
Provided for non-commercial research and education use.

Not for reproduction, distribution or commercial use.

La creatividad humana: una indagación antropológica

Marcos, Alfredo

Pages 2137-2154

ARTICLE DOI https://doi.org/10.17990/RPF/2019_75_4_2137

Modelos e Metáforas: Arte e Ciência

Models and Metaphors: Art and Science

Álvaro Balsas; Yolanda Espiña (Eds.)

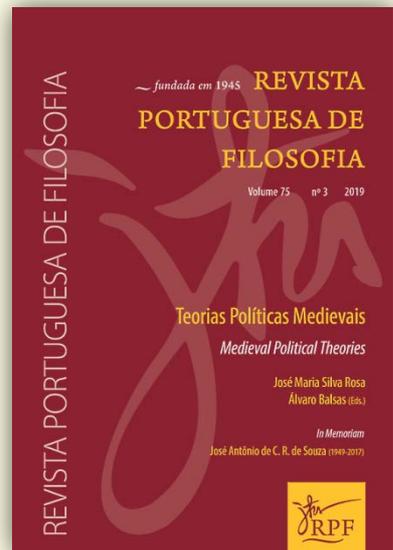
75, Issue 4, 2019

ISSUE DOI [10.17990/RPF/2019_75_4_0000](https://doi.org/10.17990/RPF/2019_75_4_0000)

Your article is protected by copyright © and all rights are held exclusively by *Aletheia – Associação Científica e Cultural*. This e-offprint is furnished for personal use only (for non-commercial research and education use) and shall not be self-archived in electronic repositories. Other uses, including reproduction and distribution, or selling or licensing copies, or posting to personal, institutional or third party websites are prohibited.

If you wish to self-archive your article, contact us to require the written permission of the RPF's editor. For the use of any article or a part of it, the norms stipulated by the copyright law in vigour are applicable.

Authors requiring further information regarding Revista Portuguesa de Filosofia archiving and manuscript policies are encouraged to visit: <http://www.rpf.pt>



La creatividad humana: una indagación antropológica*

ALFREDO MARCOS **

Abstract

In previous texts, I tried to outline some ontological bases for human creativity compatible with its phenomenology. Now I continue this research by asking how the human being itself should be so that human creativity is possible. To address this second issue, I will first summarize what was found in the field of phenomenology and the ontology of human creativity (section 1). I will then go on to review what we might call the *null hypothesis*, that is, the hypothesis according to which, however paradoxical it may seem, there may be what we call human creativity without a genuinely human creator (section 2). The human being himself would have been dissolved in a stream formed by different forces that would be the real responsible for the creativity that (unfairly) we call human. However, if the null hypothesis fails and, finally, the human being is a genuine creative agent, then the question of the anthropology of creativity makes perfect sense (section 3). It will be an anthropology compatible with the previously outlined ontology. We will also have to explore how creativity occurs, not only in science and arts, but in normal human life as well (section 4). Finally, the main ideas found are included in the concluding section (section 5).

Keywords: action, creativity, experience, human nature, person.

1. Fenomenología y ontología de la creatividad humana¹

Partamos de una somera aproximación fenomenológica a la creatividad humana. Esta mirada nos descubre *i)* que el ser humano crea libremente, pero no con libertad absoluta; *ii)* que los productos de

* La preparación de este artículo se realizó bajo el auspicio del proyecto de investigación “Lógicas del descubrimiento, heurística y creatividad en las ciencias” (PAPIIT, IN400514) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuya investigadora principal es la profesora Atocha Aliseda.

** Universidad de Valladolid.
✉ amarcos@fyl.uva.es

1. Resumo aquí las conclusiones obtenidas en: Alfredo Marcos, ‘The Creative Discovery of Similarity’, en *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, eds. Sixto Castro y Alfredo Marcos (Berna: Peter Lang, 2011) 195-211; Alfredo Marcos, ‘La creatividad humana: una indagación metafísica’, en *Creatividad e innovación en ciencia y tecnología*, eds. Ana R. Pérez Ransanz y Ana L. Ponce (Ciudad de México: UNAM, 2017) 37-52. Remito a estas publicaciones para ver las referencias bibliográficas y los argumentos en que dichas conclusiones se apoyan.

su creatividad son muy variados, van desde las ideas hasta los artefactos, desde teorías científicas a obras de arte, pasando por otras entidades de dudosa adscripción, como las emociones o las acciones; *iii*) que estos productos conectan de alguna manera, ya sea intencional o funcional, con la realidad; y *iv*) que la creatividad humana arraiga de algún modo en ciertas entidades que están más allá de cada ser humano concreto.

A partir de aquí, podemos esbozar una ontología concorde con estas características y, en general, amistosa para con la creatividad humana. La creatividad humana resulta refractaria a una ontología atomista, mecanicista o determinista. La creación en estas condiciones no es posible, se reduce a mera (re)combinación. Descartada esta perspectiva, propongo explorar una alternativa *sustancialista*. Supongamos que el mundo está compuesto por una pluralidad de sustancias interrelacionadas, cuyo paradigma es el ser vivo concreto, pero que incluye también cosas tales como moléculas, galaxias, artefactos y conceptos, que son sustancias siquiera en un sentido analógico, accidental o derivado. La sustancia es lo que existe en sí (por ejemplo, un ser vivo concreto), no lo que subyace. Para esto último reservamos el término “materia”. Pongamos la materia como un término relativo a las sustancias (no hay materia, en términos absolutos, sino siempre *materia-de* esta o aquella sustancia), y destaquemos en las mismas la presencia de aspectos tanto potenciales como actuales.

Ahora podemos entender la creatividad como una capacidad de actualización. Su producto inmediato en el plano físico será la *diferencia*, a partir de la cual creamos, por ejemplo, artefactos (artísticos o técnicos), y en el plano lógico la *semejanza*, a partir de la cual generamos, por ejemplo, conceptos (como los propios de las ciencias). La correspondencia que muchas veces se da entre estas creaciones y el resto de la realidad será debida a que la actualización lo es de posibilidades reales.

