

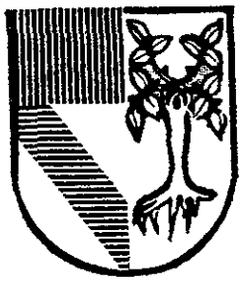
308913

3  
24

**UNIVERSIDAD PANAMERICANA**

---

**FACULTAD DE FILOSOFIA**  
**CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA**  
**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**



**ACCION POIETICA: SER Y VERDAD EN LA**  
**ACCION PRODUCTIVA**  
**"UN ENFOQUE ARISTOTELICO DE LA MODERNIDAD"**

**T E S I S**  
**Q U E P R E S E N T A :**  
**LARISSA GUERRERO ALVAREZ**  
**PARA OPTAR POR EL TITULO DE**  
**LICENCIADO EN FILOSOFIA**

**DIRECTOR DE TESIS: DR. HECTOR ZAGAL ARREGUIN**

**MEXICO, D. F.,**

**1999**

272550

**TESIS CON**  
**FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

*“La Poesía es el puente entre el pensamiento  
utópico y la realidad, el momento  
de encarnación de la idea.  
La poesía es la verdadera revolución,  
la que acabará con la discordia entre historia e idea.  
Pero la última palabra de Rimbaud  
es un extraño testamento : Una temporada en el infierno.  
Después , silencio.”*

*Octavio Paz, Los Hijos del Limo*

## Índice General

Prólogo	.....	1
	.....	
	.....	3
Introducción	.....	8
<b>Capítulo 1</b>		
<b><u>Acción Intelectual y razón de verdad</u></b>	.....	
1.1 Acción Racional :		
Virtudes de la razón	.....	9
Práctica	.....	
1.2 Verdad Práctica	.....	17
	.....	
1.3 Recta Razón de lo	.....	37
Factible	.....	
1.4 Relación entre		
Prudencia y Producción :	.....	44
moralidad y arte	.....	
<b>Capítulo 2</b>		
<b><u>Acción Productiva : la praxis artística</u></b>	.....	49
	.....	
2.1 Hilemorfismo	.....	51
Práctico	.....	
2.1.1 Materia Natural		
y Forma Natural	.....	52
	.....	
a) Agente y Materia	.....	54
	.....	
b) Proceso Formativo,		
transformación material	.....	59
	.....	
2.1.2 Espíritu y Forma		
Original	.....	68
	.....	
a) El Acontecer	.....	71
Mental	.....	
b) de la Oportunidad a		
la Imaginación	.....	72
	.....	
c) Superioridad del		

<b>Espíritu sobre la Materia</b>	.....	<b>76</b>
	.....	
<b>2.2 La Propia Acción</b>	.....	<b>83</b>
	.....	
<b><u>Capítulo 3</u></b>		
<b><u>Acción Poética</u></b>	.....	<b>85</b>
	.....	
<b>3.1 Poesis desde su Origen</b>	.....	<b>88</b>
<b>3.2 Significación de la causalidad en orden a la Generación</b>	.....	<b>90</b>
	.....	
<b>3.3 Eficiencia y Finalidad en la Generación Natural</b>	.....	<b>114</b>
	.....	
<b>3.4 Término de la Generación</b>	.....	<b>117</b>
<b>3.5 La Forma poética en su Dimensión Causal</b>	.....	<b>120</b>
	.....	
<b>3.6 El Ceder de la Materia a la Forma</b>	.....	<b>130</b>
	.....	
<b>3.7 Fantasía Poética</b>	.....	<b>134</b>
	.....	
<b><u>Capítulo 4</u></b>		
<b><u>El Acaecer de la Verdad : Existencia Poética</u></b>	.....	<b>144</b>
	.....	
<b>4.1 Hacia la instauración del Ser</b>	.....	<b>144</b>
	.....	
<b>4.2 Verdad y Función : Sentido del Ser</b>	.....	<b>152</b>
	.....	
<b>4.3 Instauración de la Verdad</b>	.....	<b>157</b>
	.....	

4.4	patencia en el	160
	Poetizar	
<b>Capítulo 5</b>		
<b>Condición Humana</b>		162
5.1	El Enigma Poético	164
5.2	Lo Racional	168
Individualizado		
<b>Capítulo 6</b>		
<b>Lo Bello Artístico</b>		171
6.1	Percepción de lo Bello Artístico	172
6.2	Lo Bello a Partir de su Verdad	182
6.3	El Objeto Estético	185
a)	Lo Empírico del Objeto Estético	186
b)	La Idea de lo Bello en el Objeto Estético	189
c)	La Subjetividad del Objeto Estético	194
6.4	Coincidentalidad de lo Subjetivo y Objetivo del Objeto Estético	196
Conclusiones		199
Epílogo		208
Bibliografía		210

## PRÓLOGO

Hacer una tesis acerca de la producción de las artes bellas no es extraño, siendo que producir es algo esencial al hombre. He querido hacer esta tesis ya que en todo hombre siempre existe el interés de humanizar todo lo que se nos presenta, y no sólo eso, sino que es una necesidad evidente la que el hombre tiene de comunicar su interioridad, poner algo de sí en el mundo externo.

Una tesis así, nos abre un campo de trabajo casi infinito, pues es abordar el mundo de la libertad desde la creatividad humana, concebir el mundo en relación a las propias experiencias, ideas y sentimientos. También porque en la acción se involucran diversos factores; lo más profundo e interno del hombre, como es su espíritu, lo más externo y concreto que es la materia dada. Es por ello que el horizonte se extiende a diversos autores, distintas posturas y corrientes filosóficas. Es verdad que aparentemente puede saltar a la vista el recurrir a autores que son casi contrarios, sin embargo, el tema que tratamos nos permite recurrir a toda una gama de pensamiento. Se trata de una actividad que está abierta hasta lo absurdo y, parece lograr conjuntar desde el pensamiento clásico hasta el contemporáneo sin caer en contradicción. Esto último también es

un anhelo, poder conjugar toda la historia en el tiempo presente, sin temor de lo moderno. Por ello es que en esta tesis encontramos el pensamiento de Aristóteles junto con el de Marx, Hegel, Heidegger, Kant y otros; Hay algo en cada uno de estos pensadores que hicieron posible hilar el contenido, desde lo más teórico hasta lo más poético.

## INTRODUCCIÓN.

"La creación de todo ideal va rodeada  
del secreto y prodigio del nacimiento"  
Werner Jaeger.

Hacer un estudio sobre la acción productiva con base en la poesía, es hacer un estudio **poético** como **poiética**, es decir, lo que significa acción productiva en tanto que actividad en el producir, actividad que es exclusiva del hombre desde su ser racional. Esta actividad exclusiva del hombre no es meramente un hacer sin más, ésta es más complicada de lo que a simple vista parece, pues está planteando una operación de la facultad racional, donde se da un movimiento hacia la gestación de otro ser, el cual será completamente independiente de aquel que lo ha producido. Se trata de un hábito operativo de donde resulta una virtud intelectual para lo cual es necesaria una razón de verdad.

Mucha gente se ha preguntado por el estatuto ontológico del ser artificial y su razón de verdad, sin embargo antes de poder establecer la realidad del fenómeno artístico será

necesario establecer la realidad de la actividad por la cual se ha producido un efecto. La actividad del hacer resulta muy compleja en su estudio, tal vez no se trata de la actividad de la razón más importante ó más noble del alma humana, sin embargo es una actividad muy peculiar que va más allá de la pura actividad inmanente, ya que su finalidad está fuera de la propia facultad y podemos afirmar que se trata de una actividad compuesta.

El interés de conocer la acción productiva en nuestro caso, se limita a la producción del artefacto bello; aún cuando la acción productiva no es únicamente de las bellas artes, puesto que le compete cualquier producción de cualquier ente artificial, ya sea bello, ya sea útil, ya sea mecánico. Me propongo investigar aquella acción propia del genio artístico.

A partir de la afirmación aristotélica que menciona que aquel que ha inventado un arte cualquiera separado de las sensaciones, puede ser admirado puesto que además de haber fabricado algo útil es sabio<sup>1</sup>. Lo que significa que producir implica un saber el cual es distinto al saber de la ciencia y de los demás conocimientos; y aún cuando se dicen saberes distintos, podemos asignar al producir en definitiva el estatuto de conocimiento, aunque este implique una acción transitiva.

---

<sup>1</sup>Cf. Aris. *Metafísica*; I,1 981b 15-25.

La producción no pierde en ningún momento el carácter de inmanente en cuanto que logra constituirse en hábito, y por lo tanto en virtud.

En cualquier arte se ejerce una acción tanto de laboriosidad mecánica como aprendizaje , así como de genialidad. No podemos olvidar que nos situamos en el campo de lo bello. *"No hay arte bello alguno en el que no haya algo de mecánico que pueda ser comprendido y ejecutado según reglas, algo que se pueda aprehender como condición constituyente esencial del arte, pues algo debe ser ahí pensado como fin<sup>1</sup>",* donde vemos claramente que no hay arte sin técnica, ni siquiera arte bello.

Podríamos preguntar por qué hay arte bello. La respuesta es sencilla : el hombre siempre ha tenido la inquietud de crear lo bello. La dificultad está en el criterio de belleza, pues parece que el hombre por naturaleza así como tiende al bien, busca lo bello. Tal es su búsqueda que hasta lo inventa.

La pregunta acerca de la belleza ha causado grandes disputas y está irresoluta. Es posible hacer un juicio de valor estético ; esto es, un juicio sobre lo bello para poder

---

<sup>1</sup> Kant, I., *Critica del juicio*; 47.

establecer que obra resulta ser bella y cual no. No obstante, el criterio sobre la belleza con todo y juicio está en duda.

Bajo qué aspectos se emite un juicio de belleza y cuáles son sus resultados, es una buena pregunta, la cual habrá que atender, si lo bello se considera bello por ser necesario o simplemente por ser placentero. ¿ Es cierto que lo bello produce placer ?. La respuesta es afirmativa, pero es necesario para poder tratar la belleza, hacer un recorrido a través de toda la acción productiva desde su origen hasta su fin. El fin será bello o no pues este rompe la armonía de la lógica de la acción para enfrentarnos con el punto débil para la razón , el cual es precisamente la belleza.

Esta facultad de producir algo que después de un juicio se determine como bello es nuestro objeto de estudio. Sin embargo entre la acción y el fin se dan diversas etapas de proceso a analizar. Se trata de un estudio un tanto circular en cuanto que al partir de un agente productor hacia un fin completamente distinto de él, nos puede remitir al propio agente pero en una dinámica distinta. Es decir , el propio agente se convierte en el primer espectador de su obra, y se presenta ante tal como un sujeto frente a un objeto a juzgar.

La vuelta se da en tanto que el sujeto es él mismo, aunque su modo de actuar es distinto. En el recorrido del acto primero del agente, es decir en cuanto causa eficiente, éste es el

responsable de todo el diseño desde la imaginación creadora hasta el vencimiento de la materia natural. Posteriormente su responsabilidad como generante cesa, al haber puesto en el ser una obra de arte, la cual ha hecho patente y permanente, y es así como se enfrenta a ella y logra un deleite o placer que lo llevará a la contemplación no intelectual sino estética.

Todos estos puntos en torno a la actividad productiva en su dimensión causal, nos llevan a tener que considerar la obra en un ámbito ontológico y a partir de este a un ámbito existencial y vital. No hay que olvidar que sin la condición humana el arte no sería posible.

## CAPÍTULO I

### ACCIÓN INTELECTUAL Y RAZÓN DE VERDAD.

"La suprema desgracia llega cuando  
la teoría se adelanta a la acción".  
Leonardo Da Vinci.

La razón práctica se refiere a aquello que puede ser de otra manera, razona sobre lo contingente y además es un *"entendimiento dado que discurre con miras a conseguir algo, es decir, el entendimiento práctico que se distingue del teórico por razón del fin"*<sup>1</sup>. Hemos dicho entonces que el intelecto práctico y teórico se distinguen puesto que uno versa sobre lo contingente y el otro sobre lo necesario, además de distinguirse por su razón de fin.

Por otra parte, los hábitos intelectuales tanto especulativos como prácticos se llaman virtudes, pues *"confieren facultad para una buena operación, que es el conocimiento de la verdad"*<sup>2</sup>. Cuando se trata de una virtud especulativa, es menos complejo establecer el como se conoce la

---

<sup>1</sup>Aris. De anima; III, cap. X, 433a.

<sup>2</sup>Aquino, Tomás., S.Th., I-II, 57,1c.

verdad y que todo hábito es operativo. La pregunta consecuente es ¿cómo se puede decir que el entendimiento práctico conoce la verdad? Para responder esta pregunta es necesario ir por pasos haciendo un estudio en un primer momento sobre la razón práctica en cuanto tal , de sus virtudes , como de sus actos<sup>1</sup>

### 1.1 ACCIÓN RACIONAL: VIRTUDES DE LA RAZÓN PRÁCTICA.

Es necesario distinguir las facultades del alma en relación a su objeto a través de sus actos, de esta manera podemos distinguir las operaciones que realiza cada facultad, es así como se distingue la facultad racional y de ésta su acción<sup>2</sup>.

El objeto del intelecto práctico es el bien que se ordena a la acción bajo la razón de verdad, se trata de un bien realizable mediante una acción. Aristóteles comienza la *Ética nicomaquea* diciendo: *"Todo arte y toda investigación científica, lo mismo que toda acción y elección parecen tender a algún bien"*<sup>3</sup>. Ese tender es una acción dirigida a un fin determinado. En la razón práctica encontramos diversos fines,

---

<sup>1</sup>Aunque no es propio de nuestro estudio distinguir el entendimiento práctico del teórico, habrá que establecer una diferencia en la medida que la razón práctica pueda ser distinguida en su actividad.

<sup>2</sup>Cf. Aquino, Tomás., S.Th., I,77,3c.

<sup>3</sup>Aris. EN., I,1 1095a 1.

por un lado, cuando queda el fin en el propio sujeto que actúa se realiza una acción inmanente; y por otro cuando el fin resulta ser un producto exterior. Entre ambas acciones media la inmanencia y la transitividad alternadamente, el agente busca un fin el cual es ajeno a su propio ser , el fin provoca la transitividad hacia lo externo. El agente ejecuta las acciones, de este modo hay acciones inmanentes así como la imaginación, la idea, la propia teoría entre otras.

Toda acción supone una intención, toda actividad se mueve hacia un bien. La actividad del obrar se mueve por un bien en tanto que apetecible. La producción en tanto que por un bien bello a realizar.

*"El bien parece ser diferente según las diversas artes...en cada acción y elección el fin, pues es en vista de él por lo que todos ejecutan todo lo demás"*<sup>1</sup>, es decir la intención. De este modo el arte se mueve por un fin, lo mismo que la acción moral (obrar), sin embargo, la distinción hay que hacerla no en el hecho de que se siga o no una intención, sino en cuanto al bien que es seguido; ya que para la prudencia (obrar de acuerdo a la recta razón) se habla de un bien en cuanto apetecible y en el arte un bien en cuanto bello; de cualquier modo el bien es lo que busca la intención y por ello el fin. En última instancia, se afirma que el arte en definitiva es un acto de la

---

<sup>1</sup>Aris. EN., I,7 1097a 16.

voluntad; *"lo voluntario se muestra ser...aquello cuyo principio está en el agente que conoce las circunstancias particulares de la acción"*<sup>1</sup>. La intención arranca de la voluntad, hay una unidad establecida por la voluntad que rige tanto en la prudencia y la producción; en realidad la prudencia ejerce un papel muy importante en toda la actividad productiva, puesto que siempre está presente, lo mismo que la voluntad. La prudencia como virtud principal de la razón práctica ha de regular cualquier otra actividad.

Las artes proceden según el segundo modo de presentarse el fin, es decir, cuando nos enfrentamos a algo distinto ónticamente del propio sujeto que realizó la acción. Se dice que de *"las artes cuyo fin es algo ulterior a la acción, el producto es naturalmente más valioso que la acción"*<sup>2</sup>, ésta no demerita la acción, puesto que sin acción no hay fin.

De todo lo anterior se sigue que la razón práctica tiene dos modos de acción distintos, y por lo tanto dos tipos de virtud. La virtud es correlativa a la acción que le es propia donde se da una razón de verdad y una tendencia recta. Esta tendencia al igual que dicha verdad son de carácter práctico. El pensamiento que mueve, es aquel pensamiento dirigido a un fin el cual es práctico, pero en la razón práctica, no toda

---

<sup>1</sup>Aris. EN., III,1 1111a 21.

<sup>2</sup>Aris. EN., I,1 1095a1.

acción es producida por una tendencia recta, donde el principio de la acción es la elección, dada por un apetito y un raciocinio moral. Sin embargo, toda acción del entendimiento práctico se da por una intención y un fin. De aquí podemos afirmar que no hay acción sin pensamiento ni fin, pero no en toda acción práctica es necesaria la tendencia y la elección en tanto que bien apetecible.

Existe un modo de acción que se da a partir de una elección, la cual es movida por un bien en tanto que apetecible a partir de una tendencia recta ; otro tipo de acción se da únicamente en busca del fin donde no hay ningún bien preexistente que sea apetecido; esto no significa que no se de la intención, puesto que no es radical ya que toda acción supone una intención. Toda actividad se mueve hacia un fin. El fin es el que marca la diferencia. En el obrar moral, el fin se presenta como un bien apetecible y en la acción productiva, como una intención a realizar lo bello. El fin de la acción productiva es un bien en tanto bello el cual es futurible (realizable). " *El bien parece ser diferente según las diversas acciones y artes... en cada acción y elección el fin, pues es en vista de él por lo que todos ejecutan lo demás*"<sup>1</sup>. El arte es un movimiento a un fin, al igual que la acción moral; la

---

<sup>1</sup>Aris. EN., I,7 1097a 16.

distinción no está en el hecho de que se siga o no una intención, sino en el tipo de fin que se consigue.

A nuestro criterio la prudencia trata de un bien en cuanto deseado y el arte en cuanto bello. En ambos casos, el fin es por la intención ; por todo esto se afirma que se trata de acciones de la voluntad ya que, *"lo voluntario se muestra ser...aquello cuyo principio es ya en el agente que conoce las circunstancias particulares de la acción"*<sup>1</sup>. La intención arranca de la voluntad a raíz de una unidad establecida por la voluntad que rige tanto la prudencia como la producción. La prudencia es la acción principal de la razón práctica y es por ello que ejerce un papel importante en toda actividad, puesto que siempre está presente lo mismo que la voluntad. Es la virtud principal de la razón práctica y es así como regula cualquier otra actividad.

Ya hemos dicho que la razón práctica es aquella que versa sobre lo que puede ser de otra manera , y puesto que *"de las cosas que pueden ser de otra manera, unas son del dominio del hacer y otras del obrar"*<sup>2</sup>, tendremos una virtud en el terreno del hacer y otra en el del obrar. Hemos distinguido dos tipos de virtudes porque el hábito productivo es distinto al del

---

<sup>1</sup>Aris. EN., III, 1 1111a 21 ss.

<sup>2</sup>Aris. EN., VI, 4 1140a 1ss.

obrar, ambos están acompañados de razón de verdad. Obrar es distinto de hacer, así como la acción de la producción y de la operación. La acción es productiva en el caso del hacer, y es operativa en el caso del obrar. Aristóteles afirma en la *Ética nicomaquea* que no hay ningún arte que no sea un hábito productivo acompañado de razón a partir de una intención y en el caso del arte se trata de una intención inventiva y no deliberativa.

En la acción operativa, es decir en el obrar, se dice que todo obrar es un recto obrar si se trata de una acción moralmente buena y ésta es posible en la medida que se sigue de una recta razón; del mismo modo podemos afirmar que la acción productiva, es decir el hacer, es un hacer recto en cuanto que sigue una recta razón de lo factible, por lo que ambas acciones pueden constituirse en verdaderas aún cuando se trate de aquello contingente.

El arte (producir) perfecciona al hombre en cuanto se constituye como hábito, además la perfección queda en la obra misma a modo de una perfección secundum quid, pues la perfección en cuanto tal queda fuera del productor. Pero en cuanto a la virtud de la prudencia, se dice virtud en cuanto tal, es decir in se ya que se da en el mismo acto operativo en el propio sujeto.

Es de esta manera que el arte es una virtud y donde cabe hablar de producción de obras bellas, distinta del obrar, sin que sea necesario hacer referencia a un apetito, pues *"la recta razón de algunas obras que se han de hacer, cuya bondad sin embargo, no consiste en que el apetito humano se haya de un modo determinado, sino en que la misma obra que se hace sea buena en sí misma; pues a un artífice, en cuanto artífice, no se le alaba por la voluntad con que realiza la obra, sino por la cualidad de la obra que se realiza"*<sup>1</sup>, siendo así un hábito, donde se producen obras bellas en tanto que son.

*" El hacer tiene otro fin distinto de la misma operación, el obrar no lo tiene, ya que la misma acción es su fin"*<sup>2</sup>. Se distinguen dos virtudes que parten de acciones acompañadas de razón con intención a un fin. En el obrar el fin se identifica con la propia acción y versa sobre lo bueno para el hombre y, en el hacer se recae en un fin distinto, tanto de la acción como del sujeto, siendo el fin bueno en sí, sin que la acción sea considerada buena o no para el hombre.

De aquí concluimos primeramente que a la razón práctica se le atribuyen dos virtudes distintas: prudencia (el obrar) y

---

<sup>1</sup>Aguano Tomás., S.Th., I-II, 57, 3 c.

<sup>2</sup>Aris. EN., VI,5 1140b 5-8.

producción (el hacer); donde la acción más pura y simple es el obrar en cuanto que es una acción inmanente, dándose una praxis casi perfecta, puesto que su fin es la misma actividad y el obrar requiere de cierta transitividad. El hacer a simple vista podría parecer un simple recaer sobre lo exterior, es decir ser un mero movimiento transitivo, pero no es así, al ser un hábito, algo de la propia acción revierte en el sujeto, dándose de esta manera una cierta praxis.

Por otra parte, a las artes se les considera una sabiduría "no significando aquí otra cosa por sabiduría sino la excelencia artística"<sup>1</sup>, se trata de una cierta sabiduría, ya que la posesión del hábito del arte permite que se tenga un saber necesario o al menos estable de la actividad, de donde surge la técnica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Aris. EN., VII,7 1141a 10.

<sup>2</sup> El dominio de la técnica implica un conocimiento profundo de leyes y reglas, las cuales son conocidas por el intelecto teóricamente más que por la actividad, esto no significa que la producción deba ser exclusivamente en cuanto a pura técnica puesto que caería en arte mecánica la cual es correspondiente a la producción de lo útil. El dominio de la técnica como la destreza inventiva del genio hacen posible la generación de una obra bella. Esto implica un doble conocimiento, uno por la razón teórica y el otro por la práctica. Lo cual no significa que antes de la acción ya exista un conocer teórico, no siempre pues para ello es necesario el dominio de la técnica que ha sido enseñada, la cual surge después de la acción, pues es primero la acción de donde se da un conocer la actividad teóricamente de donde se hace posible transmitir la sabiduría de la acción la cual es la técnica.

## 1.2 VERDAD PRÁCTICA

Las acciones prácticas, además de mover hacia el fin - de ser teleológicas - tienen una razón de verdad. Y es precisamente lo que ahora nos interesa. No basta que la acción sólo tienda a un fin, sino que la acción sea de lo verdadero; con todo, la verdad en la producción no se encuentra tanto en la propia actividad, sino en el efecto producido, en la medida que el fin del arte *es aquello otro que resulte bello*.

Hay que establecer qué relación se da entre que la acción práctica siga un fin y que sea verdadera; pues habrá que afirmar que la "*verdad práctica es aquella que sigue una acción*"<sup>1</sup>, esto es hablar de una verdad, la cual no se dice de aquello que es necesario y universal, como es la verdad de la teoría; sino la verdad de aquello contingente y particular, pues se sigue de la acción de un ser individual. Sólo el pensamiento dirigido a un fin mueve, el pensamiento práctico. El principio del pensamiento productivo - de la razón práctica - donde la acción sigue una intención como fin, la actividad productiva se sigue de la recta razón de lo factible. Se propone un fin particular el cual será dado por una operación

---

<sup>1</sup>Aris. EN., VI,1,1138b.

particular, la que llegará a una verdad práctica dada por una intención.

¿ Es posible que en el ámbito de la invención, como lo es el arte, podamos encontrar verdad ? . Sin duda existe una verdad práctica distinta de la verdad teórica. La producción, más que seguir una tendencia, sigue una intención inventiva, la cual explicaremos más adelante.

¿ En qué medida el arte se me presenta como lo opinable en la razón, en la medida que es una idea en la mente del artista? Hacer esta pregunta, me lleva al problema del concepto, si es que se tiene una idea de lo que se pretende traer al ser. No es necesario que hable de una idea en cuanto concepto, sino de una idea a producir. El conocimiento de ella en cuanto objetivo vendrá dado hasta después, al haber sido consumada la acción del producir. La actividad deja de ser de lo opinable, *cuando aquello que se hace deja de ser de distintas maneras, porque ya "es", de este modo el criterio de verdad en la razón práctica es de un orden metafísico y no lógico ni conceptual*, de este modo parece que se esclarece el que la verdad en la producción no sea tanto de la acción, sino del fin por lo que ha sido producida tal acción, este fin es precisamente a lo que conduce la virtud. *"hay cierto fin al cual mira el que se*

*conduce conforme a la razón*<sup>1</sup>, es así como entre la acción y el fin se nos presenta la recta razón. Para llegar a la verdad de lo producido particular de una acción particular.

¿ Qué significa que sea de lo particular la acción, en tanto que es realizado por un agente en vistas a un fin? El fin es de lo particular, es así como están en el campo de lo contingente y opinable tanto el fin como la acción. De este modo es como la verdad práctica es de aquello futuro. La razón práctica es sobre lo futuro y contingente.

Ahora bien ¿ cómo establecer una verdad de aquello que todavía no es? . Para aclarar el asunto sobre este tipo de verdad, será conveniente plantear la verdad en sus distintos ámbitos, o mejor dicho, hablar de la verdad en general y hacer una comparación, con la verdad de lo necesario y universal, que es la verdad de la teoría.

Se dice de la verdad que " *lo verdadero y lo falso no están en las cosas, sino en el entendimiento*"<sup>2</sup>. Como lo verdadero es aquello a lo que el entendimiento se dirige, así como el apetito al bien, la verdad es aquello del entendimiento, sin embargo no es exclusiva, no sólo hay verdad lógica; si fuera así, no podríamos hablar de una verdad en la actividad productiva, pues hemos dicho ya que es una verdad más

---

<sup>1</sup>Aris. EN.,VI,1,1138b 21.

<sup>2</sup>Aris. *Metafísica*:VI,4 1027b 25.

metafísica que lógica. Sin embargo, hablar de verdad, en una primera instancia es, hablar de entendimiento ,de este modo decimos que *"lo verdadero está en el entendimiento en cuanto que hay conformidad entre este y lo conocido ,es necesario que la razón de verdad derive del entendimiento a lo conocido "*<sup>1</sup> pero parece que la verdad se funda más en el entendimiento que en el ser; lo cual es equivocado, pues para hablar de verdad, hace falta que lo verdadero se funde en el ser<sup>2</sup>, así es posible entender la verdad como la adecuación del entendimiento con el ser. No obstante estamos hablando de la verdad en su sentido más general y, por lo que hemos planteado anteriormente, la verdad no sólo se queda en lo conocido al modo del entendimiento teórico. Aún así, la verdad en lo que se produce tiene una dependencia del entendimiento, no al modo del concepto universal, pero sí en cuanto que , la verdad del arte depende del entendimiento que la produce. Es que *" las cosas artificiales son llamadas verdaderas por su relación con nuestro entendimiento... una casa es verdadera cuando se asemeja a la imagen que hay en la mente del constructor"*<sup>3</sup> , es una verdad que se da por semejanza con la imagen de una especie, pero, ¿ es en realidad esta la verdad de la obra

---

<sup>1</sup>Aquino Tomás., S.Th., I,16,1c.

<sup>2</sup>Cf. Aquino Tomás., S.Th.,I,15, 2c.

<sup>3</sup>Aquino Tomás., S.Th., I,15,2c.

artística?; parece que no, pues ha de ser una verdad ontológica y no sólo en relación al entendimiento, no se queda en ser una semejanza de una idea que se tiene en la mente, pues como hemos dicho esa idea, como especie en la mente del artista, no es un concepto universal, puede llegar a ser un concepto por el cual se aprende posteriormente la teoría del arte, es decir la técnica, pero esto viene dado al final del proceso, el concepto es lo último que aparece, viene dado precisamente por la verdad metafísica que le corresponda al artefacto bello, toda verdad se da en cuanto que tiene la forma propia de la naturaleza del ser<sup>2</sup>, puesto que la verdad se funda por el ser en tanto que posee forma propia.

La verdad que hemos declarado como adaequatio intellectus cum re, es la verdad que se entiende en la lógica, y de alguna manera significa la verdad del ser, por la relación a la ha verdad ontológica ; veritas rei, como la llamó la escolástica, junto con la a diferencia de la veritas intellectus, las cuales hacen posible la adecuación.

La verdad del ser, es decir la verdad ontológica, nos dice que por el mero hecho de ser, es verdadero; el verum de todo ser viene dado a su vez según la adecuación del ser con el entendimiento, tanto de aquel entendimiento que contempla al

---

2.Cf. Aquino Tomas., S.TH., I,16,2c.

ser, es decir que lo conoce, donde encontramos la verdad del intelecto teórico; y con el entendimiento que crea, o produce en el caso del artista; de esto se dirá entonces, que todo ser puede decirse verdadero en dos sentidos, en la medida que se adecua con la idea preexistente en el entendimiento del que produce, donde cabe hablar de una razón inventiva; y por la adecuación con las exigencias cognoscitivas del entendimiento humano, por su inteligibilidad<sup>1</sup>. Se trata de la verdad en tanto su referencia lógica o en cuanto a la verdad ontológica; sin embargo podemos hablar de la verdad según otras clasificaciones, por ejemplo, verdad práctica (ontológica), verdad teórica (lógica) e incluso de una verdad estética. La verdad práctica será la verdad de la moral, una verdad considerada en sentido moral o veracidad Wahrhaftigkeit (verídico) como virtud, como la entendía Kant, a diferencia de la verdad estética<sup>1</sup> como juicio de gusto. El mismo Kant distingue de la verdad práctica exclusiva de la moral; de la llamada verdad estética, Kant la entiende como la adecuación de una representación con las exigencias del Geschmack (gusto), es la verdad que corresponde al juicio del gusto (Geschmacksurteil), "para decir si algo es bello o no, referimos la representación, no, mediante el entendimiento, al

---

<sup>1</sup> Cf. Palacios J.M., El idealismo trascendental: Teoría de la verdad; Gredos. Madrid 1979, p.42.

objeto, para el conocimiento, sino, mediante la imaginación, al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo"<sup>2</sup>, de este modo es verdadero estéticamente, o lo que es lo mismo Schon (bello), lo que place, ( Was Gefallt), <sup>3</sup> así el mismo Kant afirma " Cuando se busca el grado de verdad que es compatible con los principios subjetivos, no se hace según la exigencia del entendimiento, sino según la exigencia de la Witz (gracia). Esta es la verdad estética, la verdad según principios de la sensibilidad; por ejemplo, cuando se representa el cielo como una cubierta azul o a Dios como monarca majestuoso; esto es, pues estéticamente verdadero, más no lógicamente"<sup>4</sup>. Aunque Kant distinga la verdad práctica y la estética, para nosotros, no hay distinción en la medida en que la verdad de la moral y de la producción son verdades prácticas. Ambas son derivadas de la razón práctica, es decir de una acción particular práctica. Pero sí hay diferencia con la verdad lógica, la cual refiere Kant como distinta tanto de la práctica como de la estética.

