



LA CATEGORÍA ESTÉTICA DE HABITUS: LA APERTURA Y EL TODAVÍA-NO DEL ARTE

THE AESTHETIC CATEGORY OF HABITUS: OPENNESS AND THE NOT-YET OF ART

Alex B. Pablos 

Osnabrück University, Osnabrück, Alemania

✉ abellido@uni-osnabrueck.de

Fecha de recepción del manuscrito: 22/07/2025

Fecha de aceptación del manuscrito: 20/10/2025

Fecha de publicación: 27/03/2026

RESUMEN — En un trabajo anterior, propuse el concepto de *habitus* como categoría estética capaz de articular tanto la naturaleza de la obra artística como su proceso de creación, en la línea de nociones clásicas como *poiesis*, *praxis* o *mimesis*. Inspirado en Deleuze (*Diferencia y repetición*), el *habitus* integra pensamiento, acción y percepción, así como una temporalidad singular que entrelaza pasado, presente y futuro. De este modo, permite tender un puente entre las formas tradicionales y contemporáneas del arte y las epistemologías emergentes de las ciencias cognitivas. Lejos de constituir una repetición de lo mismo, el *habitus* implica una repetición generadora, una insistencia que abre nuevos campos de experiencia. En este trabajo, me centro en su dimensión temporal, entendida no como linealidad ni como archivo fijo, sino como reorganización activa del pasado que proyecta el presente hacia una meta indefinida. Así, el *habitus* configura una forma de revolución inmanente, sin dirección trascendente ni finalidad establecida. Esta conceptualización dialoga con aquellas lecturas de la obra de arte como apertura y contrarresta las visiones idealistas o finalistas de la creación. Con ello, contribuye a ampliar nuestra comprensión de la cognición estética como un proceso de reescritura y transformación constantes.

PALABRAS CLAVE — hábito, estética, Gilles Deleuze, ciencias cognitivas, poscognitivism, creatividad

ABSTRACT — In a previous work, I proposed the concept of *habitus* as an aesthetic category capable of articulating both the nature of the work of art and its process of creation, in line with classical notions such as *poiesis*, *praxis*, and *mimesis*. Inspired by Deleuze (*Difference and Repetition*), *habitus* integrates thought, action, and perception, as well as a singular temporality that intertwines past, present, and future. In this way, it makes it possible to build a bridge between traditional and contemporary forms of art and the emerging epistemologies of the cognitive sciences. Far from constituting a repetition of the same, *habitus* entails a generative repetition, an insistence that opens up new fields of experience. In this paper, I focus on its temporal dimension, understood not as linearity or as a fixed archive, but rather as an active reorganization of the past that projects the present toward an indefinite aim. Thus, *habitus* configures a form of immanent revolution, without transcendent direction or predetermined purpose. This conceptualization enters into dialogue with those readings of the work of art as openness and counters idealist or finalist views of creation. In doing so, it contributes to broadening our understanding of aesthetic cognition as a process of constant rewriting and transformation.

KEYWORDS — habitus, aesthetics, Gilles Deleuze, cognitive sciences, post-cognitivism, creativity

PARA CITAR: B. Pablos, A. (2026). La categoría estética de *habitus*: la apertura y el todavía-no del arte. *Dialektika: Revista de Investigación Filosófica y Teoría Social*, 8(1). <https://doi.org/10.51528/dk.vol8.id204>



Introducción

Desde la formulación de Baumgarten en el siglo XVIII, la teoría estética ha estado tradicionalmente vinculada a una concepción de la cognición como mera percepción sensible. Sin embargo, los avances actuales en las ciencias cognitivas muestran que la cognición no se limita al procesamiento de estímulos sensoriales. No consiste únicamente en procesar la información que se recibe pasivamente a través de los sentidos ni en algo que ocurre exclusivamente en el cerebro, sino que es activa e involucra cuerpo, entorno, emoción y lenguaje, cuestionando así esa visión clásica (Newen et al., 2018).

De forma implícita, el arte contemporáneo ha explorado esta dimensión más compleja de la cognición y la estética, como lo reflejan las prácticas híbridas, las instalaciones, el arte conceptual, la experimentación con materiales y contextos de la vida cotidiana, así como la necesaria apelación a la participación del espectador. Así, frente a categorías tradicionales como *praxis*, *poiesis* o *techné* (Tatarkiewicz, 1975; Claramonte, 2016), considero que aún falta un concepto que recoja adecuadamente esta nueva epistemología. Con este fin, propongo el término *habitus*. Este concepto no solo resulta útil para adentrarnos en la práctica artística contemporánea, sino que también ofrece otra perspectiva sobre las artes entendidas como clásicas (pintura, escultura, arquitectura, música, poesía).

La noción de *habitus* —que parte del concepto empleado por Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*— constituye una categoría capaz de articular lo que sucede tanto en la obra como en su proceso de creación. El *habitus* se define como la acción creadora mediante un movimiento orgánico de reorganización. Así, lejos de una concepción clásica que entiende el «hábito» como rutina, el *habitus* no debe entenderse como un automatismo o una costumbre pasiva, sino como un principio de organización dinámico, una forma de acción encarnada y diferenciadora que reensambla y reorganiza pensamiento, cuerpo, percepción y entorno.

Desde la perspectiva deleuziana —y, en parte, también desde las ciencias cognitivas contemporáneas, particularmente aquellas inscritas en el paradigma de la cognición encarnada, extendida y situada—, defiendo que el hábito no es una repetición mecánica, sino una estructura de plasticidad y transformación (Pablos, 2024). Repetir una acción en un contexto similar, aunque parezca idéntico, implica siempre una diferenciación, pues toda acción altera inevitablemente tanto el contexto exterior como el interior. Por ejemplo, el hábito de correr no solo optimiza el rendimiento físico, sino que también modifica la disposición corporal y puede incluso transformar el terreno, lo que demuestra que la repetición es transformación.

