

CREACIÓN: OPERADOR COMPLEJO EN LENGUAJE Y ARTE

William Elías Arciniegas Rodríguez¹

1 Licenciado en Artes Plásticas y Magíster en Lingüística, UPTC. Docente Ocasional de Tiempo Completo, Facultad de Ciencias de la Educación, Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Adscrito al Grupo de Investigación Filosofía, Sociedad y Educación (GIFSE), en la Línea de Investigación: Arte, Estética y Educación Artística.

Contacto: warciniegas@gmail.com

*“Aquello sucedió en el gran silencio
cuando nació la hierba,
cuando recién se desprendió la luz
y creó el bermellón y las estatuas,
entonces
en la gran soledad
se abrió un aullido,
algo rodó llorando,
se entreabrieron las sombras, subió solo
como si sollozaran los planetas
y luego el eco
rodó de tumbo en tumbo
hasta que calló lo que nacía.
Pero la piedra conservó el recuerdo.
Guardó el hocico abierto de las sombras,
la palpitante espada del aullido,
y hay en la piedra un animal sin nombre
que aún aúlla sin voz hacia el vacío”.*

Pablo Neruda (2016, p. 98)

Diversos pueblos han tratado de dar sentido al mundo circundante desde sus relatos mitológicos: historias que se transmiten de una generación a otra configurando las bases de su identidad cultural, de su manera particular de construir sociedad, de relacionarse entre sí y con otras comunidades, lo que se ve reflejado en sus dinámicas sociales y, por supuesto, en sus manifestaciones artísticas. Para algunos pueblos sus relatos cosmogónicos están relacionados con cuerpos de agua, para otros con un

insondable y eterno vacío del cual todo surge. Los antiguos griegos, por ejemplo, hablaban del caos a partir del cual surgió el orden (*Kósmos*); para otros, el universo fue creado por la acción de seres divinos que con diversos materiales modelaron al hombre y demás criaturas; todas historias maravillosas y sorprendentes, llenas de poesía e imaginación, incluso con planteamientos tan profundos como los del budismo, según el cual, el universo no tuvo origen ni tiene final, de hecho, para ellos hacerse tales preguntas es una pérdida de tiempo y un llamado al desconsuelo. Sin embargo, en esta pléyade de relatos hay algunos que curiosamente atribuyen el origen de todo al lenguaje. Según la más antigua tradición del Egipto faraónico el espíritu del mundo vagaba disperso en el océano primordial (*Nun*) hasta que *Ptah* (el antiquísimo) creó por su espíritu y su verbo a la primera pareja divina, de la cual se desprendieron los demás dioses; es decir, la teogonía y cosmogonía egipcia surgen del pensamiento y la palabra creadora de una deidad (Mircea, 1976). En un relato similar, esta vez según la tradición judeocristiana, Dios es descrito como un acto de comunicación y creación: “En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”. (Reina-Valera, 2015, Juan 1:1); consecuentemente, el acto creacional depende de aquel *pneuma* divino, de la Palabra que, al nombrar, crea: “Y dijo Dios: sea la luz: y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena: y apartó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche: y fue la tarde y la mañana un día” (Reina-Valera, 2015, Génesis, 1:3-5).

Más allá de estos ejemplos es innegable que analizar y acercarnos al concepto ‘creación’ es una de las claves fundamentales para alcanzar una mayor comprensión del mundo, no sólo desde una perspectiva teológica o filosófica, sino narrativa (y por tanto determinada cronológicamente), del relato del mundo, pero sobre todo, del metarrelato que transmitimos y nos contamos —incluso a nosotros mismos— de aquel universo en el que habitamos —incluso mentalmente— y que recreamos a través de la cultura, el lenguaje y el arte. En este sentido, las distintas ideas y propuestas que buscan asociar los misterios cosmogónicos y los rituales mágico-religiosos que les evocan involucrando el uso de imágenes, movimientos, sonidos y palabras —cargadas no sólo de significado, sino de atribuciones igualmente poderosas—, cumplen una función retórica que enfatiza el papel protagónico del lenguaje, tanto en el orden mítico, como en la configuración social de dichas culturas.

A medida que iba alcanzando mayor perfección, el lenguaje aumentaba sus capacidades mágico-religiosas. La palabra, al ser pronunciada, desencadenaba una fuerza difícil, cuando no imposible, de anular. En las culturas primitivas y en las creencias populares sobreviven aún ideas parecidas, que aparecen igualmente en la función ritual de las fórmulas mágicas del panegírico, de la sátira, de la execración y del anatema en las sociedades más evolucionadas. La experiencia exaltante de la palabra como fuerza mágico-religiosa ha conducido muchas veces a la certidumbre de que el lenguaje es capaz de asegurar los resultados obtenidos mediante la acción ritual. (Mircea, 1976, p. 54)

De hecho, a partir de estas narraciones —particularmente en la cultura occidental—, se colige que la *Palabra* contiene y es una potencia creadora: la *Palabra* crea, pero además designa, es decir, atribuye una condición de signo, de representación, a aquello que se nombra y que se conjuga en constelaciones de significados para crear universos simbólicos y, finalmente, construir sentido. Como se evidencia, el lenguaje se ha entendido como aquel núcleo insustituible para tratar de explicar la existencia, incluso desde una aproximación espiritual; sin embargo, y apoyados en el denominado “giro lingüístico”, trataremos de abordar este fenómeno y su relación con el de la ‘creación’, desde la perspectiva no-metafísica, dada por la ontología del lenguaje, entendida en un sentido muy particular que se aleja de la lingüística y de la filosofía del lenguaje, para centrarse en la comprensión del *ser* en tanto *ser humano* (Echeverría, 2007, p. 28). Este autor finalmente agrega:

Hagamos lo que hagamos, digamos lo que digamos, siempre se revela en ello una cierta comprensión de lo que es posible para los seres humanos y, por lo tanto, una ontología subyacente. Cada vez que sostenemos algo, sea esto lo que sea, lo dicho descansa en supuestos sobre lo que es posible para los seres humanos, aunque se trate meramente del supuesto de que, como seres humanos que somos, nos es posible sostener aquello que estamos diciendo. (2007, p. 29)

Como es apenas lógico, al abordar estos temas existen algunas coincidencias y cercanías entre los postulados

básicos de dicha perspectiva y los esgrimidos en la propuesta expuesta a lo largo del presente documento, tema que desarrollaremos de manera más detenida en otro punto de este apartado; pero antes debemos considerar la relación existente entre ‘creación’ y ‘lenguaje’, empezando por establecer algunas precisiones frente al concepto ‘lenguaje’, como que, al ser un fenómeno definido generalmente como la capacidad individual de expresarse a través de sistemas sígnicos convencionales, implica dos dimensiones en su práctica: una biológica y otra social.

La dimensión biológica del lenguaje no es exclusiva de la especie humana, ejemplos en otros seres vivos son paradigmáticos como sistemas complejos de comunicación que incluyen señales químicas (como sucede entre insectos y plantas), kinésicas (como en el caso de las arañas o los reptiles), visuales (como en cefalópodos y aves), sonoros (como en los mamíferos), y en general, todas las especies que desarrollan procesos que involucran a otros especímenes de su mismo o distinto linaje, obviamente en muchos casos, combinando tipos de señales en mensajes aún más complejos. Algunos de estos lenguajes alcanzan sofisticados recursos para coordinar acciones, sirva de ejemplo la transmisión de mensajes para la recolección de polen que llevan a cabo las abejas (*Apis mellifera*), llamado el “baile de las abejas”, donde la duración y movimientos ejecutados por la abeja exploradora —una vez regresa a

su panal—, informa a sus hermanas tanto de la distancia como de la dirección en la que se encuentra la fuente de su alimento utilizando como guía el ángulo de aquella respecto al sol².

De otro lado, los procesos comunicativos de los humanos son mucho más complejos, ya que no sólo involucran una mayor variedad de modos comunicacionales, sino de signos socialmente consensuados que se adaptan y cambian en el marco de los procesos culturales. Adicionalmente, la facultad humana de crear nuevos signos permite ampliar el lenguaje, reinventarlo, re-crearlo. Sin embargo, el factor más destacable y característico del lenguaje humano es su capacidad recursiva, es decir, su capacidad para referirse a sí mismo, lo cual constituye la base de la reflexión y la razón humana (Echeverría, 2007, pp. 53-54).

Finalmente, es necesario precisar que existen varios tipos de lenguajes humanos, en virtud de sus particulares características de estilo, su contexto y propósito, o los medios que se empleen para su uso, a saber: verbal (oral y escrito, con todas sus distintas variaciones estilísticas), no verbal (facial y corporal, kinésico), de señas, matemático, científico, icónico, musical, incluso el lenguaje puede

2 Valga destacar que el desciframiento de este lenguaje le valió el premio Nobel de Fisiología y Medicina en 1973, al etólogo austríaco Karl von Frisch. https://www.nationalgeographic.com.es/naturaleza/curiosa-comunicacion-abejas_15537

dividirse entre literal y figurado, según la intención de su usuario. Como vemos, definir al lenguaje es una tarea compleja que involucra múltiples dimensiones del *ser* social e individual.

"lenguaje" es esencialmente un nombre colectivo que no supone una cosa única ni en el espacio ni en el tiempo. Lenguaje significa también cultura y filosofía (aun cuando en el orden del sentido común) y, por lo tanto, el hecho "lenguaje" es en realidad una multiplicidad de hechos más o menos orgánicamente coherentes y coordinados. (Gramsci, 1971, p. 31)

Comentario aparte merecen la *lengua* y el *habla*, como partes constituyentes del lenguaje, aclarando que no son el lenguaje mismo. Si el lenguaje implica una dimensión biológica y otra social, común a la especie (lo que Chomsky llama competencia lingüística), de otro lado la *lengua* es un sistema específico de signos consensuados socialmente, susceptible de ser estudiado en su particularidad (tarea adelantada por la lingüística), que permite ejercer la capacidad del lenguaje. En consecuencia, la *lengua* es simultáneamente: "un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos". (Saussure, 1945, p. 37). Por su parte, el *habla* es la *lengua* en uso, es decir, es un acto individual y voluntario que hace de la *lengua* un acto vivo,

es lo que la lleva a su transformación y adaptación; es el ejercicio mismo del lenguaje a través de la *lengua*.

Dicho esto, en el presente capítulo se explorarán algunos conceptos relacionados con tales tópicos y particularmente con el cómo el lenguaje se ve condicionado por la ‘creación’, en tanto ‘operador complejo’, sin olvidar que por su misma naturaleza el lenguaje humano se desborda y compromete otros ámbitos, como el arte y la pedagogía, los cuales, a través de ejemplos y propuestas desde las letras y la plástica, por mencionar apenas unas pocas manifestaciones culturales, nos hacen recordar aquello que nos constituye como verdaderamente humanos. Así mismo, se acudirá a conceptos clave desde la ya mencionada ontología del lenguaje, pero también desde la lingüística y la filosofía, así como de otras ciencias y disciplinas afines, para tratar de entender dichos procesos y fenómenos, y con ello, finalmente plantear una propuesta interpretativa que permita a docentes, investigadores, estudiantes, creadores y artistas, fortalecer desde la confrontación de ideas, desde el diálogo, aquellos procesos académicos y/o artísticos, propios o ajenos, que involucren el lenguaje y, obviamente, la ‘creación’.