---

<sup>1</sup>Cf. Kant, I., AK IV, 402-403 y 422-423; AK VI, 429-431; Logik Blomberg ; 234. (AK XXIV 7,91).

<sup>2</sup>Kant, I., Kritik der Urteilskraft ; P.I, (AK V, 203).

<sup>3</sup>Cf. Op.cit. P.1, 5 (AK V, 210).

<sup>4</sup>Kant, I., Logik Philippi ; 86, (AK XXIV-1,393).

Conviene ahora situar cada una de estas verdades, en relación a su fin; en la medida que el entendimiento se dice práctico y teórico. Hay un *"entendimiento que discurre con miras a conseguir algo, es decir el entendimiento práctico, que se distingue del teorético... lo que se apetece es lo que constituye el principio del entendimiento práctico; y lo que es último en el pensar es el principio de la acción...el entendimiento práctico parece producir el movimiento"*<sup>1</sup>, entendiéndose de que aquello que se apetece es distinto en la producción y la prudencia, siendo más la intención que el apetito; y lo que importa es en última instancia, que se produce un movimiento, siendo verdad que aun en la producción se da un movimiento de la voluntad, pues hemos afirmado ya que el arte es un acto voluntario, ya que lo voluntario se muestra ser aquello cuyo principio está en el agente que conoce las circunstancias particulares de la acción<sup>2</sup>.

Hay una gran importancia en la relación que se establece entre el entendimiento práctico con la voluntad, el entendimiento sólo, nada mueve, *" la práctica no se da sin pensamiento y sin voluntad"*<sup>3</sup>, pues ya hemos dicho que la

---

<sup>1</sup> Arits ., De Anima: X, 433a.

<sup>2</sup> Cf. Arits., EN., III, 1 111a 21ss.

<sup>3</sup> Arits., EN., VI, 2, 1139b 1.

acción se sigue por una intención, la cual es impulsada por la voluntad en la medida que hay un fin por el cual se da el movimiento. Por ello afirmamos con toda seguridad que el arte es un acto de la voluntad. Es por esto que el entendimiento se dice práctico ( por la voluntad) , es decir, *"el entendimiento práctico es el entendimiento especulativo en el que incide la acción de la voluntad"*<sup>1</sup>. Cuando el entendimiento versa sobre una oportunidad de acción se encuentra en potencia para ser práctico, puede servir a toda acción práctica; se dice ser un conocimiento especulativo con una relación trascendental a la práctica; se da en la medida en que incide en el entendimiento la voluntad, siendo por ello por lo que el entendimiento se hace práctico en acto; por ello se afirma que la practicidad es consecuencia de la voluntad y no del entendimiento; de este modo es como el entendimiento dirige a la ejecución práctica, donde la que mueve es la voluntad y esto es bajo el imperio que deriva de la virtud de la prudencia<sup>2</sup>. *"El entendimiento ejerce dos funciones: una por la cual aprehende los objetos..., y se dice entonces que representa el papel del entendimiento especulativo; y otra por la cual determina las reglas de la acción, se dice entonces que representa el papel del*

---

<sup>1</sup> Llano , Carlos., *Análisis de la acción directiva*; Limusa, México 1992,p.98.

<sup>2</sup>Cf. Llano, Carlos., *Análisis de la acción directiva*; Limusa, México 1992 p.98.

*entendimiento práctico*"<sup>1</sup> , es entonces por la prudencia por lo que se dirige el conocimiento, así el entendimiento es práctico en la medida en que se ejecuta la acción que ha sido decidida por la voluntad y "*la prudencia perfecciona la rectitud impulsiva e instintiva del obrar*"<sup>2</sup>, así es como el obrar es racional y de este modo puede suceder en el hacer.

Lo que es importante aquí, es que "*el intelecto que razona por algo y no por el simple razonar; éste es el intelecto práctico, que difiere del especulativo por el fin... el práctico especula sobre la verdad por la operación*"<sup>3</sup> a diferencia, del especulativo que especula sobre la verdad por el simple especular; esto interesa puesto que damos cuenta que la verdad práctica es en relación a la actividad, pero no únicamente, ya que en lo producido, hay una verdad que es del ser, puesto que la actividad acaba cuando la obra es terminada, en el ámbito de la verdad práctica, podemos hacer referencia y una verdad ontológica, que se dio por una actividad, la cual deja de actuar en el instante que la obra bella existe independiente del productor.

---

<sup>1</sup>Gilson ,E., Santo Tomás de Aquino , *Ética*; Aguilar, Madrid,p.70.

<sup>2</sup>Aquino ,Tomás., *Quaestio disputata de virtutibus in commune* 6.

<sup>3</sup>Aquino ,Tomás., *In De Anima* lecc.XV,820.

No es una distinción dicotómica, lo que se da por el entendimiento práctico y lo que se da por el teórico, en última instancia, no hay que perder de vista que el entendimiento es uno.

Podemos decir de " la verdad de la acción ..., la cuestión del entendimiento especulativo y del entendimiento práctico. Si ambos no difieren constitutivamente, en nada diferirá tampoco su verdad. lo que es verdadero respecto al orden del conocimiento es también verdadero respecto al orden de la acción, pues es el mismo entendimiento al que llamamos especulativo, cuando busca la realidad para conocerla, y el práctico, cuando busca la oportunidad para aprovecharla<sup>1</sup>. Con más rigor, podríamos apuntar que, en el asunto de la verdad, no importa tanto que el entendimiento práctico y el especulativo sean el mismo : lo importante es que la realidad, para uno y para otro, es la misma también .Si se ha definido el conocimiento, de un modo grueso, como una reproducción de la realidad, la verdad se definirá como la adecuación de lo intelectualmente reproducido a lo real de lo que es reproducción. Y sólo hay una realidad, aunque sean diversas nuestras perspectivas sobre ella"<sup>2</sup>. La verdad de la acción no

---

<sup>1</sup>y además al producirla.

<sup>2</sup>Llano, Carlos., Análisis de la acción directiva; Limusa, México 1992 p.100.

se queda en esa adecuación de la reproducción de lo real, puesto que alcanza un nivel más alto, puede re-producir lo real y realizar una idea. Algunos afirman que hablar de una *verdad de la acción*, no es tan correcto como la *verdad del conocimiento*<sup>1</sup>; pues consideran como verdadero únicamente el aspecto cognoscitivo de la acción . Diferimos de tal posición puesto que no sólo se trata de una verdad en el sentido lógico, en la producción encontraremos una verdad *ontológica*.

Algo en la producción es verdadero en la medida en que se dé una conformidad a la causa ejemplar, que es poseída en la mente del que produce ; hay una "adecuación" entre el entendimiento del que produce y lo producido, esto es precisamente lo que se denomina como *verdad ontológica o trascendental*; " *si no hubiera entendimiento humano, de cualquier modo las cosas se llamarían verdaderas en el orden del entendimiento divino*"<sup>2</sup> en la medida que el entendimiento divino posee la causa ejemplar de lo creado, de ese misma modo, hay una relación entre el efecto producido y el modelo prefigurado por el que produce,<sup>3</sup>. " *Habrá una verdad en el*

---

<sup>1</sup>"De quocumque dicatur verum oportet quod hoc sit per respectum ad intellectum verum enim, ut philosophus dicit in VI Ethicorum est bonum intellectus" Aquino, Tomás., *Quaestiones disputatae de veritate* 1,2.

<sup>2</sup>Aquino, Tomás., *Q.D. de veritat* ; 1,2.

<sup>3</sup>"Opus artificis dicitur esse verum in quantum attingit ad rationem artis" Aquino, Tomás., *Comm. In Perihermeneias*;lecc 3.n.6.

artefacto, en tanto en cuanto este se ajuste o no a la ejemplaridad mentalmente modelada por el artífice. En este sentido, cuando el resultado de la producción, es decir, el producto, se asemeja al modelo, podemos decir que es verdadero; pero lo que resulta ontológicamente verdadero es el producto, no el modelo."<sup>1</sup>

Al plantear la verdad como ontológica o trascendental, podemos hacer una afirmación: " *la forma de la cosa tiene en la mente del artífice un ser inmaterial e inteligible, mientras que en la cosa que se halla fuera del espíritu tiene un ser material y sensible*"<sup>2</sup>, en la medida en que es un ser material sensible , estamos refiriéndonos a la correspondencia de la verdad de aquello que es contingente, y en cuanto a la idea que está en la mente del artífice, la causa ejemplar aún siendo un *objeto puro*, es *ser veritativo , pero no verdadero ser*, en la medida que no posee aun existencia sustancial<sup>3</sup>, pero es a partir de esta idea práctica, por lo que se da un paso al ser en el movimiento de la producción, donde la verdad se asienta como plenamente ontológica.

---

<sup>1</sup>Llano, Carlos., *Análisis de la acción directiva.*, Limusa, México 1992 P. 113.

<sup>2</sup>Aquino ,Tomás., *Comentarios al primer libro de las sentencias de Pedro Lombardo*; distinción 39, cuestión 2, artículo 1c.

<sup>3</sup>Millán Puelles. Antonio., *Teoría del objeto puro* ; Rialp, Madrid 1991.

En sentido estricto hasta este punto no podemos decir, que hay verdad en la acción, hay una *verdad ontológica*, en tanto que un efecto producido a partir de una idea (causa ejemplar) y, hay una verdad a partir del entendimiento, donde es verdadero cuando se ajusta a lo que conoce de lo real.

Con respecto a la acción, en cuanto que no se habla de una verdad en la acción, Carlos Llano, en su *Análisis de la acción directiva* dice que la acción es *acertada*. El *acierto* va más allá de la verdad puesto que tiene en cuenta, o mejor dicho se refiere a toda la acción. ¿ Qué significa el *acierto*? , el *acierto*, se da cuando hay una correspondencia, - adecuación - entre el propósito - intención inventiva - y el logro - la obra -. El *acierto* parece ser una teoría suficiente para la acción; pero , no queda la acción del todo desligada de la verdad, puesto que entre el entendimiento que es verdadero y el resultado donde aparece el ser que posee la verdad ontológicamente; media la acción. Por lo que se ha de afirmar que la verdad práctica es aquella verdad que le corresponde al entendimiento en cuanto movido por la voluntad en vistas a un resultado - fin - , donde se da una acción particular, para obtener un fin particular que será, en el caso de la producción, un ser distinto e independiente el cual posee la

verdad de un modo ontológico y no ya conceptual, donde la acción es acertada y se relaciona directamente con la verdad.

La acción es aquello que media entre la idea ejemplar, o lo que hemos llamado intención inventiva y el fin concreto que sería , en el arte bello, la obra de arte bella. Aquí nos enfrentamos con una nueva dificultad, pues como se mencionó antes, en el arte la verdad ha de ser considerada en su relación con la belleza. Se ha de plantear entonces, si la verdad ontológica que le corresponde al efecto , además de ser, tendrá que ser bella. Llegamos al plano de la subjetividad, habría que ver si la obra de arte media entre lo en - sí , es decir que su verdad se da en cuanto existente y/o lo subjetivo como la verdad en cuanto que presenta belleza. Si la belleza está en el mismo ámbito del ser, y ha de ser planteada como ontológica, por lo que se trata de lo bello como trascendental.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El problema de lo bello como trascendental se abordará más adelante en el último capítulo.

La obra de arte también es una realidad en tanto que objetivada puesto que es conocida, se conoce su verdad en el juicio de gusto, en el juicio estético, dándose a conocer como verdad estética, para lo cual será fundamental plantear lo bello. Se entiende que el concepto en lo bello artístico se da hasta el final; si es que podemos hablar de un concepto. En la medida que la obra de arte posee una verdad ontológica, se hace inteligible para cualquier conocimiento objetivo, ya que por el simple hecho de ser, es cognoscible de suyo. Pero este tipo de conocimiento conceptual viene dado después de la existencia de la obra de arte y nunca en la acción que la dirige al ser. Gracias a que es existente y verdadera es como el arte puede ser transmitido a través de la enseñanza, pero el problema de la enseñanza - aprendizaje del arte -, del conocimiento teórico de la acción productiva, es asunto que por ahora no nos corresponde. Basta decir que se da un juicio en la medida que place por el hecho de poseer verdad. Que place no es meramente subjetivo ya que la obra algo posee en sí, lo que hay en ella de verdad. ¿Aquello que place es lo bello?, ¿Qué produce lo placentero en una obra de arte?; aquella adecuación de lo real en sí en tanto que bello en la medida que place, produce un juicio de gusto fundamentado en la verdad ontológica de la obra.. Este planteamiento de la verdad como bella, nos sitúa en

el plano de comprender lo bello, así como para el acto moral es preciso comprender el bien.

*"Si lo bello debe considerarse según su esencia y concepto, la posibilidad depende de la particular idea de lo bello"* <sup>1</sup>, es fundamental llegar a un criterio de belleza, si es que la verdad del arte va más allá de la realidad, siendo algo que representa, como si lo bello artístico manifestara un plus. ¿Es suficiente la verdad ontológica en la obra de arte?, ¿basta su acto de ser, para que sea verdadera ?.

La teoría del *objeto estético*, planteada por Samuel Ramos explica que : " *El que la obra de arte viva por sí sola y ostente cualidades objetivas, no quiere decir que ella exista como 'cosa en sí'* . La obra artística consta desde luego de un *sustrato material* que es la piedra en la estatua, los colores en la pintura, el sonido en la música, la palabra en la poesía, etc.; está en el libro, en la partitura, en el muro. Pero lo artístico de tales obras no radica en su pura materialidad, sino, por decirlo así, en cierta virtud potencial que sólo cobra existencia cuando se refleja en el espíritu de un espectador entendido. La obra de arte sólo adquiere actualidad con referencia a un sujeto artístico. Si hablamos pues de un objeto estético, ya sea en la realidad o en el mundo

---

<sup>1</sup>Cf. Hegel ,G.W.F. ,Lecciones sobre la estética, III concepto de lo bello artístico.

*del arte, tal objeto posee únicamente una existencia al actualizarse en la mente del contemplador"* <sup>1</sup>, el objeto estético es, simplemente en la medida en que es algo subjetivo. ¿ Qué sucede entonces con la verdad ?, caería en un relativismo, será o no verdadero para el sujeto que la contempla , será o no existente, dependiendo de la capacidad del sujeto para declararse como entendido.

En lo que se ha citado de Samuel Ramos, podemos decir, que en un sentido tiene razón, al decir que la obra de arte no sólo es aquel sustrato material; es decir, no sólo es la pura materialidad, lo que hace a la obra ser como tal. Entender así a la obra de arte es tener una visión muy pobre de su realidad. El que la obra no sea su pura materialidad, como lo afirma muy bien , con lo que se está de acuerdo, no es motivo suficiente para declarar que la existencia de lo producido sólo se da en cuanto que ésta es representada por un espectador entendido. Bastaría que el espectador sólo tuviera la idea ejemplar en su conocimiento para que la obra cobrase existencia, sin que fuera necesaria la acción productiva que media en el tránsito hacia el producto real.

Es demasiado radical afirmar que la actualidad de la obra sólo se da en el sujeto que la percibe; pues precisamente lo

---

<sup>1</sup>Ramos, Samuel., *Filosofía de la vida artística*; Espasa calpe, Argentina 1950, p. 89-90.

que se percibe es aquella realidad dada, la que posee el acto de ser, la que ya está ahí. Es posible lanzar un juicio de gusto a partir de la existencia real de la obra, y no que ésta se actualice en la mente del espectador. Se vuelve actual objetivada en el concepto en la mente del espectador. Pero esto es posible y sólo posible ya que hay una referencia en la realidad que posee el acto de ser. De este modo el ser producido posee una verdad, la que hemos llamado verdad ontológica.

*"Hay que mostrar el reposar, en sí, de la obra para hablar de su verdad"* <sup>1</sup>, la obra ha de *ser*, para poder hablar de su verdad. Es claro que hablamos de la verdad como ontológica, y de la verdad del entendimiento en cuanto que se adecua a lo real (de la obra misma) , es decir, ya sea en la adecuación que se da entre la idea ejemplar y el efecto, o la verdad en el entendimiento , ya que al ser la obra existente puede ser conocida en términos de objetivación. Sólo ahí cabe hablar de actualización por parte del sujeto; " *en la obra está en operación* <sup>2</sup>, *el acontecer de la verdad*" <sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Heidegger ,M., *El origen de la obra de arte; Arte y poesía*, FCE, México 1980, trad. Ramos, Samuel. p. 70.

<sup>2</sup>es decir en acto.

<sup>3</sup>Heidegger, M., *El origen de la obra de arte; Arte y Poesía*. p.70.

Es cierto que el ser de la obra tiene una muy directa y necesaria relación con el sujeto que se encuentra frente a la realidad bella, el observador es quien puede admitir un juicio estético. No podemos abandonar el puro reposar de la obra en su sola mismidad, por muy verdadera que sea, si la misma verdad se extiende a lo que expresa en cuanto bello es necesario un espectador que emita tal juicio estético. En definitiva el objeto estético que nos plantea el punto crítico, ha de ser entendido no como real sino como objetivado en la medida que hay una realidad ontológica la cual sustente el conocer de lo producido.

Esto es posible en cuanto que hay una verdad práctica por la acción que ha generado una verdad ontológica, la que sustenta la verdad del entendimiento. La obra resulta ser conocida mediante una verdad accidental para la obra, a diferencia de la ontológica que le corresponde como sustancial.

### 1.3 RECTA RAZÓN DE LO FACTIBLE.

La actividad productiva sigue una recta razón, al seguirse de una razón posee una verdad en tanto a la razón de la cual procede.

A lo que se quiere llegar, lo cual es el fin, se designa por medio de la recta razón mediante la intención, *"en todos los hábitos de que hemos hablado, así como en los demás, hay cierto fin al cual mira el que se conduce conforme a la razón... y hay además cierta norma de las posiciones intermedias que hemos dicho están entre el exceso y el defecto y ser conformes a la recta razón"*<sup>1</sup>, puesto que la producción es un hábito por lo tanto una virtud práctica que se da por un fin es posible afirmar con seguridad que tal actividad se sigue de la *recta razón de lo factible.*

Aquello que la recta razón mira a lo cual tiende la producción, será a esa verdad ontológica, aquel bien concreto independiente de la actividad en la medida que posee su ser propio. Este es el fin al cual la recta razón de despliega, si

---

1.Aris., EN., VI,1, 1138b 21-25.

la recta razón no posee ese fin representado antes de la acción, no habrá movimiento alguno, es decir no habría un motivo hacia el cual tender. Es preciso que en toda actividad *"que no sólo sea verdadera la formula general, sino que definido que es la recta razón y cual es su última norma"*<sup>1</sup> la intención se de sobre aquellas cosas que pueden ser de otra manera, la intención se sigue entonces de la recta razón del alma, en su dimensión práctica.

En cuanto a la virtud moral es claro que sigue un acto deliberativo, pero en la producción parecería ser que no. Al ser la producción una actividad voluntaria sin ser moral del todo (lo que no significa que este completamente desligada del acto moral) ha de seguir una cierta "deliberación", en la medida que ha de "deliberar" sobre el fin. Sin embargo si es deliberativo respecto de lo factible y se distingue en el fin el cual es de lo artificial.

La razón en este sentido ha de ser verdadera y la tendencia recta, según la elección; aquello que sigue la tendencia ha ser aprobado por la razón; en este sentido la razón se conforma como recta, ya que aprueba la recta tendencia.<sup>2</sup> En el arte decimos que la razón aprueba la intención original.

---

1.Aris. EN., VI,1138b 30-35.

2.Cf. Aris. EN., ;VI,2 1139a 20-22.

¿ Por qué podemos afirmar que en la producción se da elección?, el principio de la acción es causa eficiente en tanto raciocinio en vistas a un fin el cual se ha considerado libremente, se elige producir y lo que se va ha producir.

Podría parecer que si afirmamos el seguimiento de una recta tendencia en la actividad productiva, caeríamos en contradicción ya que antes se afirmo que la producción no sigue ninguna tendencia en cuanto apetito, pero sí una intención originaria sin embargo sí es una acción voluntaria. Se sigue una razón la cual aprueba la rectitud de aquello que hemos llamado intención original. Nos referimos con la rectitud de la intención original a aquello que nos mueve en vistas a la rectitud del fin, en cuanto se ha de erigir como verdadero.

Razón, tendencia o intención original (según sea la virtud) y elección y hábito moral han de ir unidos; esto resulta muy coherente si no se pierde de vista el carácter de la razón en cuanto unitaria, lo que se fundamenta en la unidad del sujeto. No se ha de olvidar, que aun siendo razón práctica, es un pensamiento dirigido a un fin y por lo tanto práctico, un pensamiento dado en orden a una razón recta<sup>1</sup> lo que es el principio del pensamiento productivo *"porque todo el que hace algo lo hace en vistas de algún fin, por mas que el producto*

---

1.Aris., EN., 1139b 3-7.

*mismo no sea un fin absoluto, sino sólo un fin en una relación particular y de una operación particular"* <sup>1</sup>.

Al ser *práxis* tanto la producción como el acto moral ( en distintos grados), se ha de seguir tal acción de una recta razón. ¿ Qué significala acción? Aristóteles sostiene que cuando nosotros escogemos algo, lo hacemos en vistas a un fin para el bien de algo; las acciones entonces se hacen por el bien de alguna cosa. La acción como *práxis* es distinta a la acción de la producción la cual es mas *poíesis* . Ambas son acciones las cuales nos señalan un fin. Hay que distinguir la *práxis* de la *poíesis* . Hay un problema en el arte, pues parece ser que la acción es una producción y la producción es una acción. En esta afirmación estamos entendiendo la acción como *práxis* y a la producción como *poíesis*. (Esto nos convendrá plantearlo más adelante, por el momento nos hemos de detener en la acción en vistas a la recta razón , lo que nos llevará a la relación de la producción con la prudencia).

Ya que aquello que se hace según la recta razón se da por deliberación, es decir por un acto voluntario y siendo la prudencia la virtud que rige en cuanto a la voluntad, estará de esta manera la producción relacionada con la prudencia.

---

1.Ars., EN., V-2 1139b 7.

En la medida en que ambas son virtudes de la razón práctica y se siguen de un acto voluntario - pero aun así no hay que perder de vista que producción (como techné) y prudencia (phronesis) son virtudes distintas (la producción como tal es una actividad más que una virtud, sin embargo de toda repetición de actos se generan los hábitos y de hábitos buenos surgen las virtudes) - , la acción está completamente relacionada con la decisión. ¿ Qué tipo de decisión se requiere en la acción productiva? . Primeramente hay que dejar claro que ningún acto desconocido puede ser contado como una acción que se siga de una recta razón; es cierto que para que se de la acción en el caso de la producción de ante mano ha de darse una representación de aquello que se busca como el fin a la que hemos llamado intención original, la cual no es ningún concepto a priori, sino una intuición originaria; por ello mismo , siendo que el fin de la acción se sigue de una recta razón, el hombre es responsable ante la acción y aun más ante el fin; pero hay que preguntar si ese ser responsable es del mismo modo en la producción que en la prudencia.

El ser responsable de una obra artística en cuanto principio, como causa eficiente, no obstante la obra es constituida como algo totalmente distinto e independiente de su productor. En el caso de la prudencia el hombre es responsable lo que recae sobre el mismo sujeto en la misma actividad..

*"Una acción debe llamarse voluntaria o involuntaria según el momento en que se obra, el que obra lo hace voluntariamente, puesto que, en tales acciones, el principio del movimiento de sus miembros... en él reside y todo aquello cuyo principio está en él también estará en el hacerlo o no hacerlo" <sup>1</sup>; estos actos voluntarios se siguen de aquella razón recta que pretende el fin; y es en este modo como el sujeto es responsable de aquello que hace.*

En la producción la voluntad se ve estimulada por un objeto pensado que tiene una posibilidad real; esto es la idea ejemplar, la cual ha sido presentada por la razón y no sólo presentada pues la producción ha sido gestada por la razón misma. Se presenta una concausalidad, la causa final la cual acepta la razón como recta será el objeto deseado cuando este cobre existencia ; la idea original del artista es la causa ejemplar ; la causa eficiente es el artista mismo y la causa formal es la idea original en su estado primario - antes de cobrar existencia - , esta causa parecería confundirse con la final, sin embargo la final es la idea original ya plasmada en una materia, la obra ; y la formal es la pura esencia, la formalidad de la pura idea, aquello a plasmar en una materia.

---

1.Aris. EN., III,1,1110b 2-10.

La acción comienza como idea ejemplar que es principio del agente y en ese sentido causa, depende de aquello pensado en cuanto a que sea deseado por la voluntad. Aquello deseado que mueve la acción es precisamente a lo que la acción se dirige, el fin. La acción depende del principio y esto es en el sentido de causa ya sea final, eficiente o formal.

En la producción no se trata de desear un objeto ya dado por su carácter de bueno; en realidad lo que se desea ni siquiera existe en una materia, sino como simple ente de razón, de esta forma la producción depende en su principio totalmente de la recta razón de la cual viene y por la cual sigue en su actividad.

La deliberación está involucrada en la medida que se busca un fin; cualquier elección ha de apegarse a la recta razón, esencialmente, es decir de modo absoluto<sup>1</sup>.

La actividad virtuosa se ha de entender como voluntaria y en ese sentido como electiva según la recta razón de lo factible.

---

1. Cf. Aris. EN., VII,9,1151a 30-35.

#### 1.4 RELACIÓN ENTRE PRUDENCIA Y PRODUCCIÓN: MORALIDAD Y ARTE.

Tanto la prudencia como la producción son virtudes prácticas que se siguen de la voluntad, la cual es la que mueve al fin; ambas son de lo particular *"lo voluntario se muestra ser, por contraste , aquello cuyo principio está en el agente que conoce las circunstancias particulares de la acción"*<sup>1</sup>, la virtud moral requiere saber más que el hecho de aquello que va a hacer.

¿ Por qué es importante hacer una relación entre la producción y la prudencia? Es verdad que la producción no es un acto moral y, el de la prudencia sí; ambas son de la voluntad y desde su principiación están relacionadas.

Arte y moralidad se plantean a partir de fines distintos, la producción artística no se interesa por el bien moral , así como la moralidad no se interesa por hacer un acto bello. Pero ambas sí pertenecen a un sujeto libre el cual pueda tener como finalidad un acto moralmente bueno, representado por una obra artística. Aristóteles maneja en la tragedia este aspecto, es

---

1.Aris. EN., 1110b33-1111a 1.

en la tragedia donde hay representación de personajes nobles moralmente, dando fuerte sentido ético en la tragedia <sup>1</sup>. La tragedia se ocupa de una cierta *praxis*, que es sin duda una acción buena, pero la actividad productiva no se plantea como fin lo bueno, de hecho el objeto de la tragedia no es el asunto moral, sino la representación bella de una realidad cotidiana mediante la imitación. Aun cuando representa a través de la tragedia las acciones de los hombres buenos, no hay confusión de fines ni de valores, la estética de ningún modo está bajo la finalidad ética.

De ninguna producción artística se sigue la manifestación de la justicia como tal, aunque en la tragedia pueda ser representada, pero en la obra en sí misma no hay carácter de justicia, ni por parte del que la produjo ni en la obra misma.

¿ Dónde encontramos esta relación de prudencia y producción? *"La prudencia... tiene por objeto las cosas humanas y sobre las cuales puede deliberarse"* <sup>2</sup>, es la deliberación del bien la actividad propia del prudente y, esta deliberación recae sobre aquello particular que puede ser de otro modo habiendo una conducción hacia un fin el cual obtenemos por una acción. La prudencia conoce las circunstancias particulares, se ordena a la acción y la acción

---

1 Cf. Aris. Poet., 48a 18, 48a 30-35, 49b 36-50a3, 50b3-4.

2. Aris. Poet., 1141b 14-23.

se refiere a lo particular de la prudencia<sup>1</sup>. Esto es parecido al proceso práctico de la producción, en la medida en que ésta se mueve según una elección razonada e intuita en la consecución a un fin donde hay actividad.

¿ Es la deliberación (elección razonada e intuita) de la producción acto propio de la prudencia? . Ya que son actos voluntarios y se siguen de una misma razón y que la virtud rectora es la prudencia la deliberación hacia la producción parece no tener como fin el bien sino lo bello. En el caso de la tragedia su objeto será la *catarsis*, ésta tiene una influencia moral en la medida que la virtud moral tiene por materia acciones y pasiones; la *catarsis* ha de estar relacionada con el acto moral. Hemos dicho entonces que la prudencia es rectora en el orden del ejercicio, sin embargo no juzga sobre la obra de arte en sí misma, sino que encauza el uso de la deliberación sobre la acción. El hombre en su producir es virtuoso y esta virtud está encaminada al fin, aquello independiente de nuestra subjetividad.

De ninguna manera se da una subordinación del obrar al hacer ni del hacer al obrar, ya que cada una es su propia actividad; pero como hemos dicho ambas virtudes pertenecen a una misma razón. Del mismo modo hay una relación con las virtudes teoréticas, así como dice Tomás de Aquino que " la

---

1. Cf. Aris. Poet., 1142a 26-37.

*prudencia es ministra y servidora de la sabiduría"* <sup>1</sup>, en igual sentido el hacer no menos que el obrar, se orienta a un fin del hombre el que para Aristóteles es la felicidad, se ve una unidad en la acción con relación al fin, en cuanto que el fin último de toda virtud parece ser la felicidad, según Aristóteles.

Bajo este aspecto la producción y la prudencia tienen una fuerte relación no sólo en su principio sino también en la finalidad en cuanto fin último. El establecer esta relación, significa que el arte bajo la dirección de la prudencia tendrá de alguna manera una connotación moral; muchos autores no estarían de acuerdo al afirmar que el arte entonces en tanto a su relación con la prudencia se dice en un sentido moral. Hay que tener cuidado con esta afirmación, pues no se está diciendo que de suyo el arte sea la moral, sino simplemente por accidente de relación, y esto es posible en la medida que procede de un alma voluntaria, la cual antes que todo se despliega en su actividad moral. Es así como la producción en una instancia puede ser juzgada como moralmente buena ya que se relaciona con la actividad moral a través de la virtud de la prudencia.