En otras palabras, el hábito nos sensibiliza ante las diferencias y nos permite ser más específicos. Cada hábito reorganiza las condiciones de percepción y acción de un organismo, modificando su relación con el mundo. Del mismo modo que ocurre al correr, sucede también con el hábito de especializarse en una práctica artística. En este sentido, el *habitus* no se opone a la creatividad: es la matriz misma desde la cual esta se despliega. Repetir es diferenciar. Persistir es variar.

El *habitus* refleja un principio de organización dinámico. Es una forma de acción encarnada y diferenciadora que aglutina y reorganiza pensamiento, cuerpo, percepción y entorno. Cercano a la filosofía de la *poiesis*, el *habitus* explica la acción como la creación de un espacio de verdad, como

un desvelamiento de algo. Sin embargo, lo que trae a presencia no es algo distinto de lo que ya hay, sino, más bien, un despliegue de ello. Se trata de algo que proviene del pasado, de la memoria del cuerpo. No supone nada trascendente ni proyecta nada desde la inspiración, como se entendía en la poiesis. Tampoco se identifica con la praxis, ya que no se limita a la mera repetición de tareas teóricamente predefinidas, sino que genera una diferencia continua en cada iteración de la acción.

En un trabajo anterior (Pablos, 2025), exploré la posibilidad de introducir el concepto de *habitus* como categoría para pensar la práctica artística y algunos de sus debates actuales: (1) la comprensión de la acción artística, bien como poiesis, bien como praxis; (2) la distinción entre artesanía y bellas artes; (3) el papel de la *mímesis* y del *shock* como características de las obras de arte; y (4) el dualismo entre trabajo rutinario y trabajo creativo en las actuales IA. En este nuevo trabajo, sin embargo, me propongo desarrollar una dimensión específica del *habitus* que no fue tematizada en profundidad en el texto anterior: su estructura temporal. Es decir, la dimensión temporal en tanto eje transversal que atraviesa tanto la experiencia estética de la obra como su proceso de creación, y que incluso permite aproximarse a cuestiones relacionadas con la no linealidad de la historia del arte.

En efecto, la teoría estética está necesariamente ligada a una determinada concepción de lo que significa el tiempo. Por eso, toda categoría que aspire a describir el funcionamiento profundo del arte debe considerar también su dimensión temporal. En este sentido, me interesa explorar qué puede aportar el concepto de *habitus*. No me centraré en cuestiones como el tiempo necesario para percibir una obra ni en el tiempo inscrito en sus materiales o técnicas. Más bien, quiero abordar la idea de que toda práctica artística —en cuanto práctica de inscripción— mantiene una relación singular con el pasado, el presente y el porvenir.

Así pues, en este trabajo parto de una hipótesis fundamental: el arte no representa el tiempo ni simplemente tematiza el presente, sino que lo reorganiza activamente. Esta apertura no es una metáfora ni una intención del artista, sino una condición ontológica de la práctica, del producto y de la recepción artísticas que puede formularse a través del concepto de *habitus*.

Entendido no como una forma de consolidación del pasado, sino como una reescritura activa que transforma la herencia en apertura, el *habitus* permite pensar la obra de arte no como resultado o producto cerrado, sino, necesariamente, como campo de posibilidad. Esta apertura es lo que aquí denomino una meta indefinida o un «todavía-no»: no como imagen proyectiva del futuro, sino como efecto de una insistencia transformadora que desborda las condiciones heredadas.

De nuevo, esta perspectiva permite reconsiderar algunas de las oposiciones estructurantes de la historia de la estética: poiesis frente a praxis, invención frente a técnica, artesanía frente a bellas artes, hábito frente a inspiración (Pablos, 2025). Frente a estas dualidades, el *habitus* se presenta como una forma de acción plástica y no finalista, sin *telos*, aunque no sin dirección, que permite pensar el proceso artístico como una insistencia gestual, sensible y temporal.

En diálogo con autores como Martin Heidegger, Walter Benjamin, Aby Warburg, Carl Einstein y Georges Didi-Huberman, sostengo que la obra de arte no representa el tiempo: lo despliega. Permite pensar el producto de la acción incluso como un acontecimiento anacrónico que contiene los tres tiempos. En efecto, la repetición no repite lo mismo, sino que introduce lo otro; el archivo no

conserva, sino que se reconfigura; la memoria no clausura, sino que abre. Así, el arte no proyecta futuros ni restaura pasados, sino que genera condiciones para aquello que aún no tiene forma.

1. El habitus como categoría estética y cognitiva

Antes de abordar la dimensión temporal del habitus y su relación con la apertura en las prácticas artísticas, es necesario precisar qué se entiende aquí por esta categoría. El concepto de habitus, tal como lo propuse en un trabajo anterior, surge de una doble necesidad: por un lado, encontrar un término que supere las limitaciones de las categorías tradicionales de la teoría estética —como praxis, poesis, techné o mimesis— (Tatarkiewicz, 1975; Claramonte, 2016); por otro, alinear la reflexión estética con los avances contemporáneos en el campo de las ciencias cognitivas.

Desde esta perspectiva, el habitus no se concibe como un simple automatismo ni como una costumbre adquirida. A diferencia de la visión mecanicista o conductista del hábito como repetición ciega, el habitus se propone aquí como una forma de organización dinámica, encarnada y diferenciadora que articula percepción, acción y pensamiento en relación directa con el entorno. Esta concepción encuentra sustento tanto en la filosofía de Deleuze como en las corrientes poscognitivistitas actuales, que rechazan el dualismo mente-cuerpo y la idea de una cognición puramente cerebral.

Las ciencias cognitivas contemporáneas —especialmente en su vertiente pragmatista y fenomenológica, así como en los enfoques de la cognición situada— han mostrado que la experiencia cognitiva no consiste en un mero procesamiento de información sensorial, sino en una interacción compleja en la que intervienen factores como el cuerpo, el contexto, la historia de aprendizaje, la emoción y el lenguaje. La mente no está aislada en el cerebro, sino que habita el mundo, y su funcionamiento es inseparable de su manera de habitarlo.

