

## **Universidad Autónoma de Zacatecas**

*"Francisco García Salinas"*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones

Humanísticas y Educativas

**EL ARTE DE CREAR Y EL CONTROL DEL MUNDO**

**TESIS**

Que para obtener el grado de:

**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

Presenta:

**Sergio Alonso Martínez Alvarado**

Director de tesis:

**Dr. Sergio Espinosa Proa**

*Zacatecas, Zac., Mayo del 2022*

**Dra. Samanta Deciré Bernal Ayala**  
**Coordinadora de Servicios Escolares de la UAZ**  
**PRESENTE**

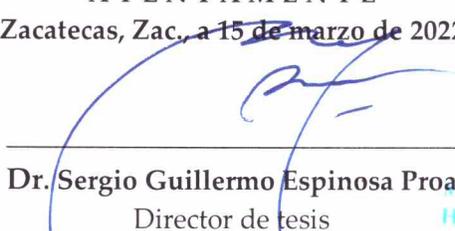
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **El arte de crear y el control del mundo**, del C. alumno **Sergio Alonso Martínez Alvarado** de la Orientación de **Filosofía e Historia de la Ideas** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno(a), que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**ATENTAMENTE**  
Zacatecas, Zac., a 15 de marzo de 2022

  
\_\_\_\_\_  
**Dr. Sergio Guillermo Espinosa Proa**  
Director de tesis

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado  
C.c.p.- Archivo



## A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado **El arte de crear y el control del mundo**, que presenta el C. **Sergio Alonso Martínez Alvarado**, alumno de la Orientación en **Filosofía e Historia de las Ideas** de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los quince días del mes de marzo del 2022, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

**Dra. Ma de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**PRESENTE**

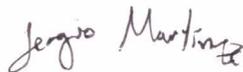
Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado: **El arte de crear y el control del mundo**, que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los quince días del mes de marzo del 2022, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**ATENTAMENTE**



---

**Sergio Alonso Martínez Alvarado**

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



**DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS**  
**MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS**

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Sergio Alonso Martínez Alvarado
Orientación:	Filosofía e Historia de las Ideas
Director de tesis:	Dr. Sergio Guillermo Espinosa Proa
Título de tesis:	El arte de crear y el control del mundo,
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si ( X ) No ( )
<b>Congruencia con las LGAC</b>	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( )
Filosofía e Historia de las Ideas	( X )
Políticas Educativas	( )
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si ( X ) No ( )
Nombre del CA:	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si ( X ) No ( )

UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCENCIA SUPERIOR  
Zacatecas, Zac. a 15 de marzo de 2022

  
\_\_\_\_\_  
**Dr. Sergio Guillermo Espinosa Proa**  
Director(a) de Tesis

  
\_\_\_\_\_  
**Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**  
Responsable del Programa

## AGRADECIMIENTOS

Debo mi agradecimiento a la Universidad Autónoma de Zacatecas.

Igualmente, a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas y su responsable, la Dra. Ma. De Lourdes Salas Luévano.

Así mismo, a mi director de tesis, el Dr. Sergio Espinosa Proa.

Agradezco también al CONACYT por el apoyo económico otorgado durante mis estudios de posgrado.

Finalmente agradezco a mis padres, al *Creador Supremo* y a todo aquél que llegue a leer este ensayo.

# EL *ARTE* DE CREAR Y EL CONTROL DEL MUNDO

Sergio Alonso Martínez Alvarado

## ÍNDICE

- Introducción (3)
- Un *quehacer* singular (5)
- La *cosa* del arte (12)
- El *control* en el crear (22)
- De la *estirpe* mágica (31)
- En la *quimera* de los expertos (38)
- Los tres *magos* teóricos (48)
- No *todo* encaja... (57)
- Sobre los no creadores o *¿Qué es el arte (en general)?* (66)
- Conclusión (74)
- Bibliografía (76)

## INTRODUCCIÓN

Si se considera el hecho de que ésta, una simple tesis de posgrado, no es más que un encargo y pendiente académico, entonces no se puede (ni se debe) esperar mucho al leerla. Es una especie de condición universal que todas las tesis formativas sean igualmente metódicas y aburridas. Ignorando eso, muchas pretenden decir *lo que no se ha dicho*, como si sus autores tuvieran ojos y oídos en todas las épocas y lugares de la humanidad. Más aún, como si tuvieran la virtuosa capacidad de simplemente no repetir las ideas que, de alguna u otra forma, han conocido antes. No obstante, y sin duda, el error despreciable por excelencia tiene que ser su falta de pasión.

Quizá pude haber llegado a suscitar en el lector una impresión errónea: el presente ensayo no dista de las verdades anteriormente evidenciadas. Es más, yo mismo he dudado en escribirlo. Con todo, he aquí que está redactado y las ideas (o intento de ideas) contenidas en él, ahora quedan errantes entre el papel y la tinta (o los píxeles, si es una versión digital), a la espera de alguien que se atreva a hojearlas. Debo expresar, antes de cualquier otra consideración, que éste texto no es más que un mero y libre *ejercicio* de pensamiento; nadie debe tomárselo muy en serio, pues quien lo haga, corre el riesgo de legitimarlo.

Con la advertencia inicial hecha, me permito adentrarme en aquello que ha ocupado mi reflexión los últimos años: el *porqué* del arte. Como todo lector justo, he tratado de admitir las teorías de los libros que estudian el fenómeno artístico, pero muy en el fondo, como casi todo lector justo también, no me he *sentido* convencido del todo. La seguridad de esa duda se reafirma cuando se percibe que, entre un tratado y otro, no sólo hay ideas diferentes, sino hasta contrarias. Por sensatez, se puede llegar a considerar dejar la cuestión en paz y no seguir indagando. Pero la indiferencia es menos fuerte que la incertidumbre y el destino de quien se pregunta una vez por el arte, es preguntárselo por siempre.

En éste caso, *intuí* que lo fundamental del arte no está relacionado ni con la experiencia estética, ni con conceptos como belleza, juicio, gusto, sublime, etc., por lo que, si se espera que hable de éstos a fondo, no se encontrará sino una decepción. Lo que se defenderá a partir de ahora es que la piedra angular de todo lo que se puede considerar arte es la actividad del artista. Ciertamente, no es nada del otro mundo decir que el arte inicia con el artista. Sin embargo, lo que se descubrirá en el corazón de ésta tesis, es que la actividad del artista no es el inicio del arte; es el arte mismo. La creación artística, entonces, tendrá un papel esencial que no debe olvidarse conforme se avance en la lectura.

Y es que, el creador de arte es un ser *singular* que no se rige por *leyes* convencionales. No es fácil determinarlo, así como, si se me concede traer un ejemplo de la astronomía, a los agujeros negros tampoco. Ambos tienen dicha singularidad que supone ser una cantidad insospechada de actividad interna; los parámetros externos les son indiferentes, pues dentro de sí imperan normas distintas y particulares. Ningún ser puede conocer lo que pasa en esa inmanencia especial sólo con observarla desde fuera, pero, a su vez, es imposible penetrar en ella. Lo que se propone hacer en los ocho apartados venideros, es explorar la figura del artista desde el margen de la singularidad.

Sin más, considero pertinente pasar de una vez al desarrollo de lo que ya se ha iniciado a especular. Como último comentario en ésta introducción, quisiera dar una pista al leyente sobre la lectura: conforme el texto y los apartados avanzan, la rigurosidad académica se va diluyendo, por lo que no debe parecer extraño que, para el final, la informalidad no sólo impere en el estilo, sino en el contenido mismo.

## UN QUEHACER SINGULAR

La *profesión* del artista puede ser equiparable a la de científico o deportista. Es común (quizá ahora menos que antes) escuchar a los niños o niñas decir que de grandes desean ser algo de lo anterior mencionado. Reconozco que nunca cuestioné abiertamente tales aseveraciones, al igual que ningún adulto se atreve a discutir con un niño las altas expectativas en sus deseos; empero, siempre sentí una especie de conflicto interior por la ambigüedad de su inocencia. Quiero decir, hablar de un artista o un científico es ambiguo porque realmente no se puede expresar en el mismo sentido de veterinario o astronauta, por ejemplo. Estas últimas son ocupaciones bien definidas, las anteriores no. Ciertamente, la variedad de profesiones existentes ha sido determinada socialmente por el funcionalismo, el apogeo del capitalismo y la estructura de los estados modernos, entre otras cosas; no hablaré de eso en este ensayo.

Hacer referencia a un científico o un deportista es ambiguo por su alcance semántico. Los niños que han deseado ser científicos, comúnmente no saben que primero deben pasar por un proceso casi tradicional de grados académicos en los que se requiere elegir un campo específico de estudio como la física, la química y la biología, por mencionar algunas. En el deporte pasa lo mismo: de poco sirve hacer ejercicio cardiovascular, como la caminata, si lo importante en la disciplina elegida es el desarrollo muscular. Las categorías generales que encierran quehaceres específicos suponen un terreno complicado por la naturaleza indeterminada proveniente de la diversidad de su contenido. Con esto, entonces, el problema fundamental radica no en las denominaciones singulares, sino en las grandes categorías.

Pero ¿Qué hay con el artista? Todos los que alguna vez quisieron ser artistas empezaron por acercarse a alguna disciplina comúnmente identificada con el arte: la pintura, la actuación o el canto, y en menor medida, la música, la danza y la poesía, por citar lo más habitual. En todos los casos, ya sea en el arte o en la

ciencia, parece que todo inicia con una decisión guiada por el mero gusto; todos quisimos ser *algo* de niños por el simple hecho de resultarnos agradable el pensar en ello. Sin embargo, y a pesar de las apariencias, la cuestión entre ser o no ser un artista, es seguramente más enredada y compleja de lo que podría creerse, pronto empezará a percibirse el porqué.

Los seres humanos tendemos a hacer cosas y ocuparnos de quehaceres determinados, algo que el resto de los seres vivos no hacen por voluntad propia. Elegir una vocación es un asunto de gusto en primera instancia, sí, pero más adelante intervienen la necesidad, la habilidad, y una serie de circunstancias que, de hecho, determinan la existencia misma. La consideración de éste fenómeno desembocaría en tiempos modernos en el tema de la *técnica*. Con todo, es demasiado aventurado hablar de los motivos por los cuales cada persona de manera individual hace *lo que hace*.

Para no perder el hilo conductor de lo que trata este escrito, simplemente diré que la correspondencia entre lo que una persona hace y lo que ella misma y los demás consideran de ella en base a su ocupación, no siempre es efectiva. Es decir, un geólogo que logre identificar un tipo de ónix en una región geográfica específica, puede considerarse a sí mismo un científico, y después de compartir sus resultados en un círculo de especialistas, estos también podrán considerarlo como tal si su trabajo es aceptado, pero si éste es rechazado por ser irrelevante en el campo disciplinar, no sólo no se le considerará un científico, sino que hasta correrá el riesgo de ser denominado como charlatán. En casos concretos, donde los parámetros que se creen objetivos son aceptados de manera general, como en la ciencia, parece no haber mucha ambigüedad entre ser o no ser *algo*, como un científico.

No niego que los problemas de determinación conceptual existan en campos como la ciencia o el deporte, pero, en todo caso, no considero mi propio *quehacer* indagar en ello. Entre otras, la razón fundamental es que todos esos campos justifican de algún modo su existir; en la actualidad, el progreso de la humanidad tiende a monopolizarse al margen de la ciencia, dejando de lado otros

fenómenos como el arte. Lyotard lo manifiesta en su obra *La condición Postmoderna*.<sup>1</sup> Es justo la utilidad rentable económicamente lo que valida las disciplinas en la actualidad. El desarrollo científico-tecnológico ha permitido que el entretenimiento y la publicidad jueguen un papel esencial en nuestra época. La ciencia, más que el deporte o el arte, contribuye a ello y por eso se le aprecia tanto, por ser un instrumento enmascarado y silencioso de alienación. Más, como señalé anteriormente, no dedicaré este ensayo a ideas de tal orden.

Aun así, es justo puntualizar que hablar de la tecnología y su rol capitalista, no significa abarcar la ciencia en su totalidad (pues hay investigaciones que buscan el conocimiento objetivamente, sin ningún fin lucrativo), y, a su vez, hablar de deporte o arte muchas veces termina conduciendo al entretenimiento y la publicidad; en un tiempo era posible ver a Michael Jordan o a Salvador Dalí en la trama de algún comercial televisivo.

Para no tender a volver nebulosa mi escritura, intentaré expresar la diferencia básica entre el individuo que se dedica al arte y el que se dedica a cualquier otra cosa. Los físicos, químicos, biólogos y quienes trabajen en relación con la ciencia buscan, en sentido general, adquirir conocimiento sobre la naturaleza. Admito que se trata de una definición burda, pero tiene su efectividad. Una obra clásica sobre filosofía de la ciencia lo expresa de mejor forma:

Si la ciencia es la constelación de hechos, teorías y métodos recogidos en los textos al uso, entonces los científicos son las personas que, con éxito o sin él, han intentado aportar un elemento u otro de esa constelación concreta. El desarrollo científico se convierte así en el proceso gradual mediante el cual esos elementos se han sumado, uno a uno y en combinación, al acervo siempre creciente que constituye la técnica y el conocimiento científicos.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Cfr. Jean-François Lyotard, *La condición Postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1991.

<sup>2</sup> Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Trad. Carlos Solís, F. C. E., México, 2012, p. 58.

Por otra parte, en el deporte lo que se busca es el triunfo mediante una competición reglamentada, definición igualmente tosca pero que no debería acarrear mayores objeciones. Hay muchas otras actividades para ejemplificar, más confieso que he señalado las primeras que me arribaron. Cualquiera que fuera el caso, el arte es la única actividad que suscita objetivos tan variados como distintos.

Así como con las disciplinas anteriores, cabría citar en este punto la definición de arte. No obstante, cualquier definición que pueda enunciar no será sino un intento de definición, insuficiente y relativa. ¿Qué es el arte? Esa es la pregunta, la piedra angular de cualquier estudio estético. Tautológicamente, soy incapaz de responder la cuestión, al igual que pensadores diametralmente más capaces que yo; de modo que, quien se sienta confiado de tener certeza de ello y tratar el tema con total naturalidad, no puede ser juzgado sino como alguien osado. Paradójicamente, muchos de los más grandes filósofos y estudiosos del arte han creído dar por finalizada la discusión al brindar definiciones supuestamente sólidas y elaboradas.

Es cierto que existe progreso en el estudio del arte y en parte se ha esclarecido el asunto, pero la verdadera imposibilidad para abarcar el fenómeno de forma absoluta reside en que éste no sólo es un ente de múltiples polos, sino que está lejos de ser algo estático: el arte se mueve y evoluciona con la historia. En su obra *El devenir de las artes*, Dorflès es consciente de dicha situación cuando asevera:

Quien quiera aproximarse más de cerca a la obra de arte, debe parecerle evidente el carácter transitorio y mudable de la misma; nada puede ser considerado estático y definitivo y mucho menos todo lo que se refiere al “gusto”, al “estilo” o a la “forma”.<sup>3</sup>

En todo caso, la idea de conceptualizarlo todo en definiciones racionales es una tendencia fútil perteneciente a siglos anteriores, pues pretender reducir todo al

---

<sup>3</sup> Gillo Dorflès, *El devenir de las artes*, Trad. Roberto Fernández, F. C. E., México, 1982, p. 9.

lenguaje es reducir su misma realidad, esto es evidente hoy en día. Abrazar la lógica fanáticamente es una postura comparable a la de los religiosos en la edad media. Es conveniente admitir desde esta primera instancia que un fenómeno tan genuino como el arte escapa al lenguaje y a cualquier conceptualización. No obstante, parece igual de ridículo consentir que, al carecer de definiciones, cualquier cosa puede ser arte. Empero, quizá esto último resulte ser menos ridículo de lo que se piensa, aunque habrá que revisar algunas cuestiones antes de poder admitirlo (cosa que se intentará en el último apartado).

Ahora bien, lo que hace tan indefinible, tan singular al artista, distinto de cualquier otra disposición o actividad humana, es el propósito. Y es que, es una cuestión tan íntima, que hablar de ello tal vez sea caer en la trampa de las definiciones anteriormente mencionada. Naturalmente, todos tienen un propósito en la vida, incluidos los científicos, los deportistas, los obreros y los vagabundos, más sus objetivos personales son fines que pueden o no llegar a satisfacer en el proceso mismo de su búsqueda. Un vagabundo puede realizar su propósito viviendo independiente de cualquier convención social, así como un científico puede sentirse pleno con realizar un trabajo de campo prolífico, sin importar que éste sólo suponga parte de una investigación mayor.

Tales objetivos, en donde el fin se identifica con los medios, funcionan a nivel personal, más no en general. No todos buscan lo mismo, pero al realizar una tarea común, existe un objetivo preestablecido que va más allá de las pretensiones individuales. Si un profesional haya la plenitud personal en la realización de su trabajo, eso es bueno para él o ella, pero eso no agota el sentido y propósito del campo en el que se desenvuelve: de nada le sirve a la ciencia un investigador que no aporte conocimiento, así como una persona indiferente al triunfo es irrelevante para el deporte, sin importar cuan felices sean.

El artista, por el contrario, no le debe nada al arte. Sus propósitos personales empatan con los de su obrar. Él mismo construye al arte con la materialización de sus propósitos. Si bien, siempre ha habido límites en el arte, estos han sido determinados por entidades ajenas, como la religión o la

comercialización. En realidad, no es que existan límites para la creación artística, lo que existe son límites para aceptar a determinadas obras bajo cierto paradigma histórico o social. Dejando eso de lado, podría afirmarse que un artista, inclusive, sería más auténtico por encontrar plenitud en el proceso de su creación personal.

Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, habrá que decir que tampoco basta con que uno mismo se considere artista para serlo. Así como un niño a quien le compran un telescopio no es un astrónomo, ni al que lo llevan a lecciones de karate no es un karateka; aquél que practica alguna técnica específica como el tocar la guitarra o el dibujar, tampoco le basta para ser denominado por el mundo un artista. A pesar de esto, los medios de comunicación y la sociedad en general hablan de artistas de forma indistinta. En la actualidad, cualquier cosa que se preste a la comercialización tiene derecho a pasar por encima de todo, incluidos los más de dos mil años de especulación sobre el arte y su alcance.