A estas consideraciones ontológicas hay que añadir una reflexión sobre las imágenes del tiempo, que han de concordar con los rasgos propios de la creatividad humana. Esta reflexión viene exigida por el hecho de que la creatividad se da principalmente en la dimensión temporal. Si queremos que nuestra imagen del tiempo respete la fenomenología de la creatividad, hemos de pensar en algo distinto a una simple línea temporal en la cual el futuro ya está de algún modo presente, tendremos que pensar en un tiempo cuya dimensión futura permanece abierta e indeterminada, aunque esté condicionada por el presente. Es un ambiente ontológico del tipo descrito el que resulta más prometedor para dar cuenta de la creatividad humana y más amistoso para con el florecimiento efectivo de la misma.

2. La hipótesis cero

Podemos pasar ahora a explorar las condiciones antropológicas de la creatividad humana. Respecto de la misma, se han dado tradicionalmente dos grandes líneas de pensamiento, que se suelen denominar *inspiracionista* y *racionalista*². Para la segunda, el agente creativo es el ser humano en uso de su razón y libertad. Lo creado sale de lo más propio e identificativo de cada ser humano, y si queremos entender la creatividad, debemos prestar atención a las decisiones conscientes, racionales y libres del agente creativo. Por ello, podríamos decir también que estamos ante un modo *internalista* de entender la creatividad. Por el contrario, los que ponen énfasis en la inspiración como clave de lo creativo, apuntan hacia el exterior del ser humano. Para ellos, la auténtica fuerza creativa viene de fuera. Estamos ahora ante un modo *externalista* de concebir la creatividad humana. Llevada esta idea al extremo, resulta que la creatividad supuestamente humana, en realidad no es humana. Es lo que quisiera denominar *hipótesis cero* de la creatividad humana. Según esta hipótesis, lo que pone cada ser humano en sus actos creativos es... nada.

Es imprescindible examinar aquí la hipótesis cero, antes de proceder con una antropología de la creatividad. La razón es que si esta hipótesis fuese correcta, ya no tendría sentido la indagación antropológica. Si uno quisiera entender la creatividad llamada humana, tendría que mirar a otro sitio, no al ser humano. Pienso que la hipótesis cero es incorrecta, pero merece la pena que nos detengamos ahora en ella, por la razón ya esgrimida y porque, además, y aun siendo incorrecta, nos aportará algunas importantes enseñanzas, a saber, que en la creatividad humana, en efecto, *algo* siempre viene de fuera, aunque no todo, y que la dicotomía entre inspiración y razón, externalismo e internalismo, es consecuencia de una antropología dualista implícita.

A veces se considera que la hipótesis cero bloquea cualquier posibilidad de explicar la creatividad. Pero no es así. Dicha hipótesis se presenta en muy variadas versiones. Bajo algunas de ellas la creatividad resulta inexplicable, pero bajo otras no tanto. No podemos explicarla mirando al ser humano, pero ello no impide que algunos defensores de la hipótesis cero busquen explicaciones, incluso científicas, de la creatividad fuera del

2. Cristina di Gregori y Ana Rosa Pérez Ransanz, 'Experience, Emotions and Creativity', en *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, eds. Sixto Castro y Alfredo Marcos (Berna: Peter Lang, 2011) 97.

mismo. Veamos algunas de las versiones de la hipótesis cero y sus consecuencias para la explicación de la creatividad.

En la hipótesis cero el ser humano es típicamente un *médium*, un vehículo, una especie de tubo vacío a través del cual fluyen las fuerzas creativas externas. Es más, para no estorbar el paso de estas fuerzas, el ser humano debe ser anulado en sus aspectos más identificativos y personales: su conciencia, su razón, su libertad deben ser, al menos provisionalmente, reducidas o aniquiladas durante el acto creativo. El ser humano concreto sale de sí en el momento creativo para dejar sitio a *lo otro*. A veces se dice que el sujeto es, en este trance, *poseído* por lo otro. Pierde, con ello, razón, conciencia y libertad. O se sitúa, como a veces se dice, en un estado de conciencia *alterada*: deja de ser consciente de sí, para ejercer simplemente de lugar vacío en el cual lo otro (*alter*), lo externo, se hace consciente. Para lograrlo, puede uno acudir a innumerables tipos de droga, tradicionales o de diseño, a la percusión o a la danza del giróvago, por poner tan solo unos pocos ejemplos. O simplemente echarse a dormir, tal vez soñar.

La posesión del poeta por las musas es una vetusta versión de la hipótesis cero: “Canta, ¡oh Musa!, la cólera del pelida Aquiles...”. Pero hay en la historia muchas más. El oráculo solo habla en trance. En el sueño, cabe el fuego, se hace presente el genio que nos habita e inspira. Platón presenta al poeta como un loco, pero no de locura humana, sino divina. O sea, el poeta juega aquí como mero elemento conductor de la creatividad de los dioses. Y así sucesivamente.

Hoy en día contamos también con imaginativas versiones filosóficas y científicas de la hipótesis cero. Para Hegel –si se me permite simplificar–, el ser humano sirve solo como ocasión histórica para el despliegue y autoconciencia del espíritu absoluto, sea ello lo que fuere. En Heidegger, el ser humano viene a resultar una especie de claro en el bosque, un mero lugar que *está ahí* para la patentización del ser. En Roland Barthes, el escritor desaparece, no llega a ser ni siquiera el *lugar-donde*; al margen de las intenciones conscientes, se tejen y destejen los textos según su propia dinámica. Citémoslo, en honor a la claridad con la que expone lo que hemos llamado hipótesis cero. En un capítulo, significativamente titulado “La muerte del autor”, Barthes nos dice: “La escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro”³. “La voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura [...] es el lenguaje,

3. Roland Barthes, ‘La muerte del autor’, en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1984), 3.

y no el autor, el que habla [...] solo el lenguaje actúa, 'performa', y no 'yo' [...] El texto [...] se produce y se lee de tal manera que el autor se ausenta de él a todos los niveles"⁴.