Creación y Lenguaje

*“El mundo era tan reciente que muchas cosas carecían de nombre,
y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo”.*

García Márquez (1967, p. 9).

La relación entre ‘creación’ y ‘lenguaje’ es connatural; La creación no se da sin lenguaje y el lenguaje mismo es creación. Estas afirmaciones guardan similitud con la teoría ostensiva del pensamiento agustiniano en la que se plantea cómo el pensamiento precede al lenguaje: para el filósofo medieval la idea surge antes que su expresión verbal (casi como en aquel mundo primigenio de Macondo y sus habitantes, que sólo podían adivinar y señalar las cosas, antes que darles nombre), lo cual conduce a su vez a la discusión sobre el origen natural o artificial del lenguaje mismo. Una breve historia de esta querrela es posible rastrearla inicialmente en los pitagóricos y luego en Sócrates —como se recoge en el diálogo platónico *Crátilo*—, para luego llegar al debate sobre su uso, sus propósitos, particularmente en su relación con la verdad, cuestión abordada por Nietzsche en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, de 1873³. Sin querer

3 En este breve pero importante texto, Nietzsche plantea, entre otros aspectos, que la verdad es inaprehensible para el creador de lenguaje, lo que lo lleva ineludiblemente al uso de metáforas.

entrar en estas consideraciones —que por largos años condujeron entre otras empresas a la búsqueda infructuosa de un lenguaje primordial, común a todas las lenguas, un ‘lenguaje adánico’ que implícitamente apoyara relatos míticos o creencias religiosas— es innegable que existe en el lenguaje una naturaleza mixta de apropiación naturalista y, simultáneamente, de construcción convencional, de carácter cultural, sumada a una tercera de intención lúdica, de reinención y adaptación permanente, lo cual lo hermana con el *Arte*, llegando a ser un arte en sí mismo, independientemente de su relación con la verdad:

La diferencia entre el hombre que emplea el lenguaje científicamente y el hombre que lo emplea emotivamente no consiste en que uno produzca expresiones que son incapaces de despertar emoción, y el otro expresiones que no tienen sentido, sino en que uno está fundamentalmente interesado en la expresión de proposiciones verdaderas, y el otro en la creación de una obra de arte. Así, cuando una obra científica contiene proposiciones verdaderas e importantes, su valor como obra científica apenas se verá disminuido por el hecho de que estén inelegantemente expresadas. Y, de un modo análogo, una obra de arte no es necesariamente peor por el hecho de que todas las proposiciones que comprende sean literalmente falsas (Ayer, 1984, p. 50).

Así el creador de palabras, aquel *onomatourgos* (forjador de palabras socrático), se asemeja al niño que, en un intento por dar sentido al mundo, inventa, crea palabras a través de

asociaciones simples y juegos del lenguaje, como adjudicar el verbo que describe una acción en razón al objeto con el que ésta se ejecuta: si la copiadora sirve para copiar, y la aspiradora para aspirar, la escoba ha de servir para ‘escobar’... Este espíritu lúdico del lenguaje no es exclusivo de la infancia, de hecho, es un recurso muy frecuente en la literatura costumbrista, como se aprecia en la obra de múltiples artistas, aquí un ejemplo:

*Salió con el nervio en punta,
al modo de como vive,
y con ese caminao
ligerito'e las perdices,*

*injló las plumas al tope,
pa darse impulso y aliento,
y así jue perdizalando⁴
lo que llevaba por dentro: (Velosa, 2021, p. 43)*

Sin embargo, y sin desconocer el talento o el ingenio de aquellos creadores de palabras (infantes y/o artistas), debemos recordar que, como se mencionó antes, este tipo de juegos sólo pueden ser posibles en el marco de procesos comunicativos y de preceptos consensuados socialmente: “El lenguaje nace de la interacción social entre los seres humanos. En consecuencia, el lenguaje es un fenómeno social, no biológico” (Echeverría, 2007, p. 50). Asimismo, el último Wittgenstein, en abierta crítica a San Agustín,

4 Voz imaginaria de la perdiz, creación propia del autor.

formula en su teoría del uso los principios de la pragmática, en el sentido de que justamente el carácter lúdico del lenguaje surge en el marco de colectividades lingüísticas que, con su uso, reflejan sus particulares formas de vivir; es decir, es sólo dentro de aquellos juegos del lenguaje — dados en comunidades de hablantes específicas— donde las palabras (los signos) adquieren más que significado, sentido (Beuchot, 2005, pp. 132-136).

Análogamente podemos afirmar que la versatilidad del lenguaje le permite, entre muchas otras cosas, crear — gracias a su dimensión lúdica y su capacidad recursiva—, y no sólo creaciones del lenguaje en el lenguaje, sino que acepta y alienta el cambio y la creación en el ámbito de lo social, a través de las posibilidades que plantea de *ser* en el mundo y sus lógicas. Esta postura rompe el solipsismo del primer Wittgenstein, consignada en su proposición 5.6: “Los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo” (1921, p. 105). Justamente porque, como comentamos al iniciar este apartado, el lenguaje se re-crea permanentemente, se transforma, se adapta, refleja los cambios de la sociedad que lo nutre, está vivo; el mundo y el lenguaje mismo son ‘creación’, y ella no conoce límites, ni materiales ni lógicos, mucho menos convencionales. En otras palabras, los límites del lenguaje y de la ‘creación’ son apenas intentos —siempre infructuosos— de imponerles o proyectar sobre éstos reglas, parámetros, condiciones para fijar su ideación o su realización, desde estructuras

heredadas y cerradas, las cuales, a la postre, se desdibujan desde su misma formulación, como el oxímoron que representan. Esto implica repensar la lógica tradicional de los modelos ontológicos, como propone Castoriadis, al hacer un llamado por romper con el pensamiento heredado y cuestionar los modelos imperantes:

la puesta en cuestión de las significaciones instituidas por la sociedad misma es una nueva creación: creación de un nuevo espacio, de un nuevo tipo de ser, aquel que se interroga sobre la validez de derecho de las representaciones y de las normas. Y esta capacidad de interrogación sólo es posible en los dominios del hombre. Puesto que la “auto-alteración” es una característica exclusivamente humana, sólo en el ámbito de lo histórico-social hay historia. Esto quiere decir que la humanidad se auto-crea como sociedad y como historia. (Castoriadis, citado en Ponce, 2016, p. 106)

Esto, por supuesto, pone de manifiesto uno de los aspectos más trascendentes de la ‘creación’: su dualidad, ya que toda ‘creación’ supone una destrucción, un ‘dejar de ser’ ontológico. La ‘creación’ humana requiere un antes, más que material, un antes de condiciones que permitan la aparición de lo nuevo, la transformación de aquello previamente existente a partir de su comprensión, es decir, partiendo del marco de significación atribuido por el modelo cultural al cual pertenece y replica o re-crea, reproduce o transforma, y del cual busca eventualmente desprenderse como expresión identitaria de autonomía y

singularidad. Es así que, fuera del ámbito metafísico no hay una *creatio ex nihilo* que escape al cuestionamiento o a la referencia, en otras palabras, la creación humana es una actividad permanente de transformación y adaptación de las condiciones sociales e históricas que se materializan a través de su acción en el mundo. No existe una *tabula rasa* sobre la cual se cree, ya que toda acción humana está inserta en un proceso de re-creación de sí misma y del mundo, que configura su identidad histórica y cultural. *Ex nihilo nihil fit.*

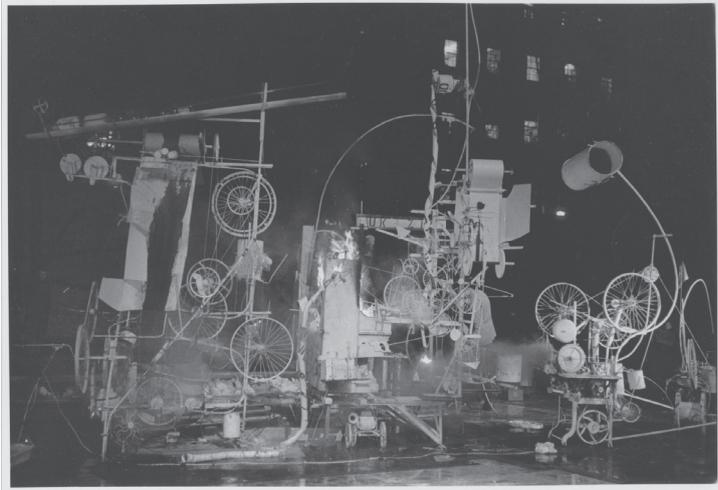
¿Qué función cumple entonces el lenguaje en este circuito de operaciones creativas y re-organizativas del mundo? ¿Acaso una tarea meramente descriptiva, de acompañamiento, testimonial? Si bien el lenguaje aporta unas formas esquemáticas de organizar o tratar de entender el fenómeno creativo, como hemos anotado previamente, ‘creación’ y ‘lenguaje’ tienen una relación consustancial, no puede entenderse una sin la otra, porque están atadas a la naturaleza humana. Así como podemos afirmar que el hombre es un animal lingüístico, debemos también decir que es un animal creador, y esa facultad creadora es la que hace funcional al lenguaje, lo dinamiza, lo hace vivo.

La ‘creación’ es una manera particular de entender, interpretar y ser en el mundo; una suerte de hermenéutica vital llevada a cabo a través de distintas estrategias y

recursos mediante las que opera, y entre ellas se destaca el lenguaje. Por ello, la búsqueda de una ontología del lenguaje necesariamente conduce hacia una ontología de la creación, de la cual podemos plantear aquí tan solo una primera aproximación desde la perspectiva de los operadores conceptuales y metodológicos, en combinación de una heurística dirigida particularmente al ámbito de los lenguajes artísticos, como un proyecto de autonomía y autodeterminación; un proyecto, en última instancia, de ‘creación’.

No podemos proseguir sin antes aclarar que hablar de “lenguaje artístico” es casi una afrenta reduccionista. Las artes, en su variedad, han desarrollado diversos lenguajes que ofrecen un igualmente diverso catálogo de posibilidades expresivas, sensoriales, materiales, medios, estrategias, modos, estilos, corrientes y tendencias que responden a la naturaleza, tanto de los requerimientos materiales para su ejecución, como de las condiciones socio-históricas que permiten su aparición y desarrollo. Por ello vamos a tratar de delimitar aún más nuestro análisis para referirnos puntualmente al lenguaje visual y seguir profundizando en su dinámica con el lenguaje escrito.

Creación. Operador complejo en el lenguaje plástico



Tinguely. (1960). *Homage to New York* [performance].