El valor de una cosa es su valor como producto. No es una forma de ver la realidad alentadora, más todo indica que es la condición humana de la actualidad. Los engranajes del mundo ya no son manejados ni por los guerreros, intelectuales, religiosos o rebeldes, tampoco por los políticos; quienes poseen riqueza económica poseen poder. No niego que existe discusión en esta postura, pero es un tema que se ha tratado ampliamente en otros campos y que no abordaré aquí. Me limito, sencillamente, a examinar lo que me rodea, y no puedo evitar estar de acuerdo. En cuanto a lo artístico, si alguna vez el paradigma obedeció a la moral o a la inmoral, ahora simplemente obedece al capitalismo.

Algo se vende como arte, cuando en realidad sólo se trata de un símbolo comercial cuyo campo de desenvolvimiento pertenece a lo que se supone arte. Aquellos que simplemente, por ilustrar lo más habitual, cantan y bailan, no por convicción sino por inercia social, pueden llegar a ser considerados artistas en el plano público exclusivamente por tener una imagen rentable. Los ejemplos abundan. Sin embargo, no hay nada más alejado de un auténtico artista y un creador genuino. No todos los que se desenvuelven en el área del canto y el baile,

por seguir el ejemplo, tienen la intención de ser un mero producto. El hecho de que una parte del ámbito considerado arte se deje llevar por el juego del consumismo, no significa que todo lo relacionado a éste caiga en tal simpleza. Aún se puede hablar de arte sin pensar en lo más superfluo de ello.

Se empieza a ver que hay líneas muy finas al tratar la cuestión del arte, y cada vez se vuelven más delicadas. Es menester aceptar, desde ahora, que el punto de vista personal posee una relevancia fundamental para entender y poder decir algo sobre el asunto. Evidentemente, la sociedad contemporánea está expuesta a la comercialización artística y, por tal, las personas en general poseen una noción, desde lo vago hasta lo elaborado, de lo que se supone es el arte. Pienso nuevamente en los niños que desean ser artistas de grandes y me pregunto ¿Qué significa para ellos ser un artista? ¿Están pensando en la imitación o la creación? ¿Qué es el arte para ellos?

## LA COSA DEL ARTE

Decir arte es expresar mucho y poco al mismo tiempo. A veces es nada y a veces es todo. Para algunos es el centro de su vida, otros no pierden nada de su existencia por nunca haberse relacionado directamente con ello. Puede ser placentero o problemático, según se vea. Incluso se le ha considerado tanto más que divino, así como diabólico. No hay un solo plano para tratar la cuestión, y siempre hay que adivinar en qué *sentido* la están considerando los demás. No es posible decir concluyentemente qué es el arte. Cualquier definición autoritaria que lograra formular una persona, carecería de fundamento en cuanto alguien más la conociera; quizá cualquier definición pierde su sentido una vez que se comparte.

Extensamente mejores y más capaces voluntades han tratado de decir algo definitivo, por lo cual me limitaré a descansar en opiniones ya elaboradas para trazar un bosquejo de lo que, más o menos, se entiende tradicionalmente por arte. Esto, claro, porque el arte se entiende como un ente sobre el cual pueden formularse enunciados e ideas. No siempre ha sido así, y no siempre lo será, pero una buena parte de los siglos anteriores se desarrollaron con ésta representación. Aún hoy día, hablar de ello es hablar de *algo*; una cosa que existe y anda entre nosotros.

Hay que tener en cuenta lo básico, el arte es un *hacer*, en sentido estricto. De ahí que lo producido en ese hacer sea llamado *obra de arte*, nada nuevo. Ya en los tiempos de Aristóteles se conocía a los trabajadores manuales como *artesanos*. El vocablo latino *ars* proviene de ese aspecto basado en la habilidad de producir. Es el mismo Aristóteles quien antepone los términos ποιήσις y πράξις para distinguir el proceso productivo, de la mera acción inmanente. Lo anterior, puede suponer la causa de que el estudio estético posterior despreciara todo trabajo fabricado por esclavos, obreros y siervos, de modo que lo artístico,

entendido en el sentido convencional, se limitara a la parte más pura e intelectual de la *ποίησις*, como lo sugiere Dussel<sup>4</sup>.

Ahora bien, si el arte es producción, eso no dice nada realmente. Hasta los animales producen cosas que les son útiles a ellos mismos y nadie diría que están haciendo arte. La idea general, es que la producción artística vaya más allá de lo útil. Esto hace distinto al arte de cualquier otro quehacer. Retomando el argumento del apartado anterior, los propósitos del arte no necesitan ajustarse a lo funcional en cuanto utilidad. El arte pasa, entonces, a ser un hacer cuyo sentido no se relaciona con las cosas comunes destinadas a servir como instrumentos. Toda producción artística, es pues, una producción inútil. Con esto se entiende por qué el arte como mercancía es una cosa falsa: en tal caso, la comercialización es su utilidad.

Si hacer arte no tiene utilidad ¿Por qué perder el tiempo en ello? Tal vez tengan razón después de todo aquellos quienes afirman que los artistas son una plaga inservible para la sociedad. No es del todo errado pensar cosas de esa índole, pero, nuevamente, es necesario entender el plano o contexto desde que se habla. Para quien hace arte, en el sentido menos productivo socialmente, su labor no puede ser menos que algo especial. El verdadero valor lo otorga el mismo hacedor; el artista. En su concepción, el arte no es algo externo, sino algo personal e íntimo. Su significado y propósito, como se dijo antes, es intrínseco.

El artista, pues, busca hacer algo que es significativo para él, pero no necesariamente para los demás (en el sentido utilitarista). Si su significado es personal, el artista podría guardárselo y no molestarse en hacerlo material, es decir, llevarlo a cabo. Sin embargo, el artista encuentra en ello una forma de expresión que tiene que trascenderlo en su dimensión personal; esto lo desarrollaré en el próximo apartado. En todo caso, el crear una obra de arte tiene que ver con una búsqueda *superior* a la de lo real; una búsqueda trascendente. En

---

<sup>4</sup> Cfr. Enrique Dussel, *Filosofía de la producción*, Nueva América, Bogotá, 1984, p. 13.

primera instancia, el anhelo buscado se identificaba con la belleza, como lo señala Carritt:

Puesto que se creía que la belleza residía en los objetos, el buen arte era aquél que hacía una habilidosa imitación de las cosas bellas y eliminaba cualesquiera defectos que tuvieran: aquél arte que consistía en la reproducción exacta del “objeto ideal”. Algunos hombres eran más bellos que otros; una estatua podía ser mucho más bella que ningún hombre. Las mismas acciones eran objeto de estas distinciones, por lo que un poema épico o heroico, o una tragedia, describía a grandes personajes representando acciones sublimes, de seguro superiores a las reales.<sup>5</sup>

Para encontrar la belleza no se tenía otra cosa más que la intuición. Y aunque lo bello, cuestión igual de abstracta que el arte, ha ido concibiéndose de forma distinta a través de la historia, la intuición continuó suponiendo la forma más auténtica de entablar relación con aquello denominado artístico. En otras épocas, la búsqueda de lo bello motivaba toda creación artística, ya que lo que se percibía en tales obras, se percibía con anterioridad en la naturaleza, pero no siempre de forma tan clara. Es decir, aunque en la naturaleza podía *encontrarse* belleza, esta también presentaba fealdad; el ser humano debía intervenir para despejar lo feo y agrupar lo bello. De este modo, el arte suponía un intento de evocar la belleza captada en la naturaleza, pero con más eficacia e inmediatez.

A pesar de esto, la obra de arte es distinta a la naturaleza por ser artificial. Se trata de una creación que parte de algo existente, pero que termina siendo diferente. Lo que el artista hace, en este caso, es imitar, pero solo lo que considera bello. En este sentido es que se concibe la Μίμησις: imitación consciente. La antigüedad gustaba de identificar esta práctica con el arte. De ahí que existiera un canon (desde entonces) de lo que se presumía un cuerpo bello y que debía emplearse tanto en pintura como escultura e, inclusive, en la escritura de versos. Todo porque la noción de belleza empataba con la de *perfección*. Este

---

<sup>5</sup> E. F. Carritt, *Introducción a la estética*, Trad. Octavio Barreda, F. C. E., México, 2018, p. 53.

aspecto traspasó lo artístico, como se puede apreciar en las teorías filosóficas de Platón o Aristóteles, donde lo bello, siendo perfecto, se identificaba con lo moral.

La idea de que existe la perfección, como un equilibrio de todas las cosas, era lo que justificaba la existencia para los antiguos griegos. A veces matemática, a veces moral o a veces poética, esa armonía (ἁρμονία) era la base de cualquier cosa digna para ellos. Desafortunadamente, los griegos eran muy optimistas y su concepción de la realidad no podía menos que significar una alegoría de sus ambiciones. La vida está lejos de ser una perfección matemática, moral o artística. Es más, la perfección es un concepto, un ensueño racional que intentamos llevar a lo físico, a lo natural, por no encontrarlo ahí. Entonces vuelve la cuestión de la interpretación, pero con odas a la perfección.

Es evidente, pues, que la imitación no es fiel, correspondiente del todo. Lo que se toma de la naturaleza es una base en la creación; lo que termina siendo es algo no sólo distinto, sino autónomo. Entonces el artista no es simplemente un imitador, es algo más. Cassirer toca el tema:

Hay que observar que en las teorías más radicales de la imitación no se trataba de restringir la obra de arte a una mera reproducción mecánica de la realidad; todas ellas tenían que permitir, en un cierto grado, la creatividad del artista. No era fácil conciliar estas dos exigencias. Si la imitación es el verdadero propósito del arte, resulta claro que la espontaneidad, el poder creador del artista será un factor antes perturbador que constructivo. En lugar de descubrir las cosas en su verdadera naturaleza, falsifica su aspecto (...) para alcanzar la belleza suprema es tan esencial desviarse de la naturaleza como reproducirla. La determinación del grado, de la razón proporcional de esta desviación, se convirtió en una de las tareas principales de la teoría del arte.<sup>6</sup>

Al lado de la imitación está la creatividad, que forja no de lo real, sino de lo interior, lo personal. Tal toque es lo que hace a la creación ser arte y a la naturaleza sólo ser bella (o fea). El artista tiene motivos para alterar lo que existe

---

<sup>6</sup> Ernst Cassirer, *Antropología filosófica*, Trad. Eugenio Ímaz, F. C. E., México, 1992, pp., 208, 209.

independientemente de él, para producir cosas que a la naturaleza no le alcanza por su falta de voluntad. El artista tiene control total de lo que hace y ese es su trabajo en el mundo, esa es su ocupación. Su obra no puede ser utilizada para la supervivencia o conservación de la vida, pero es posible encontrar un grado distinto de existencia, que ni la naturaleza o la razón por sí mismas logran brindar.

Entonces, si el hacer *algo* de orden personal cuyo fin no está motivado por la funcionalidad de su resultado y que, al final de cuentas, puede permanecer particular pero que no lo hace, se presume arte, entonces habrá que reconocer, necesariamente, que éste tiene realidad. Esa realidad es lo material, pues no se puede externar nada sin hacerlo físico (incluido el lenguaje sonoro; más allá de ser calificado material o no, tal discusión no me concierne, por lo que dejo el tema en la idea de lo *real*). Cualquier obra, ya no artística sino en general, es material y eso le confiere su realidad, por lo cual es posible conocerla e interactuar con ella.

La realidad, lo que hace que la obra tenga alcance como existencia independiente, es, creo, uno de los grandes problemas al hablar de arte. La obra es una *cosa* y el artista es otra. El hecho de que las obras de arte posean realidad objetiva, supone una complicación teórica: Si el ser humano es capaz de crear algo que no sirve para la supervivencia (actividad que, por tanto, ningún otro ser vivo realiza) pero cuya realidad o materialidad existe, inevitablemente surgirán interrogantes ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Cómo? Esto ha dado pie, como podía sospecharse desde los antiguos griegos, a la crítica.

Si bien, cabe señalar que las expresiones artísticas se identificaron con la búsqueda religiosa en los tiempos arcaicos. Más aún, la magia comprendía lo religiosos y lo artístico como parte de lo mismo. La creencia en lo sagrado como realidad inmaterial, las pretensiones de interactuar con ello, y el culto tribal del animismo, la fitolatría y zoolatría, motivaron las primeras expresiones humanas que siglos más tarde se conocerían como arte. En el cuarto apartado se estudiará más detenidamente ésta idea.

Volviendo a la cuestión de la realidad objetiva, el arte es susceptible a la crítica justo por esta razón. El artista, como creador, pierde control sobre la realidad de su creación. Los motivos más particulares de éste han sido expresados, pero eso no garantiza que las demás personas perciban exactamente de la misma forma tal expresión. El arte existe y ese es el argumento primordial; quién lo hizo o para qué son cuestiones que pasan a segundo plano. El artista, pues, es un espectador más con respecto a su propia obra (acabada), la única intimidad privilegiada de la que puede gozar, es haber experimentado el origen y desarrollo de la misma, pero al finalizar este transcurso, no hay nada que le pertenezca.

Entre numerosos ejemplos, me gustaría citar el de Valéry, quién experimentó la realidad de su creación a través de la experiencia de otros. En un comentario posteriormente añadido a su antología *El cementerio marino*, relata el episodio que experimentó al presenciar una cátedra en la Sorbona donde sus poemas eran el objeto de análisis. Confiesa, entre otras cosas, haberse sentido como una *sombra* entre el profesor que interpretaba y los alumnos que escuchaban y tomaban notas. De la variedad de opiniones que suscitaba su obra, admite, también, no saber de *quién se hablaba*. De esta manera calificaba cualquier contacto suyo con eso que alguna vez creó como *las relaciones de un poeta con su poema*<sup>7</sup>.

Ahora bien, pocos párrafos atrás dije que uno de los grandes problemas del arte, según mi consideración, es el de la realidad objetiva de la obra. Esto por lo siguiente: la estética se ha encargado de estudiar el fenómeno artístico desde el postulado de que el arte existe y, por tanto, puede ser experimentado por cuantos estén al alcance de él. Esta experimentación puede ser de cualquier índole; desde lo sentimental a lo racional. Sin embargo, como el arte no obedece las leyes lógicas, resulta ineficaz tratar de aproximarse en un sentido completamente racional, puesto que la obra es de una naturaleza distinta a la de las matemáticas

---

<sup>7</sup> Cfr. Paul Valéry, *El cementerio marino*, Trad. Luis Rutiaga, Tomo, México, 2002, pp. 21-23 (las palabras en cursiva son textuales).

o las legislaciones. Por tal, la herramienta fundamental de la experiencia artística es la intuición (que lleva a la interpretación). En el campo de la estética, y dicho de forma general, lo anterior se conoce como *experiencia estética*.

Me aventuro a decir que, sino todo, gran parte del estudio estético está asentado en el análisis de la experiencia estética. No es algo fortuito, ya desde Aristóteles, se especulaba el papel del arte en la interioridad de quien lo experimentaba. En Plotino, la subjetividad tenía un papel importante en el arte, pues la experiencia personal con las obras artísticas significaba un acercamiento a lo que él concibió como lo absoluto (*Uno*), a través de la belleza. No todos podían reconocer el mismo grado de belleza en la misma obra, sino que dependía de la pureza del alma de cada uno, es decir, su grado de reconocimiento de lo absoluto. Incluso, por primera vez, se habló de una experiencia de éxtasis por el arte, si bien, nuevamente en relación con la perfección absoluta y no de signos externos sino internos; una especie de éxtasis negativo o inmanente. Según Plotino:

Mas es preciso estarse contemplando tales bellezas con lo que el alma las mira y que, al verlas, sintamos un placer, una sacudida, una conmoción mucho más intensos que a la vista de las bellezas anteriores, como quienes están ya en contacto con bellezas reales. Porque he aquí las emociones que deben originarse ante cualquier belleza: estupor, sacudida deleitosa, añoranza, amor y conmoción placentera.<sup>8</sup>

Más tarde en la historia, A Baumgarten se le atribuye el punto de partida de la estética como disciplina independiente en el siglo XVIII. Desde entonces la sensibilidad, contrapuesta al entendimiento, ha jugado un papel importante en el análisis del arte. En Kant, ésta sensibilidad permite formular los juicios estéticos, cuyo sentido es el gusto desinteresado. El arte y su experimentación sensible suponen una *finalidad sin fin* en éste pensador. Siempre, no obstante, la

---

<sup>8</sup> Plotino, *Obras I*, Trad. Jesús Igal, Gredos, Barcelona, 2015, p. 96. [Enéadas, I, 6 (I) 10-15]

experiencia estética quedando al margen de la esencia de lo bello, que seguía siendo el elemento de fondo en la estética<sup>9</sup>.

Por otro lado, está lo *sublime*, concepción contraria a la belleza, al menos desde que fuera introducida de tal manera por Burke, igualmente el siglo de las luces. Lo sublime va más allá de una experimentación en sentido positivo. Ésta convoca el temor y la fascinación en una misma vivencia. En Kant, lo sublime es algo que rebasa al individuo y su configuración racional del mundo; no se trata de algo relativo al gusto, sino a la atracción. La experiencia de lo sublime inició con la naturaleza, pero se trasladó al arte cuando se estimó que dichas vivencias podían reproducirse de forma artificial: un asunto similar a la evolución de la belleza. Más aún, si lo bello, en su forma más procesada, llegó a identificarse con lo moral, lo sublime lo hizo con lo inmoral.

En todo caso, el estudio de las obras de arte parece nunca centrarse en las obras de arte. Las más de las veces, las investigaciones desembocan en teorías subjetivas (o hasta sociales o semióticas, las cuales ni siquiera tengo intención de repasar) cuyo verdadero objeto es la experiencia estética. En realidad, la palabra *estética* se deriva de αἴσθησις; sensación. Carritt inicia su tratado estético con la frase: *Es obvio que la experiencia estética constituye el objeto de la filosofía, reflexión o análisis estético*<sup>10</sup>. La cuestión del arte, según la estética, puede representarse con un esquema básico de la teoría de la comunicación: creador > creación > contemplador (es).

Es Heidegger quien emprende la labor de abordar el tema del arte partiendo desde el postulado de que éste es un ente. La obra de arte no es simplemente una cosa, es una forma de ser en el mundo que encierra mayor significado. Naturalmente, no voy a expresarme en los términos heideggerianos, puesto que su punto de vista en cuanto al arte está expresado en su terminología característica que se encuentra siempre en relación a su ontología fundamental;

---

<sup>9</sup> Cfr. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, tomo I, Montecasino, Buenos Aires, 1964, p. 582.