También bajo los ropajes de la ciencia habita la hipótesis cero, ya sea como determinismo de la naturaleza –la naturaleza es la que habla en nosotros, es quien se esconde bajo nuestra ilusión de libertad-, ya sea como gen egoísta, del cual somos meros vehículos instrumentales, ya sea como redes neuronales que piensan por nosotros, ya sea como inconsciente que nos manipula hasta en sueños, ya sea como rígidos condicionamientos sociales, culturales y lingüísticos de los que cada individuo es mera expresión...

El auténtico agente creador es, así, la musa, el genio o el demiurgo, el dios, el espíritu absoluto, el ser, la natura, el gen, la neurona, el ello, la sociedad, la cultura, o el lenguaje. Nunca el ser humano concreto. Este ha de apartarse, incluso de sí, para que la creatividad fluya a su través. La obra de arte, la teoría científica genial, o los zapatos del cuento, todo ello viene al mundo cuando su autor (¿?) no estorba a *lo otro*, cuando duerme o calla y está como ausente.

La misión otorgada al ser humano en esta familia de teorías es básicamente catártica, consiste sobre todo en apartarse, en no estorbar, en dejar que lo otro fluya y sea –*let it be*–, en limpiar y purificar para no obstruir, en purgar el delito mayor del hombre: haber nacido.

Creo que la hipótesis cero, en cualquiera de sus versiones, y sobre todo en las más radicales, es incorrecta por parcial y anti-humanista. Olvida lo mucho de libre, consciente y racional que hay en los actos creativos. Olvida que la creatividad humana es *una cuestión personal*. Niega nuestra experiencia genuina de autoría. Deshumaniza la creatividad, que no puede seguir siendo denominada humana. Pero, con todo, algo de utilidad tiene. Nos obliga a reflexionar, y de esa reflexión aprendemos principalmente dos cosas.

La primera es que muchos aspectos tenidos por externos, en realidad no lo son, salvo que demos por buena una antropología dualista implícita. La persona es mucho más que su conciencia; la racionalidad es mucho más que deducción, puede integrar también intuiciones y emociones, se parece mucho más a la prudencia que al algoritmo; la libertad humana no es absoluta, está sometida a condiciones que son al mismo tiempo apoyos

4. Roland Barthes, 'La muerte del autor', en Roland Barthes, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1984), 66-67.

que posibilitan su ejercicio. Las fronteras del sujeto humano, por lo tanto, no son las de la sustancia pensante cartesiana, sino que incluyen mucho más. La creatividad implica, efectivamente, emociones e intuiciones, elementos conscientes y no conscientes, genes y neuronas. Pero, desde una antropología integradora, podemos muy bien considerar que todo ello forma parte de cada sujeto humano concreto, que no es externo al mismo.

La segunda enseñanza es que, por más que ampliemos las fronteras del sujeto, algo viene de fuera, y quizá no solo de una procedencia, sino de muchas. Existe una ingente masa de vivencias que así lo atestiguan a lo largo de toda la historia humana. Por lo tanto, una teoría completamente internalista tampoco puede ser correcta. Como varios autores han sostenido, el proceso creativo implica, tanto inspiración, como actividad libre del sujeto⁵.

3. Para una antropología de la creatividad humana

Tratemos, pues, de presentar ahora una antropología que haga justicia a todos estos rasgos de la creatividad humana que hemos ido asentando. No nos servirá, por las razones ya expuestas, una antropología dualista, que ponga fuera del agente creativo todo lo corporal. Habrá que empezar por afirmar la unidad de cada ser humano. Aquí creo que resulta muy útil el empleo de la noción de *persona*. Cada ser humano es una persona, es decir, una sustancia única, irrepetible, individual e indivisible y que, además, posee las características de un sujeto con sentido biográfico, que puede ser consciente de su entorno y de sí. La unidad de la persona no impide que podamos identificar por abstracción varios aspectos diferenciadores y relacionales de la misma. La tradición filosófica y el sentido común han aprendido a ver en cada persona aspectos *animales*, que la relacionan con el mundo físico y biológico, así como aspectos *sociales*, que la ponen en relación con las demás personas, y aspectos *espirituales*, que la relacionan consigo misma y con lo real. En concreto, la tradición aristotélica ha definido al ser humano como animal social y racional (*zoon politikon logikon*)⁶.

5. Cristina di Gregori y Ana Rosa Pérez Ransanz, 'Experience, Emotions and Creativity', en *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, eds. Sixto Castro y Alfredo Marcos (Berna: Peter Lang, 2011), 97.

6. Alfredo Marcos y Moisés Pérez, *Meditación de la naturaleza humana* (Madrid: BAC, 2018).

Opto aquí por usar el término “espiritual”, en lugar del término “racional”, que resulta más común como traducción del *logikon* griego. Lo hago porque la noción de racionalidad se ha empleado con demasiada frecuencia en un sentido muy estrecho, a veces meramente algorítmico, a veces simplemente instrumental, que no es el que resulta apropiado aquí. Lo espiritual, en cambio, alude a toda la amplitud de la autoconciencia humana, a la voluntad libre de la persona, a la educación inteligente y libre de sus emociones e intuiciones, al mundo del lenguaje y de la cultura, del arte y de la ciencia, a la intencionalidad y a los valores, así como a la proyección intencional de cada persona hacia lo trascendente, sea ello “Dios, el Ser, o la Realidad Básica”⁷. No espero que dicha opción terminológica despierte recelos ni siquiera entre los más acendrados naturalistas, ya que los aspectos espirituales del ser humano a los que me refiero poco tienen que ver con una supuesta sustancia pensante distinta de lo corporal, y mucho con la actividad consciente y libre de cada persona tomada esta como un todo, como una sustancia única e integral.