Durante una exposición artística en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA, realizada en marzo de 1960, el artista suizo Jean Tinguely (1925-1991), presentó su instalación titulada *Homage to New York* (Homenaje a Nueva York), en la que una máquina de 7 metros de largo por 8,22 de alto, fue puesta en marcha.

Durante su breve operación, un globo meteorológico de prueba se infló y estalló, se descargó humo de colores, se hicieron pinturas y se destruyeron y las botellas se estrellaron contra el suelo. Un piano, una batería de

metal, una transmisión de radio, una grabación del artista explicando su trabajo y una voz chillona en competencia que lo corrigió proporcionaron la banda sonora cacofónica de la autodestrucción de la máquina, hasta que el departamento de bomberos la detuvo en seco [Traducción propia] (MoMA, 2021).

Con la sorprendente e inesperada ‘performancia’ de la máquina, al igual que sucede con otras piezas de este mismo autor, el lenguaje escultórico tradicional se reinventó para, de manera dramática, ejemplificar aquella dualidad inherente a la ‘creación’: su carácter destructivo, la máquina que crea y se autodestruye en el proceso. Lo efímero del arte adquiere una nueva significación en este objeto cinético, que el mismo artista describió como una "obra de arte autoconstruible y autodestructiva". Aquello, por su puesto, entra en sintonía con la propuesta del *Auto-Destructive Art* (ADA), del alemán Gustav Metzger, que en esa misma época buscaba manifestarse en oposición al sistema de comercialización del arte, llegando posteriormente a promover la *buelga de arte*, a desarrollarse entre 1977 y 1980, y que a pesar de su fracaso sirvió como una declaración en contra de los roles asociados a los artistas y a un supuesto impulso creador que les domina de forma irrefrenable (Home, 2002, pp. 131-137).

Otros creadores han acudido al ‘recurso’ de la destrucción de su obra no sólo como una declaración, sino como un acto de creación nuevo, distinto al inicial que dio origen a la obra destruida. Por ejemplo, en 2018 la casa Sotheby’s, en

Londres, subastó y vendió por la suma de US\$1,3 millones la versión enmarcada de quizás una de las obras más conocidas del enigmático artista Banksy; *Girl With Balloon* (Niña con globo). Hasta aquí nada notable en la historia; sin embargo, en el momento en que se cerró la venta la imagen pasó parcialmente por una trituradora oculta en el marco que la acompañaba. La acción, que tomó por sorpresa a los asistentes y a los encargados de la subasta, fue un acto premeditado del irreverente creador que, gracias a un dispositivo remoto, accionó la máquina destructora. Posteriormente el artista, a través de un video publicado en sus redes sociales con el título: *Shred the Love - The Director's cut* (Banskyfilm, 2018), mostró los preparativos para la destrucción de la imagen —acompañado de una cita de Picasso: "La urgencia de destruir es también una necesidad creativa"—, confesando además que su intención era que la pieza fuese destruida totalmente (Banskyfilm, 2018).

Lejos de ser apartada o lamentada, la obra se transformó en una nueva, con mayor carga simbólica, rebautizada como *Love is in the bin* (el amor está en la papelera). Según el reportaje de la BBC (2018), un portavoz de Sotheby's afirmó que: "La nueva narrativa es que Banksy no destruyó una obra, sino que creó una, añadiendo y no restando valor" y "Es una obra diferente a la que aparecía en el catálogo, pero es una obra de arte intencional, no un cuadro destrozado".



Banksy. (2018). *Love is in the bin* [intervención artística]

Estos ejercicios de creación que se destruyen, o mejor, que se auto-destruyen, tienen una variante, y es aquella en la que el creador mismo es quien destruye su creación inicial como algo más que una declaración, como un acto de transformación, es decir, como un nuevo acto creacional. A

mediados del siglo XX la artista Niki de Saint Phalle (1930-2002), introdujo una fórmula retórica en su creación: *Tu est moi* (Tú eres yo), como una forma de catarsis personal a través de la destrucción a tiros de unas figuras en yeso, que son simultáneamente objetos (externos) y proyecciones de su ser, una suerte de *alter ego* que le permitió invertir los papeles de víctima y victimario; como representación de la violencia que recibió por parte de su padre, siendo ella apenas una niña.

El juego de palabras —con el homófono *Tuez-moi* (mátame)— y las acciones de Saint Phalle, que involucraban al público en la performance de la destrucción, invitaban al desplazamiento de la propiedad vital a esos objetos inertes, ya que sólo estando vivos pueden matarse (Bredkamp, 2017, p.70). En esta lógica con el acto de destruir (matar) al objeto, que es una proyección vital de una parte de su creador, se le está otorgando —en cierto sentido— vida, es decir, se está reconociendo una nueva entidad, una creada en el momento de su destrucción.

Los testimonios de las obras que hablan en la forma-yo, que se pueden seguir desde los primeros documentos del Antiguo Oriente, alcanzaron en *Tu est moi* de Saint Phalle un punto extremo. Dan fe de la sensación de que los artefactos, aunque creados artificialmente, poseen una vida propia algo que hace su aparición evidentemente en todas las épocas y culturas. En su estructura paradójica, esta circunstancia resulta siniestra e incluso desagradable. (Bredkamp, 2017, pp. 73-74)

A través de estos muy conocidos ejemplos, vemos que — tal y como fue conceptualizado desde la antigüedad—, la experiencia producida por el arte supera la mera percepción sensorial y adquiere otras dimensiones: psicológica, filosófica, política, social; susceptibles de ser expresadas en formulaciones teóricas:

Algunos atribuían el carácter especial de estas experiencias a la ilusión; otros, a un choque emocional; y otros incluso a la naturaleza irreal de sus objetos. El concepto fundamental de la primera teoría fue la «*apate*» o ilusión; el de la segunda, la «*katharsis*», o liberación de las emociones; y el de la tercera, la «*mimesis*», o imitación. Estas tres teorías, que habían aparecido ya en Grecia en los tiempos arcaicos, pueden denominarse por conveniencia las teorías apatética, catártica y mimética. (Tatarkiewicz, 1976, p. 125)

Desde esta perspectiva se reconoce a la destrucción, en primer lugar, como un acto de ‘creación’, como una causalidad productora de significado en el marco cultural que le interpreta como tal, ya que fuera de éste puede llegar a interpretarse sólo como una acción final, de cierre a un ciclo o un proceso; y no como el comienzo de uno nuevo, de una narrativa distinta que, en el contexto del arte, puede señalarse como una nueva obra. En segundo lugar, la ‘creación’ se convierte en el operador que permite conceptualizar temas tan complejos como la existencia misma, la identidad o la subjetividad, gracias a la fuerza expresiva del lenguaje artístico —particularmente en estos ejemplos del lenguaje visual y su sinergia con la *Palabra*—

que, de manera elocuente y lacónica, hacen, con efectismo y contundencia, un resumen de complejos conceptos y posiciones ideológicas. En otras palabras, la ‘creación’ se presenta como un operador conceptual y/o metodológico, es decir, complejo, al permitir y propiciar tanto la reflexión teórica como la expresión material de estas ideas.

Recordemos, como se ha hecho manifiesto a lo largo de este libro, que a pesar de que contemporáneamente la ‘creación’ adquiere múltiples acepciones y connotaciones —creatividad, innovación, ingenio, obra o producción—, ésta no fue concebida siempre de la misma manera; durante siglos, por ejemplo, fue asumida como una propiedad exclusiva de Dios. Sin desconocer aquello, hemos de obviar esa perspectiva para nuestros fines argumentativos, aceptando la polisemia actual y sus posibilidades.

Dicho esto, remitámonos brevemente al concepto *poiesis*, en su sentido original de “creación”, “producción”, descrito por Platón en *El banquete* (1988) como: “toda causa que haga pasar cualquier cosa del *no ser* al *ser*” (p. 252). Allí se da forma no sólo a conceptos estructurados, sino también a emociones y sentimientos, pulsiones, deseos, todo aquello que escapa a la razón, lo dionisiaco que, siguiendo a Nietzsche, configura la voluntad (1973).

Igualmente es necesario puntualizar la doble posibilidad de la *poiesis*: una técnica y otra artística. Recordemos además que la *téchne* es un momento de la *theoría*, la cual implica

la comprensión de la generalidad y cómo ésta se da en la particularidad, lo que no sólo permite descubrir lo que algo *es*, sino simultáneamente *porqué*. Aquí se conjuga el *proyecto*, que explica la fundamentación; y el *experimento*, que lo confirma o lo refuta (Grassi, 2012, p. 50). Siendo así, es fácil deducir que toda *téchne* es en realidad una *poiesis*, pero no toda *poiesis* implica una *téchne*.

Esta aparente ausencia, esta escisión, permite justamente que la ‘creación’ sea el motor invisible que opera en la interacción con el mundo a través del lenguaje artístico. Al ser la ‘creación’ la fuerza operativa del lenguaje artístico, esta le permite escapar de la experiencia empírica del mundo para enriquecerlo, comprenderlo y cuestionarlo más allá de las consideraciones racionales. El lenguaje artístico permite, a través de la fantasía y la imaginación, tanto su re-creación como su re-interpretación. Es, en suma, lo que le dinamiza.

Queda entonces claro que el arte verdadero no puede ser ni un juego estetizante ni un proceso individual, aislado, pues forma parte de la esencia del hombre y lleva a cabo una tarea necesaria. La obra de arte evoca una situación fundamental en la que los signos gastados y banalizados por la vida cotidiana descubren su sentido originario; suscitan estados de ánimo que permiten al hombre vivir sus pasiones fundamentales.

Cuando una obra conduce al hombre de vuelta a las posibles formas primitivas, bajo cuyo signo él se encuentra, no hacen falta explicaciones racionales, científicas o eruditas. Entonces, la obra entera interpela por sí misma a todos (Grassi, 2015, p. 40).

Creación, ruptura y palabra

“Todo lo que usted quiera, sí señor, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adbierno, las persigo, las muerdo, las derrito... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se escuchan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto... Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola... Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientesísimas... Viven en el fèretro escondido y en la flor apenas comenzada... Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... Estos andaban a zancadas por las tremendas cordilleras, por las Américas encrespadas, buscando patatas, butifarras, frijolitos, tabaco negro, oro, maíz, huevos fritos, con aquel apetito voraz que nunca más se ha visto en el mundo... Todo se lo tragaban, con religiones, pirámides, tribus, idolatrías iguales a las que ellos traían en sus grandes bolsas... Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras”.

Neruda (1974, p. 25)

La ruptura es el lenguaje de la ‘creación’ y es a través de ese espacio creado, entre lo heredado y lo nuevo, el pasado y lo futuro, el *ser* y el devenir, que se da la fuga del hombre para encontrarse a sí mismo. La grieta del mundo es el lugar de la ‘creación’, y la acción es su lengua. Detengámonos a analizar un instante cómo las operaciones creativas pasan por la grieta de la interpretación, particularmente ejemplificada con imágenes ambiguas.