<sup>10</sup> E. F. Carritt, *Op. Cit.*, p. 21.

algo, por lo demás, ajeno a este ensayo. Cabe resaltar, sin embargo, la virtud del filósofo por examinar el fenómeno del arte desde una fenomenología, dejando de lado el tradicional método estético. En cuanto a sus resultados, la postura de Heidegger no es completamente clara y poco podría aplicarse de ella tanto al arte antiguo como al arte posterior, siguiendo las observaciones de Sobrevilla<sup>11</sup>.

En términos generales, el arte ha sido objeto de estudio desde la antigüedad, cuando, incluso, no se cuestionaba con tanta insistencia sobre una actividad que se creía natural. Hoy en día, se pueden adjudicar consecuencias de todo tipo al problema del arte, desde su repercusión social y cultural, hasta su implicación en conceptos fundamentales como la verdad, lo absoluto y la voluntad. Es curioso como hoy es un problema, cuando antes sólo se trataba de una actividad. El verdadero dilema se encontraba en los terrenos de las leyes o en la astronomía, pensando en los griegos.

Parece que se le confirió toda la dignidad de la que hablan los grandes exponentes de la estética cuando sucedió el giro antropológico, y con ello, el reconocimiento del ser humano como máximo objeto de estudio. El arte, quintaesencia inescrutable, ha embelesado a muchos a lo largo de la historia (incluido yo mismo) a buscarle un sentido que no se encontrará.

Ahora bien, me siento confiado al hablar del tema porque soy susceptible, como cualquiera, al arte. Quizá no todos tiene autoridad para hablar de ciencia, de medicina o de paternidad, por ejemplo, pero todos tenemos soberanía para hablar de la naturaleza, de nuestro cuerpo o de la condición de ser hijos (o huérfanos, según el caso). Es más, todos podemos sentir. Si la experiencia estética está basada en la interacción sensorial, entonces sería ridículo pensar que sólo algunos están capacitados para hablar de ello. En fin, mi intención es exponer la idea del arte no como experiencia posterior con respecto a la creación, ni como

---

<sup>11</sup> Cfr. David Sobrevilla, "La Obra De Arte Según Heidegger" en *Ideas Y Valores no. 33*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1984, p. 64-65.

cosa en sí; sino como consecuencia de la actividad realizada por un ser singular:  
el artista.

## EL CONTROL EN EL CREAR

La intención de los dos apartados anteriores no es otra sino, simplemente, figurar una noción, aunque general y burda, de lo que, históricamente, se ha considerado es el artista y el arte, respectivamente. Nunca pretendí agotar el tema; de hecho, hay muchas visiones y teorías al respecto que no mencioné. De dichas omisiones, algunas de las más populares y adecuadas las examinaré después del cuarto apartado y a manera de confrontación con lo que a continuación será expuesto. Por lo demás, éste ensayo está lejos de ser un auténtico compendio de la estética.

En cuanto a la consideración del artista, como se ha explorado, se presume una persona singular en su labor. No basa su actividad en parámetros de utilidad, no rinde cuentas a nadie y se guía por sus propios fines. Más o menos, en el estudio tradicional, es esto lo que se dice del creador de obras de arte, para luego pasar propiamente al escrutinio de la obra y las reacciones que ésta suscita. Algunas veces, se reflexiona un poco más allá sobre la figura y designios del artista, pero sólo para terminar apoyando, con mayor perspectiva, teorías que superan la materia del arte; Las teorías de Hegel o Croce, entre otros pensadores, son ejemplos elementales de esto.

Pareciera que no hay estudios comprometidos puramente por examinar al artista (por el mero fin de hacerlo) independientemente de la obra y el significado de ésta. Pero se olvida el hecho de que si estas figuras, a veces consideradas deidades, a veces simples medios, no existieran, el arte y toda la discusión sobre la sensibilidad carecerían de completo sentido. Como aclaración, no creo suponerme idóneo para llevar a cabo una genealogía del arte en éstas líneas porque, en primer lugar, existe demasiada información al respecto que abarca más allá de mis propósitos, en segundo, porque ya las hay, y finalmente, porque una genealogía del arte vuelve a caer en la consideración preferencial del arte y no del artista. Tal vez en el fondo sea completamente inservible tratar el asunto del artista

en cuanto tal, más ¿Qué no es igual de inservible e indeterminado tratar el tema del arte por el arte?

Sea cual sea el caso, dedicaré parte del esfuerzo en éste ensayo al asunto del artista *en cuanto tal*. Para no verlo desde una óptica tradicional, se considerará, no como el creador de una obra existente, sino como el ser que tiene la posibilidad de *crear algo*. Esto en el mismo sentido de la *sustancia en potencia* de Aristóteles. Ese crear algo, ciertamente, no corresponde con la producción habitual del ser humano. Escapa, a su vez, de la técnica, y no pretende ninguna clase de lucro o efecto social por su actuar. Me refiero, sin embargo, al artista verdadero, quien hace arte como fin, no como medio. En realidad, es difícil saber qué artistas actúan o actuaban de dicha manera, pues no son pocas las personas que poseen algún talento. No obstante, el talento sólo es una parte de ese ser singular, como se explorará a continuación.

Basta decir que el artista verdadero no es el que basa su actuar en imitar técnicas y obras ya existentes, ya que el acto de reproducir lo que ya existe, básicamente en el mismo sentido de la Μίμησις ya expuesto, supone un fin distinto al de crear (genuinamente), y esto último resultará fundamental según avance el texto. Tener talento artístico (como el que permite imitar) puede ser equiparable a la habilidad para aprender idiomas o dominar algún deporte, pero eso no significa que todas las personas con tales cualidades inventen sus propias lenguas o disciplinas deportivas. En sentido estricto, los que se consideran artistas sólo por imitar sin crear (a pesar del talento), no son sino espectadores de los verdaderos artistas.

El creador auténtico vive su vida sabiendo que el talento facilita su tarea, pero de ninguna manera puede atenerse a ello. La habilidad física no debe nunca admitirse como el único requisito del ser artista. Un pintor, por ejemplo, o un músico excelente, podrían pasar su vida reproduciendo lo que ya existe en el mundo sin crear nada (las variaciones y adaptaciones no supondrían una creación genuina) y aun así sentirse plenos en su actuar, no buscando nada más, ésta idea se aclarará hacia el final de la tesis, en el octavo apartado. Pero quienes no crean

de la nada, no pueden experimentar lo mismo que quienes sí lo hacen. Cosa similar sucede en la mayéutica socrática, que evoca el fenómeno de *traer a la vida*. Esa retórica, relacionada siempre a la imagen femenina, a la maternidad y al nacimiento, era ya empleada por los antiguos poetas griegos y, posiblemente, en el folclor de los tiempos anteriores a la escritura. Jaeger pone como ejemplo a Aristófanes:

(...) Aristóteles notifica que “ciertos viejos poetas” hicieron empezar el mundo con la Noche y no con el Caos (...) la idea misma del Caos implica evidentemente que el espacio vacío que bosteza en el principio de las cosas yace envuelto en las tinieblas nocturnas (...) quizá una de las razones por las que entra la noche en el verso de Aristófanes sea que la palabra Caos es un neutro y el poeta necesita como primera madre en su genealogía una hembra existente incluso antes que el Cielo y la Tierra y patentemente poseedora de importancia cosmogónica.<sup>12</sup>

La relación entre el parto y el arte se funda en el fenómeno de crear algo nuevo. Una vida humana realmente no puede predestinarse, por muchos contratos preestablecidos en su procreación (como en los linajes planeados de otras épocas y culturas), pues cada nueva vida es una posibilidad insospechada en el mundo real. *Lo que tiene vida no es predecible*; escribe Kafka al reflexionar sobre la relación entre él y su progenitor<sup>13</sup>. De igual manera sucede con la obra fruto de la naturaleza propia artista. Por otro lado, el fecundar es un instinto, más allá de un propósito. Se trata de un instinto inherente a la humanidad, y aún más, a la vida misma. En ese sentido, todos tenemos mucho o poco de él.

Pero el arte, en realidad, se trata de un instinto *especial*<sup>14</sup>. Éste lo posee una estirpe azarosa de seres privilegiados a lo largo de la historia. Ahora, quitando lo poético, sucedería el caso que los artistas son personas con una disposición instintiva a una actividad tanto inútil como irracional (en cuanto que no es lógica),

---

<sup>12</sup> Werner Jaeger, *La teología de los primeros filósofos griegos*, Trad. José Gaos, F. C. E., México, 1977, p. 68.

<sup>13</sup> Franz Kafka, *Carta al padre*, Mirlo, México, 2021, p. 77.

<sup>14</sup> En el séptimo apartado se aclara la cuestión sobre la existencia de un instinto *especial*.

disposición que en el fondo no tendría nada de privilegiada. El acto de crear, comparándolo nuevamente con el parto, supondría un fenómeno extraordinario y doloroso para el creador; nunca es fácil *traer* algo al mundo.

Si el arte es un instinto, entonces toda la dignidad y fantasía creada a su alrededor, por tenerlo como algo complejo y misterioso, se desvanecería. Empero, ¿Qué el papel del arte no ha dependido exclusivamente de la estimación que cada sociedad ha decidido darle? Pienso en los actores de cine en la actualidad y el estilo de vida que llevan, desde cenas con reyes y jefes de estado hasta su imagen en cada rincón del planeta; pienso en Platón menospreciando a los poetas y líricos que no pretendían educar moralmente a la sociedad de su época; pienso en los evangelios y la nula referencia de Cristo al tema del arte. Hablar de un valor cultural en el arte, es continuamente hablar del valor de *algo más*.

Si atendemos a la idea de que el arte siempre está en relación con otra cosa, como la justicia o injusticia, el amor o desamor, la alegría o turbación, etc., entonces no valdría la pena tratar el asunto si cada discurso terminará desembocando fuera del tema. A menos, claro, que pensemos que el arte es algo por sí mismo y su valor es igualmente independiente, lo cual supondría ser un valor prescindible para la humanidad. Cuando el arte se admite como una construcción social, su valor depende justamente de la sociedad. El arte, como un medio, es completamente funcional y tiene cabida, como se ha visto a lo largo de la historia, en cada cultura humana. Pero si volvemos a lo básico, a la idea de que se trata de un instinto, con un valor que no está fuera de sí mismo y que sólo algunas personas poseen, es necesario aclarar la naturaleza de tal fenómeno.

El instinto de los artistas no está relacionado con la supervivencia o conservación, sino con el control. El verdadero artista es obligado a crear, no siempre con gusto o claridad; a veces contra su propia voluntad. Se trata de un ser que experimenta episodios equiparables al *sentimiento de criatura*, al *éxtasis* o al *sentimiento oceánico*, pero que no podría ser completamente identificable con éstos, pues en tales casos se trata de un evento receptivo, no emisor. Aun así, cabe confrontar más a detalle ésta comparación. La inspiración de Otto para

desarrollar el sentimiento de criatura le vino de James, quien definió la experiencia religiosa como:

La representación de algo que existe objetivamente, representación más profunda y válida que cualquiera de las sensaciones aisladas y singulares, por las cuales, según la opinión de la psicología contemporánea, se atestigua la realidad.<sup>15</sup>

Cito ahora a Otto:

El sentimiento de criatura es más bien un momento *concomitante*, un efecto subjetivo; por decirlo así, la sombra de otro sentimiento, el cual, desde luego, y por modo inmediato, se refiere a un objeto fuera de mí. Y éste, precisamente, es el que llamo lo *numinoso*.<sup>16</sup>

De manera similar, el sentimiento oceánico comprendería una experiencia de *indisoluble comunión, de inseparable pertenencia a la totalidad del mundo exterior*<sup>17</sup>. El sentimiento del éxtasis, según la noción más extendida, correspondería con el sentimiento oceánico. Lo común en éstas formas de sustracción del estado normal de existencia, a un plano trascendental, pero de forma consciente y aprehensible, es que suponen, justamente, la existencia de lo trascendente como identidad experimentable. En Otto es lo *numinoso*. En lo oceánico, que si bien es un concepto de Rolland no de Freud, se presume de lo trascendente no en el mismo sentido de Otto, pero igualmente termina siendo un concepto de orden religioso.

Quienes experimentan un grado de conciencia superior, como en las descripciones anteriores, no estarían motivados a crear algo; la experiencia trascendental (o religiosa) agotaría la realidad del ser humano en ese mismo

---

<sup>15</sup> William James, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Trad. J. F. Yvars, Península, Barcelona, 1994, p. 30.

<sup>16</sup> Rudolf Otto, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1965, p. 5.

<sup>17</sup> Cfr. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2017.

instante. Un evento de ese tipo no sólo no sería instintivo, sino consciente y con un significado inmanente y personal. Pretender hacerlo un medio para crear algo partiendo de él, sería desvalorizarlo. Por éstas razones, el artista no puede identificarse plenamente con un sentimiento de dicha naturaleza. Lo equiparable a ellos en todo caso, entonces, sería la idea de que el artista sustrae toda su existencia en orden de intentar satisfacer el instinto de control sobre el mundo que le rodea.

La esencia del artista es controlar. Le hubiera gustado ser el creador del mundo real, para modelarlo bajo su visión, pero debe conformarse con ser un hombre o mujer más existiendo en él. El creador instintivo, no tiene miedo de llegar a las profundidades físicas o metafísicas de las cosas; le gusta entender el mundo porque así puede *corregirlo*. Se trata de un ser racional, en el sentido de la ποιησις, que se compromete intelectualmente (y sentimentalmente) consigo mismo y su parte instintiva (casi podría adjudicársele la ἀρετή de los griegos, excepto por la carga moderativa y ética del término). Esta racionalidad le permite tener abstracción en la naturaleza de su labor: si una persona quisiera controlar la realidad de forma burda, no artística, tendería a la violencia y destrucción. Sin embargo, en ocasiones específicas, el arte llevado al límite puede identificarse con la violencia; un ejemplo, el performance *Rhythm 0* de Abramović (lo cual, cabe preguntar si realmente es arte, no sólo por el aspecto violento, sino porque un performance rara vez se identifica con la creación).

Ahora bien, el controlar por medio del arte es una idea menos obscura de lo que parece: el artista encierra dentro de los límites de su obra aquello que desea controlar. La pintura del pintor realista intenta poseer la naturaleza de la vida, la del pintor surrealista, poseer aquello que no está en la naturaleza pero sí en la vida. El escultor anhela al ser esculpido. El dramaturgo desea controlar la historia; el poeta la condición humana y cósmica. El músico aspira avasallar no sólo la dimensión sonora, sino el tiempo mismo, mientras el cineasta quiere para sí un poco de todo. Bajo ésta reflexión, no parece ridículo pensar que Monet codiciaba

los jardines que luego pintaba, al tiempo que Manet apetecía la comida que inmortalizaba.

La experiencia fundamental del artista es la de controlar la realidad a través de la creación. El mundo exterior no le pertenece, pero el interior sí. Con esto se da una especie de fenómeno dialéctico: la realidad rodea al artista en cuanto ser existente, luego el artista rodea a la naturaleza en cuanto abstracción, y finalmente aparece la obra, ya no como abstracción de la realidad, sino como realidad misma. Ni siquiera es tan primordial la noción de trascendencia en el sentido de conciencia superior o contemplación, como pasa con el sentimiento oceánico o de criatura; la experiencia íntima con la naturaleza y su deseo de controlarla lleva al artista a crear cosas *supra-naturales*. La trascendencia del artista termina siendo el resultado de su acción, no su motivación. El valor supremo, en cuanto tal, es su instinto inmanente.

Las obras de orden religioso, por otra parte, sugerirían que el artista pretende rendir culto en vez de controlar. Quizá ese es el verdadero propósito de aquellas obras artísticas que sólo imitan, ya sea pasajes míticos o personajes venerables (o infames, en contraste), pero de ningún modo se trata del designio del verdadero artista. Quien crea auténticamente obras que terminan siendo compatibles con la religión o el culto, no está pensando en la propaganda divina, sino en el control de su relación subjetiva y espiritual con la divinidad. El artista no necesariamente tiene que ir en contra o a favor de ninguna ideología. Para el creador piadoso, los valores religiosos son el objetivo de su control. De esta forma, tanto el arte religioso como el sublime, tienen que ver con sentimientos morales e inmorales, respectivamente, pero únicamente son una forma de suponer lo que el artista desea en su mundo; si el mundo real fuera suyo, sería como sus obras.

Como toda la humanidad, el creador es una persona insatisfecha, pero no de cosas funcionales o generales, no se trata de sexo ni de hambre, sino de control. Y tal manía de control no es irracional, quizá involuntaria, más no equiparable a un impulso de locura; el artista posee una clase de inteligencia que no se expresa en una primera instancia lógica, sino en una segunda de mayor

libertad, como lo sugiere Menke a quien citaré apropiadamente más adelante en el quinto apartado.

La búsqueda por aniquilar la insatisfacción que siempre le acompaña, lleva al artista a crear mundos distintos al real, pero no irreales para él. Cada obra es un mundo y ese mundo nuevo le pertenece mientras continúe el proceso de creación. Del mundo real sólo necesita una idea, una noción, pero cuando ha empezado a hacer suya la realidad de su obra, nada existe fuera de ésta. Y aunque esto último parezca empatar con lo característico de la Μίμησις, hay que decir que el artista no siempre desea controlar lo más inmediato y natural; muchos han buscado el control sobre lo abstracto, como la *eternidad* (cosa en realidad ajena al ser humano; se especulará sobre eso al final del último apartado).

Sin embargo, sería una necesidad no aceptar que para traer algo material al mundo se necesitan materiales. El arte, desde siempre, ha sido instrumental. Quien no emplee herramientas para crear una obra, no puede hacerla real. La historia tiene noticia de los artistas que crearon, pero es imposible saber de aquellos que, teniendo igualmente una disposición de control imperiosa, por algún motivo nunca dejaron pruebas palpables. Similarmente, sucede con aquella vieja paradoja que arroja la pregunta: si un escritor elabora una novela y ésta (único ejemplar) se destruye antes de que alguien pueda leerla ¿se trata de arte?