Hecha la aclaración terminológica, podemos volver al fondo de la cuestión. ¿Cómo nos ayuda una antropología del tipo descrito a pensar la creatividad humana? Permite dimensionar adecuadamente las fronteras de la persona. Y nos habilita, después, para establecer lo que viene de fuera y lo que pone la persona en cada acto creativo. Por ejemplo, lo que aportan las emociones a la creatividad humana, que es mucho⁸, no procede de fuera, sino de la propia persona, que en gran medida ha podido educarlas libremente. También procede de la propia persona lo que aportan sus genes o sus neuronas, pues todo lo corporal está integrado en la persona, no le es ajeno, y solo mediante la abstracción podemos contemplarlo por separado.

Lo que viene de fuera procede, como se puede esperar, del entorno natural, físico y biológico, que compartimos con el resto de los animales. El ser humano actualiza una gama de posibilidades naturales que la propia naturaleza no actualiza por sí misma, pero que están en ella como tales posibilidades. Podemos entender buena parte de la técnica y del arte en esta clave. Además, de la naturaleza hemos obtenido siempre modelos e inspiración. Y ella nos plantea buena parte de los problemas que disparan

7. Paul Feyerabend, *La conquista de la abundancia. La abstracción frente a la riqueza del ser* (Barcelona: Paidós, 2001), 253-254.

8. Ana Rosa Pérez Ransanz, ‘El papel de las emociones en la producción del conocimiento’, *Estudios Filosóficos*, LX, n° 173 (2011): 51-64; Francisco Rodríguez Valls, *El sujeto emocional. El papel de las emociones en la vida humana* (Sevilla: Thémata, 2015).

nuestra creatividad. Sus dinámicas están debajo de toda nuestra acción e incluso de nuestra propia constitución y desarrollo como seres vivos que somos.

También la sociedad en la que vivimos nos plantea problemas propios, nos ofrece inspiración y modelos, nos educa y forma, nos conduce al lenguaje. De la conversación con los demás obtenemos buena parte de los resortes necesarios para impulsar nuestra creatividad. Seguramente este mismo escrito que el lector tiene ante su vista contenga muy poco de creativo, pero de no ser en diálogo explícito o implícito con otros muchos colegas ni siquiera hubiera sido compuesto.

Y probablemente de Dios, del Ser, o de la Realidad Básica –por seguir usando la fórmula de Feyerabend- nos llegan también elementos con los que alimentar nuestra creatividad, como muchos científicos, artistas y personas del común han referido a lo largo de la historia. Desde estos ámbitos, externos a la propia persona e intensamente relacionados con ella, se nos abren todas las posibilidades de crear.

Hay que insistir en que cada persona es una sola y única sustancia y que solo por abstracción accedemos a los aspectos que hemos distinguido. Del mismo modo, la persona no vive esquizofrénicamente en tres mundos dispares, como en un circo de tres pistas. El mundo de la vida es único, lo cual no impide que podamos distinguir en él, como hemos hecho, diversos aspectos y modos de relación con el mismo.

Por último, la persona no es solo *médium*, vehículo o cauce de la creatividad de lo externo. Lo que crea es propiamente obra suya, fruto de su acción personal. En otros textos he defendido la tesis aristotélica de que cada ser vivo posee una forma individual⁹. Es individual en lo cuantitativo -una por individuo-, pero también en lo cualitativo, al menos de modo gradual. Es decir, en las poblaciones de especies más sencillas las diferencias cualitativas entre un individuo y otro son menores que en las poblaciones de especies más complejas. Esto depende en parte de que la información resida principalmente en el nivel genético o en el neuronal. Cuando aprendemos sobre los tipos de abejas sabemos ya casi todo sobre cada una de ellas; cuando aprendemos sobre los delfines en general, nos queda mucho por aprender todavía sobre cada uno de ellos en particular, pues hay entre ellos más diferencias de las que puede haber entre abejas de un mismo tipo, debido, entre otras cosas, al peso que tiene en cada especie la información genética respecto de la neuronal. El caso de las personas es

9. Alfredo Marcos, *Postmodern Aristotle* (Newcastle: CSP, 2012), cap. 4.

extremo. Por mucho que sepamos sobre los humanos en general, todavía nos queda mucho más que aprender sobre cada persona en concreto.

Desde esta base metafísica podemos decir que cada persona conforma lo que le viene de fuera, le da forma, lo trata como materia y lo diferencia; le da su propia forma, la de cada persona en cuestión. Por ello, lo creado es genuinamente obra suya, es obra de su autoría. Por diferenciación, cada persona actualiza posibilidades que estaban presentes solo como tales en lo externo. Aquí los conceptos clave son los de materia (o espacio de posibilidades), por un lado, y forma (o acto), por el otro. La acción creativa del ser humano actualiza posibilidades, las formaliza, gracias a su propia forma (la de cada persona). El proceso por el cual lo hace es un proceso de diferenciación¹⁰. Se entiende mejor esta idea considerando lo que dice Aristóteles en su tratado biológico *Sobre las Partes de los Animales* (643a24): “La diferencia es la forma en la materia”¹¹.

Lo cierto es que, al crear, el ser humano también se va creando a sí mismo. “Cada uno es hijo de sus obras”¹², escribió Miguel de Cervantes. Porque la acción creativa es, en realidad, interacción, como sostiene

