



La categoría estética de habitus: el acto de diferenciación

The Aesthetic Category of Habitus: The Act of Differentiation

Alex B. Pablos 

Osnabrück University, Osnabrück, Alemania

✉ abellido@uni-osnabrueck.de

Fecha de recepción del manuscrito: 23/07/2025

Fecha de aceptación del manuscrito: 20/10/2025

Fecha de publicación: 25/12/2025

Resumen — Este artículo propone una reelaboración del concepto de hábito en el cruce entre teoría estética y ciencias cognitivas contemporáneas. A partir de una lectura filosófica del habitus en Gilles Deleuze —particularmente en Diferencia y repetición— se argumenta que esta noción puede enriquecer el debate actual sobre el hábito en el marco del postcognitivismo y el enfoque enactivo. En contraste con visiones adaptacionistas o funcionales del hábito, se defiende que el habitus deleuziano permite pensar el hábito como una dinámica de repetición diferenciadora que articula cuerpo, percepción y acción sin escindir automatismo y creatividad. Esta propuesta se sitúa en diálogo crítico con desarrollos recientes y con las intuiciones tempranas de John Dewey sobre la experiencia estética. El objetivo es mostrar que el habitus, concebido como una forma activa de memoria y reorganización, ofrece una herramienta conceptual potente para repensar la práctica y la recepción artística contemporánea desde una ontología de la diferencia.

Palabras clave — habitus; estética; ciencias cognitivas; enactivismo; postcognitivismo; Gilles Deleuze; hábito

Abstract — This paper proposes a reconceptualization of habit at the intersection of aesthetic theory and contemporary cognitive science. Drawing on Gilles Deleuze's notion of habitus in Difference and Repetition, it argues that this concept can enrich current discussions of habit within post-cognitivist and enactive frameworks. Contrasting with adaptational or mechanistic accounts, Deleuze's habitus is presented as a dynamic of differentiating repetition that integrates body, perception, and action—thereby dissolving the dualism between automatism and creativity. The article engages with recent work in enactivist cognitive science as well as John Dewey's theory of aesthetic experience. It aims to show that habitus, understood as an embodied, active form of memory and reorganization, offers a powerful conceptual tool for rethinking artistic creation and reception through a differential ontology.

Keywords — habitus, aesthetics, cognitive sciences, post-cognitivism, Gilles Deleuze, habit

Para Citar: B. Pablos, A. (2025). La categoría estética de habitus: el acto de diferenciación. *Dialektika: Revista de investigación filosófica y teoría social*, 7. <https://doi.org/10.51528/dk.vol7.id205>

1. Introducción

«Pensar es un movimiento muscular»

NOVALIS

En las últimas décadas, los estudios sobre la cognición han atravesado un giro corporal, situacional y dinámico que ha replanteado muchas de las bases clásicas del pensamiento estético. Propuestas como la cognición enactiva, la autopoiesis o la *extended mind* han cuestionado la idea de una mente encerrada en el cráneo y han destacado la función organizadora de la acción habitual en entornos complejos. En este marco, el concepto de hábito ha cobrado un protagonismo renovado tanto en la filosofía de la mente como en teorías del aprendizaje, el diseño y la estética.

Sin embargo, gran parte de estas teorías, incluso aquellas adscritas al postcognitivismo, tienden a concebir el hábito bajo modelos adaptativos o predictivos. El hábito aparece así como una estrategia de estabilización, economía o ajuste al entorno. Este artículo propone explorar otra vía: considerar el *habitus* —en el sentido filosófico desarrollado por Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*— como una dinámica ontológica de diferenciación. Lejos de oponer hábito a creación, esta concepción permite pensar el hábito como un proceso generativo, encarnado y performativo.

La tesis que aquí se defiende es que este *habitus* deleuziano puede servir como puente conceptual entre desarrollos contemporáneos de la ciencia cognitiva (en particular, el enfoque enactivo: Ramírez-Vizcaya y Froese, 2019; Di Paolo, 2021) y una renovación de la teoría estética. Asimismo, se sostiene que su comparación con la concepción pragmatista del hábito en John Dewey puede iluminar puntos de contacto y de divergencia decisivos: en particular, la dimensión ontológica e inmanente de la acción repetida como fuente de transformación perceptiva.

El artículo se estructura en dos secciones principales. La primera reconstruye el papel del hábito en las ciencias cognitivas contemporáneas y expone los límites del enfoque adaptacionista. La segunda examina cómo el *habitus*, entendido como repetición diferenciadora, puede ofrecer una nueva comprensión del proceso artístico, permitiendo repensar debates estéticos como la distinción entre *praxis* y *poiesis*, la relación entre artesanía y arte, la función de la obra de arte o el dualismo hábito-metas en las presentes inteligencias artificiales. En este sentido, el *habitus*, tal y como aquí se defiende, también puede ser entendido como una categoría de la comprensión estética —más allá de categorías clásicas de la estética, tales como *praxis*, *poiesis*, *techné* y *mímesis* (Tatar-kiewicz, 1975; Claramonte, 2021).

2. Nuevas bases para una *cognitio aesthetica*: *Habitus* y las ciencias cognitivas

2.1 Justificación: ¿por qué ciencias cognitivas en estética?

Hablar de estética en diálogo con las ciencias cognitivas no debería causar extrañeza. El término «estética», del griego *aisthesis*, designaba originalmente la capacidad de sentir y percibir, es

decir, un tipo específico de conocimiento. Aunque esta acepción no se vinculaba al arte en la Antigüedad ni durante gran parte de la modernidad, el término adquirió nuevo sentido con Alexander Baumgarten, quien en 1750 propuso una *cognitio aesthetica* como conocimiento sensible distinto del lógico. Casi en paralelo, Charles Batteux agrupaba por primera vez las llamadas «bellas artes», redefiniendo el concepto moderno de arte para distinguirlas de ciencias y artesanías. Así se forjó una doble alianza: entre estética y percepción sensible, y entre arte y belleza.