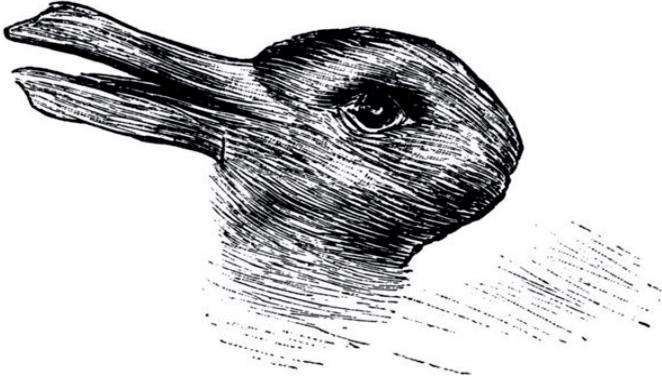
En 1953, Wittgenstein retoma una imagen utilizada por el psicólogo polaco Joseph Jastrow para hablar de la predisposición mental como el factor dominante de la percepción: “*These illustrations show conclusively that seeing is not wholly an objective matter depending upon what there is to be seen, but is very considerably a subjective matter, depending upon the eye that sees*”⁵ (Jastrow, 1900, p. 294). Publicada originalmente en el semanario *Fliegende Blätter* (Hojas Voladoras), el 23 de octubre de 1892, y conocida simplemente como “Conejo-Pato” (C-P), la estampa contaba con un pie de imagen que decía: “¿Qué animales son más similares entre sí?”, “Conejo y pato”. La ambigüedad de la imagen le permitió a Wittgenstein esclarecer cómo la percepción no depende exclusivamente

5 “Estas ilustraciones muestran de manera concluyente que ver no es un asunto totalmente objetivo dependiendo de lo que se ve, sino que es un asunto considerablemente subjetivo, dependiendo del ojo que ve”. (Traducción libre)

de los factores fisiológicos, sino que en gran medida están determinados por la interpretación que se hace de aquello que se percibe. El filósofo austríaco establece una dicotomía entre “lo que se ve” y “lo que se ve como”. En una primera impresión alguien puede ver la cabeza del conejo, pero cuando es puesto en sobreaviso, percibe que la misma imagen “es como” la cabeza de un pato⁶. La imagen prácticamente se transforma ante sus ojos, siendo la misma, lo cual permite concluir que el ‘ver continuo’ de un aspecto reconocido en la imagen se rompe con el ‘fulgurar’ de un aspecto distinto al inicial, en este sentido la “experiencia visual” depende de factores internos de quien ve, de su construcción mental y experiencial (Wittgenstein, 1953, pp. 123-146).

6 Cabría preguntarse, hasta qué punto la identificación de un animal antes que del otro está condicionada por las palabras que acompañan la imagen, como en la versión original, o si el cambio de posición de estas genera algún cambio en el orden de su interpretación.

Welche Thiere gleichen ein- ander am meisten?



Kaninchen und Ente.

Conejo y Pato [Ilusión óptica].

¿Cuáles son esos factores? ¿Qué impulsa el cambio en la interpretación? El mismo Wittgenstein se plantea estos interrogantes: “¿Pero qué es lo que es distinto: mi impresión? ¿Mi actitud? – ¿Puedo decirlo? Describo el cambio como una percepción, como si el objeto se hubiera modificado ante mi vista” (1953, p. 124). Pero no es así; como se colige, el autor termina por concluir que “la percepción no se sustenta en un paradigma fiscalista dado que la percepción en sí es un acto interpretativo” (Wittgenstein, citado en Wilson, 2014, p. 49).

Evidentemente, si la interpretación de una imagen — o en términos más amplios, de un fenómeno— es una construcción personal sujeta por condicionamientos experienciales y culturales que determinan la “manera de ver” algo, consecuentemente la condición de verdad de ese algo es también relativa, determinada por las particularidades del fenómeno y de quien lo percibe, independientemente de la fiabilidad o rigurosidad con la que pueda calificarse su proceso o su causalidad. Nuevamente siguiendo a Nietzsche (2007): “No hay hechos sino interpretaciones de los hechos” (p. 222).

Los criterios para la verdad de la confesión de que he pensado esto y lo otro no son la descripción veraz de un proceso. Y la importancia de la confesión verdadera no radica en que reproduzca un proceso correctamente y con seguridad. Más bien radica en las consecuencias especiales que se pueden sacar de una confesión, cuya verdad está garantizada por los criterios especiales de la veracidad. (Wittgenstein, 1953, p. 141)

Esta cuestión es igualmente desarrollada por Foucault (1973) en referencia a la paradigmática obra de René Magritte, *La trahison des images* (la traición de las imágenes), conocida popularmente como *la pipa* (1928-29). La pintura al óleo de una pipa de madera acompañada del famoso texto: *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa), es considerada como uno de los más importantes precursores del arte conceptual. Existe en esta obra una aparente simplicidad, y decimos aparente, porque el vicio

del lenguaje de nombrar lo que vemos como experiencia nos lleva en este caso a la también aparente contradicción del escrito que le acompaña: vemos la representación de una pipa, pero obviamente no es la pipa, y el texto nos lo reafirma, “esto no es una pipa”; sin embargo, si alguien nos preguntara “¿qué es ese dibujo?”, responderíamos sin dudar que “es una pipa”. El ejercicio nos demuestra cómo el lenguaje y sus vicios nos hacen evidente la paradoja de la representación y el texto adjunto que asociamos entre sí. Es, en palabras de Foucault, un “caligrama deshecho”:

En apariencia, Magritte va del redoblamiento caligráfico a la simple correspondencia de la imagen con su leyenda, su inscripción: una figura muda y suficientemente reconocible muestra, sin decirlo, la cosa en su esencia; y debajo, un nombre recibe de esa imagen su «sentido» o su regla de utilización. Ahora bien, comparado a la función tradicional de la leyenda, el texto de Magritte es doblemente paradójico. Se propone nombrar lo que, evidentemente, no tiene necesidad de serlo (la forma es demasiado conocida, el nombre demasiado familiar). Y vemos que en el momento en que debería dar el nombre, lo da, pero negando que sea aquel. ¿De dónde proviene ese juego extraño, si no del caligrama? Del caligrama que dice dos veces las mismas cosas (allí donde sin duda bastaría una sola); del caligrama que hace deslizar uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascaren recíprocamente. (Foucault, 1973, pp. 36-37)

El intersticio creado aquí entre la imagen y la palabra (siendo esta última también imagen), esa grieta de significado y el

vacío de sentido que busca coparse tan rápido como se crea, la búsqueda de la interpretación, son en este caso, la chispa conceptual de la ‘creación’.



Magritte, R. (1929). *La trahison des images* [Pintura].

Como Magritte, otros creadores han sabido explotar (si no exponer) dicha ruptura para sus obras, poniendo en manos del público —interlocutor, observador, lector— el rol activo de crear la condición de obra de arte, con el riesgo de la incomprensión a partir del equívoco provisional, de

lo que Foucault (1973) llama *mal-écrit* (malescrito), en la misma lógica del malentendido, indispensable para que las imágenes ambiguas funcionen (p. 16). Tómense como ejemplo los trabajos de Joseph Kosuth (1945 –) y Mel Ramsden (1944 –). La obra de Kosuth, partiendo de los planteamientos hechos por Duchamp, hace una propuesta que denomina *antiformalista*, en la cual se privilegia el concepto sobre la imagen, al poner en juego tres códigos sobre una misma realidad: un objeto, una imagen y una descripción verbal del mismo elemento (referente, representación y lenguaje). En principio esta triada define la misma realidad, teniendo cada uno de ellos el mismo valor jerárquico en su disposición, y como Magritte, objetualizando el texto, haciendo de la interpretación de las imágenes textos y cosas, subjetivaciones frente a una realidad igualmente subjetiva y condicional. Su serie trinitaria de objetos —que incluye *una y tres lámparas, una y tres palas, uno y tres martillos*, entre otros—, pone en cuestión la naturaleza misma de la obra de arte, la percepción, la función estética, el propósito de la crítica de arte y los lenguajes tradicionales como presupuestos formalistas que limitan la creación artística.

Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context —as art— they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology, in the sense that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art *is* art, which means, is a *definition of art*.

Thus, that it is art is true *a priori* (which is what Judd meant when he states that “if someone calls it art, then it is art”)⁷ (Kosuth, 1991, p.20)

Los análisis y propuestas de Kosuth invitan a pasar de un cuestionamiento morfológico a un cuestionamiento funcional de la obra y del lenguaje en el contexto del arte, lo cual conduce a la identificación de códigos (muchas veces privados, otras comunes), a través de los cuales las propuestas artísticas sólo encuentran su materialización temporal, es decir, la vitalidad del arte radica en la influencia que el arte tiene sobre otro arte, y va mucho más allá de su “residuo físico”, lo cual no deja de ser controversial, pero como el mismo artista concluye: “*That there is no ‘truth’ as to what art is seems quite unrealized*”⁸ (Kosuth, 1991, p. 19).

7 “Las obras de arte son proposiciones analíticas. Es decir, si se ven dentro de su contexto —como arte— no brindan información alguna sobre ningún hecho. Una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, es decir, está diciendo que una obra de arte en particular *es* arte, es decir, es una *definición de arte*. Por lo tanto, que es arte es cierto *a priori* (que es lo que Judd quiso decir cuando afirma que “si alguien lo llama arte, entonces es arte”)” (Traducción libre)

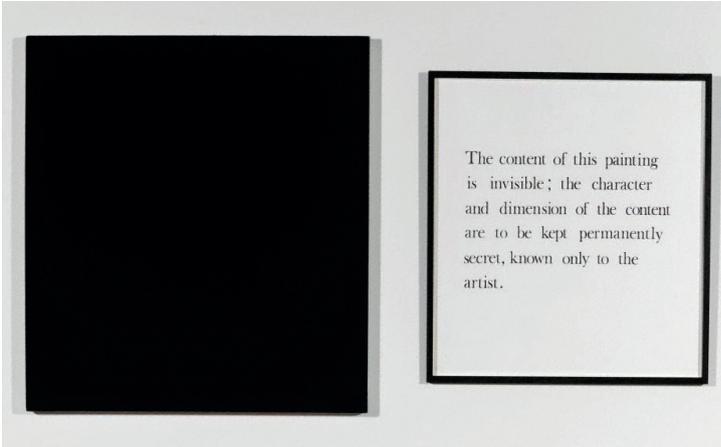
8 “El hecho de que no existe una ‘verdad’ con respecto a lo que el arte es, parece ser algo que aún no se ha logrado”. (Traducción libre).



Kosuth, J. (1965). *One and three chairs* [Fotografía en blanco y negro y silla].

En esta lógica, propuestas como la de Ramsden y las *Secret Painting* (1967), obras realizadas dentro del colectivo artístico *Art & Language*, constituyen un verdadero desafío a los límites de la conceptualización del arte en relación con la palabra; aquí la distancia que les separa es aparentemente insalvable. La obra consta de una serie de pinturas monocromáticas acompañadas de un texto que reza: “*The content of this painting is invisible: the character*

and dimension of the content are to be kept permanently secret, known only to the artist”⁹.