En cuanto a la discusión sobre la moralidad y el arte en cuanto tal. hay que plantearse directamente la siguiente

---

1. Aquino Tomás., S.Th., I-II, 66, 5.

pregunta: ¿ Es o no es la experiencia estética una visión ética a demás de bella? . La acción se hace por una voluntad, un deseo, donde se da una esencial moralidad en todas las circunstancias, puesto que la voluntad es una voluntad moral. Se puede decir que un acto inmoral es un acto estéticamente inapropiado también, ya que toda acción práctica personal se constituye como moral, sin embargo el arte de suyo en tanto obra, no es moral, como ya se ha dicho.

## CAPÍTULO 2

### ACCIÓN PRODUCTIVA : LA PRAXIS ARTISTICA

"La palabra arte primeramente significó  
manera de hacer, y nada más".  
Paul Valéry.

Hasta este momento, se ha fundamentado la producción artística desde la virtud productiva (entendida como techné) de la razón práctica al hablar de razón práctica estamos haciendo completa referencia a un ámbito dinámico de la razón, donde insertamos la productividad. La producción artística es práxica como ya lo hemos mencionado anteriormente. Hemos distinguido los distintos tipos de práxis, pues podemos decir que praxis se dice de modo análogo; es así como podemos hablar de una práxis perfecta en la teoría, en la contemplación ; de una práxis casi perfecta en la actividad moral y de una cierta práxis en el ámbito de la producción .Ha de quedar claro que al hablar de práxis estamos refiriéndonos a la acción , y en específico la acción de la producción. El arte sin duda alguna es práxico, aun cuando sea una cierta práxis, es práxis en cuanto a que es un movimiento práctico del espíritu humano, y se le dice cierta práxis pues no es un movimiento del todo inmanente, es decir no

es un movimiento enteramente perfecto. Podemos distinguir dos tipos de movimiento: el movimiento transitivo y el movimiento inmanente, el primero es el movimiento **kinético**<sup>1</sup>, el cual se le define como movimiento de lo imperfecto y es acto de la potencia en tanto que está en potencia, es un acto subordinado a un fin, que lo realiza una potencia y mientras se está realizando no ha alcanzado el fin, cuando lo alcanza cesa, termina la operación. Es un mero movimiento transitivo y el arte es en parte **kinético**, pues es una operación en la que se va realizando un ser nuevo y en cuanto este es culminado la operación termina, sin embargo sería una forma muy pobre de considerar la actividad productiva, puesto que es algo más que pura transición o gestación, es más complejo que una mera **kínesis**. El segundo movimiento es el **práxico**<sup>2</sup>, el cual es un movimiento de lo perfecto, inmanente el cual es realizado desde un principio intrínseco de movimiento, que es el alma, (es ahí donde se inserta la razón práctica), el transitivo es meramente extrínseco, por ello el arte no puede ser entendido como mera exterioridad, aun cuando si hay algo en el arte de exterior; la **práxis** es un acto donde el fin y la operación se identifican, es decir no hay subordinación al fin, sino que

---

<sup>1</sup> Cf. Aristóteles., *Física*, LLL, 1 (201a-10). Aquino, Tomás., *In Phys.* III, 2. (289), (285). *In methap.*, XI, 9 (2305).

<sup>2</sup> Cf. Aristóteles., *Met.* ; IX-8, 1050a 35-1050b 2.

mientras hay operación hay fin, pues ésta es la práxis perfecta que le compete a la teoría.

El arte no es mera transición y al mismo tiempo no es un movimiento perfecto inmanente donde la operación es el fin, ya que el fin es exterior e independiente de la operación, pero viene dado por la operación; podemos preguntarnos entonces ¿qué es el arte?, Es en cierto modo cierta *kinesis* y en cierto modo cierta *práxis*, y es aun más, lo que es distintivo en el arte ya que es *poiesis*. Y es precisamente a lo poético a lo que hemos de llegar.

Es evidente como se da la transición del producir, ahora es preciso hablar del movimiento práxico, y al señalar *práxis* se ha de entender que no nos referimos a la *práxis perfecta* sino a la cierta *práxis* propia de la producción. Hablar de una *práxis* creadora, a partir de una materia y de una forma que procede del espíritu del productor.

## 2.1 HILEMORFISMO PRÁCTICO.

Hemos denominado nuestro primer inciso como *hilemorfismo práctico*, parece ser que la expresión puede causar cierta conmoción, sin embargo es muy sencillo, se llama *hilemorfismo* en la medida que en la producción se da una construcción del

binomio forma - materia y es más es un trinomio, materia natural - forma natural - forma original. Se le denomina *práctico*, en la medida que es una cierta *práxis* es decir una acción no perfecta de un acto de la razón.

Hablaremos primeramente de la dimensión material de la producción artística ya que se nos presenta como lo más evidente, de ahí llegaremos a lo que no es tan evidente, es decir aquello que procede del espíritu.

### 2.1.1. Materia natural y forma natural :

Para poder plantearnos la propia actividad de lo artístico, la producción, vamos a empezar señalando lo que es la actividad *práxica* ; para lo cual vamos a apoyarnos en la filosofía de la *práxis* presentada por el marxismo. Introduciendo la *práxis* , vamos a comenzar por la pregunta ¿qué es la *práxis* ? . Toda *práxis* es actividad, pero no toda actividad es *práxis* . La forma de actividad *práxica* que es específica puede estar unida a otras formas de actividad ; la producción artística en realidad no es meramente *práxis pura*, pero sí es cierta *práxis* unida a una actividad *poiética* , la que es correspondiente al arte ; para poder enfrentarnos a lo poético de la *poiética*, es necesario comenzar por el ámbito de la *práxis*.

"Por actividad en general entendemos el acto conjunto de actos en virtud de los cuales un sujeto activo ( agente) modifica una materia dada" <sup>1</sup>, donde actividad es aquí sinónimo de acción, entendida también como acto o conjunto de actos que modifican una materia exterior; cuando nos referimos a la modificación de una materia exterior, nos estamos acercando a la noción de cierta *práxis* en el arte, ya que este es un acto, donde se da la plasmación de una *forma original* en una materia ya dada por la naturaleza. El resultado de la actividad también es según un nivel de *práxis*, pues lo que resulta de la actividad puede ser , desde un concepto, hasta una obra de arte. Marx va mas allá, hasta plantear un nuevo sistema social; pero a nosotros la teoría de la *práxis* de Marx, sólo nos interesa en el campo de la producción artística, donde parece ser que es muy razonable ( aun cuando quien escribió sobre la estética fue Lucaks, quien habló de la teoría de la *práxis* fue Marx, y hablaremos del arte por analogía a la misma)

Marx no escribió ningún tratado sobre arte o estética , dentro de sus manuscritos económico - filosóficos de 1844, hace anotaciones acerca de la producción artística. Además al ser un humanista le es necesario plantearse el problema de la manifestación artística del hombre. *"Ciertamente, la creación*

---

1. Sánchez vázquez A., *Filosofía de la práxis* ; Grijalbo, México 1980 p. 245.

artística y el goce estético prefiguran, a los ojos de Marx, la apropiación específicamente humana de las cosas de la naturaleza humana ... una vez que el hombre salte del reino de la necesidad al de la libertad" .<sup>1</sup>

a) Agente y materia :

Agente es el que obra, el que actúa. Su propia actividad es meramente actual, el acto del agente sobre una materia se traduce en un resultado o producto, lo que es esa materia dada, pero ya transformada por el agente. La actividad propiamente humana se da cuando los actos dirigidos a un objeto para que éste sea transformado se inician con un resultado ideal, lo que se ha llamado intención original o la idea originaria o intención inventiva como se le ha denominado al hablar de verdad práctica. Esta intención es vista por la mente a lo futuro, es así como más adelante será referida en su paso anterior como intuición original.

Es así como la actividad se da partir de una idea original que se da en la mente del artífice. Dicha idea que regula y determina los actos antes de desembocar en un resultado real, de ser plenamente plasmada en la materia, regula, en el sentido

---

<sup>1</sup>Sánchez Vázquez, A., *Filosofía de la praxis*; Grijalbo, México 1980, p.245.

de que es causa final. Por tanto, se da el movimiento de un agente ; este agente es el existente quien pone en ejecución el movimiento, el acto. Por ello podemos decir que la determinación viene de lo futurible.

Hay una absoluta adecuación al fin. Efectivamente aquello a lo que se pretende llegar como resultado o producto de la actividad, " existe " con anterioridad pero sólo idealmente, es un mero producto de la conciencia; esto significa que la producción se desprende de algo conceptual. Sin embargo no es ningún concepto y mucho menos a priori . Al no ser un concepto de un objeto conocido, ni determinado, sino una idea anterior, imaginada desde la mente del artista, no es considerado como concepto porque no conoce nada, sólo inventa.

Ahora bien el futuro concepto de la obra que será posible, vendrá cuando la idea original previa sea insertada en una materia, y desde que sea constituida como real, será conocida en cuanto objetivada por una inteligencia dándose un concepto universal.

El fin prefigura el resultado de una actividad real práctica; al anticipar idealmente el resultado efectivo, puede ajustar sus actos como elementos de una totalidad regida por un fin. Esta prefiguración ideal del resultado real diferencia radicalmente la actividad humana de cualquier otra. La *praxis*

es una actividad completamente del hombre *"Una araña ejecuta operaciones que semejan las manipulaciones del tejedor, y la construcción de los panales de las abejas podría avergonzar, por su perfección, a mas de un maestro de obras. Pero hay algo en que el peor maestro de obras aventaja, desde luego, a la mejor abeja, y es el hecho de que antes de ejecutar la construcción, la proyecta en su cerebro"* <sup>1</sup>, es preciso decir que la diferencia más radical, por lo cual el hombre puede tener un proyecto, su producción se establece desde su realidad racional, y es así como el genio puede sin problema alguno, establecer esa intención inventiva o original. Puede proyectar un fin en su imaginación. La idea no es un concepto, entre la actividad cognoscitiva y la teleológica hay diferencias importantes, ya que la primera tiene que ver con una realidad ya dada presente de la cual se pretende dar razón ; por ello mismo de ella se puede erigir un concepto. De la segunda se hace referencia a una realidad futura y, por tanto inexistente aun, la actividad teleológica lleva implícita una exigencia de realización, en virtud de la cual se tiende a hacer del fin una causa de la acción real. Es claro que la actividad productiva es una actividad teleológica, en cuanto que ésta se mueve por los fines, que es en efecto la anticipación ideal de un

---

1 Sánchez vázquez A., *Filosofía de la praxis* ; Grijalbo, México 1980 p.131.

resultado real que se quiere alcanzar, es la expresión de necesidad humana que sólo satisface con logro del resultado que anticipa según Marx. No es sólo anticipación ideal de lo que se va a realizar en la producción, sino algo que además deseamos, por lo que se constituye como causa de acción.

Todo fin presupone determinado conocimiento de la realidad, que para Marx es negarla idealmente, en ese sentido no podría desvincularse tampoco el conocimiento , es cierto que no deja a un lado totalmente la facultad cognoscitiva por unidad de la razón , pero no hay que caer en el error de que podría ser una actividad cognoscitiva realmente, sólo lo es por relación ya que el conocimiento no sirve directamente a la actividad productiva ; en cuanto a la actividad práctica transformadora sólo se pone en relación con ella a través de los fines, la relación entre el pensamiento y la acción requiere la mediación de los fines que el hombre pone. Así es como decimos que en consecuencia la actividad cognoscitiva y la teleológica se encuentran en una unidad indisoluble.

La actividad práctica que se manifiesta en el trabajo - para nosotros en la producción artística - según Marx es una actividad adecuada a fines, cuyo cumplimiento exige cierta actividad cognoscitiva. Pero lo distintivo de la actividad práctica está en el carácter real, objetivo, de la materia prima sobre la cual se actúa, de los instrumentos y del

resultado. En la actividad práctica se actúa sobre una materia que existe independientemente de su conciencia y de las diferentes operaciones exigidas por la manipulación <sup>1</sup>.

La transformación de esa materia, exige una actuación física por las cuales se logra alterar la forma de la materia, Marx dice: " *el hombre se enfrenta como un poder natural con la materia de la naturaleza. Pone en acción las fuerzas naturales que forman su corporeidad, los brazos y las piernas, la cabeza y la mano, para de ese modo asimilarse, bajo una forma útil para su propia vida, las materias que la naturaleza le brinda* " <sup>2</sup>. Finalmente el producto de su actividad transformadora es un objeto material que subsiste con independencia del proceso de su gestación y que, con una sustantividad propia, se afirma ante el agente. <sup>3</sup>

---

1. yo no diría con Marx manipulación, sino transformación.

2.C. Marx., El Capital., t.i,p.131.

<sup>3</sup> pero no únicamente por la materialidad que le sustenta, sino por la condición de sustancia que lo mantiene separado en el ser en tanto que se erige como materia y forma. (III Sent., 23,2 ad 1),(S.th., I,29,4a obi. Et ad 4)

## b) Proceso formativo, transformación material :

Los diferentes actos del proceso se articulan o estructuran conforme al resultado que se da primero en el tiempo, es decir, el resultado ideal, que no es exactamente un resultado en cuanto a concepto , hay una anticipación de la idea en relación al resultado real que se busca. La actividad propiamente humana tiene un carácter de consciente, puesto que hay una adecuación a la idea original<sup>1</sup>. Sin embargo el resultado real nunca será la fiel copia de la idea original. puesto que del plano mental al ontológico se dan variaciones de carácter existencial , pero por mucho que el resultado real se constituya distinto de la idea, habrá una adecuación de lo real a la idea, el resultado no es una simple duplicación real de lo ideal. pues la adecuación no tiene que ser perfecta para que sea verdadera, basta con que se asemeje o incluso no, a aquello que se constituye como fin originario. Esto sucede porque en el proceso de realización, en la acción productiva la idea sufre cambios. Podría pensarse que entonces la idea originaria no es útil si es que el producto puede ser algo completamente distinto de ella; pero no es así, es preciso que

---

<sup>1</sup> en el capítulo anterior, cuando se habla de la verdad práctica se menciona de que manera se dice posible la adecuación a la idea original, es decir a la causa ejemplar, por lo que podemos considerar la obra como verdadera.

se plantee en la producción un principio a modo de causa final, un resultado ideal o fin a cumplir, pues éste será el punto de partida y el modelo originario.

La intención inventiva se conforma como una intención de adecuación; es así como el fin será la expresión de cierta genialidad del sujeto, frente a la realidad. El genio presenta su actitud frente a la situación; el fin prefigura idealmente lo que aun no se logra alcanzar. Por el hecho de trazarse fines, el hombre niega realidades efectivas y se pone como alguien que afirma algo que aun no es existente; los fines por decirlo de alguna manera son productos de la conciencia ; en ese sentido la actividad es consciente, además que como ya se ha dicho es consciente en la medida que se despliega de una razón. *"Al final del proceso de trabajo brota un resultado que antes de comenzar el proceso existía ya en la mente del obrero: es decir, un resultado que tenía ya existencia ideal. El obrero no se limita a hacer cambiar de forma la materia que le brinda la naturaleza, sino que, al mismo tiempo, realiza en ella su fin, fin que el sabe que rige como una ley las modalidades de su actuación y a la que tiene que supeditar su voluntad"* <sup>1</sup>, para Marx, la materia prestada por la naturaleza es de carácter

---

1. C. MARX., El capital ; F.C.E., México, 1964, t.I, pp.130-131. Marx está hablando del trabajo, nosotros podemos decir en lugar de trabajo , producción artística, Marx se presenta algo radical ante la voluntad, nosotros anteriormente ya hemos mencionado el importantísimo papel de la voluntad frente a la producción, mas que estar supeditados a la voluntad, decimos que es de un acto voluntario como tal la producción.

importante, en la cual va a ser posible la realización de la obra. No se había hecho referencia a la causa material en cuanto tal, puesto que está ya es dada, es existente, sin embargo es importante tenerla en cuenta, por lo que es el sujeto de recepción de la idea original.

Hay un tipo de *práxis* específica que es precisamente la acción práctica productiva o relación material y transformadora que el hombre establece con la naturaleza. Para Marx es material, para nosotros además es una actividad propia del espíritu. *"el trabajo es, en primer término, un proceso entre la naturaleza y el hombre, un proceso en que éste se realiza, regula y controla mediante su propia acción, su intercambio de materias con la naturaleza"* <sup>1</sup>, en Marx lo que importa según la *práxis* productiva es el trabajo, él mismo pone esta *práxis* como necesaria para comprender lo que después denomina *práxis* artística, por ello es por lo que sin ningún problema podemos referirnos a la acción práctica como al trabajo, ambas son cierta *práxis* productivas. Lo que se hace es la transformación de algo con un arreglo a un fin, no sólo es imprimir en la materia la marca del fin, sino lo que ya hemos mencionado como adecuación. Marx señala esta adecuación a un fin como uno de los factores esenciales del proceso productivo, *"los factores*

---

1.C. Marx., *El capital* ; ed. cit. t.i,p.130.

*simples que intervienen en el proceso de trabajo son: la actividad adecuada a un fin, o sea, el propio trabajo, su objeto y sus medios"* <sup>1</sup>, se señalan condiciones subjetivas y condiciones objetivas; para Marx esta transformación se da en relación al fin y por medio de instrumentos. Así el uso y la fabricación " *caracterizan el proceso de trabajo específicamente humano"* <sup>2</sup>.

Es cierto que el instrumento es importante, pero parece que Marx le da una connotación demasiado importante y deja a un lado el aspecto espiritual por lo cual es posible el arte. El hombre tiene la capacidad de elaborar instrumentos por su facultad racional y libre<sup>3</sup>; Marx relaciona el instrumento a trabajo humano esto es condición material y objetiva del proceso laboral. El instrumento es así humanizado por su uso y por su fabricación. Por otro lado afirma el carácter teleológico de la actividad práctica material, que es para Marx el mismo trabajo, podemos hacer la relación con el arte: la praxis productiva es así la praxis fundamental porque en ella el hombre no sólo produce un mundo humano o humanizado, donde hay plasmación de fines y proyectos, sino que también la praxis productiva hace que el hombre produzca, se forme y

---

1.C. Marx., *El capital*; p. 131.

2. C. Marx., *El capital* p 132.

3.Cf. Leonardo Polo., *Quién es el Hombre* ; Rialp 1992.

transforme a si mismo " A la par que de ese modo actúa sobre la naturaleza exterior a él y la transforma, transforma su propia naturaleza desarrollando las potencias que dormitan en él sometiendo el juego de sus fuerzas a su propia disciplina" <sup>1</sup>. A la luz de la teoría del hábito, encontramos ese perfeccionamiento de la facultad en la actividad productiva. Aquello que le queda de inmanente a la actividad y por lo tanto lo que le compete de praxis en cuanto tal, y por ello mismo es sólo en un cierto sentido, ya que la inmanencia en la producción ha de ser después de la salida, es decir después del despliegue hacia lo exterior del sujeto que produce, donde constituye una obra de arte y esta actividad le brinda un perfeccionamiento.

En cuanto a la praxis artística nos referimos a la producción creativa de obras de arte, ésta al igual que le trabajo humano es transformación de una materia a la que se imprime una forma dada, exigida por una necesidad general humana de expresión y comunicación. La actividad artística no está limitada por la utilidad material del el producto. La praxis artística permite la creación de objetos, es ante todo la creación de una nueva realidad, y ésta es esencial del hombre.

---

1.C. Marx., *El capital* ; ed. cit. t.i,p.130.

El arte está situado en la esfera de la acción de la transformación de una materia la cual ha de ceder su forma para adoptar una nueva, la que es ideada por la mente de un genio, es la exigida por la necesidad humana que el objeto creado o producido ha de satisfacer. El arte no es mera producción material, pero tampoco es pura producción espiritual. Podemos hablar de una *práxis creadora*, de la *práxis* humana que se traduce en la autocreación o producción es determinante ; según Marx y Hegel, el hombre en su crear su vital necesidad humana, inventa o crea , (porque sólo creando se transforma el mundo), el hombre hace un mundo humano y se hace a sí mismo. Así pues la actividad práctica fundamental del hombre tiene un carácter creador. La *práxis* artística es por ello esencialmente creadora. En la creación artística tenemos la actividad consciente del sujeto sobre una materia dada, que es estructurada conforme al fin , pero no puede concebirse como una serie de actos de consciencia, lo subjetivo es punto de partida de lo objetivo. La conciencia traza un fin abierto a un proyecto dinámico y el mismo proceso queda abierto, de ahí que el *per accidens* es posible, lo que no significa que anule la adecuación.

Se ha de producir aquello que se tiene ideado, lo que llegará a ser real en una materia, dentro de un proceso plasmativo. La forma que se ha de plasmar en una materia es una forma la cual se denomina *generatriz*; ésta procede de la conciencia. Sin embargo la forma que queda plasmada en la materia no es idéntica a la ideada. Tampoco se ha de considerar como simple *mímesis*; no es un burdo duplicado de aquello que ya es poseído en la conciencia o hasta en la materia misma. Lo que era preexistente originariamente a modo de forma inventiva puede sufrir variaciones en el momento de la transformación.. Esto sucede en cuanto es una idea originaria, estática en el pensamiento del que la ha ideado como forma generatriz. La producción es el salto a la existencia, se presenta en una materia que está sujeta al cambio y a la accidentalidad. El resultado que de ante mano era prefigurado en la mente cae en un fin real y ya no ideal, cae en el plano de la sustancia sin que se alcance todo aquello ideado originariamente, ya que la materia no se deja transformar pasivamente; se da una cierta resistencia de la forma propia de la materia, es decir de su forma natural, y ésta ha de ceder para que se realice plenamente la forma original.

La materia se resiste por naturaleza y es cuando en la praxis artística se ha de hacer violencia sobre la forma

natural para crear la idea del productor. Es por ello por lo que en el camino de la plasmación de la idea original, se ha de ir transformando en cierto sentido. Es por la materia entonces por lo que la praxis artística no es mero duplicado de una idea generatriz. La realidad artística puede ser completamente distinta a lo ideado, sin embargo sigue funcionando esa idea como la originaria.

Se da el proceso formativo el cual se cumple en la transformación de la materia, y ahí mismo se dice que en último sentido, la forma real original que se encuentra existiendo plasmada en una obra de arte no existe como un simple modelo o duplicado de la idea original preexistente. Una simple duplicación de la conciencia ni por lo que es simple concepto traído de la realidad. Se hace real la forma de un contenido en la forma de una realidad natural.

El proceso praxico del arte comienza por una idea original y una materia que ha sido vencida, donde encontramos en su fin la forma original materializada tras haber perdido su originariedad, con un contenido formado y una materia vencida vuelta a formar. Todo esto se da en una unidad indisoluble en el producto ya acabado que es la obra de arte<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Adolfo Sánchez Vázquez., *Filosofía de la praxis*; Grijalbo México 1980. pp309-310.

Es la producción artística ,donde el hombre tiene la posibilidad de imprimir determinada forma sobre la naturaleza, la cual se ha llamado producción *transutilitaria* puesto que rebasa el ámbito meramente útil , y produce aquello que conocemos como objetos bellos. Esta producción en palabras de Adolfo Sánchez Vázquez, surge como una *producción transutilitaria*, que aparece cuando la capacidad humana de producir materialmente algo ideado previamente ( o sea: la capacidad de transformar la materia de acuerdo con formas o fines previos), alcanza un alto nivel, a lo largo de un proceso cuya duración calculan los antropólogos en centenares de miles de años. En este sentido, la producción utilitaria ha sido la condición necesaria y el fundamento de la producción estética en general y de la artística en particular, en cuanto que ambas requieren el mismo comportamiento humano: el que se pone de manifiesto en el trabajo al " *hacer cambiar la materia que le brinda (al hombre) la naturaleza, al mismo tiempo que realiza nena su fin.*"<sup>1</sup>

---

1. Adolfo Sánchez Vázquez., *Invitación a la estética* ; Grijalbo, México 1980.

Frente a la obra de arte enfrentamos a una forma plasmada, una forma que ha sido alcanzada a partir de una forma originaria sobre una materia en la cual se ha realizado la actividad. La obra de arte no se reduce a ser esa forma como una mera organización interna de la materia sensible, no es el mero acontecer de la transformación de la forma natural a una forma preexistente en el creador. No es meramente ese demostrar la capacidad del hombre de transformar y plasmar por medio de su creatividad como un simple dominio sobre la materia, ni siquiera por la mera habilidad. Existe algo más, aquella forma a la que le es inmanente esa verdad de la que ya se ha hablado.

### 2.1.2 Espíritu y forma original.

Es necesario que la obra de arte sea creada y ésta ha de ser creada para tomar parte en el mundo real. Sin embargo no es ahí donde comienza la acción productiva ; se puede decir con toda seguridad que una obra, es "creada" cuando ha sido diseñada en la mente del artista.

La distinción entre el ser creado en la mente y el ser creado en lo real, es simplemente lo que entendemos por ente de razón y ente real, sin embargo no es tan radical, pues no hay que pensar que por ser un ente de razón sea un concepto lógico

o gnoseológico. Mas que un ente de razón es una razón de ser un objeto bello. Pero no al modo de concepto, ya que el concepto es aquello que se conoce a través de una abstracción intelectual a partir de un objeto dado en la realidad. La razón de ser es diseñada a modo de idea original, la cual no ha sido conocida aún, sino que ha sido simplemente ideada, gestada en la propia imaginación creadora. Es así como podemos decir que ha sido creado en la mente del artista de tal manera tiene una realidad imaginaria, y cuando queda plasmada en la materia adquiere una realidad sustancial como existencia plenamente real. La razón de ser pre - existente a la existencia real como idea significa una razón de existir.

Hablar de esa realidad imaginaria que está insertada en la mente del artista, es lo que nos coloca frente a un hacer que no es meramente una transformación material, sino, una actividad propia del espíritu. Hacer en base a lo imaginado es un momento de la misma praxis, aún cuando ésta ha de ser llevada hasta lo concreto, se ha de convertir en una forma impuesta a una materia como ya lo hemos mencionado en varias ocasiones ( aunque la libertad no es nuestro tema principal, parece conveniente mencionar que al realizar una realidad imaginaria, nos remite al campo de la libertad pues es en la imaginación creadora donde podemos idear de acuerdo a lo que nuestra capacidad inventiva presente como idea originaria a

nuestra imaginación. En este punto de la actividad productora el espíritu es tan libre como se quiera ya que no interviene en ningún momento ninguna regla técnica , ni tampoco concepto alguno como ya se ha mencionado, el espíritu es libre de imaginar en relación a lo que se quiera producir. la libertad queda limitada en el contacto con la materia ya que por más que se haya imaginado algo posible en la mente en la realidad al confluir con las reglas de la propia realidad la mente se ha de limitar a aquello que es posible en el ámbito material, sin embargo la libertad de la imaginación creadora es infinita en su idear).

Retomando lo dicho anteriormente estamos en capacidad de comprender en mejor sentido lo que significa producir una obra de arte . Consta de las dos etapas : hacer un diseño mental a modo de forma originaria, generatriz ; imponiendo dicha forma sobre cierta materia, lo cual es considerado como el momento de la fabricación.

a) El acontecer mental.

La acción productiva comienza a partir del diseño ideado y continúa hasta que éste quede plasmado en una materia.

Tomaremos un ejemplo dado por el esteta R.G. Collingwood :

*"El caso de una obra de arte, cuando un hombre idea una melodía, puede , y con frecuencia eso ocurre, al mismo tiempo tararearla, cantarla o tocarla en un instrumento . Puede no hacer ninguna de estas cosas, sino escribirlas en un papel. O puede a la vez tararearla o también tocarla y escribirla en papel, al mismo tiempo o después...Todos estos son accesorios de la verdadera obra... El verdadero hacer de la melodía es algo que acontece en su cabeza y en ningún otro sitio" <sup>1</sup>.*

Estamos de acuerdo con el ejemplo citado, primeramente la relación temporal no se da necesariamente, no es primero el plan - idea originaria - y luego la plasmación sobre la materia ni viceversa ; puede ser simultáneamente o no, ya que no hay regla fija para ello, " *es el genio el que da la regla al arte*"<sup>2</sup>. La obra acontece desde la cabeza a partir de una idea ,

---

1.R.G. Collingwood., *Los principios del arte* ; Fondo de cultura económica, Mexico 1960,p.129-130.

2. Cf. I. Kant; *Crítica del juicio*.

fuentes de posibilidad de donde emerge el objeto bello, y acontece ahí en su sentido pleno de causa ejemplar.<sup>1</sup>

¿ Dónde es que se inserta la capacidad creadora de la imaginación ?. Es propio de la facultad racional, de la capacidad que tiene el alma en su dimensión productiva, sin embargo habría que cuestionarse por el cómo se da tal capacidad imaginativa. La tarea del arte tiene una fuerte relación con la imaginación puesto que de ninguna manera podemos hablar de creación artística sin dicha imaginación creativa.

#### b) De la oportunidad a la imaginación :

Debemos plantear la procedencia de la imaginación inventiva a partir de la facultad , Leonardo Polo dice: *"que el hombre conoce la verdad cuando se le presenta por primera vez; en rigor debe acontecer , porque en otro caso sería imposible profundizar en ella: la profundización en la verdad es siempre nueva, inventiva. El nivel más elemental de la inventiva es la oportunidad"* <sup>1</sup>. ¿ Qué significa la oportunidad, y si ésta tiene algo que ver con la realización de una obra bella? ,

---

1.No es precisamente la causalidad lo que se quiere explicar, sin embargo decirlo desde el punto de la concausalidad no queda de todo fuera de nuestro alcance. Cf. Tomás de Aquino., *Principios de la realidad natural* ; Traducción Salvador Abascal, México 1975, p 39. *En efecto, lo que está en potencia no puede actualizarse a sí mismo: El cobre que está en potencia con relación a la estatua, no se hace a sí mismo estatua, sino que se necesita de un agente que lleve la forma de la estatua de la potencia al acto. Mas la forma no puede por sí misma sacarse de la potencia al acto ( y hablo de la forma del objeto producido de la que es el punto de llegada de la producción); porque la forma no existe sino en el ser producido: lo que se produce está en vías de ser mientras se está produciendo el objeto. Se necesita, pues, además de la materia y de la forma, un principio activo del ser, y se le llama causa eficiente, o motor, o agente, por el cual es el principio del movimiento...*

vamos a seguir muy de cerca lo que Leonardo Polo, expresa de la *invención de artefactos*, ya que es así como comienza la producción. Para él, hay una oportunidad inscrita en lo real que el hombre tiene que descubrir, y de esta manera aprovechar lo que significa la oportunidad. El hombre inventa con aquello que la naturaleza le pone frente como oportunidades ; él ejemplifica: " *la rama ofrecía la oportunidad de la jabalina, pero desde la rama a la jabalina el hombre ha debido dar una serie de pasos, no analíticos, sino inventivos* " <sup>2</sup>. ¿ Cuáles son estos pasos inventivos? , ¿de dónde surgen? . Parece ser que tales pasos se muestran como descubrimientos, la naturaleza nos ofrece la oportunidad y el hombre la descubre, sobre ella inventa, pues en el fondo todo esto es posible por ser condición de la inteligencia práctica. No se ha resuelto de ningún modo lo cuestionado ; sin embargo lo que es evidente, es que surge desde aquello espiritual de las facultades propias del hombre. Lo que se aplica tanto en la producción de lo útil como en la producción de lo bello. El hombre ha de aprovechar lo que la naturaleza le presenta y, ha de inventar desde su genialidad.