Desde entonces, la teoría estética ha oscilado entre discutir las características del arte (lo bello, lo sublime, lo novedoso) y cuestionar su estatus y funciones. Aunque muchas corrientes actuales han desplazado el foco hacia la creatividad o la crítica institucional, suele mantenerse, sin demasiada revisión, la idea de que la estética trata de un tipo de conocimiento sensible, perceptivo o encarnado.

Este punto de partida, heredado de Baumgarten, merece ser revisado. Las ciencias cognitivas contemporáneas han transformado profundamente nuestra comprensión del conocimiento sensorial. Desde enfoques como la cognición enactiva o la filosofía de la mente situada, la percepción ya no se entiende como pasiva recepción de estímulos, sino como acción coordinada, cuerpo en movimiento, historia operativa. Si esto es así, ¿no debería cambiar también nuestra forma de concebir la práctica y la experiencia artística?

La propuesta de este artículo no consiste en reducir la estética a una neurociencia del arte, sino en explorar cómo ciertas categorías contemporáneas de la filosofía de la mente —como hábito, acción, cuerpo, memoria y creatividad— pueden ofrecer nuevas herramientas conceptuales para pensar la experiencia estética. En particular, me detendré en el concepto de *habitus*, reelaborado por Deleuze, para mostrar cómo puede funcionar como articulador entre la percepción, la creación y la forma artística. Para ello, se aborda primero una breve historia del hábito en las ciencias cognitivas y, luego, se propone una reformulación estética de su sentido.

2.2 Historia de una idea: el hábito desde las ciencias cognitivas

Desde su institucionalización en los años setenta, las ciencias cognitivas se han articulado principalmente en torno a una metáfora computacional de la mente. En sus primeras décadas, predominó una concepción representacional y simbólica de los procesos mentales, impulsada por autores como Fodor, Newell o Chomsky. La mente era entendida como un sistema de procesamiento de información, análogo a un *software* ejecutado por el *hardware* del cerebro. El conocimiento se concebía como una serie de reglas o estructuras internas, y la percepción como la entrada pasiva de datos del entorno a ser manipulados internamente.

Con el tiempo, sin embargo, este paradigma fue objeto de críticas cada vez más intensas. A partir de los años noventa, se consolidó un conjunto de perspectivas que, aunque diversas, compartían una crítica común al cognitivismo clásico. Así nació el llamado postcognitivismo, que abarca enfoques como la cognición situada, la cognición encarnada (*embodied cognition*), la teoría de la mente extendida (*extended mind*) y la cognición enactiva. Estas corrientes coinciden en rechazar la separación tajante entre cuerpo y mente, percepción y acción, representación interna y entorno.

En este giro, uno de los conceptos clave ha sido el de hábito. Autores como Maturana y Varela (1972, 1987) introdujeron la noción de autopoiesis para describir a los seres vivos como sistemas autoproducidos, cerrados operativamente pero abiertos a perturbaciones externas. Esta idea sentó las bases de una teoría de la cognición como acción: conocer no es representar un mundo externo dado, sino constituir un entorno a través de la propia actividad. La percepción, en este marco, es siempre activa, y el hábito aparece como una forma de estabilidad dinámica que configura los modos posibles de relación con el mundo.

Más recientemente, el enfoque enactivo ha desarrollado una teoría del hábito como estructura sensorio-motriz autoconstruida. Di Paolo (2021) ha propuesto entender los hábitos no como automatismos rígidos, sino como configuraciones adaptativas que emergen de la historia de interacciones del organismo. Ramírez-Vizcaya y Froese (2019), por su parte, han defendido que los hábitos constituyen el núcleo operativo de la experiencia cognitiva, al permitir regular tanto la acción como la percepción sin recurrir a modelos internos.

No obstante, a pesar de su carácter innovador, muchas de estas propuestas siguen describiendo el hábito en términos funcionales: como mecanismo de adaptación, regulación o estabilidad. Aunque se reconoce su plasticidad, sigue predominando una lógica orientada al ajuste eficaz. En este sentido, el hábito se presenta, en último término, como un medio para mantener la coherencia del sistema frente a un entorno cambiante.

Es aquí donde podemos pensar en introducir un giro conceptual. Si bien se comparte con estas perspectivas la crítica al dualismo representacional, este artículo sostiene que la noción de habitus que desarrolla Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* puede ofrecer un marco alternativo y más radical. A diferencia del enfoque adaptativo, el habitus deleuziano no se define por su función estabilizadora, sino por su potencia diferencial: no consolida una forma previa, sino que engendra nuevas configuraciones.

2.3 Historia de nuestro concepto: el habitus vs. «el hábito»

Como hemos visto, el hábito ha sido recientemente revalorizado en el marco de las ciencias cognitivas postcognitivistas, especialmente en el enfoque enactivo. Esta revalorización ha permitido superar la imagen clásica del hábito como un mero automatismo o reflejo condicionado. Sin embargo, incluso estas aproximaciones tienden a mantener una lógica funcionalista: el hábito se concibe, en última instancia, como una solución adaptativa, una forma eficiente de regular la interacción del organismo con su entorno.

Por decirlo rápidamente, el postcognitivismo actual se centra en dinámicas de hábito, habituación y habitar. Este enfoque consiste en una «epistemología basada en el hábito» (Pablos, 2024), donde el hábito es una acción repetida que integra, organiza y solidifica los distintos componentes de la cognición (percepción, acción, memoria...etc.), modificando incluso el hábitat del organismo con ese fin.

De esta forma, el postcognitivismo plantea que la cognición consiste exclusivamente en conseguir ajuste, equilibrio y predicción sobre el entorno con el fin de la adaptación, lo que lleva a una visión del hábito como un proceso mecánico opuesto a los procesos creativos. Este marco tiene

límites importantes. Al privilegiar la estabilidad y el ajuste, y generar un dualismo entre el hábito y las metas, pierde de vista una dimensión fundamental de los hábitos: su capacidad de transformación. En otras palabras, los hábitos no solo regulan la experiencia, sino que la configuran, la reorientan y la amplían. En este sentido, la repetición habitual no es simplemente conservación, sino una forma de creación encarnada.