Las herramientas del creador, sea cual sea la disciplina de aquellas que se consideran arte, ayudan a que el mundillo suyo exista de verdad en la realidad. Éstas abarcan desde cosas usuales, como papel, pintura o cuerdas, hasta elementos más complejos como el lenguaje, el espacio o el tiempo. Y es que, si el ser humano pudiera asimilar cinco dimensiones, en las cinco haría arte el creador. Hablando de forma general, cualquier cosa podría ser una herramienta para el arte. Así, los verdaderos creadores no se limitan a lo preestablecido en cada disciplina; parece que las obras más geniales del arte son las que trasgreden la convencionalidad. Aún más, muchos de los artistas más recordados, son los que inventaron sus propios instrumentos, técnicas y hasta disciplinas.

Con todo, lo fundamental en el crear es justamente la inclinación instintiva del creador. Como dije antes, las herramientas ayudan a traer el arte a la realidad, y eso sólo puede conferirles un valor mediático, de la misma manera que el talento, como se expuso al inicio del apartado. Una vez materializada, la obra es un objeto como todo lo demás en el mundo, al fin de cuentas. Empero, el auténtico fenómeno del arte, instinto creador y voluntad especial, no puede hallarse en ningún objeto, sólo en el artista. Su abstracción consciente de la realidad a la interioridad en un intento por apaciguar su voz interior, es la única y auténtica experiencia del arte. La obra acabada ya no es pertenencia suya puesto que, como objeto, es susceptible del contacto y la interpretación de los demás. Más éste ya no necesita interpretarla para experimentarla; ya la vivió.

Dado el desarrollo de éste apartado, la lectura sugeriría que sólo algunos pueden experimentar el verdadero fenómeno del arte. Si hasta el momento se admite tal idea, entonces sería prudente procurar explorar qué hace que solamente unos cuantos, entre millones, se vean inclinados a poseer una disposición tan excepcional.

## DE LA ESTÍRPE MÁGICA

Piénsese, pues, en las primeras sociedades humanas, su distribución ocupacional y las arcaicas jerarquías. La actividad del ser humano siempre estuvo encaminada al progreso, entendido como la facilitación y dignificación de la existencia; mejoramiento de la condición humana. El orden de la sociedad, entendiéndose como tribus o pequeños pueblos en principio, giraba en torno a éste propósito. De ahí la relevancia de los quehaceres funcionales. Por otro lado, existía también una forma distinta de mejoramiento, menos explícita, pero, según la creencia popular, igual o más práctica. Ésta no empleaba instrumentos rudimentarios como aquellos destinados a abastecer la alimentación o el vestir. Asimismo, y aún más importante, se trataba de una actividad restringida, no popular.

Se trata de la magia. Su presencia en las sociedades primitivas no sólo era un hecho habitual, sino fundamental. El administrador de ésta, el mago, entendía las leyes del mundo que no eran claras para todos; no se trataba de un conocimiento de leyes naturales, sino *sobrenaturales*. Dichas leyes influían de forma misteriosa sobre los acontecimientos del mundo y sobre la misma vida de las personas. Por eso la imagen del mago era tanto respetada como temida. Su *arte* consistía en provocar debidamente el suceso de las leyes sobrenaturales y, al hacerlo, éstas nunca fallaban. Su manera de actuar, comprendida en hechizos y encantamientos, era fruto de su de su búsqueda personal por encontrar y dominar el *hilo negro* de la realidad.

No obstante, el mago no comprendía su relación con lo sobrenatural en el sentido científico (racional) o moral (normativo), sino de forma abstracta y subjetiva. Éste, además, creía sinceramente en la realidad superior que pretendía dominar. Frazer dice al respecto:

(el mago) razona exactamente como digiere sus alimentos, esto es, ignorando por completo los procesos fisiológicos y mentales esenciales para una u

otra operación: en una palabra, para él la magia es siempre un arte, nunca una ciencia. El verdadero concepto de ciencia está ausente de su mente rudimentaria. Queda para el investigador filosófico descubrir el camino seguido por el pensamiento que fundamenta la práctica del mago; desenredar los hilos que en reducido número forman la embrollada madeja; aislar los principios abstractos de sus aplicaciones concretas: en suma, discernir la ciencia espuria tras el arte bastardo.<sup>18</sup>

Para este punto, la relación entre magia y arte ya debe estar esclarecida. Ambas son un instinto y tratar de explicar el por qué sería entrar en discusiones tan abundantes e indeterminadas como lejanas al espíritu de éste escrito. En las primeras sociedades sólo había uno o un pequeño grupo de individuos aptos para una tarea tan misteriosa, el resto respetaba su condición. Igual pasó con el arte hasta antes de los tiempos modernos. Después, la visión cambió y todos se creyeron idóneos para realizar las obras que sólo la estirpe mágica llevaba a cabo en otros tiempos. El malentendido está precisamente en eso: no se ha vislumbrado aún que los artistas (auténticos) son un linaje fortuito y especial que descende de los mismos magos ancestrales.

Un pensador italiano del siglo pasado sugiere ya todo lo que he venido exponiendo desde el inicio, pero no llegó nunca a concretar la propuesta entre arte, magia y control, en el sentido que se aborda en éste ensayo. Se trata de Papini. En la obra *Gog*, donde el autor hace hablar a Frazer con sus propias palabras, se dice lo siguiente:

La magia ha sido el puente único y necesario entre la animalidad y la cultura (...) ya he hecho notar estas verdades en distintas partes de mis libros, pero nadie las ha reconocido ni sospechado. Comencemos por las artes. En lo que se refiere a la música la demostración ya está hecha, y de un modo persuasivo, por un musicólogo francés: Combarieu. La música en los tiempos más remotos, no es más que un ramo del arte de los encantamientos. El teatro, como saben todos, no es más que la desviación de las primitivas ceremonias litúrgicas, esto es,

---

<sup>18</sup> James George Frazer, *La rama dorada*, Trad. Elizabeth Campuzano, F. C. E., México, 1981, p. 34.

fundamentalmente mágicas, y la danza, como ha demostrado Hirn, tiene el mismo origen. De la poesía se puede decir lo mismo: los más antiguos fragmentos, tanto en los *Veda* como en la literatura arcaica latina, son fórmulas mágicas, palabras potentes que, ayudadas del ritmo, debían evitar los males o atraer hacia nosotros los dones de los dioses. Las pinturas primitivas que encontramos en las cavernas son obras de brujos que se servían de estas imágenes para hacer que fuese fructífera la caza de los hombres paleolíticos, fundándose sobre uno de los principios esenciales de la Magia simpática. Crear una imagen, significa, para el mago, conquistar el poder sobre la cosa representada. A la misma razón se debe el origen de la escultura: ustedes saben que incluso en la Edad Media se acostumbraba, para matar con seguridad a un enemigo, modelar en cera o en barro una estatuita que se le pareciese y luego romperla o exponerla a la llama. Lo que se hacía en la estatua era sentido por el modelo. La escultura egipcia, tan realista, era un expediente mágico para conservar, más allá de la muerte, la integridad corporal para la esperada resurrección. Las formas más arcaicas de la arquitectura, como los *dolmens* y los *cromlechs* servían, como sabemos, para los misteriosos ritos que tenían más de mágico que de religioso. Si quieren una demostración más amplia pueden leer un estudio de mi amigo Salomón Reinach, aparecido en la *Anthropologie* de 1903.<sup>19</sup>

Siguiendo a Papini, es natural admitir que el artista no es otra cosa sino un mago moderno. Ambos buscan el control del mundo por medio de expresiones misteriosas (o abstractas) y singulares. El arte es lo resultante de su anhelo por el dominio. Esa disposición de dominar no se explica por otro medio más que por un instinto singular y azaroso, pero real. Y si se admite lo revisado hasta ahora, hay que decir que las obras de arte sólo pueden ser el deshecho de una actividad instintiva, no más.

Por lo anterior, es posible diferenciar a un mago, es decir, un artista verdadero de uno falso: el que se guía por su instinto y se vuelve indiferente al resultado (la obra) es auténtico. Sin embargo, se podría objetar que para los magos sí era importante el resultado de su actuar y las consecuencias de éste. Un

---

<sup>19</sup> Giovanni Papini, *Gog*, Trad. Mario Verdaguer, Época, México, 2010, pp. 231, 232.

magos era justamente acreditado tal por la eficacia de sus hechizos, prueba palpable de su disposición. Evidentemente, tanto el mago como el artista son reconocidos por sus signos exteriores; por lo que hacen en el mundo. Como ya se dijo al final del apartado anterior, quien no se expresa en la realidad, no puede considerarse creador de algo, a pesar de su instinto.

Pero los magos fueron seres instintivos y su único objetivo era el control. Ese mismo instinto está en el artista, por lo que, independientemente de la autenticación o descalificación social, éste sigue creando según su impulso. Una vez finalizada una obra y emprendido un proyecto nuevo, la primera ya no representa una prioridad para él. Es más, muchas veces, éstos desprecian sus obras anteriores. Equiparable, un tanto, a toda actividad instintiva; todos pueden recordar un exquisito banquete o una excitante relación amorosa por la mera satisfacción del instinto, no pensando ciertamente en las consecuencias materiales. Aunado a lo anterior, no debe parecer extravagante denominar al artista como un ser egoísta, pues sólo piensa en él mismo. No se trata de una persona sociable, y si lo fuere, sólo presentaría una apariencia superficial. El recóndito motivo de sus deseos es una cosa íntima e inmanente.

La vida del artista no es convencional; tiene otras necesidades, pero ninguna equiparable a su ambición de control. Raramente puede sentirse a gusto mientras no se encuentre en el desarrollo de la creación. Cualquier cosa (material o inmaterial) puede ser el objeto de su instinto, por lo que su afán de control quizá nunca llegue a satisfacerse. Ésta situación le obliga a seguir creando hasta el fin de sus días. Dicho de otra manera, jamás conseguirá controlar el mundo. Pero la lucha con la realidad y consigo mismo es atestiguada por quienes presencian su obra. Desde lo utópico hasta lo distópico, desde lo moral hasta lo inmoral, desde lo bello hasta lo grotesco, desde lo sublime hasta lo geométrico; la obra sólo da fe de los motivos que le quitaban el sueño a su creador.

Más, si la intención del creador fuera satisfacer a voluntades ajenas, el arte podría ser una cosa mucho menos interesante de lo que en verdad es. Crear por crear (o por cualquier otro motivo distinto a una búsqueda personal aguda)

esperando la recepción, aprobación o crítica de los demás, sólo puede considerarse una actividad corriente y ordinaria. Si la obra de arte es la médula de lo que se considera artístico, entonces la humanidad sigue sin advertir la mística labor de unos cuántos seres especiales. Todos aquellos que se han centrado en el escrutinio de la mera obra y la experiencia estética posterior a la creación no han podido concluir nada definitivo, ni en la antigüedad ni en nuestros días.

Por eso, abordar una obra de estética seguramente convertirá a su lector en una persona más culta, pero no le ofrecerá ninguna respuesta. A veces, la sensación después de la lectura se equipara a la de un mal partido de fútbol: no se pierde nada si se omite. La postura del artista por instinto debe ser aceptada junto con la premisa de que éste nunca tiene intención de hacer las cosas por los demás; siempre es por él o ella misma. Ese egoísmo es igualmente instintivo. En la búsqueda por el control de lo externo, el artista puede perder control (socialmente) sobre su misma persona. Por eso, es muy difícil identificar a alguien que busca incansablemente el dominio intelectual de la realidad como única prioridad (equiparado a la *πρωίησις* y a las experiencias de conciencia superior o místicas ya revisadas), con alguien que posee éxito, fama, riqueza y otras condiciones sociales gratas, y que, además, se dice artista.

Era Rubinstein quien le refería a Chaikovski la idea de que un artista debe estar dispuesto a morir de hambre. No se puede esperar que ningún descendiente de mago tenga una vida exenta de magia, pero tampoco resulta admisible la imagen de un artista feliz y satisfecho por lo poco que ha logrado controlar el mundo. La miseria y el sufrimiento suelen ser acompañantes fieles del creador. Su egoísmo, odio, tristeza y excentricidad no son facetas sociales, son consecuencias de su destino. Poco de artistas tienen las figuras excéntricas del internet y los medios. Bajo éste parámetro, algunos de los grandes nombres en el arte podrían perder peso; hablaba de Dalí como artista en el primer apartado, ahora sólo hablo de él como mera imagen.

A pesar de toda la tribulación que acarrea el afán de controlar y crear, los artistas supondrían tener más integridad y congruencia que el resto de la gente, y

eso ya es decir demasiado. El instinto ancestral enjaula al ser singular, pero le libera de las convenciones. Ese fenómeno ha sido admirado y envidiado a lo largo de la historia por quienes no poseen el gen mágico. De ahí que en la antigüedad arcaica se tergiversara la figura del mago y en la edad moderna la del artista.

Según Frazer, cuando los primeros esbozos religiosos, más elaborados que la magia rudimentaria, comenzaron a aparecer, en donde las deidades eran concebidas con la voluntad de hacer bien o mal en el mundo, el perfil del mago cobró todavía más relevancia. Era él quien tenía la responsabilidad de interactuar con los seres superiores por el bien de todos. La paradoja está en que, si las leyes sobrenaturales siempre son efectivas (por ser justamente leyes, fundamentos) más allá de la voluntad divina, los dioses no pueden hacer nada para evitarlas. Con esto, el mago, quién tenía la facultad para maniobrar directamente con esas leyes sobrenaturales, era, incluso, más poderoso que los dioses: su control era absoluto<sup>20</sup>.

La transición histórica entre magia y religión no es tan clara ni tan inmediata. Una surge de la otra y sus elementos fundamentales suelen estar estrechamente ligados. Cuando las figuras divinas se concibieron como todopoderosas, superiores también a las leyes sobrenaturales, el problema latente con los magos fue que éstos, o tuvieron que someterse a las representaciones de deidades omnipotentes, o rebelarse ante ellas. Pero la presunción del mago no se subyuga a terceros, por lo que, con todo y religiones instauradas, siguieron su búsqueda inmanente. Esto provocó el advenimiento de su principal opositor: la casta sacerdotal.

Los sacerdotes, fervientes y subordinados a la voluntad divina, lejanos de la altanería y libertad de los magos, terminaron por absorber a éstos últimos. Las sociedades cambiaron y, con ello, advinieron cosmovisiones nuevas. El cambio de lo mágico a lo religioso está explicado de manera sencilla en Frazer; entre no tener ninguna respuesta por el origen y sentido de la vida, la religión parece más

---

<sup>20</sup> Cfr. James George Frazer, *Op. Cit.*, pp. 74-78.

congruente que la magia<sup>21</sup>. Por mi parte, no he tenido la intención de agotar la postura y discusión antropológica, de ahí que hablara de la magia de una manera más vaga que precisa; pero resultaba tan prudente como provechoso aludir a los orígenes de un *quehacer* tan singular.

Así pues, a lo largo de la historia, la noción de la hechicería fue decayendo y transformándose, siempre al margen de las jurisdicciones sacerdotales. No es que los magos hayan desaparecido por completo, la cuestión está en que se les arrebató su valor más transcendental: su libertad de control. Los sacerdotes actuales tienen algo de mágicos y místicos, así como los brujos de nuestros días se someten igualmente a ideologías y creencias. Bajo ninguna óptica, éstos pueden considerarse magos en el sentido genuino. Son los artistas, personajes insospechados, quienes realmente evocan el control ante lo natural y sobrenatural.

Es curioso pensar como muchos siglos después de acontecida la mutación social de la magia a la religión, Nietzsche criticó a la casta sacerdotal y su perversión de la condición humana. Liberar al ser humano de la religión y su inherente moralidad, le permiten regresar a la libertad de su estado arcaico. Quizá en el futuro, se logre elaborar una crítica igual de penetrante, pero esta vez aplicada, no a la degeneración moral, sino a la artística.

Para cerrar éste apartado, tengo que hacer la pertinente observación de que, tanto para Frazer como para Papini, la estirpe mágica no existe. En Frazer, todos los humanos arcaicos eran magos en cuanto podían aplicar lo que él denominó *magia simpatética*; mientras en Papini, todos los modernos, no sólo los artistas, son descendientes de magos; la idea de un linaje especial no aparece en sus escritos.

---

<sup>21</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 83, 84.

## EN LA QUIMERA DE LOS EXPERTOS

Es menester señalar que suele ser excepcional el hecho de que el artista se ponga en los zapatos del teórico: generalmente a los creadores del arte no les interesa dar explicaciones sobre su actividad y obra, son los espectadores quienes se hacen preguntas. La relación con el arte de algunos de los más grandes estudiosos de la estética solamente se basó en su interacción con las obras de otros, y su percepción personal ante éstas. Eso, y la documentación de análisis anteriores realizados, igualmente, por meros observadores. No resulta sorprendente pues, que muchas de las interpretaciones dadas en el arte estén lo más alejadas posible de la realidad del artista, como se revisó en el segundo apartado con el ejemplo de Valery.

Lo anterior explica por qué la experiencia de lo estético constituye el objeto *per se* de la estética. A veces, los tratadistas del fenómeno artístico sólo se proponen realizar justamente eso; una fenomenología. Otras veces, un poco menos que eso; se busca la significación simbólica o semiótica. Empero, para los grandes filósofos, el arte y su experiencia suelen formar parte de una explicación más amplia por el sentido de la condición humana. Se trata, entonces, de un simple engranaje del sistema totalitario que pretende develar la realidad de la existencia. Ciertamente, el arte no es el objeto principal de sus estudios. Incluso, de forma imprudente con seguridad, se puede afirmar que algunos de éstos ni siquiera estaban interesados en el asunto del arte, pero debían *pasar por ello* para impregnarle validez sus sistemas teóricos.

Entre tanta especulación, es posible encontrar algunas opiniones con respecto a la figura del creador artístico. No obstante, hay que advertir que en todos los casos, la concepción del artista está estrechamente ligada a la imagen de la obra y a la posterior experiencia estética (por no mencionar que los tres elementos anteriores suelen estar igualmente relacionados con conceptos de mayor generalidad, como la moral o el conocimiento, por decir algo). De esta

manera, resulta realmente difícil comprender aisladamente qué consideraban un artista aquellos cuya reflexión se empecinó en el tema del arte. Con todo, la única esperanza fructífera e interesante para éste ensayo, por toda la argumentación realizada en los apartados precedentes, es tratar de rescatar las propuestas, no en torno a la obra o a la experiencia, sino sencillamente al creador de éstas.