El hombre ha de hacer pleno uso de sus facultades para lo cual es imprescindible la imaginación y la invención. En un

---

1Leonardo Polo., *Quién es el hombre* ; Rialp, Madrid 1991,p.63.

2. Leonardo Polo., *Quién es el hombre* ; Rialp, Madrid 1991,,p.64.

principio la obra es una cosa imaginaria, comienza a existir como imaginaria en la mente del artista ; sin embargo no lo es todo imaginación o pensamiento. Todo pensamiento humano de algún modo presupone el sentimiento, podemos hacer juicios sobre sentimientos o juicios sobre el procedimiento del pensamiento mismo, sin embargo estos últimos están sostenidos sobre los empíricos. Por pensamiento nos referimos a la razón práctica, por sentimiento a la imaginación.

Podría parecer que no tiene sentido hablar de pensamiento o imaginación, sin embargo estamos hablando de la producción artística desde una perspectiva espiritual. El hombre está inmerso en sus facultades, es así que sea posible que el hombre atienda a las oportunidades que la naturaleza le pone de frente, de este modo es necesario que las atienda tanto con la razón como con el sentimiento de imaginación .

Hasta aquí podemos decir en un primer momento que la producción artística es en cierta medida el saber aprovechar las oportunidades que la naturaleza presenta, con la razón y la imaginación de un modo enteramente inventivo, donde se da por resultado la idea originaria en la mente del artista el plan a expresar. Podemos afirmar que la obra de arte comienza a ser, primeramente en la mente del artífice para llegar a ser no sólo imaginaria sino real donde alcanzará su propia verdad. En este proceso de alcanzar su ser real como su verdad se da el

contacto con lo material, se logra violentar la forma natural de lo concreto para plasmar ahí lo bello.

Anteriormente hemos tratado el punto de la verdad del arte, se ha de mencionar una vez más, para no olvidar su importancia sobre la realidad del arte, en esta ocasión, lo expresaremos en palabras del esteta Collingwood: " *El arte no es indiferente a la verdad; es esencialmente la persecución de la verdad. Pero la verdad que persigue no es una verdad de relación , es una verdad del hecho individual. Las verdades que el arte descubre son aquellas individualidades únicas y completas en sí mismas, que desde el punto de vista intelectual se convierten en los "términos " entre los cuales el intelecto tiene como función establecer o aprehender relaciones. Cada una de estas individualidades, como el arte las descubre, es un individuo perfectamente concreto, un individuo del cual no se ha trazado aun la distinción ante lo que se debe a mí mismo y lo que se debe a mi mundo "*.<sup>1</sup> De acuerdo con lo que nos dice esta cita, acentuamos el carácter de verdad de la obra de arte, y esto es porque el arte procede de esa imaginación inventiva propia del hombre. Podría pensarse que el artista que inventa y crea, es un mentiroso, puesto que aquello que ha ideado en su mente no

---

1.R.G. Collingwood., *Los principios del arte* ; Fondo de cultura económica, México 1960,p.269.

tiene ninguna confrontación con lo real. En el capítulo anterior ya hemos explicado en que forma es la obra de arte verdadera, y aquí lo reafirmamos para no olvidar el carácter concreto y real de la obra bella que ésta alcanza en su proceso productivo.

**c) Superioridad del espíritu sobre la materia :**

Materia, naturaleza, espíritu son términos en unidad dentro de una relación dinámica. Estos son necesarios para comprender la producción artística. Hegel de entrada en sus obras estética nos dice que *"lo bello artístico es superior a la naturaleza. Pues la belleza artística es la belleza generada y regenerada por el espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza de la naturaleza guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos"* .<sup>1</sup> Hegel nos enfrenta con la belleza, la cual por el momento sólo ha sido mencionada como un carácter principal en la obra de arte.

Hegel tiene toda la razón al plantear que lo bello artístico es superior a la naturaleza, desde la perspectiva que se ha manejado hasta este momento, hemos de decir, que en la

---

1.G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989,p.8.

relación que se da entre una materia natural ya dada y una forma ideada por la mente del artista, encontramos un grado de superioridad, ya que dicha materia será, espiritualizada en el momento que ceda su forma natural a la forma original que ha sido creada por un espíritu ( en el sentido que ha sido tocada por el espíritu humano, se le ha dejado a la materia una huella por parte del espíritu humano).

Nos referimos al espíritu propio del hombre que crea, en sí, su razón práctica con su virtud; además de su imaginación inventiva, sensación y emoción, por la cual es capaz de enfrentarse a las oportunidades que le presenta la propia naturaleza. Puede parecer paradójico, en cuanto a que la misma naturaleza le pone de frente dichas oportunidades y el hombre artista, el virtuoso, ha de superar su forma natural, imprimiendo en ella todo su espíritu. Hegel dice que cualquier ocurrencia, por desdichada que sea, que le pase a un hombre por la cabeza será superior a cualquier producto natural ; en cualquier ocurrencia siempre está presente el espíritu con todo y su libertad perfeccionando a la misma naturaleza.

¿ Qué es lo que nos interesa del planteamiento hegeliano?. Por un lado lo que el mismo denomina *la idea como punto de partida*, (lo que no contradice que Aristóteles en *Met. I-1* plantea como punto de partida la experiencia, ya que no hay

nada que podamos idear que no parta de los sentidos, ni tampoco con el punto de partida de la poética el cual es la mimesis ya que nuestra teoría es que la mimesis es la adecuación en la realidad de lo producido y la idea como punto de partida<sup>1</sup>) debemos recordar lo importante que es la idea originaria en la mente del artista. Hegel dice de acuerdo con esto: " *en la filosofía del arte debemos partir de la idea de lo bello*" <sup>2</sup>, pues es precisamente esta idea de lo bello lo que se nos presenta como plan originario; Hegel nos plantea el problema desde el ámbito del concepto de lo bello artístico, sin embargo es aquí en gran parte, donde nos topamos con la actividad puesto que nos pone frente a lo que llamamos representación de la idea, lo que en algún momento hemos llamado intuición original, o forma original.

Presenta un problema: y es la existencia del objeto de la ciencia : " *cuando los objetos se dan de una manera subjetiva, es decir sólo en el espíritu, y no como objetos sensibles externos, sabemos que en el espíritu sólo está lo producido por su propia actividad. Con ello se presenta al mismo tiempo la eventualidad, de si los hombres han producido o no en sí esta*

---

<sup>1</sup> de lo cual hablaremos más adelante. Es una teoría que surge de la propia experiencia al producir obras de arte la cual parte de la noción de mimesis como adecuación del producto a la idea originaria la cual es punto de partida junto con la experiencia; de este modo la mimesis no es simple copia de lo natural sino del juego entre lo natural y lo ideado.  
2. G.W.F .Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989, p.21.

*representación o intuición internas ..."* <sup>1</sup>, ya que la producción comienza donde la mente imagina, donde la razón práctica considera por medio de su virtud productiva aquella oportunidad de la que inventa, se nos presenta como problemático el poder afirmar que es ahí donde está la obra de arte. Nuestro objeto aún es puramente subjetivo ya que está contenido en la mente del artista en forma de idea originaria, como aquella intuición que el mismo ha inventado. Es cierto también que si es verdad que ahí es donde se encuentra la obra de arte, no toda ella, en cuanto a que sabemos que ha de ser llevada a la realidad, ejecutada en lo externo, erigida en verdad ontológica.

*"Ahora bien, esa duda acerca de si existe o no en general un objeto de la representación y la intuición interna, así como esa eventualidad de que la conciencia subjetiva lo genere en sí y de que el modo en que lo trae a su presencia se corresponda también como objeto según ser - en - y - para - sí, suscitan en el hombre precisamente la superior urgencia científica que exige que, aunque nos conste que existe tal o cual objeto, este debe ser demostrado o probado según su necesidad"* . <sup>2</sup> Es así, como podemos notar, como es que en un sentido es necesario que

---

1. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989, p.22.

2. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989 p.22.

el arte comience desde donde la idea se genera, pero no a modo de concepto.

Hasta aquí ha de quedar muy claro lo que significa la representación ideal en la mente del artista, como lo propiamente proveniente del espíritu, en su sentido más puro, lo que no significa, que en el momento de hacer contacto con la materia no siga siendo espiritual ; es así como aquello que la obra de arte puede en principio sernos conocido como representación corriente, afecta las tres determinaciones dadas por Hegel : " *La obra de arte no es un producto natural, sino algo producido por la actividad humana*" <sup>1</sup>. Esta es la primera consideración y la que es de nuestro interés por el momento. Entendemos perfectamente bien por todo lo dicho anteriormente que la actividad humana es una actividad propia de la razón práctica y ahora lo referimos al espíritu. En el pensamiento hegeliano se da lugar a la consideración de que esta actividad, en tanto que " *producción consciente (bewusst), de algo exterior, puede también ser sabida (gewusst) e indicada y aprendida y seguida por otros*" <sup>1</sup>, esto es lo que hace posible hacer una teoría del arte, por lo que posteriormente de la producción podemos erigir un concepto y transmitir una técnica. Pero esto no es el fin del arte, sino algo que se da

---

1. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989 p.23.

conjuntamente, si el arte fuera de lo puramente exterior, sería posible hablar de una mecánica, de reglas de producción y hasta de una simple imitación. Puesto que no es así ya la producción no se inicia en lo exterior, sino en aquello ya mencionado tantas veces, en esa forma diseñada por la mente del artista. La producción de lo bello no es meramente una habilidad, y es así como se afirma en palabras de Hegel que *"la obra de arte no ha sido considerada ya ciertamente como producto de una actividad universalmente humana, sino como obra de un espíritu muy peculiarmente dotado pero que ahora sólo tendría que permitir sin mas el ejercicio de su particularidad como si se tratase de una fuerza natural específica..."*<sup>2</sup>, ya que es una actividad propia del espíritu del genio de lo meramente particular tanto en su sujeto como en su objeto. Es así como la obra de arte es un producto del talento y del genio, y es directamente de aquello natural del mismo talento y de su virtud; puesto que el talento y el genio son capacidades, específicas que el hombre no se da a sí mismo sólo mediante la propia actividad.

¿ Por qué hemos hecho referencia al talento y al genio?, pues bien, si estamos enfocando la actividad desde la

---

1. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989 P. 23.

2. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989 p.24.

perspectiva del espíritu, hablamos de la razón práctica dotada de genio y talento para lograr la producción de lo bello; al parecer, es este tipo de razón, la que es genial y talentosa, la que sabrá aprovechar las oportunidades que brinda la naturaleza. Hegel nos dice al respecto: "*Cuanto mayor es la altura del artista, tanto más profundamente debe representar los abismos del ánimo y del espíritu...*"<sup>1</sup>. Es verdad que todo hombre posee una razón práctica, pero no todo hombre posee la genialidad ni el talento, al menos no en acto.

Podemos concluir el hilemorfismo práctico desde las dos dimensiones que se han enfocado: la exteriorización del espíritu sobre la materia, donde se da de un modo mucho más evidente el proceso productivo, lo que se refiere a la actividad; y la actividad de la razón en cuanto inventiva que sabe aprovechar las oportunidades que el mundo externo le presenta.

El hombre logra transformar la materia natural, imprimiendo en ella lo ideado como bello pues "*en las obras de arte el espíritu sabe darle, por el lado de la existencia exterior, una duración a lo que extrae de su propio interior; frente a esto, la vitalidad natural individual es pasajera, evanescente y mutable, mientras que la obra de arte se conserva, si bien lo*

---

1. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética*; Ediciones Akal, Madrid 1989 p. 24.

que constituye su verdadera ventaja frente a la realidad efectiva natural no es la duración, sino el realce de la animación espiritual" .<sup>1</sup>

## 2.2 LA PROPIA ACCIÓN .

La acción productiva o praxis artística se da a partir de un trinomio , materia - natural, forma - natural y forma - original ; las cuales proceden de la naturaleza y del espíritu de quien lo produce respectivamente .Lo que se ha denominado como hilemorfismo práctico significa la materia y la forma conjugadas dentro de una acción espiritual, ya que no se trata de un hilemorfismo estático. Tanto la forma como la materia están en un continuo movimiento, entre la corrupción de una y la generación de la otra ; lo que nos refiere a la praxis artística.

" El arte posee una dimensión práctica, pero no cabe hablar de immanencia con respecto al término de su actividad ; ésta será eminentemente extrínseca. Y es creativa o productora porque la texné en relación con su fin no se dirige hacia los

---

1. G.W.F. Hegel., *Lecciones sobre la estética* ; Ediciones Akal, Madrid 1989 p.26.

*seres necesarios sino que versa sobre seres contingentes*<sup>1</sup>, la propia acción creativa se desenvuelve en el plano de la opinión, es donde se manifiesta la libertad dando entrada a la verdad práctica producida. De esta manera el arte no es una acción perfecta, ya que no le corresponde tener el fin en sí misma. El fin será su principio productor distinto de la acción misma o de cualquier otra.

Distinguiendo la acción práxica perfecta del entendimiento y de la moral, de la acción productiva en tanto la perfección no de sí sino de otro, comprendemos el acaecer de un producto a partir de la propia acción hilemórfica el cual se distingue por completo de la acción misma. El producto es independiente de la acción productiva lo que nos enfrenta al problema ya no de la acción la cual hemos distinguido, sino al de la producción siendo esta la propia acción del arte.

---

<sup>1</sup> Aspe Armella, Virginia., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles* ; FCE., México 1993.p.37.

### CAPÍTULO III

#### ACCIÓN POIÉTICA

"...el historiador y el poeta no se diferencian  
por decir las cosas en verso o en prosa ;  
la diferencia está en que  
uno dice lo que ha sucedido,  
y el otro lo que podría suceder"  
Aristóteles

¿ Por qué se dice que es en la actividad práctica donde se inserta lo poiético en cuanto que lo poiético es una actividad, una acción productiva ? Habiéndonos referido a la actividad práctica en tanto un hilemorfismo práctico y una actividad espiritual, nos queda centrada la actividad propia del arte en cuanto tal y ésta actividad parece ser poíesis.

Es evidente que el arte se da haciéndolo, " *nos hacemos constructores construyendo* " <sup>1</sup>, lo que importa es el producir, la dinámica donde se gesta la obra de arte.

Ha de formularse ahora la pregunta acerca del sitio donde se ha insertado la poíesis como punto central. Después de lo analizado en la praxis artística; podríamos afirmar ahora un

---

<sup>1</sup>Aris., EN., II,1 1103a 30.

carácter específico de dicha *práxis* en cuanto a su dinámica hilemórfica ; se da una plasmación sobre una materia exterior, lo que hemos denominado ya como cierta *práxis*, lo que implica un movimiento transitivo esto es un "*volcarse fuera de sí y por lo tanto implica un movimiento procesal y transitivo, el cual sólo es posible a la luz de una actividad que cesa en la medida en que aparece el fin o término del movimiento*". <sup>1</sup>

La *Poiesis* es cierta *práxis* (acción productiva) en cuanto que se trata de una acción no del todo inmanente, se debe recordar que en cuanto a *práxis* nos referimos a la acción y en cuanto *poiesis* a la producción en cuanto tal. Pues bien la producción es una acción del espíritu, y ésta es una acción en parte inmanente y en parte transitiva como ya se ha dicho; sin embargo es necesario tener muy presente en que sentido se dice *práxis* (acción) y en que sentido *poiesis* (producción).

La dimensión transitiva hacia el fin es lo que hace característica a la producción, . Sin embargo hay un punto de partida como en cualquier otra actividad *práxica* el cual es fundamental y este viene de la acción en su dimensión espiritual, lo que queda de inmanente caracteriza la acción *práxica*.

---

<sup>1</sup> Aspe Armella, Virginia., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles* : FCE., México 1993. ,p.95.

Todo aquello capaz de hacer poner en marcha se le llama agente, lo cual es una causa eficiente<sup>1</sup>. Siguiendo la afirmación anterior, cabe decir ahora que *"el origen de la poíesis es eficiencia, actividad, movimiento, y ésta es su naturaleza, su fin: cesar en la medida en que aparece el ser"*.<sup>2</sup>

Este aparecer el ser, será lo que más adelante se afirmará de acuerdo con Heidegger como la *instauración del ser* a través de la poesía en tanto actividad poética, esta instauración del ser será en tanto que se da una gestación de una nueva existencia, donde se realiza la verdad ontológica en el fin de la actividad productiva.

Por ahora será conveniente entender la poíesis desde su origen, en la actividad poética en cuanto a la temporalidad, lo primero es la actividad y, en cuanto a la generación la causalidad eficiente.

---

<sup>1</sup>es aquí donde cabe que el arte sea un hábito.

<sup>2</sup> Aspe Armella, Virginia., *El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles* ; FCE., México 1993. p.96.

### 3.1. POÍESIS DESDE SU ORIGEN.

Que la actividad productiva tenga un origen en orden a un fin en cuanto que es una acción en la que se da un fin<sup>1</sup> como ya ha quedado afirmado; significa que está en una dimensión de causalidad. Hasta ahora podemos encontrar en lo ya dicho, tanto la causa formal como la causa material. La causa formal es una forma original de una razón práctica<sup>2</sup> la cual es entregada a la materia ya dada en la realidad natural.<sup>3</sup> Ahora tendremos que analizar la acción práctica desde la causalidad eficiente, y esto es en orden a la producción la cual es análoga a la generación natural. Se trata de un movimiento hacia la forma, a lo que se llegará será a una sustancia artificial.

Es así como a partir de una forma que está en potencia de existir en una materia, como razón de ser, es una forma (especie) en un estatuto de ser en la razón, por lo que podemos decir en potencia (razón de ser); *" pues siempre, desde lo existente en potencia, es generado lo existente en acto por*

---

<sup>1</sup>Cf. Aris., *Metafísica*; IX, 6 1048b 23.

<sup>2</sup>Esta causa, en tanto que se encuentra en la mente del artífice, puede ser considerada como causa ejemplar más que formal.

<sup>3</sup> Mientras se encuentra en la mente del artista en tanto razón de ser considerada como causa ejemplar o paradigma.

obra de algo existente en acto... habiendo siempre un motor y el motor existe ya en acto".<sup>1</sup>

Lo que está en acto es aquel que produce y es el agente de la producción, el artista. Por ello se afirma que " todo lo que se genera llega a ser algo y por obra de algo"<sup>2</sup>. El algo es el origen, y la obra de algo es la actividad, una actividad que es teleológica; pues ésta se da por el fin. En todo el ámbito del origen no debe perderse el sentido por el que se da el movimiento de la generación o producción , ya que ésta se da por el fin.

Esta actividad se da haciéndola a partir del origen, la actividad productiva, como ya se ha dicho es análoga a la generación natural, así que vamos ahora a tratar desde este sentido de la generación el problema del origen de la obra de arte.

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica*; IX, 6 1049b 24-27.

<sup>2</sup>Aris., *Metafísica*; IX, 6 1049b 29-30.

### 3.2 SIGNIFICACIÓN DE LA CAUSALIDAD EN ORDEN A LA GENERACIÓN.

En la medida en que se ha entendido la producción análoga a la generación natural, y desde esta perspectiva es como se ha considerado desde su origen; es necesario plantear el problema a partir de la causalidad, pues no hay generación alguna que no sea dada en una concausalidad, y parece ser que lo conveniente es hablar de la generación desde la perspectiva de la forma.

Para poder establecer lo que es la causalidad de la forma en base a la generación, parece ser conveniente iniciar por lo que es la causalidad, ¿ a qué se le dice causa ?. Aristóteles en el libro V de la *Metafísica* dice: *"se le llama causa, en un primer sentido, a la materia immanente de la que algo se hace... En otro sentido, es causa la especie y el modelo; y este es el enunciado de la esencia y sus géneros... aquello donde procede el principio primero del cambio o de quietud... además lo que es como fin; aquello para lo que algo se hace"*.<sup>1</sup> Se refiere, a las cuatro causas que son: la causa material, formal, eficiente y final. Vemos como causa se dice en cuatro modos distintos, y si se dicen en estos cuatro modos, será

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, V,2 1013b 24-33.

necesario que la causa de algo, no sea una sola de ellas, sino que de algo hay varias causas para llegar a un ser, ya sea por naturaleza ó por arte ; no bastará con una sola de estas causas puesto que cada una desempeña un papel fundamental. De modo que " *unas son como el sujeto, por ejemplo las partes; otras, como la esencia... el agente de donde procede el principio del cambio y de la estabilidad. Otras son causas como el fin y el bien... pues aquello para lo cual las demás cosas se hacen es... por lo mejor y el fin de las demás cosas...*" <sup>1</sup> Por ello se dice que la primera de las causas es la última de ellas, puesto que todo se mueve en orden al fin, en este sentido la causalidad es absolutamente teleológica.

Por otro lado se dice que no son infinitas las causas de los entes " *tampoco es posible que aquello en vista de lo cual se hace algo (causa final) proceda al infinito*" <sup>2</sup> , como lo niega de las demás causas, y afirma que si no hay un término intermedio no habrá ninguna causa, pues entre lo que existe y lo que no, está lo que se está generando pero "no se genera de la generación lo que se está generando, sino que es después de la generación".<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Aris., *Metafísica.*, V-2 1013b 20-30.

<sup>2</sup> Aris., *Metafísica.*, II, 2994a 31-32.

<sup>3</sup> Aris., *Metafísica.*, II ,2999 6-7.

Se ha dicho ya que la causa eficiente es con relación al fin, al fin se llega porque el motor da el acto, pero la causa eficiente no hace que el fin sea lo que es, *"el fin es la causa de la causalidad eficiente, porque se le debe la eficiencia de causa eficiente: y de la misma manera hace que la materia sea la materia, y que la forma sea forma, puesto que la materia no recibe la forma sino por el fin, y la forma no perfecciona a la materia sino por el fin <sup>1</sup>"*.

Por otro lado la materia es la causa de la forma en el sentido de que la forma no se da sin la materia y de otro modo, *"la materia y la forma son relativas la una a la otra, como dice Aristóteles en el segundo libro de la Física"* <sup>2</sup> así hemos establecido que la primera de las causas es la final y que la materia y la forma no existen separadas, pero podemos decir que hay anterioridad, de la materia en el orden de la generación a la forma, pero la forma es anterior en el orden de la sustancia, ya que es por ella por lo que la materia tiene existencia determinada. Y así la causa eficiente es anterior al fin en la generación y tiempo y el fin es anterior en cuanto a

---

<sup>1</sup> Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural*; ed. Tradición, trad. Abascal Salvador, México 1975 p. 53.

<sup>2</sup> Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural*; ed. Tradición, trad. Abascal Salvador, México 1975 p. 53.

la sustancia ,luego en lo que corresponde a la generación la material es anterior.

Se dice causa material a aquello de lo cual y en lo cual se hace algo, la materia es lo mutable y lo visible, es principio, y es indeterminación; está absolutamente relacionado con la forma, por ello ambas causas son intrínsecas al ser.

Nos interesa la causa formal y ésta es el acto o perfección intrínseca por el que una cosa es lo que es, en el ámbito de la sustancia o en el de los accidentes.

Ésta le hace ser en acto a la materia y la determina, como ya se mencionó arriba. Una es causa de otra según el sentido en que se diga, y por ello se dicen causas mutuas.

La causalidad se extiende al acto y a la potencia y de ese modo se dice que " la causa en acto es la que está produciendo su efecto como el constructor mientras construye... la causa en potencia es, aunque no este causando ningún efecto... puede producirlo" <sup>1</sup>. Luego la generación se da por causa en acto o podrá darse por que hay causalidad en potencia. De aquí que podamos decir que la causalidad constituye la dinámica del ser; ya que la causa formal y la material aunque constituyan intrínsecamente al ser y de ese modo se dicen estáticas, no quedan excluidas de

---

<sup>1</sup>Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural*; ed. Tradición, trad. Abascal Salvador, México 1975.

la dinámica de él, en el orden esencial y en el orden existencial se realizan ; *"en el orden esencial hay la forma física que determina la esencia sustancial o accidental de cada ser en sí"*<sup>1</sup> y en el sentido de que la forma es acto , es existente; y la materia, potencia de adquirir una forma mediante la actividad de una causa eficiente.

Es la causa eficiente a la que le pertenece la comunicación de la perfección propia, es decir *" transmitir al sujeto pasivo la perfección que lo constituye como efecto suyo, perfección que el agente debe tener en acto"* <sup>2</sup>. De este modo se afirma que el agente operante produce siempre algo semejante a sí mismo, que es en relación al acto por el que el agente actúa en cada caso. *" Producir un efecto es comunicar a la materia una forma semejante a la que posee la causa "* <sup>3</sup>. Es precisamente la forma el principio por el cual un ente actúa produciendo un efecto puesto que es en acto. Del mismo modo sucede en la generación de las sustancias sensibles.

Quedando expuesto el sentido de causa en Aristóteles y las relaciones causales, será conveniente continuar con la

---

<sup>1</sup>Grene. P.B., *Ontología, curso de filosofía tomista*; Herder, Barcelona 1985,p.223.

<sup>2</sup>Alvira, T; Clavel,L; Melendo,T., *Metafísica*; Eunsa , Pamplona 1989,. 202.

<sup>3</sup>Alvira, T; Clavel,L; Melendo,T., *Metafísica*; Eunsa , Pamplona 1989,.203.

generación según la causalidad y la no generabilidad de la forma.

Aristóteles en el libro siete de la *Metafísica* en los capítulos séptimo y octavo, afirma que "*de las cosas que se generan unas se generan por naturaleza, otras por arte y otras espontáneamente*" <sup>1</sup>, se dice que aquello que se genera por naturaleza tiene el principio de movimiento en sí mismo, a diferencia de la generación por arte, donde el principio está en otro.

En el arte se llaman producciones, es producido todo aquello cuya forma o esencia preexiste en el pensamiento del artífice, lo que parece no presentar gran problema de la no generabilidad de la forma a diferencia de la generación en la naturaleza ya que en la generación natural, la materia y el agente son realidades naturales con la misma forma del ser engendrado a distinción de la producción artificial.

La generación ya sea de cualquier tipo, tiene que ser por algo, desde algo y algo, parece que nos introducimos al terreno de la causalidad y de los principios de la generación para lo cual es necesario entender el movimiento o mejor dicho el cambio, ya que la generación es el tránsito del no ser al ser. Al decir aquello de lo que se genera se refiere a la materia,

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, VII-7 1032a 12-15.

la cual es ingenerable; principio de generación para las sustancias sensibles, preexistente, y la cual " *no da el nombre propio a la cosa engendrada*"<sup>1</sup> el que es dado por la determinación de la forma, ya que la materia es indeterminada ella misma. Cuando dice, aquello por obra de lo cual se genera, se refiere a una naturaleza específica o forma, la que viene desde otro. Al decir algo, se refiere a una sustancia o categoría; aquello que hace que este en acto es la forma; luego en toda generación es por la forma por lo que algo se hace en acto. El que venga de otro se refiere también a la causa eficiente, que de algún modo es quien transmite la forma y el acto, sin embargo la pregunta que se deriva es: ¿cómo es que la forma es transmitida ya que ésta es no generable?.

Como ya se ha dicho, la generación es un tránsito del no ser al ser, y para que haya generación " *Tres cosas se requieren: el ser en potencia, o sea la materia; que no este en acto, lo cual es la privación; aquello por lo que es en acto lo cual es la forma*"<sup>2</sup> De estos tres, dos son principios: la materia y la privación; la forma es aquello por lo que se da la producción, lo que ya se había afirmado.

---

<sup>1</sup>Reale, G., *Aristotele: Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978, nt.10.p.589.

<sup>2</sup>Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural*; De. Tradición, p.29.

La materia y la forma preexisten lo que veremos más adelante, el que la privación se requiera, es en el sentido de estar privado de la forma la cual es fin, se trata de una forma que determine a la materia como causa final, y no como negación como si la generación viniese del ser puro. Si afirmamos que la generación es desde algo, por algo y hacia algo, no podemos entender a la privación como una nada. Precisamente porque la materia preexiste, procede de ella misma y porque la forma preexiste, se llega a ella. " *Ni la materia primera ni la forma se producen ni se corrompen, porque toda producción es el paso de algo a algo. Mas el punto de partida es la materia, y el punto de llegada es la forma. Y si la materia y la forma produjeran, la materia lo sería de la materia y la forma de la forma, y así hasta el infinito. Por lo cual la producción no es sino del compuesto...*"<sup>1</sup>. De aquí afirmamos que la forma que se manifiesta en lo sensible es ingenerable, como tampoco la esencia, ya que la generación es a partir de algo, lo cual es la forma, que es condición de la generación; " *es condición del engendrarse y del devenir de las cosas en cuanto es no engendrable y no devenible*"<sup>2</sup>, y lo único generable es el compuesto de materia y forma a través de

---

<sup>1</sup>Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural.*, de. Tradición, p.35-36.

<sup>2</sup>Reale, G. *Aristotele: Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978 p.597.nt.1.

la unión de la materia y la forma que ellas mismas son no - generables.

Por otro lado la especie se dice causa de la generación<sup>1</sup>, es decir lo generado será siempre de la misma especie, en este sentido es como se dice que hay prioridad de la especie; "lo generante es tal cual lo generado pero no idéntico ni numéricamente uno, sino uno en especie" <sup>2</sup> Es decir que basta que lo generante actúe y sea causa de la especie en la materia; se distinguirán por el principio de individuación que es la materia, pero serán lo mismo por la especie lo generado y lo generante . <sup>3</sup>

" La causa del producirse en la materia de la forma es el generante ( causa eficiente)... ella pone de relieve la causa eficiente callando y presuponiendo la tarea de la causa formal". <sup>4</sup> No sólo la causa eficiente genera, sino que genera según la forma que le compete, por lo que resulta importante que la forma no sea generada, de otro modo sería hasta el infinito lo que es imposible. De aquí resulta de vital importancia la causa eficiente, puesto que con la pura forma no basta, es necesario un agente en acto que le proporcione el

---

<sup>1</sup> causa ejemplar.

<sup>2</sup>Aris.,*Metafisica.*, VII-8 1033b 30-33.

<sup>3</sup>Reale,G. *Aristotele:Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978 p.601-602,nt.16.

<sup>4</sup>Reale, G., *Aristotele:Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978 p.501.

acto a lo generado, y como no se pasa de la potencia al acto a no ser por un acto anterior, será indispensable el agente y el mismo es quien proporciona la forma, *"la forma no existe sino en el ser producido: lo que se produce está en vías de ser mientras se está produciendo el objeto. Se necesita además de la materia y de la forma, un principio activo del ser, y se llama causa eficiente, o motor, o agente, por lo cual es el principio del movimiento"* .<sup>1</sup>

Surge un cuarto principio, puesto que el agente tiende a un fin, de ahí que la primera de las causas es la final, ya que en razón de ella es por lo que se da la generación.

Hemos ya establecido en base a la generación las cuatro causas, que son la material, la formal, eficiente y final y cada una de ellas desarrolla un papel importante en la generación ya que además de ser causas son principios de ésta.

