

14
285.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



LA DEFINICION ABIERTA DE ARTE EN LA OBRA DE ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ (1965-1980)

T E S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN FILOSOFIA
P R E S E N T A :
CINTYA ANGELICA MONTES SAMAYOA



ASESOR: MARGARITA VERA CUSPINERA.
COLEGIO DE FILOSOFIA

MEXICO, D. F.



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

5747

1998.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres Edmundo Montes y Julieta Samayoa y a mi hermano Newman, porque gracias a ellos e logrado mis metas y sueños.

A mi asesora Margarita Vera Cuspinera por permitirme aprender y trabajar con ella.

A Oliver Alvarez por su cariño y apoyo.

ÍNDICE

PRÓLOGO	5
INTRODUCCIÓN	6
ANTECEDENTES	10
CAPÍTULO I. ¿ES POSIBLE DEFINIR EL ARTE?	15
A) CRÍTICA DE LAS DEFINICIONES DOGMÁTICAS Y SECTARIAS DEL ARTE	15
B) EN QUÉ CONSISTE EL CONCEPTO ABIERTO DEL ARTE	21
1. Tipos de definición	21
2. Características de un concepto abierto	23
CAPÍTULO II. LA DEFINICIÓN DE ARTE QUE PROPONE SÁNCHEZ VÁZQUEZ	27
A) PRAXIS CREADORA	29

1. El arte como forma específica de creación.	32
B) CREAR COMO NECESIDAD HUMANA VITAL	33
2. El arte como objetivación	34
1. El arte y el trabajo	36
C) ARTE Y REALIDAD	40
1. Cuatro sentidos del término realidad	40
2. Modos de relación del arte con lo real	42
D) EL ARTE COMO FENÓMENO SOCIAL	50
1. Condicionamiento del arte	50
2. Autonomía artística	54
3. Unidad dialéctica entre condicionamiento y autonomía	57
CAPÍTULO III. SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN	59
A) EL PRINCIPIO DE CREATIVIDAD EN EL PLANO SOCIAL	60
B) EL ARTE COMO ELEMENTO INDISPENSABLE EN LA FORMA- CIÓN DEL HOMBRE NUEVO	64
CONCLUSIONES	66
BIBLIOGRAFÍA	71

APÉNDICE	73
“De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte”	73
“Lo real en el arte y el arte de lo real”	106
“Los escritores mexicanos y el proceso creador”	135
“El arte y la cultura en el mundo de hoy”	138

PRÓLOGO

Este trabajo se elaboró en el marco del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT), en el proyecto "Historia de la filosofía contemporánea en México", auspiciado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) y bajo la responsabilidad de la maestra Margarita Vera Cuspinera.

A lo largo de la carrera de filosofía hemos querido estudiar la estética y el pensamiento de Carlos Marx. Y el filósofo que conjuga estas características es Adolfo Sánchez Vázquez, a quien le interesó el estudio de la estética y tomó como base la obra de Marx. Es por esta razón que abordamos el tema del concepto de arte que expone Sánchez Vázquez.

INTRODUCCIÓN

Reiteradas veces se ha destacado que el concepto de arte cambia de una época a otra, e incluso dentro de una misma etapa se encuentran concepciones diferentes de lo que es el arte, y por ende, juzgan de manera distinta lo que es o no es arte.

El término arte ha tenido diversos significados, por ejemplo, como arte de vivir, de pensar, de escribir. Esta polisemia apareció desde la Grecia Clásica.

Durante mucho tiempo se ha tratado de definir lo que es el arte. Desde la Grecia antigua hasta la época contemporánea, filósofos, artistas e historiadores han tratado de dar una respuesta a la pregunta de qué es el arte. Sin embargo, no siempre enfocaron el problema de forma idéntica, sino que lo interpretaban de acuerdo con su concepto del mundo, con el carácter y el nivel de desarrollo del arte mismo, con el papel del arte en la sociedad y su función.

Desde Platón hasta nuestros tiempos, se han dado distintas definiciones de lo que es el arte, y muchas de ellas son antagónicas entre sí. Encontramos, por ejemplo, algunos autores que han planteado que el arte proporciona determinado

conocimiento del mundo, lo cual provoca que las obras que no aportan cierto conocimiento de la realidad no sean consideradas como artísticas.

Con esto observamos que, la generalización de cierto rasgo, considerado como esencial, ya sea como conocimiento o como apariencia, trae como consecuencia que el concepto de arte sea cerrado, pues permite la entrada de cierto tipo de manifestación artística pero excluye otras, de modo que llega un momento en el que parece imposible definir el arte.

Sin embargo, expone Adolfo Sánchez Vázquez que el problema no es que no se pueda generalizar en cuanto a las características del arte, sino que las generalizaciones que se han realizado son ilegítimas, ya que definen el arte sin tomar en cuenta su carácter abierto, por lo que propone que el concepto de arte ha de ser abierto.

En el presente estudio intentaremos explicar el concepto abierto de arte, como lo concibe Sánchez Vázquez, tomando como base el trabajo que realizó de 1965 a 1980. En dicho estudio únicamente trataremos de exponer el concepto de arte de Sánchez Vázquez y las partes que lo integran, haciendo una comparación de los libros y artículos que forman parte de la etapa antes mencionada.

Elegimos este período porque es en 1965 cuando publica *Las ideas estéticas de Marx*, el cual marca la ruptura del autor con el marxismo dogmático. En dicho libro, Sánchez Vázquez contrapone el concepto de arte como trabajo creador al de arte como "reflejo de la realidad". Y en *Filosofía*

de la Praxis, que publica en 1967 y reelabora en 1980, desarrolla esta idea del trabajo creador como esencial al hombre. A partir de 1981, Sánchez Vázquez ya no aborda problemas relacionados con la definición de arte, sino que se interesa por cuestiones sobre las sociedades capitalistas y socialistas. Aunque en los 90 retoma problemas de estética, ya no trata el de la definición de arte, sino más bien el contenido de la estética.

Para la realización de este trabajo, se analizan dos obras centrales: *Las ideas estéticas de Marx y Filosofía de la praxis*, y una decena de artículos publicados por el autor. Todos ellos corresponden al período mencionado.

El trabajo está constituido por tres capítulos. En el primero tratamos de responder a la pregunta de si es posible definir el arte, para lo cual exponemos los tipos de definición que hay y las características de una definición abierta.

En el segundo capítulo exponemos la propuesta de definición de arte de Sánchez Vázquez. Para explicar detalladamente las partes que forman dicha definición, este capítulo está dividido, a su vez, en cuatro incisos: a) Praxis creadora, b) Crear como necesidad humana vital, c) Arte y realidad y d) Arte como fenómeno social.

En el capítulo tercero tratamos de mostrar lo que Sánchez Vázquez entiende como socialización de la creación, y la forma que plantea para que el principio de creatividad rijan de un modo social.

Para finalizar el trabajo hemos incluido un apéndice en el cual reunimos cuatro artículos de Sánchez Vázquez, en donde aborda el tema de arte, que son de difícil adquisición, a fin de facilitar la labor de futuros investigadores.

ANTECEDENTES

Adolfo Sánchez Vázquez no sólo tuvo gran interés por la filosofía, sino también por la creación literaria. Antes de estudiar filosofía y dedicarse a la actividad política (principios de la década de los 30s), escribió poesía animado por Emilio Prados. En 1935, inició sus estudios de filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Madrid, en donde llevó cursos de literatura española con José F. Montesinos, y de filosofía con José Ortega y Gasset, Xavier Zubiri, Manuel García Morente y José Gaos. En esos momentos se relacionó con jóvenes poetas como Miguel Hernández, Arturo Serrano Plaja, José Herrera Petere, Rafael Alberti y Pablo Neruda. Paralelamente se orientó hacia la literatura marxista de ese tiempo.

En 1936, suspendió sus estudios por la Guerra Civil española, y tres años después dejó su país natal, España y llegó a México en 1939. Ya estando en este país, inicialmente participó en la fundación de la revista

literaria *Romance* con Juan Rejano, Lorenzo Varela, Antonio Sánchez Barbudo y José Herrera Petere, y gracias a ello tuvo la oportunidad de relacionarse con escritores mexicanos como Alfonso Reyes, Xavier Villauruitia y Octavio Paz entre otros.

En 1943, ingresó a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México para estudiar Letras Españolas, la cual terminó, y comenzó a preparar la tesis "El sentido del tiempo en la poesía de Antonio Machado", sin embargo no pudo concluirla por razones de trabajo. Después de algunos años regresó a la Facultad, pero esta vez a estudiar Filosofía, y recibió cátedra de maestros como José Gaos, Leopoldo Zea, Eli de Gortari y Eduardo Nicol. En marzo de 1955 obtuvo el grado de maestro en filosofía con la tesis "Conciencia y realidad en la obra de arte". Es en esta época cuando empezó a estudiar el problema de la definición del arte. Cabe destacar que esa tesis no la publicó¹ porque algunas de las ideas que defendía tiempo después las critica y cambia su postura respecto a ellas.

La tesis de maestría de Sánchez Vázquez es importante, por un lado, ya que en ella trató de superar el enfoque cerrado y dogmático zhdanovista (que era el planteamiento que predominaba entre los estudiosos marxistas de la estética). Sin embargo, ese intento fue muy limitado, pues en esa

¹ Dicha tesis fue publicada en 1965 sin la autorización de Sánchez Vázquez, en San Salvador por la editorial Universitaria.

tesis planteaba que el realismo es el gran arte, idea que sostenía la estética del "realismo socialista", concepción del arte que criticará en trabajos posteriores. Por otro lado, es importante, porque ahí expone varios planteamientos que, aunque no desarrolla a fondo, retoma en trabajos siguientes. Entre éstos destacan la idea de que la obra de arte está nutrida de cierto contenido ideológico, y que ella se engendra en ciertas condiciones histórico-sociales, que el arte logra trascender.

Sánchez Vázquez señala que los teóricos de la estética marxista construyeron propuestas sociologistas, gnoseologistas y reduccionistas sobre el arte, pues proponían que el arte realista era el arte por excelencia. Explica que el marxismo dominante tenía un perfil cerrado y dogmático, pero que fueron tres hechos políticos los que influyeron en él para decidir romper con el marxismo dominante. El primero fue el XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), donde tuvieron lugar las revelaciones de los métodos de dirección del stalinismo en 1956; el segundo fue la Revolución Cubana en 1959 y el tercero la invasión a Checoslovaquia por tropas de los países del Pacto de Varsovia, en 1968. Estos acontecimientos provocaron, en cierta medida, su rompimiento con un marxismo dogmático y la búsqueda de un marxismo crítico. Sánchez Vázquez lo expresa así:

Dos grandes acontecimientos influyeron en mí decisivamente en la ruptura con el marxismo dominante: las revelaciones de Jruschov en su famoso "informe secreto" al XX Congreso del PCUS, [...] la invasión de un país, [...] Checoslovaquia [...] Otro

acontecimiento histórico también contribuyó a esa ruptura y a la búsqueda de un marxismo renovador: la Revolución Cubana.²

Sánchez Vázquez buscó, una teoría estética capaz de esclarecer y evitar los reduccionismos en los que había caído el pensamiento estético, una teoría más completa que explicara lo que es el arte, una teoría abierta que permitiera dar razón de toda relación estética del hombre con la realidad y especialmente con el arte.

Reflexionó sobre los fundamentos del marxismo, apoyándose en el análisis de las obras juveniles de Marx, y específicamente en los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. El encuentro con esta obra de Marx lo condujo a distanciarse poco a poco de ese marxismo cerrado, y a romper con él en el campo de la estética, el cual le interesaba especialmente. Así, en 1961, escribe un ensayo titulado "Las ideas estéticas en los *Manuscritos económico-filosóficos de Marx*" que posteriormente, reelaborado, incluye en su libro *Las ideas estéticas de Marx* publicado en 1965. Esta obra marca en el campo de la estética el inicio de su evolución, ya que critica la idea de que el arte por excelencia es el realismo así como la de experiencia estética como "realismo socialista".

Sánchez Vázquez expone que ese libro lo escribió principalmente por tres motivos: en primer lugar, porque era necesario superar las concepciones dogmáticas y sectarias que dominaron tanto en la estética como en otras áreas. En segundo, porque los problemas estéticos iban

² "Mi obra filosófica". Adolfo Sánchez Vázquez. *Praxis y filosofía*. México, Grijalbo, 1985, p. 438.

adquiriendo mayor importancia a medida que se enriquecía el contenido del marxismo, en el cual se mostraba que la relación estética con la realidad es esencial para el hombre. Y en tercer lugar, porque era indispensable superar antiguos enfoques unilaterales de los fenómenos artísticos contemporáneos, pues el arte moderno es un hecho complejo, al que no se puede estudiar con los criterios esquemáticos y simplistas que dominaron algún tiempo en la crítica marxista.

En 1966 obtiene el grado de doctor con la tesis "Sobre la praxis", la cual marcó la ruptura con la doctrina filosófica del "dia-mat" (materialismo-dialéctico) soviético, que ya había iniciado con su libro anterior. Esta tesis doctoral la publica en 1967 bajo el título de *Filosofía de la praxis*, la cual es reeditada en 1980, con algunas modificaciones. En este trabajo destaca la importancia del término praxis artística", subrayando ante todo la concepción del arte como actividad práctica creadora.

Sánchez Vázquez intenta terminar con el marxismo cerrado y dogmático, y crear un marxismo crítico que permita concebir al arte de una manera abierta. Le interesa investigar qué es el arte desde una perspectiva diferente. Busca la definición de arte por otra vía, es decir, como forma específica de creación, que independientemente de una u otra época, o corriente o lenguaje, permita abarcar todo tipo de arte, real o posible.

CAPÍTULO I

¿ES POSIBLE DEFINIR EL ARTE?

CRÍTICA DE LAS DEFINICIONES DOGMÁTICAS Y SECTARIAS DEL ARTE

A Sánchez Vázquez le interesa investigar si es posible definir el arte, pues aunque se han dado infinidad de definiciones a lo largo de la historia, muchas de ellas entran en contradicción con lo que es el arte.

Critica las concepciones del arte que provocan que el concepto de arte sea cerrado, en el cual sólo las obras que se ajustan a dicho concepto son vistas como artísticas y todas las demás son desvalorizadas.

Sánchez Vázquez señala en su libro *Las ideas estéticas de Marx* que, a finales del siglo pasado y comienzos del siglo XX, era difícil vislumbrar una estética marxista, pues la doctrina de Marx era reducida a una mera teoría económico-política. Dicha posición era la de los teóricos

socialdemócratas como Karl Kautsky, para quien el marxismo era únicamente una concepción específica de la sociedad y no una filosofía. El marxismo, al ser entendido sólo como doctrina económica y política, no daba razón del arte; lo único que podía ofrecer era una explicación de su condicionamiento por factores económicos, pero de una manera esquemática y unilateral que deformaba su verdadero sentido, pues subrayaba su carácter histórico-social, pero olvidaba que el arte logra trascender su condición histórica.

Un poco más tarde esta situación cambia, cuando algunos teóricos marxistas intentan rescatar el gran contenido del marxismo. Entre ellos, indica Sánchez Vázquez, figuran Paul Lafargue, Franz Mehring y Georg V. Plejánov. El primero de ellos subraya el carácter ideológico de la obra artística y caracteriza al arte como fenómeno social, sin embargo, expresa Sánchez Vázquez, cae en cierto subjetivismo de clase. Mehring también entiende el arte como fenómeno social que está condicionado por intereses de clase, pero trata de sustraerlo de ese condicionamiento con ayuda del formalismo estético kantiano. A Plejánov le interesa superar la contradicción del condicionamiento social y la autonomía del arte; empero al estudiar la naturaleza social del arte, cae en cierto "biologismo", al admitir la existencia de leyes biológicas en el desenvolvimiento histórico-artístico.

A mediados de la década de los 30s, por diversos caminos llegó el realismo socialista, que fue institucionalizado tanto en la teoría como en la práctica. La estética del realismo socialista estableció normas y fijó modelos, de modo tal que se convirtió en una estética normativa.

Un planteamiento menos tajante de la tesis que identifica arte y realismo es la de George Lukács, para quien el realismo es el criterio de valor de toda realización artística. Para él, el arte es una de las formas posibles de que dispone el hombre para reflejar o captar lo real; el verdadero arte es el arte realista, aunque se opone al realismo desnaturalizado del período staliniano, ya que en esta época, se daba un realismo que transformaba las cosas para que mostraran una realidad hermoseada, una idealización de lo real.

Lukács no niega la existencia de fenómenos no realistas que caen dentro del arte. Reconoce los logros formales de la novela de vanguardia e incluso cierta penetración de ésta en la realidad. Pero, aunque acepta la existencia de un arte no realista, considera que, el arte auténtico, el que perdura, es el realista. Sánchez Vázquez expresa que:

...La estética lukacsiana representa, en el campo marxista, el logro más fecundo de la concepción del arte como forma de conocimiento. Como estética del realismo cautiva con sus penetrantes análisis y sugerentes hallazgos, pero, al erigir en criterio de valor las condiciones que sólo puede satisfacer el realismo, se convierte en una estética cerrada y normativa³.

³ Adolfo Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx*. México, Grijalbo, 1967, p. 41.

Sánchez Vázquez explica que cuando un elemento relativamente verdadero se eleva al plano de lo absoluto, se pasa de una concepción estética abierta a otra rígida y cerrada, ya que se mutila la riqueza, la diversidad y el dinamismo del arte. El arte es un fenómeno que no permite generalizaciones apresuradas ni vacuas que resultan de un enfoque unilateral.

En su artículo "De la imposibilidad e imposibilidad de definir el arte" (1968), Sánchez Vázquez expone que las definiciones de arte que se han formulado en nuestro tiempo o en el pasado pretenden captar lo que es el arte, destacando un rasgo que se considera común y esencial.

El autor se pregunta hasta qué punto ese rasgo es esencial y común a todo arte, y trata de responder esta cuestión poniendo algunos ejemplos. El primero es la definición tradicional de arte como representación verídica de la realidad (concepción que anteriormente criticó en su libro *Las ideas estéticas de Marx*). Señala que, de acuerdo a esta definición, el arte proporciona un conocimiento específico de la realidad, por lo que se considera valiosa la obra artística que refleja lo real. Sánchez Vázquez no niega que el conocimiento sea un rasgo importante en cierto período histórico o en ciertas artes, sin embargo, no puede ser extendido a todo arte.

El segundo ejemplo es la definición de Robin G. Collingwood del arte como "expresión imaginativa de una emoción". En esta definición de arte no

entrarían ni el arte mágico ni el arte representativo; éstos serían arrojados fuera de su concepción de arte.

Afirma Sánchez Vázquez que, tanto las definiciones tradicionales como las contemporáneas, elevan un rasgo particular a la condición esencial de todo arte. De esta manera, se hace una generalización ilegítima de un rasgo particular, por lo que se cierra el concepto de arte y se entra en contradicción con la realidad artística misma. De modo que, lo que está en tela de juicio no es la posibilidad de definir el arte, sino las definiciones que se fundan en una generalización ilegítima.

Después de examinar las definiciones de ese tipo, Sánchez Vázquez pregunta ¿es imposible una definición de arte por medio de rasgos esenciales?

Explica que hay quienes han intentado no hacer generalizaciones para referirse al arte. Al respecto presenta unos ejemplos:

1) Wilhelm Worringer no busca principios generales o comunes a todo arte, sino los principios que sustentan un arte históricamente determinado, ya que trata de encontrar la "esencia" del arte de determinada época, como por ejemplo el arte gótico, en relación con el arte en general. Ese autor entiende el arte como objetivación de la voluntad humana que expresa formalmente diversas necesidades vitales de diferentes formas o estilos. Así, aunque trata de no caer en una generalización, no deja de generalizar.

2) J. A. Passmore sostiene que el objeto de la estética, es decir, el arte es inexistente. Lo que existe es un modo estético de ver las cosas, de la misma manera que hay un modo científico de considerarlas.

El problema de este planteamiento, según Sánchez Vázquez, es que no se distingue entre objeto científico como objeto construido y la cosa real que es objeto de la actividad científica. Del mismo modo, no se distingue entre la obra de arte como objeto producido y la cosa considerada y transformada estéticamente. De acuerdo con esto, lo que se niega es la existencia de objetos científicos y estéticos de por sí, pero no la existencia de objetos reales con los que el hombre pueda entrar en una relación científica y estética.

3) Bernard C. Heyl rechaza toda pretensión de dar una definición real del arte. En vez de definir cosas, propone definir palabras, es decir, una definición que no esté en relación con un objeto o experiencias reales. Sin embargo, Heyl no da explícitamente su definición, pero expresa que el requerimiento esencial de toda obra de arte es la imaginación, y rechaza el arte como representación de la realidad. Así, Heyl se aferra a cierto rasgo del objeto o de la experiencia artística que le permite decir lo que es el arte.

4) Morris Weitz dice que es imposible generalizar lo que no puede ser generalizado (el arte), y que en el arte no se hallan propiedades comunes, sino "parecidos de familia". Resulta así, que un nuevo producto sólo puede

ser caracterizado como artístico en relación con parecidos a los de otros. De modo que, lo creado se convertiría en condición necesaria de toda nueva creación, es decir, una obra sería considerada como tal por lo que reitera y no por lo que innova.

Señala Sánchez Vázquez que la crítica a la que somete Weitz las definiciones tradicionales prueba, ciertamente, que esas definiciones son falsas o incompletas, pero no demuestra que el arte no pueda ser definido mediante rasgos esenciales o un conjunto de ellos.

Así, observamos que Sánchez Vázquez tanto en *Las ideas estéticas de Marx* (1965) como en su artículo "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte" (1968) critica las definiciones sectarias y dogmáticas que se han realizado acerca del arte.

EN QUÉ CONSISTE EL CONCEPTO ABIERTO DEL ARTE

TIPOS DE DEFINICIÓN

Para abordar el tema de la definición del arte es necesario explicar qué tipos de definición encontramos.

Irving M. Copi en su libro *Introducción a la lógica* señala los siguientes tipos de definición:

1. Definición estipulativa (o nominal o verbal) es aquella que surge de la asignación deliberada de significado. Es decir, cuando alguien introduce un

nuevo símbolo tiene libertad de estipular el significado que se le debe asignar. Un símbolo definido mediante una definición estipulativa no tiene ese significado antes de que así haya sido estipulado por la definición. El término recién definido no necesita ser totalmente nuevo, puede serlo sólo en el contexto en el cual tiene lugar la definición.

2. Definición lexicográfica (o real) es aquella que no proporciona al *definiendum*⁴ un significado del cual carecía, sino que reporta un significado que ya tenía.