En este marco, el hábito ya no es el residuo inerte de la repetición, sino una estructura activa de aprendizaje que se forma a través del ensayo y error y que transforma tanto al organismo como a su entorno. Sin embargo, esta visión ha tendido a comprender el hábito en términos de optimización, adaptación o predicción, lo que mantiene cierta afinidad con los modelos conductistas que oponen el hábito a la creatividad, la deliberación o la invención (Pablos, 2024). Frente a esta limitación, propuse recuperar una línea subterránea de pensamiento sobre el hábito, que va de Ravaisson a Deleuze y que permite concebir el habitus como una forma de cognición creativa.

En *Diferencia y repetición* (1968), Deleuze ofrece una ontología del hábito radicalmente distinta: repetir no es reiterar lo mismo, sino diferenciar. Cada repetición modifica el contexto, el cuerpo y el entorno. Cada gesto repetido altera tanto lo percibido como al agente que actúa. Como en el ejemplo del corredor, que transforma su cuerpo y el terreno que pisa, el hábito no constituye un cierre, sino un principio de variación sostenida. El habitus no automatiza, sino que afina; no reproduce, sino que reescribe.

Así, el habitus es el gesto de consolidación de toda estructura que, al intentar repetirse, influye en lo que hay fuera, pero también dentro del organismo, de modo que dicha configuración se aleja del estado previo, y así sucesivamente, sin poder repetir exactamente un mismo estado.

Desde esta perspectiva, el habitus puede entenderse como:

1. **Una forma de sensibilidad especializada:** la repetición, lejos de insensibilizar, profundiza la percepción, la agudiza y la afina, haciendo visibles diferencias antes imperceptibles y abriendo nuevas posibilidades de acción.
2. **Un principio generativo:** los hábitos no fijan comportamientos, sino que expanden los márgenes de lo posible, abriendo caminos para la creatividad, la improvisación y la transformación.
3. **Una categoría que desestabiliza el dualismo entre automatismo y creación:** al situarse en un plano intermedio, el habitus muestra que la creatividad no ocurre a pesar del hábito, sino a través de él.

Este marco permite repensar la estética ya no como una teoría de la percepción pasiva, sino como una teoría de la acción perceptiva. La creación artística deja de comprenderse como un relámpago de invención *ex nihilo* y se inscribe, más bien, en un proceso reiterativo, acumulativo, corporal y contextual, en el que lo nuevo surge no por ruptura, sino por insistencia. El artista no actúa desde un vacío, sino desde un fondo de hábitos, materiales, técnicas y sensibilidades que reorganiza en cada gesto. En palabras de Dewey, «El hábito es la base de la vida artística. Sin el hábito adquirido, la capacidad sensible y emocional para la percepción del color, la línea y la forma, para la melodía y el ritmo, la textura y la expresión tonal, no existiría. La educación artística es una educación en hábitos» (Dewey, 1934, p. 57).

En suma, el habitus se presenta como una categoría intermedia entre la acción y la forma, entre la técnica y la invención, entre el cuerpo y la obra. Su fuerza conceptual reside en que no disuelve la singularidad de la práctica artística en rutinas abstractas, sino que hace de la repetición el espacio mismo de la diferencia. Esta base es la que permite, como se explorará en las siguientes secciones, abordar el habitus como una estructura temporal compleja, capaz de abrir el presente hacia un porvenir no determinado; es decir, como condición estética de una meta indefinida.

2. Habitus como proceso creativo

Si el habitus es una forma de acción que no se agota en la repetición mecánica ni se opone a la creatividad, su lugar privilegiado es la práctica artística. No solo porque el arte exige un trabajo constante de cuerpo, técnica, sensibilidad y percepción, sino también porque en él se manifiesta con especial intensidad lo que implica repetir sin reiterar, trabajar sin proyectar, transformar sin trascender. El habitus es la forma de profundización y especialización de todo organismo en cualquier práctica; sin embargo, la práctica artística puede considerarse el ejemplo paradigmático de esta acción. En la práctica artística excelente, la relación entre artista y obra consiste en una reorganización y un reequilibrio constantes que siempre van un paso más allá, desplazando el punto medio hacia un lugar más lejano, aún no descubierto, pero, en parte, ya presente. A diferencia de la concepción moderna del artista como genio creador que inventa *ex nihilo*, el habitus permite comprender el proceso creativo como una forma de elaboración que recoge, transforma y afila tensiones heredadas, ya sean materiales, históricas, sensibles o simbólicas.

Una primera característica es que, en su sentido más profundo, el *habitus* articula la relación entre presente y pasado como un proceso de reorganización activa. Es un trabajo que opera con el material pasado, con aquello que ya es inmanente y está presente, pero cuya reiteración conduce inevitablemente a una reescritura más profunda. No se trata de representar lo que ha sido ni de oponerse a ello desde una posición revolucionaria o innovadora, sino de trabajar sobre el pasado en la medida en que este permanece vivo en el gesto, en la técnica, en los materiales y en la sensibilidad encarnada. Como señalaba Merleau-Ponty, «el cuerpo no es un objeto en el mundo, sino nuestro medio de comunicación con él» (1945, p. 203). El cuerpo, portador del hábito, es memoria viviente: cada acción perceptiva está atravesada por una historia, y cada gesto creativo es también una forma de reactivación.

El artista no crea desde un vacío, sino desde una red de materiales sedimentados: técnicas aprendidas, formas heredadas, estilos ya empleados e historias cargadas de sentido. En este contexto, el *habitus* no es un lastre ni una estructura inconsciente, sino la base plástica sobre la cual se reorganiza lo heredado para hacerlo propio. La repetición, lejos de ser mera reiteración, es una forma de transformación sostenida: un proceso en el que lo que se repite cambia cada vez de sentido, de intensidad y de dirección. Como sugiere Deleuze, la repetición es el espacio en el que se produce la diferencia (1968, p. 25).