Hay que advertir, entonces, que en Platón el arte y el hacedor de ésta jugaban ya un papel relevante en la especulación filosófica. De hecho, desde Hesíodo y Homero, pasando por los tradicionales siete sabios y hasta los presocráticos, el espíritu artístico, en el sentido de creación y belleza, acompañaba la cosmovisión extendida de la Grecia arcaica. El papel de lo artístico en la poesía antigua, anterior a la filosofía y la ciencia, ha sido objeto de discusión entre los investigadores del arte del pasado y del presente. De ahí que se sugiriera que la concepción de la belleza que se tenía hace más de dos mil años, no sólo era menos compleja que la actual, sino que, incluso, podría haber sido más rica, como lo propone Konstan<sup>22</sup>.

En Hesíodo, pero sobre todo en Homero, hay una *manipulación* de la tradición mítica, hasta entonces transmitida únicamente de forma oral. La poesía milenaria tuvo consciencia de que podía plasmar por escrito las historias fantásticas de siempre, pero con mayor dramatismo y sensibilidad; se trataba del nacimiento de lo épico. Los pensadores posteriores, que poseían una ambición más objetiva que la de los poetas, describieron el origen del mundo y la naturaleza con teorías que hoy día parecen igual de míticas. La noción de ἀρμονία, citada anteriormente, es esencial para, siquiera, aspirar a concebir un poco del pensamiento griego real de aquellos siglos.

Así, en Tales, el agua suponía el alma del mundo, en Anaximandro todo surgía por una injusticia necesaria, contrariamente la justicia era el motor de la vida en Heráclito; los pitagóricos concebían una realidad numérica en el fondo de

---

<sup>22</sup> Cfr. David Konstan, *El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente*, Nova tellus [online], 2012, vol.30, n.1 [citado 2021-11-24], pp. 143-145.

las cosas, y cuanto estaba más allá del alcance de la vista en la naturaleza, era simétrico y ordenado. Fue Parménides quien revelaría una verdad tan analítica como fundamental dentro de un contexto absolutamente poético: él mismo fue elegido de entre todos los mortales por una deidad misteriosa (femenina) para realizar un viaje trascendental cargado de simbolismo y ornamentación, sólo para escuchar lo que tiempo después sería identificado como principio de identidad. Es decir, un ancestral tratado de filosofía lógica escrito en forma de hexámetros poéticos. Nadie en los veinticinco siglos posteriores de filosofía ha tenido tal pretensión.

Pero todos ellos no se preguntaban por el artista (aunque cabe mencionar que tampoco por el ser humano en sí). Ellos mismos eran artistas por querer controlar la realidad, ya no de manera vaga u oscura, como los magos ante lo sobrenatural; sino con el intelecto y la razón. Es Platón quien buscará definir el arte y su creador en un plano completamente racional; primero como mera duda en el *Hippias Mayor*, luego como fenómeno, en el *Ion*, para finalmente incorporar sus ideas al respecto en su teoría de las ideas, expresada, entre otros diálogos, en la *República* o el *Banquete*. Es de éste último donde se encuentra lo siguiente:

Tú sabes que la idea de <<creación>> (*poíesis*) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de estas son todos creadores (*poietai*).<sup>23</sup>

Pero Platón concebía la creación en el sentido más exigente, pues un hacer artístico basado en la *ποίησις* debía estar guiado siempre por la razón, y ésta conduce necesariamente a lo trascendente, es decir, lo bueno, bello y eterno: lo verdadero. Por eso, los únicos artistas con valor para el filósofo ateniense, eran aquellos capaces de transmitir lo fundamental de la razón, mientras los que sólo se guiaban por sus sentimientos o ambiciones personales no podían tener cabida en un Estado ideal, como quedaría advertido en la *República*. El artista, para

---

<sup>23</sup> Platón, *Diálogos I*, Trad. Marcos Martínez Hernández, Gredos, Barcelona, 2010, p. 741. [Banquete, 205 c]

Platón, es un ser que entiende la verdad que proporciona la razón, y la expresa de forma sencilla y atrayente; un educador para la sociedad<sup>24</sup>.

Con esto, Menke señala, siguiendo a Gadamer, que el poeta (por lo demás, la figura artística por excelencia en los tiempos platónicos) actúa por *locura y obsesión divina*, y ese entusiasmo no puede considerarse un saber práctico o una acción de razón o bien: justo aquí reside la crítica de Platón al arte. Pero tal obsesión del artista, es lo que la disciplina estética denominaría *obscuridad*, esto es, el carácter interior (e indeterminado) del artista. Sin embargo, dicha entusiasmo, llámese obsesión u obscuridad, no es mal visto, inversamente de Platón, dentro de la estética. Por eso Menke, señalando que en Platón ya existían las ideas que se presumen modernas, considera al estudio estético como un *platonismo invertido*<sup>25</sup>.

Más la reflexión de Menke no termina en lo anterior; la razón por la que en la corriente estética no se desprecia la obscuridad del artista, es porque ésta es comprendida como reflexión. En sus propias palabras:

Sócrates no describe al poeta como alguien que habla a partir de un saber propio, “merced al arte”, sino como impulsado “por una inspiración divina”; los poetas no son más que “los órganos de la divinidad” (...) El “fondo oscuro”, es decir, el abismo del que habla la estética, está, por el contrario, *en* el poeta. Y paradójicamente, está precisamente allí donde éste posee facultades racionales cuyo uso consciente de sí mismo constituye al poeta en la medida en que es también perito, sujeto práctico. Poetizar, entendido de modo estético, no significa transmitir inconscientemente los susurros de las musas sino (re-) transformar las propias facultades conscientes de sí mismo en fuerzas inconscientes.<sup>26</sup>

En Menke, el artista no es un individuo inconsciente, irreflexivo o irracional, más bien, es alguien que, equiparado al filósofo, piensa, deduce, conoce y,

---

<sup>24</sup> Cfr. Platón, *Diálogos II*, Trad. Conrado Eggers Lan, Gredos, Barcelona, 2014. [República, libro X]

<sup>25</sup> Cfr. Christoph Menke, *Estética y negatividad*, Trad. Peter Storandt, F. C. E., México, 2011, pp. 80, 81.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 82.

además, expresa lo que sabe. La diferencia radica en que su actividad se desarrolla en un plano que no está determinado por la lógica. Con todo, Menke se declara incapaz de resolver la discusión milenaria entre la relación filosofía y arte, que se puede expresar en la cuestión ¿La sabiduría surge del pensamiento racional o del entusiasmo poético? Él no es ni el primero ni el último en acusar a Aristóteles como el pensador que abrió la brecha entre filosofía y arte. La disciplina estética surgió siglos después, como ya se dijo, pero algunos de sus problemas más puntuales estaban ya en la reflexión aristotélica.

Se abordó brevemente la cuestión de la ποιησις en el segundo apartado, empero, sin mencionar que, para Aristóteles, el valor por antonomasia de tal práctica es la Μίμησις. Ésta es parte de la condición humana (si es que se puede hablar de algo como tal en Aristóteles) y hasta cierto punto, todos son capaces de realizarla en sentido artístico. No obstante, hay personas más dotadas que otras, pues, en general, se requiere que el artista posea una inclinación innata, conocimiento de su acción y práctica. De esta forma, se entiende que la Μίμησις no es mera copia o reproducción, como también se revisó de pasada en el apartado *la cosa del arte*. En términos generales, Aristóteles afirma:

El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación.<sup>27</sup>

Con esto se entiende el papel capital de la Μίμησις para el estagirita. De hecho, desde entonces y hasta no hace mucho, la creación artística se concebía de manera general en ese sentido. El arte, como imitación, suponía la ilusión de que el espectador podía experimentar una tragedia, por ejemplo, en su propio sentir durante la exposición a la obra, pero volver a su realidad una vez finalizado el contacto con ésta. El arte imitaba la naturaleza en cuanto elemento común, pero el drama, la comedia, o cualquier sensación específica, debían ser propuestas por

---

<sup>27</sup> Aristóteles, *Obras II*, Trad. Valentín García Yebra, Gredos, Barcelona, 2014, p. 398. [Poética, 1448 b 5-9]

el creador de la obra. Esa relación intrínseca entre espectador y obra se debía a la *κάθαρσις* (que en la modernidad se traduciría como la teoría *ilusionista* del arte<sup>28</sup>).

Sin advertirlo, ahora la especulación de Aristóteles se encuentra típicamente enfocada en el espectador y su relación con la obra. Esto no es casual; mucha de la indagación por el fenómeno del arte empieza obligatoriamente en la consideración del artista cual creador (como mero paso previo), para luego analizar lo que se considera estrictamente arte. Un ejemplo latente de esto se halla en Heidegger, quien insinúa abordar la pregunta por el arte desde el artista como creador y desde la obra como creada, pero que, en cambio, terminaría desarrollando un pensamiento distinto:

Origen significa aquí aquello de donde una cosa procede y por cuyo medio es lo que es y como es. Lo que es algo, cómo es, lo llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta sobre el origen de la obra de arte interroga por la fuente de su esencia. La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella. Pero ¿cómo y de dónde es el artista lo que es? Por medio de la obra; pues decir que una obra enaltece al maestro significa que la obra, ante todo, hace que un artista resalte como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo, ninguno de los dos es por sí solo el sostén del otro, pues el artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre.<sup>29</sup>

El arte, no como ente independiente del artista y la obra, sino como fenómeno de la actividad humana, jugaría un papel importante en el sistema de Hegel, por lo que éste también elaboraría un tratado estético donde dedicaría algunos pensamientos a la figura creadora. Sin entrar de lleno en cuestiones de distinto fondo, como se advirtió al inicio del apartado, el artista para Hegel es

---

<sup>28</sup> Cfr. Valeriano Bozal (Ed.), "Arte e ilusión" (Francisca Pérez Carreño) en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas volumen II*, Visor, Madrid, 1999, pp. 318-330.

<sup>29</sup> Martín Heidegger, *Arte y poesía*, Trad. Samuel Ramos, F. C. E., México, 2018, p. 35.

equiparable al *genio* de Goethe, excepto por la idea de un estado de entusiasmo, propio de un *espíritu singularmente dotado*, pero ajeno a leyes universalmente válidas y a una reflexión consciente sobre su *producción instintiva*<sup>30</sup>. El creador artístico se expresa en Hegel bajo los siguientes términos:

Hemos de constatar como aspecto esencial que, si bien el talento y el genio del artista implican un factor natural, no obstante, requieren ineludiblemente la formación mediante el pensamiento, la reflexión sobre la manera de su propia producción, así como ejercitación y habilidad en el producir.<sup>31</sup>

Y más adelante señala:

Si la obra de arte, como producto del espíritu, ha sido hecha por el hombre, hemos de preguntar, finalmente, para sacar un resultado más profundo de lo que llevamos dicho, cuál es la necesidad que induce al hombre a producir obras de arte (...) La necesidad universal y absoluta de la que mana el arte (según su aspecto formal) radica en que el hombre es una conciencia *pensante*, o sea, él hace por sí mismo y *para sí* lo que él es y lo que es en general. Las cosas naturales son tan sólo *inmediatamente* y una vez. En cambio, el hombre, como espíritu, *se duplica*, por cuanto en primer lugar es como las cosas de la naturaleza, pero luego es también para sí, se intuye, se representa, piensa, y sólo es espíritu a través de este activo ser para sí mismo. El hombre logra esta conciencia de sí en una doble manera: en *primer lugar, teóricamente*, en tanto él ha de hacer consciente en el interior lo que se mueve en el pecho humano, lo que allí arde e impulsa, ha de intuirse y representar lo que el pensamiento encuentra como la esencia, tiene que darse forma fija y conocerse solamente a sí mismo tanto en lo producido por él como en lo recibido de fuera. En *segundo lugar*, el hombre se hace para sí mediante la actividad *práctica*, por cuanto él tiene la tendencia a producirse y conocerse en aquello que le es dado inmediatamente, en lo que existe para él externamente. Lleva a cabo este fin mediante la transformación de las cosas exteriores, en las que imprime el sello de su propio interior, para encontrar de nuevo en ellas sus propias características. El hombre hace esto para,

---

<sup>30</sup> Cfr. G. W. F. Hegel, *Lecciones de estética*, Trad. Raúl Gabás, Edicions 62, Barcelona, 1989, p. 26.

<sup>31</sup> *Ibíd.*, p. 27.

como sujeto libre, quitar también al mundo exterior su áspera extrañeza y gozar en la forma de las cosas exteriores solamente una realidad externa de sí mismo.<sup>32</sup>

Hegel da por sentado lo que es el artista, y de ahí pasa a preguntarse propiamente qué es el arte, recurriendo a la Μίμησις, la expresión de lo bello y lo sublime, el juicio estético y demás. Su definición del artista no puede ser menos oportuna en confrontación con éste trabajo, por la idea del crear a partir de un entendimiento previo de las fuerzas más profundas situadas en el interior; una vez asimiladas éstas, el artista toma lo que tiene al alcance, materialmente, para transformarlo a su manera y de acuerdo a su necesidad. El resultado es el esfuerzo plasmado por hacer suyo lo que, siendo exterior, no le pertenece. Hasta ese punto, la visión hegeliana del creador empata con la de éste ensayo.

Ahora bien, un autor que prestó mayor atención a la expresión puramente creadora (aunque realmente sólo fuera un preámbulo de su sistema filosófico posterior) fue Croce. En su teoría, el arte, al igual que la lingüística, funge como medios de *expresión*, y ésta, a su vez, supone el primer peldaño de su razonamiento teórico total denominado *filosofía del espíritu*. Así, entonces, la expresión comprende lo básico en el ser humano. No obstante, la relevancia de tal propuesta es que la expresión y la *intuición* se encuentran completamente ligadas e identificadas como un mismo fenómeno. De esta forma, explica:

Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, formando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlos.<sup>33</sup>

Quien no expresa, no intuye y, por tanto, no realiza una actividad propia del espíritu. Artísticamente, la intuición-representación hace que el artista sea, en cuanto tal, un creador. Al igual que otros pensadores, Croce sitúa al arte en un

---

<sup>32</sup> *Ibid.*, pp. 29, 30.

<sup>33</sup> Benedetto Croce, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Trad. Francisco Beltrán, Madrid, 1926, p. 53.

plano, no lógico, sino fantástico. Más, su peculiar estética aborda la inmanencia del artista, como fenómeno autónomo y desligado del significado o valor de la obra para los espectadores. Con respecto a esto, afirma Cassirer:

Croce se interesa únicamente por el hecho de la expresión y no por el modo; considera que el modo no importa ni para el carácter ni para el valor de la obra de arte. Lo único que importa es la intuición del artista y no la encarnación de esta intuición en un material especial. El material tiene una importancia técnica pero no estética. La filosofía de Croce es una filosofía del espíritu que subraya el carácter exclusivamente espiritual de la obra de arte. En su teoría, toda la energía espiritual se contiene y se gasta en la formación de la intuición. Cuando se ha terminado este proceso, se ha acabado la creación artística. Lo que sigue no es más que una reproducción externa necesaria para la comunicación de la intuición pero que nada significa con respecto a su esencia.<sup>34</sup>

En sentido estricto, la visión de Croce, de la experiencia artística creadora, valiosa por sí misma, no por el resultado, es independiente de los materiales externos (pues como se dijo en el apartado tercero, si el ser humano fuera capaz de desenvolverse en más dimensiones, haría arte en otros niveles); es, en parte, el fundamento de éste ensayo. Sin embargo, hay que decir que Croce sólo abordó el tema para enfrascarse más adelante en discusiones lingüísticas, políticas e históricas. Éste, al igual que los demás pensadores citados a lo largo del apartado, no se considerarían artistas (ni por ellos mismos ni por opinión popular).

Cabe señalar que existen muchas otras concepciones en cuanto al artista, formadas por pensadores influyentes y reconocidos a lo largo de la historia, pero que sencillamente no tuvieron cabida en éstas páginas. A merced de parecer simplista, considero que extender éste apartado sería desplazar circularmente la reflexión. Lo que un teórico puede comentar sobre el arte y su creador, es lo que, más o menos, todos pueden comentar.

---

<sup>34</sup> Ernst Cassirer, *Op. Cit.*, p. 212.

Por otro lado, hay quienes, escasos pero auténticos, se desarrollaron igualmente en el arte y la teoría. Revisar a algunos de éstos últimos quizá sea un esfuerzo que valga la pena.

## LOS TRES *MAGOS* TEÓRICOS

Si bien se dijo al inicio del apartado anterior que no es común encontrar teóricos del arte que, además, sean artistas, es posible identificar un pequeño grupo de personas que se pueden considerar creadores de arte y, así mismo, de reflexión en torno a ello. En general, éstos hubiesen preferido simplemente dedicarse a la creación artística, pero una razón relevante les llevó a intentar explicar su labor desde un plano distinto. Tal razón será abordada hasta el siguiente apartado. Lo que se puede decir ahora es que, de alguna manera, la reflexión teórica de éstos artistas casi podría pasar por una obra de arte, más que por un estudio analítico.

Entre esos raros *especímenes*, he decidido enfocarme únicamente en tres de ellos. Esto por considerar conveniente, en primer lugar, la confrontación de sus ideas con la tesis del control instintivo expresada a lo largo de éste escrito; en segunda instancia, y quizá menos importante en el rigor académico, por su significación e influencia personal. Finalmente, una tercera razón tiene que ver con la cruda franqueza y la espontánea sencillez en la que se desenvuelven sus discursos. Éstos tres han sido considerados artistas en distinto grado, por lo que me basaré en éste aspecto para establecer el orden en la consideración de su visión artística.

No obstante, asumo necesaria la labor de prevenir, al igual que en el apartado anterior, cualquier expectativa en cuanto a tratar sus teorías de manera íntegra; una vez más, lo que concierne a éste trabajo es lo relativo al artista, y sólo a ello. Así pues, se entra sin más en el desarrollo de la confrontación.

### a) El artista autoproclamado.

Schopenhauer se consideraba a sí mismo un artista, aunque realmente haya pasado a la historia como filósofo. De hecho, era un hábil flautista (ejecutando con dominio la flauta transversal; complejo instrumento de viento).

Toda su vida se sintió fascinado por las obras de arte y su trabajo fundamental, *El mundo como voluntad y representación*, trata en buena medida del arte y la estética. De hecho, la expresión artística suponía para él, el culmen de la *representación* (en orden a uno de los conceptos capitales en su pensamiento). De ahí se puede señalar una postura absolutamente distinta en cuanto al carácter del ser humano entre él y Croce (abordado antes): en el primero, la creación de arte es una de las mayores expresiones humanas posibles, en el segundo es la más básica.