3. Definición explicativa, ésta difiere de la estipulativa porque su *definiendum* no es un término nuevo, sino uno que ya está en uso, aunque su significado es vago. Por tanto, quienes elaboran una definición explicativa no están en libertad de asignar al *definiendum* el significado que ellos elijan.

4. Definición teórica es aquella que intenta formular una descripción teórica o científicamente adecuada de los objetos a que se refiere el término. Proponer una definición teórica equivale a proponer la aceptación de una teoría.

5. Definiciones extensionales (o denotativas) son aquellas que descansan en técnicas que identifican la extensión de los términos generales por definir.

6. Definiciones connotativas consisten en los atributos compartidos por

⁴ *Definiendum* es el símbolo que se está definiendo y *definiens* es el símbolo o grupo de símbolos que se utilizan para explicar el significado del *definiendum*.

todos los objetos denotados por el término y compartidos solamente por aquellos objetos. Dentro de estas definiciones podemos encontrar las definiciones por género y diferencia específica (o definición tradicional), en las cuales primero se tiene que nombrar un género –del cual es subclase la especie designada por el *definiendum*- luego se tiene que nombrar la diferencia específica –el atributo que distingue a los miembros de esa especie de los miembros de todas las otras especies de ese género. También encontramos las definiciones por sinonimia, que consisten en proporcionar otra palabra cuyo significado es ya entendido, y tiene el mismo significado que la palabra que se va a definir.

Hemos introducido la consideración de los diversos tipos de definición para observar qué tipo de definición es la que propone Sánchez Vázquez.

CARACTERÍSTICAS DE UN CONCEPTO ABIERTO

Sánchez Vázquez explica que existen abundantes y variadas definiciones del arte, así como también hay una gran variedad y diversidad en el terreno de la praxis artística; esta diversidad se manifiesta, a su vez, en un doble plano: *histórico*, como aparición y desaparición de corrientes y estilos artísticos a lo largo del tiempo; *sincrónico*, como diversidad entre unas y otras artes particulares. Ninguna teoría que pretenda definir el arte puede ignorar esa doble diversidad.

Una definición actual del arte no debe dejar de tener en cuenta la rica y diversa experiencia artística del pasado y del presente, no puede reducir el arte a una forma histórica concreta. Pero ¿cómo definir el arte de modo que lo definido no sólo no entre en contradicción con ciertos segmentos de la experiencia artística, sino que, además, recoja sus aspectos esenciales?

Sánchez Vázquez afirma que la necesidad de una definición que responda a la verdadera naturaleza del arte en cuanto realidad abierta exige un concepto abierto. Se trata pues, de buscar un concepto abierto que no entre en contradicción con este carácter del arte. El concepto de arte se cierra cuando lo que lo caracteriza como realidad abierta, nueva y creadora no es recogido en él.

Sánchez Vázquez escribe que el carácter abierto del arte como actividad creadora es justamente lo primero que hay que tener presente en una definición abierta. Una definición del arte no será cerrada si la apertura entra como un rasgo esencial en ella.

Sánchez Vázquez plantea un concepto abierto del arte, como realidad abierta, en un primer sentido: en cuanto que no pretende definir lo que es el arte en una fase históricamente determinada; y en segundo sentido, en cuanto que no pretende entrar en contradicción con ninguno de los sectores o ramas del arte ni tampoco con ninguna de las formas concretas que éste adopta históricamente. Además podemos observar que expone dos formas

de apertura, pues, por un lado, intenta romper con las definiciones sectarias y dogmáticas del arte y, por otro, trata de definir el arte por su carácter abierto –siempre creador.

Explica que lo que permite extender el concepto de arte a nuevos productos de la actividad práctica creadora del hombre no es un parecido con obras paradigmáticas (Heyl), sino compartir los rasgos esenciales que hacen del arte una realidad abierta, es decir, sujeta a un proceso constante de creación. El concepto de arte que responde a esa realidad será un concepto abierto y, de acuerdo con él, será posible definir el arte sin caer en la falsa generalización de las definiciones tradicionales.

De lo anterior podemos concluir que, el planteamiento que hace Sánchez Vázquez sobre el concepto abierto del arte se encuentra inmerso, por un lado, dentro de lo que sería una definición teórica y, por otro, dentro de una definición estipulativa. Es teórica porque la definición que da presupone cierta teoría, es decir, el materialismo dialéctico e histórico que plantea Carlos Marx. Es estipulativa, pues intenta dar un nuevo significado al término arte. Busca un concepto que no deje fuera ni las diferentes corrientes artísticas ni la diversidad que existe dentro de las diferentes artes particulares. Propone un concepto que abarque toda esta diversidad, y que dé cuenta de su “variabilidad”, de su carácter de constante cambio.

No busca un concepto indefinido, en donde todo producto pueda entrar, pero tampoco un concepto cerrado donde solamente determinadas obras de arte puedan ser llamadas como tales y otras queden fuera.

CAPÍTULO II

LA DEFINICIÓN DE ARTE QUE PROPONE

SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Sánchez Vázquez expone que es necesario definir el arte, y que la característica principal que se tiene que considerar en dicha definición es su carácter variable, el carácter del arte que lo hace cambiante. Para Sánchez Vázquez, este carácter se debe a que el arte es una realidad abierta, por lo que en la definición del arte tiene que tomarse en cuenta, ante todo, esta característica.

Señala que para formular una definición abierta del arte se tiene que examinar si las definiciones del arte que hasta ahora se tienen abarcan al arte contemporáneo, ya que algunas, al ser cerradas, excluyen a nuevos fenómenos artísticos que van surgiendo.

El concepto abierto del arte, que plantea Sánchez Vázquez, tiene que explicar lo que el arte es en general, y no lo que puede ser esencial únicamente en cierto contexto; tiene que ser un concepto que se pueda extender a nuevos productos artísticos. Sánchez Vázquez expone que “el concepto del arte ha de ser abierto porque la realidad artística –como creación- está siempre abierta. Es decir, la apertura [...] está en la esencia misma del arte ...”⁵

Sánchez Vázquez propone un concepto abierto del arte en el artículo “De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte”, en donde señala que:

...el arte es una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad⁶

Las partes de esta definición de arte, que plantea Sánchez Vázquez, las iremos explicando a lo largo de este capítulo, comenzando con la idea del arte como actividad práctica creadora.

⁵ En *Deslinde* (Revista de la Facultad de Filosofía y Letras). México, UNAM, 1968, p. 25-26.

⁶ *Op. cit.* p. 27.

Sánchez Vázquez expone que éste es un concepto abierto porque toma en cuenta el carácter abierto del arte, es decir, al afirmar que es una actividad innovadora y creadora. La apertura es el rasgo esencial del arte, por lo que la primera característica que hay que tener presente en la definición de arte es su naturaleza abierta, creadora, cambiante.

PRAXIS CREADORA

Sánchez Vázquez caracteriza al arte, ante todo, como actividad creadora. Explica en el libro *Filosofía de la praxis* (1967) que, la praxis creadora es la que permite hacer frente a nuevas necesidades, a nuevas situaciones. El hombre tiene que estar inventando o creando nuevas soluciones, ya que no le basta repetir lo resuelto porque él mismo crea nuevas necesidades.

Señala que la actividad específicamente humana entraña la intervención de la conciencia, esto es, que la actividad propiamente humana sólo se da cuando los actos dirigidos a un objeto para transformarlo se inician con cierto fin o ideal y terminan en un resultado real. El hombre puede anticipar idealmente el resultado efectivo, y esta prefiguración ideal del resultado real diferencia la actividad humana de cualquier otra actividad animal.

Toda actividad verdaderamente humana es una actividad conforme a fines; y el fin es la manifestación de determinada posición del ser humano ante la realidad. El hombre, al trazarse fines niega una "realidad efectiva" y afirma otra que todavía no existe. El fin de la actividad práctica es la transformación del mundo natural o social para satisfacer determinada necesidad humana, cuyo resultado es una nueva realidad.

Si la praxis es acción del hombre sobre la materia y creación de una nueva realidad, se puede hablar de distintos niveles de praxis, de acuerdo con el grado de penetración de la conciencia del sujeto activo en el proceso práctico y del grado de creación o humanización de la materia.

En la actividad práctica creadora, la conciencia traza un proyecto dinámico, abierto, y gracias a esta apertura permanece -ella también- abierta a lo largo de todo el proceso. Es decir, que el fin ideal no es algo rígido, sino que se va transformando conforme va avanzando el proyecto.

La producción del objeto ideal y la producción del objeto real se encuentran íntimamente ligadas; no son lo mismo, pero no se pueden separar. El resultado real está prefigurado por el fin, pero lo definitivo es el resultado real y no el ideal, ya que la materia a la que se enfrenta el sujeto siempre muestra cierta resistencia, que provoca la modificación del plan trazado. Y es por esto que, en el proceso, se encuentra una carga de indeterminación o incertidumbre con respecto al resultado prefigurado.

Pero la pérdida del fin originario en el proceso práctico creador no significa la eliminación del papel determinante que el fin tiene en dicho proceso.

La incertidumbre en relación al resultado ideal provoca que el resultado del proceso creador no pueda descubrirse *a priori*, lo que da al producto un carácter único, imprevisible e irrepetible, que es lo característico de toda verdadera creación.

Con base en lo anteriormente expuesto Sánchez Vázquez formula en *Filosofía de la praxis* los siguientes rasgos distintivos de la praxis creadora:

- 1) Unidad indisoluble, en el proceso práctico, de lo subjetivo y lo objetivo.
- 2) Imprevisibilidad del proceso y del resultado.
- 3) Unicidad e irrepetibilidad del producto.

Estas características se manifiestan con claridad en el arte, el cual es la expresión por excelencia de la capacidad creadora del hombre. Sánchez Vázquez expone que en el arte se halla la unidad de lo subjetivo y lo objetivo, pues, el artista tiene que dar forma a un contenido, pero en un proceso que únicamente se da transformando una materia. También encuentra que la creación artística es un proceso imprevisible. El artista parte de un proyecto inicial que él trata de realizar, pero este modelo inicial sólo se determina en el curso mismo de su realización. Únicamente al final del proceso creador desaparece la incertidumbre; y justamente

porque el resultado del proceso creador sólo puede descubrirse *a posteriori*, su resultado será único e irrepetible.

EL ARTE COMO FORMA ESPECÍFICA DE CREACIÓN

Para Sánchez Vázquez el arte es, ante todo, creación. Pero ¿qué significa para él el término 'creación'?

Señala que el término 'creación' adopta una pluralidad de significados, tanto en el lenguaje ordinario como en el lenguaje filosófico, aunque tiene en común el significado de algo nuevo. A veces se utiliza para calificar la evolución en un sentido universal, con el fin de subrayar el carácter imprevisible o nuevo de ella.

Para Sánchez Vázquez, 'creación' significa una actividad que sólo puede atribuirse al hombre como ser consciente y social, en virtud de lo cual produce algo nuevo a partir de una realidad o elementos preexistentes. El hombre produce así algo nuevo que no podría existir sin él. La creación sólo existe propiamente como actividad específicamente humana, por lo que, advierte el autor, no es legítimo el uso del concepto creación fuera del hombre.

Ya en su tesis de maestría "Conciencia y realidad en la obra de arte" (1955), Sánchez Vázquez empieza a vislumbrar la idea del arte como creación, pues señala que el verdadero arte es "presencia victoriosa de lo

nuevo sobre lo viejo"⁷; es, ante todo, algo irrepetible, radicalmente nuevo. Sin embargo, en esa tesis no concibe esta característica como esencial al arte, sino que se halla más interesado en destacar la idea del arte como reflejo de lo real y el tema del espíritu de partido de la obra artística.

Es diez años después, en su libro *Las ideas estéticas de Marx* (1965) donde pone especial atención en el carácter creador del arte. Afirma que la producción artística es, ante todo, una actividad creadora, transformadora, por lo que lo estético aparece como una dimensión esencial al hombre, en cuanto que es un ser creador. La práctica es una dimensión del hombre como ser creador y, por ello, el fundamento mismo de la praxis artística hay que buscarlo en la práctica originaria que funda la conciencia y la existencia del hombre.

CREAR COMO NECESIDAD HUMANA VITAL

Sánchez Vázquez menciona en su *Filosofía de la praxis* que la obra artística es creación de una nueva realidad y, puesto que el hombre se afirma, humanizando todo cuanto toca, la praxis artística -al enriquecer con sus creaciones la realidad ya humanizada- es una praxis esencial para el hombre. El hombre se afirma transformando la realidad, humanizándola,

⁷ "Conciencia y realidad en la obra de arte" (mimeógrafo). México, UNAM, 1955, p. 86.

y el arte es una de las formas con las que satisface esta necesidad de humanización.

EL ARTE COMO OBJETIVACIÓN

Este planteamiento lo aborda Sánchez Vázquez en *Las ideas estéticas de Marx*, en donde expone que el hombre sólo lo es en cuanto que se objetiva, en tanto que crea objetos en los que se exterioriza. El ser humano se realiza saliéndose de sí mismo, proyectándose fuera, esto es, objetivándose. Mediante la objetivación, el hombre puede ir más allá de su inmediatez natural; puede transformar su propia naturaleza humana. El hombre desarrolla su poder de creación cuando crea objetos humanizados.

La obra de arte es un objeto en el que el sujeto se expresa, exterioriza y reconoce a sí mismo, por ello cumple una importante función en el proceso de humanización del hombre mismo.

La obra de arte, al ser creación, permite que el sujeto se exprese, se exteriorice en un objeto, así la subjetividad del ser humano queda fijada en un objeto, es decir, se objetiva. Pero la expresión del sujeto ya objetivada no sólo rebasa el marco de la subjetividad, sino que ya plasmada en el objeto, puede ser compartida por otros sujetos. De manera que, en la creación artística lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto), y el objeto se vuelve sujeto. En este sentido, puede decirse que el hombre es sujeto y

objeto a la vez, y que solamente es sujeto humano en la medida en que se objetiva, en tanto que se hace objeto.

En el artículo "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte" Sánchez Vázquez también toca el tema de la exteriorización de la subjetividad humana. Explica que la actividad artística es, a la vez, subjetiva y objetiva, espiritual y material, esto es, proceso de objetivación de determinado contenido espiritual humano y proceso práctico de transformación de una materia dada. El arte es objetivación práctica y, a la vez, expresión objetivada.

La objetivación permite al hombre ascender de lo natural a lo humano. El hombre es un ser necesitado; como ser natural humano, el hombre vive bajo el imperio de la necesidad, y cuanto más humano más amplía el círculo de sus necesidades humanas. Bajo este imperio de la necesidad, el hombre deja de ser pasivo, y la actividad entra como un elemento esencial en su existencia. Sánchez Vázquez lo expone de este modo: "...la necesidad humana hace del hombre un ser activo, y su actividad, es ante todo, creación de un mundo humano..."⁸

En *Las ideas estéticas de Marx*, el autor señala que existe una relación indisoluble entre el hombre como ser de necesidades y el hombre como ser creador. La actividad que hace posible esta relación es una actividad material, práctica: el trabajo.

⁸ Adolfo Sánchez Vázquez. *Las ideas estéticas de Marx*. México, Grijalbo, 1967, p. 62.

El trabajo es una actividad que humaniza al hombre. El ser humano tiene necesidades que satisfacer, al igual que las plantas y animales, pero a diferencia de éstos, el hombre no es pasivo, no espera que la naturaleza le proporcione algo que satisfaga su necesidad; sino que el hombre actúa sobre la naturaleza, la transforma por medio de su trabajo para satisfacer sus necesidades. El hombre, en cierta medida, gracias a su trabajo, se humaniza.

El producto, el objeto de trabajo, es un fin humano objetivado. Así, con el trabajo se crea un mundo de objetos que expresan al hombre, es decir, son objetos humanizados. El trabajo no es solamente la creación de objetos útiles que satisfacen determinada necesidad humana; es también el acto de objetivar fines, sentimientos o ideas humanas.

EL ARTE Y EL TRABAJO

Arte y trabajo se asemejan, pues son actividades creadoras mediante las cuales el hombre produce objetos que lo expresan, por lo que, entre ambos no existe una oposición radical.

El arte como trabajo es creación de una realidad en la que se plasman fines humanos; no es una actividad que el hombre realiza accidentalmente; es un trabajo superior en el que despliega sus fuerzas esenciales como ser humano y las objetiva y materializa en un objeto. El

verdadero fin del arte es afirmar la "esencia humana" en un objeto concreto-sensible. Sánchez Vázquez lo expresa así:

La asimilación estética de la realidad alcanza su plenitud en el arte como trabajo humano superior que tiende a satisfacer la necesidad interna del artista de objetivarse, de expresarse, ... Al liberarse de la utilidad, estrecha, de los productos del trabajo, el arte eleva a un nivel superior la objetivación y afirmación del ser humano que, en el marco de la utilidad material, se da en forma limitada en dichos productos⁹

El trabajo y el arte tienen una naturaleza común, pues ambos son manifestaciones creadoras del hombre; son comunes en su origen, y aunque distintas, no son opuestas.

El arte es trabajo, pero es un trabajo verdaderamente creador. La utilidad del arte es fundamentalmente espiritual, ya que rebasa el marco de lo útil material, de los objetos vistos únicamente desde el ángulo técnico-utilitario. En este sentido, según Sánchez Vázquez, el arte es superior al trabajo. En el libro mencionado lo expone de esta forma:

... El hombre siente la necesidad de una afirmación objetivada de sí mismo que sólo puede encontrar en el arte. Y ello explica histórica y ontológicamente el afán humano de rebasar el marco de lo útil material incluso en la esfera misma de los objetos técnicos¹⁰

⁹ *Op. cit.* p. 88-89.

¹⁰ *Ibid.* p. 184.

El ansia de embellecer el objeto técnico es el ansia de afirmar la presencia de lo humano; es el afán de afirmar en los objetos la riqueza de la subjetividad. Y en esto radica la superioridad del trabajo artístico sobre el trabajo físico. Entre la producción material y la artística existe una diferencia cualitativa, no una oposición radical absoluta.

El trabajo, al ser una actividad mediante la cual el hombre crea objetos para materializar sus fines, no se opone al arte. El trabajo únicamente se contrapone al arte cuando es un trabajo enajenado. Afirma Sánchez Vázquez que "en la medida en que el trabajo pierde su carácter creador se aleja del arte"¹¹

En el modo de producción capitalista, el trabajo se le impone al hombre como algo exterior a él, ya que el trabajo que realiza el obrero no responde a una necesidad del ser humano de objetivarse. El trabajo asalariado que realiza el obrero no satisface una necesidad específicamente humana; es un trabajo que se le impone, al cual no puede rehuir, porque es la única manera en la que puede asegurar su subsistencia física. El obrero no se afirma como ser humano en el trabajo asalariado del capitalismo, sino que se niega, se deshumaniza, pues sólo realiza una actividad que no le es propia; no es algo que le pertenezca a él, sino que es de otro. De esta manera, el trabajo que realiza el obrero es un trabajo enajenado, puesto que no humaniza, sino más bien deshumaniza al hombre.

¹¹ *Ibid.* p. 186.

Así, podemos observar que no es el trabajo el que se opone al arte, porque, tanto en el trabajo como en el arte, el hombre crea objetos en los cuales satisface necesidades y objetiva sus fines. Pero es el trabajo enajenado el que se contrapone al arte, pues en este tipo de trabajo el obrero no objetiva sus fines. El trabajo enajenado es la negación del trabajo como actividad vital humana, como actividad en la que el hombre se afirma como ser libre y creador. Sánchez Vázquez explica que "es la producción material capitalista la que opone el trabajo al arte, al despojar al primero de su carácter vivo, creador, artístico, es decir, al adquirir la forma burguesa de trabajo..."¹²

La producción capitalista no es compatible con el trabajo creador; únicamente admite el trabajo que realiza el hombre como actividad forzada, extraña, no propiamente creadora. La producción material capitalista, al ser hostil al trabajo creador, con mayor razón lo es al trabajo artístico que es "creación por excelencia".

En suma, si el hombre es, sobre todo, un ser creador, el arte es una esfera donde esta potencia se despliega ilimitadamente. La obra artística, por ser creación, es siempre única e irrepetible, y el hacer artístico es siempre algo imprevisible, es innovación; es decir, no es sólo reflejo de lo real, sino creación de una nueva realidad. Gracias al arte, la realidad se extiende y se enriquece y, a su vez, se ahonda nuestra relación con la

¹² *Ibid.* p. 205.

realidad. El verdadero arte nunca ha sido copia o reproducción de lo real. El artista se enfrenta a la realidad, no la toma para copiarla, sino para apropiársela e integrarla en un mundo humano; para transformarla hasta hacer de ella una realidad humanizada.

ARTE Y REALIDAD

Para Sánchez Vázquez el arte no es copia de lo real, sino creación de una nueva realidad, de una realidad humanizada. Pero para él ¿qué es la realidad?.

CUATRO SENTIDOS DEL TÉRMINO REALIDAD

Sánchez Vázquez expone los diferentes sentidos en los que se puede emplear el término "realidad", en el artículo "Lo real en el arte y el arte de lo real" (1973), cuando trata el tema de la relación entre el arte y la realidad.

El autor señala cuatro sentidos de dicho término. En primer lugar, explica que, el arte mismo puede considerarse como realidad, ya que el resultado de la producción artística, es decir, las obras de arte forman parte de la realidad concreto-sensible, que puede ser contemplada por medio de los órganos sensoriales. La praxis artística permite la creación de

objetos reales, no sólo posibles o ideales. Lo estético se manifiesta mediante una forma que siempre es objetiva, pues, el contenido espiritual que el sujeto vierte en ella sólo existe estéticamente en cuanto se materializa, se objetiva de un modo concreto-sensible. La obra de arte no es algo puramente imaginario o irreal, pues existe físicamente; es un objeto que puede integrarse en el conjunto de las cosas reales.

En segundo lugar, puede entenderse por realidad, el mundo exterior al hombre social, esto es, la realidad natural, la naturaleza no tocada por el hombre, independiente de la sociedad. Aunque ésta, al ser representada por el artista, al ser objeto de cualquier tipo de praxis humana, se presenta ya humanizada.

En tercer lugar, puede hablarse de la realidad en su dimensión social y humana, de determinada forma de relación entre los hombres, de una realidad con ciertas relaciones sociales concretas. El arte evoca, canta o representa esta realidad, pero la obra de arte no se reduce a ella, aunque una vez creada se integra en dicha realidad.

En cuarto lugar, lo real puede entenderse también como el mundo interior del artista, es decir, la subjetividad del creador, que queda plasmada u objetivada, en cierta forma, en la obra.

