

# **C**reación: **historia del concepto\***

Wladyslaw Tatarkiewicz

Facta et creata habent aliquam  
differentiam: facere enim possumus  
nos qui creare non possumus.

*Casiodoro*

## **I. El arte visto sin creación**

Hasta tal punto nos hemos acostumbrado a hablar de creación artística y a unir los conceptos de artista y de creador, que nos parecen inseparables. Sin embargo, los estudios sobre los tiempos antiguos convencen de que no es así y de que esos conceptos sólo fueron unidos recientemente.

Los griegos no tenían términos que correspondieran a los términos «crear» y «creador». Y se puede decir que no tenían necesidad de ellos. Les bastaba la palabra «hacer» (*poein*). Pero tampoco la empleaban con respecto al arte y a artistas como los pintores y los escultores: porque estos artistas no ejecutan cosas nuevas, sino sólo reproducen las que hay en la naturaleza. «Del pintor, ¿diremos que hace algo?» preguntaba Platón en *La República* y respondía: «Jamás, él sólo imita» (*Resp.*, 597 D). A los ojos de los antiguos, el artista se distinguía del creador por otra cosa más, a saber: el concepto de creador y de creación implica libertad de acción, mientras que en el concepto griego del artista y de las artes entraba la subordinación a leyes, a reglas. El arte era definido en aquel entonces como «ejecución de cosas según reglas»; conocemos muchas definiciones así por los escritos antiguos. Entre el artista y el creador la diferencia sería,

\* «Twórczosc: Dzieje pojecia», en: W. T., *Dzieje szesciu pojec.*, Varsovia, PWN, 1982, pp. 288-311.

## 2 Wladyslaw Tatarkiewicz

pues, hasta doble: el artista no crea, sino reproduce, y se rige por leyes, no por la libertad.

La posición de los antiguos con respecto al arte podría ser expresada de manera más completa en la siguiente forma: el arte no encierra creación, y es más: sería malo que la encerrara. La creación en el arte no sólo no es posible, sino que tampoco es deseable. Porque el arte es habilidad, es decir: la habilidad de ejecutar ciertas cosas, y esa habilidad supone el conocimiento de reglas y la capacidad de servirse de ellas; quien las conozca y sepa servirse de ellas es un artista. Tal modo de entender el arte tenía un claro supuesto: la naturaleza es perfecta y el hombre, en sus acciones, debe asemejarse a ella; está sujeta a leyes, por tanto él debe descubrir esas leyes y someterse a ellas, y no buscar la libertad, la cual lo apartaría fácilmente de ese *optimum* que puede alcanzar en sus acciones. La posición de los antiguos también se puede expresar así: El artista es un descubridor, no un inventor.

En esto, para los griegos, había una sola excepción, pero importante: la poesía. Su nombre griego, «*poiesis*», procedía de *poiein*: hacer. Poeta — *poietes*— es el *que hace*. No lo asociaban con los artistas, ni ligaban la poesía con el arte. La diferencia era doble. En primer lugar, el poeta hace nuevas cosas, da existencia a un mundo nuevo; el artista únicamente reproduce. Y en segundo lugar, el poeta no está amarrado por leyes como los artistas, es libre en lo que hace. No había un término que correspondiera a «creación» y «creador», pero en verdad se entendía al poeta como el que crea. Y sólo a él se lo entendía así. Con un par de ejemplos tomados de la práctica de los griegos explicaré la actitud de éstos hacia las artes. En la música no había libertad: las melodías estaban prescritas, en particular para las solemnidades y las diversiones, y tenían un nombre elocuente: se llamaban «*nomoi*», es decir, *leyes*. En la plástica, la libertad del artista era limitada por las proporciones que Policleto había establecido para la figura humana, y que había tenido por las únicas adecuadas y perfectas; él mismo las denominó «*canon*», y tras él, otros. También esta denominación era sintomática: *canon* significaba lo mismo que *medida*.

Otro tanto ocurría en la teoría. En Platón hay declaraciones particularmente claras. «Lo que es bello, lo es siempre y por sí mismo» —así escribió en *Filebo* (51 B). Y en *Timeo* (28 A) planteó que para ejecutar una buena obra es preciso tener los ojos puestos en un modelo eterno. El artista en más de una ocasión cede a los encantos de lo bello sensorial, pero Platón tenía eso por un pecado del artista si éste, al ceder, cometía una traición a la verdad (*Resp.*, 607).

No de otro modo pensaron teóricos posteriores. Cicerón escribió que el arte abarca las cosas de las que tenemos conocimiento (*quae sciuntur*) (*De Or.*, II, 7. 30). El autor de un tratado de la Antigüedad tardía sobre la sublimidad, identificado antaño con Longinos, pensaba, en cambio, que la sublimidad también puede ser objeto de aprendizaje; hasta en la poesía todo se puede hacer *método* (*De subl.*, II. 1).

De otro modo hablaban los poetas y los investigadores de la poesía. En el Libro I de la *Odisea* se dice: «¿Por qué prohibirle al cantor que nos alegre con un canto *como quiere?*» (I. 346). Aristóteles ya alimentaba dudas en cuanto a si la poesía es reproducción de la realidad y si es obligatoria en ella la verdad; es más bien el dominio de «lo que no es ni verdadero, ni falso» (*De interpr.*, 17 a 2).

En Roma estos conceptos griegos se tambalearon en parte. Horacio escribió que no sólo a los poetas, sino también a los pintores siempre les correspondía el privilegio de atreverse a todo (*quodlibet audendi*). De manera semejante pensaban los críticos de arte de fines de la Antigüedad. Filostrato escribió que «se puede descubrir una semejanza entre la poesía y el arte y hallar que les es común la *imaginación*» (*Imag. (Proem.)*, 6). Y Calístrato: «No sólo la maestría de los poetas y los prosistas está *inspirada*, sino que también las manos de los escultores están dotadas del beneficio de los alientos divinos» (*Descr.*, 2. 1). Eso era nuevo: los griegos del período clásico no aplicaban los conceptos de imaginación e inspiración a la plástica, los confinaban a la poesía. El latín era más rico que el griego: tenía ya un término para la creación (*creatio*) y el creador; tenía dos palabras —*facere* y *creare*— donde el griego tenía sólo una: *poiein*. Sin embargo, *creare* significaba más o menos lo mismo que *facere*; se decía, por ejemplo, «*creare senatorem*», hacer senador a alguien, tal como también hoy día en el texto latino de la concesión del grado de doctor se dice: «*doctorem creo*».