Es así como emerge una segunda característica: el trabajo artístico no elimina las tensiones, sino que las afila. En lugar de buscar una resolución, el artista —artesano y creador a la vez— las prolonga, concentra y reorganiza. La práctica del *habitus* no consiste en alcanzar una forma definitiva, sino en tensar una serie de relaciones hasta que algo —una figura, una línea, una interrupción— haga visible una estructura oculta, una posibilidad todavía no formulada.

Esta afinación es a la vez técnica, afectiva, corporal y conceptual. Es lo que Michel de Certeau llamaría un «arte de hacer»: una operación singular sobre materiales comunes que, sin plan ni programa, logra desviar los usos heredados y producir sentido desde el interior del uso mismo (de Certeau, 1980). El artista no impone una forma, sino que escucha, sigue, resiste y altera las dinámicas que ya están en juego. Como el artesano, trabaja con la resistencia de la materia, con el error y con la variación. Pero, como creador, también orienta ese trabajo hacia lo todavía no visible. No hay una distinción fuerte entre arte y artesanía: ambos son modos del *habitus* como atención encarnada, como insistencia en reorganizar lo dado.

En esta línea, Deleuze introduce la noción de «mano ciega» (1981a, pp. 96-97; 1981b) para describir ese momento en el que el artista no sabe lo que va a hacer, pero hace. Es el momento en que el cuerpo sabe más de lo que el artista cree saber. Se trata de un gesto que no está guiado por la vista ni por una idea previa, sino por una especie de saber corporal, un *know-how*, un conocimiento no representacional que se manifiesta en la pintura como trazo. Ello no surge del puro azar, de un gesto completamente irracional o desbordado, sino de una forma de azar consciente, un «azar entrenado». Se sitúa en un umbral entre el azar y el determinismo, pues se trata, ciertamente, de un azar con pasado, aunque no por ello cerrado.

En efecto, a tantear se aprende. Al fin y al cabo, el proceso artístico incluye momentos de silencio, espacios entre una fase de trabajo y otra, tiempos de secado —en sentido literal y metafórico—,

observación y también sensación, desde distintas distancias corporales con respecto a la obra. Es ahí donde el cuerpo aprende.

En este sentido, la noción de «mano ciega» constituye el reverso operativo de lo que Deleuze llama «visión háptica» (Deleuze, 1981a): una visión que no se limita a ver, sino que también toca; que percibe desde la cercanía del contacto más que desde la distancia objetiva. Esta forma de ver no parte de un punto neutro, universal o racional —ese «lugar ninguno» del que hablaba Ortega y Gasset— ni se ejerce como una práctica de *detachment* conceptual que compara lo observado con conceptos mayúsculos. Por el contrario, la visión háptica implica un desplazamiento continuo entre puntos de vista concretos y situados, sin que uno se imponga sobre otro.

Solo desde esta alianza entre la mano ciega y la visión háptica accedemos a una dimensión que escapa a los criterios de la objetividad tradicional: la de la profundidad vivida. Como ejemplifica Deleuze a propósito de la pintura, lo que se representa no es un modelo externo, sino la propia superficie de la tela, trabajada como campo de intensidades: se representa la profundidad misma.

Desde otro punto de vista, la mano ciega es también el operador de lo que Deleuze llama el *diagrama*: una zona de desorganización provisional que permite salir del cliché y suspender las formas útiles aprendidas, dado que el contexto interno y externo ha cambiado. La mano ciega activa un campo de intensidades, un lugar desde el que reorganizar lo dado mediante la adición o la supresión de elementos de la obra. En términos más abstractos, es el punto en el que el hábito se vuelve sobre sí mismo, se desequilibra nuevamente y da lugar a lo todavía no formulado. El artista actúa desde el hábito, pero, al mismo tiempo, lo tensa, lo atraviesa y lo reconfigura. La mano ciega no es la mano sin memoria, sino la mano que trabaja en el umbral entre lo heredado y lo aún informe. La obra puede partir de una idea, pero, sobre todo, debe desarrollarse desde una zona de caos, aunque implícitamente exista un orden construido con las herramientas del habitus. Me atrevo a decir que aquí radica el potencial anacrónico de una obra.

Este punto puede profundizarse en diálogo con Heidegger, quien, en *El origen de la obra de arte* (1935), sostiene que la obra no es un objeto producido, sino un lugar en el que algo se desoculta. La *aletheia* —la verdad como desocultamiento— no es una adecuación ni una invención, sino un acontecer del ser que tiene lugar en la obra. Esta idea puede parecer metafísica, pero, en el marco que nos interesa aquí, adquiere un valor fundamental: la obra no representa, sino que abre un espacio de sentido, un mundo.

Se trata de un mundo que ya estaba contenido inmanentemente en lo que había; no ha descendido trascendentalmente, sino que se ha desplegado o, mejor dicho, replegado sobre sí, generando una forma nueva, más aguda. Quizá sea este estar a caballo entre la inmanencia y una aparente trascendencia —términos muy deleuzianos— a lo que Heidegger se refería cuando hablaba del «combate entre mundo y tierra». Como en el cincelado, el tejido o el modelado, el artista no parte de cero, sino que actúa sobre lo que ya está ahí, pero lo hace para dejar aparecer algo que aún no tiene forma.

Volvamos, entonces, a la pregunta por el proceso creativo. Si no es ni poiesis ni praxis, ¿cómo debemos entender su forma? La respuesta que ofrece el habitus es que la creación artística no está guiada por una finalidad ni por una función, sino por un proceso de reorganización progresiva que

transforma tanto al sujeto que crea como al entorno que hace posible la creación. Como señala Merleau-Ponty, el cuerpo no aplica un saber sobre el mundo: «es el saber del mundo que se despliega en él» (1964, p. 166). Cada acto perceptivo es también productivo: hace mundo al habitarlo.