En seguida, teniendo presentes los sentidos del término realidad antes señalados, estudiaremos los modos de relación del arte con la realidad.

MODOS DE RELACIÓN DEL ARTE CON LO REAL

El arte se relaciona, en primer lugar, con la realidad en cuanto que, como objeto sensible, como cosa real, forma parte del mundo de las cosas y puede ser manipulada como éstas, ya que puede ser medida, transportada o hasta destruida. Por ejemplo, expone Sánchez Vázquez, un incendio o la voluntad de un propietario privado puede acabar con la existencia física de una obra de arte, y así, con su existencia estética. De este modo, "...la muerte de la obra de arte por un acto de destrucción física prueba hasta qué punto su ser propio, estético, se halla vinculado indisolublemente a su ser físico"¹³

Pero el componente físico, real, no se encuentra en la obra sólo para mantenerlo atado al mundo de las cosas reales, sino que, a su vez, es un elemento esencial de su dimensión estética, pues, gracias al trabajo del artista, lo sensible aparece estructurado en la obra de una forma adecuada para que pueda adquirir las propiedades de significar y expresar.

Sánchez Vázquez señala en *Las ideas estéticas de Marx* que lo estético necesita de la condición física de la obra, aunque no se reduce a ella. Lo estético no se limita a lo físico, pero no puede prescindir de él, porque el objeto estético no es un objeto cualquiera, pues está cargado de

¹³ "Lo real en el arte y el arte de lo real". Adolfo Sánchez Vázquez. En *Alero*. Guatemala, 1973, p. 25.

una significación humana, es decir, el artista al darle determinada forma a una materia expresa una idea, sentimiento o pasión.

En el artículo "Lo real en el arte y el arte de lo real", el autor señala la doble condición de la obra de arte de ser y no ser una cosa real, ya que, por un lado, es un objeto que no puede dejar de existir físicamente, pero, a la vez, como objeto estético, no puede reducirse a una cosa física.

Sin embargo, aunque la obra de arte no se limita al ser físico de las cosas, no es algo irreal, tiene realidad propia. Como objeto creado por el hombre, se integra al mundo de los productos de la praxis, con la que el hombre crea una segunda naturaleza. El arte se integra así, como forma específica de praxis, a la realidad humana y social de una época.

De modo que el arte tiene una manera de ser "doblemente real": 1) como objeto físico que forma parte de las cosas reales, y 2) como producto humano que se integra en una realidad humana, histórica y social.

Sánchez Vázquez plantea que, si se observa el tipo de relación que la nueva realidad (la obra de arte) mantiene con otra ya existente o exterior a ella, se vislumbra que el arte se relaciona con lo real en un segundo sentido: representándolo, esto es, la realidad se hace presente a los sentidos mediante la obra. Pero la realidad presente a los sentidos conoce un destino diverso al ser re-producida, pues, la visión de la realidad siempre está mediada por ciertas ideas acerca de lo real, por cierta actitud ante el mundo y por ciertos métodos de creación. Y por medio de estas

concepciones que regulan la visión de la realidad, se establece cierta correspondencia con ella; ya sea desde una representación fiel hasta una representación donde apenas pueda ser reconocida.

Sánchez Vázquez explica en el artículo "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte" que el arte se relaciona con la realidad de una manera peculiar, pues no es sólo un objeto producido por un hombre que se encuentra determinado por cierta realidad histórica y social, sino que rebasa la propia realidad en la que surgió, formando parte de realidades humanas y sociales distintas de la realidad en la que se originó. El arte, aunque rebasa su propia realidad, se encuentra en cierta relación con ella, la cual entra en la obra, ya sea como realidad reflejada, idealizada, simbolizada, distorsionada, soñada o negada.

En el artículo "Lo real en el arte y el arte de lo real" el autor muestra que las relaciones del arte con la realidad varían al aparecer lo real en diferentes planos: desde su distorsión hasta el de su representación verídica, por lo que no se puede establecer un signo de igualdad entre representación en general y representación realista.

La representación de lo real no es suficiente para producir realismo. El arte realista no es únicamente aquél que representa lo real, sino el que proporciona cierto conocimiento acerca de lo real. Otra característica del realismo es su concordancia con lo real, pero no es una concordancia dada e inmediata. Es una concordancia que 1) sólo se logra por medio de la

creación de una nueva realidad, 2) y por ser una concordancia creada por el hombre concreto, en ella se plasma cierto punto de vista, cierta concepción de la realidad.

El realismo es un modo de representar lo real en virtud del cual podemos conocerlo; es un conocimiento que sólo existe *en y por* la realidad artística creada; un conocimiento que no se separa de la ideología, que sólo puede darse desde cierto punto de vista ideológico, desde cierta actitud humana.

El conocimiento que proporciona el arte es distinto al que proporciona el conocimiento científico, pues, el primero ofrece un conocimiento de lo real mediado siempre por una actitud hacia la realidad. La representación artística no aspira a la objetividad de la ciencia; no pretende reflejar lo que son los objetos independientemente del hombre, o al margen de determinada relación humana concreta. La naturaleza que el artista muestra, por ejemplo, no existe con la objetividad propia de la ciencia, sino con una objetividad humana, por y para el hombre, como naturaleza humanizada. Expone Sánchez Vázquez que "...la naturaleza que nos presenta un poema, un cuadro o un trozo de novela no es la naturaleza objetivada, en sí, desantropomorfizada, que trata de captar el geólogo, el botánico o el zoólogo, sino la naturaleza exterior mediada por una relación humana"¹⁴

¹⁴ *Op. cit.* p. 25.

En *Las ideas estéticas de Marx*, el autor señala que el objeto representado en el arte es portador de un mundo humano, por lo que, al reflejar la realidad objetiva, el artista, nos adentra en la realidad humana.

La diferencia entre el conocimiento artístico y otras formas de conocimiento no radica en su forma de reflejar lo real, sino en su objeto de estudio. El conocimiento que aporta el arte no es una mera duplicación de lo que proporciona la ciencia y la filosofía; el arte tiene su propio objeto. Este objeto específico es el hombre, la vida humana.

El ser humano es el objeto específico del arte, aunque no siempre sea el objeto de la representación artística. Los objetos representados artísticamente muestran no lo que son en sí, sino lo que son para el hombre.

El arte tampoco duplica el estudio de las llamadas ciencias humanas, ya que no observa las relaciones humanas en su generalidad, sino en sus manifestaciones individuales; presenta los hombres concretos, vivos.

El conocimiento que el arte puede darnos acerca del hombre únicamente se alcanza por una vía específica que no es la imitación o reproducción de lo real. Sánchez Vázquez explica que "... el arte sólo es conocimiento en la medida en que es creación. Sólo así puede servir a la verdad y descubrir aspectos esenciales de la realidad humana"¹⁵

¹⁵ *Las ideas estéticas de Marx. Op. cit.*, p. 36.

En el artículo "Sobre la verdad en las artes"¹⁶ (1977), Sánchez Vázquez afirma también que el conocimiento artístico no es el mismo que el conocimiento científico, ya que el conocimiento artístico sólo lo es, en primer lugar, si enriquece cierta visión de la realidad humana y, en segundo lugar, si se trata de una visión que la ciencia no ofrece. El conocimiento artístico permite conocer formas de la experiencia humana y actitudes del hombre hacia las cosas que la ciencia no revela.

Se puede hablar de la verdad de una obra representativa, en cuanto que el artista no sólo capta lo superficial, lo meramente externo, sino los aspectos más ricos y profundos de una situación humana o de una relación concreta del hombre con las cosas. La obra representativa es verdadera y cumple una función cognoscitiva en tanto que enriquece el conocimiento de una realidad humana, y enriquece, a su vez, el modo de captar la realidad humanizada. Sin embargo, el arte sólo puede cumplir una función cognoscitiva en la medida en que es arte, es decir, sólo puede conocer, creando una nueva realidad, no copiando la ya existente.

Así, el arte realista se distingue de otros modos de relación del arte con lo real, por su función cognoscitiva, la cual solamente se puede dar creando una nueva realidad, en la que se plasma cierto punto de vista, actitud humana o ideología.

¹⁶ *Arte, sociedad e ideología*. México, 1977, p. 4-9.

Sin embargo, la relación entre arte y realidad no es permanente, pues, como varían tanto la realidad humana que ha de ser captada, como el hombre que pretende captarla, el tipo de realidad artística (realismo) varía. La realidad, al cambiar, impone la necesidad de cambiar de realismo; lo cual significa utilizar nuevos medios de expresión o técnicas para captar lo real.

La representación realista se contraponen a la representación idealizada, subjetivista y fantástica de lo real. Cuando se trata de que la realidad se ajuste a una idea, la realidad deja de ser conocida para ser idealizada. Por lo que sería impropio pretender, en nombre del realismo, representar lo real, adaptándolo a una idea o tejiendo un velo de ilusiones en torno a él. Sánchez Vázquez expone que esto es lo que ha sucedido con el "realismo socialista" en general, ya que pretendía ser una forma de realismo que intentaba aprender una nueva realidad desde el punto de vista de la ideología socialista; pero en la práctica, se hacía pasar por él una idealización de lo real o una representación de la realidad ajustada a cierta idea del socialismo. La nueva realidad aparecía sin conflictos ni contradicciones.

Sánchez Vázquez plantea en *Las ideas estéticas de Marx* que lo que aparentaba ser realismo socialista en los años del período staliniano, no era sino su transformación en idealismo "socialista", ya que las creaciones artísticas mostraban una visión hermoseedada de la realidad. Pero el

verdadero realismo socialista no tiene por qué mistificar la realidad, pues el arte es una forma de conocimiento que capta la realidad humana y desgarrar el velo de sus mistificaciones, para servir así al hombre en la construcción de una nueva realidad.

De modo que, el "realismo socialista" no ha sido propiamente una forma del verdadero realismo, porque 1) al tratar de ajustar lo real a una idea, no ha podido cumplir la función cognoscitiva que es consustancial a todo arte realista, 2) porque se ha pretendido captar una nueva dimensión de lo real —la realidad socialista— con los medios expresivos del realismo decimonónico, esto es, con las técnicas exigidas por la captación de otra realidad social.

El tipo de realidad a reflejar es la que determina el tipo de correspondencia con lo real y los medios adecuados para alcanzarla. Si la realidad cambia, ha de cambiar el realismo.

Finalmente, el autor apunta que el realismo sólo es uno de los modos posibles de la praxis artística. Así como el realismo no agota el arte representativo, este último dista mucho de cubrir todo el territorio del arte.

El realismo no agota la esfera del arte y, por ende, no pueden excluirse de éste los fenómenos artísticos que no son realistas.

Sánchez Vázquez critica la concepción gnoscológica del arte que plantea George Lukács, pues, aunque la idea del arte como conocimiento es valiosa, Lukács al establecer como criterio de valor del arte las

características que únicamente satisface el realismo, su concepción se torna cerrada y normativa.

El criterio realista exalta la función cognoscitiva del arte, transformándola en su función exclusiva, olvidando que el arte puede cumplir y ha cumplido otras funciones.

EL ARTE COMO FENÓMENO SOCIAL

Sánchez Vázquez señala que el arte se encuentra en cierta relación con la realidad, la cual entra en la obra de arte como realidad simbolizada, soñada o distorsionada y, en esta forma, refleja la realidad histórico-social en la que surgió.

CONDICIONAMIENTO DEL ARTE

La obra de arte, explica nuestro autor, es un objeto producido por un hombre que se encuentra condicionado por una realidad histórica y social. El artista tiene cierta actitud ante la realidad a la que se enfrenta; se sitúa en determinada posición ideológica, política y social, por lo que el arte está impregnado de contenido ideológico y afectivo. El arte, escribe Sánchez Vázquez, tiene un espíritu de partido, pues contiene ideas y sentimientos de determinada época o clase social. El artista, aunque no se lo proponga,

refleja en su obra su modo de sentirse como ser humano, concreto, dentro de un régimen social dado. Así, la obra pone claramente al descubierto sus raíces de clase. Para Sánchez Vázquez el arte tiene un contenido ideológico, pues el artista se encuentra condicionado histórica y socialmente.

En *Las ideas estéticas de Marx*, el autor plantea que existe una interacción entre arte y sociedad, pues el arte mismo es un fenómeno social, y da varias razones para ello. Primero, porque la experiencia del artista, por muy original que sea, es la experiencia de un ser social; en la obra de arte se plasma la individualidad del autor, pero ésta no es abstracta, sino concreta, no es la individualidad de un ser aislado, es la individualidad que se mueve dentro de una sociedad determinada. Segundo, la obra de arte es social porque, para que se pueda dar la objetivación de la obra, ésta tiene que ser un puente entre el autor y los demás miembros de la sociedad. Tercero, el arte es una fuerza social, ya que la obra, al incluir a los demás, ayuda a elevar o desvalorizar ciertos fines, ideas y valores; su carga emocional sacude y conmueve a los otros.

Sánchez Vázquez expone así, que el arte está condicionado por cierta sociedad, y de esta manera refleja la sociedad en la que se engendró. Sin embargo, la socialidad del arte no se manifiesta sólo en su condicionamiento social y en el conjunto de ideas, valores y sentimientos del hombre social que lo nutren, sino, sobre todo, en su naturaleza comunicativa.

El artista se objetiva en su obra, y con ello satisface una necesidad propia, pero su satisfacción exige satisfacer la necesidad de otros. El contenido que el artista expresa tiene que objetivarse de manera tal que permita su uso por otros. La obra de arte no es sólo punto de llegada, sino también un punto de partida; es un camino que, al ser recorrido, relaciona a diferentes sujetos o épocas. Es un camino abierto que puede ser transitado una, y otra vez, dejando viva y abierta la comunicación. Sánchez Vázquez lo explica de esta forma:

...el arte es, por esencia, diálogo, comunicación, mar abierto en el tiempo y el espacio, el consumo o goce adecuado ... es un consumo abierto, social; un consumo que, lejos de agotar una obra de arte, la convierte en fuente constante de contemplación, de crítica, entendimiento o valoración ...¹⁷

El objeto artístico sólo lo es en cuanto se relaciona con un sujeto, es decir, en su goce o apropiación por otros, como medio o instrumento de comunicación. El producto artístico realiza su verdadera esencia cuando es compartido por otros.

El artista no crea sólo objetivando su actividad, sino creando un objeto para un sujeto; esto es, crea un objeto que satisface su necesidad de expresión, y, a la vez, la necesidad de otros de apropiarse o gozar de sus

¹⁷ *Ibid.* p. 232.

productos. Sánchez Vázquez señala que: "...Toda obra de arte es un mensaje, tiene una significación humana para los demás, y solamente es un producto real, no meramente posible, cuando los demás se apropian su significación"¹⁸.

El arte no es únicamente social en cuanto que, es la creación de un individuo socialmente condicionado, sino también porque satisface la necesidad de otros de dialogar y compartir con el artista el mundo creado por él.

Sánchez Vázquez afirma en el artículo "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte" que la comunicación es un rasgo esencial del arte, pues mediante ella, éste afirma a su vez, su carácter social. Pero lo que comunica la obra de arte no puede ser separado de la forma en la que lo comunica. En el arte aparecen en una unidad indisoluble lo que se quiere comunicar y la forma o medio de comunicación. La obra de arte comunica algo de una manera específica; no comunica algo exterior a ella, pues lo que expresa es inseparable de los medios de comunicación.

La obra artística es la objetivación de un proceso creador, en donde se imprime a una materia dada una forma adecuada, que permite plasmar determinado significado o contenido de ideas y emociones. La objetivación es artística cuando no es únicamente material, sino que es creadora; es decir, que no sólo transmite un contenido o cierto mensaje, sino que

¹⁸ *Ibid.* p. 224.

también crea los medios de comunicación. Por ejemplo, señala Sánchez Vázquez, el artista del Renacimiento tiene que crear nuevos medios de expresión, porque su concepción del hombre ya no es la visión del medioevo.

En la Edad Media, hay una concepción teocéntrica del mundo, el hombre es el siervo de Dios; con esta idea del mundo y del hombre, el artista del medioevo organiza las figuras y el espacio para el ojo divino. Sin embargo, en el Renacimiento, la idea del mundo y el hombre es otra; el hombre es el centro del universo; y ahora el artista ya no tiene la visión del hombre como siervo de Dios, sino como eje del universo; y esta perspectiva permite que el artista represente la naturaleza a su medida, a la medida del ojo humano renacentista. El centro de los temas ya no es el religioso, sino es ahora el hombre. Para poder plasmar esta nueva actitud del hombre, el artista necesita de nuevos medios de expresión, pero su creación no parte de la nada, ya que sobre ella está el peso de un pasado artístico, de ciertas concepciones del mundo y de las cosas.

AUTONOMÍA ARTÍSTICA

A pesar de que el arte está condicionado, Sánchez Vázquez apunta que, una de las características de la obra de arte es su capacidad para rebasar su propio condicionamiento. El artista no sólo copia la

realidad, sino también se apropia de ella para crear una nueva. El arte tiene que inventar constantemente nuevos medios de expresión; es decir, el arte es innovación, es creación. El arte, al poder rebasar su condicionamiento, se puede decir que es una esfera autónoma, pero no absolutamente, sino en cierto modo, es "relativamente autónoma"; esto es, aunque el arte rebasa su condicionamiento, no deja de estar condicionado.

Ya en su tesis de maestría "Conciencia y realidad en la obra de arte" Sánchez Vázquez expone que toda obra artística está engendrada en ciertas condiciones históricas y sociales, pero el arte logra trascender estas condiciones, ya que el contenido ideológico que nutre la obra está integrado en una unidad indisoluble con la forma. El contenido, fuera de la obra, puede tornarse un elemento caduco, sin embargo, si el contenido está integrado en la obra con la forma, trasciende los límites de su época, de su clase.

Pero el autor plantea por primera vez la "autonomía relativa" del arte, diez años después, en *Las ideas estéticas de Marx*, en donde expone que, si únicamente se toma en cuenta el condicionamiento del arte, se valoraría a éste "sólo en función de la ideología que se plasma en él, olvidándose de su capacidad de trascender y rebasar su condicionamiento, de crear una nueva realidad. Lo expresa de este modo: "... Quien reduce lo artístico a lo ideológico, pierde de vista su dimensión esencial, creadora;

[...] olvida que el producto artístico es una nueva realidad que testimonia, ante todo, la presencia del hombre como ser creador”¹⁹

Si se caracteriza al arte esencialmente por su peso ideológico, se olvida que las ideologías cambian, aunque el verdadero arte queda, pues el arte trasciende los límites ideológicos que lo hicieron posible. Si el arte se reduce a la ideología, se atenta contra la esencia misma del arte.

El planteamiento de la “relativa autonomía” del arte va en contra de la idea que se tenía del arte en la época de Stalin, cuando se reducía al arte a su condicionamiento social, sujetando la creación del arte a cierta temática, y limitando también su alcance.

En el pensamiento marxista se ha subrayado la naturaleza ideológica de la creación artística; sin embargo, para Sánchez Vázquez, la estética marxista no se puede reducir a observar únicamente la ideología del arte, su condicionamiento social, y hacer de lado su carácter abierto, innovador, pues se reduciría a una sociología del arte. Así lo expresa el autor:

... aunque el condicionamiento social no agota el modo de ser de la obra de arte, no podemos prescindir de él, con lo cual a la vez que se excluye una concepción meramente sociológica del arte, se despeja el camino para llegar a una explicación de la actividad artística como fenómeno autónomo y peculiar. El arte es una esfera autónoma, pero su autonomía se da *por, en y a través de* su condicionamiento social...²⁰

¹⁹ *Ibid.* p. 47.

²⁰ *Ibid.* p. 98.

Reducir el arte a mera ideología es olvidar que la obra artística es creación. El hombre es, ante todo, un ser creador, y el arte es la esfera donde esta capacidad de creación se despliega. El arte es creación y no imitación de lo real. Sin embargo, la esencia creadora no es absoluta, pues se conjuga con el condicionamiento histórico-social de la creación artística en un juego dialéctico.

UNIDAD DIALÉCTICA ENTRE CONDICIONAMIENTO Y AUTONOMÍA

La autonomía y el condicionamiento del arte son términos que no se excluyen, sino que forman una unidad, una "unidad dialéctica", una unidad de contrarios, ya que, el arte, aunque es creación, es ruptura de la tradición; es negación, pero no es negación absoluta; es negación en sentido dialéctico, pues asume y absorbe lo que en el pasado hubo de valioso.

A Sánchez Vázquez le interesa no incurrir en los extremos, esto es, no quedarse sólo con la creación porque se caería en un formalismo (únicamente creación de nuevas formas de expresión, olvidándose del contenido), y no quedarse sólo con el condicionamiento, pues se caería en un sociologismo del arte. El arte es creación, pero no innovación formal, olvidándose del contenido, de las relaciones humanas del condicionamiento del artista. Sánchez Vázquez señala que: "... Las relaciones entre arte e

ideología presentan un carácter sumamente complejo y contradictorio, y al abordarlas debemos rehuir –como dos extremos igualmente nocivos- tanto su identificación como su oposición radical ...”²¹

En la obra de arte se revela al autor y su condicionamiento social y, a su vez, se trasciende esto, se va más allá de los límites de clase, de intereses. El condicionamiento y la creación, concluye Sánchez Vázquez, no se excluyen, se necesitan mutuamente.

²¹ *Ibid.* p. 28.

CAPÍTULO III

SOCIALIZACIÓN DE LA CREACIÓN

Sánchez Vázquez señala que, el arte, como objeto producido por el hombre, se integra no únicamente en determinada realidad histórica y social, sino que sobrevive a la propia sociedad en la que surgió, pues el arte entraña la creación de una nueva realidad. El arte, señala el autor, es ante todo creación.

Si el arte es creación, y el hombre es, sobre todo un ser creador, práctico, transformador, entonces el arte es una actividad humana esencial. El arte y el ser humano aparecen en una relación de necesidad, en el sentido de que sólo hay arte por y para el hombre, y sólo hay hombre cuando transforma y crea, por lo tanto, cuando hace también arte. De modo que, si el arte es una necesidad vital, en cuanto que enriquece la creatividad humana, entonces es indispensable ir más allá de la concepción tradicional del arte como actividad exclusiva del genio, cuyos frutos sólo

son contemplados. La nueva concepción del arte exige la necesidad de contribuir a que todos los hombres desplieguen sus posibilidades creadoras.