Ramsden, M. y Art & Language. (1967). *Secret Painting* [óleo sobre lienzo y fotostática]

La obra de arte se convierte en un acto de fe, una declaración que se asume cierta y a la cual no se le exige confirmación. El concepto es apenas enunciado a través de la palabra escrita y con ello la imagen se hace innecesaria, porque no hay más que agregar. En los ejemplos anteriores el lenguaje, gracias a su capacidad recursiva, interviene para tratar de desenmarañar el nudo gordiano de la existencia

⁹ “El contenido de esta pintura no es visible: el tema y la dimensión del contenido deben mantenerse permanentemente en secreto, conocidos únicamente por el artista”. (Traducción libre).

que en el proceso nos involucra en un diálogo interno de ires y venires argumentales, transformados en conceptos e ideas con las que buscamos llenar el vacío, el abismo que somos, y frente al cual, quizás, sólo necesitemos detenernos a contemplar y escuchar el silencio, dejarnos ir libremente, sin prejuicios ni programas, a merced de nosotros mismos, en aquel espacio interior, desde el cual somos. Aquí, el “caligrama deshecho” de Magritte se hace obsoleto porque ya no hay problema que resolver. Como Alejandro Magno, podemos cortar el nudo de la palabra para hacer ‘creación’.

la reflexión que se contorsiona sobre sí (así como el sobreanálisis de la función de una palabra) puede resultar en un calambre mental. Al hacer esto, uno se extrae del juego que de otra forma no tiene inconveniente alguno, y procede a imponerse un embrollo que no tiene por qué existir. Este fenómeno recalca la idea de que el sentido se da sin problemas con tal de que permitamos que los juegos de lenguaje se desenvuelvan sin procurar que hagan contorsiones absurdas. Lo anterior nos insta a que despejemos los embrujos del lenguaje filosófico y que veamos el sentido de las cosas; un sentido que ha estado disponible (todo este tiempo) bajo nuestras narices, a simple vista. Y es así que el problema epistémico no se responde, sino que se disuelve. (Wilson, 2014, pp. 47-48)

¿Cuáles son los límites de este argumento? Eso es algo difícil de establecer, sobre todo bajo el amparo de algunos galeristas y teóricos del arte contemporáneo que, potencialmente, promueven con su complicidad prácticas como la evidenciada a través del llamado “Escándalo Sokal”.

En 1996 la revista de estudios culturales *Social Text* publicó un artículo del profesor de física de la *University College London*, Alan D. Sokal, bajo el título *Transgressing the boundaries: towards a transformative hermeneutics of quantum gravity* (Transgredir las fronteras: hacia una hermenéutica transformadora de la gravedad cuántica). El texto, avalado por el comité editorial de la prestigiosa publicación, contaba con profusas citas y un lenguaje celebrado dentro de su ámbito; sin embargo, estaba plagado de incoherencias y contradicciones, como el mismo autor confesó en otro texto publicado simultáneamente en la revista *Lingua Franca*. Un acto satírico que evidenció la falta de rigor de los editores y que puso en tela de juicio el lenguaje empleado en la literatura de muchos teóricos posmodernos.

En palabras del propio Sokal, su motivación no sólo tenía que ver con una preocupación personal por la proliferación de un pensamiento descuidado, y de las que sin eufemismos califica como tonterías, adicionalmente tenía una intención intelectual y política con su ‘broma’:

What concerns me is the proliferation, not just of nonsense and sloppy thinking *per se*, but of a particular kind of nonsense and sloppy thinking: one that denies the existence of objective realities, or (when challenged) admits their existence but downplays their practical relevance. At its best, a journal like *Social Text* raises important issues that no scientist should

ignore--questions, for example, about how corporate and government funding influence scientific work. Unfortunately, epistemic relativism does little to further the discussion of these matters.

In short, my concern about the spread of subjectivist thinking is both intellectual and political. Intellectually, the problem with such doctrines is that they are false (when not simply meaningless). There *is* a real world; its properties are *not* merely social constructions; facts and evidence *do* matter. What sane person would contend otherwise? And yet, much contemporary academic theorizing consists precisely of attempts to blur these obvious truths (Sokal, 1996).¹⁰

Quizás a manera de broma, de deliberado engaño o simple disparate rotulado como “Arte”; el poder de la palabra puede eventualmente llevar a lugares tan desconcertantes

10 “Lo que me preocupa es la proliferación, no solo de pensamientos sin sentido y descuidados *per se*, sino de un tipo particular de pensamiento sin sentido y descuidado: uno que niega la existencia de realidades objetivas o (cuando se cuestiona) admite su existencia pero minimiza su relevancia práctica. En el mejor de los casos, una revista como *Social Text* plantea cuestiones importantes que ningún científico debería ignorar; preguntas, por ejemplo, sobre cómo la financiación empresarial y gubernamental influye en el trabajo científico. Desafortunadamente el relativismo epistémico hace poco para promover la discusión de estos asuntos. En resumen, mi preocupación por la difusión del pensamiento subjetivista es tanto intelectual como política. Intellectualmente el problema con tales doctrinas es que son falsas (cuando no simplemente sin sentido). Hay un mundo real; sus propiedades *no* son meras construcciones sociales; los hechos y las pruebas *sí* importan. ¿Qué persona cuerda diría lo contrario? Y, sin embargo, gran parte de la teorización académica contemporánea consiste precisamente en intentos de difuminar estas verdades obvias”. (Traducción libre).

como las “esculturas invisibles”, del italiano Salvatore Garau, de quien recientemente fue subastada, a través de la casa *Art-Rite*, una obra bajo el título *Io sono* (yo soy), por la suma de €15.000. La obra, que aparece en el catálogo tan sólo como un espacio en blanco —toda vez que es inmaterial, es decir, es un espacio vacío—, cuenta con la siguiente descripción: “*Io sono*. 2020 [año de ejecución]. Escultura inmaterial para colocar en una casa particular dentro de un espacio libre de cualquier estorbo. Dimensiones variables, aproximadamente 150 x 150 cm” (Gómez, 2021). Al ser cuestionado por su obra Garau afirma: “El vacío no es más que un espacio lleno de energía, y aunque lo vaciemos y no quede nada, según el principio de incertidumbre de Heisenberg, ese nada tiene un peso”, y agrega: “Por tanto, tiene energía que se condensa y se transforma en partículas, es decir, en nosotros” (RT, 2021). ¿Arte, broma o estafa? Hagamos un elocuente silencio.

Creación, lenguaje y silencio

*“Me molestan las palabras.
Quisiera no tener que llegar a las palabras
para desplazar la rabia,
quisiera no tener que ametrallar un folio
para desembalsamar las dudas.*

*Me molesta tener que explicar lo evidente
en una discusión,
tener que tratar de hacer comprender*

*a un ser que se esconde detrás de un fardo de ego,
que lo que hay en mis ojos es exactamente lo que ve.*

No tengo tanto tiempo.

Es más sencillo.

Las palabras no sirven.

*Me molesta el horror vacui de palabras
—oidas, leídas, serigrafadas en el alma—
como si en ellas residiera la sabiduría auténtica,
me molesta la palabra palabra.*

*Me molestan para amar, reír, flotar, estornudar, correrme,
bostezar, llorar, ladrar, gemir, gritar, mirar, oír, oler, tocar,
meditar*

*-sin embargo son muy útiles para pensar-,
me molestan para disfrutar del arte, volar, drogarme,
despertarme, desperezarme, abrazar, vibrar,
beber, liberar, jugar, besar, expresar
—es más complejo.*

La poesía sirve.

Es más sencillo—.

Las palabras no sirven. Me agobian.

*Mientras intento avanzar en mi jungla interior
miles de palabras externas se inmolan en mis parietales,
mensajes, recuerdos, citas, memes, paquetes de conducta
me acuchillan en todos los callejones
y me hurtan luz.*

*Las palabras sólo sirven para denunciar
que las palabras no sirven.*

La poesía es lo contrario de sí misma.

Es más complejo. Es más sencillo.

*Sólo la poesía consigue que las palabras
sirvan para lo que no sirven las palabras”.*

Sudón (2019, pp. 112-113)

El arte como tautología se hace prisionero de la palabra, por ello la ‘creación’ se da en el silencio. Aquel espacio entre palabras da sentido a la cacofonía del mundo. La brecha, el intersticio, el espacio vacío, la ruptura que se crea entre un concepto y otro es el silencio necesario para que surja lo nuevo, todo lo demás es repetición, sombra y eco.

Si bien podemos reconocer que existen distintos tipos de silencio —como el del olvido, o el de la muerte—, existe en él una cualidad epistémica que lo vincula a la ‘creación’: “El vértigo de la página en blanco está impregnado de silencio, es un rasgo que une nada y creación” (Corbin, 2019, p. 94). Es, en este sentido, un vacío preñado de mundo, el espacio del cual surge. No en vano su uso estratégico permite, entre otras operaciones, separar las palabras y los conceptos, dándoles énfasis, creando la elipsis en el discurso que redimensiona, transforma, o refuta su sentido. Para la ‘creación’ el silencio es su momento de origen, es su respiro profundo antes de sumergirse en las profundidades que le permiten ser, es la caja de resonancia del creador.

El escritor prepara la tempestad a través de largas páginas. Una meteorología poética va a las fuentes de donde nacerán el movimiento y el ruido. ¡Con qué arte aborda primero el escritor lo absoluto del silencio, la inmensidad de los espacios del silencio! "Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es la sensación de lo vasto, de lo profundo, de

lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio. Me invadió y fui, durante unos minutos, confundido con esta grandeza de la paz nocturna." (Bachelard, 1975, p. 57)

El silencio habla: así como rompe la palabra, se rompe *en* la palabra, *en* la imagen, *en* la acción que es la ‘creación’ en sí misma. “El silencio es la palabra transfigurada. Ninguna palabra existe en sí misma; la palabra no es más que por su propio silencio. Es silencio, indivisiblemente, en el interior de la menor palabra”. (Emmanuel, 1975, citado en Corbin, 2019, p. 82). Y es que efectivamente el silencio no es sólo parte del lenguaje, sino que conforma un lenguaje aparte, un lenguaje de cosas ocultas y secretas que suelen esconderse en el laberíntico bosque de las palabras, esperando impasibles para salir de su arcano hechizo gracias a la intervención de una voz que les diga, que les haga, que les cree.

La mandrágora tiene en su misma forma su leyenda. Esa raíz de forma humana debió de gritar cuando la arrancaron. ¡Y qué rumor de sílabas, en su nombre, para un oído que sueña! Las palabras, las palabras son conchas de clamores. ¡En la miniatura de una sola palabra, caben tantas historias!