Desde esta perspectiva crítica, insistimos en volver a pensar el hábito desde el concepto de *habitus* que Gilles Deleuze formula en *Diferencia y repetición* (1968). A diferencia de las teorías adaptacionistas, el *habitus* no responde a un objetivo de economía funcional, sino a una lógica de diferenciación inmanente. Repetir no es aplicar una misma estructura a distintos casos, sino generar diferencia a través de la reiteración. El *habitus*, así entendido, no estabiliza una forma previa: engendra nuevas formas mediante la alteración continua del entorno y del sujeto que actúa. Así, el *habitus* no es un mecanismo de conservación, sino una dinámica de transformación. Esta concepción —como veremos— no solo permite cuestionar la oposición entre automatismo y creatividad, sino que ofrece una base ontológica para pensar la práctica artística como un proceso encarnado de diferenciación continua.

De esta forma, a modo de resumen, estas serían algunas de las características:

1. El *habitus*/hábito implica profundización y especialización mediante la repetición, permitiendo percibir nuevos detalles y oportunidades de acción.
2. Los hábitos/*habitus*, al ser procesos de especialización continua, también implican necesariamente diferenciación, nunca son exactamente idénticos.
3. Los hábitos/*habitus* fomentan el crecimiento y la riqueza cognitiva, y van más allá de simplemente ajustarse al entorno social o biológico, pues expanden el campo de posibilidades de acción así como de variedad de formas/estilos de vida.
4. Están acorde a una perspectiva filosófica inmanentista: no hay un afuera, sino que lo nuevo del mundo (sus objetos y sus procesos) no es más que un despliegue del mismo.
5. Se rechaza el dualismo automatismo-creatividad, oponiéndose a la visión del hábito como un mecanismo mecánico y rutinario, y contribuyendo a concebirlo como un proceso inteligente, flexible y generativo, más en línea con una visión darwiniana que *watsoniana*.

Cabe aquí una breve comparación con dos autores que han influido fuertemente en los debates contemporáneos sobre el hábito: John Dewey y Pierre Bourdieu.

En el caso de Dewey, el hábito es concebido como una sedimentación experiencial que estructura la percepción y la acción, sin escindirlas. Dewey lo considera fundamental para la experiencia estética: el hábito permite afinar la sensibilidad y disponer al sujeto a captar matices, ritmos y tensiones. Desde esta perspectiva, el hábito no es pasividad, sino apertura al entorno a través de una forma adquirida. Deleuze retoma esta intuición, pero la desplaza hacia una lógica más radical: ya no se trata de formar disposiciones estables, sino de reconfigurar continuamente la experiencia mediante una repetición que produce diferencia.

Bourdieu (1980), por su parte, concibe el habitus como un principio generador de prácticas inscritas en estructuras sociales. Su noción de habitus es poderosa para pensar la internalización de esquemas colectivos, pero tiende a presentar el hábito como reproductor de estructuras previas. En contraste, Deleuze se sitúa en una perspectiva inmanentista y no representacional: el habitus no reproduce, sino que transforma. Es menos una inscripción de lo social que una apertura a lo virtual, a lo posible.

Con todo ello, el habitus que aquí defendemos no debe entenderse ni como mera costumbre ni como automatismo. Es una fuerza de reorganización. Una práctica que, al reiterarse, transforma el campo perceptivo, las capacidades de acción y los horizontes de sentido. En este punto, podemos ya afirmar que el habitus no solo es una categoría relevante para la filosofía de la mente o la teoría de la acción, sino también —y especialmente— para una renovación de la teoría estética. A ello nos dedicaremos en las siguientes secciones.

3. Habitus. Como idea de la estética (contemporánea)

Históricamente, el concepto de habitus, o *hexis* en griego, no ha tenido un lugar en la reflexión estética. A diferencia de categorías como *poiesis*, *praxis*, *techné* o *mímesis*, habitus no fue vinculado en la Grecia clásica ni en su recepción latina a la creación o apreciación artística. Se entendía más bien como disposición, complexión, o incluso como lo que llevamos puesto: un modo de ser adquirido. Sin embargo, su ambigüedad entre pasividad y acción, entre lo interior y lo externo, permite entrever ya una conexión con el estilo, el gesto, el *ethos*.

En la modernidad, el habitus ha sido repensado como incorporación de lo social (Bourdieu) o como ritmo de la experiencia (Dewey), pero sin vinculación explícita al campo estético. Aquí sostengo que la reelaboración cognitiva que hace Deleuze del habitus —como repetición que engendra diferencia— ofrece una vía fértil para pensar la práctica artística más allá del modelo representacional y del hábito mecanizado.

La hipótesis aquí planteada es que el habitus, así entendido, permite articular una concepción estética no clásica de la cognición y la creación. Para desarrollarla, se propone una discusión con cuatro problemas centrales de la historia de la estética: *praxis/poiesis*, arte/artesanía, *mímesis/creación*, y hábito/metás.

3.1. *Poiesis y praxis*

A lo largo de la historia del pensamiento occidental, la forma en que se ha entendido la acción ha condicionado radicalmente nuestra concepción del arte. En Grecia, la *techné*, término que luego se traducirá como *ars* en latín, designaba toda destreza productiva sujeta a reglas, tanto si se trataba de esculpir o pintar como de construir zapatos o razonar con lógica. No era creatividad ni inspiración lo que definía el arte, sino una racionalidad aplicada a la producción eficaz.

La *poiesis*, en cambio, «creación», tenía un significado opuesto al de *techné*. Era una forma de traer algo al ser, un «hacer aparecer» que excedía la mera ejecución técnica. Vinculada a la verdad (*aletheia*) y a una dimensión mántica o inspirada, la *poiesis* designaba un acto fundacional: el poeta no producía objetos, sino mundos. Platón, no sin razones políticas y ontológicas, la condenó.

Por ello, en el contexto clásico, lo poético y lo artístico (más próximo a una ciencia) no solo no coincidían, sino que podían incluso oponerse.

Pero hay un matiz importante con respecto a los distintos conceptos de acción. Más allá de que la *techné* no incluía la *poiesis* poética, existía la antigua distinción griega entre acciones: *poiesis* y *praxis*. La primera, como he dicho, implicaba un traer al ser, un acto vinculado al conocimiento y al desvelamiento de la verdad; mientras que la *praxis* era simplemente ejecución, actividad sin generación de novedad. Esta diferencia también reflejaba una jerarquía social: la *poiesis*, como facultad superior, se asociaba al saber; la *praxis*, a labores físicas delegadas a esclavos.