Un cambio fundamental se operó en el período cristiano: la palabra *creatio* fue utilizada para designar la actividad de Dios de creación de la nada, *creatio ex nihilo*. Así entendida, adquirió un significado distinto del de *facere* —hacer—; pero también dejó de ser empleada en las actividades humanas. Como dijo Casiodoro en el siglo VI, en una frase presentada como epígrafe de las presentes reflexiones, «las cosas hechas y las creadas se diferencian entre sí, porque hacer podemos nosotros, que no podemos crear» (*Exp. in Ps.*, CXLVIII).

Con este modo nuevo, religioso, de entender la palabra, tenía que mantenerse la opinión de la Antigüedad de que el arte no es un dominio de

#### 4 Wladyslaw Tatarkiewicz

la creación. Eso es visible ya en dos escritores cristianos anteriores y de los más influyentes: en Pseudo-Dionisio y en San Agustín. El primero escribe, como Platón, que, para ejecutar un cuadro, el pintor debe tener los ojos puestos inflexiblemente en el prototipo de lo bello, es decir, debe reproducir, y no crear, conocer lo bello, y no inventarlo (*De eccle. hier.*, IV. 3). De manera análoga escribe Agustín: asunto del artista es solamente «recopilar huellas de lo bello» (*De vera relig.*, XXXII, 60). De manera semejante pensaron también los posteriores hombres del Medioevo. Hraban Maur escribió en el siglo X que las artes poseen reglas invariables que en modo alguno son establecidas por los hombres, sino solamente *descubiertas* por los más perspicaces (*De cler. inst.*, 17). Y Robert Grosseteste en el siglo XIII: puesto que el arte imita la naturaleza, y la naturaleza siempre actúa de la mejor manera posible, también el arte está tan libre de errores como la Naturaleza (*De gener. son.*, 8). La Edad Media fue en esto todavía más lejos que la Antigüedad; no hizo una excepción para la poesía, ella también tiene sus reglas, es arte, o sea, habilidad, no creación.

Todo eso cambió en los tiempos modernos. Es sabido que los hombres del Renacimiento tuvieron el sentimiento de su independencia, su libertad, su creación. Este sentimiento tenía que manifestarse ante todo en la comprensión del arte. ¡Pero con cuánta dificultad se pudo lograr eso! Buscando la palabra conveniente, los escritores y artistas renacentistas trataron de formular ese sentimiento. Probaron diferentes palabras, pero todavía no «creación». El filósofo Ficino dijo que el artista «inventa» (*excogitatio*) sus obras; el teórico de la arquitectura y de la pintura Alberti, que establece de antemano (*preordinazione*); Rafael, que conforma la imagen según su idea (*idea*); Leonardo, que emplea formas que no hay en la Naturaleza (*forme che non sono in natura*); Miguel Angel, que el artista más bien realiza su visión que imita la Naturaleza; Vasari, que la Naturaleza es vencida por el arte (*natura vinta dall'arte*); el teórico veneciano del arte Paolo Pino, que la pintura es «invención de lo que no hay»; Paolo Veronese, que los pintores disfrutaban de las mismas libertades que los poetas y los locos; Zuccaro, que el artista forma un *nuevo* mundo, nuevos paraísos (*il nuovo mondo, nuovi paradisi*); C. Cesariano, que los arquitectos son semidioses (*semi-dei*). De manera semejante se expresaron los teóricos de la música: Tinctoris (*Diffinitorium musicae*, alrededor de 1470) exigía la novedad en lo que hace el compositor, definía al compositor como aquel que produce *nuevos cantos* (*novi cantus editor*).

Aún más claramente se expresaban los que escribían sobre la poesía: G. P. Capriano (*Della vera poetica*, 1555) afirmó que la invención del poeta nace «de la nada». F. Patrizi (*Della poetica*, 1586) veía en la poesía una «invención» (*finzione*), una conformación (*formatura*), una transformación (*transfigurazione*). Sin embargo, ni siquiera ellos se atrevieron a usar la palabra «creador».

Hasta que finalmente se halló quien lo hiciera: fue un polaco del siglo XVII: un poeta y teórico de la poesía, Kazimierz Maciej Sarbiewski. Escribió no sólo que el poeta «inventa» (*confingit*), «de cierta manera construye» (*quodammodo condit*), sino que también, usando al fin ese giro, dijo que «crea de nuevo» (*de novo creat*), (*De perfecta poësi*, I. 1). Fue el que se atrevió a usar esa palabra. Incluso agregó que el poeta crea a semejanza de Dios (*instar Dei*).

Sin embargo, tuvo la creación por un privilegio exclusivo de la poesía; para los artistas la creación es inaccesible. «Otras artes únicamente imitan y reproducen, pero no crean (*non vero faciunt*), porque presuponen la existencia, ora del material del que crean, ora del tema» (*ibid.*). Esa era la opinión de un poeta a la que los artistas no osaban oponerse y considerarse iguales a los poetas. Todavía a finales del siglo XVII Félibien se limitó a escribir que el pintor es «como un creador». Su texto reza así: «Las reglas del arte no son infalibles, el pintor puede presentar cosas totalmente nuevas, de las cuales es como un creador» (*Entretiens*, III. 185).

En cambio, Gracián escribió de manera semejante a Sarbiewski:

«El arte es un complemento de la naturaleza, como si fuera un *segundo Creador*: la complementa, la embellece, a veces la supera [...]. Uniéndose, la naturaleza todos los días *hace milagros*» (*El criticón*, ed. fran., 1696, pp. 154-155).

En el siglo XVIII ya aparecía con más frecuencia en la teoría del arte el concepto de creación. Se combinaba con el concepto de imaginación, que por entonces estaba en boca de todos.<sup>1</sup> «En la imaginación hay algo semejante a la creación» (*has something in it like creation*), como escribió Addison. Voltaire (en la *Carta a Helvetius del año 1740*) afirmó francamente que «el verdadero poeta es creador» (*le vrai poète est créateur*). Sin embargo, tanto en Addison como en Voltaire, eso era más bien solamente una comparación del poeta con el creador. Otros, en cambio, veían de otro modo el asunto: Diderot consideraba que la imaginación no es más que la memoria de las formas y de los contenidos (*la mémoire des formes*

*et des contenus*) y no crea nada (*l'imagination ne crée rien*), sólo combina, aumenta o reduce.