Y grandes ondas de silencio vibran en los poemas.
(Bachelard, 1975, p. 159)

Aquella voz, aquel sonido, suele igualmente surgir del mayor de los silencios, del más profundo, aquel en el cual el vacío de mundo le permite al sujeto encontrarse a sí mismo

en su soledad y entrar en lo que Mihaly Csikszentmihalyi, llama su *flujo creativo* o *estado de flujo* (Csikszentmihalyi, 1998). Aquel estado de abstracción de sí mismo permite desarrollar actividades de manera natural y espontánea, en una suerte de estado semi-automático de acción, olvidando distracciones externas. En medio de aquella concentración profunda la percepción del tiempo se hace relativa, se habita en un tiempo fuera del tiempo, alcanzando un equilibrio emocional que conduce al placer del instante, al goce de la ‘creación’ en sí misma, es decir, alcanza una función autotélica. Este término: “deriva de dos palabras griegas, *auto*, que significa en sí mismo, y *telos*, que significa finalidad. Se refiere a una actividad que se contiene en sí misma, que se realiza no por la esperanza de ningún beneficio futuro, sino simplemente porque hacerlo es en sí la recompensa” (Csikszentmihalyi, 1997, p. 109).

En consecuencia, la ‘creación’ tiene que ver más con el hacer y el descubrimiento que aquel mismo hacer conlleva, y no tanto con la acción o la tarea planeada hasta el más mínimo detalle de su ejecución. La ‘creación’ implica la sorpresa, la incertidumbre, y el ‘flujo espiritual’ que permita discurrir libremente en el propósito de *ser*. Podría decirse que, en este sentido, la fuga no sólo es el camino hacia la ‘creación’, sino hacia la claridad, hacia la iluminación.

Todo soñador solitario sabe que oye de otro modo cuando cierra los ojos. Para reflexionar, para escuchar la voz interior, para escribir la frase central, condensada, que

dice el "fondo" del pensamiento ¿quién no ha oprimido sus párpados con el pulgar y los dos primeros dedos apretando con fuerza? Entonces el oído sabe que los ojos están cerrados, sabe que la responsabilidad del ser que piensa, que escribe, está en él. El relajamiento vendrá cuando vuelvan a abrirse los párpados (Bachelard, 1975, p. 161).

Con esto no estamos pretendiendo establecer la identidad de quien nos ‘habla’ en el silencio interior, aquella “voz divina” —o demoníaca— que según Sócrates le guiaba a lo largo de su vida (Platón, 2015), sino destacar el papel del silencio y la importancia de la facultad de improvisación, como impronta indisoluble del creador.

Antes hablamos de la importancia del código para establecer comunicación con otros, aclarando que su uso es indispensable para transmitir información; sin embargo, cuando leemos un poema o en general cualquier texto, no estamos simplemente decodificando la información allí consignada, la estamos interpretando. Se crea una relación íntima entre aquellas ideas, expresadas a través de palabras específicas, dispuestas en un orden específico, que provocan en quien las lee alguna emoción, esta vez no específica, pues la percepción es ante todo interpretación, y ésta es en gran medida subjetiva, condicionada a múltiples y cambiantes factores. Este fenómeno se hace más evidente en la escucha: las inflexiones de la voz en quien lee, su tono, la velocidad con la que recorre las palabras, sus pausas, sus silencios... todo afecta la percepción que se haga del escrito por parte

de quien lo oye. En este caso, las decisiones del lector — quizás no tomadas siempre de manera consciente—, afectan la percepción que se pueda hacer del texto, para bien o para mal. ¿Acaso no hemos tenido que padecer todos, alguna vez, a torturadores de palabras en cualquier tertulia o recital poético?

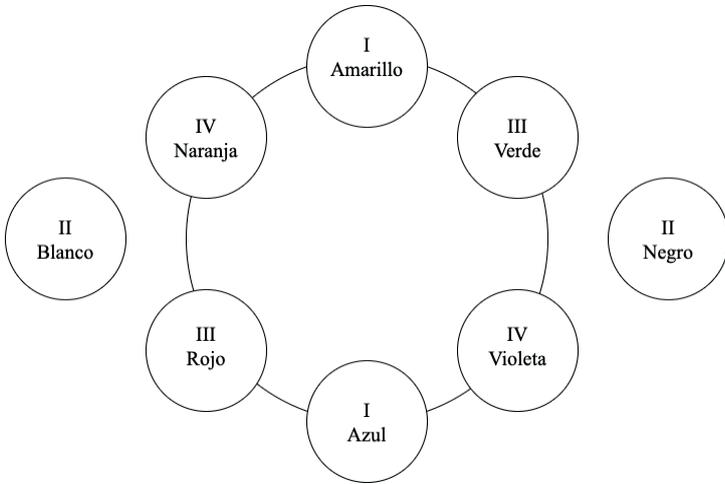
En esta misma lógica un músico al leer una partitura encuentra en ella la información necesaria, mas no suficiente, para interpretar su melodía. Es un código, que al igual que las palabras, permite con su decodificación la traducción de lo escrito en sonidos; sin embargo, es el intérprete quien, con su emotividad particular, logra otorgarle y transmitir sentido a esos sonidos, les dota de un algo inefable, una parte de sí que les hace cobrar vida. Existen en este ejercicio motivos de admiración y reconocimiento, pero no hay creación, hay interpretación, traducción, ejecución con mayor o menor virtuosismo, pero, a pesar de las variaciones que puedan darse durante su desarrollo, no existe creación hasta el momento en que se da la ruptura: la improvisación. Entonces el intérprete se aleja del texto guía y la música fluye en él y a través de él. Se pierde en el sonido, el mundo hace silencio y el músico “envuelto en el torrente de sonidos que ayuda a crear, siente como si formara parte de la “armonía de las esferas” (Csikszentmihalyi, 1997, p. 105). Durante esta especie de trance el intérprete se hace creador, libre, pleno, en sintonía con su emoción, en un desdoblarse hacia adentro que le

permite planear y deslizarse cadenciosamente a través del pentagrama. Si bien hablar de estas experiencias sin recurrir a las metáforas o a un lenguaje poético es un reto, hay que recordar que la pérdida de autoconciencia descrita no responde a una experiencia metafísica, ni supraterrrenal, se trata de la integración de la energía psíquica de un individuo como “parte de un sistema de acción mayor que la personalidad individual que había sido antes”. (Csikszentmihalyi, 1997, p. 106)

Asimismo, la música se expresa en paralelo con la matemática, lenguaje del cosmos; con la palabra, río de la forma; y con la plástica, instantánea de lo humano, en juegos de traducción y sinestesia, que permiten redimensionar la experiencia estética a la que cada uno de estos lenguajes brinda acceso. Sirva como ejemplo la propuesta de Kandinsky, quien afirma que existen relaciones directas entre las vibraciones cromáticas y sonoras, que repercuten en los estados anímicos:

Los seis colores aparejados conforman las grandes antinomias que se organizan en un círculo, como una serpiente que se muerde la cola (símbolo del infinito y la eternidad). A izquierda y derecha se abren las dos grandes posibilidades de silencio: la muerte y el nacimiento (Kandinsky, 1979, pp. 47-48).

Planteamiento que también explica gráficamente a través del siguiente esquema:

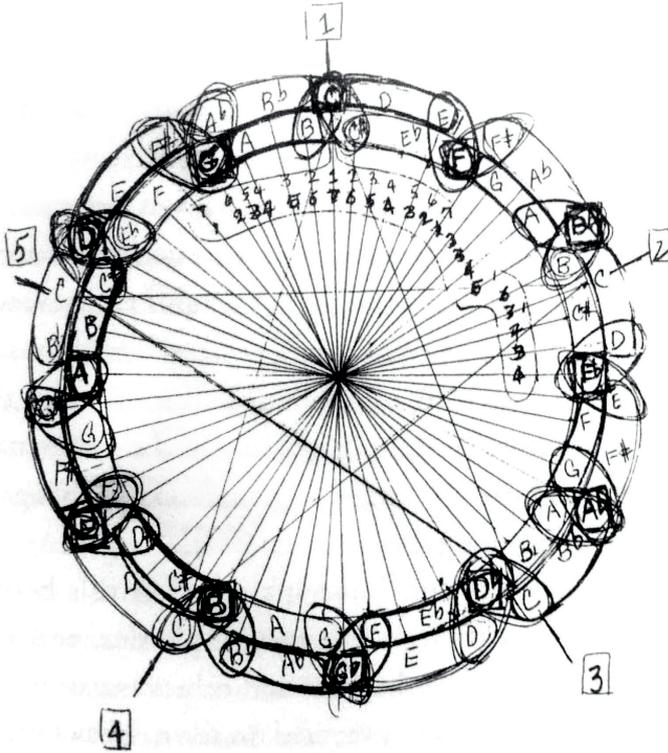


Las antinomias como un anillo entre dos polos = la vida de los colores simples entre nacimiento y muerte. (Los números romanos significan las parejas de antinomias) (Kandinsky, 1979, p. 49)

En un ejercicio similar, John Coltrane (1926-1967), el legendario compositor de Jazz, formula un diagrama —conocido como el *círculo de Coltrane* o *círculo de tonos de Coltrane*—, en el que, a través de una representación geométrica, explicita la relación entre la música y la matemática, como un medio para la comprensión de la experiencia con lo divino; mientras de manera semejante, el neerlandés Piet Mondrian (1872-1944), con su propuesta del Neoplasticismo, establece al Jazz como ritmo modélico para representar el síncope cromático y estructural de sus

pinturas, reflejo también de la búsqueda de equilibrio entre la creación y la destrucción, colaboración y enfrentamiento, no sólo en la pintura o la música, sino en el orden ético y social (Von Maur, 1982). Estas ‘traducciones’ —que quizás sería mejor calificar de diálogos—, implican la comprensión profunda de las causas primeras de cada lenguaje, sus lógicas y sus gramáticas, sus herramientas, sus reglas y sus posibilidades, así como saber reconocer la potencia de sus silencios. En palabras de Kandinsky:

La comparación entre los medios propios de cada arte y la inspiración de un arte en otro, sólo es válida si no es externa sino de principio. Es decir, un arte puede aprender de otro el modo en que se sirve de sus medios para después, a su vez, utilizar los suyos de la misma forma; esto es, según el principio que le sea propio exclusivamente. En este aprendizaje, el artista no debe olvidar que cada medio tiene una utilización idónea y que de lo que se trata es de encontrarla. (1979, p. 22)



Coltrane (1967), citado en Lateef (1981). *Círculo de tonos de Coltrane*.

Más allá de estos valiosísimos ‘ejercicios’, la comprensión de tales factores posibilita a diversos creadores la combinación de lenguajes en trabajos de variada índole, como se ejemplifica a través de la obra de la artista plástica colombiana Dilsa Jiménez (1983-), quien equilibra la plástica con la literatura, en propuestas pictóricas

cargadas de dinamismo, poesía y emoción. Sus imágenes, palimpsestos de color y caligrafía, invitan a una lectura multinivel, en equilibrado balance entre palabra, atmósferas y color, con algunos elementos figurativos —alusivos a juegos de la memoria—, que complementan sus composiciones con referencias literarias y contextuales que superan los referentes inmediatos de su entorno para hablar un lenguaje universal de insinuados sentimientos, emociones y sensaciones en depurado gesto. En palabras del galerista Alfred Wild: “Sus colores fuertes emotivos expresan la construcción simbólica de un vacío que revela secretos y misterios ocultos, desafiando al observador a crear su propia imagen sugestiva de sus obras. He aquí unas imágenes representativas de un espacio de legibilidad ilimitada” (2015, p. 4).