Podemos ya afirmar lo que Aristóteles escribe en el capítulo ocho de libro séptimo cuando dice: *"Está claro, por consiguiente, que la especie, o como haya que llamar a la forma que se manifiesta en lo sensible, no se genera, ni hay generación de ella, como tampoco de la esencia"*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural* ; De. tradición p.39.

<sup>2</sup>Aris., *Metafísica.*, VII-8 1033b 4-8.

En el libro ocho de la *Metafísica*, Aristóteles nos afirma que de lo único que hay generación es del compuesto de materia y forma ya que la forma es un principio para la generación y esto es por la prioridad del acto "*en cuanto todo lo que se engendra necesita de una causa eficiente ya en acto, entonces es obvio que tal causa en acto debe preceder lo causado y por eso es el acto anterior en tiempo a la potencia*"<sup>1</sup> Se refiere a la especie, es decir a la forma que será transmitida en el compuesto generado. Sin embargo, viene aquí el problema, ¿cómo es posible que la forma no se genere y sea transmitida desde el agente y que sólo se constituya en acto informado la materia?, ¿dónde queda la forma en el momento de la generación?. Se sabe que procede de la misma forma que la del agente y que es por él por lo que se principia la generación, pero queda la duda acerca de la no generabilidad de la forma, la materia se ve como evidente su preexistencia en el momento en que carece la forma que se busca como fin, pero la preexistencia de la forma no resulta tan evidente.

Profundizando en el libro XII de la *Metafísica*, donde replantea la cuestión de la sustancia sensible, las causas y principios, y la no generabilidad de la materia y la forma. Los

---

<sup>1</sup>Reale, G. *Aristotele:Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978 p.84.nt.10.

principios para que se de la generación que son la privación, el que subsista un substrato que es la materia y por otro lado la forma " tres son las causas y tres son los principios ( de la mutación de las sustancias) . Dos son contrarios: la especie ( la forma) y la privación; tercero la materia " <sup>1</sup> " Ya se ha demostrado que en todo cambio es necesario que haya un sujeto y dos contrarios. Por lo que es necesario que en la generación de la sustancia se den en estos<sup>2</sup>. La generación se deriva del ser en potencia de la materia y del no ser puesto que la potencia es no ser en acto. Así la materia es condición para la generación , " si es verdad que la generación tiene lugar desde la potencia es también verdad que no de cualquier potencia ... Cosas diversas se generan de materias diversas y de potencias diversas... tres son los principios de la mutación : dos contrarios y la materia ; en particular por la generación y la corrupción ( o sea por la mutación según la sustancia ) los tres principios son: la forma, la privación de la forma y la materia " .<sup>3</sup> Si la materia es principio y ésta no es generable, así será la forma, " la materia no se hace especie, es decir no se genera. Pero esto hay que entenderlo de la última

---

<sup>1</sup> Aquino, Tomás., In *Metaph.*, lecc.3, XII,3 1069b 32-34.

<sup>2</sup> Aquino, Tomás., In *Metaph.*, lecc.3, XII,3 1059b 32-34.

<sup>3</sup> Reale, G. *Aristotele: Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978 p.258.nt.1.

materia y de la última forma" <sup>1</sup>, puesto que la materia que se genera es la que es sujeto de la alteración que es la sustancia compuesta, es decir el *sinolón* .

¿ Por qué es por lo que la materia última y la forma última no se generan?, Aristóteles afirma que es necesario que haya un sujeto de cambio el cual es la materia y algo por lo que cambia, lo que ya habíamos dicho, es un agente, o motor , o principio de movimiento, y algo en lo cual cambie que es la forma de la cual estaba privada; dice que *" es necesario parar en el proceso de la generación de tal manera que haya una última forma y una última materia que no se generen "* <sup>2</sup> , ya que es imposible seguirse hasta el infinito. Hay que tener presente que el principio de la generación es la forma y la materia pero no son posibles sin un motor, la causa eficiente de toda sustancia es siempre otra sustancia puesto que es necesario que este en acto, la cual tiene la misma naturaleza que es lo que transmite la forma no generable al compuesto generado; es una misma forma pero no como una, puesto que se dan en dos materias distintas individuales.

---

<sup>1</sup>Aris.,*Metafisica.*, XII-3 1070a 38.

<sup>2</sup>Aris., *metafisica.*, XII-3 1070a 40.

Retomando lo anteriormente dicho, Aristóteles escribe:

" todas las sustancias que se generan, se generan o por naturaleza o por arte o por azar o por suerte. Es claro que los que se generan por arte se hacen a partir de algo semejante. Igual se ve en la naturaleza, porque el hombre engendra un hombre. Sin embargo, difiere el arte de la naturaleza porque el arte es principio de obrar en otro y la naturaleza es principio de obrar en el mismo".<sup>1</sup>, afirma que las cosas adquieren la forma de un motor igual, por ello la forma es semejante. Todo lo que se genera se genera por un semejante, por azar y suerte no se asemeja a su agente ya que no son causa *per se* sino *per accidens* .

Las causas motrices, dice Aristóteles son anteriores a sus efectos, es decir las causas formales y por ello no hay necesidad de que exista ninguna idea, " un hombre, en efecto, engendra a un hombre, uno individual a uno determinado " <sup>2</sup>. Por ello se dice que la causa eficiente tiene el mismo nombre o naturaleza, de la otra sustancia. ¿ Por qué es posible que la causa eficiente transmita su misma naturaleza al compuesto generado ? No es que exista la forma separada sin la materia ya

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, 1070a 4-9.

<sup>2</sup>Aris., *Metafísica.*, XII-3 1070a 28-30.

que ésta sólo se da en el sentido de informante de una materia, como se mencionó anteriormente, " fuera de las cosas, subsiste, no la forma o causa formal, sino sólo la causa eficiente " <sup>1</sup> la cual contiene una naturaleza específica que será transmitida al compuesto.

Ahora bien, con lo que se ha dicho hasta aquí de la forma, es que no es generable, y que la generación se da desde el no ente , pero entendido como potencia, como a-formalidad (privación). Hablar de generación es situarse en el tema del movimiento, y si lo que se genera es el compuesto de materia y forma es necesario tener una causa motriz, una especie ( forma) y una materia que sea preexistentes es decir el término a *quem* y el *ex quo*, que es la causa que es la sustancia; de otro modo la causa eficiente es la sustancia, la materia un móvil, y la especie a lo que llega, es decir la forma a la que se llega se identifica de cierto modo con la causa final, y a lo que se llega es a otra sustancia de la misma naturaleza. Hay generaciones donde la especie y el individuo no pueden separarse por su pobreza ontológica, sin embargo en los seres vivos es posible, puesto que su ser no se agota en el compuesto. En el vivo se puede separar su esencia distinguiendo sus principios y sus operaciones. La forma no se genera, en

---

<sup>1</sup>Reale, G., *Aristotele: Metafisica*; ed. Napoli Loffredo, 1978 vol. II, 2, p. 262, nt. 1.

ella, de cuyo no hay composición, es simple y viene de un unívoco, es decir procede de una forma semejante.

Hay una potencialidad, absoluta indeterminación que es la materia prima no hay ser en acto sino elementos necesarios para la generación, respecto de la materia primera, no es numéricamente una, puesto que en sí no contiene ninguna forma, pero sí porque es concebida sin ninguna de las características que hacen diferir una en número.<sup>1</sup> Ahora bien, la materia primera no entraña ninguna forma, pero no se despoja la materia de toda forma y de toda privación, ya que siempre existe bajo alguna forma, y por lo mismo que la materia prima no contiene forma alguna, es por ello por lo que no existe en acto, sino sólo en potencia, de aquí que sea un elemento para la generación del compuesto. El contener la especie se da en la generación el compuesto, de ahí que hay prioridad de la especie metafísicamente, temporalmente en el individuo se conjunta la especie, luego conjuntamente se generan materia y forma. La forma está en la causa motriz lo que ya debe ser claro hasta este punto, porque la causa eficiente tiene la forma final, preexiste en un ser en *entelequia*, no es que en algún momento sea en potencia pues a la forma le compete el acto, sino que aparece conjuntamente con la materia en la medida que el agente la contiene. La materia prima de la generación es potencia

---

<sup>1</sup>Aquino, Tomás., *Los principios de la realidad natural*; ed. Tradición p.37.

respecto a un acto, de alguna forma contiene la especie en potencia sin contenerla todavía (en el sentido de que la materia es potencia para recibir la forma), aunque la forma es acto esto se da por una indeterminación proporcional por la analogía entre los principios, la proporción entre la materia y forma, causa eficiente y final, es igual pero no idéntica en los seres particulares.

Ha quedado claro que *"la naturaleza de la cosa parece ser sustancia determinada, pues la naturaleza de la cosa es aquello en lo cual termina la generación natural, la forma ... también es sustancia el compuesto de materia y forma"*<sup>1</sup>. Y que la causa formal empieza a existir al mismo tiempo que la cosa de la cual es causa, como lo afirma Aristóteles, si hablamos de causa, será necesario profundizar como lo ha hecho el mismo Aristóteles en la cuestión de las causas y principios, lo que relacionaremos en orden a la generación, puesto que anteriormente hemos dicho que hay una proporcionalidad entre los principios y las causas, es decir entre la materia y la forma; y la causa eficiente y la final.

*"En cierta manera son distintos los principios y las causas de cosas distintas, y en cierta manera son iguales, según la universalidad y la proporción"*<sup>2</sup>. De primer momento parece ser esto contradictorio, pero no hay que perder de vista que la Metafísica de Aristóteles es analógica, y lo que está planteado es la analogía de las causas y de los principios. Ampliemos lo que quiere decir, en un sentido diferentes... en otro los

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, XII-3 1070a 4-13.

<sup>2</sup>Aris., *Metafísica.*, XII-3 1070a 31-33.

mismos, los principios de las cosas diferentes son diferentes..., en qué sentido se dicen los mismos y en qué sentido se dicen diferentes. Tal habrá que explicar. Aristóteles plantea una aporía y dice: *"si fuesen los mismos principios los de la sustancia y los de los otros géneros, o sería necesario que esos principios existieran fuera de la sustancia y de los otros géneros, o sería necesario que estuviesen en el género de la sustancia o en algún otro género"*<sup>1</sup>. Tomás de Aquino opina que no existen fuera de la sustancia y de los otros predicamentos pues hace falta que sean anteriores tanto a la sustancia como a los otros predicamentos <sup>2</sup>, precisamente por ser anteriores, se dicen principios y se dice que aquello que es anterior es lo más común en el ser.

La solución está en cuanto que proporcionalmente son los mismos desde el punto de vista de las causas extrínsecas y también desde las intrínsecas. *"Pero de cosas distintas los principios próximos, pues no son los mismos sino proporcionalmente. Como si alguien dice que las tres cosas mencionadas se dan en la generación de los cuerpos simples como forma privación y materia. Pero diversos en los diversos*

---

<sup>1</sup>Aris., Metafísica .,1070b 4.

<sup>2</sup>Aris., Metafísica ., 1070b 4.

*géneros*.<sup>1</sup>. Vemos como en efecto la materia, la forma y la privación son los principios preexistentes de la generación, pero hay que saber que se requiere también de la causa eficiente y final las cuales son las causas extrínsecas a diferencia de la materia y la forma que son las intrínsecas. Y dice: *"Puesto que no sólo son causas las que son intrínsecas a la cosa, sino también las que están fuera de la cosa, como la motriz, es evidente que se distinguen el principio y el elemento, pero ambos se llaman causas y el principio en cierta manera, se divide en ellas"* <sup>2</sup>, Tomás de Aquino comenta que principio se dice de lo que está fuera como causa motriz, y por ello el movimiento es principio; elemento es la causa intrínseca de la cual se constituye una cosa. El motor es un principio, la proporción se refiere a tres elementos de todas las cosas, es decir materia, forma y privación en cuanto a la a-formalidad, y sin embargo los principios y las causas son cuatro puesto que se añade a los elementos la causa motriz y como ya hemos dicho la causa final viene desde la intención del que mueve, el punto es que no son iguales en todas las cosas sino distintas en cosas diferentes *"la especie la materia y la*

---

<sup>1</sup>Aris., 1070b 10-21.

<sup>2</sup>Aris., 1070b 22-30.

*privación son distintos en distintos de la misma manera " 1*  
igual que la motriz es la primera de las causas.

El motor y la forma son reductibles, lo que veremos más adelante como causa eficiente y causa formal en la generación; lo que muestra es que los principios no son los mismos en todas las cosas *secundum rem*, sino *secundum proportionem, simpliciter* son los mismos en todo según las causas asignadas<sup>2</sup>. Se dice que es por el; motor, por lo que existe la forma o la privación en la materia : "*pues el género de los motores en el, hay que arribar a algo uno que mueve... Por lo tanto aquel primer motor uno e idéntico es el primer principio de todas las cosas*"<sup>3</sup>, vemos como en la generación, la causa eficiente es el primer principio, por lo que el compuesto se genera, dando a la privación de la materia, la misma forma que le corresponde al motor, pero en una materia distinta. Por otro lado, los primeros principios en el género de la sustancia, son la materia y la forma, que son causas internas.

Se dice que son los mismos principios de todas las cosas proporcionalmente, y se dice que lo son de una manera por el acto y la potencia "*porque es uno el acto y una la potencia que*

---

<sup>1</sup>Aquino, Tomás., In *Metaph.*, XII, lecc. 4 1070b nt.9.

<sup>2</sup>Cf. Aquino, Tomás ., In *metaph.*, XII, lecc. 4 nt.10.

<sup>3</sup>Aquino, Tomás ., In *Metaph.*, XII, lecc. 4. nt.11.

son principios de cosas distintas",<sup>1</sup>, de otra manera, se dan la potencia y el acto de distinto modo en algunas cosas. Y afirma que lo mismo en algunas cosas está en acto y otras en potencia "lo cual es evidente en todas las cosas generables y corruptibles, y en las móviles y en las contingentes".<sup>2</sup>

El acto y la potencia caen en las causas ya que la forma es acto, y la privación es un cierto acto<sup>3</sup>, y la materia es potencia, puesto que puede ser ambas cosas, forma o privación, "así, es evidente que la potencia y el acto en lo mismo se reducen a la materia y a la forma y a la privación; y que el acto y la potencia, en las cosas diversas, difieren de una sola manera: que no es igual en todos, sino de una manera en unos y de otros."<sup>4</sup> Pero las extrínsecas no se reducen a la materia y a la forma, es una causa motora la que más bien es acto.

De las cosas que se generan singularmente, puesto que la generación es particular, vienen de cosas particulares, es decir de un principio singular, pero hay principios que tienen un significado universal, como lo son el acto y la potencia, lo que no significa que la materia sea universal.

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, XII-4 1071a 3-17.

<sup>2</sup>Aquino, Tomás., In *Metaph.*; XII, lecc. 4. 1071a 3-22. nt. 9.

<sup>3</sup>Cf. Aris., *Metafísica.*, XII-4 1071a 3-17.

<sup>4</sup>Aquino, Tomás., In *Metaph.*, XII-4 1071a 3-33. nt. 11.

*"El principio universal pertenece al efecto tomado universalmente, como el hombre del hombre. Pero puesto que no existe un hombre universal subsistente, no existirá un principio universal del hombre universal."* <sup>1</sup> Sólo un particular de un particular. Pero los principios de las sustancias son los mismos universalmente para todas las cosas y como dice Aristóteles que aquello que no está en el mismo género tienen cosas diferentes, así en la generación lo que tiene la misma especie tendrá principios y causas iguales, pero diferentes en cuanto al número, una forma y una materia, es decir como particular concreto pero universalmente los mismos.

Así que: *"son concretamente diversos por las diversas cosas, pero analógicamente se pueden considerar idénticas por todas las cosas. Las cuatro causas ( forma, privación, materia y principio eficiente ) se pueden reducir a tres, si se tiene en cuenta el hecho que la causa eficiente tiene siempre la misma forma de la cosa producida... La causa formal de todos modos no absorbe a la causa eficiente "*. <sup>2</sup>

Así nos podemos dar cuenta que las causas en la generación, universalmente son las mismas y de ese modo son

---

<sup>1</sup>Aquino, Tomás ., In *metaph.*, 1072a 17-29.

<sup>2</sup>Reale, G., *Aristotle: Metafisica.*, ed. Napoli Loffredo , p.267-268.nt.1.

principios, sin embargo es por sus principios intrínsecos y en especial por la materia por lo que son distintos, ya que se individualiza y como la forma sólo se da en la materia informando esa materia y no otra es por lo que se dicen distintos, en el concreto, ya que las cosas son diversas.

Concluyendo con esto y resumiendo: el modo de darse los principios no es idéntico, la proporción gobierna universalmente pero no se da de modo igual en cada uno de los distintos seres, porque de lo contrario, se caería en univocidad y no hay que olvidar la analogía aristotélica. Son proporcionalmente los mismos porque en toda sustancia sensible se da la materia y la forma, también la eficiente y la final (o privación de una forma). Ahora bien, desde la generación, para que aparezca el compuesto se requiere cierta semejanza, la permanencia de la especie, es decir lo que se va a generar es de la misma especie; ya que la forma aparece conjuntamente con el compuesto, viene de la causa eficiente en acto y en el compuesto aparece una forma análoga a la de la causa eficiente, no hay transmisión de la forma en sentido absoluto, ya que la forma no se da separada de la materia sino sólo en el compuesto, se da individualizada por la materia. No está nunca en potencia, aparece por la generación del compuesto individualmente, su forma es el principio de movimiento y de quietud, es lo permanente de él.

Con los seres artificiales, sucede de otro modo, ya que la forma es accidente y la materia es sustancial esto en el compuesto, no existe una unidad tan radical como en los seres naturales, las formas artificiales se pueden generar a través del arte, sin embargo en las naturales la forma ha de ser vista desde la causalidad y como dice Tomás de Aquino, la forma no se genera porque no hay nada anterior a ella.

### 3.3 EFICIENCIA Y FINALIDAD EN LA GENERACIÓN NATURAL.

Hemos establecido que la primera de las causas es la última de ellas; es por la forma por lo que hay una identidad entre las causas extrínsecas, es punto de partida y es punto de llegada, hemos visto como a partir de una forma en acto que ejerce la actividad motora, comunica a una materia una forma semejante, la que se constituye con la materia y se genera un compuesto. *"la identidad del movimiento hay que buscarla en lo que da unidad a todas las formas que se despliegan a lo largo del movimiento... incluidas en la forma del punto de partida y del punto de llegada"*<sup>1</sup>, esto se manifiesta más allá del tiempo, sin embargo no está presente en el conocimiento de la

---

<sup>1</sup>Sánchez Garay, J., *Los sentidos de la forma en Aristóteles*; Eunsa, Pamplona 1987, p.274.

misma realidad de las formas actuales, es más bien una identidad oculta como dice Jesús de Garay.

Y este ser oculto se refiere a la causa final, por ello se dice que todo agente actúa en orden a un fin el cual es el fin de la generación. *"En consecuencia, la naturaleza es ante todo fin, ya que es el fin el que determina la unidad del movimiento. La búsqueda de la identidad activa la naturaleza es el fin: La naturaleza es fin y causa final."*<sup>1</sup> de este modo decimos que todo lo que se genera es en vistas a un fin, y es por la idea originaria de la cual provendrá la forma y al mismo tiempo la generación se hace fin como lo afirma Aristóteles en la *Metafísica* en el libro IX capítulo 8.

Es la naturaleza , es decir la forma la que lleva con sigo el núcleo inteligible *"la naturaleza es portadora de la itegibilidad de un ser. Aquí se funda lo que luego se establecerá como postulado fundamental de todos los aforismos de la naturaleza."*<sup>2</sup> Y es por la forma por lo que el compuesto generado en inteligible no por la materia, y esto es porque la forma, hace ser al ser lo que es, determinando su esencia, pero se da en la materia, así que se cosiera con ella.

---

<sup>1</sup>Sánchez Garay, J., *Los sentidos de la forma en Aristóteles*; Eunsa, Pamplona 1987 p. 276.

<sup>2</sup>Sánchez Garay, J., *Los sentidos de la forma en Aristóteles*; Eunsa, Pamplona 1987 p.185.nt.133.

Se dice que las formas materiales dispersas en el tiempo y el espacio están ordenadas en la forma que es fin, ya que todo es por el fin mismo, por ello podemos decir que de algún modo en la generación, la causa eficiente es por la causa final no tanto que se reduzcan a una sólo puesto que en el tiempo la eficiente es anterior a la final, precisamente es final puesto que es a lo que llega la generación. Retomando lo que dice el libro V , la identidad del fin es la que le da una prioridad frente a las otras causas, y se fundamenta en la forma como fin. *"La causa formal no antecede al movimiento. La forma subraya Aristóteles en el libro VII capítulo 8 de la Metafísica, no antecede a la generación y a la corrupción sino que la prioridad reside en el principio de movimiento"*<sup>1</sup>. La forma como causa está implicada en el movimiento, en último término las causas se "reducirán" a la formal hay una identificación de la esencia y la causa formal.

Ahora bien el movimiento es formal, su acto es el del mismo movimiento *"la formalidad acompaña a cada movimiento al principio, cuando se está realizando, y cuando termina"*<sup>2</sup>, así

---

<sup>1</sup> Sánchez Garay, J., *Los sentidos de la forma en Aristóteles*; Eunsa, Pamplona 1987.p. 287.

<sup>2</sup> Sánchez Garay, J., *Los sentidos de la forma en Aristóteles*; Eunsa, Pamplona 1987 p. 288.

Aristóteles afirma en la Física que la causa motriz lleva una forma, la que es principio y causa de movimiento.

En consecuencia, las causas se "reducen" de algún modo a la forma, pues la actividad del agente y la ordenación al fin son por la forma, de este modo podemos ver que la forma de suyo no es generable, puesto que ella es principio y causa de la generación ya sea desde la causa eficiente o la causa final aunque el término de la generación sea una forma, pero es el de una forma en una materia, por lo tanto del compuesto.

#### 3.4 TÉRMINO DE LA GENERACIÓN.

Después de esta exposición sobre la causalidad y la generación en orden a la forma podemos establecer algunos postulados básicos. Estamos en condición de afirmar que la causa es lo que da el principio del cambio, luego la generación procede de la causalidad. Lo generado es después de la generación. La materia, la forma y la privación son los principios y cada uno de estos se dice anterior respecto del otro. De este modo en la generación la materia es anterior así como la causa eficiente y de otro modo la forma es anterior en un sentido metafísico. Es por la forma por lo que el motor se mueve, es la forma a lo que la generación llega.

Ante el problema de la no generabilidad de la forma y de la comunicación de ésta, afirmamos que es la causa eficiente la que comunica su perfección propia, la forma que es anterior metafísicamente contenida en la causa eficiente que opera. Produce algo semejante. Así la forma es principio en cuanto que está en el motor. Luego se dice que la generación es por la forma. Por lo que se llega al acto ; es condición de la generación por su misma ingenerabilidad y de ahí que es por una causa eficiente por lo que se comunica según la forma, la que no existe hasta lo generado. Ante la pregunta sobre el dónde se localiza durante la generación, parece no proceder si se tiene en cuenta que su anterioridad no es de orden evidente, sino metafísico. Lo cual no es imaginable ya que la forma está contenida en un ser anterior y de este procede y se actualiza pero no durante la generación sino hasta el compuesto generado, lo que no significa que el proceso este como en potencia de ser o que sea fuera de la materia.

No es la forma la que subsiste fuera de la materia, sino la causa eficiente y en ella la forma y, en la materia al darse la forma , lo generado. Es cuando se alcanza el término y por ello se dice causa final. Si es contenida en la causa eficiente entonces no es generada sino comunicada desde un ser de la misma naturaleza. En cuanto a la reducción de las causas a la forma es algo aventurado, no se dice en un sentido absoluto,

pero sí puesto que la forma de una u otra manera está presente en cuanto a las causas. Parece que la forma es lo que interrelaciona a las demás y es por ella por lo que se da el cambio. La forma garantiza la generación y es al lo último que llega la generación. La causa final contiene a la forma y viene desde el principio en la comunicación de la forma misma, por lo que sin forma no sería posible la generación ni la corrupción, aunque la forma no pre - exista antes de ésta.

### 3.5 LA FORMA POIÉTICA EN SU DIMENSIÓN CAUSAL.

Ya planteada la generación desde la forma, y concluyendo que en el ser vivo forma y fin, se identifican puesto que el generante es un ser de la misma especie, podemos ahora afirmar que la generación es un movimiento, un cambio sustancial del no-ser al ser, lo cual es un movimiento metafísico. Y debido a que la generación, según Aristóteles en el libro VII de la *Metafísica* se da de tres modos: la generación natural, la generación artificial y la espontánea. Sin embargo a la que propiamente llama generación es a la natural, y a la artificial la denomina producción<sup>1</sup>. Es aquí donde cabe la analogía de la que hemos hablado; la causalidad de la forma en un ámbito productivo en relación a la generación de lo artificial es decir, la producción.

Es en la *Poética* aristotélica donde se habla del arte; del modo de producir un artefacto desde una forma que ha sido ideada en la mente del artista hacia una materia que será informada. Este tránsito de la forma a la materia se da de modo análogo a la generación.

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, VII-7 1032a 12-15.

En la *Poética*, se desarrolla el producir a través de la noción de imitación (*mímesis*), este término no ha quedado muy claro, puesto que es difícil de entender; "pero no hay duda que en su mente el arte era esencialmente imitativo, y que la diversidad de las bellas artes era debida a los medios diversos a que recurrían para imitar. En todas las artes, los medios usados por los artistas consisten en una forma y algo que por ella es informado. Hemos llamado a este algo materia"<sup>1</sup>.

Aristóteles dice: "así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte...), y otros mediante la voz, así también entre las artes dichas todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía..."<sup>2</sup>; se dan medios como los colores figuras etc., con los cuales se llevará a cabo la información de la forma a la materia. Es así que, aquello que se imita, es aquella forma pre-ideada en la mente del artista.

En cuanto a su dimensión causal, Aristóteles dice que, de los principios "unos son intrínsecos y otros extrínsecos. Por eso es principio la naturaleza, la inteligencia, el designio, la sustancia y la causa final, pues el principio del

---

<sup>1</sup>Gilson, Etienne., *Pintura y realidad*; trad. Senot F.M., ed. Aguilar, Madrid 1961, p.114.

<sup>2</sup>Aris., *Poet.*, I 1447 19-30.

*conocimiento y del movimiento de muchas cosas es lo Bueno y lo Bello*"<sup>1</sup>. Esta es la misma estructura que se da en la generación y es también un movimiento causal el de la producción, donde las causas son los principios tanto las extrínsecas que son la eficiente y la final, como las intrínsecas que son la materia y la forma.

En la producción la causa eficiente es el artista, es decir quien inicia la actividad de la producción, la causa final es la instauración de la obra de arte en el ser en donde se identifica la causa formal, la cual procede de la inteligencia y el designio de la causa eficiente ; siendo la causa material ; *"la materia inmanente de la que algo se hace; por ejemplo, el bronce es causa de la estatua"*<sup>2</sup>; la materia, es lo ya dado por la naturaleza y, en cuanto a la otra causa inmanente, Aristóteles la denomina *especie y modelo*; esto es *"el enunciado de la esencia y sus géneros"*<sup>3</sup>. La idea original es precisamente el modelo de la forma el cual procede del agente, en su tránsito de la forma a la materia es análogo al de la generación como ya se ha dicho ; es así como se afirma junto con Aristóteles: *" tanto el arte de la escultura como el*

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica.*, V-2 1013a 20-25.

<sup>2</sup>Aris., *Metafísica.*, V-2 1013 a 25-27.

<sup>3</sup>Aris., *Metafísica.*, V-2 1030a 27-30.

bronce son causas de la estatua, no con respecto a otra cosa, sino a la estatua ; y no del mismo modo, sino una como materia y la otra como fuente de movimiento"<sup>1</sup>. Así como el padre es causa del hijo.

*"Realmente el arte del escultor, que desempeña en las obras de arte, el mismo papel que la forma en la obra de la naturaleza, es descrito aquí como causa del movimiento... es la causa del movimiento lo que cambia el bronce en estatua"*<sup>2</sup>.

En los seres naturales la causa del movimiento que los hace ser es su forma, pero en la naturaleza la forma es la causa interna del movimiento, cuyo último término es el ser actual de la cosa natural, a diferencia en la obra de arte la forma es introducida en una materia externamente por la acción del artista; mediante la actividad poiética. En la producción el agente y la forma guardan una relación más íntima.

En la generación, la forma es de la misma naturaleza, esto es en cuanto que la esencia, es así como se entiende como principio de operación, como naturaleza operante; donde la forma se identifica con la causa final *"la forma es la causa final de la génesis del ser del cual es forma"*<sup>3</sup>. La forma es el

---

<sup>1</sup>Aris., *Metafísica* ., V-2 1013b 2-9.

<sup>2</sup>Gilson, E., *Pintura y realidad.*, Trad. Senot F.M., , p.114-115.

<sup>3</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad.*, Trad. Senot F.M., , p. 115.

principio y del mismo modo es lo que llega a ser y finalmente es la forma en su fin.

La diferencia en la analogía es, que en la generación el principio es por la misma naturaleza y en el arte es por la cierta *práxis* (la acción). En el "*proceso poiético en Aristóteles en la dimensión del ser del arte el hombre sólo conoce haciendo, rectificando , en donde la obra y su generación son por una causa...*" <sup>1</sup>. Aristóteles dice que el fin del arte no es sino la representación de la acción, esto es bajo la perspectiva de la cierta *práxis*; pues *poiéticamente* hay un tránsito al Fin que es la obra, "*siendo que la poiesis también es actividad y ésta ha de ser "vida" , debe manifestar algo cuyo fin sea acción*". <sup>2</sup>

Es claro como el arte es un movimiento del no - ser al ser, pues el fin del arte es causado, además de ser actividad es una cierta *imitación* idea originaria que al ser producida acaece en la realidad. Podemos preguntar ahora, de dónde surge la forma. La forma en este sentido se traduce en la intención, es así como se presentará como causa final. La intención debe darse durante todo el proceso productivo.

---

<sup>1</sup>Aspe Armella, Virginia., ed. Cit .p.88.

<sup>2</sup>Aspe Armella , Virginia., ed. Cit. P. 91.

La forma proviene de alguna manera de la naturaleza, pues proviene de " una imagen más o menos vaga y cambiante, producida al contacto con la realidad y muchas veces, con ocasión de alguna sensación " <sup>1</sup>, (esto muy a mi parecer es lo que parece concordar con la imitación aristotélica en un primer sentido, sin embargo hay que subrayar que "este fenómeno está dominado más por la imaginación creadora del artista, que por los datos percibidos de la realidad" <sup>2</sup>). Es así como la imitación, no se traduce como mera copia. Hay objetos imitados, es verdad, pero "se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar medios diversos, o por imitar objetos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo" <sup>3</sup>. Imitar es entonces la imitación del modelo o del paradigma , el cual es la forma ideada. La *mímesis* es actividad de la *poíesis* , pero no es toda la actividad. Mediante la *mímesis* se traduce la forma; en el hacer *mimético* el artista alcanza instaurar el ser de la obra, "por la *mímesis* aristotélica es posible la creación del hecho"<sup>4</sup>. La *mímesis* es una actividad la cual se "utiliza para

---

<sup>1</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad.*, Trad. Senot F.M., , p.116.