Precisamente en la Francia del siglo XVIII la idea de la creación del hombre encontraba resistencia. Batteux (I, cap. 2) escribió: «El sentido humano, hablando con precisión, *no puede crear*; todos sus productos llevan la marca de su modelo; hasta los monstruos inventados por la imaginación no coartada por leyes sólo pueden ser compuestos de partes tomadas de la naturaleza». De manera semejante se pronunciaban Vauvenargues y Condillac (*Essai*, I. 45). Su resistencia tenía seguramente un triple origen. Uno era lingüístico: la palabra «creación» estaba reservada en el habla de entonces para la creación *ex nihilo*, inaccesible para el hombre. El segundo era filosófico: la creación es un acto misterioso, y la psicología de la Ilustración no admitía misterios. Por último, el tercer origen era artístico: los artistas de aquel entonces estaban apegados a sus reglas, y parecía que era imposible conciliar la creación con las reglas. Esta última resistencia era la más débil: porque ya en ese entonces empezaron a darse cuenta de que las reglas son, en definitiva, una creación del hombre. Como lo formuló un autor menos conocido de aquellos tiempos: las reglas están vigentes en el arte y la poesía, pero la fuente de las mismas hay que buscarla en la naturaleza de nuestro intelecto (La Motte Houdar, *Réflexions sur la critique*, 1715).

En el siglo XIX el arte se desquitó de la resistencia que habían hecho los siglos anteriores a su reconocimiento como creación. Ahora no sólo era considerado creación, sino que *sólo* él lo era. «Creador» devino sinónimo de artista y de poeta. Cuando después, al principio del siglo XX, se empezó a hablar también de creación en la ciencia (como Lukasiewicz) o en la naturaleza (como Bergson en *Evolution créatrice*), el común sintió eso como un traslado de conceptos propios del arte, un traslado de los mismos a la ciencia y la naturaleza.

La lengua polaca tiene dos términos diferenciados: «*stwórca*» y «*twórca*». *Stwórca* es Dios, que crea de la nada; *twórca* es el artista y el poeta. Esto es una particularidad idiomática polaca o eslava. Otras lenguas europeas —el francés, el italiano, el inglés o el alemán— no tienen esa dualidad, tienen sólo una palabra para Dios y el artista, es por eso que la emplean más ahorrativamente con respecto al artista.

¿Cómo evaluar las vicisitudes del concepto de creación aquí presentadas en forma abreviada? Nos inclinamos a ver en ellas la historia de un

progreso que vence gradualmente las resistencias, los prejuicios, la ceguera a los rasgos creadores del gran arte. Seguramente es así —sin embargo, el asunto no es del todo simple. La cosa está en que el arte y la poesía tienen por lo menos dos valores fundamentales y tanto un valor como el otro pueden ser y han solido ser objetivos de los mismos. Por una parte, la aprehensión de la verdad, el conocimiento de la naturaleza, el hallazgo de la regla, de la ley que rige la acción humana, y por la otra, la creación, el crear cosas nuevas, que no han existido, inventadas por el hombre. En pocas palabras, el arte y la poesía tienen dos consignas: ley y creación. O regla y libertad. O también: habilidad e imaginación. Las vicisitudes del concepto de creación indican que la primera misión tuvo la supremacía por muy largo tiempo. Esas vicisitudes enseñan que por largo tiempo no se creyó que ambas tareas pudieran ser cumplidas simultáneamente. Enseñan que por largo tiempo no se tuvo para la creación el correspondiente nombre, y que, después, cuando ya se lo tuvo, se tuvo miedo de servirse de él y se expresó la idea de creación mediante otros nombres. Enseñan que desde este punto de vista se hacía una diferencia fundamental entre la poesía y las otras artes; que en la poesía se descubrió más temprano la creación. Indican que la obra del artista es variada; que se la puede aprehender de diferentes modos. Y que los siglos antiguos la aprehendían de manera completamente distinta que el nuestro, en cuya poesía se pueden hallar ambas tendencias: cuando unos artistas y poetas aspiran a la libertad individual y la creación, otros buscan y quieren hallar las leyes generales que rigen el arte y la poesía y quieren someterse a esas leyes.

## II. Historia del nombre

Así pues, tardíamente, con resistencia y dificultad, el concepto de creación entró en la cultura europea. Algunos episodios de esa resistencia y recepción final los hemos presentado anteriormente; permítasenos ofrecer ahora de manera breve, pero sistemática, toda la historia. Y aunque se produce un paralelismo entre palabra, concepto y teoría, permítasenos ante todo presentar separadamente la historia de la palabra misma. Esa historia ha pasado por cuatro etapas.

1. Durante cerca de mil años el nombre «creación» *no existió* ni en la filosofía, ni en la teología, ni en el arte europeo. Los griegos no poseían en absoluto la palabra correspondiente; los romanos la poseían, pero no la empleaban en ninguno de esos tres dominios. Era para ellos un término del

lenguaje corriente; «*creator*» significaba lo mismo que padre; «*creator urbis*», lo mismo que fundador de la ciudad.

2. Durante los siguientes mil años el nombre fue usado, pero exclusivamente en la *teología*: *creator* era sinónimo de Dios. Incluso todavía en el período del Renacimiento el nombre fue usado únicamente en esa acepción.

3. Sólo en el siglo XIX el término «creador» entró en el lenguaje del *arte*. Pero entonces devino propiedad *exclusiva* de éste (en el mundo humano). Creador devino sinónimo de artista. Se formaron ahora nuevas palabras, antes innecesarias, como el el adjetivo «creador» y el sustantivo «creación»; eran usadas exclusivamente con referencia a los artistas y su trabajo.

4. En el siglo XX se empezó a aplicar la palabra «creador» a toda la *cultura humana*, se comenzó a hablar de creación en la ciencia, de un político creador, de los creadores de una nueva técnica.

Hoy día disponemos de muchas palabras de esa misma raíz con un sentido análogo: creador, crear, creativo, *creación*. La última de ellas es como central, pero tiene una particular ambigüedad: es usada para designar el *proceso* en la mente del creador, pero también para designar el *producto* de ese proceso. La «creación de Mickiewicz» designa tanto las obras del poeta como el proceso psíquico que dio esas obras. Y la diferencia es considerable: porque las obras las conocemos bien, y el proceso sólo lo adivinamos, nos esforzamos por reconstruirlo.

### III. Historia del concepto

La historia del *concepto y teoría* de la creación fue en gran medida, aunque no enteramente, paralela a la historia del nombre.