EL PRINCIPIO DE CREATIVIDAD EN EL PLANO SOCIAL

Sánchez Vázquez señala en *Las ideas estéticas de Marx* (1965) que, en la sociedad capitalista, las tareas de creación se concentran en individuos excepcionales, en tanto que el pueblo queda descartado cada vez más de ellas. La división del trabajo artístico en un arte culto, profesional y un arte anónimo o popular tiende a concentrar la creación en individualidades excepcionales, y a eliminar de ella a los artistas aficionados, sencillos o no dotados de un talento creador excepcional y, por ende, al pueblo.

El arte es una de las formas humanas de apropiación de la realidad, y en él se manifiesta el ser humano en toda su riqueza, al objetivar sus fuerzas esenciales en un objeto concreto-sensible; por lo que, la tendencia a concentrar el talento artístico en individuos excepcionales provoca que se limite el área del hombre que siente la necesidad de crear para afirmar su naturaleza humana.

La concepción del arte como actividad que realizan ciertos individuos excepcionalmente dotados contribuye a mantener la personalidad mutilada, ya que ésta queda arrancada de una esfera vital para ella —la creación; si el

arte manifiesta el principio creador, el desenvolvimiento de la personalidad exige que todo ser humano como ser creador sea, en cierta forma, un hombre-artista, esto es, un hombre situado en una actitud creadora ante el mundo, ante las cosas.

Aclara el autor que no se trata de que todos los hombres en la sociedad sean creadores excepcionalmente dotados, sino que todo individuo, en cuanto ser creador, sea en menor o mayor agrado artista. Esto no implica pues, que cualquier ser humano sea un artista, sino que todos puedan desarrollarse sin barreras. Se tiene que abrir libre cauce a las aptitudes creadoras y no aplastarlas.

En el artículo "Socialización de la creación o muerte del arte"²² (1973), Sánchez Vázquez también expone que el arte tiene que responder a la necesidad de desarrollar las potencialidades creadoras de los hombres y no sólo las del artista genial.

Es importante destacar que en este texto, Sánchez Vázquez señala que la creatividad no sólo está presente en el productor (artista), sino también en el receptor (espectador, oyente, lector); aspecto que no expone en trabajos anteriores. Así plantea una nueva relación entre el creador y el receptor (que ya no es un sujeto pasivo, sino activo, creador).

El autor expresa que el arte, como forma de actividad humana creadora, se ha concentrado sólo en un sector privilegiado de la sociedad; el

²² *Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, 1973, p. 32-43.

espectador contempla pero no crea. La obra de arte se considera como un objeto que tiene que ser contemplado, como una creación cerrada. Sin embargo, si el hombre es un ser creador, sus posibilidades tienen que ser actualizadas, no sólo en individuos excepcionales, sino a escala social. El destino final del arte es manifestar la capacidad creadora del hombre y ayudar a extender a toda la sociedad el área de la creatividad.

El arte tiene que contribuir a ampliar el área de la creatividad, cambiando radicalmente la relación con la obra; haciendo que el espectador no sólo asuma pasivamente lo ya producido, sino que se inserte en un proceso de creación, en donde la obra de arte sea una etapa importante, pero no la última; es decir, que el espectador de una obra no sólo contemple, sino que cree una nueva obra. Se trata de acabar con el papel pasivo del consumidor estético, e incorporarlo al proceso creador.

Para Sánchez Vázquez la obra de arte no sólo tiene que ser un objeto para contemplar, sino para transformar, contribuyendo así a ampliar el área de la creatividad. Esto significa la necesidad de ir más allá de la idea del arte como actividad propia del genio, cuyos frutos tienen que ser contemplados por una minoría. Ello exige un cambio en la relación entre la obra y el espectador.

Sánchez Vázquez propone que, en la nueva relación entre obra y consumidor, la producción artística tiene que crear con su obra posibilidades de creación, que han de ser realizadas por el espectador,

para que se continúe el proceso creador. Este tipo de producción artística se da con las obras que Umberto Eco a denominado como "abiertas".

Eco expone en el libro *Obra abierta*²³ que en una obra dotada de cierta "apertura", el espectador sabe que en cada figura está abierta una multiplicidad de significados que él debe descubrir. Pero la apertura no significa "indefinición", infinitas posibilidades de interpretación, sino que los resultados de goce están prefijados, de modo que la interpretación del espectador no escapa nunca al control del autor.

El autor ofrece al espectador una obra por acabar, no está de qué modo la obra podrá ser llevada a su término, pero sabe que la obra llevada a conclusión será siempre *su obra* y no otra, aunque esté organizado por otro de un modo que él no podía prever completamente.

Afirma Eco que la poética de la obra "abierta" establece un nuevo tipo de relaciones entre artista y público, una posición diferente del producto artístico en la sociedad.

Sánchez Vázquez explica que es necesario acabar con el papel pasivo del consumidor estético, e incorporar al espectador al proceso creador. Aunque esta incorporación tiene un carácter limitado y no se mueve al nivel excepcional del genio, significa una gran extensión de la actividad creadora, una socialización de ella.

²³ Umberto Eco. *Obra abierta*. Barcelona, Colección Ariel, 1985.

EL ARTE COMO ELEMENTO INDISPENSABLE EN LA FORMACIÓN DEL HOMBRE NUEVO

La socialización de la creación, plantea Sánchez Vázquez, no es una tarea propiamente artística, sino que es inseparable del cambio radical de la sociedad. No se trata de salvar el arte tradicional de *élite*, sino de contribuir a instaurar y forjar una sociedad en la que la abolición de este arte dé paso a una ampliación del universo estético, y con ella, a una socialización de la creación.

El arte es un elemento indispensable en la formación del hombre nuevo; sus ideas estéticas se integran en un proyecto para instaurar una nueva sociedad, en donde el principio de creatividad rija a un nivel social y no de un modo excepcional o privilegiado.

El arte, señala Sánchez Vázquez, necesita de la libertad como del aire que se respira, pero esta libertad no es una libertad absoluta, formal, sino la libertad real a la que la sociedad burguesa es hostil, ya que transforma la obra artística en mercancía.

El arte mercantilista e individualista limita y obstaculiza el desarrollo del principio que define al hombre; su proyecto de una nueva sociedad y el arte acorde con él: la creatividad.

Lo que se opone al arte como actividad creadora y, ante todo, a que sea un medio para extenderse más allá del círculo privilegiado de las

individualidades artísticas, son las sujeciones económicas propias del capitalismo, el cual tiende a descartar al pueblo de la esfera de la creación artística para reducirlo a mero consumidor de subproductos artísticos.

Sánchez Vázquez afirma que esto sólo desaparecerá cuando haya un cambio radical de la sociedad. Únicamente cuando esto ocurra, la necesidad verdaderamente humana de crear y gozar de los frutos de la actividad artística no será sentida sólo en un sector privilegiado, sino se convertirá en una necesidad común.

El artista tiene que luchar por abrir los puentes que le llevan a los demás, no hipotecando su libertad de creación, sino incorporándose de diversas formas a la lucha por la transformación radical de la sociedad. Con su obra, el artista contribuye a asegurar y enriquecer la apropiación estética y al hombre como ser creador.

Para Sánchez Vázquez sólo en una sociedad liberada de la comercialización y del afán de ganancia, puede aspirarse a la integración del arte y la vida.

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar en el presente trabajo, Adolfo Sánchez Vázquez busca un concepto abierto de arte en un doble sentido, esto es, que por un lado tome en cuenta el carácter abierto, creador del arte, y por otro, que permita la entrada de toda obra artística real y posible. Este acercamiento a la definición de arte conlleva la crítica a algunos planteamientos que se han hecho sobre el arte.

Encontramos que Sánchez Vázquez, al señalar que el arte no es una mera copia de lo real, sino creación de una nueva, se enfrenta a la concepción del arte de Platón como apariencia o como mala copia de la realidad.

Sánchez Vázquez no niega que la realidad está presente en la obra de arte, pues el arte se encuentra inmerso en cierta realidad histórico-social. Sin embargo, subraya que la relación entre arte y realidad es peculiar, ya que si bien la obra nace en determinada realidad, la obra la trasciende.

Observamos así, que Sánchez Vázquez formula este planteamiento para criticar la idea del arte como *mimesis* o como representación verídica de la realidad, que han formulado varios filósofos desde Aristóteles hasta Lukács.

Sánchez Vázquez explica que existen obras de arte en las que se representa la realidad y que permiten cierto conocimiento de lo real, pero afirma que considerar estas características como esenciales al arte, provoca que se excluya de la esfera artística a todas las obras que no cumplen con ellas. Aquí podemos vislumbrar que nuestro autor hace una crítica a la concepción del arte como conocimiento, idea que ha sido desarrollada por varios filósofos, entre ellos Heidegger para quien el arte es develación de la verdad.

De modo que, Sánchez Vázquez intenta concebir el arte de una forma en la que no incurra en determinada corriente o estilo artísticos, un concepto que le permita abarcar todo tipo de arte. Y define el arte como praxis creadora, como trabajo creador. Observamos, con esto, que al considerar el arte como hijo del trabajo, rompe con la barrera infranqueable que habían levantado filósofos como Kant entre lo bello y lo útil, entre el trabajo y el arte. Sánchez Vázquez indica que arte y trabajo no se contraponen, sólo cuando el trabajo es enajenado, cuando cosifica al hombre.

Señala nuestro autor que tanto el arte como el trabajo son formas en las que se objetiva el hombre, es decir, en donde el sujeto (ser humano) se vuelve objeto (obra). En este punto encontramos que Sánchez Vázquez retoma la crítica que Marx hace a Hegel al exponer que la objetivación y la enajenación no se identifican, pues es necesario distinguir entre trabajo creador y trabajo enajenado.

El trabajo creador permite que el hombre se objetive, esto es, que cree objetos que lo humanicen, y el trabajo enajenado es aquél que deshumaniza al ser humano, lo enajena.

Sánchez Vázquez también mantiene críticas hacia posturas marxistas, ante todo, critica los planteamientos unilaterales que se han formulado sobre el arte, ya que explica que al subrayar la idea de que el arte contiene cierta ideología de clase, olvidan o hacen de lado el hecho de que el arte perdura, aunque la ideología que la impregna sea caduca. Sánchez Vázquez expone que la obra artística trasciende su realidad gracias a su "relativa autonomía".

De esta forma podemos afirmar que una de las contribuciones a la estética que ofrece Sánchez Vázquez, con la lectura que hace de Marx, es la idea de la "relativa autonomía" del arte, que no permite que se reduzca a mera ideología, pero tampoco la hace totalmente independiente de la realidad histórico-social en la que surgió.

Encontramos así que Sánchez Vázquez resuelve las disyuntivas, que se han planteado sobre el arte, entre apariencia o conocimiento, representación o creación, autonomía o condicionamiento. Explica que no se tiene que elegir únicamente un extremo, pues uno no excluye al otro, sino que ambos forman una unidad dialéctica, una unidad de contrarios. Cuando se elige un solo extremo, se incide en concepciones dogmáticas y sectarias.

Esta unidad dialéctica entre los elementos de una obra artística, que propone Sánchez Vázquez, la concepción de la obra de arte como una cosa real y no meramente como ideal o imaginaria, y la crítica del trabajo enajenado, son algunos puntos que nos permiten vislumbrar que la posición teórica en la que se desarrolla su pensamiento es el materialismo dialéctico que formula Carlos Marx.

Una de las consecuencias que encontramos en la concepción del arte de Sánchez Vázquez como praxis creadora es que al concebir al hombre como un ser creador, la actividad creadora se torna esencial al ser humano y no como una actividad extraña o exclusiva del genio. Señala que todo ser humano, en cuanto ser creador, tiene que desarrollar sus aptitudes y ser en cierta medida un hombre-artista. Sin embargo, este planteamiento de Sánchez Vázquez, aunque nos parece interesante, no es muy claro, pues si bien plantea que es indispensable la socialización de la creación no aclara si el Arte (con mayúscula), seguirá siendo obra de los grandes genios.

En suma, el concepto abierto que formula Sánchez Vázquez permite concebir el arte desde una perspectiva diferente a las concepciones dogmáticas o sectarias, al caracterizarlo, sobre todo, como una actividad práctica creadora.

Sin embargo es necesario indicar que quedan pendientes algunas cuestiones por resolver, con respecto al arte, entre ellas el significado de la obra artística, nuevas formas en las que se puede socializar la creación, la integración del arte y la vida cotidiana y el arte y la técnica.

BIBLIOGRAFÍA

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. *Conciencia y realidad en la obra de arte* (tesis de maestría). México, UNAM, 1955, 102 pp.
- _____. *Las ideas estéticas de Marx*. México, Era, 1965, 293 pp.
- _____. *Sobre arte y revolución*. México, Grijalbo, 1979, 75 pp.
- _____. *Filosofía de la Praxis*. México, Grijalbo, 2da. Edición, 1980, 466 pp.

ARTÍCULOS:

- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. "Vanguardia artística y vanguardia política". En *Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, marzo-abril de 1968, no. 47, p. 112-115.
- _____. "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte". En *Deslinde: Revista de la FFyL*. México, mayo-agosto, 1968, Año 1, no. 1, p. 12-29.
- _____. "Notas sobre Lenin, el arte y la Revolución". En *Universidad de México*. México, noviembre, 1970, no. 3, p. 8-13.

- _____. "Lo real en el arte y el arte de lo real". En *Alero*. Guatemala, 1973, no. 1.
- _____. "Socialización o muerte del arte". En *Casa de las Américas*. La Habana, Cuba, mayo-junio, 1973, no. 78, p. 32-43.
- _____. "Los escritores mexicanos y el proceso creador". En *El Universal*. México, 29 de agosto de 1977, no. 21, p. 4,12.
- _____. "Sobre la verdad en las artes". En *Arte, sociedad e ideología*. México, agosto-septiembre, 1977, p. 4-9.
- _____. "El arte y la cultura en el mundo de hoy". En *El Universal*. México, 23 de enero de 1978, No.47, p. 4,8.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ÁLVAREZ, Federico (Editor). *Adolfo Sánchez Vázquez los trabajos y los días* México, UNAM, 1995.
- ECO, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona, Colección Ariel, 1985.
- GONZÁLEZ, Juliana. *Praxis y filosofía*. México, Grijalbo, 1985.
- JIMÉNEZ ÁLVAREZ, Oralia. *Adolfo Sánchez Vázquez. Bibliografía de un exiliado español* (tesis). México, UNAM, 1992.
- M. COPI, Irving. *Introducción a la lógica*. México, Limusa, 1995.
- VARGAZ LOZANO, Gabriel (Editor). *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez*. México, UNAM, 1995.

APÉNDICE

“DE LA IMPOSIBILIDAD Y POSIBILIDAD DE DEFINIR EL ARTE”¹

¿Es posible definir al arte? La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer sobrados de ellas. Piénsese -sin pretender en modo alguno ofrecer una lista exhaustiva - en las siguientes: arte como ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer objetivado símbolo (S. K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), (Santayana), representación verídica de la realidad la mayor parte de los estéticos soviéticos)

¹ *Deslinde*. México, 1968, p. 12-29.

modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (G. Lukacs) , lengua o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos) , etcétera.

Todas estas definiciones han sido formuladas por filósofos contemporáneos. Existen, por supuesto, una gran variedad de definiciones anteriores entre las cuales podríamos enumerar algunas de ellas: el arte como imitación de la naturaleza (en la mayor parte de los autores griegos), forma de reflejo y conocimiento de la realidad (Leonardo de Vinci, Diderot), actividad libre y desinteresada (Kant), forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre (Hegel), trabajo o creación "conforme a las leyes de la belleza" (Marx), etcétera.

Tenemos, pues, abundantes y variadas definiciones del arte. Junto a esta diversidad en el plano teórico, hemos de señalar la gran variedad y diversidad existentes en el terreno de la praxis artística. Esta diversidad y variedad se manifiesta, a su vez, en un doble plano: *históricamente*, como aparición y desaparición de corrientes, movimientos o estilos artísticos a través del tiempo; *sincrónicamente* como diversidad entre unas y otras artes particulares y, más concretamente, entre las obras artísticas - incluso dentro de una rama artística determinada- tomando en cuenta que cada obra de arte es, en definitiva, un producto único, nuevo e irrepetible.

Ninguna teoría que pretenda definir el arte puede ignorar esa doble

diversidad. Es justo señalar que, en nuestro tiempo, la estética revela en general una mayor sensibilidad ante ella. Hoy ya no es posible reducir el arte a una forma histórica concreta suya, como se hacía en el pasado al establecer la ecuación = arte clásico o clasicista. Desde Hegel, esta posición es insostenible en un plano teórico. La revolución iniciada en las últimas décadas del siglo XIX contra formas de expresión ya caducas, que no eran sino el eco tardío y desmayado de principios creadores que en otros siglos habían dado vida al arte europeo occidental hizo aún más insostenible esa posición que en el siglo XVIII había llevado a un Winckelmann a negar al arte barroco su condición artística. En nuestra época, el hundimiento del europeo-centrismo -vinculado a siglos de dominio del capitalismo y de la cultura occidental- ha creado las condiciones favorables para reivindicar cada vez más plenamente el arte de época; y pueblos que no podían ser medidos con la vara occidental.

Una definición actual del arte no puede dejar de tener en cuenta esta rica y diversa experiencia artística del pasado y del presente. Pero ¿cómo definir el arte de modo que lo definido no sólo no entre en contradicción con determinados segmentos de esa experiencia sino que, además, recoja sus aspectos esenciales?

Si volvemos ahora la mirada a las definiciones del arte, formuladas en nuestro tiempo o en el pasado, veremos que - tomando en cuenta la exigencia antes apuntada- distan mucho de ser satisfactorias. En su inmensa mayoría definen el arte por un rasgo que se juzga esencial: representación, de la realidad, forma de conocimiento, expresión de una emoción, lenguaje peculiar, forma

significativa, etcétera.

Estas teorías han pretendido captar lo que el arte es destacando un rasgo que consideran común y esencial a través de la variedad de sus formas históricas, la diversidad de las artes particulares así como de las obras artísticas en cuanto productos singulares. Ahora bien, ¿hasta qué punto el rasgo destacado es, en verdad, esencial y común a todo arte en general y a cada obra artística en particular?

Veamos, por ejemplo, la definición tradicional del arte como representación verídica de la realidad. De acuerdo con ella, el arte refleja la realidad de un modo específico -mediante imágenes- proporcionando así un conocimiento también específico de la realidad. A esta concepción corresponde en el terreno práctico una ancha zona del arte occidental, desde el arte clásico de la Antigüedad hasta el realismo moderno. En el plano teórico, dicha concepción se halla respaldada por una línea de pensamiento que se extiende desde Aristóteles hasta los teóricos de la estética realista contemporánea, pasando por las concepciones de los grandes teóricos renacentistas (Leonardo, Alberti)

En consonancia con esta definición se llega a la conclusión de que una obra artística es tanto más propia -más valiosa- cuanto más profunda y esencialmente refleje lo real. La correspondencia de lo representado con lo real se convierte así en rasgo definitorio y, a la vez, en criterio de valor. Ahora bien, aunque se acepte -de acuerdo con la experiencia artística- que históricamente se ha dado y sigue dándose en el presente un arte que refleja la realidad y proporciona -sobre todo,

entendida ésta como realidad humana y social- un conocimiento peculiar de ella, es evidente que este rasgo, por importante que sea en un periodo dado o con respecto a ciertas artes -como la pintura- no puede ser extendido a todo arte. Resulta así que un rasgo -que revela su importancia en un contexto particular e histórico dado es elevado a la condición de rasgo esencial de todo arte, con lo cual se tiene que negar la condición de tal o reducir a una condición inferior o impropia a todo arte que no se ajuste a ese concepto. Tenemos así un concepto cerrado, del arte.

Pongamos otro ejemplo: la definición de Collingwood del arte como "expresión imaginativa de una emoción". ¿Cabe aplicarla a todo arte? El propio Collingwood reconoce que no pueden ser definidos así al arte "mágico" (arte cristiano medieval) ni el arte representativo. Al no ser, uno y otro, "expresión imaginativa de una emoción" -es decir, al no mostrar este rasgo esencial-, Collingwood los arroja del territorio del arte y quedan sólo como un arte inferior, o de acuerdo con sus propias palabras, como "arte impropio".²

Como en las dos definiciones examinadas, en las definiciones tradicionales del arte y en la gran mayoría de las contemporáneas, un rasgo se considera como esencial y común con respecto a todo el arte -en cuanto arte verdadero- sin que, en verdad, pueda extenderse a toda creación artística. Nos encontramos aquí con una generalización ilegítima de un rasgo particular -esencial en un contexto dado- que

² Cf. R.G. Collingwood, *Los principios del arte*, trad. H. Flores Sánchez, FCE, México, 1960.

es elevado a la condición esencial en todo arte, con la consiguiente exclusión de importantes sectores de la praxis artística. El concepto se cierra y entra así en contradicción con la realidad artística misma, ya que ésta se ve cercenada o mutilada. Pero, por otro lado, el concepto se abre desmesuradamente ya que se extiende más allá del límite impuesto por determinada realidad.

Ahora bien, esta cerrazón y apertura ilegítimas tienen el mismo fundamento: una falsa generalización.

Al llegar a este punto, debemos advertir que lo que está en tela de juicio no es la definición misma del arte -su posibilidad de definirlo- sino las definiciones que se fundan en una generalización ilegítima: elevar un rasgo particular del arte a la condición de rasgo esencial, común y universal de todo arte.

Ahora bien, cuando un problema no encuentra la solución adecuada, pese a los reiterados intentos por resolverlo, puede ser conveniente desecharlo como un problema sin sentido, o cabe también pronunciarse por un cambio radical en el modo de plantearlo.

Tal es la situación a que algunos filósofos se han visto conducidos, en nuestros días, ante los infructuosos intentos de definir el arte por sus rasgos esenciales. Esta posición podemos ejemplificarla con los nombres de Passmore, B. C. Heyl y Morris Weitz. De acuerdo con este cambio de la problemática misma, habría que replantear la cuestión en estos términos. ¿no estaremos aquí ante generalizaciones que son falsas o ilegítimas no de hecho sino por principio; es

decir, no habría que renunciar a definir el arte por un rasgo esencial tomando en cuenta que, dada la naturaleza específica de los objetos y actividades designados por la palabra "arte", no se puede generalizar en este terreno y, por tanto, es imposible una definición a través de rasgos esenciales o comunes? ¿No será, en definitiva, que este término "arte" cubre cosas tan diversas que resulta vano el intento de tratar de encontrar rasgos comunes y esenciales en ellas?

