforma de la mente. La supervivencia, el progreso, el desarrollo de la humanidad van unidos a la metamorfosis. La esperanza ética, la esperanza política están en la metamorfosis" (Morin, 2009b; 203).

## Bibliografía

- Bergson, H. (2007). *La evolución creadora*. Buenos Aires: Cactus.
- Brune, J. (2004). *Realidad mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- Changeux, J.-P. (2005). *El hombre de verdad*. México: FCE.
- Gadamer, H.-G. (1991). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- (1993). *Elogio de la teoría. Discursos y artículos*. Barcelona: Península.
- (2002). *Los caminos de Heidegger*. Barcelona: Herder.
- (2009). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona: Paidós.
- (2011). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Tecnos/Alianza.
- García Calvo, A. (2002). *Contra la realidad. Estudios de lenguas y de cosas*. Zamora: Lucina.
- Gehlen, A. (1987). *El hombre. Su naturaleza y su lugar en el mundo*. Salamanca: Sígueme.
- Harris, P. L. (2005). *El funcionamiento de la imaginación*. Buenos Aires: FCE.
- Heidegger, M. (1958). *Arte y poesía*. México: FCE.
- (1991). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- (2003). *Ser y tiempo*. Madrid: Trotta.
- Hillman, J. (1999). *Re-imaginar la psicología*. Madrid: Siruela.
- Hölderlin, F. (1990). *Ensayos*. Madrid: Hiperión.
- Jay Gould, S. (2010). *Ontogenia y filogenia. La ley fundamental biogenética*. Barcelona: Crítica.
- Jung, C. G. y Wilhelm, R. (2010). *El secreto de la flor de oro*. Barcelona: Paidós.
- Laín Entralgo, P. (1999). *Qué es el hombre. Evolución y sentido de la vida*. Oviedo: Ediciones Nobel.
- Leach, J. (2007). "Mathematical Rationality and Reality. Metaphysical and Theological Consequences". *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 63(238), 693-699. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Maturana, H. (2009). *La realidad: ¿objetiva o construida? Fundamentos biológicos de la realidad*. Barcelona: Anthropos.

- Morin, E. (2009a). *El Método. 4. Las ideas. Su hábitat, su vida, sus costumbres, su organización*. Madrid: Cátedra.
- (2009b). *El Método 6. Ética*. Madrid: Cátedra.
- Nietzsche, F. (2007). *Ecce Homo. Com s'arriba a ser allò que s'és*. Girona: Accent Editorial.
- (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Otto, W. (2005). *Las musas*. Madrid: Siruela.
- Paniker, S. (1992). *Filosofía y mística*. Barcelona: Anagrama.
- (1987). *Ensayos retroprogresivos*. Barcelona: Kairós.
- Perejaume (2008). *La obra y el miedo*. Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- Sartre, J.-P. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. Barcelona: Edhasa.
- Schopenhauer, A. (2007). *Sobre la libertad de la voluntad*. Madrid: Alianza Editorial.
- Seung, S. (2012). *Conectoma. Cómo las conexiones neuronales determinan nuestra identidad*. Barcelona: RBA.
- Sheldrake, R. (1994). *El Renacimiento de la Naturaleza. La nueva imagen de la ciencia y de Dios*. Barcelona: Paidós.
- Sperber, D. (2005). *Explicar la cultura. Un enfoque naturalista*. Madrid: Morata.
- Teilhard de Chardin, P. (1962). *El fenómeno humano*. Madrid: Taurus.
- Wilson, E. O. (1999). *Consilience. La unidad del conocimiento*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

---

 268

Miquel Amorós Hernández  
 Departament de Teoria i Història de l'Educació  
 Facultat de Pedagogia  
 Universitat de Barcelona  
 Miquelamoros@ub.edu

Héctor Salinas Fuentes  
 Departament de Teoria i Història de l'Educació  
 Facultat de Pedagogia  
 Universitat de Barcelona  
 hsalinas@ub.edu

[Article aprovat per a la seva publicació el febrer de 2013]