A. La Antigüedad durante largos siglos no se sirvió del concepto de creación, éste tampoco se presentó bajo otro nombre; y puesto que no había concepto, no podía haber teoría, es decir, una visión general de la creación. En particular, no se hablaba de creación en el arte. En efecto, los antiguos tenían dos conceptos *afines*, pero ninguno de ellos tenía vínculo con el arte: uno pertenecía a la cosmología; el otro, a la teoría de la poesía (que no entraba en el concepto de arte). La teoría del surgimiento del mundo, la teogonía y la cosmogonía de la Grecia inicial fueron modeladas según el concepto de engendramiento, distinto del concepto de creación. Platon, en cambio, (como lo presentó en el diálogo *Timeo*) se imaginó el

surgimiento del mundo de otra manera: como construcción de éste por el Demiurgo divino —este hizo el mundo, pero no de la nada, sino de la materia y según ideas preexistentes. De acuerdo con la intención de Platón, se entiende el Demiurgo como el *constructor* del mundo, no como el creador. Otro concepto de los antiguos afín al de creador era el de *poeta*. Etimológicamente, «*poietes*» era «el que hace», en contraste con el artista, que, en la opinión de los griegos, únicamente imitaba y reelaboraba lo existente. El poeta, en cambio, en su convicción, tenía la libertad que no tenía el artista. Este último era para ellos lo contrario del creador, mientras que aquel era afín al creador; era afín del mismo modo que el demiurgo, con la diferencia de que actuaba *libremente*, mientras que el demiurgo, según principios o *ideas*. Los griegos de la era clásica tenían, pues, dos conceptos afines al de creador —Constructor y Poeta—; en cambio, no tenían el concepto de creador. Platón pone juntos esos dos conceptos (*Resp.*, 597 D), el de constructor y el de poeta, para decir que el pintor no es ni lo uno ni lo otro. Sólo hacia el fin de la Antigüedad empezó a formarse el concepto de creación *strictiori sensu*, o sea, en el sentido de hacer algo *de la nada*. Pero la primera visión de la creación era negativa; afirmaba que *no hay creación*. La Antigüedad en su período final tenía para eso la fórmula: «*ex nihilo nihil*», de la nada no puede surgir nada. La hallamos en un filósofo: en Lucrecio, quien en el poema *De rerum natura* escribió que no hay creación de algo a partir de la nada: *nihil posse creari de nihilo*. Los materialistas del período final de la Antigüedad negaban, pues, la creación; y los no materialistas de aquel entonces la negaban también, porque eran partidarios de la emanación.

**B.** Los hombres del Medioevo ya no afirmaban, como el materialista de la Antigüedad, que la creación *ex nihilo* no existe, pero estaban convencidos de que es un atributo exclusivo de Dios. Creador [*Stwórca, twórca*] es únicamente *Dios*. El concepto de creación en los Padres de la Iglesia y en los escolásticos era el mismo de Lucrecio; en cambio, la teoría era otra: la creación existe, sólo que los hombres no tienen la capacidad para ella.

**C.** En los tiempos modernos, pero tardíamente (en verdad, sólo en el siglo XIX), el concepto de creación sufrió una transformación, el sentido de la palabra cambió. Y cambió radicalmente: dejó de contar la exigencia de que fuera creación «de la nada». En la comprensión modificada la creación pasó a ser más bien el hacer cosas *nuevas* que el hacer cosas de la nada. La novedad podía ser entendida de una o de otra manera, más estre-

cha o más ampliamente, no toda novedad era suficiente para la creación, pero en última instancia era ella la que la definía.

En presencia del nuevo concepto surgió una nueva teoría: la creación es un atributo exclusivo del *artista*. Los gérmenes de esta teoría están en el siglo XVII, pero fue adoptada mucho más tarde. Es una visión típica del siglo XIX: *sólo el artista es creador*. Como lo formuló Lamennais, quien, puesto que vivió en la primera mitad del siglo XIX, fue testigo de la transformación del concepto: «L'art est pour l'homme ce qu'est en Dieu la puissance créatrice». La transformación no se operó fácilmente. Todavía en la segunda mitad del siglo el gran Larousse consideraba jerga (*argot*) el que se llamara creador al pintor. Pero, finalmente, fue vencida la resistencia y las expresiones «creador» y «artista» devinieron sinónimos, como antes lo eran «creador» y «Dios». Se mantuvo la palabra más antigua, pero el concepto era nuevo y la teoría también. Como acertadamente plantea el estético italiano G. Morpurgo Tagliabue, el concepto de creación abrió entonces un nuevo período en la historia de la teoría del arte: el arte era imitación en el período clásico, era expresión en el período romántico, y el arte concebido como creación es nuestro período.

**D.** Mientras que en el siglo XIX reinaba la convicción de que sólo el artista es un creador, en el siglo XX surgió la idea de que no sólo él lo es; creadores pueden ser también las personas activas en otros sectores de la cultura, no sólo los artistas. La creación es posible en *todos* los dominios de la producción humana. Esta ampliación de la extensión de la creación no tenía que ser un cambio, sino nada más que una aplicación consecuente del concepto adoptado, porque la creación se conoce por la novedad de los productos, y la novedad aparece no sólo en obras de arte, sino también en obras de la ciencia o la técnica. En realidad, sin embargo, la ampliación de la extensión del concepto modificó el contenido del mismo —y se produjo un concepto más de la creación.

El historiador, al realizar una revisión de la historia, halla, pues, en ella tres diferentes conceptos de la creación: uno de ellos concibe la creación como divina (T1), el segundo como humana (T2), y el tercero como exclusivamente artística (T3). La creación humana ampliamente entendida es el último cronológicamente, típico de nuestro tiempos. Sin embargo, los otros dos no desaparecieron. Porque los teólogos siguen sirviéndose del primero, y los publicistas con frecuencia se sirven del tercero; cuando escriben sobre la creación, muchas veces hay que adivinar que se refieren exclusivamente a la creación artística o incluso sólo a la literaria.

Comentemos aquí sucesivamente esos tres conceptos, que representan tres épocas: primeramente, el que fue el punto de partida en la historia del concepto; después, el que fue punto de llegada, y, por último, el de transición.

#### IV. Creatio ex nihilo

El concepto de creación entró, pues, a la cultura europea no por el arte, sino por la religión, a saber, por la religión cristiana, uno de cuyos dogmas es la creación del mundo por Dios: «*In principio creavit Deus coelum et terram*» (*Gen.* 1. 1). El concepto religioso de la creación no tiene, naturalmente, vínculo con el arte, pero de él empezó, por él se modeló el posterior concepto artístico; el que primero llamó creador al poeta, agregó: «*instar Dei*». Creación en la doctrina cristiana significa lo mismo que acto por el cual Dios les da existencia a las cosas; y es creación «de la nada». Según la fórmula lapidaria de Alberto el Grande, «*creatio est factio alicuius de nihilo*» (*Summa de creaturis*, I qu., art. 2: *Opera*, vol. XVII, p. 2; de manera semejante escribe Duns Escoto, *Opus Oxoniense*, IV d. 1. q. 1, n. 33).