Sin embargo, con el pensamiento cristiano —como ha mostrado Agamben (1970, p. 101)— ambas nociones convergen: Dios es acto puro, creador y realizador a la vez. Así, el trabajo, antes desvalorizado, se convierte en fundamento de la vida humana. Esto es fundamental, pues en la modernidad esta fusión borra la idea originaria de conocimiento *poiético* como apertura y novedad, imponiendo un paradigma de *praxis* generalizada, donde toda acción se reduce a producción o tarea funcional.

Así, el gran giro ocurre cuando, tras siglos de hegemonía de la *techné*, el arte se redefine como creación: con Batteux (1747) nace el ideal de las «bellas artes» y se consolida una visión del artista como figura autónoma, dotada de genio y capaz de crear formas inéditas, desvinculadas de la función o la repetición. Se funde así el antiguo concepto de *poiesis* con una idea moderna de expresión subjetiva. El resultado es una exaltación de la creatividad, la novedad y la originalidad, que termina por desligar el arte del trabajo, de la técnica y del cuerpo.

Este paradigma moderno aún persiste: el artista se identifica con el creador, y la creación se entiende como acto singular que rompe con la repetición. Pero esta imagen implica supuestos filosóficos fuertes: separación entre trabajo manual e intelectual; entre facultades cognitivas como percepción, acción y pensamiento; entre genio y trabajo. En suma, una concepción dualista del hacer que ha permeado tanto la estética como la teoría de la mente.

Contra todo esto, el concepto de *habitus*, tal como lo elaboramos aquí, ofrece una vía para repensar esta distinción desde un marco alternativo. El *habitus*, en su acepción deleuziana, no es un conjunto de disposiciones funcionales orientadas a la estabilidad, sino una dinámica de repetición diferenciadora: una operación que transforma la sensibilidad y reorganiza la relación entre cuerpo, acción y entorno. Repetir, aquí, no es estabilizar un patrón, sino el que *habitus* expone que la acción debe ser entendida como un mecanismo de reorganización-y-profundización. En términos deleuzianos, pero también «deweyanos», diríamos que es un ejercicio de repetición que siempre implica generar una diferencia, una distancia con lo anterior: «El hábito significa una sensibilidad especial o accesibilidad a ciertas clases de estímulos, predilecciones y aversiones arraigadas, más que la mera recurrencia de actos específicos» (Dewey, 1922, p. 42).

Desde este punto de vista, el proceso artístico no puede entenderse ni como una *praxis* autosuficiente ni como una *poiesis* subordinada a un fin externo. Se trata, más bien, de una forma de insistencia: una práctica que, al reiterarse, modifica las propias condiciones de posibilidad del acto. Lo que se transforma no es solo la materia, sino el régimen mismo de atención, las formas percep-

tivas, los afectos implicados. El habitus explica, como la poiesis, la acción como creación de un espacio de verdad, como un desvelamiento de algo. Pero, por el contrario, lo que se trae no es algo distinto a lo que hay: no hay nada trascendente. Similar a la praxis, se trata de un proceso que no tiene una finalidad otra que sí misma, ya que se realiza en el propio acto de hacer. El habitus es completamente empírico, práctico e inmanente.

La dinámica generativa debe entenderse como un despliegue. Si se quiere, el despliegue de un espacio nuevo de verdad y de actuación. El habitus —y señaladamente el habitus artístico— nos permite adentrarnos en algo más especializado, más profundo, con lo que nuestra acción y percepción son capaces de acercarse a detalles que antes eran imperceptibles: nos abre un mundo. Nuevamente, como dice Dewey (1934, p. 57): «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».

Señaladamente, el habitus no participa en absoluto de la distinción entre lo intelectual y lo manual: no hay cognición que no surja del propio ejercicio del cuerpo que se mueve, que trabaja, que sigue, que ensaya. De la mano ciega y la vista que toca; de la «visión háptica», como diría Deleuze (1981, p. 164); de la embodied cognition, como dirían las ciencias cognitivas.

El arte, entonces, no se sitúa ni en el dominio de la acción pura ni en el de la producción finalista. Se sitúa en el plano del habitus como insistencia transformadora: una práctica que afecta tanto a quien la ejecuta como a lo que ella misma configura, y que solo en ese movimiento genera algo que puede, eventualmente, devenir obra.

3.2. Artesanía y bellas artes

La distinción entre artesanía y bellas artes, consagrada durante el siglo XVIII, ha operado como uno de los ejes conceptuales más persistentes en la configuración moderna del arte. Su consolidación teórica se remonta a la formulación de Charles Batteux en *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1747), donde por primera vez se delimita un conjunto específico de prácticas —pintura, escultura, poesía, danza, música— como artes autónomas, diferenciadas de las artes mecánicas y de las ciencias. Como se expuso, esta separación no solo reflejó un desplazamiento epistemológico (de la techné a la poiesis creativa), sino también una profunda reestructuración social: la obra artística pasó a definirse por su valor simbólico, su originalidad y su supuesta desvinculación de la utilidad material.

Esta oposición entre arte y artesanía ha generado una jerarquía valorativa que asocia la artesanía con la repetición técnica, el molde, la función y el trabajo manual, mientras reserva al arte la invención, la expresión individual y el acceso privilegiado a lo sublime o lo bello. Siguiendo esta exacerbación, en la práctica artística comienza una paulatina desvalorización de escuelas, corrientes, repetición de estilos, continuidad iconográfica y, en definitiva, cualquier indicio de condición unitaria de las prácticas o las obras que pueda contaminar el dogma de la originalidad y la «autenticidad». Sin embargo, esta dicotomía es producto de una construcción moderna, y no responde ni a la genealogía real de las prácticas ni a las condiciones efectivas de la creación artística (Agamben, 1970, p. 97; Tatarkiewicz, 1975, pp. 87-110; Zambrano, 2019).