Para Schopenhauer, el artista es quien está dotado de un intelecto sobresaliente; no se trata de un ser de gran capacidad racional, sino intuitiva. En otras palabras, no es alguien simplemente inteligente, es alguien que ve más allá de la mera representación del mundo y sus objetos. Además, tampoco puede tratarse de habilidad o talento solamente, concordando esto con las ideas expresadas sobre el tema en el tercer apartado. De tal cuestión, dice:

También aquí se percibe la diferencia entre el genio y el simple talento; éste es un mérito que radica más en una mayor habilidad y agudeza del conocimiento discursivo que del conocimiento intuitivo. Por eso el hombre de talento piensa más rápido y correctamente que el resto; el genio, en cambio, percibe un mundo diferente al que perciben los demás; lo único que hace es penetrar con mayor profundidad en el mundo ofrecido también a la vista de los demás, pues en su mente se presenta más objetivo y, por ende, más puro y nítido.<sup>35</sup>

Y es que, para Schopenhauer, el artista se identifica con la imagen del genio atribuida a Goethe, y con la que simpatizarían muchos pensadores alemanes de la época, admitiéndola, sin embargo, con ciertas restricciones; ya se revisó el ejemplo de Hegel. Para Schopenhauer, el genio, además de ser poco convencional e intelectual, es capaz de percibir las ideas como vivas. Su visión es plasmada en la obra de arte, por lo que los demás pueden acceder a ella. Esas

---

<sup>35</sup> Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (volumen II), Trad. Rafael-José Díaz Fernández, Gredos, Barcelona, 2014, p. 411.

ideas, a las que el artista es susceptible, pero el resto de las personas no, son aquellas inmutables; se trata de las ideas en sentido *platónico*. Con todo, hay una diferencia notable en la manera de concebir tales ideas con respecto a Platón, pues mientras en el ateniense se accede a ellas por medio de la razón, en Schopenhauer sólo se logra mediante la intuición.

El crear, pues, es objetivar la *voluntad* (según su terminología) en su grado más perfecto e ideal, es decir, contemplar la esencia de las cosas encarnada en las ideas eternas, escapando, a su vez, del mundo y su representación cotidiana. Sin entrar de lleno en conceptos y aspectos propios de la filosofía de Schopenhauer, se puede afirmar que el arte es un medio tangible para abandonar la realidad, en su miseria y sufrimiento continuo, durante la contemplación de ésta. Las ideas platónicas, plasmadas como obra, propician tal situación. Y es aquí donde se concibe la experiencia estética para Schopenhauer, cosa que, por lo demás, es otro tema. Si algo cabe señalarse, como idea absurda en todo caso, es la concepción de que el genio sólo podía ser atribuido a los hombres, no a las mujeres, según el filósofo-artista.

Ahora bien, se presume que el arte es una actividad elevada y sin un fin utilitario en Schopenhauer, a excepción del goce de privarse por un breve periodo de las condiciones mundanales. Sin embargo, esa privación, que consiste en contemplar las ideas inmutables por medio de las obras de arte, es un fin en sí mismo que subordina al quehacer artístico. En el fondo, Schopenhauer, al igual que Platón y mucho otros, no buscaba *objetivar* la labor del artista y el arte por sí mismas, lo que pretendía era servirse de ello para explicar otras cuestiones que, a la postre, terminarían teniendo mayor peso en su doctrina. Por eso, la estética comprende únicamente una parte de la filosofía de éste.

De igual manera, justo por eso, por pensar que el arte no tiene un valor en sí mismo (pues lo valioso en él es que permite contemplar la voluntad objetivada en las ideas verdaderas), se sintió obligado a explicar teóricamente lo que pensaba de ello, no simplemente experimentarlo. Quizá por eso, hoy en día lo conocemos como filósofo, no como artista. Por otro lado, y a propósito del arte

como medio, esta cuestión también está presente en la segunda figura que se revisará en el apartado actual, más en su caso, dicha idea es admitida de forma completamente explícita.

b) El artista negado.

Hacia el final de su vida, Tolstoi admitió que el arte no podía ser más que un medio y los artistas, por ende, simples mediadores. Con tal pensamiento, se reconoció pocas veces a sí mismo como un auténtico mediador. En otras palabras, admitió no ser un artista verdadero, y si lo era, sólo podía aceptarse como uno malo. Contrariamente, ha pasado a la historia como uno de los más grandes novelistas de la humanidad; ya en su tiempo, gente de todos los rincones del imperio ruso lo visitaba y le mandaba cartas con la intención de reconocerle su obra. Cuando se habla de él, se habla de un artista.

La razón por la que Tolstoi se vio inclinado a reflexionar sobre el arte y crear el tratado titulado *¿Qué es el arte?*, es que le molestaba el carácter perfeccionista de los artistas contemporáneos. No encontraba sentido en afinar hasta el hastío una posición de ballet, una sección secundaria de oboe o una línea sobre el óleo. Para él, eso no tenía nada de relación con el carácter general de una obra de arte: los sentimientos. Paradójicamente, él mismo había empleado antes esos métodos perfeccionistas en sus grandes novelas, por lo que, al considerar el arte como algo más espontáneo y menos sofisticado, sintió desprecio por *La guerra y la paz* o *Ana Karenina*.

Para el escritor ruso, el ser humano es capaz de asimilar dos tipos de lenguajes: el lógico o racional (pensamientos) y el sentimental (sentimientos). Ambos son inconmensurables, lo que significa que hay sentimientos que nunca y bajo ninguna circunstancia podrán ser expresados por la razón. La única salida para comunicarlos, es mediante el arte. Con esto, el arte funge como un medio de comunicación humana, trasmisor de sentimientos, de la misma forma que por la lógica se transmiten ideas. Ahora, si en los pensamientos hay grados o categorías, en los sentimientos también. Por eso, los sentimientos buenos son mejores y más

preferibles que los malos; los que aspiran a lo eterno son superiores que los que remiten a lo fugaz, y así sucesivamente.

En éste escenario, el artista es aquél que logra transmitir los mejores sentimientos de forma clara y eficaz. Se pueden transmitir sentimientos malos o desagradables, pero éstos no suponen el carácter más digno y elevado en el ser humano. Al igual que Platón o Schopenhauer, lo fundamental para Tolstoi en el *espíritu* humano es la ética; la búsqueda por lo *bueno*. Así, siendo un comunicador, el artista debe, ante todo, y por bondad, procurar expresar sus sentimientos más excelsos en la obra que realiza, para que, al contemplarla los demás, puedan *contagiarse* de lo artístico. Textualmente, Tolstoi dice:

El grado del contagio artístico se determina por el grado de sinceridad del artista (...) hablo de las tres condiciones del contagio artístico (originalidad, claridad y sinceridad); pero, en realidad, las tres se reducen a la última, que exige al artista que experimente por cuenta propia los sentimientos que expresa (...) cuanto más sincero es el artista, con mayor claridad expresará el sentimiento nacido en su corazón.<sup>36</sup>

En realidad, cualquiera podría ser un artista según Tolstoi, dado que todas las personas tienen la capacidad de sentir. El talento, la técnica y hasta los medios materiales son elementos secundarios; la obra no es el fin. De ahí que el esfuerzo excesivo en retocar detalles significara un aspecto poco artístico y hasta superfluo (pues en esos casos, más que transmitir sentimientos claros y honestos, se transmiten pensamientos e ideas elaboradas). Sin temor de hablar mal de nadie, y siendo uno de los elementos llamativos en su tratado artístico, el escritor ruso crítica el sendero que ha tomado el arte al alejarse de lo sincero y centrarse en lo intelectual. A ésta desviación la denominó *arte elitista*, y señaló como grandes exponentes la poesía de Mallarmé y Baudelaire, o la música de Wagner.

Las objeciones que hace a los nombres anteriores, entre muchos otros que menciona, es que, no siendo honestos, pretenden sorprender, excitar y cuestionar

---

<sup>36</sup> León Tolstoi, *¿Qué es el arte?*, Maxtor, Valladolid, 2012, pp. 171, 172.

o hacer dudar al espectador. El arte, en estos casos, transmite de todo menos buenos sentimientos. Además, tales expresiones artísticas se desenvuelven exclusivamente en una parte de la sociedad: la burguesa. De ahí que el arte comenzara a ser relacionado con lo comercial, lo crítico y lo vanguardista. El resto de la gente era relegada en tal fenómeno. Se supone, desde entonces, que el arte *culto* o *elevado* sólo es experimentable para los especializados.

Sin duda, cualquier teórico que tenga algo de sinceridad, estará de acuerdo con la crítica de Tolstoi. Es evidente que lo más estimado en el arte es lo que no obedece a ninguna convención, justo como se expresó al final del tercer apartado. Las escuelas de arte no pueden realmente formar artistas verdaderos o críticos reales, así como, de existir, las escuelas de hechicería no podrían titular magos y críticos de magos genuinos. Sin embargo, y en el caso actual, la exigencia en los detalles que tanto molesta a Tolstoi se justifica en que, admitiendo la tesis de que el artista es un ser instintivo que busca el control, un auténtico creador intentará justamente controlar cada detalle de su creación. Si bien, en el artista real esto es una necesidad imperiosa, pareciera que, para las escuelas de arte, la perfección es un grado que se aspira alcanzar por medio de la mera técnica.

En cuanto a Tolstoi y la idea del artista como mediador sentimental, es posible equiparlo con Schopenhauer, en tanto que el fin del arte es manifestar algo superior. Al madurar, Tolstoi fue más religioso que artista y no le importó renegar de su faceta como creador, al fin de cuentas, el mundo ya sabía de lo que era capaz.

Por último, y antes de pasar al tercer exponente del presente apartado, debo reconocer a Tolstoi como mi acercamiento personal (e insospechado) al tema del arte; la primera lectura de su reflexión me fascino, mientras las posteriores me hicieron reconocermelo antagonista de su pensamiento. Creo que ahora, con lo expuesto a lo largo de éste ensayo, no podría estar más alejado de él.

c) El artista indiferente.

Hablé ya de Papini en el desarrollo del apartado cuatro, aunque recurrí a él no como artista, sino como pensador. No creo que él mismo se considerara artista y tampoco se ha hablado históricamente de él en ese sentido. Aun así, me reservo el derecho personal a tratarlo como tal<sup>37</sup>. Éste también teorizó en torno al creador de arte y, contrario a Schopenhauer y Tolstoi, su visión del artista no tiene que ver con la contemplación de lo *bueno, bello y agradable*. En su obra *El diablo*, expresa lo que él considera necesario en un artista. Según Papini:

La creación de la obra de arte exige e implica cierta dosis de sensualidad y cierta dosis de orgullo y supone, por eso mismo, algunas complicidades no siempre evidentes con el Diablo. Un artista que no tenga algunas familiaridades con el Diablo, aunque no sea más que para desdeñarlo y dominarlo, no puede ser un verdadero artista.<sup>38</sup>

Si Schopenhauer era decididamente ateo, y Tolstoi exageradamente religioso, Papini no era más que un creyente irónico. Estaba seguro de sus creencias, tanto así que tenía fe en la existencia de Dios y del diablo. Por eso, cuando establece relación entre los artistas y éste último, habla completamente en serio. Tan en serio como Schopenhauer hablaba de la voluntad y Tolstoi de la bondad. En éste caso, el artista no es ni un genio intuitivo ni un mediador de sentimientos, es un orgulloso; la creación artística, en principio, no es ningún acto de bondad o consideración social. Toda gran obra artística para el italiano, tiene en mayor o menor medida presencia diabólica. Esa influencia ha sido ciega para la humanidad, más, el crear algo que no exista ya en la creación de Dios, no puede calificarse de otra manera más que de rebeldía.

La siguiente cita pone de relieve con mayor luminosidad el punto de vista del artista italiano:

---

<sup>37</sup> Contrario a la tendencia en los estudios de arte, en éste ensayo me limitaré a admitir como artistas únicamente a las tres figuras citadas en éste apartado. Ciertamente, a lo largo del escrito menciono distintos nombres en relación con el arte, pero en los casos fuera de éste apartado, sólo lo hago como ejemplo.

<sup>38</sup> Giovanni Papini, *El diablo*, Trad. Mario Verdaguer, Época, México, 2008, p. 166.

Sin un impulso de orgullo, sin un puntillo de soberbia no sería posible la creación de las obras de arte. Quien pretenda dar una visión propia de las criaturas y de las cosas del mundo de tal suerte que inspire una emoción y excite la fantasía, se siente y se proclama, aun inconscientemente, superior a los demás hombres o sea, dotado de virtudes particulares que lo hacen capaz de ese prodigio que es el arte. Y como las artes representativas se consagran –o al menos así sucede hasta ahora- a la imitación de lo real, podría insinuarse, bien que en un sentido más noble y puro, que el artista puede ser llamado también como fue llamado el Diablo en la Edad Media, *mono de Dios*. Hoy, sobre todo en la pintura, el acoso diabólico ha tomado una forma totalmente opuesta a la señalada entonces. Y en efecto muchos artistas de nuestros tiempos se rebelan tenazmente al modo antiguo de representar lo verdadero, pretendiendo hacerse independientes de toda forma sensible exterior y soñado casi crear un mundo que no guarde ya ningún rasgo o reflejo del mundo creado por Dios. Aquí no estamos ya frente al *mono de Dios*, sino justamente lo contrario, o sea frente al *mono del Diablo* porque se requiere imitar al Diablo precisamente en su carácter más esencial, o sea en la rebelión.<sup>39</sup>

Es Papini el teórico más allegado, hasta donde sé, a la idea del arte como control del mundo. Y, sin embargo, él nunca afirmó tal asunto. El creador de arte, según su visión, no sólo es un orgulloso que elabora lo que otros no, sino que es alguien que pretende salirse a conciencia de lo convencional, trasgrediendo con ello la armonía de la existencia como se presenta a la vida. Pero Papini no creía tanto en los seres humanos como creía en Dios y el diablo, por eso no otorga el crédito entero al artista. El verdadero motivo del arte, sería pues, la astuta venganza del enemigo de Dios.

Quizá el arte rebelde, identificado comúnmente como *sublime*, tenga explicaciones mejores admitidas en general que la ofrecida por Papini, pero es imposible negar, al menos desde mi perspectiva, que su discurso es más interesante que cualquier teoría estética o psicológica.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 179.

Para éste punto, detengo la indagación de los artistas teóricos, pues considero que, seguir en éste examen, supondría adentrarse en mayores y múltiples consideraciones que yo mismo sería incapaz de sobrellevar. Éste ejercicio, no obstante, resultaba más atractivo en la imaginación que en la práctica. En términos generales, cabe decir que éstos tres ejemplos parecen perder la magia artística conforme se adentran en la teorización. Sin embargo, cuando se dejan llevar por sus impulsos, da la sensación de que escriben palabras que nadie más sería capaz de plasmar. Teniendo, entonces, algunas confrontaciones pertinentes en el apartado previo y en el presente, parece justo retomar la tesis de éste ensayo.

## NO TODO ENCAJA...

Si se pretende ser realmente objetivo y no buscar otra cosa sino la verdad, se descubrirá que ésta no existe. No, al menos, de la forma esperada. En el arte, por ejemplo, se debe reconocer que no hay *algo* que sea absolutamente evidente y reconocible por todos y todo cuanto existe para denominarlo como tal. Es curioso que de las cosas que sí existen, como el polvo, la digestión o la muerte, no haya filosofía; pero de lo que no existe (en el mismo sentido) sí la haya; véase el *problema* del arte. De igual manera, se presenta la cuestión del artista. Si no hay consenso sobre lo creado, menos lo habrá sobre el creador. Por eso, hay concepciones tan distintas como contrarias y eso ha sido *evidente* en éstas páginas.

Ahora bien, si la propuesta del artista como controlador instintivo que crea por necesidad independientemente de las condiciones o consecuencias es denegada por el lector, entonces no pierdo nada. Más si es admitida, habrá que ponerla en tela de juicio y hacerle caer todas las objeciones posibles.

Así pues, y como primera instancia, hay que preguntar por el instinto. Ya he explicado en qué sentido el arte es producto de un instinto, pero ha pasado como indeterminado lo que se entiende por instinto en *cuanto tal*. La cuestión, de hecho, fue evadida en el apartado cuarto. Cabe señalar, aunque sin entrar de lleno en el tema, que la relación teórica entre instinto y arte ha sido estudiada por la corriente psicoanalítica. No se trata, sin embargo, de una exploración por el instinto en el sentido que se ha tomado en éste ensayo, más bien, en tales estudios se hace referencia a los instintos clásicos de la biología. Por eso, Freud afirma en su trabajo *Psicoanálisis de arte*, que *los instintos y sus transformaciones son lo último que el psicoanálisis puede llegar a conocer. A partir de éste límite cede el terreno a la investigación biológica*<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Sigmund Freud, *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1996, p. 73.

Se podría, pues, recurrir a disciplinas como la biología o la psicología para esclarecer el asunto, pero sin ningún ánimo de extender innecesariamente la continuidad del ensayo, es conveniente establecer el problema específico sin más: ¿Cómo es posible hablar de un instinto especial? Naturalmente, un instinto es tal en cuanto a su generalidad, es decir, un concepto que designa un fenómeno universal pierde su sentido cuanto se aplica restringidamente a determinados particulares.

Como especie, compartimos instintos que son reflejo y consecuencia de una necesidad adaptativa. Éstos, en sentido clásico, son irrelevantes en la determinación de un ser humano como particular especial. En otras palabras, aquellos que sobresalen no lo hacen por los instintos comunes a todos, sino por factores y elementos específicos propios de la personalidad y otras circunstancias determinadas. Además, los instintos no son fortuitos, existen, como se dijo, en orden a una necesidad de adaptación del medio en el que se vive. No se desarrollan a partir de un individuo particular, son heredados como característica fundamental en la evolución de la especie.

Es imposible, por todo lo planteado, que un ser humano específico abandone, supere o modifique sus instintos sin perder la vida. Como meros ejemplos, está la supuesta hidropesía de Heráclito o la congestión de Diógenes. Los instintos, como se entiende el término, son una condición para la vida; supervivencia y procreación. Hablar, entonces, de una estirpe mágica, cuya característica esencial tiene que ver con los instintos, no parece resultar un argumento válido. Una forma de justificar el fenómeno del arte por medio de los instintos, ha sido explorada ya, y cabe resaltar que su recepción provocó comentarios y críticas mixtas.