Las filosofías y las religiones conocen tres grandes visiones del surgimiento del mundo. Una es *dualista* y dice: Hay Dios y hay una materia existente desde tiempos inmemoriales; de esa materia Dios construyó el mundo. Así es en los mitos babilonios, así también en Platón. La segunda visión es *emanacional*: para los neoplatónicos existe solamente el absoluto, del cual surgió el mundo. Esas dos visiones son rechazadas por la religión y la teología cristianas, que se hallan en la posición del *creacionismo*: sólo existe Dios y nada más, Dios creó el mundo de la nada; no por un proceso de emanación, sino por una orden divina. La base de la teoría cristiana de la creación del mundo está formulada en el *Viejo Testamento*. Ante todo en *El Libro del Génesis* (*Gen.*, 1. 1-2 y 2. 4b. 14. 22). Allí se dice que Dios creó el mundo; pero no se dice *explicite* que creó *ex nihilo*; en cambio, eso está dicho en *2 Mac.*, 7. 28: *uk eks onton*. Todo lo que existe es concebido en la *Escritura* como creado por el poder divino: «Todas las cosas ha hecho el Señor por sí mismo», se dice en *El Libro de los Proverbios*, XVI. 4; y en el *Salmo* 148. 5: «él mandó, y fueron creadas». De manera semejante ocurre en los escritores cristianos desde los tiempos iniciales; Tertuliano escribió que Dios «*universa de nihilo produxerit*» (*De paescr.*), y algo semejante escribió Orígenes (*Joh.*, I. 17. 103). La

Iglesia, por su parte, confirmaba la doctrina de la creación del mundo cuantas veces aparecían dudas en cuanto a ella: en el Concilio de Nicea en el año 428 contra los maniqueos, en el Concilio de Letrán en 1215 contra los albigenses, y, después, en el I Concilio Vaticano (*Sess. III: de fide catholica*).

La creación del mundo es un *dogma* de la religión cristiana, es en ella un misterio de la fe, no un objeto del conocimiento. El papel de los filósofos cristianos, en particular de Tomás de Aquino, consistía en indicar qué de ese dogma puede, no obstante, ser explicado por la filosofía. Según Tomás (*Summa theol.*, I a q. 44-105, sobre todo q. 46a. 2 y 3), el hecho mismo de la creación es una tesis filosófica que se puede demostrar; en cambio, la tesis de que la creación fue efectuada en el tiempo, es asunto de la fe; para la pregunta de si el mundo existió siempre o si surgió junto con el tiempo, la filosofía no tiene respuesta.

De los dos conceptos afines de la Antigüedad —los de poeta y constructor, *poietes* y *demiurgos*—, ¿a cuál se acerca más el concepto cristiano de creador [*stwórcza*]? *El Libro del Génesis* habla en favor del concepto del constructor que construye planificadamente el mundo. Sin embargo, esta no es la concepción general entre los teólogos; para algunos la creación es más semejante a una orden que a la elaboración de un proyecto. Los escotistas y los occamistas se inclinaban a defender la completa libertad, la arbitrariedad de la creación; si se han de emplear comparaciones humanas, el Creador, como ellos lo entendían, era semejante más bien al poeta que al constructor. De la *via moderna* esta visión pasó a los protestantes. Martín Lutero (*Werke*, ed. Medicus, V. 191) escribió que «crear significa mandar» (*Schaffen heisst gebieten*).

¿Cómo se ha de entender la fórmula «*ex nihilo*»? «De la nada» era concebido como *terminus a quo* y entonces *ex nihilo* significaba lo mismo que *post nihilum*. Pero ¿cómo entender eso, si junto con el mundo fue creado el tiempo? Antes de la creación no había tiempo, puesto que no había nada antes de la creación. Es por eso que el sutil pensador francés Lachelier decía que la concepción religiosa de la creación no implica el concepto de principio (A. Lalande, *Vocabulaire de Philosophie*, artículo «*création*»). También los teólogos plantean que el mundo no fue creado en el tiempo, en tal o cual momento. Dicen que la creación es un estado de cosas permanente, «*une situation permanente*» (L. Bouyer, *Dictionnaire Théologique*, 1963, p. 172 y s.). El mundo creado no tuvo principio en el tiempo, y, sin embargo, de él no se puede decir que no tuvo principio.

Aunque hubiera existido siempre —dice Tomás—, de todos modos habría sido creado. Todo esto es difícil de comprender, más difícil de lo que puede parecer en un enfoque superficial. Fichte dijo que en general es imposible pensar correctamente sobre la creación, ésta «*lässt sich gar nicht ordentlich denken*». Y tiene poco en común con la creación atribuida a los hombres.

Es más: la creación del mundo por lo general suele ser entendida por los creyentes como un acto efectuado una sola vez, mientras que todo lo que desde entonces ha ocurrido y ocurra no es más que una consecuencia de ese acto. Sin embargo, hay otra interpretación de la creación, si no de los teólogos, sí de algunos filósofos: para ellos la historia del mundo es una creación incesante, «*creatio continua*». Esta idea está en Tomás de Aquino, y para Malebranche se convirtió en la tesis fundamental. El acto de la creación continúa: el mundo dejaría de existir si Dios dejara de crearlo. El mantenimiento de la existencia, *conservatio*, es también creación, *creatio*. ¿Qué quedó del concepto religioso en el concepto moderno de creación empleado en la teoría del arte? No mucho. Ni que la creación es *ex nihilo*, ni que se produce fuera del tiempo, ni que es asunto de fe. Quedó tal vez únicamente la idea del poder: el poeta crea como Dios, «*instar Dei*». La creación del artista es concebida más bien en el sentido de «*poiesis*», o sea, de producción no coartada por nada; aunque en otras ocasiones también sea concebida a semejanza de la «demiurgia», o sea, de la construcción, de la realización planificada de una concepción.

## V. El concepto contemporáneo de creación

En la comprensión contemporánea, creación es un concepto de una extensión muy amplia: abarca todo género de actividades y productos humanos, no sólo de los artistas, sino también de los científicos o los técnicos. El arte entra en este concepto de creación, pero no lo llena. ¿Cuál es el *contenido* de este concepto?, ¿en qué consiste la creación tan ampliamente entendida?, ¿qué rasgo distingue las acciones y obras creadoras de las no creadoras?