Este hacer no sigue un plan, sino que se da sus propias reglas. De ahí la importancia de pensar el *habitus* no como un sistema de hábitos fijos, sino como una práctica de articulación continua entre lo que ha sido y lo que aún no ha adquirido forma. El artista trabaja no para expresar una intención preexistente, sino para hacer emerger una forma que no preexiste a su gesto. Y ese gesto no surge de la nada, sino de la acumulación de tensiones heredadas, de múltiples trayectorias que se actualizan en el presente.

Por eso, como sostiene Dewey, el hábito no es una rutina, sino una base plástica a partir de la cual se desarrollan las capacidades sensibles y expresivas. Para Dewey, la educación artística no consiste en transmitir reglas, sino en formar hábitos que abran mundos perceptivos.

3. Contra el mito de la creación desmemoriada

Con todo lo dicho, quizá sea momento de enfrentar una cuestión concreta: el mito del genio. A lo largo de la historia moderna del pensamiento estético, se ha consolidado la figura del genio como punto culminante de la creatividad: una fuerza que rompe, que irrumpe desde la nada, que crea sin precedentes. Esta figura, idealizada por el Romanticismo y legitimada por la estética idealista, ha sido asociada a la inspiración, a la revelación, al don e incluso a la locura. Sin embargo, como han mostrado autores como Pierre Bourdieu, el genio es una construcción cultural que funciona para ocultar los condicionamientos sociales, técnicos e históricos del proceso de creación. «El genio es el medio por el cual se borra la génesis social de la obra» (Bourdieu, 1992, p. 192). Si nos fijamos bien, el genio reivindica también una forma de locura: una desmemoria.

En efecto, el genio moderno es un desmemoriado estructural: no recuerda, no necesita aprender, no repite, no cita. Crea *ex nihilo*. Esta figura se consolida como una ruptura con toda genealogía, con toda tradición, con toda sedimentación, pues lo que hace es o bien eterno, hijo de las musas y de la Gran Memoria, o bien radicalmente «de otro planeta».

El genio rompe porque olvida. Frente a ello, la categoría de *habitus* permite pensar una creación que no se basa en la ruptura, sino en la reconfiguración persistente de lo heredado. No se trata de aplicar modelos, sino de habitar una tensión que se vuelve forma. El *habitus* no copia ni conserva: reorganiza. Es una forma de memoria activa, de repetición con diferencia, de saber encarnado. El artista del *habitus* crea porque recuerda de otra manera. No se trata de evocar contenidos, sino de reinscribir modos de hacer. El arte como *habitus* es una forma de trabajo que no busca la novedad absoluta, sino que, en su propio despliegue, profundiza sensiblemente en aquello que ya está ahí. La rutina no es un automatismo, sino una técnica de la atención —y conviene subrayar que se trata de la atención del complejo corporal en su conjunto—. El taller, el gesto y el trazo son lugares en los que la memoria se vuelve operativa.

El genio se representa como alguien que no tiene maestro, que no imita, que no escucha. En este sentido, el personaje de Don Quijote —ese «ingenioso hidalgo» que no puede dejar de ver, escuchar y recordar— podría ofrecer un punto de torsión frente a la idea clásica de genio. Don Qui-

jote reniega explícitamente de la actitud poiética para tomar las armas en una suerte de praxis delirante. El resultado es una práctica autopoietica que reorganiza —y transforma— la realidad desde una fidelidad absoluta a lo heredado, impulsada por la memoria de los libros de caballerías. Se trata de una fidelidad nada conservadora, sino creativa.

En este contexto, el trabajo artístico no puede pensarse como la proyección de una idea, sino como un gesto tácito que se va afinando. Las ciencias cognitivas contemporáneas lo confirman: la mente no está aislada del cuerpo, ni el conocimiento es puramente conceptual. El gesto sabe más que el concepto. La mano sabe. Como mencioné en el apartado anterior, Deleuze escribe que el artista trabaja con una «mano ciega» (1981a), que no obedece a un plan mental, sino que afina una diferencia sin nombre en el contacto y en la insistencia con el objeto. Esta mano ciega es el reverso de la «visión háptica»: una visión que toca, que no observa desde la distancia, sino que se desplaza por la superficie sin imponer un punto de vista absoluto. Solo desde este tándem entre mano y mirada puede accederse al lugar donde emerge la forma, no como modelo, sino como tensión trabajada.

A modo de resumen, pensar la creación desde el habitus es pensarla desde el tiempo, desde la memoria que se reorganiza, desde el cuerpo que trabaja. No hay genio: hay gesto. No hay inspiración: hay insistencia. El arte no irrumpe: se forma. Y esa formación es una manera de sostener y afinar una posibilidad que no viene de fuera, sino que se construye en el propio trabajo del tiempo.

Por último, no puedo resistirme a abordar una cuestión adicional. Esta crítica al mito del genio encuentra un eco contemporáneo en el modo en que se conciben las inteligencias artificiales creativas. En muchos discursos actuales sobre IA, especialmente en los promovidos por grandes compañías tecnológicas, se mantiene un dualismo entre lo rutinario y lo creativo muy similar al que sustentaba la figura del genio. Se nos dice que las IA pueden encargarse de las tareas repetitivas, «liberando» al ser humano para que pueda dedicarse a lo que verdaderamente importa: sus ideas, sus metas, su creatividad.

Esta visión, formulada de manera explícita por Jared Spataro —vicepresidente de Microsoft— en marzo de 2023, durante la presentación de GPT-4, sostiene que las tareas habituales agotan nuestra alma creativa y que los nuevos copilotos digitales vendrían a permitirnos acceder directamente a nuestra dimensión proyectiva e imaginativa. Pero esta idea —atractiva como eslogan— se basa en una concepción radicalmente equivocada de la creatividad: como si esta fuese una instancia separada del trabajo, una chispa espontánea, un impulso desligado del hábito. En realidad, lo que aquí se repite es la misma figura del genio desmemoriado: una creatividad desencarnada, desvinculada de la rutina, desligada del cuerpo, del tiempo y del gesto.