La distinción moderna entre arte y técnica ha producido no solo una escisión entre actividad manual e intelectual, sino también una crisis en la unidad misma de la experiencia artística. Mientras que en el ámbito técnico la repetición, la normatividad y la utilidad son centrales, el arte moderno ha tendido a definirse por su desvinculación de todo aquello que pueda asociarse con lo serial, lo transmisible o lo funcional. Así, el artista —a diferencia del artesano— queda consagrado como figura excepcional, depositaria de una subjetividad creadora desligada del trabajo, el contenido y la tradición.

Esta concepción ha favorecido la progresiva desvalorización de toda forma de continuidad iconográfica, estilística o gestual, en nombre de una originalidad que debe surgir sin antecedentes. Como ha sugerido Agamben (1970), el artista moderno es «el hombre sin contenido»: el que hace del acto creador un salto sin soporte, una emergencia sobre la nada. En esta lógica, la obra solo puede medirse consigo misma, en relación con su propia singularidad formal. La creatividad deviene principio absoluto, incluso por encima del sentido, el mensaje o el medio.

Frente a ello, Agamben propuso una posible superación de la crisis de la poiesis a través de las estéticas del *ready-made* y del *pop art*, en tanto estrategias de suspensión tanto de la función técnica como de la función estética (1970, p. 61). Ambas prácticas —a través del desplazamiento del objeto técnico al arte (*ready-made*) o del arte al objeto industrial (*pop art*)— romperían, según él, la lógica de la obra disponible-*para*, devolviendo al objeto una especie de gratuidad ontológica (p. 104). Sin embargo, esta propuesta continúa operando desde el mismo marco metafísico que pretendía criticar: persiste la escisión entre voluntad y forma, entre contenido y expresión, entre técnica y poética. En última instancia, sigue siendo una estética fundada en la excepcionalidad del genio y la trascendencia formal.

Frente a ello, la teoría cognitiva deleuziana sobre el hábito permite cuestionar y reelaborar esta frontera. En lugar de pensar la práctica artística como ruptura absoluta respecto de lo técnico o lo funcional, el *habitus* la sitúa en continuidad con formas encarnadas de saber y sensibilidad que se desarrollan mediante el tiempo, la variación y el gesto.

Desde la perspectiva cognitiva aquí propuesta, el *habitus* ofrece una alternativa más radical a la ofrecida por Agamben. En lugar de buscar una suspensión de la función o una negatividad formal, el *habitus* permite pensar la práctica artística como inscripción de una memoria corporal, de un saber que se construye por repetición y variación, y que no escinde forma, molde o idea del gesto y la repetición, ni percepción o intelección, de acción. Esta perspectiva permite abordar no solo las prácticas contemporáneas que hibridan lo artístico y lo artesanal, sino también aquellas que reincorporan materiales y técnicas manuales sin nostalgia ni funcionalismo: cerámica, textil, madera, pigmentos orgánicos, instalaciones, soportes no convencionales. Todas ellas señalan un retorno, no al objeto tradicional, sino a una experiencia encarnada del hacer, donde la creación emerge de la interacción entre cuerpo, medio y entorno.

Frente al idealismo trascendental de la forma pura, el *habitus* propone una estética de la transformación situada. El arte ya no es lo que se sustrae a la técnica, sino lo que la reconfigura desde dentro, a través de una práctica afectiva, reiterativa y diferencial. En este sentido, el *habitus* no solo permite revisar la distinción moderna entre artesanía y bellas artes, sino también concebir una

práctica estética que no dependa ni de la oposición entre contenido y forma, ni de la fetichización del genio o la novedad.

En este sentido, me alinee con la defensa planteada por Llevadot (2019) de la estética deleuziana. El *habitus* por sí mismo no discrimina entre diferentes disciplinas artísticas, sino que el *quid* de la cuestión reside en que la repetición de cualquier práctica (sea «artística» o «artesanal», clásica o contemporánea) altere recursivamente tanto la percepción del artista como su capacidad de acción sobre los elementos dispuestos.

Así, esta concepción no solo cuestiona la jerarquía moderna entre lo artístico y lo artesanal, sino que ofrece un marco más adecuado para pensar la cognición en el arte. Lejos de una epistemología de la representación o de una fenomenología puramente receptiva, la propuesta que aquí se defiende sitúa la creación y la percepción estética en un territorio común, donde el cuerpo actúa como archivo vivo, como memoria activa que transforma su entorno al tiempo que se transforma a sí mismo.

3.3. Representación y verdad

Una de las tensiones fundamentales en la historia de la estética gira en torno a la relación entre representación y verdad. Desde la Antigüedad, el arte ha sido problematizado como una forma de mimesis, es decir, como una imitación de la naturaleza o de las formas ideales. Este paradigma mimético, arraigado en Platón y Aristóteles, no solo ofrecía un criterio ontológico para el arte —su valor dependía del modo en que reproducía un modelo exterior—, sino también un criterio epistemológico: lo representado debía corresponder, con mayor o menor fidelidad, a una estructura de verdad subyacente.

En este marco, la obra de arte es evaluada por su capacidad para reflejar fielmente una realidad, ya sea física, moral o ideal, y, por tanto, remite a un referente externo que le otorga su sentido. La mimesis funda así una concepción del arte como espejo del mundo, capaz de capturar sus regularidades o de ordenar sus apariencias bajo una forma inteligible. Esta concepción, con matices diversos, persiste incluso en épocas modernas y reaparece en discursos contemporáneos que, desde la crítica cultural o la estética relacional, insisten en la capacidad del arte para representar estructuras sociales, afectivas o cognitivas.

Sin embargo, el giro moderno en filosofía y arte ha puesto en crisis este modelo. Desde Kant y Schiller hasta el expresionismo, pasando por las vanguardias del siglo XX, se impone progresivamente la idea de que la verdad del arte no reside en su capacidad de representar un contenido dado, sino en su potencia para expresar una subjetividad, una fuerza, una intensidad que escapa a toda equivalencia representacional. Esto se traduce en la exaltación de la excentricidad o genialidad del artista y en el impacto (*shock*) que este es capaz de generar al romper con los esquemas cotidianos.