La respuesta parece sencilla. Un rasgo que en todos los dominios distingue a la creación, en la pintura lo mismo que en la literatura, en la ciencia como en la técnica, es la *novedad*, la novedad de la acción o de la obra. Sin embargo, esta respuesta es demasiado sencilla: *no* en todas partes donde

hay novedad, hay creación. Toda creación implica novedad, pero no toda novedad implica creación. El concepto de novedad es vago, y lo que en un sentido de esta palabra es nuevo, no lo es en otro sentido de la misma. Como en dos hermosos versos de Jerzy Zagórski: «todo cambia» y «nada cambia». Las obras humanas pueden ser examinadas *desde diferentes puntos de vista*, y las que son nuevas desde uno, no lo son desde otro. En el árbol que no es nuevo, de una manera que no es nueva, cada primavera crecen nuevas hojas. Lo mismo ocurre con los productos del hombre: cualquier cosa que haga es de algún modo semejante a lo que había antes, y de algún modo no semejante. Cada «Fiat 125» polaco es un nuevo coche, aunque no tenga ni un solo detalle que lo diferencie de otros «Fiats 125» polacos.

En segundo lugar, la novedad está sujeta a *gradación*, es menor o mayor. Pero no hay medida, escala, aparatos para medir la novedad, como mide el termómetro los grados de la temperatura. Podemos decir que la creación es un *alto* grado de novedad, pero falta de nuevo un fenómeno análogo a la ebullición, que indique que la novedad pasó a ser creación.

En tercer lugar, en la creación humana hay *géneros* de novedad diferentes, *cualitativamente* distintos: una nueva *forma*, un nuevo *modelo*, un nuevo *método* de producción. Por ejemplo: en el automóvil, la nueva carrocería, el nuevo tipo de carrocería, el nuevo motor, el nuevo tipo de motor —y también una novedad cualitativamente distinta fue el primer automóvil. En el arte distinguimos la obra nueva en un estilo dado y el nuevo *estilo*. Cada templo dórico tenía una *disposición* de las columnas y los entablamentos un tanto distinta, pero todos tenían la misma *concepción* de la disposición. Esta diferenciación es empleada no sólo en el arte. La novedad consiste en general en la posesión de una cualidad que antes no existía; aunque a veces es sólo un aumento de la cantidad o la producción de una combinación desconocida. Un historiador de la filosofía, de fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX, De Gérando, consideraba incluso que toda creación no es más que una nueva combinación: «*Toute création n'est qu'une combinaison*».

En cuarto lugar, la novedad alcanzada por los hombres creadores suele tener diferente *origen*: la hay planeada y no planeada, impulsiva y dirigida, espontánea y lograda metódicamente después de una investigación y reflexión; es un indicio de la diferente actitud de los creadores, una expresión de la diferente mentalidad, capacidad, talento.

En quinto lugar, la creación de una nueva obra suele tener diversas consecuencias, teóricas y prácticas, desde las indiferentes hasta las que conmovieron al individuo y la sociedad, desde las fútiles hasta las cruciales que transformaron la vida humana, como los tipos de imprenta, el alumbrado eléctrico, la locomotora de vapor, el avión, como las grandes obras de la filosofía, de la literatura, del arte.

Esta variedad abarcada por el concepto de novedad pasa al concepto de creación si se define a esta última mediante la novedad. Sin embargo, pasa incompleta: porque empleamos el concepto de creación de tal manera que abarca más bien solamente las *concepciones* nuevas, y no toda nueva disposición; solamente los productos de aptitudes *superiores*; solamente los que tienen consecuencias *importantes*. Lo esencial es lo siguiente: sobre la condición de creación no decide la sola novedad; decide también alguna otra cosa: el nivel superior de acción, el mayor esfuerzo, la mayor eficacia. Sin embargo, a la pregunta ¿dónde empieza ese nivel superior? es imposible responder con exactitud. Sería vano introducir aquí convenciones numéricas por el estilo del límite de los 21 años para la mayoría de edad o de los 65 años para la edad de jubilación. Prescindimos de tales convenciones y de la exactitud, del mismo modo que nos pasamos sin ellas al determinar la capacidad, la belleza o el valor social, a pesar de que sabemos distinguir a los capaces, apuestos y valiosos. Asimismo ocurre con la creación.

Consideramos creadores a aquellos cuyas obras no sólo son nuevas, sino que también constituyen una manifestación de una particular capacidad, tensión, energía intelectual, talento, genio. La *energía intelectual* gastada en la producción de una cosa nueva es la medida de la creación en no menor medida que la propia novedad de esa cosa. Es, en verdad, otra medida de la creación, junto a la novedad. La creación tiene, pues, dos criterios, dos medidas. Pero ambas —la energía intelectual al igual que la novedad— no se pueden medir, únicamente pueden ser evaluadas de manera intuitiva. Es por eso que la creación no es un concepto con el que se pueda operar de manera exacta.

La afirmación de que la creación consiste en la novedad y la energía intelectual, es una descripción de la misma; sin embargo, la mayoría de los hombres de hoy ve en ella también una evaluación, y, además, extraordinariamente positiva. ¿Por qué se aprecia la creación? Por lo menos por dos motivos. Porque produciendo cosas nuevas se ensanchan los marcos de nuestra vida, y también porque es una manifestación de poder e

independencia de la mente humana, una manifestación de su carácter distinto, de su irrepitibilidad. En la evaluación positiva suele tener participación también una consideración hedónica: la creación hace felices tanto a los que la aprovechan como a los propios creadores; para muchos es una necesidad, algo sin lo cual no pueden vivir. «En la vida y en la pintura — escribió Van Gogh— no puedo prescindir de algo que es más grande que yo, que es mi vida: de la capacidad de crear».

Pero, ante todo, el culto de la creación es un culto de una facultad sobrehumana, como divina, del hombre. «En la raíz de toda creación — escribió Igor Stravinsky («Poetyka muzyczna», en: *Res Facta*, IV)— se halla la posesión de algo más que frutos terrenales».

La alta estima en que se tiene a la creación surgió principalmente en el terreno del arte. Y eso es comprensible, porque otras actividades humanas cumplen otras tareas: la ciencia sirve al conocimiento del mundo; la técnica, a la organización y facilitación de la vida; en cambio, el arte cumple esas otras tareas no suficientemente bien para que pudieran constituir la razón de su existencia. El culto de la creación es también, tal vez, una consecuencia de la sobreproducción de arte: sirve a la selección de sus obras, que son demasiado numerosas.

La comprensión positiva se adhirió de tal manera a la creación, que para el hombre de hoy es poco comprensible la actitud indiferente hacia ella, y con mayor razón, la actitud negativa. Sin embargo, en la historia de la cultura europea tal actitud predominó por largo tiempo. No se mencionaba la creación porque no se la notaba; y no se la notaba porque no se la estimaba. Y no se la estimaba porque se veía la mayor perfección en el cosmos: ¿qué cosa tan perfecta como el cosmos podría crear yo mismo? —así preguntaban los hombres de la Antigüedad y del Medioevo. El culto de la perfección del cosmos era un dogma —pero también se puede ver un dogma en la adoración de los nuevos tiempos por la originalidad, la individualidad, la creación. Las eras remotas y las recientes constituyen dos fases distintas en la variación de los gustos humanos.