-
10. Alfredo Marcos, ‘Sentido y diferencia. Una reflexión sobre el sentido de la vida humana en la era tecnocientífica’, *Pensamiento. Revista de investigación e Información filosófica*. Vol. 73, n° 276 (2017): 425-444. Introducimos nuevas entidades en la realidad, lo hacemos diferenciando las que hay. La acción creativa de las personas es, así, una de las fuerzas que introduce en el mundo lo que Paul Feyerabend llamó “la abundancia”. Pero, inmediatamente, tratamos de conquistar epistémicamente esa abundancia de lo real. En su obra *La conquista de la abundancia* (2001), Feyerabend nos enseña que el ser humano tiende a conquistar o dominar de algún modo la ingente abundancia del universo, a la que él mismo contribuye. Intenta esta conquista mediante la abstracción. Pero esta empresa epistémica introduce en el mundo, paradójicamente, aun más abundancia, introduce nuevos conceptos, leyes.... También en este aspecto el ser humano se muestra creativo. Es este un modo de creatividad que se ejerce, no por diferenciación, sino por asemejación, reuniendo (*legein, logos*) lo diferente según semejanzas. Es probable que en el arte, la técnica y otros dominios prácticos, prevalezca la creatividad como diferenciación, mientras que en la ciencia y en otras empresas epistémicas lo haga la creatividad por asemejación. En aras de la simplicidad, evito esta cuestión en el texto principal, pero me parece que al menos ha de quedar señalada en nota. Para quien tenga interés por la misma remito al siguiente texto, donde se trata por extenso: Alfredo Marcos, ‘The Creative Discovery of Similarity’, en *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, eds. Sixto Castro y Alfredo Marcos (Berna: Peter Lang, 2011), 195-211.
 11. Aristóteles, *Sobre las partes de los animales*, en *Aristóteles: Obra biológica*. Traducido por Rosana Bartolomé (Oviedo: KRK, 2018), 125-472.
 12. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, (parte I, cap. 4 y cap. 47). Es significativo que en el capítulo 4 este dicho aparezca en boca de don Quijote, mientras que en 47 lo hace en boca de Sancho.

Dewey en su obra *El arte como experiencia*¹³. Y en la interacción, al mismo tiempo que la persona actualiza posibilidades reales, se actualiza a sí misma; al tiempo que diferencia, se diferencia, es decir, se constituye. En este sentido, se puede decir que cada persona es obra de sí misma, cada persona crea su propia vida. No lo hace en términos absolutos y desde nada, como afirmarí­a una teorí­a internalista radical, sino que lo hace bajo condicionamientos y orientaciones que le vienen dados por la propia naturaleza humana, influjos e inspiraciones que limitan y habilitan a un tiempo la acci3n personal, y entre los cuales la persona puede hallar un cierto margen de libertad para imprimir su forma a lo real y para formarse a sí misma. Por ello, entre otras cosas, la creatividad –y coincido aquí de nuevo con Dewey– no es patrimonio exclusivo de ciertas élites geniales, sino un bien que compete a todos y cada uno de los seres humanos, quienes pueden crear nada menos que su propia vida si las circunstancias acompa­an. Por supuesto, toda acci3n social que dé más poder a cada persona sobre su propia vida sirve para impulsar la creatividad humana, mientras que cualquier forma de esclavitud la entorpece.

4. Creaci3n, acci3n, experiencia

Veamos ahora cómo se da la creatividad, en términos más concretos y prácticos, en la vida humana. Una de las más claras explicaciones al respecto, tal y como sostienen Ana Rosa Pérez Ransanz y Cristina di Gregori¹⁴, la encontramos en la tradici3n pragmatista. Dicha tradici3n, inaugurada por Peirce y Dewey, vincula estrechamente la creatividad a la vida humana normal y no solo al arte o a la ciencia. Por ejemplo, Dewey, en *El arte como experiencia*, se centra especialmente en la explicaci3n de la creatividad artí­stica, pero sus observaciones, en realidad, sirven para cualquier tipo de creatividad humana, ya que lo primero que hace este pensador es “recobrar la continuidad de la experiencia estét­ica con los procesos normales de la vida”¹⁵. Nos habla de la actividad del ama de casa,

13. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949).

14. Cristina di Gregori y Ana Rosa Pérez Ransanz, ‘Experience, Emotions and Creativity’, en *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, eds. Sixto Castro y Alfredo Marcos (Berna: Peter Lang, 2011).

15. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 11. El libro se publicó por primera vez en inglés en 1934. Lo citaré por su traducci3n al espa­ol de 1949 publicada en el Fondo de Cultura Econ3mica (México).

del jugador de pelota o del mecánico en estos términos: “El mecánico inteligente, comprometido con su trabajo, interesado en hacerlo bien y que encuentra satisfacción en su labor manual [...] está comprometido artísticamente”¹⁶.

Una vez entendido esto, podemos resumir sus tesis esenciales siguiendo a di Gregori y Pérez Ransanz¹⁷: “La experiencia es un arte en el sentido más básico de la palabra [...] y la experiencia es acción”. La *acción* humana es, en Dewey, siempre *interacción*, *transacción*, que se da en el contexto de la vida, que modifica el entorno y de la cual sale modificado el propio agente para afrontar nuevas interacciones. “Del lado del yo –afirma Dewey– los elementos que resultan de una experiencia anterior entran en acción con nuevos deseos, impulsiones e imágenes”¹⁸. El cúmulo de interacciones del agente con su medio va constituyendo la experiencia. Esta no se entiende aquí al estilo empirista, como una relación puntual y aislada del sujeto con el mundo (la percepción momentánea de un color, por ejemplo), sino como el conjunto de las interacciones vividas por el agente, el conjunto de sus vivencias. En el contexto pragmático de interacción, el agente suele poner en marcha su acción creativa cuando se ve afectado por un problema. La creatividad, en cualquier campo de la acción humana es, pues, una cuestión de resolución de problemas (*problem-solving*), en opinión de Dewey.