Frente a esta ideología, como he insistido, el habitus deleuziano y parte de las ciencias cognitivas contemporáneas han mostrado —con suficiente claridad— que no hay creatividad sin aprendizaje, sin repetición, sin incorporación lenta y progresiva de diferencias. La creación no se sitúa más allá del hábito: emerge desde dentro de él. El hábito no limita la imaginación, sino que la entrena. El trazo no nace del vacío, sino de miles de trazos anteriores. La idea no es un punto de partida, sino una torsión que se produce en el proceso. Por eso, imaginar que una IA pueda suplantar este trabajo del cuerpo y de la memoria implica ignorar lo que hace del arte una práctica viva. No es

casualidad que muchas de las obras generadas por IA carezcan de espesor: no trabajan con una historia, sino con un promedio.

En resumen, el problema no está en usar herramientas automáticas —el arte siempre lo ha hecho—, sino en mantener una concepción dualista y romántica de la creatividad, como si fuera posible pensar sin cuerpo, crear sin hábito, hacer sin tiempo. Frente a ello, el *habitus* propone otra vía: la creación como insistencia, como reorganización sentida, como memoria que actúa. En lugar de eliminar la rutina, hay que aprender a trabajarla. Pues solo allí, en la variación de lo habitual, aparece lo nuevo.

4. El *habitus* como forma de memoria activa

Al abordar la cuestión de la práctica artística y la crítica a la genialidad, ha sido inevitable introducir la cuestión de la memoria. Ahora bien, la memoria también ha sido objeto de reflexión filosófica, en particular de la filosofía del tiempo. Por ello, resulta pertinente dedicarle aquí un espacio específico. Al fin y al cabo, hablar del *habitus* como forma de creación es también, como he venido argumentando, hablar del tiempo. Concretamente, no del tiempo cronológico o lineal que se consume, sino del tiempo vivido, encarnado e insistente: aquel en el que el gesto recuerda, pero no archiva. Si la obra de arte no se proyecta desde una idea previa ni nace de una inspiración súbita, entonces la memoria deja de ser una reserva de contenidos pasados para convertirse en un tejido activo que se reconfigura en cada acto. Así, la creación artística no se sitúa después de la memoria, sino dentro de ella. No se opone a lo que fue: lo relanza y lo reelabora.

La filosofía de la memoria ha sido, en este sentido, uno de los grandes laboratorios conceptuales para pensar la creación como transformación. Henri Bergson ya lo había visto con claridad en *Materia y memoria* (1896): la memoria no es un almacén ni una imagen congelada. La memoria es duración. Cuando recordamos, no reproducimos una imagen, sino que entramos en un nuevo presente en el que ese pasado se reconstituye. Es un pasado que se actualiza y se orienta hacia el futuro. La «duración» se opone a una comprensión fragmentaria del tiempo. Remite a una temporalidad orgánica y viva.

El tiempo es, así, como un cuerpo flexible. De algo semejante hablaba Husserl (1917) con sus conceptos de retención y protención. La conciencia es, a la vez, retención —el pasado inmediato que aún permanece en el presente— y protención —el futuro inmediato que se anticipa—. Por ello, dice Husserl, cuando se escucha una melodía, no se oyen simplemente notas aisladas. Se retienen las notas anteriores (retención), se escucha la nota actual (impresión) y se anticipa la siguiente (protención). Esto es lo que hace que una melodía constituya un todo significativo, y no una secuencia de sonidos aleatorios. Lo que Husserl señala respecto de la conciencia puede entenderse, por analogía, como un antecedente formal del mecanismo del *habitus* en Deleuze.

Félix Ravaisson, de quien Bergson fue discípulo, había anticipado ya esta idea al dedicar un libro al hábito. En esa obra de 1838 propuso pensar el hábito no como rutina, sino como una forma de continuidad transformadora propia de todo organismo vivo. El hábito no petrifica: afina. Como tal, es inseparable del movimiento. Es memoria que no se entiende como fijación, sino como formación, como formación constante. En su ensayo sobre el hábito, Ravaisson sostiene que lo repetido se intensifica y que lo que se intensifica es la sensibilidad. La memoria, en tanto hábito, no es un

contenido, sino una orientación: una manera de estar en el mundo que se ha sedimentado en el cuerpo. El cuerpo no tiene memoria: es memoria.

Así, volvemos al punto de partida: cuando Deleuze retoma esta tradición en *Diferencia y repetición*, lo hace desde una crítica explícita a la idea, promovida por el conductismo y el adaptacionismo, de que repetir es conservar, ajustarse y equilibrar. Repetir, para él, es crear diferencia. No es calibrar.

Desde esta perspectiva, insisto, el habitus no es un residuo del pasado, sino la condición de apertura del futuro. La memoria no está ahí para repetir, sino para sostener una diferencia que todavía no tiene forma. El arte no recuerda: transporta. Y ese transporte no es lineal ni acumulativo, sino intensivo. Se vuelve forma, ritmo, tensión, hueco. Lo que permanece no es la imagen, sino la posibilidad de volver a insistir. Y esa posibilidad es la que hace del arte una forma viva de memoria, una práctica del tiempo, una forma de futuro que no proyecta, sino que reconstituye el presente como una auténtica apertura.

5. Meta indefinida, el ejercicio del todavía-no

Si el habitus se manifiesta como una práctica de reorganización activa del pasado en el presente, su consecuencia más radical no se encuentra en lo que produce, sino en lo que abre.

El trabajo del artista, entendido como habitus, no apunta a un fin determinado ni a una idea previa, sino que desbloquea un campo de tensiones y posibilidades. La obra no clausura ni representa; lo que hace es dejar abierto un espacio de sentido en transformación. Esta es, precisamente, la clave para introducir los conceptos de meta indefinida y de todavía-no: nociones que se dirigen a la práctica artística, pero que también pueden conjugarse con los objetos con los que trabaja la historia del arte, que, como veremos, ha de ser fundamentalmente abierta, múltiple e incluso anacrónica.