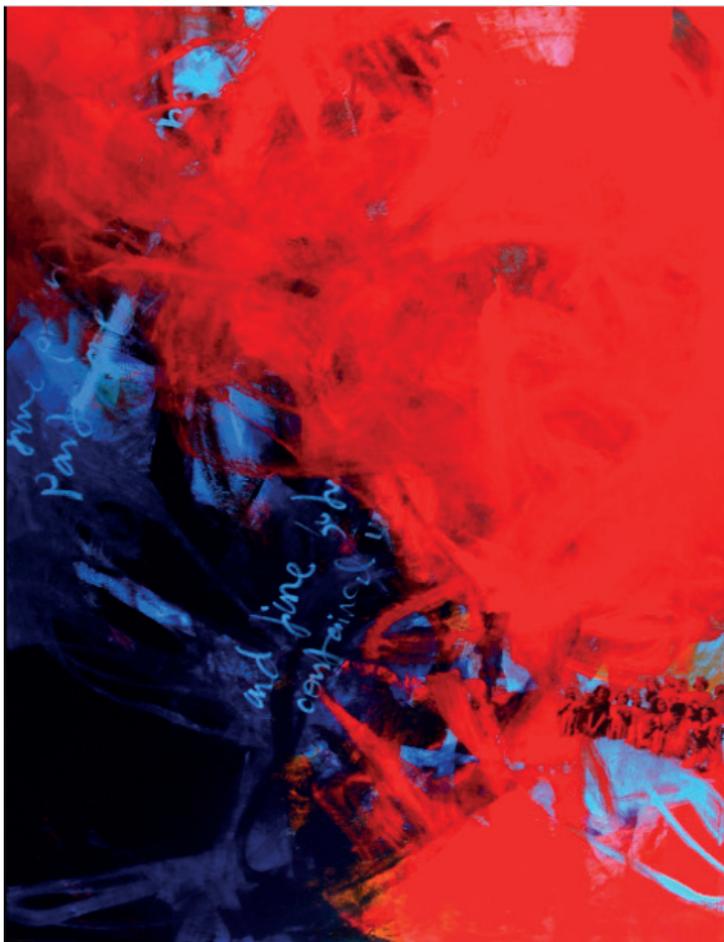
Efectivamente las pinturas de Jiménez invitan a ser leídas, pero no como un ejercicio automatista de decodificación sígnica, sino como parte de un proceso de apropiación, enriquecimiento e interpretación multinivel —como lo esgrime la teoría de la relevancia planteada por Sperber y Wilson (en Escandel, 1996)— de elementos simbólicos, signos plásticos, emociones y sentimientos que reformulan las posibilidades de la imagen-palabra, parte no sólo de una propuesta estética, sino de un ejercicio hermenéutico de interpretación y construcción de sentido, a partir del diálogo entre obra, artista y espectador, es decir, una vez más, remite a un problema comunicativo que involucra las complejas dinámicas surgidas entre emisor, mensaje e intérprete, en suma, remite a un problema del lenguaje.

El vocabulario hermenéutico es tributario de la óptica y de la acústica: punto de vista, perspectiva, horizonte, círculo, centro, periferia, lateralidad, permite una cercanía con las teorías de la comunicación que describen y explican la emisión, circulación y recepción de los mensajes. Este juego de lenguaje permite hablar de intérprete como observador y escucha del sentido, pero subraya a la vez su ambigua posición de emisor-receptor y de receptor-emisor (Rubio, 1992, p. 26).

Valga aclarar que: “El lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en este sentido, pertenece por toda su estructura al “contenido”, es decir, contiene la información”. (Lotman, 1998, p. 103). En otras palabras, estas obras logran, más que una armoniosa interacción de elementos como imágenes y palabras, materializar la cosmovisión de su creadora y del contexto socio-histórico en el que se desenvuelve, logrando adicionalmente plasmar la complementariedad de su producción como imagen-palabra, co-presencia simbólica, sinergia comunicativa que se configura como expresión y mensaje simultáneamente, ya que su significación está incluida sin ser intrínseca: “Se trata entonces de una interpretación que sobrepasa a la imagen, desencadena palabras, un pensamiento, un discurso interior, partiendo de la imagen que le sirve de soporte, pero de la que al mismo tiempo se desprende” (Joly, 2009, p. 131).

En resumen, expresiones plásticas como las de Jiménez consiguen sintetizar una compleja red de elementos y recursos, técnicos, teóricos y conceptuales, en un ejercicio

pictórico que trasciende la esfera del arte para entrar en el ámbito de la comunicación, del lenguaje, de la ‘creación’.



Jiménez, D. (2017). *Amigas* [acrílico sobre lona (199 x 142 cm x 3 cm)]

Creación, retórica y metáfora

*“Qué soberbia babilónica se encierra en la palabra «incógnita»:
como si fuera a ser cognoscible lo que es incógnito,
mediante un malabarismo matemático o una prestidigitación semántica.*

Incógnito es lo incognoscible. Todo lo cognoscible está ya conocido.

*San Agustín afirma: las verdades se encuentran en el
corazón del hombre: el sabio no hace más que descubrirlas,
iluminado, eso sí, por la presencia del Dios vivo.*

Y Rimbaud: el poeta es apenas un camino para la voz de lo eterno.

Y Parménides: es la Diosa quien habla. Y Lacan: el sujeto es hablado.

*Todo conocimiento está podrido desde su raíz,
porque sólo conocemos los términos de
nuestro conocimiento, y no las cosas que esos términos designan.*

*¿Qué importa entonces que Aristóteles diga, luciferino,
que A es A, si no es más que A, y además ya lo sabíamos?”*

Caballero (2003, p. 126).

Como se ha visto hasta este punto, las artes en general —y desde nuestro interés particular, las propuestas plásticas— poseen entre sus grandes virtudes la de poder combinar, a veces a manera de traducción o sinestesia, interpretaciones novedosas de distintos fenómenos, emociones, ideas y conceptos, adaptando y combinando sus recursos según la voluntad o necesidad de sus creadores, pero sobretodo, llevando los límites de cada lenguaje a un punto fuera de sí, de lo tradicional, rompiendo con las estructuras ortodoxas de su práctica, como reflejo de los cambios sociales e históricos que en un principio les gestaron, y de las cuales

buscan escapar. En todos los casos, el lenguaje, o mejor, los lenguajes, sirven de vehículo para tales esfuerzos, bien sea como motores de cambio, o como mecanismo de expresión para dichas transformaciones. Allí el concepto ‘creación’ se erige como factor común e insustituible en su dinámica interna, es decir, en su operación. Existe en lo humano un empeño irrefrenable no sólo por la expresión, sino por la representación, bien sea a través de la figuración o la abstracción que, como se ha mencionado —y a pesar de los ingentes esfuerzos de creadores, artistas y filósofos de variada cuna—, resultan siempre insuficientes por la misma complejidad y mutabilidad de la experiencia humana; en ese sentido, hablar de algo en particular se hace difícil, si no imposible, en su mismidad, en su esencia, lo cual conduce al uso de recursos retóricos que permitan, con mayor o menor fortuna, referir lo deseado desde sus proximidades, sus condiciones de posibilidad, sus complementos, incluso sus antípodas. Por ello, para el caso de la ‘creación’, hemos acudido al concepto ‘operador’ para tratar de descifrar sus particularidades, especialmente en relación al ámbito del lenguaje y puntualmente al ‘lenguaje artístico’.

Con tal propósito el concepto ‘creación’ se ve cuestionado, tanto por preceptos históricos o culturales, como en su dimensión ontológica y teleológica, siendo tan solo el lenguaje aquel mecanismo que nos aproxima a su comprensión:

Los conceptos no son algo arbitrario, tienen ya un núcleo fijo cuando los recibimos, y en un cierto sentido también su modificación sucede entonces en relación con este núcleo fijo, pero al mismo tiempo no tienen ningún contenido estático, sino que forman en sí mismos un proceso. Cada concepto es en realidad un algo en sí dinámico, y la tarea consiste en realidad en hacer justicia de alguna manera a esta dinámica. Y allí, a menudo, el lenguaje deberá officiar de un canon del uso de los conceptos. (Adorno, 2013, p. 350)

En esa misma lógica, la mutabilidad de los conceptos se encuentra igualmente ligada a la mutabilidad de su valoración como verdad. Para tal efecto, el ejercicio retórico al interior de los sistemas sociales conduce al convencimiento de sus integrantes de cierto modelo de verdad y realidad, la cual permite la operación de conceptos que, en su articulada interacción, configuran el modelo de realidad hegemónico, todo a través del lenguaje que, paradójicamente, permite también su cambio, su transformación y resignificación:

No sólo nuestro mundo social y ético se conforma de acuerdo con el modo en que elegimos aplicar nuestros vocabularios normativos heredados, sino que uno de los modos en que somos capaces de apreciar y cambiar nuestro mundo es a través de variar las formas en las que esos vocabularios se aplican. (Skinner, 2007, p. 300)

Por ello el lenguaje sufre un proceso de adaptación ante las interpretaciones que se hacen de los conceptos en los

diversos contextos y escenarios culturales, es decir, *mutatis mutandis* el lenguaje, a través de mecanismos como la lengua y el habla —entendidas como instrumentos de acción, transformación y poder—, expresan los cambios, adaptaciones y resignificaciones que, surgidos de las distintas interpretaciones culturales, expresan la realidad social y vital de los pueblos: “Las varias transformaciones que podemos esperar delinear no serán en absoluto, estrictamente hablando, cambios en los conceptos. Serán transformaciones en las aplicaciones de los términos por medio de las cuales nuestros conceptos se expresan” (Skinner, 2007, p. 301). Esto explica cómo los conceptos se hacen maleables, dúctiles, adaptables a necesidades o intereses particulares, especialmente de orden político e ideológico.

los conceptos no son entidades, como generalmente se piensa, sino conjuntos de posibilidades de integrar grupos de unidades significativas que cada vez pueden agruparse de manera diferente o asociarse con nuevas unidades que no existían cuando tuvieron lugar los procesos iniciales de integración entre ellas. (Tobón, 2001, p. 24)

En este punto es inevitable recordar la anécdota recogida por Juan Carlos Monedero (2013), según la cual —a propósito del uso del lenguaje en el marco de los procesos coloniales—, ante la prohibición dictada por un sacerdote a los indígenas de la alta Guajira venezolana de comer cerdo durante la Semana Santa, éste les invitó a mejor consumir

carne de chigüire, también conocido como capibara o carpincho:

«Intolerable –decía el cura– esta violación de los preceptos religiosos. Coman otra cosa, por ejemplo un chigüire, y quedarán en paz con ustedes y con Dios.» El chigüire, un roedor típico del país, no tiene ni por asomo las excelencias del puerco –del que gustan, dice el dicho popular, hasta los andares–, pero es plato común en el país y no está prohibido por la doctrina. Con este arreglo, pensó el cura, todos contentos y el infierno va rebajando sus contornos. Tras el regaño, continuó el cura con la catequesis y bautizó a los indios, pues aunque ya se había dispuesto que tenían alma, portaban aún nombres paganos que no gustaban a Dios. «En vez de Tamanaco, te llamarás Juan. En vez de Guaicaipuru, Fernando.» Feliz el cura, se sintió satisfecho por haber incorporado a esos ignorantes de Dios a la grey de Occidente, haber salvado su alma y hecho más grande el imperio moral de su Majestad el Rey de España.