<sup>2</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad.*, Trad. Senot F.M., , p.117

<sup>3</sup> *Aris.*, *Poet.*; I 1447a 15-20.

<sup>4</sup> *Aspe Armella, Virginia.*, ed. Cit..p.128.nt.227.

*aprehender mas sobre el objeto*<sup>1</sup>; la propia *mímesis* es de la actividad del hombre *"cada una de las imitaciones dichas tendrá estas diferencias, y será diversa por imitar cosas diversas"*<sup>2</sup>.

El objetivo es el paradigma, la forma contenida en la mente del artista el cual se conoce en la actividad *mimética*, es así como en la producción sólo se conoce haciendo, en la propia actividad.

El objeto que se ha de conocer a través de la actividad, tiene su origen en la naturaleza *"parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación, y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos... es prueba de esto lo que sucede en la práctica"*<sup>3</sup>. Esto afirma que además de tener un origen en la naturaleza, la *mímesis* es una actividad connatural al hombre y además se reafirma como un modo de conocimiento. La *mímesis* da el conocimiento de la forma, *"por ser anterior a su encarnación plástica, la forma concebida por el pintor no puede describirse en sí misma, sólo es conocida por sus efectos. Sin*

---

<sup>1</sup>Aspe Armella, Virginia. , ed. Cit. P. 128. Nt. 227.

<sup>2</sup>Aris., Poet. 2 1448a 5-10.

<sup>3</sup>Aris., Poet., 4, 1448 4-9.

embargo, no podría hablarse de arte sin decir algo sobre la forma inicial que es el origen de todo el proceso creador"<sup>1</sup>. Nos referimos a la intención que en cuanto modo se identifica con el modelo, o la "imagen más o menos fluida... o un especie de esquema móvil"<sup>2</sup>, el cual se traduce en germen en palabras de Gilson.

Hay que subrayar el estatuto de conocimiento que procede de una razón práctica, de un intelecto donde hay intención, sólo que aquí el conocimiento será aquello a descubrir.

Existe un cierto misterio, pues aun cuando se posee la forma ideada o germinal y ésta se conoce vagamente, el conocer del objeto dado no se realiza hasta que la obra sea culminada; el artista se vuelve en el proceso un descubridor de lo que ha gestado, se vuelve cómplice de la verdad que acaecerá en el producto final. Por ello en los capítulos anteriores hemos llamado a la forma originaria una especie de intuición original, en el sentido de que el artista es un visionario<sup>3</sup> y ha intuido desde su punto de origen una posible verdad que cobrará su ser en un proceso poiético; sin embargo el conocer de la obra, no es todo en la actividad. Aquello intuido aun no

---

<sup>1</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad*, Trad. Senet F.M., p.127.

<sup>2</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad*, Trad. Senet F.M., p. 127.

<sup>3</sup> Capítulo 2., 2.1.1 Materia natural y forma natura., a) Agente y materia.

ha sido desvelado, y durante la acción sigue siendo un misterio a descubrir.

La idea originaria va madurando en el proceso, donde cabe todo tipo de imaginación y fantasía. En este proceso el principio de no contradicción pierde su vigencia.

Pero la *intuición original* no se da en cualquier mente, sino en la mente del *genio*, aquel visionario que siente horror ante el vacío. La misma naturaleza le propone al *genio*, un tiempo y un espacio donde él, es capaz de instaurar un ser bello. *"El artista creador, cuya imaginación es perseguida por formas rudimentarias o indistintas, es un hombre cuya mano hará de ellas realmente lo que oscuramente pretende ser. Para permitirle ver sus propias imágenes, la mano del pintor debe darles ser real"*<sup>1</sup>.

Ahora podemos decir que aquello a imitar es la visión o intuición original, es decir la forma germinal. Se da así la *mímesis*, como actividad al modo de la naturaleza. Es donde en la actividad mimética se da el conocer del objeto, pero la verdad no se da en el conocimiento sino en el ser mismo de la obra. No se trata de una adecuación con la cosa en la mente, se ha ido imitando desde su origen. No es una verdad de conformidad con el modelo estrictamente, sino que es "al

---

<sup>1</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad.*, ed. Cit. Trad. Senot F.M., p. 130.

hablar de la verdad artística un poeta quiere decir, que algo que no era sino una indistinta y borrosa imagen en su espíritu se ha convertido en una realidad en su obra"<sup>1</sup>.

Concluimos que, el conocimiento acompaña a la producción desde su comienzo hasta el fin y por ello nos hemos referido a un tránsito de la forma "pero, en la medida que es creador el arte no es reductible a ninguna clase de conocimiento, por la simple razón de que todavía no se ha hecho que sea , no existe aun; por consecuencia, no puede ser objeto de conocimiento"<sup>2</sup>, sino un misterio a descubrir y fundar.

El transitar de la forma se refiere a que " la forma no sólo está encarnada, es siempre encarnación"<sup>3</sup>, encarnación desde la mente del artista, como encarnación en una materia la cual cede su ser para convertirse en obra de arte. Este ceder su forma de la materia, es lo que E.Gilson ha denominado como "vocación formal" de la materia.

---

<sup>1</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad*, Ed cit. Trad. Senot F.M., p.131.

<sup>2</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad*, Ed cit. Trad. Senot F.M., p. 131.

<sup>3</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad*, Trad. Senot F.M., p.134.nt.31.

### 3.6 EL CEDER DE LA MATERIA A LA FORMA:

No podría darse ninguna actividad *poiética* sin materia, pues continuamente nos hemos de referir a ella en la información exterior que el artista plasma sobre ella. La materia dada en la naturaleza de ninguna manera es materia prima, pues en lo ya dado toda materia está ya informada por una forma natural correspondiente. Para el artista, esa materia representa un vacío, el cual ha de ser llenado; la ha de transformar en una materia artística dotada de una forma original.

No cualquier materia es apta para recibir la forma ideada, sino que la materia ha de tener *"una vocación formal de todas y cada una de las clases de material ha disposición del artista"*<sup>1</sup>.

Pero antes de hablar de la *vocación formal de la materia*, es necesario hacer notar la dimensión causal de la materia, puesto que no es únicamente un paciente, sino que se da un verdadero devenir en ella, siendo ella misma principio causal, en palabras de Aristóteles : para cualquier cosa que va a ser

---

<sup>1</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad.*, Trad. Senot F.M., .p.48-51. Cf. p.47.nt.11.

es un "venir al ser desde otra cosa"<sup>1</sup>, esto significa que aquello otro de lo que viene el ser es de la materia, de este modo es el sustrato "del que procede lo que viene al ser"<sup>2</sup>. Es importante hacer notar que la materia no es simple ausencia de ser, pues para que se de el devenir debe haber una forma anterior, "toda generación , o devenir, supone el no ser lo que va a ser al término del proceso. Esta noción es muy simple: lo que ya no es no puede llegar a ser; en otras palabras, todo devenir es el advenimiento al ser de algo, que , al principio del proceso, no era"<sup>3</sup>, nos enfrentamos ahora a la noción de privación, la cual es la ausencia en una materia, de lo que va a ser en el final del proceso. La privación de la materia, nos introduce en el orden de la forma; no hay que olvidar que materia y forma siempre serán correlativos, y ahora también lo será la privación. En todo devenir, es decir en toda producción, siempre estará presente la privación, el no - ser en cierto modo. El producir será a partir de la privación, por el no ser de la forma original en determinada materia. Es a través de la noción de privación por lo que podemos establecer contacto con la vocación formal de la materia, pues "La

---

<sup>1</sup>Aris., Física., I,7 189b 33.

<sup>2</sup>Aris., Física., I-7 190b 1-4.

<sup>3</sup>Gilson, E., Pintura y realidad., De. Aguilar. Madrid 1961 p.91.

noción de privación señala el no ser de algo que debe ser, o, en otras palabras, la ausencia de algo que debería haber. En este sentido el devenir de toda obra de arte consiste en sustituir con la presencia de una forma determinada la privación de esa forma en una determinada materia" <sup>1</sup>.

Demos cuenta que según el planteamiento aristotélico en la interpretación de Gilson, la materia tiene una cierta aspiración a una forma cambiando su privación a un sentido positivo de ser. Ahora podemos hablar de la vocación formal de la materia en tanto un ceder de la materia y la forma natural a la forma original.

"La vocación formal de la materia implica la consecuencia de que, una vez seleccionada por el pintor e incorporada a su obra, cada clase de material habrá de ser usada conforme a su propia naturaleza"<sup>2</sup>, por ello es que la materia es tan importante, pues no basta la pura idea, la materia es responsable por decirlo así, de que la obra sea bien ejecutada; pero es el artista el que ha de juzgar sobre la materia. Gilson dice que la vocación formal otorga tanto posibilidades como límites y es así como la causa material es " un factor

---

<sup>1</sup> Gilson, E., Pintura y realidad., De. Aguilar. Madrid 1961 p.92.

<sup>2</sup> Gilson, E., Pintura y realidad., De. Aguilar. Madrid 1961 p.47.

*determinante en la génesis de las obras de arte*<sup>1</sup>. La vocación formal de la materia también es cómplice de la verdad óptica de la obra de arte.

Para Marx, la práctica como fundamento del hombre en cuanto ser histórico social, capaz de transformar y crear así un mundo a su medida, es el modo como se relaciona estéticamente con la realidad<sup>2</sup>. Para Marx hay un contacto de la actividad humana con la naturaleza, esto es con la materia pre - establecida, donde el hombre ejerce una acción real sobre la materia, haciendo una producción material donde se instaura una nueva realidad con una materia que anteriormente era ya real, y es entonces como la materia natural queda humanizada. Por ello el artista es creador en un sentido, pues aunque no crea de la nada, y es productor desde una materia existente, lo que logra crear es la humanización de lo ya dado en cierto sentido. El ser de la obra ahora cobra existencia ya no por la naturaleza, sino por el hombre; pues de acuerdo con la teoría marxista, la producción es un proceso de transformación de la naturaleza, y de creación de un mundo de objetos humanos; donde el hombre se ha de enfrentar a un mundo dado, y ha de descubrir la *vocación formal de la materia* para que ésta le sirva como

---

<sup>1</sup> Gilson, E., *Pintura y realidad*, De. Aguilar. Madrid 1961 p.48.

<sup>2</sup>Cf. Sánchez Vásquez, A., *Las ideas estéticas de Marx*; Biblioteca Era, México 1991 p.50.

principio causal en su producir *poiético*. El artista como visionario ha de ser capaz de notar aquello que la naturaleza no otorgó a la materia, mas que de un modo potencial e implícito, explicitando así su propia *vocación formal*. Aun cuando la forma original sea exclusiva de la mente del genio, la materia tiene esa disposición a ceder ante ella su propia forma, es decir la materia presenta en sí misma de un modo oculto y misterioso al artífice esa disposición de ceder su forma para adoptar la forma germinal.

### 3.7 FANTASÍA POIÉTICA.

La actividad *poiética* está completamente involucrada con la idea de la fantasía. Es Aristóteles mismo quien formula el concepto de la fantasía artística según Menéndez y Pelayo<sup>1</sup>, "*lo que se ha pensado siempre bajo el nombre de fantasía es una capacidad imaginativa con poder de invención*"<sup>2</sup>.

Comencemos por investigar lo que es la fantasía en un contexto potencial; la imaginación es un sentido interno; Aristóteles en el libro Sobre el alma se plantea el problema de si "*la fantasía es algo en virtud de lo cual decimos que se*

---

<sup>1</sup>Cf. Menendez y Pelayo., *Historia de las ideas estéticas en España*; tomo.I.

<sup>2</sup>Ramos, Samuel., *Filosofía de la vida artística*; Austral, Argentina 1950.p.47.

*producen en nosotros imágenes, sin hablar metafóricamente, entonces es ella una facultad o un hábito cuyo objeto son las imágenes, por la cual juzgamos con verdad o con error* <sup>1</sup>.

Según la definición aristotélica de la fantasía se dice que es *"un movimiento producido por el sentido en cuanto está en acto"*<sup>2</sup>, la imaginación es un movimiento ya que algo imagina, se mueve por aquellas representaciones de la fantasía, a lo que Aristóteles ha llamado fantasmas. La imaginación es movida en cuanto acto por los sensibles, esto verifica el que sea necesaria una realidad patente para la fantasía en el conocer ordinario, donde cabe verdad o falsedad según sea la comparación con los objetos diversos. Se dice que *"el sentido es falso cuando la forma de lo sensible se recibe de otro modo en el sentido de como es lo sensible"*<sup>3</sup>.

Hay que hacer notar que estamos hablando de una verdad y falsedad en el ámbito gnoseológico. Habría que preguntar, si en la fantasía poética sucede<sup>4</sup> de esta manera. " Todo movimiento de la fantasía que se produce por los movimientos de los

---

<sup>1</sup> Aris., De anima, II 428a.

<sup>2</sup> Aquino, Tomás., In de anima, II lecc.VI 659.

<sup>3</sup> Aris., De anima., II 428a.

<sup>4</sup> Al hablar de fantasía poética, no se refiere a la fantasía que plantea Aristóteles en el De anima, No se trata de una postura clásica ya investigada, sino que esta apunta a una nueva propuesta que se refiere a una fantasía en el ámbito de la creatividad productiva la cual se refiere a la ensoñación del genio. En ningún momento se hace un planteamiento de la fantasía aristotélica mas que para comparar una de otra.

sensibles propios, comúnmente es verdadera"<sup>1</sup> ; esto es cuando el movimiento de la fantasía se da al mismo tiempo que el del sentido; sin embargo hay en la fantasía la posibilidad de darse sin la sensación en acto, es ahí donde cabe el error en el conocer.

Por todo lo que se ha dicho hasta ahora, podemos afirmar con seguridad, que la fantasía poiética<sup>2</sup> no es una fantasía para conocer el mundo real, sino para crear algo real. Donde en la imaginación cabe la invención, la innovación. La fantasía *poiética*, es la imaginación que se mueve no en unión con lo sensible, sino completamente liberada de ellos y aún más, se libera de la lógica racional para inventar, para generar la forma originaria, para producir. La fantasía *poiética* se desenvuelve en el ámbito de la libertad, se rompe con las leyes lógicas y ya no será verdadera ni falsa, es por ello que el principio de no contradicción no rige, pues estamos inmersos en la fantasía del genio que aún no se despliega en la realidad, sino en la construcción fantástica de un paradigma a realizar. Se trata de un momento puramente ideal, pero es un ideal que tiene la potencia de acaecer el la realidad, es decir de existir.

---

<sup>1</sup> Aquino, Tomás., In De anima., II lecc. VI 664.

<sup>2</sup> No se trata de la fantasía como la planteó Aristóteles sino de la fantasía de la ensoñación (day dreaming).

*"Es la fantasía la que ha construido el mundo mitológico, y poético en el que vive el hombre, tanto como en el mundo real"*<sup>1</sup>. La fantasía poética es la fantasía del genio, es la noción de un juego libre de la imaginación. Es la fantasía como cierta ensoñación.

Esta fantasía no es un conocer, puesto que lo que se conoce es posterior a lo imaginado. La fantasía se identifica con la intuición original, la intuición artística; y es así como a partir de la fantasía el artista se convierte en un visionario. Pues es por la fantasía por lo que en términos marxistas podemos afirmar como transformación del mundo.

El artista se configura como un creador, pues cabe que *"una obra de arte puede ser completamente creada cuando ha sido creada como una cosa cuyo único sitio está en la mente del artista"*<sup>2</sup>; aquello que es transformado puede ser considerado como una creación artística sobre la naturaleza.

Parece ser que la fantasía en el conocimiento de la percepción es de un orden distinto al de la fantasía poética, la cual cae en el ámbito del ser. Lo imaginado es el fin de la fantasía poética. De este modo parece ser que la fantasía poética no es el sentido interno como lo ha planteado la

---

<sup>1</sup>Ramos, Samuel., *Filosofía de la vida artística*; Austral, Argentina 1950. P. 48.

<sup>2</sup>Collingwood, R.G., *Los principios del arte.*, FCE., México 1993.p.127.

teoría del conocimiento aristotélica<sup>1</sup>, -Giordano Bruno afirma que es *"fuente de formas originales, principio de la fecundidad infinita del pensamiento"*. Esta fantasía productiva, maneja fantasmas ideados por ella misma bajo la forma de ideas originales, las cuales proceden de la ensoñación . El surrealismo de Bretón, ya ha dicho que hay que soñar despiertos para poder expresar aquello que se ha intuido. La producción artística queda así insertada en el mundo del ensueño *"El arte y el ensueño, son iguales en la manera en que ambos nos muestran un mundo mas cercano a lo deseado de corazón, que el mundo actual"* <sup>2</sup>. La fantasía poética es punto de origen de la producción artística, en este sentido hay que identificarla con la causa ejemplar en su dimensión de idea originaria, causa formal en el acto de ser del compuesto, pues en el proceso productivo lo que interesará será llevar esa ensoñación a la materia, la cual posee una vocación formal como ya se ha dicho, *" una gran porción de todas las pinturas, una mayor parte de la ficción y drama, y casi en su totalidad toda obra "arte de la*

---

<sup>1</sup> Aquí se muestra que la fantasía poética parece ser de un orden distinto a la aristotélica, en cuanto principio de fecundidad, porque la fantasía poética imagina como principio de creatividad y no como principio de conocimiento, sin embargo no hay que olvidar que la fantasía poética es posible únicamente porque existe la fantasía del conocimiento anteriormente la cual nos presenta los fantasmas de aquello que la fantasía poética ensueña a su modo particular.

<sup>2</sup>Buermeyer Laurence., *The Aesthetic Experience; The Barnes Foudation Press., PA. 1929.p.122.*

pantalla", tiene el firme propósito de materializar , dar cuerpo y solidez a los ensueños" <sup>1</sup>

La fantasía poética, es entonces la imaginación del artista, nos podemos dar cuenta como la palabra imaginación se considera en dos sentidos; la imaginación en tanto relacionada con el conocimiento de lo ya real y la que puede ser entendida como ficción. "la ficción implica una distinción entre aquello a lo que se llama con este nombre y aquello a lo que se llama real; y esta distinción es de tal clase que los dos se excluyen entre sí"<sup>2</sup>, la ficción es algo muy importante en la producción artística, la ficción se presenta ante un deseo; es como en el sueño cuando se reproducen escenas ficticias donde se satisfacen deseos, " La ensoñación (day - dreaming) aún más obviamente y las...obras de arte...son...entendidas como un desarrollo organizado... de la ensoñación"<sup>3</sup>.

Imaginar es un acto de la facultad, lo imaginado no necesita ser real o ser irreal, es algo sobre lo que no se reflexiona; la ficción se efectúa si reflexión, es así como interpreto

---

<sup>1</sup> Buermeyer Laurence., *The Aesthetic Experience*:The Barns Foudation Press., PA. 1929p.115.

<sup>2</sup>Collingwood,R.G., *Collingwood,R.G., Los principios del arte.*, FCE., México 1993p.131.

<sup>3</sup> Collingwood,R.G., *Collingwood,R.G., Los principios del arte.*, FCE., México 1993p.131.

cuando Aristóteles dice: *"desde el principio los mejores dotados para la imitación artística, avanzan poco a poco, engendrando la poesía partiendo de las improvisaciones"*<sup>1</sup>, improvisar es aquí entendido como el salto a la imaginación, el vuelo de la ensoñación, donde no cabe reflexión. *"La ficción presupone la imaginación, y puede describirse como la imaginación que opera de un modo peculiar bajo la influencia de fuerzas peculiares"*<sup>2</sup>, a mi parecer la influencia y las fuerzas peculiares se dan por el temperamento del genio al experimentar el horror ante el vacío (da cuenta de la privación), que bajo el impulso del deseo, *"el resultado es la ficción, que de este modo es la imaginación ...el deseo de que la situación imaginaria sea real"*<sup>3</sup>.

*"Podemos decir que primero está el objeto concreto , después la idea en la mente del artista, después la expresión del objeto por él. Ahora podemos ir más lejos. Podemos descartar como innecesaria la realidad dada concreta, y comenzar con la*

---

<sup>1</sup> Aris., Poet., 4 1448b 20-25.

<sup>2</sup> Collingwood, R.G., Collingwood, R.G., Los principios del arte., FCE., México 1993p.131.

p.133.

<sup>3</sup> Collingwood, R.G., Collingwood, R.G., Los principios del arte., FCE., México 1993p.131.

idea en la mente del artista. *Simplemente para una teoría verdadera del arte la expresión es la operación esencial* <sup>1</sup>, en esta interpretación que se hace de la Poética, podemos notar, como es que la idea tiene una anterioridad temporal a cuando ésta deja de ser forma original, para convertirse en causa formal de la obra ya acabada. Cuando Aristóteles se refiere a la realidad dada como lo primero, es bajo la perspectiva de la materia concreta, como causa material de la obra a producir, pues ésta es anterior en la realidad, pero en su estado de privación de aquello que puede llegar a ser, es decir la obra bella. El artista es capaz de ver, mediante lo imaginado, el sentido positivo de la privación, o en otras palabras alcanza con su idea a descubrir la vocación de la materia; *"el artista es un intermediario, un transmisor de la naturaleza y aspira a formar una nueva visión de la realidad, ganando terreno paso a paso a las tinieblas que nos circundan"* <sup>2</sup>.

La nueva visión de la realidad es formada por imágenes, *"las imágenes son productos imaginarios"* <sup>3</sup>, que no existen aun como reales en el caso de la imagen del arte; es en cierta manera imaginar la privación de una materia dada por la

---

<sup>1</sup> Hardie, R.P., *The Poetics of Aristotle*; Mind 1985.p.353.

<sup>2</sup> Tapies, Antoni., *La practica de l'art*; 1970, Cfr. Pere Gimferren., *Antono Tapies ye el espíritu catalán*; Ed. Polígrafe S.A. , Barcelona.

<sup>3</sup> Paz, Octavio., *El arco y la lira*; FCE, México 1986.p.98.

naturaleza. Esta imagen de la fantasía *poiética*, nos abre al mundo de lo irreal, y que en cierta medida se abrirá a la realidad, *"toda imagen acerca o acopla realidades opuestas, indiferentes o alejadas entre sí. Esto es, somete a unidad la pluralidad de lo real"*<sup>1</sup>, es un acoplamiento de lo imaginado en la realidad, la cual no es la realidad natural, sino la inventada, la humanizada por el sentimiento artístico. Es una realidad que sigue siendo fantástica, pues al cobrar entidad real en una materia, no pierde la fantasía su carácter de fantástica; es por ello que lo creado se inserta en la dimensión de lo artificial, pero no del artificio útil, sino del artificio estético. Al ser un ente artificial, producto de una imaginación artística, se desprende de toda regla lógica, y lleva en sí la connotación de la ficción, *" los poetas se obstinan en afirmar que la imagen revela lo que es"*<sup>2</sup>, la imagen ha cobrado ya su ser.

Podemos decir ahora que en el proceso *poiético*, tanto la causalidad formal, como la vocación formal de la materia (causalidad material) , la privación y la fantasía *poiética*, (causa ejemplar) se dan en interacción, así como agente y finalidad. Estos no desaparecerán en el resultado final, mas

---

<sup>1</sup> Paz, Octavio., *El arco y la lira*: FCE, México 1986. p. 99.

<sup>2</sup> Paz, Octavio., *El arco y la lira*: FCE, México 1986. p. 99.

que la privación , sin embargo es la privación la que en cierto modo desencadena el proceso pues ante ella, se experimenta lo que ya hemos descrito como *el horror ante el vacío*.

## CAPITULO IV

### EL ACAECER DE LA VERDAD : EXISTENCIA POIETICA

"No abandones nunca la inocencia,  
no la dejes, ¡tú, genio de la audacia!"  
Friedrich Höelderlin.

Al instaurar la obra artística en la realidad a partir de la dimensión productiva, hablamos de existencia y de verdad ; este nuevo ser a dado el salto desde una intuición original, a partir de una fantasía poiética a un ser completamente desvelado en la realidad.

En capítulos anteriores hemos hablado de la verdad correspondiente a la razón práctica, en estos momentos, procederemos a hablar de la verdad en sí de la obra en tanto que existente, es decir a partir de la propia realización del fin. A decir verdad, intentaremos plantear lo que he llamado ontología del arte .

#### 4.1 HACIA LA INSTAURACIÓN DEL SER.

Según lo planteado por Heidegger, el arte se realiza en la obra de arte, y de ello lo que interesa es su estatuto de realidad; nos encontramos con una ontología del arte propiamente dicha, puesto que lo que se busca es encontrar esa verdad ontológica en la comprensión del ser. El reposar en sí

de la obra, en donde debe ser abandonada; "el artista queda ante la obra como algo indiferente, casi como un conducto a la producción, que se destruye a sí mismo, una vez creada la obra" <sup>1</sup>. El que se comprenda significa que se da una implicación entre el hacerse y comprender, simultaneidad de donde surge el proyecto, pues realizarse es comprender, lo que significa poder. La existencia es comprendida en la medida que se realiza, ésta es propia del Ser-ahí (Dasein), y por consecuencia de la obra de arte. Es un poder ser, un existir en el tiempo. Comprender es el ejercicio mismo de la existencia.<sup>2</sup> Es por la comprensión que se da una manifestación, una desocultación; en este sentido se presenta la verdad como desocultamiento - ocultamiento. La verdad se pone en operación, significa que la verdad se hace, se ejecuta; ésta es la verdad de lo poiético. Esta verdad como producida es un hacer aparecer, y en ese hacer, se revela la verdad del ente. La verdad es ejecutada. La verdad acontece. "La obra descollando sobre sí misma abre un mundo y lo mantiene en imperiosa permanencia...Ser obra significa establecer un mundo." <sup>3</sup> La obra nos abre a un mundo donde podemos entender al ente, donde se da la comprensión del ser. En el producir se instauro en la existencia un ente tal, que nos abre un mundo de

---

<sup>1</sup>Heidegger, M., El origen de la obra de arte; FCE, México 1992. p.68.

<sup>2</sup>Heidegger, M., Ser y tiempo; FCE. México 1986. (Analítica existencialista).

<sup>3</sup>Heidegger, M., El origen de la obra de arte; FCE, México 1992. p.74.

relaciones, en donde la verdad se manifiesta. No es una verdad de adecuación sino de existencia. Me parece que en Heidegger el problema de la verdad no es lógico, aunque trate el ser veritativo planteado siempre como ser de la lógica. La comprensión del ser en una existencia tal como la del *Dasein*, es de una verdad óntica y no lógica; es así como el problema es más metafísico que lógico.

*"La obra como obra establece un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto de un mundo"*<sup>1</sup> la apertura es la iluminación, donde los entes se hacen patentes, en esa patencia se da el ámbito de la verdad. Se da la apertura y se sostiene. Esta apertura es propia del *Dasein*, la cual le hereda a la obra de arte en tanto que el hacer aparecer de la obra es producto del artista. La apertura se da en la medida que hay existencia y, la existencia es propia del *Dasein*. La obra de arte es una cosa tal, que se ha instalado en el ámbito de la apertura y de la verdad, se manifiesta, se desoculta en su reposar en sí. La verdad acaece se muestra la verdad, se inaugura, se instaura el ser. El poder de la obra de arte es constitutivo.

La obra pone de manifiesto la materia *"la tierra aquello a lo que la obra se retrae y a lo que hace sobresalir en este retraerse. Ella es lo que encubre haciendo sobresalir"*<sup>2</sup>, el artista funda la tierra, de este modo logra su desocultación,

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992. p.75-76.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992..p.77.

se desvela, se establece un mundo en el ser de la obra. El reposar en sí de la obra es un acontecer, de un producir. La obra de arte parte de la materia - de la tierra -, aquello que se nos resiste, en ella se funda un mundo. Se hace manifiesto en el producir que es la *poiesis* como desvelación, una manifestación de lo que existe como obra.

En la producción, se pone en obra la verdad, y se da la verdadera manifestación del ente en su totalidad, producir la tierra significa poner de manifiesto lo que ella misma oculta, es dejar en libertad la materia, y mas que la materia la vocación de la materia, dejarla ceder su forma natural a la forma ideada. La *actividad poiética* es un producir, proyectar la verdad en una entidad artística. *"El ser-obra de la obra consiste en pelear esta lucha entre el mundo y la tierra"* <sup>1</sup>, es una lucha, un contraste que presenta lo abierto del mundo y la tierra que es lo oculto. La forma como lo inteligible y la materia como lo ininteligible, la forma como acto y la materia como potencia, o mejor dicho, la forma como imaginación creadora y la materia como vacío. Es la dialéctica de materia - forma, mundo - tierra, acto - potencia; donde la verdad acaece. Heidegger no comprende la materia y la forma en su sentido metafísico clásico; pero al plantear el mundo y la tierra, cabe hacer esta analogía, puesto que de cualquier modo,

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992. p. 81.

"la cosa es una materia formada" <sup>1</sup> y la obra de arte en una primera instancia es cosa, "con la síntesis de materia y forma se encuentra al fin el concepto de cosa que conviene igualmente a las cosas naturales y a las de uso" <sup>2</sup>, la obra de arte se distingue de las cosas naturales y las de uso, sin embargo es por la materia por lo que la obra de arte es cosa. La ontología del arte y la estética, plantean el problema desde la materia y la forma como causas de la acción productiva. El error de Heidegger es hacer a la forma lo racional y a la materia lo irracional, pues se plantea desde una perspectiva lógica; es cierto que la forma es lo inteligible y la materia lo ininteligible, una en su sentido de acto, la otra como potencia. Estos son conceptos metafísicos y no lógicos, y por otro lado la materia siempre se encuentra informada por la forma y en ese sentido cobra inteligibilidad. "la forma determina el ordenamiento de la materia" <sup>3</sup> la forma considera a la materia desde su vocación formal, es clara que la obra de arte no se agota en su ser cósmico, pues ésta permanece en lo autosuficiente, lo que le viene dado por la forma, sin embargo no lo es todo por ser composición de materia y forma. No es por la materia y la forma por lo que la obra de arte logra su desocultación.

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992.p.50.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992. P.50

<sup>3</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992.p.52.

¿ Qué es aquello que hace al arte ser verdad ?, ¿ Cómo es que en el arte se pone en operación la verdad ?. Se establece en ella lo que es la esencia del arte, "la esencia del arte sería , pues ésta: el ponerse en operación la verdad del ente" <sup>1</sup>. La verdad se reserva para la lógica, entendida como adecuación, la obra de arte no funciona así. No hay adecuación con la realidad, pues la realidad de la obra aun no es, tal vez se dará una cierta adecuación con la idea originaria, pero ésta no es la verdad del arte que se plantea. Pues la obra de arte en su apertura del ente en su ser, logra el acontecer de la verdad, esto es que está instaurada en la existencia.

Encontramos el reposar en sí de la obra, donde se entiende de alguna manera como cosa en tanto su materialidad, su reposar en si para Heidegger no es por su ser sustancial, el mantenerse es por la lucha o el empuje de la obra, esto es por su dinamismo donde hay tensión, se da el movimiento de la verdad como ocultación-desocultación. La obra es independiente, en ese sentido se puede entender como sustancia, Heidegger no plantea el porque no puede ser sustancial; puede haber la sustancia en tanto que es producida por una concausalidad, no sólo por la materia y la forma.