Se trata del texto *El instinto del arte: Belleza, placer y evolución humana*, de Dutton. Éste no se ciñó a la discusión sobre la belleza y la experiencia de lo estético como tradicionalmente lo propone la disciplina estética. En cambio, se basó en un planteamiento darwiniano para justificar que los gustos artísticos tienen, al igual que los instintos de supervivencia, un origen evolutivo. En el campo

de la religión, de la lingüística, de la epistemología y hasta de la ética, esto no representaba algo nuevo, pero en la estética sí. Según Dutton, lo que hace real a la belleza es que se encuentra inherente al instinto: las actividades humanas más placenteras siempre fueron acompañadas por señales estimulantes y eso representa el nacimiento de lo bello. Admitiendo esto, los gustos artísticos no dependen de construcciones sociales o culturales, sino evolutivas. Según ésta visión, el arte sí tendría un consenso y lo que nos parece bello, agradable, atractivo o excitante, lo es igualmente para todos, justamente, por tener como especie tal instinto<sup>41</sup>.

El problema de Dutton es que no puede dejar de hablar de la belleza y eso lo obliga a explicar cómo es que este *concepto* se desenvuelve en el terreno de lo fáctico. Al final, el instinto de lo bello siempre es instinto de algo diferente, como sensaciones preferibles o placenteras. Quizá una relación evolutiva funciona con la religión o la lingüística, pero en el arte, siempre se vuelve a caer en el tema del *gusto*. Por otra parte, cuando yo hablo de instinto en éste ensayo, no me refiero ni al arte en general ni a la experiencia estética (menos a lo bello), me refiero al artista. El instinto del creador del arte no tiene que ver con conceptos como el gusto o lo agradable: el instinto es de control.

La finalidad de éste instinto se relaciona con una necesidad adaptativa, equiparable a la conservación y supervivencia, pues como seres humanos racionales, desde nuestro nacimiento existimos en una realidad que no logramos descifrar; nadie elige nacer, y decaer día con día hasta la muerte cargando una incertidumbre sobre la principal facultad humana, el cuestionamiento, tuvo que generar una especie de respuesta, un instinto. De lo contrario, el ser humano jamás habría podido soportar el peso de la *razón*. Es por esto, que se tiene la necesidad, no sólo racional, sino más arraigada en el ser, de controlar. Y, como ya se dijo antes, al no poder ejercer dominio sobre lo externo, el ser humano tiene

---

<sup>41</sup> Cfr. Denis Dutton, *El instinto del arte: Belleza, placer y evolución humana*, Trad. Carme Font Paz, Paidós, Barcelona, 2010.

que crear su propia realidad (la obra artística) para finalmente imponer sus condiciones en ella.

De ahí que muchas obras de arte tengan una simetría exagerada, pero otras sean un completo caos (porque hasta para representar el caos, el creador tiene que hacerlo a su modo). Lo que el artista crea es lo que, más allá de su razón o su sentir, le impera el instinto. La inspiración, si se puede hablar de algo así, no es ningún sentimiento oceánico o de criatura en sentido psicológico o fenomenológico, es lo cotidiano y habitual para quien posee voces internas poderosas y no las acalla con distracciones superfluas. Vale, hasta éste punto, la postura del presente ensayo con respecto a excluir el tema tanto de lo bello como de la experiencia estética. Tratar éstas dos cuestiones siempre acarrea dificultades. Y es que se olvida que la pregunta cardinal en el arte no es *qué* es y *qué* no, sino *por qué*.

A pesar de todo, el inconveniente de señalar una estirpe mágica sigue sin resolverse ¿De qué forma se justifica que un instinto sea propio de unos cuantos? Indudablemente, es insostenible, por lo que se debe afirmar que la estirpe mágica de la cual descienden los artistas, no es propia de ellos, sino de la humanidad entera. Con lo anterior pareciera que toda la especulación se desmorona; si una estirpe especial de creadores artísticos no puede existir, entonces ¿Qué es lo que hace a un artista especial? Después de siete apartados me veo relegado a la pregunta del inicio.

Sin embargo, admitir que todos los seres humanos tienen el instinto de control, no significa aceptar que todos lo tienen en la misma medida. Hay quienes experimentan la necesidad imperiosa de crear más que otros, de la misma manera que, aunque todos necesitemos comer, reproducirnos y socializar, algunos están exageradamente más inclinados a realizar dichas actividades. Además, consentir la idea de que todos poseen, en diferente grado, el instinto de control, permite explicar lo que es el arte no sólo para los creadores artísticos, sino para todos aquellos que no lo son: no basta con poseer la necesidad de control para ser un artista (esto se abordará debidamente en el siguiente apartado).

Y si ésta postura, la de que el instinto de control es general en el ser humano pero gradual según los casos particulares, sigue suscitando objeciones, tendría que pedir, antes de rebatir, que se responda cómo es que en la teoría de Frazer también hay grados entre los que practican la magia, y cómo igualmente en Anaxágoras hay grados en la armonía universal del *nous*; pediría que se explicara cómo es que hay progreso en la historia a partir de meros particulares y cómo es que cada persona tiene un punto de vista único a pesar de existir en el mismo pedazo de tierra y agua que el resto. Reconocer que nada fuera de sí puede ser idéntico a sí mismo, es un principio fundamental.

Por otro lado, hay objeciones a la tesis defendida en éstas páginas que van por una vía distinta de lo ya revisado. Si se concuerda con la postura del ensayo, de que lo esencial del arte es la experiencia del artista al crear, y al finalizar tal proceso, el resultado no sólo le es ajeno, sino hasta indiferente o despreciable, se debe aceptar, entonces, que la obra de arte pierde toda la significación y valor que se le ha otorgado a lo largo de los siglos. Pero ésta idea suena absurda, porque lo que se reconoce como tangible en el arte es justamente la obra. Asimismo, es evidente que muchos artistas sí estiman su obra y defienden el orgullo de haberla creado. La historia del arte es, en realidad, la historia de la apreciación del arte (la obra), y la forma universal que se reconoce para acercarse al fenómeno del arte es mediante la contemplación. Afirmar que la obra artística es solamente un *deshecho instintivo*, como se indicó en el cuarto apartado, no puede menos que generar polémica.

¿Acaso los artistas que sí valoran su obra no son auténticos? Se sabe de algunos cuantos que despreciaron su obra de manera total o parcial, pero ciertamente no se trata de una constante. Desde la antigüedad, numerosos artistas demuestran un celo fidedigno por sus creaciones. Algunos detienen su labor creadora al alcanzar lo deseado en un trabajo particular, mientras otros se desenvuelven en el marco de las variaciones de una sola creación determinada. Si hay algo *real* que les importa a los artistas, es precisamente su obra, no sólo durante la creación, sino también después de ésta ¿Cómo justificar, entonces, que

aquellos que crean lo hacen por mero instinto, dejando de lado el resultado, que, al final de cuentas, significa la única forma de dignificar su labor?

La respuesta está justamente en la pregunta. El artista, siendo un ser humano, es instintivo, como cualquier animal. No obstante, es también un ser racional. Tiene conciencia sobre su necesidad instintiva y sobre el resultado de satisfacerla. El hecho de que se trate de una actividad instintiva, no la convierte en una actividad inconsciente. El hacer arte implica ejercer la capacidad humana en todas sus facultades, incluida la intelectual y afectiva. Por eso, quien crea no lo hace de forma incoherente y bruta; por eso existen parámetros para desenvolverse en el arte. Instintivamente, el artista queda satisfecho al finalizar su obra, pero racionalmente no.

Esto significa que, como individuo racional miembro de una sociedad funcional, prefiere ser reconocido como artista por los demás. La única forma de mostrar su disposición especial, el vigor latente originario de un exceso de linaje mágico, es mediante la derivación material de su actuar. Al crear, el artista no anticipa utilizar el resultado como un medio, se basa en su impulso y nada más. Empero, intelectualmente, le interesa compartir su visión de la realidad ya hecha *objeto*, en vez de sólo explicarla cómo el resto de la gente. Es alguien egoísta por seguir su impulso creador antes que nada, pero es aún más egoísta por restregar el resultado de ello a sus coetáneos. Reconocido o no, por su naturaleza seguirá creando, pero le parece más deseable el reconocimiento social que la indiferencia.

Además de esto, le resulta molesto que se estime a los artistas charlatanes sobre los auténticos. Prefiere defender su obra antes de concebir que se le juzgue como igual o inferior a los que no crean genuinamente. Es por ésta razón, que los artistas verdaderos tienen que ir más allá de la mera creación y ocuparse de validar su propia obra (con esto, de alguna manera, *invalidan* las obras falsas). También por esto es que tienen que recurrir a diferentes planos para dignificar no sólo su actuar, sino el resultado de éste y su propia identidad como personas; de ahí que algunos artistas se dedicaran también a teorizar sobre la cuestión del arte, como se revisó en el apartado previo.

Quienes no crean artísticamente dan mil explicaciones al fenómeno, por el contrario, los creadores sólo se esfuerzan por validar y dignificar su obra ante los demás; ellos mismos no necesitan probarse ni explicarse nada. En la antigüedad que describe Frazer, los magos eran reconocidos por su eficacia. Los que no se creían aptos para el arte de los hechizos no se inmiscuían en tales asuntos, por eso los magos no tenían la necesidad de persuadir incesablemente a otros de su condición. En las épocas posteriores, los artistas suelen tener vidas complicadas por llevar una inherente *carga* que no todas las personas son capaces de comprender. Aunado a eso, su intelecto los obliga a buscar reconocimiento.

Lo anterior justifica la parte racional del artista, pero no se agota en ella su figura. Éste posee también, como todo ser humano, una parte sentimental y emocional que igualmente lo motivan a no dejar sus creaciones en el olvido. Está demás mencionar que al artista suele emocionarle pensar en las opiniones que suscitará su obra. Lo hace feliz descubrir que otras personas encuentran en su trabajo una visión de la vida similar a la suya. Igualmente le entristece no ser apreciado, tanto como le enfada saber que obras inferiores poseen más estima. La dedicación perfeccionista por controlar cada detalle de su creación no termina hasta que *siente* que lo ha logrado.

Pero ¿Qué pasa con los músicos al reproducir nuevamente su obra? ¿Qué hay con los actores que sólo siguen un guion? ¿Y la danza tan determinada? Éstos casos sugerirían que no se trata de una creación artística en sentido estricto, sino solo de una repetición. La música, por su parte, es un fenómeno fascinante por ser exclusivamente sonoro; con esto, el músico, a pesar de *realizar* obras, no crea algo perdurable, sino efímero. A menos, claro, que ésta se materialice (*grabar*, en su acepción tradicional). Más, cual el caso del escritor o el pintor, su creación como objeto ya no le pertenece. La reproducción de su obra por terceros no le interesa, sin embargo, el creador de sonidos parece renovar la experiencia del mismo fenómeno instintivo de la creación cada vez que interpreta por sí mismo sus obras consumadas.

En lo concerniente a la interpretación caracterizada sucedería algo similar. Realmente no se puede hablar de una creación, a no ser que el intérprete mismo haya concebido la obra en su totalidad. Sin embargo, para ser un creador, el actor debe ser más que un mero actor. Construir un personaje previamente determinado por circunstancias establecidas es una habilidad, pero construir un personaje de la nada es un arte. La puesta en escena sólo puede ser arte cuando supone una creación. Una repetición será entretenimiento, excitación, catarsis o cualquier otra cosa. El padre del teatro moderno, Stanislavski, entendía tal cuestión, por eso afirmaba ante sus pupilos ideas como la siguiente:

Ustedes están aquí para estudiar, para observar, no para copiar. Los artistas tienen que aprender a pensar, a sentir por sí mismos y descubrir nuevas formas. No deben contentarse nunca con lo que haya hecho otro.<sup>42</sup>

El baile y la danza poseen igualmente su particularidad, pero no parece tratarse de una expresión artística tan sutil como otras. El movimiento físico guiado por el ritmo representa más un instinto expresado burdamente que intelectualmente. A éste respecto, a pesar del talento y la disciplina, los bailarines se asemejan más a meros espectadores que a verdaderos artistas. Esto tiene que ver con lo mencionado párrafos atrás, de los grados artísticos de acuerdo a las personas específicas. Si bien, todos los humanos están determinados por el instinto de control, en algunos se presenta de forma exuberante, mientras en otros se manifiesta mínimamente.

Esto también explica el por qué algunos artistas detienen su actividad creadora después de realizar determinadas obras. En combinación con su intelecto y su sentimentalidad, el instinto controlador del mundo parece satisfacerse luego de unas pocas experiencias de creación. En tales situaciones, los creadores son más que simples contempladores, pero menos que egocéntricos controladores (o lo que se entendería por esto último en la visión del presente ensayo: *artista verdadero*). Quienes, dada la combinación de factores y

---

<sup>42</sup> Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Trad. Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 2018, p. 20.

circunstancias personales, nunca sacian su instinto por el control, no dejarán de crear durante toda su vida. Algunos, a pesar de haber encontrado su mundo ideal desde edad temprana, seguirán creando en torno a éste por mero instinto; en éste caso aparecen los artistas que consagran toda su obra a un solo ideal.

Dada, pues, la apología frente a algunas objeciones, el ambiente se presta para dar pie al último apartado del ensayo. No considero, desde ningún punto de vista, que hayan quedado agotadas todas las objeciones posibles a la idea que se ha venido desarrollando sobre el arte de crear y el control instintivo del mundo. Sin duda, una tesis de tal naturaleza no podría descansar nunca en paz. No obstante, el espíritu del ensayo ha sido guiado por la economía de pensamiento, por lo cual me veo obligado a seguir adelante. Ciertamente, y como lo he señalado en diversas ocasiones, no supedité ésta reflexión al tema de la experiencia estética o del arte en general, más en el apartado que a continuación inicia, se podrá decir algo de esto al revisar lo que implica, según toda la argumentación precedente, hablar de *aquello* denominado arte.

## SOBRE LOS NO CREADORES O *¿QUÉ ES EL ARTE (EN GENERAL)?*

Me encuentro igual de capacitado o incapacitado como cualquiera para decir qué es el arte. Ya diré por qué. En todo caso, la cuestión cobra relevancia finalmente, en el desarrollo de éste ensayo, por todo lo que se ha ido estableciendo alrededor suyo, esto es, la reflexión sobre el artista, la obra y las diferentes disciplinas artísticas. Hablar de eso denominado arte, como lo hacen los tratadistas de estética y filósofos, termina siendo una especie de prioridad, pues eso, el arte, es un fenómeno real e íntegro de la condición humana: tiene que ver con cada uno de nosotros, seamos artistas o no.

Anteriormente, y en concordancia con la exposición de la condición artística, se ha señalado ya lo que es el arte: se trata del fenómeno de la creación material motivada por el instinto de control de la realidad cuyo proceso resulta un fin en sí mismo y su derivación no supone ser funcionalmente útil. Dicho de otro modo, el arte solamente comprende la actividad del artista mientras crea, lo que sucede antes o después ya no es parte del mismo fenómeno. Sin importar cualquiera que sea la concepción que los mismos artistas se hagan sobre su actuar, no tienen duda de su capacidad. Por eso, para los creadores de arte, las definiciones pasan a segundo plano. Ejercer pleno y verdadero control en al menos una pequeña parte del universo es el sentido de su vida.

No obstante, la definición anterior sólo considera a los artistas, pero no al resto de las personas ¿Qué es el arte para los no artistas? Antes de abordar la pregunta, hay que esclarecer quiénes son artistas y quiénes no. Si bien, se dijo que los seres humanos, como especie, poseen el instinto de control que se desarrolló a partir de una necesidad, no de supervivencia o conservación, sino de explicación del entorno. Más, eso no implica que por tener tal instinto todos sean artistas: lo son sólo aquellos que, por la fuerza de su necesidad, crean obras físicas o perceptibles.

Cabe hacer un paréntesis en cuanto a la creación motivada por el instinto de control: desde siempre han existido formas tangibles de pretender controlar la realidad que se apartan de lo artístico. El ejemplo más claro de esto son las guerras y la opresión social. En realidad, mucha, sino toda, de la actividad humana gira en torno al control. De ahí las filosofías tan pertinentes del señorío y la servidumbre. Emplear la violencia para ejercer control supondría un instinto de conservación, pero no de control (según como se expresó el apartado anterior). La diferencia entre éste actuar y el de los artistas, es que éstos últimos están inclinados a crear y controlar dentro de su propia creación, no fuera de ella. Ya desde la edad antigua, los magos no eran los gobernantes.

Ahora bien, la graduación del ímpetu por controlar, entre distintos individuos, es lo que diferencia a los creadores de los que no lo son. Con todo, debe existir una forma para que quienes no crean obras artísticas propiamente, satisfagan su instinto controlador, por muy vago y mínimo que sea. Esto se da mediante la apreciación. Los que no hacen arte la experimentan a través de lo que ya existe, trátase de una obra creada por otro ser humano o simplemente de la naturaleza. Al contemplar algo real, en su propia imaginación le dan el sentido y significado que deseen. Su necesidad instintiva no les lleva al límite, que es la creación, pero sí los incita a darle su propia interpretación a lo que ven, escuchan y tocan.

A diferencia de los artistas, ellos sí pueden aplicar el control sobre la naturaleza tal y como existe, pues todo el dominio que ejercen se da en su imaginación; en cambio, los artistas tienen que reinventarla y, para hacerlo, deben modificarla. Para un genuino creador artístico, la naturaleza no es obra suya, y si quiere satisfacer en ella su instinto de control, debe sobrepasar la imaginación y hacerla, materialmente, una creación personal. Se hablaba de los paisajes como ejemplo de esto en el tercer apartado. Por otro lado, el problema con los no creadores, es justamente la interpretación. Ese es, a mi parecer, la dificultad al considerar los conceptos de belleza, juicio, gusto, experiencia, etc.

En el caso de las obras hechas por artistas, los no creadores aplican la misma imaginación que pueden aplicar a lo natural y, de esa manera, hacen suyo el trabajo de otros. Por eso, muchas veces se interpreta algo distinto a lo que el artista originalmente pretendía, de igual manera, los espectadores pueden llegar más lejos contemplativamente en la apreciación de una obra que el mismo creador al realizarla. Esa interpretación personal supone ser un síntoma egoísta como el de los artistas, pues para ellos, la visión que le otorgan a las cosas es prioritaria con respecto a la opinión de otros. De ahí los numerosos ejemplos de discusiones en torno a obras específicas sobre su sentido y significado. El artista, quien ya ha materializado su punto de vista, suele tomar distancia de tales disputas.