Así, la ruptura con la mimesis abre el camino a una estética de la singularidad y de la expresión directa, en la que el valor de la obra ya no depende de su referente externo, sino de su capacidad para producir una experiencia estética autónoma. Como consecuencia, el foco se deslocaliza de las obras hacia los artistas mismos, vistos como encarnaciones de la imaginación y la libertad. Lo que interesa no es tanto el arte como la creatividad.



Ahora bien, esta superación de la representación suele asumir una forma dualista: se sustituye la fidelidad al mundo por la fidelidad al sujeto creador. La obra ya no refleja la naturaleza, sino la interioridad del genio, su visión única, su emoción irrepetible. Aunque esto rompe con la mimesis clásica, mantiene la idea de que el arte es portador de un contenido esencial —ya no externo, sino interno— que debe ser expresado en una forma. Esta concepción expresivista, tan arraigada en la modernidad, conserva la estructura formal de la representación: una separación entre contenido y forma, entre interioridad y exteriorización, entre mundo y obra.

Es precisamente aquí donde el concepto de *habitus* —en la línea de Deleuze, pero también en diálogo con Dewey y el giro enactivista— permite reconfigurar esta discusión. Si la representación parte de la premisa de un sujeto que conoce o siente algo y luego lo expresa, el *habitus* subraya una dimensión distinta: el entrelazamiento entre cuerpo, ideas y mundo, que se reconfiguran en la práctica. La acción artística no parte de un contenido que deba representarse, ni de una interioridad que deba expresarse, sino de una trabajosa profundización en el objeto artístico que transforma la relación misma entre el objeto, las ideas y el afecto.

En efecto, el hábito no parte de una utopía proyectada que deba representarse, ni consiste en la creación de algo totalmente ajeno. Más bien, se trata de un gesto que inevitablemente implica una diferencia de configuración. El hábito, como expone Deleuze, nos sensibiliza, nos hace expertos, profundiza, nos aleja, obliga a los elementos que lo componen a reconfigurarse constantemente, y así sucesivamente. De este modo, la función del *habitus* sería desplegar una verdad ya inmanente, aunque no por ello plenamente existente. Es decir, procura un gesto homólogo al de la expresión y la generación natural. No se trata de generar una réplica de la naturaleza, sino de continuar su dinámica.

Como nos muestra Deleuze (1977), pero también la teoría de la complejidad y la subsiguiente teoría cognitiva desde Prigogine, Simondon, Atlan o Monod, en el despliegue de lo vivo, el orden y la armonía pueden emerger, y (solo) a veces ello puede hacer que algo sea más apto para sobrevivir. Pero lo fundamental es comprender que ese evento de estructuración solo sucede como un evento precario y tampoco significa que tal organización sea siempre buscada y perseguida. Lo que se observa es, simplemente, un proceso expansivo y de florecimiento que a veces se petrifica en estructuras estables. Lo que la naturaleza (y la acción artística) muestra, son derrames sin imitación ni adherencia a modelos predefinidos, que acaban por encontrar estructuras, composiciones o hábitos.

Esta idea encuentra un eco claro en Dewey (1934), para quien el arte no es la manifestación de un contenido interno, sino una experiencia integrada, una forma de transacción con el entorno que reconfigura nuestros hábitos perceptivos. Para Dewey, los hábitos no son automatismos, sino ritmos de interacción con el mundo, patrones dinámicos que permiten articular una experiencia estética siempre viva.

Más allá de Dewey, las ciencias cognitivas contemporáneas han retomado esta crítica a la representación. El enfoque enactivista, en particular, propone que la cognición no consiste en representar un mundo dado, sino en generarlo a través de la acción y la percepción. Como señalan Ramírez-Vizcaya y Froese (2019), el hábito, lejos de ser una repetición mecánica, es una forma de es-

tructuración del sentido a través de la corporalidad, y por tanto, una forma de inteligencia situada. En esta línea, el arte puede entenderse como una modulación de los hábitos que estructuran nuestra relación con el entorno: una práctica que no representa, sino que diferencia.

El habitus artístico, desde esta perspectiva, no es un conjunto de técnicas para capturar el mundo ni una interioridad que busca expresarse. Es, más bien, un campo de tensiones donde la repetición no estabiliza, sino que transforma. Como escribe Deleuze, la repetición es el principio por el cual algo nuevo puede surgir sin depender de la representación de lo mismo. La obra no representa un mundo: lo engendra.

Esto implica también una transformación en la noción de verdad asociada al arte. En lugar de concebir la verdad como adecuación (correspondencia entre representación y objeto), o como expresión (trasparencia entre interioridad y forma), se propone aquí una concepción intensiva de la verdad: verdad como efecto de una variación sensible que transforma nuestras coordenadas perceptivas y afectivas. El arte, así, no muestra una verdad preexistente, sino que produce un campo donde algo puede hacerse visible, audible, tangible pensable, en definitiva, experienciable, por primera vez.

Desde esta perspectiva, la estética ya no gira en torno al juicio de representación o al reconocimiento de una intención expresiva, tampoco al shock de lo completamente otro, sino al impacto diferencial de una práctica que reorganiza nuestra relación con el mundo de una forma latente. El habitus artístico es, entonces, una práctica de afección: una forma de inscribir diferencias que afectan simultáneamente al cuerpo, al entorno y a la forma. La obra no dice la verdad de algo, sino que pone en juego una verdad que emerge en el acto mismo de su constitución.

En otras palabras, lo característico del arte deja de ser la imitación o la novedad. El arte se define como un proceso de ensanchamiento o espaciamento de la realidad, que pasa por la agudización de la percepción, la acción y las ideas. Es decir, la estética no puede reducirse al dualismo entre automatismos e ideas cuando se trata, precisamente, de una forma de habituación.

En síntesis, frente al paradigma mimético y al expresivismo moderno, el habitus ofrece una alternativa no representacional para pensar la verdad del arte. En lugar de concebir la obra como imagen de un mundo o vehículo de un contenido subjetivo, se la entiende como el resultado de una práctica de transformación, en la que no solo se modifica la materia, sino también la estructura misma de lo visible, lo decible y lo sensible.