Terminada la ceremonia, se fue el cura a otros menesteres y los indios a los suyos. Pasado un rato, regresó el sacerdote y vio, con indignación, que los nuevos fieles se estaban comiendo, con no poco deleite, el cochino asado. Ante los gritos del cura, uno de los indígenas le tranquilizó y cogiéndole del brazo le dijo quedamente: «No se preocupe, padre, que antes de comérselo lo hemos bautizado como chigüire y sólo después hemos empezado a comérselo» (Monedero, 2013, pp. 75-76).

El lenguaje crea la realidad, relativa por supuesto, pero presentada como verdad —en principio inobjetable— al interior de los sistemas culturales, es decir, la valoración

como verdad de la interpretación que hacemos de la realidad se convierte en un problema retórico, un ejercicio político e ideológico que configura el modelo de dominación impuesto desde el lenguaje y que construye conceptos adaptados para sus objetivos particulares. En ese sentido, la verdad se devela como lo que Nietzsche llama “una catedral de conceptos infinitamente compleja” (1873, p. 7), ideas, alusiones, interpretaciones, traducciones, extrapolaciones, metalepsis¹¹ que, apiladas una sobre otra, van construyendo las estructuras de la realidad cultural, paredes cuyos ladrillos son metáforas, y metáforas de metáforas, en una suerte de fractal repetido *ad infinitum* que se crea y re-crea a sí mismo.

¿Qué es entonces la verdad? Un ejército móvil de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas, adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, a un pueblo le parecen fijas, canónicas, obligatorias: las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora consideradas como monedas, sino como metal (Nietzsche, 1873, p. 6).

11 Entendida como: “toda clase de permutación y, más concretamente, el empleo de una palabra por otra por transferencia de sentido; no demasiado concretamente, pues: a falta de precisión complementaria alguna, esa definición hace de *metalepsis* un sinónimo a la vez de *metonimia* y *metáfora*”. (Genette, 2004, p. 7)

En resumen, el lenguaje en su doble naturaleza, de constructor y de mediador de sentido, es “enteramente objetivable” (Rubio, 1992, p. 21) y, por tanto, relativo; lo cual determina las estructuras de pensamiento y acción individual y colectiva construidas a partir de éste. Por ello, la perspectiva brindada por la hermenéutica da cabida a interpretaciones que superan la producción cultural para abordar fenómenos sociales de mucha mayor dimensión y complejidad.

La interpretación del “hacer” del otro funciona como la interpretación del “decir” del otro. Hay una hermenéutica del texto como hay una hermenéutica de las prácticas sociales. La hermenéutica no es más que la expresión metodológica de los procesos interpretativos elegidos por el decir, el hacer y el leer (Rubio, 1992, p. 30).

Si todo es metáfora, alusión e ilusión, interpretación, es decir, todo es lenguaje, representación, signo ¿qué lugar ocupa la ‘creación’? Justamente el no-lugar. El espacio atemporal entre los espacios, el tiempo eterno del ahora, de la acción que no descansa y habita en el instante del silencio que se rompe, en lo inefable de lo incognoscible. Por ello la dificultad de su definición, es justamente lo que le define. En este sentido, las investigaciones y los ejercicios educativos que puedan emprenderse frente a estos temas son siempre acercamientos a la comprensión de sus fenómenos, pero nunca podrán formularse o atribuirse condición de verdad o norma. Su propósito ha de ser, en

el mejor de los casos, y con espíritu colaborativo, aportar a los diálogos y debates que permitan crear condiciones para la misma creación y/o para su propio análisis, tal como lo propone la a/r/tografía.

The power of a/r/tography is revealed in the act of creating. The exposure of and reflection on the raw creative research is the substance of this inquiry. This is a vulnerable location to write from, where rich dialogue and learning can unfold. (Bickle, 2004, p. 49)¹²

Así, la ‘creación’ se entreteje con la teorización y la enseñanza en procesos creativos, investigativos y formativos, consolidando una perspectiva metodológica más robusta, pero flexible, abierta a la exploración de las posibilidades conceptuales que brindan esas conexiones entre disciplinas, pero sobre todo a los espacios vacíos sobre los cuales dichos puentes se erigen, porque como se ha expuesto, es allí donde sucede la ‘creación’. Esta es una cuestión vital: crear –y desde la a/r/tografía, el arte, la investigación y la enseñanza– no puede entenderse como una acción separada de la experiencia de mundo, por ello la academia requiere tomar partido decididamente frente a estas cuestiones, promoviendo espacios de diálogo y

12 “El poder de la a/r/tografía se revela en el acto de crear. La exposición y la reflexión sobre la investigación creativa en bruto es la sustancia de esta investigación. Este es un lugar vulnerable para escribir, donde se pueden desarrollar un diálogo y un aprendizaje enriquecedores” (Traducción libre).

encuentro, participación y colaboración, en pro de la vida, entendida como proceso formativo, de descubrimiento y creación: “La educación consiste en un proceso de vida y no en la preparación para una vida futura” (Dewey, 1975, p. 87).

En tal sentido, tanto los procesos educativos como los investigativos han de entenderse como fundamentalmente creativos desde su concepción, pues la ‘creación’, al operar conceptual y metodológicamente en ellos, permite la renovación de paradigmas para alcanzar nuevas metas en el desarrollo humano, tanto en el ámbito social y cultural, así como en el individual. En este contexto los lenguajes artísticos, en su estrecha relación con la expresión y la creación, permiten formular realidades diversas (posibles e imposibles), reflejo de sus condiciones histórico-sociales, pero al mismo tiempo como germen y promesa de cambio.

En resumen, en la propuesta planteada a lo largo del presente documento se han esbozado algunas de las condiciones y características que permiten a la ‘creación’ —entendida como operador— ejecutarse en tres distintos ámbitos: arte / educación / lenguaje. Como se ha visto, en cada uno de ellos se requiere indispensablemente la interacción de agentes, operarios, su causa eficiente (*causa efficiens*), caracterizada en el primer capítulo, pues es sólo en sus dinámicas que se dan las condiciones particulares

para la aparición de la ‘creación’. En ese sentido, hemos igualmente afirmado que, en el ámbito del arte, se propone la triada de agentes: obra / artista / público; en el de la educación: saber / maestro / estudiante; y finalmente, en el del lenguaje: discurso / lengua / habla. Cada triada, correspondiente a un ámbito específico, despliega una serie de lo que hemos llamado *componentes* para enunciar los elementos puestos en juego durante la interacción de dichos agentes, una lista en construcción de ideas, conceptos, escenarios, recursos, factores y categorías que incluyen entre otras: imaginación, curiosidad, identidad, subjetivación, recursividad, re-creación, interpretación, fantasía, experiencia, improvisación, ocio, juegos de palabras, códigos y figuras retóricas; algunas de las cuales se han hecho explícitas en este apartado.

En lo referente específicamente al ámbito del lenguaje, se ha visto cómo la ‘creación’ se configura a través de la interacción de sus tres agentes: discurso / lengua / habla, entendiendo el discurso como construcción conceptual subjetiva, como: “unidad observacional, es decir, la unidad que interpretamos al ver o escuchar una emisión” (Van Dijk, 2005, p. 20), que encuentra su materialización a través de la lengua, de las pautas y estructuras que le componen como un sistema complejo de signos, gracias a los cuales los individuos logran desempeñarse socialmente, otorgando significados y construyendo sentido con su uso; en otros

términos, con el ejercicio del habla, toda vez que “no sólo conocen las reglas o principios que estructuran una lengua como sistema gramatical sino también, como miembros de una cultura” (Silva, 2002).

Para el caso de la plástica, y sus relaciones con el texto y la palabra, aquellas construcciones conceptuales se hacen visibles a través de materiales, signos plásticos y gráficos que, reglados por sus propias estructuras retóricas, compositivas y gramaticales, empleadas por el creador como medio para expresar su propia cosmovisión —condicionada por su contexto socio-histórico—, configuran su producción, su acción, en suma, su creación. Todo esto sin olvidar que al ser simultáneamente texto y mensaje, lengua y discurso, su valor informativo “varía según la estructura del código del lector, de sus exigencias y sus expectativas”. (Lotman, 1998, p. 106), es decir, el proceso de interpretación es más que nunca subjetivo por parte del observador.

Así mismo, en el ámbito educativo, la propuesta expuesta busca hacer un llamado a la reflexión del rol que deberían desempeñar sus agentes, particularmente el cuerpo docente, en los procesos educativos, yendo más allá de su dinámica como ‘investigador-creador’, aparentemente más preocupado por la convalidación institucional de su producción investigativa desde aquel modelo, que por un proceso de mayor profundidad y conciencia creadora,

como sí lo hace el del a/r/tógrafo, entendido como aquel artista/investigador/educador que asume su papel como una consigna de vida, es decir, mucho más allá de su función institucional.

El investigador pedagógico no debe consagrarse exclusivamente a la búsqueda del reconocimiento externo por parte de la comunidad científica, o –lo que es peor– a la adquisición de puntajes que le garanticen ascensos, reconocimientos y mayores ingresos. El investigador pedagógico auténtico tendrá que ser también un auténtico maestro en quien sus alumnos reconozcan la pasión por el conocimiento, la generosidad con el saber y, especialmente, esa suprema sabiduría y bondad que son el resultado de una vida consagrada a la reflexión y al cultivo de la ciencia. (Pineda, 2010, p. 52)

Bajo tales premisas, sirvan pues estas últimas líneas para extender una invitación amplia a quien la quiera acoger para que se sume a la tarea de la ‘creación’, para que desde el escenario de su actuar —y especialmente si se halla en el ámbito académico— aplique estrategias y acciones efectivas que permitan el diálogo y la construcción en medio de la diferencia, para que asumiendo el rol vital de la indagación, la enseñanza y la creación, encuentre fórmulas que permitan la generación y desarrollo de proyectos, articulados con la escritura, la palabra, la imagen y los distintos lenguajes que le sean útiles, pero sobre todo, para que sea un agente de la ‘creación’ que opere bajo sus

consignas, que entienda que la ‘creación’ es acción y vida, que el mundo y particularmente el país, necesitan una nueva narrativa, de lo contrario, hemos de seguir bajo el designio gastado del pasado.

El futuro es ahora y espera a ser creado.