En la consideración de los no artistas, también se desenvolverían todos aquellos que solo imitan o reproducen obras (a pesar del talento, como ha quedado señalado ya en el tercer apartado), sin pretender modificar o crear nada nuevo; el ansia de control en su persona se satisface en dicha actividad.

Admitiendo, pues, éstos argumentos, no cabe sino definir al arte como lo que cada quien desee que sea. Para los artistas tiene que ver con cualquier cosa que hagan de acuerdo a la creación; para los no artistas, con cualquier cosa que se imaginen de lo ya existente. Ésta manera de ver el arte empata, en principio al menos, con la filosofía nuevo realista de Gabriel. En el texto *El poder del arte*, el autor defiende la tesis de que el arte existe gracias a los múltiples y abundantes sentidos que potencialmente posee. El nuevo realismo surge como una especie de dialéctica entre el materialismo y el idealismo clásicos, de manera que todas las ideas en torno a algo, en éste caso el arte, son *efectivamente* reales. Con esto, las interpretaciones son más que eso: son sentidos. El poder del que habla Gabriel en el arte, es precisamente la multiplicidad de sentidos reales que posee<sup>43</sup>.

Así, el hablar de arte no significa referir a una sola cosa, sino a innumerables. La obra de arte supone una composición creada por el artista, cuyo sentido no se agotaría en la perspectiva de éste. Pero tampoco se agota en la

---

<sup>43</sup> Cfr. Markus Gabriel, *El poder del arte*, Trad. Jean-Paul Grasset, Roneo, Santiago de Chile, 2019.

perspectiva particular de nadie; como objeto real en el mundo, siempre sigue siendo susceptible de los sentidos que, cuantos se relacionen con ella, le den. La particularidad del arte, con respecto a otros objetos, es que no tiene un propósito útil asociado a la funcionalidad. De ahí que la obra artística, en cuanto a composición independiente de estatutos y disposiciones sociales, *necesite* ser interpretada, es decir, construida objetivamente por los sentidos, siempre positivos o reales, de todo aquél que la contemple. En palabras de Grasset, comentarista de Gabriel:

Markus Gabriel entiende que las obras de arte existen como obras cuando son interpretadas en sentido *activo*, pues no son solo objetos expuestos bajo ciertas condiciones, sino también composiciones. ¿Qué significa que la obra sea una *composición*? Significa, literalmente, que hay una multiplicidad de elementos puestos en conjunto. Lo que apreciamos en una obra de arte no es solo un objeto, sino, siempre, uno o muchos objetos que aparecen conjuntamente con su sentido. Es por eso que el autor entiende que las obras son “campos de sentido reflexivos”: en ellos no solo aparecen objetos (al igual que en todos los demás campos de sentido), sino que allí aparecen los objetos “en tanto que objetos” dentro de un campo de sentido. Esto significa que los objetos del arte aparecen junto con su sentido, y que eso ocurre en infinitas variaciones, porque las obras de arte existen sin otra razón que ellas mismas y, por lo tanto, desde que existen son interpretadas.<sup>44</sup>

La filosofía de Gabriel pretende, como la mayoría de los filósofos, abordar de pasada el tema del arte; su proyecto absoluto hasta el momento, pues se trata de un autor contemporáneo, es analizar el sentido puro, entre otras consideraciones. Su concepción del arte como independiente de los paradigmas sociales y de las obras artísticas como *campos de sentido* autónomos (prestándose, incluso, a la anarquía social), le ha valido *múltiples* críticas. En todo caso, la relevancia con respecto al ensayo presente es su propuesta de la

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 20, 21.

diversidad en los sentidos, contrapuesta a la tradicional concepción de la realidad objetiva única.

Sin embargo, hablar de arte en Gabriel no es reducir las obras a lo que cada quien piense de ellas: el arte no tiene un único sentido, pero eso no significa que en la multiplicidad de sentidos se anulen unos a otros. La obra de arte es un campo donde se suman los sentidos de todos y cada uno de sus espectadores. Es de tal modo, que la realidad de la obra nunca está acabada. Lo anterior no puede identificarse de ninguna manera con la tesis de éste ensayo. La obra artística, como cosa real, ya ha sido finalizada por el artista. El sentido que él le da sirve para él mismo, pero no para los espectadores; éstos le dan su propio sentido igualmente personal. Pero la realidad de la obra no tiene que ver con la interpretación y los sentidos de ésta. En algún momento la humanidad ya no existirá, pero las obras artísticas sí, probablemente, y eso no les quitará realidad. Piénsese en la señal enviada al espacio profundo por la NASA, cuyo contenido es la canción *Across the universe*, de los Beatles.

Por todo lo anterior, se puede afirmar que el arte sólo es un problema cuando trata de determinarse consensualmente. En lo personal, no es otra cosa sino un fenómeno al cual reaccionamos, y consideramos, según nuestras propias condiciones. Lo que tradicionalmente se denomina como experiencia estética sería, bajo ésta argumentación, la mera satisfacción de un instinto. Y toda la cuestión del arte y la creación significaría ser, en perspectiva, un síntoma de disgusto con la realidad y el mundo en el que fuimos *arrojados* (empleando el término heideggeriano). La capacidad humana de crear termina siendo la reacción más profunda y singular, pero a la vez espontánea, ante la contemplación de la creación por excelencia, esto es, la misma realidad.

El ser humano que se reconoce a sí mismo como un creador, sabe que el mundo no es obra suya, sino de otro. Esa intuición podría estar, incluso, más allá de la sensibilidad, la racionalidad y hasta el instinto; el sueño de crear como forma de controlar *significaría* un eco de la creación original. Muchos grandes pensadores han creído sinceramente en la presencia del *Creador* dentro del ser

humano. Una constante universal externa que se reproduzca internamente ha sido especulada desde Heráclito, pasando por San Agustín y llegando a Spinoza. El ser humano tiene algo de Dios dentro de sí. Más está claro que no es Dios en sí mismo. Si en Heráclito el ser humano aparecía cuando ya todo estaba determinado, y en San Agustín aún no alcanzaba su plenitud, en Spinoza se encuentra en su momento ideal; ideal para manifestar su individualidad, para reafirmarse, para *ser*.

Pero Spinoza está pensando en otra cosa, es Unamuno quien se angustia al leerlo, considerando que Dios y el ser humano son incompatibles, y que la parte de él en nosotros sólo es un paréntesis aislado de la verdadera *naturaleza divina*, es decir, la eternidad:

No os dejéis engañar; no hay tal eternidad de la mente individual. Todo es *sub aeternitatis specie*, es decir, un puro engaño (...) ¡Lo de todos! O dicho en plata: que de Dios salimos y a Dios volvemos; lo que, traducido al lenguaje vital, sentimental, concreto, quiere decir que mi conciencia personal brotó de la nada, de mi inconsciencia, y a la nada volverá.<sup>45</sup>

De ser ésta nuestra única oportunidad para ser nosotros mismos, tener protagonismo en la existencia, como lo interpreta Unamuno, la creación artística parece ser la actividad suprema y el tope de todo cuanto somos capaces. Pero éstas ideas se aplican únicamente cuando se piensa en el universo como obra de un artista supremo inconsciente, desligado de la naturaleza del hombre; una deidad que crea, igual que los seres humanos, por instinto, y que ese instinto supone una respuesta *mecánica* por la incertidumbre de la existencia. Un dios instintivo, o más aún, que ignore por qué existe él mismo, no es digno de crear algo tan especial (abstracto) como lo es el ser humano.

Por otro lado, al parecer, el ser humano sí es capaz de crear algo absolutamente especial e identificarlo como su razón de ser: la mayor creación humana es el creador del universo. Nuevamente Unamuno:

---

<sup>45</sup> Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Akal, Madrid, 1983, p. 148.

Y si del modo de ser del Universo pasamos a lo que se llama orden y que se supone necesita un ordenador, cabe decir que orden es lo que hay y no concebimos otro. La prueba esa del orden del Universo implica un paso del orden ideal al real, un proyectar nuestra mente fuera, un suponer que la explicación racional de una cosa produce la cosa misma. El arte humano, aleccionado por la Naturaleza, tiene un hacer consciente con que comprende el modo de hacer, y luego trasladamos este hacer artístico y consciente a una conciencia de un artista, que no se sabe de qué naturaleza aprendió su arte.<sup>46</sup>

Más, no resulta tan sencillo confiar en la noción de la búsqueda por una ἀρμονία, como la de los antiguos griegos, salida como tal, y sin más, de la mera voluntad humana. El verdadero creador artístico intuye que hay un Creador supremo de todo cuanto es tangible e intangible. No le interesa determinar nada de Él, simplemente le da confianza saber que la creación, fenómeno al cual es susceptible, es posible y verdadera. No obstante, el impulso creador del artista no es una imitación o repetición del Creador soberano, es más bien una osadía, una contestación, un reniego; cobra sentido ahora la afirmación de Papini con respecto a que todos los artistas son diabólicos. En el fondo de su ser, el artista piensa que podría haber diseñado la realidad mejor de lo que es.

No obstante, y a pesar de lo anterior, si el Creador supremo existe, como intuyen los artistas<sup>47</sup>, su actuar (el crear) no supondría realmente una rebeldía, sino una obediencia. Esto porque la tendencia por el control como parte fundamental del ser humano es evidente desde antiguo. En la religión, Dios no es como el de Spinoza o Unamuno; se trata de un Dios controlador, igual que los artistas, pero no por instinto, sino por supremacía. Y ese control lo ejerce en todas las partes de su creación. Dicho de otro modo, su perfeccionismo no deja elementos al azar. Por eso, cuando crea al ser humano no sólo lo esboza, sino que lo ornamenta y engalana. El control inherente en el ser humano, desde ésta

---

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 243.

<sup>47</sup> Y pienso que todos lo intuían, pues hasta en Schopenhauer, por ejemplo, el arte es un medio para contemplar lo inteligible, es decir, *algo más*.

dimensión, no es ni una respuesta instintiva ni un eco inconsciente del control divino: es la esencia misma de Dios que le ha confiado a su creatura. Durante la creación del universo, proceso *artístico* supremo, Dios confiere algo de *magia* al ser humano:

Entonces dijo: “Ahora hagamos al hombre a nuestra imagen. Él tendrá poder sobre los peces, las aves, los animales domésticos y los salvajes, y sobre los que se arrastran por el suelo.” Cuando Dios creó al hombre, lo creó a su imagen; varón y mujer los creó, y les dio su bendición: “Tengan muchos, muchos hijos; llenen el mundo y gobiérnenlo; dominen a los peces y a las aves, y a todos los animales que se arrastran.”<sup>48</sup>

Con todo, el artista, finalmente, es lo que él o ella misma piense de sí. Para los no artistas, que rara vez se preguntarán genuinamente por el creador de arte, éste sólo puede tener un significado en relación con ellos mismos como espectadores, por eso es que cada vez que se refieren a él, lo hacen en relación con otras cosas. Y es que, aunque todos los seres humanos tengamos la misma naturaleza, no la poseemos en el mismo grado; de ésta manera, los no artistas nunca podrán experimentar con certeza lo que el artista sí, aunque también éstos nunca entenderán del todo a su público, es decir, los meros contempladores.

---

<sup>48</sup> Génesis 1, 26-28.

## CONCLUSIÓN

Así pues, cuando los niños expresan su deseo por ser artistas en el porvenir, en realidad están pensando en figuras como cantantes, bailarines, músicos, actores, pintores, etc.; un verdadero artista, desde la niñez, no está imaginando cosas, sino que ya las está creando. El artista está más allá de cualquier categoría o definición social. Por eso, no es que éste decida serlo, más bien decide no oponerse a lo que se mueve dentro suyo.

El crear como arte, siendo una actividad desinteresada pero imperiosa para quien la realiza, no tiene otra motivante más que el anhelo por controlar el mundo y toda la realidad de la que es susceptible el mismo artista. No se trata de una decisión racional ni de un impulso sentimental, sino de una reacción instintiva que tiene que ver con la incertidumbre de existir, aunque una vez en el proceso de creación, el artista emplea todas sus facultades humanas; no se trata, por tanto, de una acción inconsciente. El resultado, es decir, la obra, puede o no tener importancia para el artista, pero indudablemente, lo esencial en él es la creación como fenómeno, no los derivados de ésta.

El arte, como cosa, no es algo determinado y en eso radica su riqueza. Todos los esfuerzos por explicar el fenómeno terminan alejándose de la realidad y provocando con ello, tedio en cuanto al tema. Parece estar claro, históricamente, que el arte es más equiparable a los sentimientos que a la racionalidad (por la subjetividad), pero eso tampoco es del todo pertinente. La idea del presente trabajo conduce a considerar que el arte, como fenómeno general, es lo que cada persona desee *admitir* de él. Con esto, en el arte no se puede hablar de perspectivas correctas o incorrectas. El artista, quien experimenta fuertemente el instinto de control, plasma su perspectiva de la vida, no necesita decir nada más (aunque puede hacerlo si así lo quiere). Los no artistas, esto es, quienes no crean, experimentan el instinto de control por medio de la interpretación.

La palabra de los críticos de arte es en realidad su mayor potencia en cuanto a creadores. Pero es ridículo creer que ellos saben más de arte que cualquiera; es como si los artistas discutieran entre ellos sobre cuál creación de las suyas es la más *correcta*. Esto último lo harán los charlatanes, pero los creadores genuinos tienen mejores cosas para hacer que prestarse a la discusión sobre la validez de la creación. Igualmente, un espectador consciente del arte y su alcance, se limitará a experimentar, bajo sus propios parámetros personales, las obras de los artistas sin pretender descifrarlos. Cuando, tanto el artista como el espectador, se dejan llevar auténticamente por su instinto de control, no necesitan dar ninguna explicación a nadie. En eso consiste el egoísmo del que se ha hablado.

Desafortunadamente, y como se mostró sobre todo en el último apartado, el instinto de control supondría ser más complejo en comparación a los instintos clásicos. Y digo desafortunadamente, porque éste no sería del todo fundamental para la conservación de la vida. La historia muestra como se ha vivido en largos periodos sin la magia, o un arte genuino, sin haber desaparecido la humanidad (aunque con poca dignidad y calidad de vida). Esto obliga a aceptar, al final, que el arte es un fenómeno, si bien auténtico, interesante y universal, menos importante al lado de otros que priorizan la subsistencia y el bienestar humano.

No sólo eso, hay asuntos más puntuales para la humanidad que el mero egoísmo instintivo. Los hombres y las mujeres de nuestros días no deberían estar preocupados por cuestiones como ¿por qué surge el arte? O ¿qué significa para mí ésta obra?; lo que debería ocupar nuestra atención es la desigualdad, el sexismo, la contaminación, la falta de educación, y muchos otros problemas igualmente reales para los seres humanos (y los seres vivos en general). Estos influyen y afectan la integridad de las personas tanto más que cualquier cosa que pueda significar el arte. El mundo real sufre y requiere, no nuestra abstracción en la creación artística, sino nuestro esfuerzo en la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Obras II*, Trad. Valentín García Yebra, Gredos, Barcelona, 2014.
- BOZAL, Valeriano (Ed.), “Arte e ilusión” (Francisca Pérez Carreño) en *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas volumen II*, Visor, Madrid, 1999.
- CARRITT Edgar F., *Introducción a la estética*, Trad. Octavio Barreda, F. C. E., México, 2018.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología filosófica*, Trad. Eugenio Ímaz, F. C. E., México, 1992.
- CROCE, Benedetto, *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Trad. Francisco Beltrán, Madrid, 1926.
- DORFLES, Gillo, *El devenir de las artes*, Trad. Roberto Fernández, F. C. E., México, 1982.
- DUSSEL, Enrique, *Filosofía de la producción*, Nueva América, Bogotá, 1984.
- DUTTON, Denis, *El instinto del arte: Belleza, placer y evolución humana*, Trad. Carme Font Paz, Paidós, Barcelona, 2010.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía, tomo I*, Montecasino, Buenos Aires, 1964.
- FRAZER, James George, *La rama dorada*, Trad. Elizabeth Campuzano, F. C. E., México, 1981.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Akal, Madrid, 2017.
- *Psicoanálisis del arte*, Alianza, Madrid, 1996.

- GABRIEL, Markus, *El poder del arte*, Trad. Jean-Paul Grasset, Roneo, Santiago de Chile, 2019.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones de estética*, Trad. Raúl Gabás, Edicions 62, Barcelona, 1989.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y poesía*, Trad. Samuel Ramos, F. C. E., México, 2018.
- JAEGER, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, Trad. José Gaos, F. C. E., México, 1977.
- JAMES, William, *Las variedades de la experiencia religiosa*, Trad. J. F. Yvars, Península, Barcelona, 1994.
- KAFKA, Franz, *Carta al padre*, Mirlo, México, 2021.
- KONSTAN, David, *El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente*, Nova tellus [online], 2012, vol.30, n.1 [citado 2021-11-24], pp. 133-147. Disponible en: <[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-30582012000100005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-30582012000100005&lng=es&nrm=iso)>. ISSN 0185-3058.
- KUHN, Thomas S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Trad. Carlos Solís, F. C. E., México, 2012.
- LYOTARD, Jean-François, *La condición Postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1991.
- MENKE, Christoph, *Estética y negatividad*, Trad. Peter Störandt, F. C. E., México, 2011.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Revista de Occidente, Madrid, 1965.
- PAPINI, Giovanni, *El diablo*, Trad. Mario Verdaguer, Época, México, 2008.
- *Gog*, Trad. Mario Verdaguer, Época, México, 2010.

PLATÓN, *Diálogos I*, Trad. Marcos Martínez Hernández, Gredos, Barcelona, 2010.

• *Diálogos II*, Trad. Conrado Eggers Lan, Gredos, Barcelona, 2014.

PLOTINO, *Obras I*, Trad. Jesús Igal, Gredos, Barcelona, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación (volumen II)*, Trad. Rafael-José Díaz Fernández, Gredos, Barcelona, 2014.

SOBREVILLA, David, "La Obra De Arte Según Heidegger" en *Ideas Y Valores no. 33*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 1984.

STANISLAVSKI, Constantin, *La construcción del personaje*, Trad. Bernardo Fernández, Alianza, Madrid, 2018.

TOLSTOI, León, *¿Qué es el arte?*, Maxtor, Valladolid, 2012.

UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Akal, Madrid, 1983.

VALÉRY, Paul, *El cementerio marino*, Trad. Luis Rutiaga, Tomo, México, 2002.