Cualquier ser vivo que se halle ante un problema que no puede resolver con los recursos habituales se sentirá perturbado o desequilibrado, tendrá que movilizar entonces su creatividad¹⁹. Si logra desarrollar un comportamiento nuevo podrá, quizá, solventar el problema y alcanzar un nuevo estado de equilibrio y estabilidad; si no lo logra tal vez simple-

-
16. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 6-7.
 17. Cristina di Gregori y Ana Rosa Pérez Ransanz, ‘Experience, Emotions and Creativity’, en *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, eds. Sixto Castro y Alfredo Marcos (Berna: Peter Lang, 2011), 98.
 18. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 59.
 19. Hay problemas que podríamos llamar rutinarios, a los que el ser vivo responde con su repertorio normal de acciones. Pero hay otros que suponen un choque frontal con sus expectativas. Es lo que en otros textos he llamado *la experiencia de lo imposible*. La diferencia entre los dos tipos de problemas se puede captar matemáticamente en términos de información. El segundo tipo de problemas es el que principalmente impulsa la creatividad del agente. Véase: Alfredo Marcos, ‘La experiencia de lo imposible’, ponencia leída en el primer *Taller sobre Experiencia y Representación en la Ciencia*, UNAM, Ciudad de México, 25-6 de noviembre de 2008. Disponible en: www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/textos/A_Marcos_Experiencia_de_lo_imposible_Mx_2008.pdf

mente muera. En el ser humano se da la misma dinámica, pero con implicaciones emocionales específicas. Así, un problema pone al ser humano en una situación epistémica de duda y en una cierta situación emocional que va de la curiosidad al miedo. Esta situación emocional moviliza los recursos creativos que producen novedades, las cuales, a veces, pueden constituir buenas soluciones al problema. Con ello regresa la creencia y el equilibrio, y con este aparece un nuevo tono emocional más próximo a la tranquilidad y al bienestar. Este es el contexto práctico en el que se ejerce la creatividad humana.

Es muy importante, en mi opinión, introducir algunos matices en la teoría de Dewey. En primer lugar, habría que reconsiderar la relación temporal entre la acción creativa y los problemas. Tanto en el plano biológico como en el epistémico, muchas veces las soluciones aparecen antes que los problemas. De hecho, si solo se pusiera en marcha la maquinaria creativa ante la constatación de problemas efectivos, muchas veces sería ya demasiado tarde. El ser vivo ensaya al azar nuevos cursos de acción antes de que estos puedan servir para nada. Y el ser humano también lo hace: ya sea por azar, ya sea por juego, ya por pura curiosidad, pone en marcha una vez y otra su creatividad aun en ausencia de problemas efectivos. Es posible incluso que la exploración creativa se intensifique precisamente cuando los problemas inmediatos acucian menos, cuando una parte del tiempo puede ser dedicada al ocio y la recreación, en contextos no exactamente vitales, es decir, en los que uno no se juega la vida o la salud, en contextos lúdicos, escolares o de simulación, que invitan a la creatividad, en los que el error no es letal y la corrección del mismo es posible sin mayor daño. Lo cual implica, en el caso del ser humano, que la motivación para crear no siempre habrá que buscarla en la necesidad de resolver un problema inminente. Quizá en situaciones emocionales de calma y despreocupación²⁰, y no precisamente bajo la presión del miedo, pueda uno a veces desplegar mejor su creatividad. Ello no quiere decir que la acción creativa esté desconectada de la resolución de problemas, pues lo cierto es que gracias a la creatividad y a la diversidad que genera, cuando llegan los problemas, las soluciones varias pueden estar disponibles. Y muy probablemente los mecanismos de la evolución biológica y cultural favorezcan este tipo de anticipación. Es decir, la acción creativa es *interacción*, *transacción*, pero también *proacción*.

20. Es la situación vital que Charles S. Peirce denominaba *musement*. Charles S. Peirce, *Un argumento olvidado en favor de la realidad de dios* (Pamplona: UNAV, 1996).

En segundo lugar, las declaraciones de Dewey son claras respecto del tipo de problemas que afectan a la vida humana. Muchos de ellos son compartidos con cualquier ser vivo, pero otros son específicamente humanos, proceden de entornos sociales y culturales propios de lo humano: “El pleno reconocimiento de la continuidad de los órganos, necesidades e impulsos básicos de la criatura humana con sus capacidades animales, no implica una necesaria reducción del hombre al nivel de los brutos. Al contrario, hace posible trazar un plan básico de la experiencia humana, sobre el cual se erige la superestructura de la experiencia maravillosa y distintiva del hombre [...] El hombre descuello en complejidad y diferenciación minuciosa”²¹. A los problemas biológicos hay que añadir, como decíamos, otros de origen social: “En el grado en que el arte ejercita su oficio, es también una reelaboración de la experiencia de la comunidad”²². Y en el mismo sentido: “La experiencia es cuestión de la interacción del organismo con su ambiente, un ambiente humano así como también físico, que incluye los materiales de la tradición y las instituciones, así como las circunstancias locales”²³. Ciertamente es que los planos biológico y social no se hallan disgregados en lo concreto, la relación entre ambos es de “diferenciación minuciosa”, según parece sugerir Dewey.

Este mismo modo de relación podría servir para integrar lo biológico incluso con lo que aquí hemos dado en llamar espiritual. En Dewey podemos leer: “En general, la Edad Media, popularmente considerada como la expresión culminante de la fe cristiana en el mundo occidental, es una demostración del poder de lo sensible para absorber las ideas más altamente espiritualizadas”²⁴. Umberto Eco atribuye a Dewey la idea de que el arte consiste en evocar y acentuar la cualidad de ser un todo y de pertenecer a un todo más grande que lo incluye todo. “Este hecho – comenta Eco-, que explicaría el sentimiento de conmoción religiosa que nos asalta en el acto de la contemplación estética, lo advierte Dewey con mucha claridad [...]; y es este uno de los rasgos más interesantes de su estética”²⁵.

Los problemas propios de la vida y conexos con la creatividad humana pueden ser, pues, de muy diversa índole y procedencia. Desde la

21. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 22.

22. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 73.

23. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 218.

24. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 29.

25. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta, 1984), 95-96. La edición original en italiano es de 1962. Cito aquí por la traducción española de 1984.

obtención de alimento y cobijo, hasta la pacificación de la convivencia, desde la reproducción, hasta el sentido de la vida, pasando por un denso ámbito de problemas epistémicos, éticos y estéticos. Algunos de estos problemas inciden directamente sobre la supervivencia de cada individuo y de la especie, otros tienen poco que ver con este negocio, pero están claramente insertos en la praxis de la vida humana. Es así porque la vida humana incluye algo más que la pura supervivencia, apunta hacia lo que la tradición de la filosofía práctica ha llamado *vida buena*. Podemos sentir como un problema la identificación de un astro lejanísimo, la demostración de un teorema o el planteamiento literario de una novela, sin que ninguna de estas cosas sirva para añadir un segundo a nuestra vida. Constituyen problemas, eso sí, en relación a la vida buena y pueden ser, por tanto, genuinos problemas en el contexto de una vida humana. Recordemos, además, que las esferas de la vida humana que hemos identificado no permanecen inconexas, sino integradas. Así, el ser humano puede hacer frente a un problema biológico, como puede ser la enfermedad, mediante la creación en el plano social de estructuras de mutualidad y cuidado, o mediante el desarrollo de las ciencias de la vida y la aplicación de medicamentos que afectan a su biología, o bien mediante la ubicación de la enfermedad en un cierto horizonte de sentido, o bien -¡preferiblemente!- a través de todo ello de forma armónica.

En tercer lugar, merece la pena enfatizar que todo el planteamiento de Dewey se presenta en términos de materia y forma, o bien de campo de *posibilidades* de las cuales la creatividad humana *actualiza* algunas, gracias a lo cual puede el autor dialogar con toda la tradición del pensamiento estético que con tanta frecuencia se expresa en estos términos. El capítulo VI de *El arte como experiencia*, y a partir de ahí el resto del libro, se estructura según estos conceptos: “El *material* de que se compone la obra de arte, pertenece al mundo común más que al yo, pero, sin embargo, hay autoexpresión en el arte porque el yo se asimila ese material, de un modo característico para devolverlo al mundo público en una forma que constituye un nuevo objeto”²⁶. Nos encontramos aquí otra vez con algo

26. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 96, cursiva en el original. El capítulo VI que aquí se cita se titula “Substancia y forma” (“Substance and form”), donde “substancia” es un campo de posibilidades subyacente, es decir, lo que en el presente artículo llamo “materia”. No hacemos traición al pensamiento de Dewey manteniendo la terminología de “materia” y “forma”. El propio Dewey utiliza a veces esta terminología, como se ve los fragmentos arriba citados. A partir del capítulo VI, prácticamente el resto del libro está estructurado según esta dicotomía entre lo material y lo formal.

externo al agente que le abre un campo de posibilidades, sumado a las características formales que el propio agente pone.

No sería muy aventurado decir que la formalización del material es posible gracias a que el propio agente posee una cierta forma, es forma, se ha formado en la interacción de la experiencia pasada. Lo que hace el agente es *diferenciar* de un “modo característico” el material y actualizar, así, algunas de las posibilidades abiertas. Este juego de materia y forma, posibilidades y actualidades, lo encontramos una y otra vez a lo largo del texto de Dewey. Sirvan de ejemplo unas pocas citas. “Una obra de arte, sin importar lo antigua y clásica que sea, es actualmente no solo potencialmente, una obra de arte solo cuando vive en alguna experiencia individualizada”²⁷. “En el arte como experiencia, la actualidad y la posibilidad [...] se integran en una experiencia que transfigura su significación cuando la reflexión las aísla”²⁸. “La percepción de la unión de lo posible con lo actualizado en una obra de arte es un gran bien”²⁹. “Puesto que la causa última de la unión de forma y materia –continúa Dewey– es la relación íntima del padecer y el hacer, en la interacción de una criatura viva con el mundo de la naturaleza y del hombre, las teorías que separan la materia y la forma tienen su fuente última en la omisión de esta relación”³⁰. El tipo de ontología y de antropología que hemos esbozado incide, precisamente, en esta unidad física de materia y forma, unidas en la diferencia y discernibles solo por abstracción.

Por último, el propio contexto social en que se produce la vida humana indica que todo acto de creación es al mismo tiempo un acto de comunicación (o al menos muchos de ellos lo son). “El lenguaje existe –recuerda Dewey– solo cuando es oído y hablado. El oyente es un participante indispensable. La obra de arte solo es completa si opera en la experiencia de otros que son distintos a los que la han creado”³¹. Dicho de otro modo, la interacción creativa se da no solo entre el agente y el entorno, sino también entre el agente y sus congéneres. Recordemos: la creatividad es patrimonio de todos, no solo de una élite de elegidos por el genio.

La producción de un automóvil, de una teoría científica, de una obra de arte o de un pequeño jardín a la puerta de casa tendrá seguramente

27. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 97.

28. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 263.

29. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 308.

30. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 118.

31. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 95.

algún destinatario, algún receptor. El receptor, a su vez, también tendrá que aplicar su propia creatividad para acoger e interpretar la obra, pues todo producto de la creatividad humana es una *obra abierta*, que solo alcanza su culminación cuando es recibida, acogida, interpretada.

Barthes radicaliza esta idea hasta el punto de afirmar que “el nacimiento del lector se paga con la muerte del autor”³². Pero no hace falta llegar a tanto para otorgar al receptor (al lector, al interprete, al espectador, al usuario...) el reconocimiento que su creatividad merece. La posición de Dewey no exige semejante radicalismo. Toda acción creativa puede desencadenar una acción hermenéutica libre, sí, pero eso no anula la genuina creatividad del agente. “Somos dados a suponer –afirma Dewey³³– que el espectador meramente asimila lo que está en forma acabada, en vez de darse cuenta de que esta asimilación implica actividades comparables a las del creador”.

La senda que nos descubre aquí Dewey fue seguida deliberadamente por Umberto Eco en su clásico *Obra abierta*, que incluye interesantes reflexiones sobre la poética del pensador americano³⁴. Según Eco, la poética de la obra abierta tiende “a promover en el intérprete actos de libertad consciente, a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables entre las cuales él instaura la propia forma sin estar determinado por una *necesidad*”³⁵. También el receptor aporta su propia forma a la obra creada por otros (o por él mismo en un momento anterior), y que constituye para él no una necesidad cerrada, sino un campo de posibilidades, una obra abierta a la diferenciación.