En primer lugar, hablar de meta sugiere habitualmente un horizonte por alcanzar, un objetivo, una figura externa que orienta y genera una historia lineal. Pero, en el momento en que entendemos que toda acción —y, paradigmáticamente, la acción artística— es habitus, podemos considerar que el hacer no está guiado por una finalidad trascendente y que su orientación se construye o se gesta desde dentro, en el propio gesto. Debemos hablar, entonces, de una meta indefinida. Hay, ciertamente, un destino y un cambio necesario, pero se trata de una dirección sin plan, de una apertura sin modelo. Se trataría de una *Aufhebung*, o superación dialéctica, diría Hegel, pero sin negación ni superación en sentido estricto; más bien, con desplazamiento y aprendizaje.

Como vemos, este concepto tiene implicaciones tanto ontológicas como estéticas. En términos ontológicos, se inscribe en una concepción de los entes —objetos u organismos— como devenir, en la que las formas no están dadas, sino que se hacen y rehacen en la práctica. Estéticamente, que es lo que más nos incumbe aquí, nos obliga a pensar tanto la evolución de la obra como su proceso de creación y recepción no como resultado, sino como pliegue en un proceso sin término. En este sentido, la meta indefinida es la forma temporal del habitus: no se trata de alcanzar algo, sino de abrir la posibilidad de que algo emerja.

Esta idea resuena con las teorías de la forma de Gilbert Simondon (1958), para quien el objeto técnico —y, por extensión, la obra de arte— no es una estructura fija, sino el resultado de una individuación en proceso. Lo importante no es lo que se produce, sino las tensiones que se resuelven provisionalmente —«precariamente», en su lenguaje— en el gesto, para volver a abrirse en nuevas configuraciones. Así también el habitus: nunca concluye, siempre afina.

Ahora bien, conviene proceder con cautela respecto de este concepto de meta. La meta indefinida contiene una paradoja. Rompe con la idea de historia en tanto admite múltiples resultados y no responde necesariamente a una secuencia lineal. Ello quizá no se deba solo a la multiplicidad de sus futuros, sino también a la multiplicidad de sus pasados y de las líneas que convergen en un mismo acto. Esto es lo propio del hábito: un ejercicio que profundiza tanto la sensibilidad y la posibilidad de acción respecto de lo que sucede fuera del sujeto como una resensibilización y reactivación de lo que sucede en su interior. Así, la historia no es lineal. Es, más bien, una no-historia; en este sentido, un «completo nudo». Quizá solo podamos hablar de una «memoria presente y subjetiva» frente a la idea de historia. Esto tiene consecuencias a la hora de abordar un objeto artístico y, por supuesto, de cuestionar la posibilidad misma de una historia del arte si se obvia toda esta dimensión de los «anacronismos» (Didi-Huberman, 2016).

Así, propongo abandonar el lenguaje de la historia —y la confusión a la que puede dar lugar el concepto de meta indefinida— para acercar este problema a los objetos mismos. El concepto clave, e incluso el gesto clave, es el del *todavía-no*.

Ernst Bloch, en *El principio esperanza* (1959), desarrolla una ontología del tiempo no cerrada en el pasado ni en el presente, sino abierta al porvenir como posibilidad concreta. El noch nicht, el todavía-no, designa aquello que no ha sido realizado, pero que se encuentra en proceso de gestación: como tendencia, como dirección, como latencia estructural del presente.

En el marco del habitus artístico, esta noción adquiere todo su sentido: la obra no es solo lo que ya es, sino también aquello que todavía no ha tomado forma plena, pero que empieza a insinuarse en el hacer. La creación no es el cumplimiento de una promesa, sino la invención de un horizonte que no preexistía. La obra es, entonces, el lugar donde el todavía-no se encarna: una forma que deja espacio para lo que aún no es, pero que podría ser. No como utopía proyectiva, sino como apertura temporal inscrita en el gesto mismo.

La fuerza de esta noción radica en que impide clausurar el presente: si el pasado vuelve en el habitus, no lo hace como archivo cerrado, sino como memoria en tensión, como aquello que aún puede ser reconfigurado. Lo importante no es que algo llegue, sino que el proceso mantenga abierta la posibilidad de su llegada. El todavía-no no remite a una carencia ni a una insuficiencia, sino a una potencia: no expresa que algo no se haya alcanzado todavía, sino que aún puede llegar a realizarse.

En efecto, mi objetivo es respaldar el concepto de habitus no solo reintroduciéndolo en aquellas cuestiones tratadas en el trabajo anterior (Pablos, 2025) —praxis frente a poiesis, arte frente a artesanía, mimesis frente a shock, rutina frente a genialidad—, sino también fundamentando que comparte la característica de una temporalidad abierta. Esta idea encuentra un eco poderoso en la obra de Walter Benjamin, particularmente en su noción de Jetztzeit —el tiempo-ahora cargado de

dislocación histórica—. Para Benjamin (1940), el pasado no es un conjunto de hechos concluidos, sino un campo de fuerzas latentes que pueden reactivarse en el presente mediante el gesto, la imagen o el montaje. La historia no es lineal: «la historia estalla en el instante de peligro» (Benjamin, 1940/edición consultada, tesis VII). Es ese estallido lo que permite que lo que no fue —el «todavía-no» histórico— pueda, quizá, acontecer ahora.

El arte, en este sentido, no representa el tiempo: lo interrumpe. El gesto artístico, en tanto repetición diferenciadora del *habitus*, inserta una fisura en la continuidad de los sentidos dominantes. No para cerrar esa fisura con una nueva forma, sino para sostenerla como campo de resonancia. En esa línea trabaja Georges Didi-Huberman (2006), quien retoma la noción de *Nachleben* de Aby Warburg para pensar la imagen no como representación, sino como supervivencia activa. Lo que sobrevive no es el pasado tal cual, sino una tensión, una forma inestable, una energía sin descanso.