3.4. El dualismo hábito-metas de las IAs: arte más allá de la predicción

La irrupción de sistemas de inteligencia artificial generativa en la producción de imágenes, textos, sonidos y otras formas estéticas ha desatado un debate apasionado entre los artistas contemporáneos y los defensores de estas tecnologías emergentes. En el centro de esta discusión se encuentra la preocupación sobre si los programas de inteligencia artificial, al parecer, reducen el proceso creativo a simples *prompts* o instrucciones predefinidas, desprestigiando así a las obras de arte de su originalidad dado que la originalidad o la belleza de su arte consiste básicamente en la generación de *outputs* basados en entrenados modelos predictivos.

Por un lado, tanto en la academia como en la opinión pública, hay quienes defienden que los programas de IA pueden servir como fuentes de inspiración, ayudando a los artistas a explorar nuevas ideas y enfoques. Ya desde la ciencia cognitiva de hace unas décadas, hay quienes han sostenido que la colaboración entre humanos y máquinas puede generar resultados sorprendentes y fusionar lo mejor de ambos mundos (Clark, 2008; Malafouris, 2019). Si el arte está realmente contextualizado y situado, puede ser un anacronismo vacío intentar aferrarse a un contexto carente de estas herramientas.

Por otro lado, hay una preocupación creciente de que la proliferación de programas de IA en el ámbito creativo pueda llevar a una homogeneización de la expresión artística. Los críticos argumentan que al depender en exceso de algoritmos predefinidos, los artistas corren el riesgo de perder su individualidad y originalidad. La verdadera esencia del arte, sostienen, reside en la capacidad humana para interpretar el mundo, expresar emociones y transmitir experiencias únicas a través de la creatividad genuina. Al relegar estas habilidades a las máquinas, se corre el riesgo de diluir la autenticidad y el significado de las obras de arte.

Sin embargo, tal debate se fundamenta en esta distinción cognitiva que tanto hemos querido denunciar aquí: el dualismo automatismo-metas.

Para explicar esto, traigo como ejemplo paradigmático del pensamiento dualista hábito-objetivo el caso de ChatGPT. El 16 de marzo de 2023, Microsoft presentó sus nuevos avances desarrollados en colaboración con el laboratorio de inteligencia artificial OpenAI. Entre estos avances se encuentra la integración de la inteligencia artificial de procesamiento del lenguaje, ChatGPT-4, como «copiloto» en su suite Office (programas de procesamiento de textos, cálculo y presentaciones), pronto integrando imagen, sonido y audio. Basta con teclear en lenguaje natural la tarea deseada, y en segundos se genera una redacción, presentación, ilustración o cálculo sobre el tema.

La cuestión es que, en este evento, el vicepresidente corporativo Jared Spataro (o un avatar suyo) compartió su visión del futuro del trabajo. Lo cito: «La realidad es que las personas dedicamos mucho tiempo a trabajos monótonos y tareas que acaban con nuestro tiempo, nuestra creatividad y nuestra energía. Nos separamos del alma de nuestro trabajo». Ante esta preocupación, el copiloto viene a «salvarnos», permitiendo ir directamente a la creatividad, a nuestros objetivos, metas e ideaciones. Es decir, Microsoft reproduce claramente la distinción entre la parte rutinaria, mecánica, «habitual», y aquella tarea cognitiva que «alimenta nuestra alma» y que estaría ligada a la creatividad y la proyección de ideas. No solo participa de una concepción mecánica del hábito, sino que además lo polariza con la meta, considerándolo un obstáculo.

La oposición de este artículo frente a esto no tiene que ver con si el arte debe o no usar herramientas digitales, si debe centrarse en su medio o explorar otros. Tampoco se trata de la accesibilidad, la autoría o el aura. La cuestión es epistemológica, y ha sido abordada durante décadas por las ciencias cognitivas: es muy limitada la idea de que la creatividad puede surgir de manera independiente al trabajo del hábito.

A la luz de las discusiones anteriores, este artículo rechaza la concepción del «artista nato» así como la idea de la genialidad. Esa visión del arte como ideación pura es compartida, de hecho, por ambas posturas del debate. Se presupone que la creatividad es una meta separada, una suerte de «alma» de nuestras acciones, separable de toda «acción mecánica». Este planteamiento recuerda a posiciones filosóficas propias del cartesianismo, pero vemos cómo aún se infiltra en la epistemología contemporánea.

Al contribuir a la idea de que la creatividad va por separado, se ignora que el hábito es posiblemente la base misma de la vida artística, por todas las razones expuestas en este texto. En resumen, podríamos afirmar que uno se vuelve creativo porque se vuelve bueno en lo que hace, y no al revés: su «genio» o peculiaridad se revela en sus trazos, frases o forma de hacer. No es un genio porque visualiza una meta clara, ni por su momento «eureka», ni porque ve el resultado final desde el inicio. Un esbozo de ese resultado puede motivarlo, pero el verdadero resultado —siempre inesperado— se revela a través del trabajo mismo: por su forma de hacer, de especializarse, de profundizar en el campo.

Eliminar la parte rutinaria para quedarnos solo con ideas y creatividad, como proponen algunos desarrollos tecnológicos actuales, es, en el mejor de los casos, una utopía de resonancias modernas e ilustradas que deja desnuda la base real de la creatividad. En el peor, es un mecanismo que pronto generará individuos faltos de ideas, necesitados de «habituarse» desde otros lugares, o bien un mundo superpoblado de ideas pobres.

4. Conclusión: El habitus como categoría estética postcognitiva

A lo largo de este trabajo hemos defendido que el concepto de habitus, lejos de ser un residuo conceptual ligado al mecanicismo conductista o a la mera normatividad social, puede adquirir un papel central en la teoría estética contemporánea cuando se lo reformula desde una perspectiva filosófica y cognitiva deleuziana. Frente al colapso de ciertas dicotomías históricas —poiesis/praxis, técnica/creatividad, artesanía/bellas artes, representación/verdad, hábito/metapas—, el habitus ofrece una vía para repensar la práctica artística como una forma de acción diferencial, incorporada, sensible, y no reducible ni a esquemas formales ni a expresiones subjetivas.