5. Conclusiones

La cuestión de la creatividad humana genera un vector de conexión y diálogo entre diferentes tradiciones filosóficas que puede beneficiar a todas ellas. Hemos visto cómo este vector nos llevaba desde la tradición aristotélica hasta el pragmatismo y la hermenéutica. En concreto, la idea de recepción e interpretación de lo creado es un lugar de encuentro para la hermenéutica y el pragmatismo, como ha quedado aquí sugerido. Sin

32. Roland Barthes, ‘La muerte del autor’, en Roland Bathes, *El susurro del lenguaje* (Barcelona: Paidós, 1984), 71.

33. John Dewey, *El arte como experiencia* (Ciudad de México: FCE, 1949), 49.

34. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta, 1984), 93-98.

35. Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Planeta, 1984), 66, cursiva en el original.

embargo, el foco principal lo hemos puesto en la relación que se puede establecer entre la tradición aristotélica y el pragmatismo a través del problema de la creatividad. Una ontología y una antropología aristotélicas, como las que he venido esbozando en este texto y en otros precedentes, pueden conversar perfectamente con la poética de Dewey, otorgando a esta profundidad metafísica, y recibiendo de ella concreción práctica y vital. De paso, la tradición aristotélica puede conferir, tanto al pragmatismo como a la hermenéutica, una línea de resistencia contra el deslizamiento hacia el craso relativismo. En esta tradición, el mundo ofrece diversas posibilidades y la obra de arte se abre a distintas interpretaciones, pero ni el mundo ni la obra de arte yacen en la absoluta indiferencia: la persona ejerce su creatividad sin que el mundo real se desdibuje por completo; nace el intérprete a la libertad creativa sin necesidad de que el autor y sus intenciones mueran.

En términos más precisos, hemos visto aquí que una cierta concepción del ser humano puede ayudar a entender su creatividad, a mantener la necesaria tensión creativa entre lo exterior y lo interior. Dicha concepción la hemos trazado valiéndonos de las nociones de *persona* y de *naturaleza humana*. Debido a nuestra naturaleza humana, que es animal, social y espiritual, interactuamos con todo tipo de entidades, que nos aportan los espacios de posibilidad requeridos para ejercer nuestra acción creativa. Esta triple condición humana, sin embargo, no se da realmente de modo escindido, sino integrado. Llegamos a ella por abstracción a partir de lo que realmente es uno. La unidad, la integridad real del ser humano, queda bien recogida en el concepto de persona. La persona, gracias a su formalidad, es capaz de diferenciar aquello con lo que interactúa, actualizando por su acción creativa algunas de las posibilidades que su entorno le abre.

Añádase a ello que la propia persona se va formando, diferenciando, precisamente en la interacción con su plural entorno. De esta interacción resulta, pues, no solo una realidad más abundante, sino también la realización de la propia persona. Se entiende perfectamente que la creatividad humana deba estar presente en todas y en cada una de las personas, en la vida normal de las mismas, como condición necesaria para su auto-realización. Digamos, por último, y como confirmación poética de estas conclusiones, que esta discusión, tan filosófica y aparentemente distanciada de la vida normal, regresa sobre la misma en forma de implicaciones éticas, sociales y políticas: fomentar la creatividad en uno mismo y en los demás es una obligación de justicia.

Referencias

- Aristóteles. *Sobre las partes de los animales*. En *Aristóteles: Obra biológica*. Traducido por Rosana Bartolomé. Oviedo: KRK, 2018.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1984.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quiote-de-la-mancha-6/html/
- Dewey, John. *El arte como experiencia*. Ciudad de México: FCE, 1949.
- Gregori, Cristina di y Pérez Ransanz, Ana Rosa. 'Experience, Emotions and Creativity'. En *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, editado por Sixto Castro y Alfredo Marcos, 97-116. Berna: Peter Lang, 2011. doi: 10.3726/978-3-0351-0307-6/6.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta, 1984.
- Feyerabend, Paul. *La conquista de la abundancia. La abstracción frente a la riqueza del ser*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Marcos, Alfredo. 'La experiencia de lo imposible', ponencia leída en el *Taller sobre Experiencia y Representación en la Ciencia*, UNAM, Ciudad de México, 25-6 de noviembre de 2008. Disponible en: www.fyl.uva.es/~wfilosof/webMarcos/textos/A_Marcos_Experiencia_de_lo_imposible_Mx_2008.pdf
- Marcos, Alfredo. 'The Creative Discovery of Similarity'. En *The Paths of Creation. Creativity in Science and Art*, editado por Sixto Castro y Alfredo Marcos, 195-211. Berna: Peter Lang, 2011. doi: 10.3726/978-3-0351-0307-6/6.
- Marcos, Alfredo. *Postmodern Aristotle*. Newcastle (UK): Cambridge Scholars Publishing, 2012.
- Marcos, Alfredo. 'La creatividad humana: una indagación metafísica'. En *Creatividad e innovación en ciencia y tecnología*, editado por Ana R. Pérez Ransanz y Ana L. Ponce, 37-52. Ciudad de México: UNAM, 2017.
- Marcos, Alfredo. 'Sentido y diferencia. Una reflexión sobre el sentido de la vida humana en la era tecnocientífica', *Pensamiento. Revista de investigación e Información filosófica* 73, n° 276 (2017): 425-444. doi: 10.14422/pen.v73.i276.y2017.012.
- Marcos, Alfredo y Pérez, Moisés. *Meditación de la naturaleza humana*. Madrid: BAC, 2018.
- Peirce, Charles. *Un argumento olvidado en favor de la realidad de dios*. Pamplona: UNAV, 1996.
- Pérez Ransanz, Ana Rosa. 'El papel de las emociones en la producción del conocimiento'. *Estudios Filosóficos* 60, n° 173 (2011): 51-64.
- Rodríguez Valls, Francisco. *El sujeto emocional. El papel de las emociones en la vida humana*. Sevilla: Thémata, 2015.