Debemos hacer notar que esta actitud no deja de tener antecedentes en las primeras décadas de nuestro siglo en las reacciones vigorosas que ya por entonces se producen contra los excesos generalizadores de la estética clasicista. Ya Worringer, en 1910, afirmaba que "en el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico".³ Frente a las concepciones metafísicas, historicistas o sociológicas, Worringer -moviéndose en el camino abierto por la *Kuntwissenschaft*- tiende a buscar no principios generales o comunes a todo arte - que a la postre son los del clasicismo- sino los principios concretos que nutren un arte históricamente determinado: el egipcio, el gótico, etcétera. En verdad, lo que hace Worringer es atacar a fondo la generalización clasicista que ha sentado sus plantas en las definiciones tradicionales, pero no por ello deja él también de generalizar. No sólo en cuanto que, en un terreno histórico más limitado, busca la "esencia", por ejemplo, del arte gótico, sino con respecto al arte en general. En efecto, haciendo suya la teoría de la "voluntad artística" de Riegl (la historia del

³ Cf. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza*, trad. M. Frenk, FCE, México, Buenos Aires, 1953, p. 134.

arte como historia de la *voluntad* y no de la capacidad de crear), concibe la obra artística como la objetivación de una voluntad que se manifiesta o expresa formalmente en diferentes estilos de acuerdo con diversas necesidades vitales: naturalista o abstracto (el del arte no conectado con modelos naturales).⁴

Así, pues, al rechazar el intento de asimilar el verdadero arte al arte naturalista, Worringer no deja de señalar un rasgo esencial: la objetivación de una voluntad humana, vinculada a necesidades vitales y manifestada formalmente. O sea; al criticar la generalización clasicista, establece otra, aunque más fecunda, ya que da razón de un campo artístico más amplio. Es decir el concepto de arte de Worringer es más abierto que el de las estéticas tradicionales (o clasicistas), ya que se refiere tanto al arte realista (o naturalista, según su terminología) como a un arte no realista (o abstracto). Pero, no obstante, su ataque a una generalización ilegítima le ha conducido a una nueva generalización que él, como es natural, tiene por válida. La palabra "arte" la aplica entonces a objetos artísticos (naturalistas y abstractos) que, pese a su diversidad comparten propiedades esenciales. A su vez, el análisis de dos tipos históricos concretos de arte -el gótico y el egipcio- lo hace a partir de un concepto de arte en el que se subsumen uno y otro.

Ahora bien, la posición que mantienen actualmente Passmore, Heyl y Weitz es mucho más radical, pues los tres - por diferentes caminos- convergen en un

⁴ *Ibid.*

mismo punto: la imposibilidad de definir el arte por un rasgo esencial o un conjunto de ellos. El examen de sus posiciones - y más detenidamente, la de Morris Weitz, por ser a nuestro juicio si no la más incisiva, la más argumentada- se convierte en una necesidad para poder llegar a determinar si es posible dar una definición real de! arte y, en caso afirmativo, arriesgarse a ofrecer la propia.

En un ensayo titulado *The dreariness of Aesthetic* sostiene J. A. Passmore⁵ que los males de la Estética provienen del intento de construir un objeto suyo inexistente que sería el arte. Tal objeto no existe porque no es posible descubrir propiedades generales y distintivas en este campo. "No hay 'propiedades estéticas comunes' a las buenas obras de arte"⁶ Lo común - dice también- es un modo específico de considerar cosas que de por sí carecen de propiedades estéticas comunes. Por tanto - tal es la conclusión necesaria-, si por arte se entiende una clase de objetos que tienen en común una serie de propiedades distintivas, no hay arte ya que tales propiedades comunes no se dan ni hay tampoco Estética ya que carecería de un objeto de estudio propio.

Lo que hay - sostiene asimismo Passmore- es un modo estético de ver las cosas, de la misma manera que hay un modo científico de considerarlas sin que, en un caso y otro, haya que adscribirles respectivamente propiedades estéticas o científicas que de por sí no tienen. Vemos, pues, que la tesis de Passmore se basa

⁵ J. A. Passmore, "The dreariness of Aesthetic". W. Elton (Ed), *Aesthetic and language*. Basil, Blackwell, Oxford, 1959, pp. 36-55.

⁶ *Ibid.* p. 52.

en una analogía entre objetos científicos y obras de arte, y entre modo científico y modo estético de considerar las cosas. Veamos, pues, la validez de su argumentación.

Señalemos, en primer lugar, que las dificultades "esencialistas" no desaparecen por el hecho de que se trasladen de un tipo de objetos al modo específico de considerarlos, pues quedaría en pie el problema de definir un modo y otro tras de encontrar los rasgos esenciales que permitieran distinguir, a su vez, el modo científico de considerar las cosas del modo estético correspondiente. Pero volviendo al plano en que se mueve Passmore, podemos aceptar que en el modo científico de considerar las cosas, los objetos no presentan propiedades comunes - inherentes a ellos- que pudiéramos llamar científicas. Ciertamente, podríamos agregar por nuestra cuenta, toda cosa es científica en cuanto que es o puede ser objeto del modo científico de considerarla. Pero no hay - por supuesto- una cosa científica de por sí. No se puede establecer por ello una relación entre modo científico de considerar y cosas consideradas, como si éstas tuvieran propiedades comunes que permitieran agruparlas en una clase de objetos con caracteres científicos propios. Las cosas consideradas científicamente, son miembros de una clase de objetos reales, no miembros de la clase de objetos (científicos) surgidos en el modo (científico) de considerar los objetos reales. Los miembros de esta última clase serían propiamente los conceptos, teorías, sistemas u obras científicas en general que son producto de una actividad humana específica: la de apropiarse cien-

tíficamente un objeto real mediante la construcción o producción de un objeto científico. Este último, por consiguiente, sólo existiría como un producto humano al apropiarse el hombre, de un modo específico, la realidad.

Ahora bien, si establecemos una relación entre los productos que surgen en el modo de apropiación estética de la realidad y los que se dan en la apropiación científica de ella (es decir, entre objetos artísticos y científicos), veremos una analogía que no corresponde a la conclusión a que llega Passmore. Recordemos, de nuevo, esta conclusión: así como no hay objetos científicos que tengan propiedades comunes tampoco hay objetos (obras de arte) que tengan propiedades (estéticas) comunes; lo que hay es un modo científico y un modo estético de considerar cosas que de por sí no son científicas ni estéticas.

Pero a esta conclusión sólo llega Passmore partiendo -a nuestro juicio- de una falsa identidad que primero se encuentra en la ciencia y que luego -por analogía- se extiende al arte. Esa identidad surge al no distinguirse entre objeto científico, como objeto construido o producido en la actividad humana que llamamos científica y la cosa real que es objeto de esa actividad; en el primer caso, tenemos un objeto de una clase (objeto científico), y en el segundo, un objeto de otra clase (objeto real). De modo análogo, se establece una falsa identidad al no distinguir entre la obra de arte, como objeto construido o producido en la actividad humana que llamamos artística, y que es miembro de una clase (obra de arte), y la cosa considerada o transformada estéticamente, que es miembro de una clase de

objetos reales.

Ahora bien, es precisamente esta distinción la que nos permite establecer que no hay objetos científicos ni artísticos (o estéticos) de por sí, al margen del hombre o de una actividad específica suya. Es decir, no existen cosas con propiedades científicas o estéticas al margen del modo humano específico -científico o estético- de apropiación de ellas. Pero, una vez admitida esta mediación o intervención necesaria del hombre, lo que queda negado es la existencia de objetos científicos y estéticos de por sí, pero no la existencia de objetos reales con los que el hombre puede entrar en una relación científica y estética. Ahora bien, como fruto de esta peculiar relación o apropiación de la realidad por el hombre existe un tipo peculiar de objetos que tienen propiedades comunes como productos científicos en un caso, y como obras artísticas en otro. Los primeros forman lo que llamamos *ciencia*; los segundos, lo que denominamos *arte*. Y así como existe la ciencia *con* sus miembros o productos concretos (conceptos, teorías, sistemas u obras científicas), y no al margen de ellos, así también existe el arte *con* sus miembros y productos concretos (las obras artísticas).

En suma, contra lo que sostiene Passmore, la analogía entre modo científico y modo estético de considerar las cosas, lejos de demostrar la inexistencia del objeto "arte", prueba que sí existe como una clase de objetos que tienen propiedades comunes en cuanto productos de una actividad humana específica.

B.C. Heyl⁷ rechaza firmemente toda pretensión de dar una definición real del arte; es decir, una definición que intente revelar la verdadera naturaleza o esencia del arte de tal modo que sus términos sean unívocos. Esta actitud negativa la extiende también a las definiciones del género de "lo bello", "verdad artística" y "Estética". En vez de definir cosas, propone Heyl que se definan palabras. Por tanto, la definición del arte debe dejar paso a una definición que no esté en relación con un objeto o experiencia reales; debe ser una definición volitiva, es decir, arbitrariamente escogida para describir lo que llamamos "arte". Ahora bien, cuando lo que se define es una palabra como "arte" esta definición - según Whitehead y Russell⁸ - no es verdadera ni falsa. Pero si la definición es un medio arbitrariamente escogido - y no existe para ella el problema de la verdad o la falsedad - ello no quiere decir - según Heyl - que sea innecesaria o totalmente arbitraria. Hay un criterio general - que Heyl toma de J. R. Reid - en virtud del cual puede restringirse el "área de significado" de la palabra: claridad e inteligibilidad, utilidad en el tratamiento de la materia y conformidad con el uso establecido, mientras éste sea compatible con la claridad y utilidad del texto. Pero, aun así, el término "arte" tendrá un área de significado muy vasta y podrán darse las definiciones volitivas más diversas y arbitrarias, tomando en cuenta las diferentes posiciones filosóficas de que se parta. Heyl subraya así el carácter arbi-

⁷ Bernard C. Heyl, *New Bearings in Esthetics and Art Criticism*, Yale University Press, 1943 (Fourth printing, 1957).

⁸ Whitehead and Russell, *Principia Mathematica* (Cambridge, Mass., 1910). Cita de Heyl.

trario de la definición del arte sin que, por otro lado, esta arbitrariedad sea tan absoluta que no reconozca límites. Pero debe quedar bien claro que los límites que él reconoce no se hallan impuestos por cierta relación de la definición con un objeto o experiencia reales.

Ahora bien, ¿hasta qué punto Heyl es consecuente con esto? De serlo tendría que ofrecernos una definición propia del arte arbitrariamente escogida (es decir, no impuesta por una cierta relación con un objeto real llamado arte), y, por tanto, su definición tendría que permanecer al margen del problema de la verdad o falsedad.

Reconozcamos que, después de descartar la posibilidad de una definición real, Heyl no nos da explícitamente su propia definición volitiva nominal. Sin embargo, al definir otros términos como "belleza" y "verdad artística" y sopesar una serie de definiciones dadas con este motivo, el propio Heyl habla de un "esencial requerimiento en la creación de las obras de arte: a saber, la imaginación". Refiriéndose, asimismo, al problema de la "verdad artística" critica la concepción del arte como correspondencia con la realidad y rechaza la aplicabilidad de la definición científica de verdad ya que no toma en cuenta el papel esencial de la imaginación. Lo cual quiere decir que, implícitamente, parte de cierto concepto de arte (el arte como imaginación creadora) en nombre del cual rechaza -es decir, considera falsa- la definición del arte como representación de la realidad. De acuerdo con esta actitud descalifica cierto tipo de arte -el realismo- y hace suyas

estas palabras de Delacroix: "El *realismo* debiera ser definido como el antípoda del arte..."⁹ Hay, pues, un rasgo esencial del arte (el papel de la imaginación) que nos permite, por un lado, diferenciarlo de la ciencia y, por otro, definir lo que es el arte e incluso determinar lo que, presentándose como tal (el *realismo*), es su antípoda.

Esta definición del arte por el papel esencial de la imaginación ¿puede considerarse volitiva? No; si lo fuera no podría apelar a un rasgo esencial - es decir, a cierta relación con el objeto real- y, por tanto, no podría calificar de verdadera ni falsa otras definiciones del arte como la que ve en éste cierta verdad o correspondencia con la realidad, que no ha de ser necesariamente la científica. Una definición volitiva sería arbitraria, pero no falsa. Ahora bien la suya no es una definición arbitraria, cuya área de significado sólo conozca los límites impuestos por una exigencia de claridad, inteligibilidad y utilidad. El área de significado tiene aquí también otros límites; fuera de ellos queda el *realismo*; es decir, existe un área en el que concepto de arte como imaginación no es válido. Por tanto, una definición -la de Heyl- es verdadera mientras que otra, la que se aplica fuera de los límites de esa área de significado, es falsa. Pero estos límites han sido impuestos por el objeto mismo, es decir, por un "esencial requerimiento en la creación de las obras de arte". Así pues, estamos ante una definición del arte no arbitrariamente escogida, sino necesaria, en virtud de la necesidad de ajustarse a

⁹ B. C. Heyl, *op. cit.*, p. 55.

un objeto o experiencia real.

La imposibilidad de la definición real residía en la indefinición del área de significado tomando en cuenta su no referencia a un objeto. De ahí su arbitrariedad. Ahora bien, si existe un área de significado que tiene su propio referente, la definición del arte ya no puede ser arbitrariamente escogida, o volitiva. Al aceptar Heyl que el arte es imaginación se aferra a cierto rasgo del objeto o de la experiencia artística que le permite decir lo que el arte es sin que pueda considerarse que su afirmación sea arbitraria y sin que, por otro lado, pueda reconocerle la misma validez -la misma falta de validez- que la definición del arte como representación de la realidad. Cobra así vida la posibilidad de una definición real. Pero con ello Heyl no sólo deja la vía libre a semejante definición, sino que cae en el mismo error de la mayor parte de las definiciones reales del pasado: limitar el "área de significado" hasta el punto de descartar del arte - como su antípoda- a un sector importante de la experiencia artística.

Morris Weitz no negará -como Passmore- la existencia del objeto "arte" ni se contentará con una mera definición arbitraria que, a la postre -como hemos visto- abre un portillo a una definición real, sino que tratará de buscar un nuevo criterio definitorio que no rompa con la realidad del arte y que, por el contrario, derive del carácter mismo de la realidad artística la peculiaridad del concepto de arte, y de su definición.

En su estudio *The role of Theoric in Aesthetics*¹⁰ M. Weitz considera que las teorías tradicionales han fracasado en su empeño de dar una definición real del arte y que esto obliga a plantear el problema de si tal definición es posible. Definir se entendería aquí como el intento de aprehender un conjunto de propiedades necesarias y suficientes del arte, o de captar una esencia oculta o manifiesta que se podría reconocer en las diferentes obras artísticas.

Morris Weitz tiene razón al rechazar las definiciones propuestas y por ello se justifica plenamente su planteamiento radical de la cuestión. Las teorías anteriores han fracasado, ya que no logran apresar en definitiva un rasgo o conjunto de rasgos que puedan extenderse a todo arte. Pero el problema, a su modo de ver, no reside en la falsedad o limitación de tal o cual definición, sino en la posibilidad misma de definir el arte. En efecto, ¿dar una definición del arte mediante sus rasgos esenciales o conjunto de condiciones necesarias y suficientes no entraña cerrar el concepto de arte y, por tanto, entrar en contradicción con lo que la propia experiencia artística nos ofrece? La respuesta de Morris Weitz es categórica: "La teoría estética es un intento vano lógicamente de definir lo que no puede ser definido, de establecer las condiciones necesarias y suficientes de lo que no posee condiciones necesarias y suficientes, y de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su uso revela y exige su apertura".¹¹

¹⁰ Morris Weitz, "The role of Theoric in Aesthetic". Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, 3er ed., New York, 1962, pp. 199-208.

¹¹ *Ibid.* p.203.

Así, pues, todo intento de definir realmente lo que el arte es conduce inevitablemente -por una necesidad lógica- a un concepto cerrado. No se trata, por consiguiente, de la limitación o falsedad de tal o cual generalización, sino de la imposibilidad de generalizar determinado rasgo o cierta condición allí donde - como en el arte- la generalización es imposible.

Se parte, pues, de esta premisa: las definiciones tradicionales no definen lo que el arte es realmente porque, en cada caso, presentan como condiciones necesarias y suficientes propiedades o rasgos que no lo son, o, más exactamente, no pueden serlo. O, dicho en otros términos, lo que generalizan no es propio de todo arte, sino de cierto tipo de arte, o del arte en un contexto particular. Morritz Weitz abandonará, por ello, esta definición generalizante y buscará una nueva vía para conceptuar el arte. Pero, antes de seguirle por ella y de analizar críticamente la solución que propone, hagamos algunas observaciones previas.

La crítica justa a que somete las definiciones tradicionales prueba, ciertamente, que esas definiciones son falsas o incompletas, pero no prueba que el arte no pueda ser definido mediante un rasgo esencial o un conjunto de ellos. Lo que Weitz ha demostrado hasta ahora no es la imposibilidad de definir realmente el arte, sino la necesidad de una definición que responda a la verdadera naturaleza del arte en cuanto realidad abierta que exige, por tanto, un concepto abierto.

Por otro lado, como resultado de su propia crítica, Weitz no puede eludir cierta

generalización, pues, ¿qué hace sino generalizar al afirmar que el arte -se sobreentiende que todo arte o el arte en general- no posee condiciones necesarias y suficientes? ¿Y no generaliza, asimismo, al afirmar que en el arte toda generalización es, por principio, falsa? Finalmente, al subrayar "el carácter expansivo y aventurado del arte, sus cambios constantes y sus creaciones originales" ¿no está practicando lo que ha declarado vano o lógicamente imposible?

En suma, de la falsedad de una serie de generalizaciones (las definiciones tradicionales) ha deducido que en el arte no es posible generalizar. Pero la conclusión misma -la generalización es imposible porque en el arte no hay propiedades comunes, generales- es una generalización aunque en ella se generalice una negación.

Veamos ahora la vía que sigue Morris Weitz después de haber llegado a la conclusión de que hay que abandonar el intento de definir el arte por sus rasgos esenciales o comunes. Como esta definición entraña, a juicio suyo, un concepto cerrado del arte, de lo que se trata, pues, es de buscar un concepto abierto que no entre en contradicción con el carácter del arte que antes se ha señalado.

El modelo de un concepto de ese género lo encuentra en el Wittgenstein de las *Philosophical Investigations*, a propósito del concepto de "juego".¹² Siguiendo este ejemplo y el método utilizado por el filósofo inglés, Weitz llega a la conclusión de

¹² Cf. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe (New York, 1953), I, pp. 65-67.

que así como los diferentes juegos forman una familia entre cuyos miembros - juegos de cartas, juegos olímpicos, juegos de mesa, etcétera- no hallamos propiedades comunes, sino semejanzas o "parecidos de familia", así también en lo que llamamos "arte" no se dan propiedades comunes sino rasgos similares, "parecidos de familia", con la particularidad de que los miembros de esta familia no siempre se parecen de la misma manera. Unos se parecen en unos rasgos y otros, en otros. Este concepto de arte produce la impresión de que tiene un carácter abierto, ya que en lugar de propiedades necesarias y suficientes y, por tanto, definitivas, sólo tenemos parecidos diversos o rasgos similares. Pero este concepto da lugar a una serie de problemas que Morris Weitz no puede eludir y que se concentran en esta cuestión: ¿cuándo puedo considerar que aplico correctamente el concepto de arte?

El problema se plantea, con mayor gravedad, justamente porque ya no puedo instalarme en la cómoda posición de las teorías tradicionales. En efecto, si no hay una propiedad común o un rasgo esencial que me permita establecer la línea divisoria entre lo que es arte y lo que no lo es; si sólo dispongo de rasgos familiares que son comunes en unos casos, pero no en otros, ¿cómo puedo distinguir el arte de lo que no lo es? Esto se plantea con una fuerza particular cuando surge un nuevo fenómeno artístico. ¿Cómo puedo saber si el concepto de arte debe ser extendido o no a ese nuevo fenómeno u objeto artístico?

Hay que reconocer que Morris Weitz, lejos de eludir el problema, se enfrenta a él decididamente, tratando de buscar instancias que permitan determinar, en un caso dado, si el concepto de arte debe aplicarse o no, con la particularidad de que las instancias encontradas deben ser de tal género que su aplicación no entrañe -por decirlo así- atrancar la puerta de dicho concepto.

Estas instancias son para Morris Weitz ciertos casos o paradigmas -no exhaustivos- en los que no se pone en tela de juicio su caracterización como arte. De este modo, tendríamos obras artísticas a las que podríamos aplicar el concepto de arte, sin que las condiciones de su aplicación fueran necesarias ni suficientes.

Pero aún admitiendo que exista hoy una serie de casos o de obras artísticas incuestionables habría que tener presente -a juicio nuestro- que lo que no se cuestiona hoy fue cuestionado ayer, y que, por tanto, habría que examinar el problema de cómo y por qué el arte discutido o negado en otros tiempos (el arte prehispánico, el barroco o el impresionismo) llega a convertirse en un caso cuyo estatuto artístico hoy ya no se pone en tela de juicio. Si examináramos este punto, llegaríamos indudablemente a la conclusión de que lo que llevo a la conciencia estética correspondiente a negar a esos casos su condición de arte fue justamente el empeño en buscar parecidos o similitudes con un arte anterior o vigente que, por entonces, se tenía como incuestionable. Y que sólo cuando la conciencia estética dejó a un lado los rasgos familiares y fijó su atención precisamente en lo que no se parecía al arte incuestionable, se pudo aplicar el concepto de arte a lo

que hasta entonces se le negaba la condición de tal.

Con lo anterior hemos adelantado, en cierto modo, la solución de Weitz al problema de cómo aplicar correctamente el concepto de arte, así como nuestra propia crítica a esta solución. Pero detengamos un momento nuestros pasos, y volvamos a plantear el problema con respecto al arte de nuestro tiempo, al que en más de una ocasión -y sobre todo, a algunas de sus manifestaciones creadoras más originales- se le ha negado el derecho a ser considerado arte. ¿Qué es lo que garantiza la extensión del concepto de arte a nuevos productos que rompen -en muchos aspectos- con las obras artísticas incuestionables de un pasado más o menos inmediato?

Morris Weitz aborda el problema de las condiciones de aplicación del concepto de arte en un terreno concreto, con respecto a la novela contemporánea de Dos Passos, V. Wolf y Joyce. ¿Qué es lo que permite extender el concepto de arte, o de novela en particular, a estos nuevos productos, o a esta nueva fase de la novelística? Weitz señala que en estas novelas hay un elemento narrativo, ficción, ciertos caracteres y diálogo -como en las novelas del pasado-, pero también una secuencia temporal irregular en la trama y otros elementos que no se dan en la novela tradicional. Es decir, en unos aspectos se parecen a las novelas que hoy se reconocen como tales, pero en otros, no. Ahora bien, lo que permita caracterizar esos nuevos productos como novelas no es la presencia de ciertas propiedades definitorias -necesarias y suficientes-, sino su "parecido de familia" con las nove-

las que reconocemos como tales, es decir, que hoy son incuestionables para nosotros. De este modo, el concepto de arte (o de novela) se extiende a nuevas creaciones novelísticas en virtud de una decisión al reconocer en éstas "parecidos de familia".