El habitus se entiende como un proceso de profundización y sensibilización incorporada, más que como un conjunto de normas o hábitos mecánicos. A diferencia de su uso clásico como mera disposición adquirida o esquema social de comportamiento, aquí se reformula como una dinámica de repetición diferenciadora: un modo en que el cuerpo, al reiterar ciertas acciones, no solo consolida una forma de hacer, sino que afina su sensibilidad, reorganiza su percepción y transforma su entorno.

El habitus no estabiliza una conducta, sino que insiste en ella desde la variación, haciendo posible la aparición de nuevas formas de atención, nuevas intensidades afectivas y nuevas modulaciones gestuales. En este sentido, profundizar en una práctica artística no implica automatizarla, sino someterla a una transformación continua: cada repetición produce una diferencia, y cada diferencia reconfigura el modo de sentir y de actuar.

Así, la clave de esta propuesta reside en desplazar el análisis del arte hacia la dimensión del hacer. Pero no entendida como poiesis ni como praxis, sino como una insistencia transformadora. No se trata de ejecutar una finalidad preestablecida ni de manifestar espontáneamente una interioridad creativa, sino de sostener una práctica en la que lo perceptivo, lo afectivo, lo técnico y lo gestual se articulan en una memoria activa. El habitus se propone, entonces, como una forma de inscripción diferencial en la repetición, capaz de abrir nuevas posibilidades de experiencia y de creación.

Esta formulación se enmarca en una crítica general a los supuestos dualistas que han condicionado tanto la filosofía del arte como las ciencias cognitivas. El habitus pertenece a una epistemología que no distingue entre gnoseología inferior o superior, ni entre lo mental y lo manual. Contra esta herencia, hemos argumentado —en línea con ciertas corrientes postcognitivas— que el conocimiento no se da en la separación entre sujeto y objeto, sino en la coimplicación activa de un cuerpo situado, histórico y sensible en su entorno. La creación se da en el hacer.

Así, el arte, como práctica, no es ajeno a esta dinámica. Al contrario, la extrema sensibilidad del campo estético lo convierte en un terreno privilegiado para explorar cómo se reconfiguran nuevas formas de percepción, atención y afectividad.

En otro apartado, se ha mostrado que la categoría estética del habitus no se adscribe a la definición de arte como mimesis, ni como shock, ni como belleza. No se trata de una representación de nada, sino de una teoría del desarrollo. Se concibe como una continuidad, un despliegue que se perpetúa. No se basa en ilusiones o ficciones, aunque tampoco surge de la nada.

Desde esta perspectiva, el habitus no es solo una categoría filosófica, sino también una herramienta metodológica para leer prácticas artísticas contemporáneas. Además, hemos mostrado cómo esta lectura permite enfrentar de modo más preciso los desafíos actuales planteados por las tecnologías algorítmicas y las inteligencias artificiales. En lugar de caer en el dilema improductivo entre un humanismo esencialista y un fetichismo tecnológico, la noción de habitus ofrece un término medio entre automatismo y creatividad. Pone de relieve que la creatividad surge del trabajo y la reiteración, ya que esta abre espacios nuevos: es allí donde hay incorporación, variación afectiva y transformación del campo experiencial.

En este sentido, el habitus demuestra que la dedicación, el error, el ensayo, la disciplina y la paciencia, frente a las ideas de proyección o búsqueda de innovación, constituyen un verdadero ensanchamiento del espacio de posibilidades. Es decir, frente a un mundo aceleracionista, enfatizar los hábitos no es un gesto conservador, sino una vía para pensar nuevas formas —incluso más fructíferas— de comprender el cambio y la continuidad en el arte y en la teoría estética.

Finalmente, esta propuesta busca también intervenir en el debate contemporáneo sobre el estatuto de las prácticas, situando el arte en una genealogía no trascendental, sino materialista y diferencial. Si la estética ha de ser hoy algo más que un repertorio de juicios sobre lo bello, debe atreverse a repensar sus propias condiciones de posibilidad a la luz de lo que las prácticas artísticas hacen, y no solo de lo que representan. El habitus, como hemos argumentado, constituye una vía fértil para pensar el arte a través de su acción, y por lo tanto, desde la agencialidad y la cognición en

sentido amplio: concretamente, esa acción sin trascendencia, esa forma sin modelo, ese hacer sin garantía que, sin embargo, transforma radicalmente nuestra sensibilidad.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (1970). *El hombre sin contenido*. Ediciones Áltera.
- Aristóteles. (1994). *Metafísica*. Gredos.
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico* [1980]. Taurus.
- Claramonte, J. (2021). *Estética modal: Libro segundo*. Tecnos.
- Clark, A. (2008). *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. Oxford: Oxford University Press.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición* [1968]. Amorrortu.
- Deleuze, G. (2007). *Pintura: El concepto de diagrama* [1981]. Cactus.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (1980). *Diálogos* [1977]. Pre-Textos.
- Dewey, J. (1922). *Human nature and conduct*. Henry Holt and Company.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Minton, Balch.
- Di Paolo, E. (2019). Process and individuation: The development of sensorimotor agency. *Human Development*, 63(3–4), 202–226. <https://doi.org/10.1159/000503825>
- Di Paolo, E. (2021). *Enactive becoming*. *Adaptive Behavior*, 29(6), 539–555.
- Llavadot, L. (2019). La estética más allá del arte: A propósito de Gilles Deleuze. *Aurora: Revista de Filosofía*, 29(46), 179–198.
- Malafouris, L. (2019). Mind and material engagement. *Phenomenology and the cognitive sciences*, 18(1), 1–17.
- Maturana, H., & Varela, F. (1980). *Autopoiesis and cognition: The realisation of the living*. D. Reidel Publishing.
- 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*, 1–151. Osnabrück: Institute of Cognitive Science, Osnabrück University.
- Ramírez-Vizcaya, S., y Froese, T. (2019). The enactive approach to habits: New concepts for the cognitive science of bad habits and addiction. *Frontiers in Psychology*, 10, 301.
- Tatarkiewicz, W. (2015). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* [1975]. Tecnos.



Zambrano, H. M. (2019). Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística. *Índex: Revista de Arte Contemporáneo*, 7, 40–46.