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992. p.63.

Tiene razón el planteamiento heideggeriano en no concebir a la verdad como adecuación, pues está lejos de ser lógica su verdad, pues se trata de la existencia, de la iluminación en cuanto a que lo que es, se manifiesta como verdadero. Es el estar abierto al ente, donde el ser proyecta la existencia en su apertura, se expone la manifestación del ente. La verdad es la libertad como arrojada al ámbito de la manifestación, por el ser en su apertura; la libertad se subordina al proyecto del ser. El proyecto del artista es en cuanto a lo que será revelado y no tanto por la subjetividad, importa hacer acaecer el ser. Todo esto es posible por el ser del *Dasein*. La existencia es estar expuesto a la iluminación, es la desocultación, y es posible por el hombre; se deja que lo que es, se manifieste, se desoculta lo oculto, se hace patente se expone a la claridad.

No se refiere al ser como sustancia sino como manifiesto en tanto que existencia, es estar en la apertura del ser el ente, sólo puede ser en cuanto ente como iluminado, lo que le otorga sentido *"el ente sólo puede ser, en cuanto ente, si está dentro y más allá de lo iluminado por esa luz. Sólo esta luz nos ofrece y nos garantiza un tránsito al ente que no somos nosotros y una vía de acceso al ente que somos nosotros mismos. Gracias a esta luz del ente está descubierto en ciertas proporciones que son cambiantes. Empero sólo en el espacio*

*iluminado puede el ente estar el mismo oculto"* <sup>1</sup>. Esa luz es ocultación, sólo así se entiende el sentido de verdad, muestra al ente y algo permanece oculto que de alguna manera emerge.

Lo que significa que no se capta al ente en su totalidad pues el ser del ente queda oculto, de este modo ser y nada son lo mismo en tanto que el ser es la nada del ente. Es la pregunta fundamental de la metafísica heideggeriana, "*¿ por qué es el ente y no mas bien la nada ?*"<sup>2</sup>, esta pregunta abarca a todo el ente, no sólo a lo materialmente existente, también abarca al ente que ya fue y al que será, Heidegger limita ésta en lo que nunca fue y lo que nunca será, pero aun así abarca la nada misma porque la nada es nada. Para Heidegger el arte es creación y construcción a partir de un saber ; el ente como tal en su totalidad es *physis*, su esencia, lo que brota y permanece. La pregunta ontológica es por el ser como tal <sup>3</sup>. Ahora bien, ¿ El ser de la obra de arte es el reposar en sí , lo que es antagónico de verdad ?, la obra acontece como verdad en ser - obra de la obra, sosteniendo la lucha donde se logra la desocultación del ente en su verdad<sup>4</sup> es en su estar ahí de la obra donde acontece la verdad. Lo que importa es la verdad en donde se manifiesta la belleza en tanto que es el querer ser

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992.p.86.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*; Gedisa, España 1993.p.11.

<sup>3</sup> Cf. Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*; Gedisa, España 1993.p.20-25.

<sup>4</sup>Cf. Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*; Gedisa, España 1993.p.20-25.

del ente de la obra. La belleza es la capacidad de poner por obra la verdad de modo que el ente se ponga de manifiesto, en un ente particular, que recoge todo cuanto es y lo manifiesta. La belleza es un modo de ser de la verdad. *"La luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser de la verdad"*<sup>1</sup>, a la esencia de la obra le corresponde la verdad y por ende la belleza.

#### 4.2 VERDAD Y FUNCIÓN : SENTIDO DEL SER.

¿ Cómo es que se funda la verdad ?, ¿ de dónde surge la posibilidad del origen de la obra de arte?.

El ser como función es verdad hace posible que se vea. La pregunta por el sentido del ser está ligada al proyecto o la comprensión del ser por parte del *Dasein*, de acuerdo a un sujeto histórico concreto que tiene comprensión del ser. La pregunta ha de hacerse temática mediante el método fenomenológico hermeneútico<sup>2</sup>, el ser es distinto del ente puesto que se trata de un preguntar ontológico por el ser, se pregunta por su sentido.

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992p. 89-90.

<sup>2</sup>Cf. Berciano, M., *Tres etapas en el pensamiento de Heidegger*.

Hay que plantear el ser desde sus puntos de orientación, Heidegger dice que "el ser se delimita frente a lo otro y en esta definición de los límites encuentra ya una determinación...la delimitación se establece en cuatro aspectos relacionados entre sí...la determinación del ser o bien se bifurca y aumenta o disminuye...las separaciones son de una necesidad peculiar...una interrogación originaria de la pregunta por el ser que haya comprendido la tarea de un despliegue de la verdad de la esencia del ser, debe confrontarse con las fuerzas inherentes a estas distinciones a la hora de decidir y reconducirlas a su propia verdad" <sup>1</sup> ; lo que se pretende es que algo tal como ente se manifieste. Heidegger se pregunta en Ser y tiempo, dentro de la analítica existencial por el ser, pues el *Dasein*, tiene una constitución tal de su ente tal, que comprende el ser. "Aquel a que se pregunta primariamente, al preguntar por el sentido del ser, es el ente del carácter del ser-ahí. La analítica existencial y preparatoria del ser-ahí..." <sup>2</sup>.

"Sentido hay que entenderlo desde el proyecto, el cual se explica mediante el comprender" <sup>3</sup>, es mediante el *Dasein*, por lo que se establece la relación con la comprensión, pues es

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *Introducción a la metafísica*; Gedisa, España 1993 p.91-92.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *Ser y tiempo*; FCE, México 1992.

<sup>3</sup> Heidegger, M., *Seminare*, 335.

característica suya, "el sentido del ser hay que buscarlo, pues, mediante una analítica del Dasein, lugar de la comprensión, del proyecto y del sentido pero el camino para llegar al sentido del ser va a ser largo" <sup>1</sup>. El ser nos permite comprender todo lo que llamamos ente, lo que es del ser tenemos noticia al decir que el ente es pero no comprendemos el ser de modo directo pues no se determina al ser. El ser funciona como un horizonte de comprensión, en este comprender el ser se inserta el problema de la manifestación de la verdad. Se plantea la pregunta por el *verum*, la verdad como trascendental. La distinción de ser y ente por la posibilidad de trascendencia está abierto al mundo y esto se da en términos de verdad, pero el ser sólo se da en términos de un ente.

La existencia interviene en tanto que aquel que comprende el ser es el único existente, que no es un mero estar ahí, sino guardar una relación de ser con el propio ser en una relación dinámica. El ser del hombre está en juego, el existir no es estar ahí materialmente, sino el vivir del espíritu en un dinamismo, poniendo en función el ser que se conoce a través del ente.

El ámbito de la manifestabilidad que no es susceptible de otra determinación, sólo en relación a él se entiende el hombre. La existencia es un modo de ser del hombre que significa estar en el espacio iluminado del ser; el *Dasein* es

---

<sup>1</sup> Berciano, M., *Tres etapas en el pensamiento de Heidegger*.

la apertura en la que el ser mismo se revela y se oculta, y este arroja en el proyecto su ser. Se destina a la existencia como su esencia. El ente es lo posible pues lo que se encuentra en el espacio de la iluminación del ente es verdad si se ha puesto en función, es decir si está iluminado.

Se trata del ser en el mundo, el ser - en es una estructura básica de la existencia, el en no es de carácter físico, sino la apertura al ente en general. Este ser - en no es el conocer del conocimiento es una forma derivada de la forma primaria que es el ser. El ser - en es por que está involucrada la existencia, el en es la comprensión, y ésta es la apertura, el ser - en en el mundo no se demuestra. Este modo de ser es función, es decir es práctica, la comprensión está ligada al proyecto existencial, ya que se comprende en la práctica, está en dinamismo.

El ser es el origen, lo posible para lograr el proceso funcional, el ser es captado por el evento, esto es lo que va sucediendo. El ser permanece siempre como una aspiración y recurso de explicación de la verdad como desocultación del ente. El hombre como existencia retrocede hasta el origen, es ser - función, sin embargo no se dilucida lo que efectivamente es. El ser es el que funda la verdad. Es aquí donde cabe la trascendencia para Heidegger, en la tematización de la verdad.

En la obra de arte la finitud del sujeto hace que la desocultación lleve a una ocultación, esto es el límite, que no

viene del ser sino de la mediación que es el *Dasein*, la apertura de éste que es finito nunca abarca la totalidad, el límite es necesario pues proviene de la ocultación que es ontológica, el fundamento para Heidegger es la finitud, la muerte.

Del mismo modo Heidegger dirá que la esencia de la verdad es la no verdad, puesto que contiene lo oculto, la verdad proviene de la situación finita del hombre, el carácter de ocultación no puede superarse, no viene del ser sino de la apertura, de ahí que cabe la posibilidad de la verdad en el arte donde lo oculto se hace patente, aparece el ente recurriendo al ser y, la verdad es el hecho de mostrarse. Es el hacer del arte por la libertad donde se encuentra el poetizar, la verdad se hace patente en el originar *"la verdad sólo acontece cuando se instala en el campo de la lucha patente por acción de ella misma"*<sup>1</sup>. El alumbramiento y la instauración son la esencia de la verdad que se instaura en la obra.

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992p. 97

#### 4.3 INSTAURACIÓN DE LA VERDAD

*"La instauración de la verdad en la obra de arte es la producción de un ente tal que antes todavía no era y posteriormente nunca volverá a ser. La producción coloca a este ente en lo manifiesto, de tal manera que únicamente el producto alumbra la patencia de lo patente en que se produce"* <sup>1</sup>, se da la apertura y con ella la verdad en la obra, esta producción es la creación, la verdad se arregla dentro de la obra, la creación hace que la obra ingrese en la apertura en un extraer, un hacer acaecer , en manifestar.

Introducir en el ámbito del *Dasein* un ente que es la obra de arte mediante la apertura dándose la autonomía y libertad a un ente que se pone de manifiesto en la lucha entre mundo y tierra y ésta se sostiene.

La obra logra su reposar en sí dinámicamente, la verdad se ha puesto en operación y es instalada con un orden donde se da la forma *" la verdad sólo se instala como lucha en un ente que se produce, de modo que abre la lucha en ese ente, es decir desgarrándolo"* <sup>2</sup>, esta desgarradura es la operación de la obra,

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992p p.98.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992p p.100.

es la forma. Es una forma que se forma en el hacer, es la forma intuida por el artista que se desvela en la materia, en la obra de arte se contempla la lucha de forma y materia, de forma y forma, de mundo y tierra. En una obra de arte se manifiestan forma y materia se conjuntan en el ser ahí y estar ahí, lo que constituye la desgarradura, el artista es un intermediario del ser, así como el Dasein es la mediación, el artista está al descubierto, en ese sentido tiene conciencia del ser, abandona su ser a su destino, donde se interroga por el ser mismo, se vuelve vulnerable porque se enfrenta a la situación de su ser en el mundo de su permanencia en la tierra y ahí capta su finitud.

*" La desgarradura conformada es la unión del resplandor de la verdad, lo que aquí se llama forma debe entenderse por aquella posición y composición en que la obra es en tanto que se expone y se propone" <sup>1</sup>*, la desgarradura es posible por el ser del artista que es uno, su hacer es traer la verdad al ser, la obra por lo tanto cobra existencia. Es verdad en tanto que al rededor de ella se abren relaciones, es lo que tiene la obra de realidad se revela en su ser fijada la lucha en la forma por la desgarradura, el ser - criatura de la obra es inmanente a ella, y es algo más, es decir es verdad y es existencia como apertura. Se crea mediante la forma, de este modo se manifiesta

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992 p.100.

en su totalidad, "mientras más solitaria está la obra en sí, afirmada en la forma, mientras mas finamente parecen disolverse todas las referencias con el hombre, más sencillamente entra en lo manifiesto el empuje de que esta obra es, más esencialmente es impulsado lo insólito y expulsado lo hasta entonces sólitamente aparente" <sup>1</sup>, el hombre se detiene frente a la obra, este es su poder, se ve el mundo desde la verdad que manifiesta la obra de arte, se da la contemplación que no es teórica sino revelación del mundo. Se logra la operación de un ser que es distinto de nosotros, se pone por obra, se deja que se presente que se haga patente. "La contemplación de la obra no aísla al hombre de sus vivencias, sino que las inserta en la pertenencia de la verdad que acontece en la obra, y así funda el ser - uno - para - otro y el ser - uno - con - otro como el histórico soportar el existente (Dasein) por la relación con la no - ocultación" <sup>2</sup>.

El arte es fijar la verdad establecida en la forma, se da la comprensión del ser en la apertura de la obra, en una función que es poner en marcha , hacer acontecer el ser - obra.

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., El origen de la obra de arte; FCE, México 1992p.103.

<sup>2</sup> Heidegger, M., El origen de la obra de arte; FCE, México 1992p 106.

#### 4.4 PATENCIA EN EL POETIZAR.

Es en esencia poesía el acontecer de la verdad, " *la esencia poetizante del arte hace un lugar abierto en medio del ente, en cuya apertura es distinto que antes*"<sup>1</sup> la poesía advierte la desgarradura de la forma, lo abierto. El arte como poner en obra la verdad es poesía, la poesía es la esencia del arte. Es lo poético la esencia del arte. "La palabra instaurar la entendemos en triple sentido : como ofrendar...como fundar...como comenzar...Pero la instauración es real sólo en la contemplación"<sup>2</sup>, se da una proyección poética de la verdad y su proyecto es la patentización de aquello en lo que existe, como histórico.

Cabe preguntar ahora por el sentido de la poesía, lo esencial de la poesía, lo que acontece por la libertad de la decisión, por la manifestación del ser del hombre por el habla, "el habla es dada para hacer patente"<sup>3</sup>, se trata del decir auténtico. La verdad en el arte y en concreto en la poesía cabe desde la apertura del hombre, desde que el hombre es un diálogo. La poesía es la instauración del ser con la palabra,

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992p.107.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*; FCE, México 1992p.114.

<sup>3</sup> Heidegger, M. *Hölderlin y la esencia de la poesía*; FCE. México 1992.p.131.

se instaure el ser, donde se asienta la existencia ,  
*poéticamente el hombre habita esta tierra.*

Es el hombre en soledad cuando queda consigo mismo y es ahí donde elabora la verdad. La verdad es la desocultación del ente en cuanto tal . La verdad es la verdad del ser que se pone en obra y se manifiesta donde cabe lo bello ; dentro de la verdad se hace patente en la poesía.

Finalmente se instaure el ser por la obra de arte este instaurar es producto de un proceso *poiético*, el cual se manifiesta cuando la obra cobra *concretud*, lo cual es el fin de la *poíesis*, principio del ser de la obra.

## CAPITULO V

### CONDICION HUMANA.

"Al fondo de cada palabra  
asisto a mi nacimiento."  
Alain Bosquet, *Premier Poeme*.

El patentizar la poesía lo *poiético*, es posible por la condición humana, la existencia de lo humano. Con todo lo anteriormente planteado desde la perspectiva heideggeriana cabe la afirmación de Octavio Paz, cuando dice que " *La experiencia poética no es otra cosa que revelación de la condición humana, esto es, de ese trascenderse sin cesar en el que reside precisamente su libertad esencial*" <sup>1</sup>, la poesía expresa la condición del ser hombre, la condición humana se describe como un dinamismo que produce vértigo, es una revelación que nos pone frente a algo distinto, el artista crea el ser al que se enfrenta como algo distinto, y su fundamento es la nada, pues viene de aquello que todavía no es en cuanto no ser existente; sin embargo bien sabemos ya que fuera de un plano existencial y de causalidad eficiente, la obra de arte es instaurada desde un posible ser, que primeramente es ideal. Sin embargo dentro de la existencia, se está lanzado a crear lo que aun no es, se

---

<sup>1</sup> Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p. 191.p.191.

crea el ser. La trascendencia del hombre encierra una posibilidad de trascender la propia condición según Paz, puesto que nos enfrentamos a lo real y a lo imaginario<sup>1</sup>. De este modo la condición humana también se presenta como posibilidad, lo que excluye el fundamento de la nada. La condición humana es expresada en la poesía a través del lenguaje, pero el poema va más allá, pues no sólo representa como lo hace el lenguaje sino que lo presenta<sup>2</sup>. El habla que menciona Heidegger, sin embargo se presenta distinto al lenguaje, es un modo como se articula la comprensibilidad que se manifiesta en el habla, del *lógos*, la desocultación donde se manifiesta la condición humana.

La revelación de la condición humana es creación "el lenguaje poético revela la condición paradójica del hombre, su otredad y así lo lleva a realizar lo que es. No son las sagradas escrituras de las religiones las que fundan al hombre, pues se apoyan en la palabra poética" <sup>3</sup>. Octavio Paz está de acuerdo en que " el acto mediante el cual el hombre se funda y revela a sí mismo es la poesía" <sup>4</sup>.

*"La poesía nos abre la posibilidad de ser que entraña todo nacer; recrea al hombre y lo hace asumir su condición*

---

<sup>1</sup> Cf. Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p.115.

<sup>2</sup> Cf. Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p.112.

<sup>3</sup> Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p.156.

<sup>4</sup> Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p.156.

*verdadera, que no es la disyuntiva: vida o muerte, sino una totalidad: vida y muerte en un sólo instante de incandescencia".<sup>1</sup>*

Se trata de una creación propia, la que se puede dar de diversas maneras, Paz dice que la condición original es, por esencia, lo que se está haciendo siempre de sí mismo, se trata de ponerse en la inspiración. La rima aparece cuando el poeta se arroja en la inspiración, la inspiración es precisamente la fantasía *poiética* de la que ya hemos hablado, lo cual es posible por la propia condición humana, y está en el fondo es su razón práctica.

### 5.1 EL ENIGMA POÉTICO.

Hemos hablado de la producción en varios sentidos, nos hemos referido a ella tanto en su dimensión hilemórfica como causal, como también hemos planteado su verdad y existencia, y todo en torno a la actividad y su producto. Pero ahora es tiempo ya de abordar el tema desde la propia perspectiva poética, en base a una condición espiritual, condición del hombre para realizar la poesía. Comprendido el papel que desempeña la fantasía *poiética*, en cuanto elemento primordial para la producción, vamos a tratar de la imagen en un sentido

---

<sup>1</sup> Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p. 156.

vital, desde el enigma espiritual que lo hace posible, " la actividad artística comienza en el momento en que el hombre se encuentra frente a frente con el mundo visible como algo terriblemente enigmático... En la creación de una obra de arte el hombre se entrega a una lucha con la naturaleza no por su existencia física, sino por su existencia espiritual" <sup>1</sup>.

La poesía cobra su ser a partir de un espíritu el cual se desarrolla a partir de la propia conciencia humana, ésta tiene una significación especial, estriba en el hecho de que es una forma especial de actividad por la cual el hombre va más allá de lo visible, y esto es connatural al espíritu.

Höelderlin, así como Goethe, Schelling, Schiller, afirman la idea de que la función del poeta es la transmutación del mundo en palabras "la poesía es un tomar posesión de la realidad, un primer delineamiento de las fronteras de la realidad en nuestro entendimiento" <sup>2</sup>, es así como Heidegger junto con Höelderlin dice: " la poesía es la fundación del ser por la palabra de la boca...la poesía es dar nombres fundadores del ser y de la esencia de las cosas... y no es un decir cualquiera, sino precisamente aquel que por primigenia manera saca a luz pública (esto es la conciencia) todo aquello de lo que después, en el

---

<sup>1</sup> Fiedler, Conrad., *On Judging Works of Visual Art*; trad. Schaefer-Simmern, H. Berkeley, University of California Press, 1949. 0.48.

<sup>2</sup> Read, Herbert., *Icon and Idea: The Function of Art in the Development of Human Consciousness*; Harvard University Press, 1955. p.8.

lenguaje diario, hablamos nosotros con redichas y manoseadas de palabras".<sup>1</sup>

Vitalmente la poesía como tal, surge de una cristalización a partir del sentimiento, de formas significativas y simbólicas; la intuición proviene de un aspecto completamente existencial, en tanto que vivencia, la cual es el fermento de la propia poesía; la imagen no es figurativa, ni eidética, como ya se ha dicho, sino que se produce de una reacción sensorial que es distinta de la visión, la poesía está lejos del mundo visual. Este fermento vital es como un embrión formal que busca encarnarse en la palabra.

El enigma de la poesía, es que el espíritu logra la máxima representación artística, podría parecer contradictorio, pues en la poesía el producto no es un ente del todo material, como lo sería una escultura o una obra de arquitectura; sin embargo el producto final de la poesía logra mayor interiorización en el artífice, pues la poesía involucra con mayor grado la conciencia, sin que ésta se reduzca al concepto, pues no hay que olvidar que su fermento no es la intencionalidad, sino el sentimiento. La denotación de la palabra en la poesía expresa representaciones y sentimientos de la interioridad abstracta, "la poesía, el arte oral...unifica en sí los extremos de las artes figurativas y de la música en una fase superior, en el

---

<sup>1</sup> Heidegger, M., Hölderlin y la esencia de la poesía; trad. Bacca, J. D., Ed. Séneca, México. p. 34-37.

ámbito de la interioridad espiritual misma. Pues, por una parte, la poesía contiene, como la música el principio del percibirse lo interno que les falta a la arquitectura, a la escultura y a la pintura; por otra parte, en el campo del representar, intuir y sentir internos mismos, se extiende en un mundo objetivo que no pierde del todo la determinidad de la escultura y la pintura, y es capaz de desplegar más completamente que cualquier otro arte la totalidad de un acontecimiento, una sucesión, alternancia de movimientos anímicos, pasiones, representaciones y el curso concluso de una acción<sup>1</sup> es verdad que el principio vital de todas las artes es la espiritualidad, la diferencia está en que esta espiritualidad en la poesía no conforma una exterioridad en bruto a una materia real, concreta y especial en todo su sentido, sino que expresa " inmediatamente para el espíritu el espíritu con todas sus concepciones de la fantasía...sin emerger éstas visible y corpóreamente para la intuición externa" <sup>2</sup> , aún así la poesía en su forma de interioridad se despliega en toda su amplitud a lo singular, contingente tanto de lo interno subjetivo como a lo particular del ser-ahí externo, Este es el enigma poético sin dejar a un lado lo racional.

---

<sup>1</sup> Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética.*, De. Akal, Madrid 1989 p. 696.

<sup>2</sup>Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética.*, De. Akal, Madrid 1989 p. 696.

## 5.2 LO RACIONAL INDIVIDUALIZADO.

Sabemos que la poesía abarca el espíritu del hombre en su integridad y su humanidad se da en ella de un modo particularizado, la poesía no tiene de ninguna manera lo universal abstracto como objeto, sino que lleva a la representación lo racional individualizado, es aquí donde su modo de intuición juega un papel de extrema importancia pues de ella viene dada la representación y su contenido y llega a una plenitud de particularización , cada poesía es distinta en su espíritu, sentimiento, concepción del mundo , modo de expresión, pues cada una procede de un particular, como fin particular, sin embargo es de lo racional<sup>1</sup>. Es verdad que el fin de la poesía no es únicamente la comprensión del sentido cognoscitivo de cada palabra, pues en la poesía el ritmo es imprescindible, las palabras, denotan un significado siempre, en realidad no hay manera de que dejen de significar esto o aquello, sin embargo las palabras tienen una fuerza mayor, y ésta es de poder significar además "aquello y lo de más allá" <sup>2</sup>, el pensamiento va más allá del puro significar de la palabra, "para que el lenguaje se produzca es menester que los

---

<sup>1</sup> Cf. Hegel, G.W.F., *Lecciones sobre la estética.*, De. Akal, Madrid 1989 p.707.

<sup>2</sup> Cfr. Paz, O., *El arco y la lira.*, FCE., México 1986 p.49.

signos y los sonidos se asocien de tal manera que impliquen y transmitan un sentido. La pluralidad potencial de significados de la palabra suelta se transforma en la frase en una cierta y única, aunque no siempre rigurosa y unívoca, dirección" <sup>1</sup>. Sin embargo hay un abismo entre la simple palabra y la palabra artística, pero ambas se relacionan con el pensamiento.

"El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo" <sup>2</sup>, este todo es particular, se expresa mediante palabras compactas que son inseparables, mediante frases poéticas, pues la diferencia entre una frase común y una frase poética es precisamente el ritmo, que es lo que le da el carácter distintivo a la palabra artística. Las cosas siguen siendo su nombre, las palabras son "llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y espiración" <sup>3</sup>, éstas se revelan en la poesía por su ritmo. Y es mediante el ritmo, como las palabras en unión dentro del poema logran su particularización, pues constituyen una obra única, particular y contingente. Pues bien, se realiza una totalidad orgánica, una estructura particular que además de ser obra

---

<sup>1</sup>Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p. 49.

<sup>2</sup>Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p.51.

<sup>3</sup> Paz, O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p.51.

artística, es un modo de pensamiento, sin que esto haga que la poesía se convierta en una abstracción, y sin embargo es una forma que logra un grado de inmanencia mayor al de las artes plásticas, pues éstas, casi se agotan en la materia, mientras que la obra poética mantiene un plus, al relacionarse el pensar con el actuar y sentir como fin y pasión que pertenecen al espíritu, aquello que brota de la propia naturaleza del individuo creador.

*"El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia algo. El ritmo es sentido y dice algo. Así su contenido verbal o ideológico no es separable. Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo y palabra poética ..."*<sup>1</sup> Esta es la distinción principal de la poesía, que aquello que emerge de la propia interioridad como palabra artística sin perder su connotación verbal o significativa racional sin embargo individualizado ,nos pone frente a un modo más sublime de expresar las mismas palabras del lenguaje cotidiano, sólo que a partir del propio sentimiento el ritmo particulariza aquello universal abstracto de la palabra.

---

<sup>1</sup> Paz,O., *El arco y la lira*, FCE., México 1986 p. 57-58.

## CAPITULO VI

### LO BELLO ARTÍSTICO.

"¿Vienes del hondo cielo o del abismo sales  
Belleza? Tu mirar, infernal y divino"

Charles Boudelaire.

Hemos hablado del papel de lo bello, como algo indispensable para la constitución estética ; sin embargo no nos hemos referido a lo bello como tal. Lo bello ha originado muchas discusiones filosóficas a lo largo de la historia. Hay quien piensa que plantear la belleza es perder el tiempo pues se trata de algo meramente subjetivo, y no de un objeto de estudio científico ; sin embargo aunque tal fuera la realidad, que lo bello en sí no es posible conocerlo o dar nota de ello, sino que únicamente es posible la percepción subjetiva de ello, es necesario plantearlo para comprender la finalidad del arte.

Todo aquello que hace posible el mundo de lo fantástico, aquella realidad artificial que nos mueve de cierta manera específica ya sea el entendimiento, ya sean las emociones o lo que sea es precisamente lo que se encuentra dentro del terreno de lo bello. Que este movimiento que inspira sea por su condición existencial o su estructura metafísica, o que sea

simplemente un resultado subjetivo de la experiencia del que lo admira es lo que interesa exponer. Si lo bello artistico se fundamenta en sí o en otro, o si es posible que sea por una interacción dinámica de ambos.

### 6.1 PERCEPCIÓN DE LO BELLO ARTÍSTICO.

Tradicionalmente se ha dividido lo bello en dos tipos: lo bello natural y lo bello artistico. Lo primero no nos interesa, lo segundo presupone la perfección de un objeto artificial, y que esta perfección sea percibida. La perfección en sí no se nos aparece tan evidente como el ser de la obra, de lo que sí tenemos rastro seguro es que percibimos algo que nos provoca placer. Dicha percepción nos pone en el plano del juicio de gusto del espectador. Sin embargo, algo habrá en la obra que permite tal percepción de lo bello artistico .

Ahora vamos a plantear si del hecho de la percepción podemos inferir la realidad de lo bello en sí. Para Kant "el juicio de gusto es puramente contemplativo, es indiferente respecto a la existencia de un objeto (...) esta contemplación no va dirigida conceptos (...) no es un juicio de conocimiento (ni teórico , ni práctico) y , por tanto, ni está fundado en

conceptos, ni los tiene por fin".<sup>1</sup> El sentimiento de gusto<sup>2</sup> que experimenta no procede de la representación del objeto sobre el que se juzga, pues no se trata de un agrado de la sensación empírica particular, sino que el agrado procede del estado del espíritu en el que se da una relación de la imaginación y el entendimiento libremente ; lo cual es el libre juego de las facultades kantianas que está propiciado por la representación del objeto sobre el que recae el juicio a su vez. Kant concibe al placer estético como un estado del espíritu caracterizado por el libre juego de las facultades. Afirma que el placer es un estado del espíritu en el cual una representación concuerda consigo misma ; para conservar tal estado y producir un objeto a través de un juicio estético de reflexión o de un juicio estético práctico<sup>3</sup>, el espíritu se comprende en una significación estética como principio vivificante del alma , facultad de exposición de ideas estéticas las cuales están exentas de cualquier concepto. El espíritu capta lo bello, lo que le produce el placer estético. El placer estético no nos dice que es lo bello, sólo nos da la pauta de que lo bello es captado de modo particular y específico. La representación es meramente subjetiva, tal parece ser que el objeto como tal no comparece sino la relación libre entre imaginación y entendimiento a través del sentimiento "la *unidad de relación*

---

<sup>1</sup> Kant., AK V, 206 (108).

<sup>2</sup> sicut Kant.

<sup>3</sup> cf. Kant, I., *Crítica del juicio*, primera introducción., epigrafe 8. 49.

*entre imaginación y entendimiento no puede hacerse conocer mas que por la sensación"* <sup>1</sup>. De acuerdo con los capítulos anteriores, decimos que existe el objeto que provoca semejante sensación sin que lo pongamos en duda, tal sensación representa el juicio de gusto (aunque no conceptualmente), a este juicio accedemos en una relación sentimental sin conocer nada del objeto como tampoco el libre juego de las facultades, y sólo tenemos noticia del gusto. Tales objetos que nos mueven en dirección al gusto se denominan bellos, de este modo lo bello es aquello que produce gusto. Kant dice "*a los objetos que provocan semejante sentimiento los llamamos bellos*" <sup>2</sup> , sin embargo la diferencia con Kant es que para él, el objeto bello se desvincula del concepto de perfección, puesto que Kant no parte de la realidad existencial sino de categorías trascendentales, de este modo será bello de acuerdo a las categorías de novedad e innovación, las cuales son características del juicio de gusto en tanto que su naturaleza no determinada. Para Kant es imposible que lo bello sea perfección puesto que no hay concepto alguno ni juicio lógico que lo relacione a alguna determinación del objeto.

---

<sup>1</sup> Kant., AK,V,219,(118).

<sup>2</sup> Kant., AK,V, 189-190,889-90).