Pero, cabe que preguntemos: ¿qué alcance puede tener en el arte este criterio de reconocimiento o de aplicación del concepto de arte que nos propone Morris Weitz?

El reconocimiento se opera, según él, teniendo como instancias ciertos casos o paradigmas. Un nuevo producto sólo puede ser caracterizado como artístico en relación con ellos. Por esta razón, hay que descartar los rasgos entre los cuales no descubrimos un "parecido de familia" y tomar en cuenta aquellos que muestran una semejanza. Resulta así que la similitud con un caso incuestionable se convierte en criterio de aplicación del concepto de arte a un nuevo producto, y que, por tanto, lo que permite juzgar una obra como obra artística no es lo que hay en ella de nueva, de única e irreplicable -es decir, de creación- sino lo que comparte con otra ya existente e incuestionable. O sea, una obra es considerada como tal por lo que reitera y no por lo que innova; por su parecido con otra, y no por lo que hay de ruptura o de distinto en ella. Pero sí en una obra de arte se toma en cuenta, ante todo, su parecido con otras y excluyo sus diferencias, su innovación u originalidad, este criterio de reconocimiento descartará necesariamente lo que hay de específico -y la especificación está ligada a su carácter creador- en dicha

obra.

Pero hay más; si una obra nueva se parece a otra anterior, incuestionable, por varios rasgos y no por uno solo, ¿cuál o cuáles son los rasgos que garantizan la aplicación correcta del concepto de arte? Si se trata de una decisión, ¿en qué debo fundarla si no quiero caer en el más radical subjetivismo?

Tal vez habría que establecer una "tipología de parecidos" o un criterio de jerarquización o valoración de los "parecidos de familia". Pero, un mayor parecido de por sí no podría considerarse como una condición más correcta de aplicación del concepto. De ser así, las obras de los imitadores -por ofrecer una mayor semejanza- permitirían una aplicación más correcta del concepto. Podría argüirse -y con razón- que no se trata de un tipo de semejanza superficial, epidérmica; pero entonces habría que distinguir entre una semejanza externa -como, por ejemplo, entre Lorca y sus imitadores- y una semejanza profunda, esencial entre dos obras de arte igualmente creadoras -entre Góngora y el Alberti de *Cal y Canto*, por ejemplo-. En ese caso, habría que establecer el criterio de distinción y valoración de los "parecidos de familia", y establecerlo además sobre la base del reconocimiento de un rasgo esencial y necesario en todo arte.

Finalmente, si los rasgos semejantes no son condiciones necesarias para aplicar el concepto de arte ¿por qué he de atenerme *necesariamente* a lo que hay de parecido entre dos o más obras, y no a aquello en que no se parecen? Una obra puede parecerse a otra de un modo tan superficial y externo que justamente este

tipo de parecido es el que nos lleva a no aplicarle el concepto de arte. Otra, en cambio, no pareciéndose a ella -a una obra maestra del pasado- tendrá derecho a que se le aplique dicho concepto.

En suma, el criterio de reconocimiento de "parecidos de familia" en un nuevo producto artístico no garantiza la necesidad de extender a él el concepto de arte.

Morris Weitz pretendía escapar -con su criterio del reconocimiento weingsteiniano de "parecidos de familia"- a esto que él presenta como un dilema: o concepto abierto del arte, pero entonces habría que eludir todo riesgo esencial; o aceptación de rasgos esenciales en el arte, pero en este caso tendríamos un concepto cerrado de él.

Así, pues, en lugar de rasgos esenciales, rasgos semejantes que no se presentan como condiciones necesarias. Pero ¿qué carácter tendría la semejanza de un nuevo producto con cierto caso o paradigma? Un parecido no sería necesario entendido como rasgo que habría que buscar en todos los casos; pero, evidentemente, la semejanza -que podría adoptar manifestaciones diversas- obraría como una condición necesaria en todos los casos. Es decir, sólo estableciendo la similitud o el parecido con un paradigma podría aplicarse el concepto de arte, aunque quedara como una decisión -no fundada necesariamente, y, por tanto, subjetiva- el escoger tal o cual rasgo. En definitiva, la semejanza -y, no ciertamente, una serie de rasgos semejantes establecidos de una vez y para siempre- operaría como condición necesaria y suficiente. Si un nuevo producto se parece por A, B, C,

etcétera, a un paradigma, será artístico; si otro se parece por los rasgos D, E, F, etcétera, también lo será. Tendríamos así una variación constante en la semejanza, pero esto no alteraría lo que señalábamos antes: que una obra de arte habría que juzgarla como tal no por su innovación u originalidad, por su vitalidad creadora, sino por su semejanza con lo ya creado. De este modo, lo creado se convertirá en condición necesaria de toda nueva creación, y el estatuto de ésta se volvería precario y discutible -como ocurrió en otros tiempos con el arte prehispánico, barroco e impresionista- precisamente por romper con los casos ejemplares o paradigmas. Este peso específico de lo ya creado, de lo incuestionable, del paradigma, en la aplicación del concepto de arte, entrañaría constantemente la posibilidad -realizada en el pasado- de que el concepto de arte se aplicara incorrectamente, es decir, cerrándolo, en virtud del estatuto incierto, precario, de los rasgos nuevos que rompen con los "parecidos de familia".

Vemos, pues, que Weitz ha fracasado en su intento de salvar la apertura del concepto de una realidad que es de por sí apertura; es decir, expansión continua y constante innovación y creación. Ciertamente el empeño de captar un rasgo esencial -característico de las definiciones tradicionales- que, a la postre resultaba no serlo, contribuía efectivamente a cerrar su concepto. Pero de esto no puede deducirse -como hace M. Weitz- que sea imposible lógicamente definir el arte por sus rasgos esenciales, ya que ello significaría cerrar lo que por su naturaleza -es decir, por esencia- es abierto. En efecto, al rechazarse las definiciones

tradicionales se presupone la existencia de una naturaleza del arte de la que no dan cuenta esas definiciones. Pues bien, lo que debe buscarse es una definición que, lejos de entrar en contradicción con lo que el arte es -como realidad abierta-, corresponda a ella. El concepto del arte se cierra cuando lo que lo caracteriza como realidad abierta, nueva y creadora, no es recogido en él. De ahí la contradicción en que incurren las definiciones tradicionales. Pero no se trata de una situación insuperable o de una imposibilidad lógica de definir el arte.

En efecto, si las características definitorias de las teorías tradicionales no son necesarias y esenciales porque no toman en cuenta el carácter abierto del arte - como actividad abierta, innovadora y creadora- es justamente esa característica la primera que hay que tener presente en su definición. El concepto del arte ha de ser abierto porque la realidad artística como creación- está siempre abierta. Es decir, la apertura -entendida como proceso constante de creación, de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos, y de nuevos productos artísticos, únicos e irrepetibles- está en la esencia misma del arte. Una definición del arte no será cerrada si su apertura entra como un rasgo esencial en ella. De este modo, la definición de lo abierto (el arte) no dará lugar a un concepto cerrado, y el intento de definirlo no sería, en modo alguno, una imposibilidad lógica.

De acuerdo con este concepto abierto, el arte será una actividad humana creadora y la obra artística un artefacto, u obra humana hecha con arte. Cualquiera que sea el tipo de arte que consideremos o la fase histórica en que se

presente, encontramos en esta actividad humana como denominador común el ser proceso de creación o producción de un nuevo objeto, de una nueva realidad; la obra de arte se presenta, a su vez, como un producto y, en este sentido, como un objeto humano o humanizado.

Con esto caracterizamos el arte y a los productos artísticos de un modo genérico como actividad creadora y como objeto humano creado o producido, pero el hombre no sólo manifiesta su capacidad creadora en este terreno y de ahí la necesidad de diferenciar el arte y sus productos de otras formas de actividad creadora o productora humana, y de los frutos de éstas.¹³ Como forma específica de la actividad humana creadora, el arte se diferencia de la ciencia -en cuanto actividad que conduce a la creación o producción de conceptos- ya que la creación artística es proceso de formación de una materia dada en la que se objetiva o plasma ciertas cualidades humanas; por otro lado, a diferencia del trabajo físico, que es también proceso de formación o transformación de una materia en la que se objetiva también el hombre, en el arte lo determinante no es la adecuación de la forma a una función utilitaria, sino a un contenido humano; es decir, su significación y expresividad humanas.¹⁴ Este rasgo de la creatividad por el cual emerge un nuevo objeto o producto humano, es una actividad práctica, objetiva, en cuanto transformación de una materia dada, pero a la vez, en cuanto que se trata de proceso práctico transformador consciente, es una actividad subjetiva y objetiva, espiritual y material, es decir, proceso de

¹³ Sobre la praxis creadora, sus rasgos distintivos y formas fundamentales, entre ellas, la creación artística, véase nuestra obra, *Filosofía de la Praxis*, Ed. Grijalbo, México, 1967, particularmente el capítulo III, de la 2da. Parte: "Praxis creadora y praxis reiterativa".

¹⁴ Sobre las relaciones entre el arte y el trabajo, véase nuestro estudio "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético". *Las ideas estéticas de Marx*, Ed. Era, México, 1965, pp. 48-95.

objetivación de determinado contenido espiritual humano (objetivación o exteriorización de la subjetividad humana), y proceso práctico de transformación y -por tanto-, de humanización de una materia dada. El arte es, en este sentido, objetivación práctica y, a la vez, expresión objetivada o creada. Esta nueva realidad, este nuevo producto, no es sólo objetivación o expresión, sino comunicación de lo plasmado o expresado en él. La obra de arte comunica algo en cierta forma. Pero no comunica algo exterior a ella -un contenido preartístico-; lo que comunica no puede ser separado de la forma en que se comunica. El arte es comunicación en un sentido específico ya que en él aparece en unidad indisoluble lo comunicado y el medio o forma de comunicación. La comunicabilidad es, pues, un rasgo esencial del arte y, mediante ella, éste afirma, a su vez, su carácter social. La socialidad del arte se pone de manifiesto no sólo en su condicionalidad social y en el conjunto de ideas, valores y sentimientos del hombre social que lo nutre, sino ante todo en su naturaleza comunicativa. Finalmente el arte se halla en una peculiar relación con la realidad; en primer lugar, en cuanto que como objeto producido por el hombre se integra no sólo en determinada realidad histórica y social, sino que -a través del tiempo-, sobreviviendo a la propia realidad histórica y social en que surgió, forma parte de realidades humanas y sociales diversas que se suceden históricamente. Pero, a su vez, el arte se halla en cierta relación con la realidad, la cual entra en la obra de arte como realidad reflejada, idealizada, simbolizada, distorsionada, soñada o negada.

Estos rasgos se dan en unidad indisoluble. La creación -que no es exclusiva del arte- adquiere su especificidad artística como doble e indisoluble proceso de transformar una materia y de dar forma a un contenido que queda así objetivado o materializado en ella. La objetivación es propiamente artística en cuanto que no es práctica, material, sino creadora. La comunicación no es transmisión de un contenido preexistente, sino que entraña la creación de los medios expresivos o de comunicación que son inseparables de lo que se comunica. Por último, la relación con la realidad puede ser diversa, pero solamente será propiamente artística en cuanto que a) entraña la creación de una nueva realidad, y b) implica una transformación de todo ingrediente real (como objeto, estímulo, motivación o punto de referencia de la obra de arte). Vemos, pues, que el carácter creador del arte es el gozne con el cual se fijan los restantes rasgos esenciales que hemos señalado.

El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.

Esta definición entraña un concepto abierto del arte, como realidad abierta, en un primer sentido: en cuanto que no pretende definir lo que es el arte en una fase históricamente determinada; es decir, en cuanto que no pretende decirnos lo que

el arte es en un contexto determinado, con todos los rasgos particularmente importantes que el arte puede presentar en ese contexto; por ejemplo, el rasgo de la representatividad, o carácter de reflejo artístico de la realidad, que presenta, por ejemplo, la pintura renacentista o el realismo novelístico y pictórico del siglo pasado. Nuestra definición dice lo que el arte es *esencialmente*, en general, y no lo que puede ser esencial sólo en un contexto determinado. Ciertamente, lo que el arte sea en un movimiento o periodo artístico concreto, implicará necesariamente los rasgos esenciales antes señalado, y particularmente su condición de actividad práctica creadora. Pero los implicará sin que ello cierre, en modo alguno, la realidad abierta del arte que se pone de manifiesto en los diversos rasgos que puede mostrar en diferentes contextos.

Veamos, por ejemplo, el rasgo antes señalado del arte como reflejo, representación verídica o conocimiento de la realidad. Este rasgo no se da en todo arte sino en la forma específica del realismo -en un sentido amplio sin riberas rígidas, pero con riberas- y, por otro lado, no pueden aplicarse a la música o a la pintura no figurativa, es decir, a un arte que no recurre a elementos representativos y no mantiene, por tanto, una relación icónica o de correspondencia con la realidad. El reflejo artístico, por importante que sea en una etapa determinada del arte, no es sino una de las formas posibles de relación de éste con la realidad. Así, pues, de los rasgos esenciales que antes hemos señalado no se deduce necesariamente que el arte haya de ser siempre, y en todos

los casos, representación o reflejo de la realidad. Se ha dado históricamente, se da en la actualidad y puede darse en el futuro un arte representativo, pero sólo se ha dado y se dará cumpliendo las condiciones necesarias de todo arte que hemos señalado y, ante todo, como actividad práctica creadora. La obra artística es un producto de esta actividad y como tal tiene una realidad propia, peculiar, que ha cumplido y puede cumplir -como reflejo artístico- una función cognoscitiva.¹⁵

Pero ésta se halla muy lejos de agotar las funciones efectivas o posibles del arte. Por ello, el rasgo de la representación o reflejo artístico de la realidad al que se halla vinculado el cumplimiento de esa función cognoscitiva no puede considerarse como un rasgo esencial de todo arte, y, por ello, no lo hemos incluido junto a los que hemos señalado como tales.

Nuestra definición entraña un concepto abierto del arte en un segundo sentido: en cuanto que no entra en contradicción con ninguno de los sectores o ramas del arte ni tampoco con ninguna de las formas concretas que éste adopta históricamente.

Los rasgos esenciales antes señalados responden a la experiencia artística en general tanto a la que se particulariza en las diferentes artes como a la que se diversifica y varía históricamente. Nuevos estadios pueden ahondar en esos rasgos e incluso añadir otros nuevos sin que éstos entren en contradicción con

¹⁵ "El arte puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando una nueva realidad* no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantea ha de resolverlos *artísticamente*." (*Las ideas estéticas de Marx*, ed.cit, p. 44).

aquéllos, ya que unos y otros expresan la naturaleza abierta, creadora, del arte.

La negación de esos rasgos esenciales por un tipo de actividad que alguien se empeñara en llamar "arte" implicaría un uso ilegítimo de esta palabra. Por ejemplo, un objeto que fuera el producto de una transformación de la materia y cuya forma respondiera exclusivamente a una función práctica sin que, por otro lado, fuese expresiva y significativa, no sería propiamente un objeto artístico. Un producto de nuestra imaginación, no exteriorizado o materializado tampoco podría ser caracterizado como tal. En cambio, objetos nuevos, producidos por el hombre cuyas características no corresponden —o "no se parecen"— a las de los objetos artísticos tradicionales, no dejarían, por ello, de ser artísticos, siempre que mostraran los rasgos esenciales de todo arte, u obra artística, que hemos señalado. Así, por ejemplo, un cuadro de Fontana no se parece a un cuadro tradicional en tanto que la superficie plana, lisa y continua en la que se combinan de diverso modo líneas y colores para lograr cierta significación y expresividad humanas. En un cuadro de Fontana la superficie es agujereada o cortada, y se alternan líneas de trazos y líneas de cortes, en lugar de la superficie lisa, hay como una herida abierta en el lienzo. Ahora bien, aunque este nuevo producto no corresponde a una característica importante de los cuadros tradicionales no por ello dejará de ser un cuadro si en él se dan efectivamente los rasgos esenciales que, como propiedades comunes y necesarias, han de compartir las creaciones artísticas del pasado y del presente.

En conclusión, lo que permite extender el concepto de arte a nuevos productos de la actividad práctica creadora del hombre no es un parecido con obras paradigmáticas o incuestionables -con las cuales por otro lado pueden parecerse de un modo externo o superficial-, sino el hecho de compartir los rasgos esenciales que hacen del arte una realidad abierta, es decir, sujeta a un proceso constante de originalidad y creación. El concepto del arte que responda a esa realidad será necesariamente un concepto abierto y, de acuerdo con él, será posible definir el arte sin caer en la falsa generalización de las definiciones tradicionales ni darle a lo nuevo un estatuto precario e incierto con relación a las creaciones ya existentes. En suma, este concepto del arte nos permite definirlo realmente y su definición, por su carácter abierto, lejos de constituir una imposibilidad -lógica o de otro género- responde a la naturaleza abierta, creadora y constantemente cambiante, del arte.

"LO REAL EN EL ARTE Y EL ARTE DE LO REAL"¹⁶

Al hablar del conocimiento artístico nos hemos referido a un modo peculiar de relacionarse el arte con la realidad; o, más exactamente, a un modo específico de representarla. Ahora bien, si queremos precisar aún más lo que entendemos

¹⁶ *Alero. Guatemala, 1973, p. 24-33.*

por representación de lo real, o, angostando más la expresión, por representación realista de la realidad, es forzoso que la distingamos de otros modos de relación y, a la vez, que señalemos los diversos sentidos en que podemos emplear el término "realidad".

Cuando se habla de relación entre el arte y la realidad, ¿de qué realidad se trata? Y cuando ve en el realismo un modo peculiar de esa relación artística, ¿qué significa relacionarse artísticamente de un modo realista con lo real?

Dos órdenes de cuestiones. Veamos la primera: la relativa a los diferentes sentidos de uno de los dos términos de la relación arte-realidad.

SOBRE LOS SENTIDOS DEL TÉRMINO "REALIDAD"

Por realidad podría entenderse, en primer lugar, el arte mismo en cuanto que sus productos forman parte de la propia realidad concreto-sensible que podemos contemplar de un modo directo e inmediato por medio de nuestros órganos sensoriales. La obra artística es real en cuanto que como objeto físico, material, es susceptible de ser percibida, particularmente por los sentidos estéticos, a saber, la vista y el oído. Cabe hablar, entonces, de la realidad del arte teniendo presente la existencia física, concreto-sensible de sus objetos, gracias a la cual pueden integrarse – con sus caracteres específicos- en la esfera de las cosas reales y ser descartados del reino de los objetos puramente ilusorios, irreales o

imaginarios.

Por realidad podría entenderse, en segundo lugar, el mundo exterior al hombre social, dado con anterioridad o independencia de la sociedad. En este caso, nos referiríamos a la realidad natural que existe al margen de la praxis humana, como naturaleza no tocada por el hombre, que, en ocasiones, es representada por el pintor, descrita por el novelista, cantada por el poeta o evocada por el compositor. Se trata de una realidad exterior al hombre, pero con una exterioridad transitoria, ya que en cuanto objeto de transformación, de la praxis, cualesquiera que sean las modalidades de ésta (el trabajo, el arte), se presenta ya con una forma humana.

Cabría hablar también -y ello en tercer lugar- de la realidad en su dimensión humana, social, entendiendo evidentemente por ella, no un mundo exterior al hombre -por supuesto al hombre concreto que sólo existe efectivamente como ser histórico y social-, pero sí exterior al artista individual, a su conciencia o a este producto suyo específico que es la obra de arte. se trataría de una realidad (ciertas relaciones humanas o sociales concretas) que preexistiría al arte y al producto de su actividad que la representa, describe, canta o evoca. La obra de arte no sería reductible a esta realidad humana y social, pero, una vez creada, como producto humano y con su vida propia se integraría en dicha realidad como un elemento inseparable de ella. El arte griego, por ejemplo, forma parte de una realidad humana y social que llamamos el mundo griego antiguo,

como un elemento indisociable de su supraestructura ideológica, junto con su mitología, su filosofía, su moral, etc.

Finalmente, dentro de lo real, podría considerarse también el mundo interior del artista con sus vivencias diversas (ideas, emociones, recuerdos, temores o esperanzas), es decir, la subjetividad del creador que, en cierto modo, queda plasmada u objetivada en la obra de arte a través de la palabra, el sonido, el color y la línea, el gesto o el movimiento del cuerpo. En este sentido toda obra de arte podría ser puesta en relación con esta realidad subjetiva -si bien con los precarios frutos que anteriormente hemos mostrado-, y, por ello, no sólo sería real -en los dos sentidos que acabamos de apuntar-, sino también realista en cuanto podría ser puesta en relación con una realidad subjetiva o interior. Esta concepción es la que lleva a Garaudy a concluir que no hay arte que no sea realista, ya que en definitiva, por su relación con la realidad así entendida (como realidad subjetiva, interior) todo arte hace referencia, testimonia o expresa la realidad. Independientemente de que, en este caso, podemos negar a Garaudy el derecho a hablar de realismo (concepto que trataremos de esclarecer más adelante), es indudable que el término "realidad" se está empleando en un sentido distinto de los tres que antes hemos expuesto (realidad física del arte, realidad exterior al hombre social y realidad humana o social). De este tipo de relación del arte con la realidad interior o subjetividad del artista nos hemos ocupado extensamente en capítulos anteriores, al hablar del arte como objetivación, expresión y

comunicación, y volveremos a ocuparnos al estudiar la génesis de la obra de arte en el proceso creador y la consumación de éste en el proceso artístico. Por ello, nos detendremos ahora en los modos de relación del arte con la realidad, teniendo presente los tres sentidos antes apuntados, para detenernos por último de un modo particular en la relación realista del arte con lo real.