Didi-Huberman lo formula claramente: «Una imagen no es algo que se da a ver, sino algo que abre el ver» (2003, p. 17). En esa apertura no se muestra el futuro, pero sí se mantiene abierto su umbral. Así, el arte no apunta a un *telos*, sino que genera condiciones para que algo todavía-no realizado pueda tener lugar.

Así, a modo de conclusión, las ideas de meta indefinida y de todavía-no muestran que el presente no se define por lo que es, sino por la posibilidad que se abre en su interior. Esta es, podríamos decir, una forma de esperanza inmanente: no una espera de redención, sino una atención sostenida a lo que puede surgir en el hacer. El artista no construye una utopía, pero trabaja para que algo no previsto pueda tener lugar. Se trata de una práctica de espera activa, de insistencia atenta, de apertura sin figura. El material en cuestión se afila, se tensa; a la par, la sensibilidad se agudiza y la conceptualización también se vuelve más precisa, se distancia, se diferencia.

Como señaló Bloch, «lo que es no agota lo que puede ser». Y, como muestra cada gesto del *habitus*, la diferencia no llega de fuera: emerge desde dentro del gesto que insiste. El arte, entonces, no es una vía de escape, sino un ejercicio de apertura radical del presente. Su meta no es clara, pero su dirección está cargada de sentido. No hay garantía de lo que vendrá, pero sí una fuerza que sostiene el todavía-no como potencia activa.

Conclusión

Este trabajo ha propuesto repensar el proceso artístico desde la categoría de *habitus*, alejándose de los modelos clásicos que lo definen en función de la *poiesis*, la *praxis* o la inspiración genial. En lugar de concebir la creación como una irrupción *ex nihilo* o como una ejecución subordinada a un fin, se ha mostrado que el *habitus* permite pensar el arte como un proceso encarnado, reiterativo y diferencial, en el que el pasado no se conserva ni se supera, sino que se trabaja, se afila y se reconfigura.

En este marco, el gesto artístico no se limita a una producción o a una expresión, sino que se despliega como una práctica de reorganización de tensiones materiales, históricas y perceptivas. Este gesto no es espontáneo ni programado, sino que opera desde la repetición activa de lo heredado, desde una atención corporal y sensible a aquello que aún no ha adquirido forma. Por eso, el

artista es, a la vez, artesano y creador: porque no proyecta un ideal ni ejecuta una técnica externa, sino que habita el hacer como una forma de conocimiento.

A través de la lectura de autores como Heidegger, Merleau-Ponty, Deleuze, de Certeau, Benjamin, Didi-Huberman y Bloch, se ha defendido que esta práctica del habitus abre el presente a un tipo de orientación temporal que no se confunde con la finalidad. El arte no se dirige hacia una meta fija, pero tampoco es ciego: su gesto orienta sin clausurar, insiste sin repetir y trabaja sin prometer.

Este tipo de dirección ha sido nombrado aquí como meta indefinida: un horizonte sin figura previa que se sostiene gracias a la dinámica interna del habitus y que mantiene vivo en el presente aquello que todavía no ha emergido plenamente. No se trata de un futuro proyectado ni de una espera pasiva, sino de una forma de esperanza inmanente: la confianza en que el trabajo insistente sobre lo dado puede abrir nuevas posibilidades de sentido, percepción y existencia.

En definitiva, el arte aparece aquí no simplemente como creación, representación o invención, sino como insistencia abierta. Una forma de estar en el mundo que reorganiza sus propias condiciones y mantiene abierta la posibilidad de algo distinto. El habitus artístico no busca llegar, sino prolongar el movimiento. No se define solo por lo que produce, sino también por lo que desborda. Y ese desborde, precisamente, es lo que hace del arte una práctica vital: no porque represente la vida, sino porque la transforma al transformarse a sí mismo.

Referencias

- Agamben, G. (1970). *L'uomo senza contenuto*. Quodlibet.
- Benjamin, W. (2006). Tesis sobre la filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (obra original publicada en 1940). Taurus.
- Bergson, H. (2005). *Materia y memoria* (J. Gaos, Trad.; obra original publicada en 1896). Alianza Editorial.
- Bloch, E. (1959). *El principio esperanza*. Fondo de Cultura Económica.
- Claramonte, J. (2016). *Estética modal: Libro primero*. Tecnos.
- de Certeau, M. (1980). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Gallimard.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. PUF.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: El concepto de diagrama* (obra original publicada en 1981). Cactus.
- Deleuze, G. (1981). *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Éditions de la Différence.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch & Co.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.

- Didi-Huberman, G. (2009). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado Libros.
- Heidegger, M. (2002). El origen de la obra de arte. En *Caminos de bosque* (obra original publicada en 1935/1936). Alianza.
- Husserl, E. (1997). *La fenomenología de la conciencia del tiempo* (J. J. García Norro, Trad.; obra original publicada en 1917). Trotta.
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Gallimard.
- Newen, A., De Bruin, L., & Gallagher, S. (Eds.). (2018). *The Oxford handbook of 4E cognition*. Oxford University Press.
- Pablos, A. B. (2024). *Deleuze on habit: Cognitive science beyond prediction*. Publications of the Institute of Cognitive Science, 1, 1–151. Institute of Cognitive Science, Osnabrück University.
- Pablos, A. B. (2025). La categoría estética de habitus: el acto de diferenciación. *Dialektika: Revista De Investigación Filosófica Y Teoría Social*, 7(1).
- Ravaisson, F. (1838). *De l'habitude*. Librairie Philosophique de Ladrangue.
- Simondon, G. (1958). *Du mode d'existence des objets techniques*. Aubier.
- Tatarkiewicz, W. (2015). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (obra original publicada en 1975). Tecnos.