La primera fase cayó en el final del siglo XIX. En ese entonces, R. de Gourmont (*Livre des masques*, 1896-8) afirmó que para el escritor «la única razón de ser es ser original». Y sacó de eso la conclusión indudablemente errónea de que «se deben reconocer *tantas estéticas* como estéticos independientes hay». Se desea precisamente *una sola* estética que abarque las obras de los escritores originales. Otra cosa es que esa será una estética pluralista.

Hoy día de nuevo se alza una ola de adoración por la creación. Esto halló una expresión particular, entre otros, en los *Rencontres Internationales de Genève* en el año 1967, dedicados al «Arte en la sociedad de hoy». No importa —planteó uno de los oradores (Leymarie)— qué se crea, siempre que *se cree*. No se trata de las obras de arte, tenemos bastantes, estamos saturados y sobresaturados de ellas; se trata de los artistas, esa encarnación de la imaginación y la libertad. «*Ce qui compte c'est la fonction créatrice de l'art [...] non les produits artistiques dont nous sommes massivement saturés*». No se trata del arte, sino de la creación: no se puede ir más lejos en la adoración de la creación.

## VI. El pancreacionismo

En el siglo XX se emplea un concepto aún más ampliado de la creación. Este nombre designa entonces toda acción del hombre que vaya más allá de la simple recepción; el hombre es creador cuando no se limita a la confirmación, repetición, imitación, cuando da algo de sí. Creación así entendida hay mucha: no sólo en lo que el hombre hace con el mundo y lo que piensa de éste, sino también en cómo ve el mundo. Y no puede ser de otro modo. El hombre, quiera o no quiera, *debe* completar los estímulos recibidos del mundo, debe formar su propia imagen del mundo, porque las impresiones que recibe no están completas y conformadas, requieren una unificación, no son más que un material. El hombre recibe del exterior impresiones sueltas que él une, debe unir en una imagen homogénea. Eso lo sabían ya Platón y algunos platónicos. Kant expuso el asunto de manera sistemática; también Goethe definió al hombre como el ser que le da forma a aquello con que se encuentra.

Pero ésa es sobre todo una convicción de nuestros tiempos, le han dado expresión Heidegger, Cassirer, Koestler. Esta creación con que completamos los datos recibidos del exterior, es un hecho indudable, está en cada actividad del hombre, es general e inevitable. Se puede decir que el hombre está condenado a la creación. Sin ella no podría conocer ni hacer nada. La creación tan ampliamente entendida se manifiesta no sólo en lo que los hombres pintan y componen, sino ya en lo que ven y oyen. En cierta medida se realiza en formas *constant*es. Estas formas las estudiaron Kant y los kantianos. Pero también hay en ella lugar para las variedades *individuales*, el artista puede pintar de un modo o de otro. Nuestros ojos y nuestro pensamiento unen las impresiones formando una flor o una piedra

particular, pero también enlazan fenómenos creando las grandes ideas del mundo o de Dios. «Hemos creado a Dios», dice un héroe de Montherlant. Desde luego, «creamos a Dios» en un sentido distinto de aquel en que Dios nos creó a nosotros.

Ésas son observaciones acertadas e importantes, pero es mejor no hablar aquí de creación, basta con llamar la cosa productividad o actividad de la mente humana.

## VII. La creación del artista

La historia muestra que entre el concepto teológico de creación, propio sobre todo del Medioevo, y el concepto de hoy se utilizó otro concepto, propio del siglo XIX, que restringía la creación al arte. ¿Cómo se entendía en ese entonces la creación si podía ser empleada *solamente en el arte*? Su concepto de aquel tiempo no era idéntico al de hoy; sobre la condición de creación no decidían solamente la novedad y la energía intelectual, porque estos rasgos se presentan no solamente en el arte, en las obras de los artistas, sino también en las de los científicos, técnicos, organizadores. En la concepción decimonónica la creación debía, pues, significar alguna otra cosa.

A saber, significaba lo mismo que *producción de una existencia ficcional*: de Hamlet y Otelo, de Konrad y Kordian, de Wokulski y Judym, la producción de seres de ficción, de caracteres de ficción, de destinos de ficción, de acontecimientos de ficción. A la luz de tal concepción, la creación sólo puede manifestarse realmente en el arte, y no en la ciencia o la técnica. E incluso sólo en una parte del arte. Y, en efecto, no existía por lo general la costumbre de llamar creación ni siquiera a los más hermosos divanes o muebles. Este concepto de creación es totalmente distinto del teológico, pero tampoco es el que hoy día se emplea de manera predominante; de esta otredad, sin embargo, no toman plena conciencia no sólo los legos, sino tampoco los teóricos.

Este concepto de creación se aplica de la manera más clara al *arte de la palabra*. Los antiguos separaban la poesía de todas las otras artes porque produce una existencia ficcional; esto lo llamaban «hacer», *poiesis*; lo veían exclusivamente en la poesía, la cual hasta el día de hoy toma de ahí su nombre. Tal comprensión de la poesía y, con razón o no, su separación, sobre esa base, de las demás artes sobrevivieron a la Antigüedad, y eran conservadas todavía en la época del Renacimiento. Sarbiewski escribió en la introducción al tratado *De perfecta poesi*:

El poeta puede no suponer la existencia ni de su tema, ni del material de contenido, sino que, como si mediante cierto acto de creación (*per quamdam creationem*), puede darle vida tanto al tema mismo, como al modo de enfocarlo [...] *los poetas pueden crear* el tema y el material de contenido, lo que *no es propio de ninguna otra habilidad ni arte*. Porque ni el escultor de estatuas crea la madera o la piedra, ni ningún forjador el hierro o el bronce [...]. La poesía reproduce o imita algo de tal manera que a la vez crea lo que imita [...] no como otras artes que no crean, porque suponen la existencia ora del material del que crean, ora del tema.

Únicamente el poeta (*solus poëta*) hace que algo, por así decir, surja de nuevo (*de novo creari*); y sólo él dice, sin mentir, respecto a cosas inexistentes, que ellas existen.

La concepción de la poesía como creación fue propia también de otros manieristas literarios del siglo XVII. Pero Baltasar Gracián la amplió a todo el arte. En *El Criticón* (1656-7) escribió: «El arte es como un segundo creador de la naturaleza; le agregó otro mundo al primero, le dio la perfección que aquel por sí mismo no posee; y uniéndose con la naturaleza crea todos los días nuevos prodigios».