DE LOS MODOS DE RELACIÓN DEL ARTE CON LO REAL

Hemos dicho que el arte se relaciona, en primer lugar con la realidad en cuanto que, como objeto sensible, espacio-temporal, sujeto a las leyes del mundo físico, se integre -como una cosa entre las cosas- en el nivel del mundo real en el que rigen esas categorías. Ciertamente, un cuadro está hecho de determinado material y ocupa cierto espacio real que puede ser medido objetivamente. La obra musical entraña cierta organización del material sonoro y sólo existe como una sucesión de sonidos en el tiempo físico, objetivo; que miden los relojes. El poema implica determinada articulación de los signos lingüísticos o palabras en las que, como sabemos, se conjugan un elemento ideal o conceptual (el significado) y un elemento acústico, sensible (el significante). La obra de arte requiere, pues, necesariamente este componente físico, real, aunque su ser específico -como objeto estético- no pueda reducirse a lo que nos muestra en ese plano sensible, material. Lo sensible aparece en ella estructurado en cierta forma; es decir, en la forma

adecuada para que pueda adquirir -como fruto de la actividad práctica creadora del artista- unas propiedades que de por sí -al margen de esa actividad o de ese proceso de formación- no tiene: las de significar, expresar, comunicar, etc.

En cuanto mero objeto físico o cosa real, la obra de arte pasa a formar parte del mundo de las cosas y puede ser manipulada como éstas: es decir, puede ser medida, pesada, transportada e incluso destruida. Los catálogos de las exposiciones nos indican, por ejemplo, el largo y ancho de los cuadros que se exhiben; la superficie de los murales se calcula en metros cuadrados; la ejecución de las obras musicales se mide reloj en mano en minutos y segundos; las esculturas deben ser pesadas antes de ser transportadas de un país a otro y un incendio o la voluntad de un propietario privado (recuérdese la destrucción de un mural de Diego Rivera en el Rockefeller Center de Nueva York) puede acabar con la existencia física (y, a su vez, estética) de una obra de arte. Resulta así que la obra de arte conoce un destino ambivalente: por un lado, desafía al tiempo, sobrevive de una época a otra y, por otra, tiene la frágil e incierta naturaleza de una cosa temporal.

La muerte de la obra de arte por un acto de destrucción física prueba hasta qué punto su ser propio, estético, se halla vinculado indisolublemente a su ser físico. Pero en esta misma vinculación anida y emerge como tal objeto estético, pues lo que la obra tiene de sensible o físico no está en ella simplemente para mantenerla en el mundo de las cosas reales, es decir, para asegurar su existencia como una

cosa más entre las cosas, sino como un elemento esencial de su dimensión estética. Lo sensible que, por un lado, ata a la obra de arte a las cosas reales es, a la vez, cauce indispensable para que pueda distinguirse, como objeto estético, de ellas. Pero lo sensible sólo cumple esta función en la medida en que, gracias al trabajo del artista, lo físico adquiere una forma: la requerida por el ser estético de la obra. Es así como en el ámbito mismo de las cosas reales, en el mundo del espacio físico, tridimensional, del tiempo irreversible que miden las manecillas del reloj y del movimiento real, la obra de arte aparece con un espacio, un tiempo o un movimiento propios, irreductibles al que muestra la obra como cosa real.

Antes hemos señalado las ambivalencias de la obra de arte: quebradiza, temporal, por su existencia física; desafiando al tiempo, sobreviviéndose como objeto estético. Ahora podemos señalar, a su vez, su doble condición de ser y no ser una cosa real; de no poder dejar de existir físicamente, pero al mismo tiempo, como objeto estético, de no poder reducirse a ella.

Pero, la obra de arte aunque no se reduce al ser físico de los objetos o cosas reales no es algo ilusorio o irreal ni una proyección subjetiva del contemplador; tiene una realidad propia que se integra en nuestro mundo no ya por su dimensión física, sino ante todo por su cualidad humana o social. Como objeto creado o producido por el hombre se incorpora, con su naturaleza específica, humana, al mundo de los productos de la praxis con la que el hombre crea una segunda naturaleza, trascendiendo la naturaleza exterior y transformando la

suya propia. El arte se integra así, como forma específica de praxis, en la realidad humana y social en una época o de una sociedad dadas, y, en este sentido, hemos dicho anteriormente, por vía de ejemplo, que el arte griego es inseparable de la realidad histórica y social que conocemos como mundo griego antiguo.

Así, pues, en este primer enfoque de la relación entre el arte y la realidad, el primero se nos presenta con mi modo de ser doblemente real: a) como objeto físico que forma parte del mundo de las cosas reales, y b) como producto de una praxis específica que se integra, asimismo, en una realidad humana. histórica y social. Y cualesquiera que sean la ideología que lo impregne, la función social que cumple o el modo de creación que utilice (su lengua o estilo), el arte tendrá siempre esa doble realidad.

Si dejamos ahora de considerar el arte como una realidad propia y, ante todo, como una realidad específica producida o creada por el hombre, y fijamos nuestra atención en el tipo de relación que esta nueva realidad mantiene con otra ya existente, o exterior a ella, veremos, entonces, que el arte se relaciona con lo real en un segundo sentido: representándolo, en el sentido literal del término: lo real que se hace presente a los sentidos debe mostrar de nuevo su presencia en la obra creada. Y con esta presencia se trata de asegurar que la producción del artista sea una reproducción de la realidad. En el caso de la pintura tenemos entonces una representación o reproducción de objetos, formas o figuras reales. El pintor pinta lo que ve, lo que se hace presente a sus sentidos, pero se trata siempre de una

visión mediada por ciertas ideas acerca de lo real, por cierta actitud ante el mundo y por ciertos principios o métodos de creación. Por todo ello, ya decía Leonardo que la pintura "é cosa mentale". A través de este elemento conceptual que regula la visión de la realidad se establece cierta correspondencia o concordancia con ella que va desde la representación más fiel o naturalista de ella y, por consiguiente tanto más apegada a la percepción común y tanto menos deudora de la imaginación, hasta las formas de actividad artística en las que la realidad, al ser representada, apenas puede ser reconocida. La realidad presente a los sentidos conoce así un destino múltiple y diverso al pasar al cuadro. es decir, al ser re-presentada o re-producida: como realidad pobre, descarnada, minada por el pecado, y poblada de terrores, que vale no por sí misma sino como signo o trasunto del "otro mundo" o verdadera realidad (Edad Media); como realidad idealizada en la que las cosas y los rostros humanos se ven de acuerdo a arquetipos y conforme a claridad, simetría y proporción (Renacimiento); como realidad en la que la idealización de las cosas deja paso a cosas concretas que no admiten ser idealizadas: escenas domésticas, cosas pequeñas y humildes, un buey desollado, etc. (Caravaggio, Rembrandt, etc.); como realidad en la que por su objetividad y esencialidad se igualan reyes, princesas, herreros, borrachos, aristócratas y bufones (Velázquez); como realidad vista por el ojo en un instante, la realidad a través del rayo de luz que en un momento fugaz cae sobre las cosas (impresionismo); realidad en la que las formas naturales se distorsionan y

contorsionan para hacer de ellas vehículos de pasiones, terrores y repugnancias humanas (Goya, Daumier, Van Gogh, como Rouault, Orozco, etc.), pero formas naturales aún reconocibles; realidad descoyuntada o deformada hasta el límite, hasta hacer casi irreconocibles las formas reales y permitir reconocer, en cambio, el sarcasmo, la crueldad y la desesperación de muchos hombres de nuestro tiempo (Cuevas, Clavé, Dubuffet y el nuevo figurativismo).

Entre la fidelidad y la desavenencia, entre la alusión franca y abierta y la mínima referencia a lo real, se extiende un arte que reproduce o representa la realidad. En esta modalidad de su relación con la realidad, el arte puede convertir en objeto suyo -de la representación- todas las formas reales existentes: los seres naturales, las cosas de la vida cotidiana, los productos del trabajo y la industria, así como el hombre real con sus gestos y sus hechos, sus relaciones individuales y sociales, etc. El arte puede recurrir incluso a la representación de elementos naturales o reales para poner un pie fuera de lo real y figurar así algo irreal, sobrenatural, fantástico o utópico: Dios, el paraíso, los ángeles, un reloj doblado, la ciudad futura, etc. Desde el Bosco hasta Remedios Varo, el arte ha creado un mundo ilusorio, fantástico, aberrante o irreal con la realidad misma, es decir, a partir de la representación de lo real.

Vemos, pues, que la representación de la realidad nunca es un fin en sí mismo, sino un medio de que se vale el creador para fijar distintas actitudes respecto a ella: idealizarla, revelarla, deformarla, ocultarla e incluso trasmutarla en ilusión,

fantasía o aberración. Por tanto, al hablarse de representación artística de lo real no se trata, en modo alguno, de un duplicado o copia o de una correspondencia o concordancia a la manera de una imagen fotográfica (dando por supuesto que en ésta no se manifieste una intención artística), ya que la representación puede ser utilizada para idealizar, deformar, distorsionar, sublimar. Tampoco se trata de la concordancia que busca el conocimiento científico, pues aunque el arte representativo pueda cumplir -como hemos visto que cumple al proporcionar verdades- una función cognoscitiva, se trata a diferencia del que ofrece el saber científico- de un conocimiento de lo real mediado siempre por una actitud (ideológica o emocional) hacia la realidad.

La representación artística no aspira ciertamente, a la objetividad de la ciencia. Y cuando persigue una concordancia plena con la realidad no pretende reflejar o reproducir lo que los objetos son tal como existen, fuera e independientemente del hombre, o al margen de cierta relación humana concreta, histórico-social con ellos. Así lo demuestra claramente el modo artístico de representar el hombre la naturaleza; por ejemplo, las tierras áridas y frías de Castilla en los poemas de Machado o los campos estremecidos y llameantes en los cuadros de Van Gogh; el cielo sereno, de un azul purismo, de los pintores venecianos, el cielo atormentado de Toledo en el Greco, o el cielo como un juego de variaciones lumínicas, de irisaciones y tonalidades de los impresionistas, etc. La naturaleza que nos presenta un poema, un cuadro o un trozo de novela no es la naturaleza objetiva,

en sí, desantropomorfizada, que trata de captar el geólogo, el botánico o el zoólogo, sino la naturaleza exterior mediada por una relación humana.

Pura, encendida rosa,
émula de la llama
que sale con el día,
¿cómo naces tan llena de alegría,
si sabes que la edad que te da el cielo
es apenas un breve y veloz vuelo?

Esta rosa del poema no es la *rosa arvensis* del botánico, sino la rosa contemplada por un hombre (Francisco de Rioja) a la luz de una preocupación profundamente humana: la fugacidad de la vida. Ciertamente es que la rosa tiene ciertas propiedades objetivas, color, fragilidad, breve existencia, etc. que el poeta no puede dejar de tener presente para que el objeto representado o descrito pueda ser reconocido como tal y así, sobre la base de este significado originario y común al poeta y al lector, hacer transparente un nuevo significado: el que surge precisamente de este encuentro de un ser natural con un ser humano. Lo mismo cabe decir en los ejemplos anteriores de los campos de Machado y Van Gogh, o de los cielos de los venecianos, el Greco o los impresionistas. Las propiedades que el científico nos presenta como objetivas, inherentes al objeto en sí, el artista nos las muestra como propiedades de un objeto humano. La naturaleza que el artista nos presenta no existe con la objetividad de la ciencia, sino con una objetividad humana, social; no en sí, sino por y para el hombre; es decir, como naturaleza

humanizada. Por ello, a través de ella se revela necesariamente una relación del hombre con el mundo. El mundo, pues, sólo es para el hombre como mundo humano. Y en cuanto que la representación artística entraña forzosamente este ingrediente subjetivo (aquí subjetivo - humano, social), nunca puede ser propiamente una copia servil de lo real ni una mera re-presentación de la realidad objetiva, ya que ésta es ineludiblemente la realidad vista por un ojo humano; vale decir, desde una perspectiva (ideológica, social, histórica) humana.

El que la naturaleza se presenta en el arte ya integrada en cierto mundo humano concreto y no como pura naturaleza, explica que ésta no ha sido siempre objeto de representación y que, en la literatura y la pintura por ejemplo, caiga del árbol de la naturaleza al terreno del arte como un fruto tardío. Y es que el hombre no podía apropiarse estéticamente la naturaleza, y hacerla objeto del arte, mientras no entrara de un modo real, práctico, en cierta relación con ella. Para que el hombre pudiera entrar en una relación estética con la naturaleza, y a su vez, para que ésta entrara en el arte por la puerta grande, se requería que el hombre pudiera situarse a cierta distancia de ella. Pero esta distancia psíquica sólo ha podido establecerla cuando ha logrado situarse realmente a distancia; es decir, cuando mediante el trabajo y la industria ha impuesto ya su dominio sobre las fuerzas naturales. Se requiere, en efecto, que al alcanzar cierto nivel sus fuerzas productivas, el hombre deje de estar absorbido por la naturaleza como un poder que se le impone extraña y fatalmente y ser capaz, por el contrario, de

integrar la naturaleza en su mundo, humanizarla. Se requiere, igualmente, que sintiéndose ya amo y señor, y no esclavo; en pocas palabras sintiéndose libre ante ella, pueda adoptar una actitud contemplativa y desinteresada -o sea, propiamente estética- ante la naturaleza.

Ahora bien, esta actitud que tiene como condición necesaria cierto dominio real y material, sólo comienza a afirmarse en una época en que los progresos de la producción, de la ciencia y la técnica, por un lado, y de una concepción inmanentista y antropocéntrica del mundo, por otro, determinan un cambio radical en la relación hombre-naturaleza. Y esta actitud, propia ya de la Edad Moderna, encuentra su expresión estética en el arte del Renacimiento. Vemos, pues, que la naturaleza se torna estética (objeto de contemplación) y artística (tema del arte) cuando el hombre hace de ella un objeto de su acción, de su transformación práctica, de su praxis productiva; es decir, cuando, en realidad, ha entrado en un trato humano con ella.

También el arte puede hacer suyas -representar- las cosas de la vida cotidiana. Particularmente desde los tiempos modernos estas cosas sencillas y con ellas los actos familiares, las escenas domésticas, el trabajo humano, etc., tienen carta de ciudadanía artística. Desde la *Cesta de frutas* de Caravaggio (siglo XVI) hasta *El aparador verde* de Matisse (1928) pasando por *Los zapatos de campesino* de Van Gogh; desde las escenas campesinas de Bruegel (siglo XVI) hasta *El Aprendiz* de Rouault (1925) pasando por *El aguador de Sevilla* de Velázquez (1618-1620), *El*

vagón de tercera de Daumier (1860) o *Las planchadoras* de Degas (1884), los objetos cotidianos, las escenas triviales y los hombres sencillos pueblan el mundo de la pintura representativa. Y en la poesía esta irrupción de lo trivial y pretendidamente prosaico podemos ejemplificarla con la *Oda a la cebolla* de Pablo Neruda en la que este humilde y desdeñado alimento deja su ser botánico o usual para ocupar su justo lugar en el espacio poético.

Cebolla,
luminosa redoma, los
pétalo a pétalo
se formo tu hermosa
escamas de cristal te acrecentaron
y en el secreto de la tierra oscura
se redondeó tu vientre de rocío

Pero al alcance
de las manos del pueblo,
regada con aceite,
espolvoreada
con un poco de sal, matas el hambre
del jornalero en el duro camino.

Estrella de los pobres,
hada madrina
envuelta
en delicado
papel, sales del suelo,
eterna, intacta, pura
como semilla de astro
y al cortarte
el cuchillo de la cocina
sube la única lágrima sin pena
y vive la fragancia de la tierra
en tu naturaleza cristalina.

Ahora bien, para que las cosas sencillas, cotidianas entren en el arte con rango estético- desplazando a otras que se tenían por más artísticas o poéticas (es decir, por cosas nobles, elevadas o sacrosantas) ha sido preciso, como sucede con la naturaleza, que se dieran ciertas premisas ideológicas y sociales, pues las cosas no entran en el arte para mostrar, ante todo , unas propiedades objetivas, sino para mostrar las que tienen como objetos que encarnan un modo humano de existir. En unas circunstancias históricas y sociales dadas.

Desde un punto de vista histórico-artístico, el hecho mismo de que, a los ojos del artista o de un sector de la sociedad, las cosas y escenas de la vida cotidiana, sean dignas de estar en el arte, es decir, de ser representadas, tiene ya una significación social concreta. Para que estas cosas y escenas cotidianas conquisten un estatuto artístico y no pierdan por el contrario, las cosas y las escenas nobles, solemnes o grandiosas se requiere que se haya producido un cambio radical en la existencia social de los hombres y en las ideas dominantes. Para que surjan los bodegones en la pintura italiana, o para que las escenas domésticas ocupen el amplio lugar que ocupan en la pintura holandesa, se requieren nuevas relaciones sociales a las que correspondan, en el terreno artístico, una desvalorización de las cosas nobles (vestidos fastuosos, cabellos cardenalicios, tronos, altares), de las escenas solemnes (reales, heroicas, religiosas) o de los grandes personajes, tenidos hasta entonces por los verdaderos sujetos de la vida histórica y social (reyes, héroes, santos, etc.). Así, pues, el hecho mismo de representar cosas y escenas de la vida cotidiana tiene un significado humano ambivalente: por un lado, afirma y ensalza las virtudes domésticas (la sencillez, la frugalidad, el antiheroísmo) propias de una clase social nueva, en ascenso -la burguesía, que trata de afirmarse económica, social y política, y, en consecuencia, también espiritualmente frente a una clase social decadente; por otro lado, por el hecho mismo de afirmarse en esta esfera cotidiana, pone en tela de juicio y desvaloriza los ideales y modos de vida de la aristocracia guerrera y cortesana, y,

consecuentemente, los grandes temas heroicos y religiosos con los que la pintura ha estado a su servicio. En suma, los cestos de frutas, los interiores de modestas viviendas, las escenas familiares o de trabajo, los retratos de aguadores, planchadoras o aprendices son representados para afirmar o negar un modo de existir del hombre.

Así pues, cuando se habla de la relación entre el arte y la realidad, y esta realidad se califica como representación de lo real hay que tener presente: a) que la representación entraña una relación de correspondencia o semejanza entre los dos términos de esta (arte y realidad), gracias a la cual podemos reconocer (no conocer, ya que el conocimiento no está asegurado por el hecho de representar como lo demuestra el hecho de que existen obras representativas que no cumplen esta función cognoscitiva) b) que la realidad representada por el hecho de serlo, es siempre una realidad desde un punto de vista humano, una realidad que expresa cierta actitud humana.

La primera característica es propia de las artes representativas y sólo de ellas: escapan, por tanto, a esta caracterización las artes cuyos signos carecen de denotación o función referencial (música, arquitectura, pintura no figurativa, etc.). La segunda característica, como hemos tenido ocasión de subrayar una y otra vez, caracteriza al arte en general y, por consiguiente, a todas las obras artísticas sean representativas o no.

Una vez caracterizado, de acuerdo con el inciso anterior b) lo que es común a la

relación entre arte y realidad bajo el modo de la representación, debemos detenernos, por último, en una forma específica de esta relación representativa, o sea la que podemos denominar modo realista de representar la realidad, o, simplemente, realismo.

DEL REALISMO COMO MODO ESPECÍFICO DE REPRESENTAR LO REAL

Antes hemos aclarado que no pueden ponerse en el mismo plano las diversas relaciones del arte con la realidad. Si bien todas ellas tienen en común la presencia del hombre, varían al aparecer lo real en diferentes planos: desde su distorsión o deformación hasta el de su representación verídica. Cuando la representación de este género; es decir, cuando da a conocer una realidad y contribuye así a desgarrar los velos que se tejen sobre ella y, por tanto, a desmitificarla, podemos hablar de un modo realista de representar lo real.

No se puede establecer, por consiguiente, un signo de igualdad entre representación en general y representación realista. Todo arte realista es representativo, pero no todo arte representativo es realista. Identificarlos, equivaldría borrar la diferencia específica dentro de lo genérico, o también: a identificar la parte y el todo. En ambos casos, se dan los mismos términos de la relación, a saber: arte y realidad. Pero, lo que determina el realismo, dentro del arte representativo, es un modo peculiar de entrar uno y otro término. La

representación de lo real no basta para producir realismo; puede servir -como en el arte romántico- para evadirse de la realidad presente, o para anticipar una realidad futura, inexistente- el arte que anticipa el futuro o postula utópicamente un mundo anhelado-; puede quedarse en la superficie de las cosas como sucede en un arte naturalista; puede servir para descoyuntar o descalificar lo real- como en el surrealismo, etc. Tanto en la evasión de lo real y en su anticipación o postulación utópica como en el deslizamiento por su superficie o su descoyuntamiento, tenemos cierta representación de la realidad o de elementos de ella, y, sin embargo, en ninguno de los casos citados, la simple representación- es decir, el uso de signos representativos o figurativos o de signos verbales que permiten describir, nos autorizan a hablar de realismo.

Realista no es sólo el arte que representa lo real, sino el que proporciona cierto conocimiento acerca de lo real. Es, por tanto, arte representativo en función cognoscitiva. El realismo permite conocer un mundo exterior a la obra de arte misma, pero no un mundo exterior al hombre, pues por el hecho mismo de ser conocido artísticamente se halla matizado por cierta actitud humana. El realismo es, por tanto, un modo de representar lo real en virtud del cual podemos conocerlo. Arte y realidad se hallan, por tanto, aquí en una relación no sólo representativa, sino cognoscitiva. Pero esta relación cognoscitiva -sólo se da con la peculiaridad del arte, diferenciándose así de la de la ciencia cuando se logra crear la realidad adecuada; es decir, un tipo de realidad -la obra de arte- que posee la

propiedad de ofrecer cierto conocimiento. Pero se trata de un conocimiento que sólo existe -y puede existir- *en y por* la realidad artística creada. Y sólo en ella y por ella pueden ser comprendidos y verificados. Llamamos, en definitiva, realista al arte cuyos productos tienen la forma adecuada para proporcionar un conocimiento de la realidad correspondiente. Pero esta caracterización sería incompleta si no recordáramos que se trata de un conocimiento -el del arte- matizado siempre por cierta actitud humana; es decir, un conocimiento de lo real desde cierto punto de vista, complejo de ideas o ideología. El conocimiento que el realismo ofrece lejos de excluir semejante punto de vista, actitud humana o ideología, lo presupone necesariamente. No es conocimiento que se desprende de la ideología -como en la ciencia- ni tampoco "a pesar de ella"- como algunos teóricos han sostenido con respecto a Balzac y Tolstoy interpretando estrechamente los juicios respectivos de Engels y Lenin acerca de uno y otro escritor realista-, sino conocimiento que sólo puede darse desde cierta actitud humana o punto de vista ideológico. El punto de vista de Tolstoy - que es para Lenin el de un campesino patriarcal e ingenuo- permite que su obra sea un "espejo de la revolución rusa" y captar algunos rasgos esenciales de dicha revolución (la de 1905) en cuanto revolución burguesa campesina (o sea: sus debilidades y defectos, el comportamiento de las masas del campo).