Esta particular capacidad, observada inicialmente en la poesía, entre los siglos XVII y XIX le fue reconocida por todos a todo el arte. Es más: no sólo se le reconoció la creación a todo el arte, sino que se la reconocieron exclusivamente a él. Devino un rasgo que define al arte; la extensión del arte se igualó con la extensión de la creación. Un resultado de esto fue una nueva comprensión no sólo del arte, sino también de la creación. El nuevo concepto de ésta se estabilizó en el siglo XIX, se mantuvo durante ese siglo, y es característico de él.

El concepto de creación propio de nuestros tiempos es —como hemos dicho— más amplio: abarca no sólo el arte. En cambio, en este concepto más amplio el arte conservó una posición excepcional que podemos representar mediante una comparación. En algunos parlamentos sesionan tanto los notables, a quienes de oficio les corresponde, como los diputados por elección. He aquí que la situación es semejante en la creación. Se puede decir que los artistas son sus notables. El científico logrará su misión cuando reconozca acertadamente los fenómenos; el técnico, cuando invente un instrumento útil; para el artista, en cambio, su tarea es precisamente la

creación. Esta es un adorno de la ciencia y la técnica, pero la esencia del arte. Esto resulta tanto del concepto actual de creación, como del concepto actual de arte. Este acercamiento no se produjo mientras lo bello definía el arte. Cuando se aflojó el vínculo del arte con lo bello, se fortaleció su vínculo con la creación. Antes se suponía que no hay arte sin lo bello. Hoy día, más bien que no hay arte sin creación. Así lo entendió Coleridge, ya a fines del siglo XVIII y principios del XIX, cuando escribió: «El arte es una repetición del acto de la creación». Desde el siglo XIX el concepto de creación se ha vuelto tan natural y empleado por todos en la literatura y el arte, que hasta E. Zola, iniciador del naturalismo, escribió en *Mes haines* (1861, n. i., p. 141): «Gustosamente veo en cada escritor un creador, que se esfuerza, a la manera de Dios, por crear una nueva tierra» («*J'aime à considérer chaque écrivain comme créateur qui tente, après Dieu, la création d'une terre nouvelle*»).

De manera semejante escribe en nuestros tiempos, por ejemplo, J. Dubuffet (*Prospectus*, 1967, I., p. 25): «El arte es, por su esencia, novedad; también las ideas sobre el arte deben ser novedad. El único régimen provechoso para el arte es la revolución permanente.»

Los diferentes conceptos de creación y los diferentes conceptos de arte que estuvieron o están en circulación hacen que la relación entre la creación y el arte se conforme de maneras diversas. Si designamos el arte con la letra A, y la creación con la letra C, y si distinguimos C1 = creación divina, C2 = creación humana en la más amplia extensión, y C3 = creación exclusivamente artística, la relación será la siguiente:

Ninguna C1 es A y ningún A es C1

En cambio:

Algunas C2 son A y algunas A son C2

Por último:

Toda C3 es A

Pero si añadimos la (audaz) tesis de Coleridge-Dubuffet, entonces también:

Todo A es C<sup>3</sup>

A esto agregaré unas cuantas observaciones. En primer lugar, el concepto de creación (tanto C2 como C3) es empleado en *toda clase de arte*, tanto en el productivo como en el reproductivo, tanto en el abstracto como en el figurativo, en una novela realista de Tolstoi en no menor medida que en un cuento de Sheherezada y los *Słopiewni*.

En segundo lugar, el criterio de la creación puede ser modesto, sin apelación a las inspiraciones y al genio. Delacroix escribe (*Diario*, del 1-3-1857): «Hay acuerdo en cuanto a que lo que se llama creación de los grandes artistas *no es otra cosa* que el *modo de ver*, ordenar y reproducir la naturaleza propio de cada uno de ellos».

En tercer lugar, la relación entre el arte y la creación cambia no sólo en dependencia de cómo se entiende la creación, sino también en dependencia de cómo se entiende el *arte*. En el modo de entenderlo hay por lo menos dos variantes: «Todo arte es creación» y «El arte suele ser creación» (o: «El buen arte es creación»).

Para Coleridge, el rasgo que definía al arte era la creación. Pero, para otros, ese rasgo era y es otra cosa: el hecho de que provoca éxtasis, emoción, conmoción, o el hecho de que es perfecto en sus formas. Simplificando, podemos decir que hay dos polos en el modo de entender el arte: el arte-perfección y el arte-creación. El primero es la comprensión propia del clasicismo; el segundo, la comprensión romántica. Pero una vez más se debe repetir que la comprensión del arte como creación es de fecha posterior, propiamente no existe antes del romanticismo, ni por lo menos antes del protoromanticismo, antes de Rousseau. En una formulación algo posterior, las funciones del artista son tres: es ora *reproductor*, ora *descubridor*, ora también *inventor*, esto es, creador. Ora reproduce la realidad, salvándola del olvido, ora descubre las leyes y lo bello de ésta, ora crea lo que no había. Muchas veces —en un mismo período, en un mismo estilo, incluso en una misma obra— el arte reúne las tres funciones; pero la teoría por lo regular le da preferencia a una sola función, ya a una, ya a otra. Los tiempos remotos veían en el artista ora al reproductor, ora al descubridor, y los nuestros ven ora al descubridor, ora al creador. Los tiempos remotos lo que menos veían era al creador; los presentes precisamente lo que más ven es al creador. Esta variedad se manifiesta tanto en los tratados teóricos como en la crítica corriente, y también en la política museal. Hasta no hace mucho los museos se esforzaban por recolectar de cada época las obras (para decirlo brevemente) más perfectas; actualmente, en cambio, más bien las que para sus

## 22 *Wladyslaw Tatarkiewicz*

tiempos eran nuevas, peculiares, esto es, (de nuevo para decirlo brevemente) creadoras.

De lo expuesto resulta que la creación no es un concepto modelo. La propia palabra «creación» es polisémica, porque cambió de significado en el curso de la historia; y el significado final, el hoy actual, es (para emplear una diferenciación cartesiana) a lo sumo claro, pero sin duda impreciso. A pesar de eso, no hay motivo para privarse del concepto de creación: no es un concepto de trabajo; en cambio, es una consigna útil. Se puede decir que no es un concepto científico, pero es un concepto filosófico. Comparando el arte con el ejército, diremos que no es como un sable o una carabina, pero es como un estandarte. Los estandartes también son necesarios, con seguridad en las solemnidades, y a veces incluso en las batallas.

Traducción del polaco: *Desiderio Navarro*