El realismo ofrece cierto conocimiento de una realidad desde un punto de vista. Brecht ha subrayado la unidad de estos dos momentos al caracterizar el

realismo en nuestro tiempo: realista quiere decir, según él, "revelar los nexos causales de la sociedad, desenmascarar los puntos de vista dominantes como puntos de vista de los dominadores, escribir desde el punto de vista de la clase que posee las soluciones -que sólo ella posee- más amplias para hacer frente a las dificultades más apremiantes en que se debate la sociedad humana, destacar el momento del desarrollo, lo concreto y la posibilidad de abstracción".

Hemos subrayado anteriormente que el realismo entraña, en definitiva, un modo peculiar de relacionarse el arte y la realidad. La peculiaridad estriba, como acabamos de ver: en su función cognoscitiva, función que lo distingue de otras formas de relación del arte con lo real; pero, a su vez, se trata de una función cognoscitiva en y desde una realidad creada por el hombre y, por tanto, calificada por cierto punto de vista, actitud humana o ideología.

Pero los términos de la relación realista entre arte y realidad no es estática. Varía la realidad humana o humanizada que ha de ser captada; varía también el hombre que, artísticamente, pretende captarla. Varía consecuentemente el tipo de realidad artística (realista) que es necesario crear para poder conocerla. Esta doble y mutua variación impide que los medios expresivos utilizados para captar la realidad puedan ser los mismos.

Balzac es un realista decimonónico; pero también lo es en nuestro siglo Kafka; uno y otro captan una realidad social, humana que exige diversos modos de representación. No es posible captar la realidad que describe Kafka con los

mismas técnicas narrativas que Balzac. El principio de la representación total, esencial o típica deja su sitio a la representación fragmentada, abstracta e impersonal. La realidad ha cambiado, y, al cambiar, se impone un cambio de los procedimientos novelísticos que no utilizaron -no tenían por qué- los grandes novelistas del pasado (Cervantes, Balzac, Goethe o Tolstoy): de tentación o reversibilidad del flujo temporal, montaje, monólogo interior, extrañamiento, etc. Al cambiar de realidad, se impone la necesidad de cambiar de realismo, y cambiar de realismo significa echar mano de nuevos medios de expresión o técnicas para captar lo real. Por ello, no se puede pretender -como pretende Lukacs- que un realismo -el decimonónico de Balzac, Dickens o Tolstoy- pase por el realismo en general. Caben otros realismos, en cuanto que los cambios de la propia realidad imponen nuevos métodos de observación y captación.

Un realismo no puede suplantar a otro. El realismo a lo Balzac nunca podría haber reflejado la realidad humana -hueca, despersonalizada y abstracta- que refleja Kafka. Es la realidad misma -al no poder ser captada con los métodos del realismo novelístico tradicional- la que impide semejante suplantación. Un realismo vale por su capacidad de captar la realidad en toda su profundidad y riqueza y, por tanto, por su capacidad de responder a las exigencias de una realidad que, en definitiva, es siempre una realidad concreta humana. Podría decirse también que un realismo vale por su concordancia con lo real siempre que se trata no de una concordancia inmediata, sino de una concordancia que tiene

que ser creada y, que por tanto, es concordancia de un producto humano (creado ciertamente para concordar, reflejar o captar) y una realidad humana existente. Es una concordancia, en pocas palabras, a un nivel estético; es decir, no a un nivel dado, inmediato, sino a un nivel que sólo en el arte y por el arte -como actividad humana práctica creadora se da. En este sentido, decimos que el realismo vale por su relación de concordancia con lo real, pero advirtiendo que se trata de una concordancia que: a) sólo se logra mediante la creación de una nueva realidad, lo cual nos veda entender esa concordancia en un sentido estrecho e inmediato. Y esto se aplica tanto al realismo de Balzac y Thomas Mann como al de Kafka, García Márquez o Jorge Semprún; b) por ser una concordancia creada, producida por un hombre concreto, real, en ella se plasma cierto punto de vista, cierta relación humana histórico- concreto con lo real. Así entendida esta concordancia, podemos afirmar que el realismo vale, ciertamente, por su relación de correspondencia o concordancia con lo real, pero como esta relación cambia necesariamente (al cambiar la realidad captada y el punto de vista desde el cual se capta), cambian también forzosamente los medios para captarla o, más exactamente, cambia el tipo de realidad (el realismo) que es preciso crear para captar una realidad cambiante y dinámica que, en definitiva, es el hombre, como ser social. El dilema luckasiano: Kafka o Thomas Mann carece de sentido. Lejos de ser excluyentes, cada uno vale por y para cierta realidad, no por su fidelidad a un determinado tipo de realismo que se tendría por modelo o paradigma y por

cuyo rasero o constantes formales habría que medir y valorar los diferentes realismos.

En su ensayo *Carácter Popular del arte y realismo*, escrito en 1938, Bertolt Brecht ha escrito cosas insuperables sobre esto: "No debemos deducir el concepto de realismo de determinadas obras ya existentes, sino que hemos de utilizar de un modo libre todos los medios viejos y nuevos de eficacia "comprobada" o no, procedentes del arte o extraídos de otras fuentes, para poner en manos de los hombres una realidad viviente que puedan transformar. Nos cuidaremos muy bien de definir como realista sólo una determinada forma histórica de la novela de una época definida -digamos la de Balzac o Tolstoy; si así lo hiciéramos elaboraríamos un realismo con criterios puramente formales y literarios..." Y, más adelante agrega: "El realismo no es una mera cuestión de forma. Copiando el estilo de estos realistas, dejaríamos de ser realistas... Si una obra es realista o no, es algo que no puede establecerse contentándose con verificar si se parece o no a otras obras existentes, consideradas realistas, y que deben calificarse de realistas para su época. En cada caso particular se debe comparar la representación de la vida con la vida representada y no solamente con otras pinturas de la vida".

Nada tenemos que agregar a estas palabras de Brecht que conducen forzosamente a la tesis de la amplitud y variedad del realismo, salvo reiterar una vez más que la comparación entre la obra que representa y la vida representada no puede entenderse en un sentido estrecho, directo e inmediato. El propio Brecht

con su insistencia en la necesidad de descubrir nuevos medios de representación para apropiarse una nueva realidad nos veda interpretar sus palabras acerca de la correspondencia entre arte y realidad en ese sentido.

Ahora bien, la realidad se escamotea no sólo cuando se pretende aprehenderla con medios inadecuados, sino también cuando en vez de buscarse la correspondencia entre el arte y la realidad, propia del verdadero realismo, se trata ante todo de que la realidad corresponda o se ajuste a una idea. La realidad deja de ser conocida para ser idealizada. Se cae en esta idealización no por el hecho de representar la realidad desde un punto de vista o idea que califica la relación cognoscitiva hacia ella (ya hemos visto que el realismo no puede renunciar a esto), sino por el hecho de tratar de representar la realidad troquelando éste en el molde "a priori" de una idea. Al pasar a primer plano este ingrediente ideológico, el conocimiento de lo real pasa a segundo plano o, sencillamente, se hace imposible. La idealización de lo real en el pasado -como en el arte romántico- servía precisamente para evadirse de lo "empírico vulgar". Pero semejante idealización no pretendía hacerse pasar por una representación objetiva de la realidad existente. El realismo del siglo XIX surgió justamente para salir al paso de esta evasión de lo real, de este tejido de fantasías, ilusiones y sueños tras el cual se ocultaba la realidad social misma. La representación objetiva, realista se contrapone así a una representación idealizada, subjetivista y fantástica de lo real. Una y otra forma de representación se hallan claramente

diferenciadas por sus propósitos, sus medios expresivos y por el tipo de realidad representada. Idealizando lo real, no cabe conocerlo; representándolo objetivamente, no caben evasiones, ilusiones o mistificaciones acerca de lo real. Realismo y romanticismo: cada quien escoge sus cartas de acuerdo con el juego que pretende hacer.

Lo extraño sería idealizar lo real, en nombre del realismo: Lo extraño sería representar lo real, amputándolo, ajustándolo a una idea o tejiendo un velo de ilusiones en torno a él, y todo ello pretendiendo ser realista. Ahora bien, esto es lo que ha sido, en general, el "realismo socialista". Teóricamente pretendía ser una forma de realismo, el realismo determinado por una nueva realidad social y, consecuentemente, el intento de aprender esta nueva realidad desde el punto de vista de la ideología socialista. Este realismo no sólo era posible, sino necesario. Podía y debía haber cumplido la función de conocer la nueva realidad, de elevar la conciencia del hombre nuevo en las nuevas condiciones, de contribuir a mostrar las supervivencias del pasado y desmistificar el presente. Y, con todo ello, contribuir a la creación de un nuevo mundo social. Pero esta función sólo podía cumplirla siendo verdadero realismo socialista; es decir, representando verídicamente la realidad, en toda su complejidad y riqueza, sin amputar de ella los aspectos negativos o sombríos; poniendo, por tanto, la realidad en toda su desnudez ante los ojos sin barnices, afeites o mutilaciones. Y todo ello, ciertamente, desde el punto de vista de la ideología socialista que, lejos de

idealizar la realidad, debía contribuir precisamente a revelarla en toda su concreción.

Hoy no es difícil reconocer que lo que se postuló durante largos años como "realismo socialista" y lo que, en la práctica, se hacía pasar por él era más bien una idealización de lo real o una representación de la realidad ajustada a cierta idea del socialismo. La nueva realidad aparecía embellecida, sin conflictos ni contradicciones, sin los nexos causales al descubierto. Este pregonado realismo tenía poco propiamente de tal, ya que estaba infectado de idealismo; por otro lado, era difícil considerarlo socialista si el punto de vista desde el cual se pretendía captar lo real -la ideología socialista-, lejos de permitir presentar los nexos causales, poner al desnudo las contradicciones esenciales y, en pocas palabras, desmistificar lo real, servía precisamente para idealizar o barnizar lo real, para ocultar sus nexos causales y para tender un velo de ilusiones sobre sus conflictos, dificultades y contradicciones. La más grave condena que puede hacerse al realismo socialista, admitida su necesidad para captar una nueva realidad y contribuir a crearla, es justamente no haber sido en rigor ni realismo ni socialista. En suma, no ha sido propiamente una forma del verdadero realismo porque al ajustar lo real a una idea y eliminar "a priori" una serie de aspectos que debiera reproducir o reflejar, no ha podido cumplir la función cognoscitiva que -como hemos señalado anteriormente- es consustancial con todo arte realista. Por otro lado, se ha pretendido captar una nueva dimensión de lo real -la realidad

socialista- con los medios expresivos del realismo decimonónico burgués - es decir, con los medios y técnicas exigidos por la captación de otra realidad social -con la cual, al tratar de poner en concordancia la representación de la vida real con la realidad representada- se ha atendido más a los viejos criterios formales que a la nueva realidad misma. Brecht que admitió siempre que “la consigna Realismo socialista tiene sentido, es práctica, productiva, cuando se la especifica de acuerdo con una época y un lugar” y que la entendió justamente en el sentido de que el escritor apoya la lucha por la construcción del socialismo “investigando para ello la realidad y reproduciéndola”, sostenía que esos criterios formales debían ser sacados de la realidad, de la lucha misma y no de las viejas formas realistas del pasado. “El paso de la novela realista burguesa a la novelística socialista - decía- no es una cuestión puramente técnica ni es una cuestión formal; y esto, aunque se trata de una transformación extraordinaria de la técnica de escribir. Es simplemente imposible que un modo de expresión permanezca *in toto* intacto (como “el” modo realista) y sólo acontezca un reemplazo del punto de vista; por ejemplo, del burgués por el socialista (esto es, proletario)”. Y esto es precisamente lo que ocurrió con el realismo socialista: pretendió reemplazar solamente el punto de vista dejando intacto -como arquetipo o modelo, como modo de expresión de “el” realismo en general- el modo de expresión del realismo burgués. Con ello, se cerró el camino para captar una realidad nueva que no podía ser equiparada a aquella que dió lugar a los medios de expresión que permanecían intactos. Si a esto se

agrega que la nueva realidad se presentaba mutilada, idealizada o embellecida por razones ideológicas (es decir, para ajustarla a cierta idea del socialismo) podemos comprender en toda su magnitud - no sólo estética sino ideológico - educativa- el desastre del realismo socialista.

RECAPITULACIÓN SOBRE LAS RELACIONES ENTRE ARTE Y REALIDAD

Todo lo que acabamos de exponer, lejos de significar una sentencia contra el realismo en general, o contra una forma específica de éste, viene a reafirmar, a modo de conclusión, la tesis de la amplitud y variedad del realismo. Puesto que la realidad varía han de variar también los medios apropiados para captarla y, por tanto, ninguna forma concreta, histórica de realismo puede agotar ni por lo que se refiere a la realidad representada ni por lo que toca a los medios de representación- la reproducción realista de lo real.

La tesis realista, implica, pues la determinación del realismo, como forma de representación, por la realidad; e implica asimismo - como lógica consecuencia de esta determinación- la imposibilidad de convertir determinado estilo realista en "el realismo en general". El tipo de realidad a reflejar es, en definitiva, el que determina el tipo de correspondencia con lo real y los medios adecuados para alcanzarla. Si la realidad cambia, ha de cambiar el realismo.

Pero, aún concebido en esta forma abierta y dinámica, el realismo es una de

las formas de representar artísticamente lo real. No todo arte representativo es realista, aunque todo arte realista es representativo.

A su vez, la representación de lo real como género, de lo cual el realismo sería una forma particular, específica, sólo es uno de los modos posibles de la praxis artística.

Pero así como el realismo no agota el arte representativo, este último - como representación o figuración de lo real- dista mucho de cubrir todo el territorio del arte: como la prueba, por un lado, el desarrollo histórico del arte con sus manifestaciones abstractas o no figurativas y, por otro, la imposibilidad de aplicar el concepto de representación a artes como la música y la arquitectura.

“LOS ESCRITORES MEXICANOS Y EL PROCESO CREADOR”¹⁷

La psicología de la creación artística ha tropezado siempre con la dificultad de no disponer de suficientes datos objetivos para explicar el proceso creador. De ahí que haya tenido que contar con los testimonios de los propios creadores, no obstante los riesgos subjetivistas que ello entraña.

Una encuesta llevada a cabo recientemente en nuestro medio literario (por Emmanuel Carballo, en *Cuadernos de comunicación*, núms 24-25) permite sumar a los testimonios ya conocidos -de los que son ejemplos famosos y

¹⁷ *El Universal*. México, 1977, p. 4,12.

diametralmente opuestos de Shelley y Edgar A. Poe-, los de un grupo numeroso de escritores mexicanos, vivientes todos ellos y de diversas generaciones y géneros distintos. Se les ha preguntado cómo escriben o que hábitos observan en el proceso creador, han respondido 124, pero por causas ajenas al encuestador faltan las respuestas de creadores literarios muy importantes, entre ellos: Fuenles, Paz, Rulfo, Juan de la Cabada, Ibargüengoitia, Usigli, Leñero, Sabines, Montes de Oca y Sainz. Pero aunque no están todos los que son ni son todos los que están, los resultados de la encuesta son bastante representativos, aunque no rebasan el marco teórico e ideológico de otros testimonios ya conocidos.

Veamos algunos de los 124 entresacados de los propiamente creadores: narradores, poetas y "teatristas".

"De pronto surge el impulso -dice José Agustín- y si bien me va lo sigo; después el texto se va haciendo solo y yo me concreto a trabajarlo una vez que tengo la materia prima. En otras ocasiones se me va gestando las características de un texto ... He descubierto que puedo escribir de cualquier manera preconciéndolo o no ...". Para Eduardo Lizalde el escritor "no es libre para imponer, ni para elegir un cómo ... El poeta que establece el cómo hace necesariamente un trabajo artificioso, técnico y mecánico". En Juan José Arreola encontramos un extraño maridaje entre la libertad absoluta de escribir "como me da la gana" y el escribir "al dictado del" otro. "Ese que no soy y quisiera ser".

En contraste con estos testimonios, veamos otro de signo opuesto. René Aviles

Fabila señala lo que hay de maduración, de meditación en el proceso creador desde antes de ponerse propiamente a escribir. "por último antes de lanzarme a la redacción, medito sobre la estructura de la obra, el andamiaje que la sostendrá". Juan Bañuelos destaca el lento trabajo "de Sisifo" del acto de poetizar. "vivo trabajando poco a poco mis poemas ... Y eso hago: trabajar, trabajar con la realidad y mis instrumentos hasta que no haya forma que no sea contenido, ni contenido que no sea forma". Sergio Fernández destaca también, en otros términos el trabajo o el "rigor" que es la negociación de la espontaneidad. "redacto infinidad de veces las mismas páginas, como una mania ... Detesto, en la literatura la espontaneidad como también lo que es improvisado". Para Jaime Labastida se alternan la presión de un primer impulso, el olvido y la crítica entendida ésta, por la participación de otros, como una especie de trabajo en equipo.

Dos confesiones acerca del proceso creador propio: una, la primera que viene a alimentar el mito de la creación artística como propia de una individualidad excepcional, carismática, para la cual la creación por su carácter espontáneo, irracional e incontrolado es el reino del misterio, de la imprevisión y la incertidumbre; otra, la segunda, que ve la creación como un esfuerzo, un trabajo o una batalla que requiere meditación, control y rigor. Independientemente del grado de conciencia que los escritores respectivos tengan de la ideología estética y real que subyace en sus testimonios, es evidente, que los primeros están más

cerca de cierto misticismo estético que responde a su vez a una ideología individualista y romántica burguesa, en tanto que los segundos se acercan más a la ideología que, en ambos planos, exalta el trabajo, la actividad de la razón y el control en todo esfuerzo transformador. Ya en un plano no sólo testimonial sino explicativo, cabría preguntarse, a sí mismo si proceso creador -todo proceso creador: el de una obra de arte o el de un nuevo mundo humano- es el reino de la aventura o de la regla. Diríamos que es siempre aventurado, pero una aventura que lejos de excluir el orden, el rigor o la regla, lo requiere. Pero, para hacer frente a todo eclecticismo, cabe preguntarse a su vez: ¿cómo una aventura puede ser reglada? Ciertamente no puede serlo si se piensa en una regla que rija "a priori", ya establecida o probada de antemano, el proceso creador: pero sí puede serlo si se piensa en una regla que surge del proceso creador mismo, y como el elemento inseparable de él una regla que tiene que ser creada con la obra misma. Pues crear, en definitiva, tratándose de un proceso artístico o de una revolución es no sólo producir algo nuevo, sino algo a cuya creación sólo se llega creando una nueva regla o nuevo modo de crear.

"EL ARTE Y LA CULTURA EN EL MUNDO DE HOY"¹⁸

Que vivimos en un mundo en el que encontramos a cada momento la marca de

¹⁸ *El Universal. México, 1978, p. 48.*

la industria y la técnica, es una verdad incuestionable. Basta abrir los ojos en torno nuestro para poder atestiguarlo. Que este desarrollo impresionante de la industria y la técnica ocasiona, en una estructura social como la nuestra, graves males sociales cuando su propia naturaleza debiera acarrear una serie de bienes, es un hecho innegable también. Que entre estos males se cuentan el haber llevado la fealdad y lo trivial allá donde debiera reinar la belleza, tampoco es difícil de aceptar. La industria y la técnica parece, por ello a muchos, ser hostiles por su propia esencia al arte y la belleza. Y al considerar esta situación concreta en que la transformación de los valores de cambio atenta contra la belleza misma, lleva en muchos casos a alimentar la nostalgia de un mundo preindustrial, pretécnico o simplemente artesanal. Se trata de una actitud romántica, o, más exactamente, románticamente reaccionaria, pues la verdadera liberación del hombre -y con ella la elevación del coeficiente estético en su vida cotidiana- tiene que pasar históricamente por el alto desarrollo de la industria y la técnica.

Así, pues, si la belleza a de seguir siendo un valor, la industria y la técnica han de contar como una de las condiciones necesarias del desenvolvimiento estético. Y no sólo esto: el arte hoy, y con mayor razón el del futuro, tiene que contar con este factor técnico e industrial, integrándolo en el universo mismo de lo estético.

Por esta razón, hay que salir al paso de una vieja oposición, reafirmada hasta nuestros días, entre interés y belleza, o entre lo bello y lo útil. Esa oposición sólo puede aceptarse si lo útil se concibe en un sentido estrechamente utilitario, pues,

en definitiva, el arte mismo es útil o tiene un valor de uso en cuanto que satisface, a lo largo de su historia, diversas necesidades humanas. Pero la barrera infranqueable que levantó Kant entre interés y belleza, o entre lo bello y lo útil, ha sido derribada una y otra vez por el arte mismo desde sus orígenes. Y esta barrera, además, no puede mantenerse porque el arte es hijo del trabajo. Es justamente el creciente dominio del hombre sobre la materia y la relación cada vez más precisa entre forma y función que se establece a lo largo del trabajo, lo que le ha permitido desarrollar esa capacidad la forma a la función y crear a sí mismo una conciencia de la forma, y una capacidad para elevar su dominio de la forma, sin la cual el arte habría sido imposible. Lo estético ha surgido en las entrañas mismas de lo útil, del trabajo que produce valores de uso y que ha permitido, a su vez, al rebasarlo, es decir, al superar las exigencias meramente funcionales o útiles, crear un nuevo valor, o plusvalía estética.

No hay, por tanto, una oposición entre lo bello y lo útil, como proponen algunas estéticas trasnochadas de inspiración románticoide al tomar como situación irrebasable la que existe de hecho en la sociedad burguesa, en la que los valores de uso -incluyendo el estético-, se transforman en valores de cambio. Ambos mundos, el de lo bello y lo útil, el de la técnica y la belleza, pueden y deben ser integrados. El hombre de nuestro tiempo no puede renunciar a la técnica y la industria, aunque hay que condenar cierto uso de una y otra que le envilece y desagrade; tampoco puede renunciar a los valores estéticos sin mutilar una

dimensión vital de su existencia. Y en esta integración del arte y la técnica tienen que participar en primer lugar todos aquellos que producen creadoramente en ambos dominios: artistas, diseñadores, ingenieros, técnicos, arquitectos, urbanistas, etc. Pero, para no dejarse adormecer por la utopía o caer en actitudes también romanticonas o ilusorias en la pugna teórica y práctica por esa integración de belleza y técnica, no olvidemos que el destino final de esa integración no es un problema puramente estético ni simplemente técnico, sino un problema social. Y que, por tanto, sólo la construcción de una nueva estructura social, libre del marco asfixiante que la ley del lucro y de la ganancia impone en esta sociedad a toda producción puede permitir que el arte se acerque a la técnica, y que la técnica pueda dar una nueva vida al arte.