Lo único que manifiesta el juicio de gusto o sensación de placer es una correspondencia del objeto mediante un libre juego de facultades entre la imaginación y el entendimiento <sup>1</sup>. Este juego libre es una actividad finalizada en sí misma. La relación que existe entre la actividad que es fin en sí misma y el objeto que impulsa el sentimiento de placer, es lo que se muestra como bello ; lo cual es una formalidad no determinada que se capta subjetivamente. Lo bello en Kant es entendido de esta manera : como finalidad sin fin por lo que no es posible su conceptualización y, ya no como perfección ; puesto que lo bello se conoce únicamente mediante el juicio de gusto, lo que se confirma al ser un juicio de gusto con validez universal pues únicamente aquel objeto que logre provocar un sentimiento de placer universal (actividad que es fin en sí misma) puede ser bello<sup>2</sup> .

---

<sup>1</sup>No hay que olvidar que el planteamiento kantiano sobre el juicio de gusto en la *Crítica del Juicio* es el problema de la heterogeneidad entre el conocer sensible y el intelectual, siendo una diferencia no de grado sino trascendental lo que pretende es cerrar el abismo infranqueable abierto "entre la esfera del concepto de la naturaleza como sensible y la esfera del concepto de libertad como Kant, AK,V,175-176, (74).

<sup>2</sup> Cf. Kant., AK,V,389, (194).

Aquello bello necesariamente produce sensación de placer en todos según Kant, pero hay que preguntar ¿ por qué lo bello logra producir semejante placer ? La respuesta kantiana está en el fundamento de validez de un juicio de gusto trascendental, sin que se justifique la realidad objetiva, sino mediante que *"debe necesariamente descansar en todo hombre sobre las mismas condiciones, porque son condiciones subjetivas de la posibilidad de un conocimiento en general y porque la proporción de esas facultades de conocer exigida para el gusto, es exigible también para en entendimiento común (...) como universalmente comunicable (...) sin intervención de conceptos"*<sup>1</sup>, por ello se fundamenta la validez universal, pero ¿y el objeto en realidad no justifica el placer ? , Para Kant es muy simple poner la validez universal debido a las categorías subjetivas que cada hombre posee, como para Kant no es posible conocer la realidad en sí son necesarias dichas categorías. Sin embargo nosotros, sí podemos conocer la realidad y no sólo conocerla sino que también la hemos transformado mediante el proceso poético por lo que nos hemos de plantear el objeto real, ¿ Qué relación existe entre el objeto producido artístico y la facultad de gustar ?, ¿ dónde se establece tal relación ?.

---

<sup>1</sup> Kant., AK,V, 292-293, (197).

Partiendo de la realidad y de que es posible conocerla, podemos afirmar que la realidad es la que nos provoca la sensación de placer en tanto que se nos presenta como cognoscible, según Tomás de Aquino "*lo bello se dice del poder cognoscitivo, pues se dice bello lo que contemplado agrada. Por consiguiente lo bello consiste en la debida proporción ; porque el sentido se deleita en las cosas debidamente proporcionadas como semejantes a sí*" <sup>1</sup>. Lo bello no se capta por un proceso gnoseológico trascendental, ya que lo patente en sí es el objeto mismo, es decir la obra de arte la cual logramos conocer y hacer un concepto de ella ; lo que no impide que al enfrentarnos a la obra y conocerla no capturemos a través del sentimiento su debida proporción. No hay que olvidar que el proceso expectativo difiere del productivo donde no cabe concepto sino hasta que la producción misma haya terminado, pero en el momento de percibir la obra y conocerla existe ya un concepto además de una verdad práctica la cual patentiza el ser de la obra o mejor dicho, tal es el ser de la obra que es verdadero.

A Kant le falta visión de la realidad misma en el juicio de gusto. No es nuestro objetivo criticar la filosofía trascendental ni mucho menos, pero para completar y validar el planteamiento acerca del sentimiento de placer que en parte es acertado hay que complementar con la otra parte de la relación,

---

<sup>1</sup> Aquino Tomás., S.Th. ;1,5,4 ad 1.

la cual es la realidad objetiva como asimilada por el conocimiento. Ya que " *los sentidos , como la facultad cognoscitiva son de algún modo entendimiento*" <sup>1</sup> y aquello que capta el entendimiento de la realidad compuesta es la forma a través de su acto en tanto que es lo inteligible del ser, por lo que se dice que lo bello se funda en la forma o mejor dicho lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal. El juicio de gusto es así una actividad espiritual estética que abstrae lo esencial del ser producido, capta su esencia a través de su forma que de suyo es bella desde la idea originaria. Lo bello de este modo es esencial al ser substancial ya sea por su debida proporción, ya sea por su perfección o armonía. Lo que ahora interesa es que lo bello artístico también es abstraído, es decir se abstrae del objeto artístico aquella forma que lo actualiza. La abstracción de la que ahora hablamos es análoga a la abstracción del conocimiento intelectual el cual es inmaterial y universal, ya que no se abstrae mediante el intelecto agente, sino que se abstrae mediante la imaginación la cual parte del conocimiento sensible y ésta abstrae el dinamismo, entusiasmo y movimiento del ser patente en su compuesto. Se trata de una abstracción lejana de todo discurso lógico - gnoseológico.

La imaginación no sólo presenta o forma el fantasma sino que es en la imaginación donde se inserta el sentimiento de placer, ya que es la imaginación el puente entre lo sensible y

---

<sup>1</sup> Aquino Tomas., S.Th. ;1,5,4 ad 1.

lo intelectual y capta la realidad material sin sustentarla ni en un concepto ni en universal, la imaginación conserva el estado particular de la realidad sin ser del todo esta materia y esta forma sino su mera representación. De este modo entendemos la imaginación (fantasía) y el intelecto como distintos pero no opuestos, esto es que se relacionan en el conocer de distinto modo en donde cabe la analogía. Benedetto Croce<sup>1</sup> establece que en la medida que lo distinto se relaciona se da un nexo de unidad-distinción a modo de una recíproca implicación en la diferenciación, según Croce el espíritu es capaz de conocer teórica y prácticamente dentro del conocimiento teórico propone el conocimiento estético-intuitivo el cual es conocimiento de lo individual es decir de lo bello, y apunta a lo individual; por otro lado plantea el conocimiento lógico - intelectual que es el conocimiento de lo universal el cual conoce lo verdadero y lo falso. De aquí es posible hablar de la imaginación (fantasía) que hace posible el conocimiento estético - intuitivo del arte, lo cual es la proposición fundamental de su estética. Si el conocimiento intuitivo es autónomo *"no tiene necesidad de ojos; no necesita apoyarse en nadie; no ha de pedir en préstamo los ojos de nadie, porque tiene en la frente los suyos propios"*<sup>1</sup>, la imaginación conserva el estado particular de la realidad y al ser sensible nos ubica en lo subjetivo gracias a la intuición.

---

<sup>1</sup> Cf. Croce, Benedetto., *Breviario de estética*; Espasa-Calpe Madrid 1979.

Es verdad que el arte se da por una intuición , sin embargo Croce distinguió dicha intuición de la percepción puesto que él entendió la percepción como mera aprehensión de hechos reales empiricos sólo dando interés a su carácter de autonomía, lo cual es su grave error, ya que en sentido estricto la intuición es la visión directa de algo individual existente que se muestra de un modo inmediato y concreto, sin intervención de otros conocimientos, se da la intuición únicamente con el objeto presente. Pero la intuición va más allá pues es una percepción inmediata porque copresenta en los fenómenos sensoriales la existencia de lo individual estableciendo una representación prescindiendo de la existencia de lo individual ; las representaciones son imágenes intuitivas subjetivas producidas por la fantasía y no por el objeto.<sup>1</sup> La imaginación capta aquellas imágenes intuitivas subjetivas aquello que emana como bello y es placentero en la relación objeto-sujeto.

Pero no queda claro aún la proveniencia de lo bello, puede ser posible que lo bello radique desde la idea o desde la misma intensidad, pues la participación de lo bello en la idea marca una orientación a las imágenes, muy distinta a la imaginación formadora de conceptos. Pero de cualquier manera se trata de una abstracción lo que nos lleva a la experiencia de lo bello. ¿Qué tipo de separación se da en esta abstracción ? ,se trata

---

<sup>1</sup> Cf. Brugger, W. *Diccionario de Filosofía* ; Herder, Barcelona 1988.p.321.

de la operación que separa de un todo concreto intuitivamente una característica incapaz de existencia independiente en el orden de la mente antes del concepto sino un mero contenido inteligible en lo dado sensiblemente, *quidditas rei sensibilis* a partir de los accidentes perceptibles<sup>1</sup>. Es una abstracción inmediata que parece significar solamente la aprehensión esencial de ciertas notas captadas sensiblemente, en especial determinaciones espacio - temporales dadas intuitivamente a partir de la imaginación. La propia percepción de la imagen del todo subjetiva, *"en el instante en que el ser maravilloso vive su asombro, hace abstracción de todo un universo en provecho de un rasgo de fuego, de un movimiento que canta"*<sup>2</sup>, se trata de una abstracción un tanto especial y maravillosa es porque algo se da en la realidad que hace posible la percepción entendida de lo bello mediante la abstracción de la imaginación que intuye subjetivamente aquello que posiblemente proviene de la imagen o idea originaria que ha sido gestada en la realidad que posee un carácter de fisonomía individual de donde emerge lo bello. En la percepción estética es posible la intuición eidética, es decir la intuición de la esencia, lo cual es un conocimiento distinto del hecho donde se intuye el *hic et nunc*, pero también su esencia y esto es precisamente por el carácter de lo bello.

---

<sup>1</sup> cf. Aquino, T. *ScG IV, 1.*, *De ente et essentia* c 5 (6) n 25.

<sup>2</sup> Bachelard, G., *El aire y los sueños*; FCE, México 1986 p.86.

Hasta ahora sabemos que lo bello artístico es por el ser de la obra y esta belleza radica en su forma, la cual es así desde su intuición originaria creada a través de la imaginación poética, de aquí que ésta sea conocida mediante una abstracción de la imaginación. Tal abstracción de la imaginación produce el sentimiento del placer subjetivo sin ser un concepto, lo cual no impide que la realidad artística no pueda ser conocida intelectualmente.

## 6.2 LO BELLO A PARTIR DE SU VERDAD .

En la cultura clásica se ha establecido como definición de lo bello el orden, la proporción, la armonía, (las cuales ya las hemos mencionado en otro contexto) estos atributos buscan explicar lo bello, como atributos supremos, proliferan como definiciones metafísicas de la belleza, "...tales son las que afirman que lo bello es: *idea eterna, perfecta, inmutable, de lo que participa lo temporal, imperfecta y diversamente las cosas empíricas bellas (Platón); belleza de las formas que tienen su fuente en Dios y de las que provienen las bellezas de los cuerpos (San Agustín); resplandor del Sumo Bien en las cosas sensibles (Marsilio Ficino); reflejo de Dios (Miguel Ángel); manifestación sensible de la idea (Hegel)*. Y acortando la distancia para llegar, desde la Antigüedad, la Edad Media y

el Renacimiento, hasta nuestra época, nos encontramos con definiciones de lo bello como las de Maritain (esplendor de la forma sensible) y Heidegger (modo de estar presente la verdad como desvelamiento del ser) " <sup>1</sup> , todas estas opiniones más que definiciones, se sustentan en el ser , en el hecho de que la obra está presente y que de ella emana cierto atributo, como puede ser el orden , la integración , la armonía ; los cuales provienen directamente de la estructura ontológica del ser artificial. Para unos el ser de lo bello es por la inteligencia divina en el caso de la creación natural y por participación en el caso del artista, si es o no, se trata de una inteligencia que funciona a modo de causa eficiente, de agente y es de éste de donde surge la idea, la forma, el reflejo, el resplandor, esplendor etc. Sin embargo no significa que todo aquello que procede de una inteligencia tenga que ser bello, tal vez el punto está en el ordenamiento si es que se considera a la belleza como algo metafísico. De cualquier manera de la inteligencia del agente emana la idea, la forma, de la cual emana a su vez dicho reflejo, resplandor o como quiera llamarse sea o no sea bello en sí. Desde la perspectiva existencial nos topamos con el modo de estar presente en el ser, lo cual una vez más afirmamos que se trata de la verdad ontológica, lo cual parece ser evidente, de la existencia surge algo que podemos decir es lo bello a partir de su verdad.

---

<sup>1</sup>Sánchez Vázquez,A., *Invitación a la estética*; ed.cit. p.166.

De esta manera lo bello podría sugerirse como la perfección que alcanza el ser de la obra en tanto a la adecuación a la idea originaria, lo que sería plena realización *mimética*. La belleza se plantea como una naturaleza relacional en tanto que se refiere a, permitiendo entender la verdad de lo sensible<sup>1</sup>. La belleza en tanto perfección nos ubica en un plano de lo bello como absoluto al modo de la filosofía clásica, lo cual no significa que sea algo objetivo, sino como manifestación en lo sensible de lo inteligible, como referencia de lo sensible a su perfección última<sup>2</sup>, es decir a su ser substancial. Aquello inteligible es la causa formal que el agente ha concebido desde su inicio como ideas originaria.. Es así como lo bello como perfección del ser abarca aquellos seres que se asemejan a una causa ejemplar, sin embargo esta semejanza al paradigma puede ser nula,<sup>3</sup> lo que importa es que la perfección se sustente en el movimiento de la causa ejemplar a la existencia de la causa formal en un compuesto artificial donde lo bello es su verdad. De aquí que sea posible la abstracción de la imaginación, pues lo que ésta capta es la causa formal en un orden subjetivo y particular.

---

<sup>1</sup> cf. Platón., Banquete, 210e.

<sup>2</sup> Cf. Platón, fedro, 250d.

<sup>3</sup> tal es la ironía del proceso poético, pues la innovación y novedad pueden tomar vigencia pero no como categorías trascendentales sino como oportunidad, incluso el *per accidens* puede presentarse .

### 6.3 EL OBJETO ESTÉTICO.

Podemos plantear lo bello como la herencia que ha transmitido la causa ejemplar o la idea originaria en la existencia real de la obra de arte, dotándola de una perfección fundada en la forma, en un dinamismo de co - realidad en tanto que la obra de arte no deja de ser un producto fenoménico sujeto de ser conocido y percibido. El hecho de estar patente en lo real y trascenderlo en tanto que manifiesta un impulso perceptible por un sujeto externo, nos plantea la noción de objeto estético , pues es objeto por su realidad y es estético por la subjetividad del que lo percibe. La belleza se hace patente en los objetos estéticos en su relación de corealidad.

Sin embargo la belleza está limitada por el ser del objeto estético pero no por la libertad del que lo percibe. La finitud de la belleza no es tanto por los límites de la razón pura , es decir del conocimiento objetivo sino por el propio objeto estético que es contingente del cual sí se tiene conocimiento, sin embargo una vez más el espíritu humano logra trascender la realidad mediante su libertad dotando al objeto estético de infinitud. Kant nos planteó una disociación entre belleza y conocimiento haciendo a un lado el objeto y acentuando el carácter de estético como mera sensación. Hemos ya planteado la relación de conocimiento sensible que se da del objeto a través de la imaginación que abstrae la idea originaria que se

sustenta en la causa formal del objeto estético. Existe una verdadera conciliación entre objeto y sujeto que se manifiesta precisamente en el juicio de gusto como lo entendemos ahora, un juicio estético que no está desvinculado del conocimiento.

Hegel intentó reconciliar lo subjetivo y lo objetivo, restableciendo la relación entre belleza y conocimiento o la verdad lo que Gadamer plantea como la "recuperación de la pregunta por la verdad del arte"<sup>1</sup>, lo que a nosotros no deberá sorprendernos puesto que conocemos la verdad del objeto artístico. Sin embargo Hegel tenía que romper con la idea de que el conocimiento es finito y limitado en la medida que no es posible conocer la realidad fenoménica según lo que Kant ya había establecido que, la finitud y limitación del conocimiento conceptual kantiano se debe a la ausencia de la verdad <sup>2</sup> de la realidad.

#### a) Lo empírico del objeto estético.

Según lo planteado por Hegel "la ciencia del arte aborda las obras de arte efectivamente reales sólo, digamos yuxtaponiéndolas en la historia del arte haciendo consideraciones sobre las obras de arte dadas o formulando teorías que deberían proveer de los puntos de vista

---

<sup>1</sup> Gadamer, H .G, Verdad y método, Sígueme, Salamanca, 1975,p.26.

<sup>2</sup> La finitud de nuestro objeto se debe precisamente a su verdad, puesto que nuestro objeto es contingente y particular.

universales tanto para el enjuiciamiento como para la creación artística" <sup>1</sup>, lo que nos da una nota de la realidad ; el intento de Hegel es hacer de la filosofía del arte una ciencia como cualquier otra por lo que ha de partir de lo empírico como el objeto dado ; la ciencia del arte se abandona "autónomamente para sí al pensamiento sobre lo bello y produce sólo algo general e irrelevante para la obra de arte en su peculiaridad una abstracta filosofía de lo bello" <sup>2</sup>.

Sin embargo nada de lo anterior resuelve el concepto de lo bello por lo que afirmamos junto con Hegel que es necesario partir de la objetividad de la obra de arte y abordar la cuestión a través de lo empírico como punto de partida, "la base para un correcto enjuiciamiento de lo bello artístico y para la educación del gusto es el concepto de lo característico. Es decir, establecer lo bello como lo perfecto que es o puede ser, objeto de visión, audición o de imaginación" <sup>3</sup>. Hegel apoyado en Hirt sostiene que lo perfecto de lo bello es o puede ser lo perfecto como corresponde a su fin aquello que la naturaleza o el arte se propusieron en la conformación del objeto <sup>3</sup>, lo que significa que para realizar un juicio de lo bello hay que atender a la esencia. Esta idea acerca de lo bello es lo que Tomás de Aquino plantea como

---

<sup>1</sup> Hegel., *Lecciones sobre estética*, op.cit. p.16.

<sup>2</sup> Hegel., *Lecciones sobre estética*, De. Akal, Madrid 1989 p.16.

<sup>3</sup> Hirt, Aloys., *Las horas*, revista dirigida por Schiller (1795-98) cf. Op.cit. p. 18.

<sup>3</sup> Cf. Hirt, Aloys., *Las horas*, revista dirigida por Schiller (1795-98) cf. Op.cit. p. 18

debida proporción o lo mismo que lo bello está en el orden de la forma. Hegel da un paso más pues no sólo lo bello se conforma en la causa formal sino que también el objeto bello es bello en relación a su causa final, la cual no sólo se reduce a su mero ser - ahí, es decir al simple hecho de concretizarse en la materia y realizar en su forma en la materia vencida, sino que de suyo lleva implícito su en finalidad lo bello en tanto que se trata de una *"individualidad determinada por la que se distingue formas, movimiento, semblanza, expresión, color local, luz y sombra, claro oscuro y porte y ciertamente tal como lo requiera el objeto en cuestión"*<sup>1</sup>, lo cual se ha propuesto desde su causa ejemplar en su género y especie. Por un lado la esencia es fundamental para realizar el juicio de gusto, en la medida que la esencia nos da un contenido<sup>2</sup> el cual nos da la especificación determinada de la expresión del mismo de donde *"la determinación abstracta de lo característico afecta por consiguiente a la conformidad a fin con lo que lo particular de la figura artística realza efectivamente el contenido que debe representar"*<sup>3</sup>. Hay que mostrar a partir de lo dado en las obras de arte ya que en *"la contemplación de lo bello no hay lugar para la aparición de una consciencia subjetiva exclusivamente. El sujeto considera el objeto bello*

---

<sup>1</sup> Hegel., Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.18.

<sup>2</sup> sicut Hegel.

<sup>3</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.18.

como autónomo en sí, como fin en sí mismo" <sup>1</sup>. Donde el objeto bello es su ser en dinamismo fundamentado en su esencia (forma - materia ) así como en su orden causal tanto formal y final.. El dinamismo de su ser tanto la forma, materia y finalidad guardan debida proporción lo cual otorga su perfección en el ser de acuerdo a la conformidad con su verdad.

b) La idea de lo bello en el objeto estético.

Hegel plantea lo bello por sí mismo a partir de su idea, de acuerdo a su universalidad," *si en efecto lo bello debe conocerse según su esencia y concepto la posibilidad de esto depende del concepto pensante por el que se adquiere consciencia pensante de la naturaleza lógico - metafísica de la idea en general, así como de la particularidad de lo bello" <sup>2</sup>.*

Se plantea la posibilidad de que se convierta en una metafísica abstracta, por lo que en la filosofía del arte hay que partir de la idea de lo bello, mas no únicamente de lo abstracto al modo de las ideas platónicas sino en coincidencia con lo objetivo.

---

<sup>1</sup> Labrada, Antonia., *Belleza y racionalidad* Eunsa, Pamplona 1990. P. 128. Cf. Cit 25 Hegel, *werke XIII*, 155 *Estética I* 104.

<sup>2</sup> Labrada, Antonia., *Belleza y racionalidad* Eunsa, Pamplona 1990. P. 128. Cf. Cit 25 Hegel, *werke XIII*, 155 *Estética I* 104.p.21.

La idea de lo bello otorga la universalidad metafísica donde lo bello denota ya un espíritu infinito y libre, "el ámbito de lo bello está sustraído a la relatividad de las relaciones finitas y queda elevado al reino absoluto de la idea y su verdad" <sup>1</sup>, de este modo lo bello se manifiesta como la expresión de la libertad característica del espíritu absoluto "los objetos bellos no pueden no pueden ser entendidos como manifestación de una conciencia errática o extraña. Sino como expresión de la autoconciencia (...) lo bello ya no es una , manifestación del espíritu en búsqueda de la propia identidad sino una expresión de la identidad ya alcanzada" <sup>2</sup>. Se trata de un concepto absoluto donde se armoniza la coincidencia de lo subjetivo y lo objetivo "la naturaleza del ideal artístico ha de buscarse en la reducción del ser - ahí exterior a lo espiritual de tal modo que la apariencia externa, en cuanto conforme al espíritu, devenga el desvelamiento de este" <sup>3</sup> como lo universalmente metafísico de tal manera que el ideal resulta ser la realidad efectiva contingente y singular "en la medida que lo interno aparece en esta exterioridad levantada contra la universalidad él mismo como individualidad viva" <sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> nota citada por Labrada, Antonia., Op.cit.p.130.cf. Hegel,Werke xiii, 157.Estética I, 105.

<sup>2</sup> Labrada,Antonia.,Belleza y racionalidadEunsa, Pamplona 1990. P. 128. Cf. Cit 25 Hegel, werke Xiii,155 Estética I 104.

<sup>3</sup> p 130.

<sup>4</sup> Hegel.,Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.18.

p.117.

<sup>5</sup> Hegel Labrada,Antonia.,Belleza y racionalidadEunsa, Pamplona 1990. P. 128. Cf. Cit 25 Hegel, werke Xiii,155 Estética I 104.p.16.

El concepto es lo universal por una parte se niega a sí mismo para llegar a lo determinado y particular pero por otra suprime de nuevo tal particularidad como negación de lo general restableciendo lo universal en lo particular en unidad consigo mismo como universal<sup>1</sup> "en este retorno hacia sí el concepto es la negación infinita pero no una negación contra otro, sino una autodeterminación en la cual él permanece para sí solamente la unidad afirmativa que se refiere a sí misma. Y así es la singularidad verdadera, como la universalidad que simplemente se une consigo misma en sus particularidades"<sup>2</sup>. Lo cual es posible en la autoconciencia del yo "lo que llamamos alma, y más correctamente yo, es el concepto mismo en su existencia libre. El yo contiene en sí una multitud de las representaciones y pensamientos más variados, es un mundo de representación. No obstante este contenido infinito y multiforme, en tanto está el yo, se mantiene incorpóreo e inmaterial y, por así decirlo comprimido en dicha unidad ideal, está ahí como la irradiación pura, perfecta y transparente del yo en sí mismo. Esta es la forma en que el concepto contiene en una unidad ideal sus diferentes representaciones"<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Labrada, Antonia., Belleza y racionalidad EUNSA, Pamplona 1990. P. 128. cf. Cit 25 Hegel, Werke XIII, 155 Estética I 104.

p. 99

<sup>2</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.99.

<sup>3</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.99.

La unificación de los puntos de vista empírico e ideal se realiza a través de "la universalidad metafísica con la determinación de la particularidad real" <sup>1</sup> , sólo es así comprendida su realidad y su verdad, de este modo coincidimos con la universalidad metafísica y la particularidad real. Se bosqueja el concepto de lo bello pues " las particularidades hacia las que avanza llevan en sí la universalidad y la esencialidad del concepto en cuanto que éstas manifiestan las propias particularidades de éste" <sup>2</sup> .

De aquí que Hegel establece el concepto de lo bello como fundamentado en el concepto del objeto mismo<sup>3</sup> "habría que probar que el arte o lo bello son un resultado de algo previo que considerado según su verdadero concepto, conduce con necesidad científica al concepto del arte bello" <sup>4</sup> para lo cual tiene que partir de la idea de lo bello "para nosotros el concepto de lo bello (...) es un presupuesto dado por el sistema de la filosofía" <sup>5</sup> .

---

<sup>1</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.21.

4. Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.21.

<sup>2</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.18.

<sup>3</sup> Cf. Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.21.

<sup>4</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.21.

<sup>5</sup> Hegel., Lecciones sobre estética, De. Akal, Madrid 1989 p.21.

De esta manera el concepto de lo bello se presenta como puramente formal ya que la relación que asume entre el objeto y sujeto se establece en un plano de la conciencia de la pura subjetividad en el sentido que parte de la universalidad de la metafísica de la idea de lo bello a partir del espíritu absoluto.

Es cierto que parte de una configuración sensible, pero es a partir de una realidad correspondiente a su concepto y no tanto de la realidad en cuanto percibida, donde para Hegel la idea sensible se convierte en lo ideal de donde afirma que *"hemos dado a lo bello el nombre de idea de lo bello. Esto ha de entenderse en el sentido que lo bello mismo ha de concebirse como idea, y por cierto, como idea bajo una determinada forma, como ideal"*.<sup>1</sup> Sin embargo subraya que aun cuando lo bello sea idea, tal idea ha de realizarse externamente, lo que connota la realidad objetiva abarcando la existencia real. Hartmann lo expresa así: *"la idea sólo es bella en su aparecer y este aparecer le pertenece al objeto sensible y particular en el cual ella se manifiesta"*.<sup>2</sup> No existe la idea de lo bello al margen de la manifestación sensible, lo que conforma lo ideal que es el enlace entre idea y objetivación sensible<sup>1</sup>.

De acuerdo con Hegel para lo bello artístico es necesario la confrontación de la objetividad real, sin embargo Hegel

---

<sup>1</sup> Hegel., *Lecciones sobre estética*, De. Akal, Madrid 1989 P.93

<sup>2</sup> Hartmann, N., *la filosofía del idealismo alemán ; sudamericana*, B.A. 1966, vol.11, p. 484.

parte del supuesto de lo bello y lo real es demasiado evidente. La definición de lo bello es esencial para la filosofía dialéctica como la expresión de lo sensible de la idea como necesaria y previa para el pensamiento, Hegel pretende que a través del medio sensible el concepto como tal es universalidad.

Hegel acierta en plantear lo bello en relación al objeto real pero se le pierde aquello bello alejándose así del ámbito de la realidad y de la objetividad propia. Al igual que Kant, su noción de lo bello es puramente subjetiva e ideal.

### c) La subjetividad del objeto estético.

De acuerdo con lo anterior, la subjetividad estética es a partir de la existencia del objeto real que de suyo emana a través de su forma lo bello. Lo bello en cuanto tal también se establece en lo subjetivo y es de orden particular. La subjetividad estética mas que nada apunta al carácter sensible de aquel que lo percibe y no tanto a su conocimiento conceptual, nos plantea el carácter placentero. Lo importante es que lo bello en su dimensión subjetiva no se desvanezca en categorías trascendentales ni en la idea de lo bello como anterior a partir de un espíritu absoluto, lo bello del arte en tanto lo estético subjetivo es la relación en la que el sujeto se halla presente y los objetos de esa relación exhiban su

---

<sup>1</sup> Cf. Hegel., *Lecciones sobre estética*, De. Akal, Madrid 1989 p.97.

presencia. No es lo bello para un espectador ideal o intemporal sino para quien se mueve en el marco ideológico y práctico que es lo característico de lo estético. Subjetivamente el objeto estético se aparece objetivamente en el presente considerado como bello, dotado de valores de acuerdo a lo que registra nuestra experiencia frente al objeto estético. Lo bello es en relación al hombre en sus condiciones históricas, sociales y culturales, lo bello comienza a ser así considerado en sus condiciones históricas. De aquí que afirmemos que "llamaremos bello a un objeto que por su estructura formal (debida proporción), gracias a la cual se inscribe en ella cierto significado, produce un placer equilibrado o goce armonioso. (juicio de gusto) Ahora bien, como cierto placer o goce acompaña siempre a toda experiencia estética, y no sólo a la de lo bello, nuestra respuesta no hace sino introducir el matiz de una mayor serenidad o un mayor equilibrio emocional en el efecto placentero o contemplación gozosa de todo lo estético. Es indudable que una estructura formal, una apariencia sensible del objeto (intuición subjetiva) en el que dominen los contrastes violentos, no contribuirán a producir ese placer contenido, equilibrado (finalidad). Pero esto no significa que sólo un objeto armónico... pueda producirlo. Al caracterizar lo bello no podemos ir más allá sin tropezar con los obstáculos señalados: la vacua abstracción de las

estéticas metafísicas, que sacrifican lo concreto a lo abstracto, o la falsa concreción de las estéticas clasicistas que elevan lo concreto a la condición de lo bello universal...Tenía razón el viejo Platón : lo bello es difícil ; pero no nos libraré de esta dificultad el esencialismo en el que nos arrojan tanto la especulación como el empirismo".<sup>1</sup>

#### 6.4 coincidencialidad de lo subjetivo y objetivo del objeto estético.

La obra de arte al posar frente a nosotros nos arrojar a su existencia y presenta su forma y materia en un dinamismo de debida proporción , desvelándonos su finalidad, es decir que tal ser ha sido creado para resplandecer, lo bello es "la forma que resplandece sobre las partes proporcionadas de la materia"<sup>2</sup> como su propio fundamento. La obra de arte es el objeto el cual es de vital importancia y no al modo de una conceptualización abstracta, a algo a lo que le adherimos categorías a priori, sino como ser existencial . Este ser existencial es quien hace posible la experiencia estética y aún el conocimiento intelectual mismo. La realidad es patente y se nos presenta de modo absoluto y evidente al grado que nuestros

<sup>1</sup> Sánchez vázquez ,A. *Invitación a la estética*, Grijalbo México 1972 p.181-182

<sup>2</sup> Alberti Magni, *Super Dyonisium De Divinis Nominibus*, P. Simon de., Aschendorff, Münster i.w.1972,p.286.

sentidos se estremecen, pues es algo tan en sí que va más allá de su propia realidad material.

Es verdad que en el arte hay concepto, pero es preciso actuar como si no lo hubiera, y esto es en tanto a la obra en su momento de gestación, como en quien la crea y la contempla. Y es concepto porque todo aquello que cobra existencia está sujeto a ser conceptualizado, y de esta manera conocido, sino el problema de lo bello nunca habría sido tan importante para las filosofías racionalistas. Tanto Kant como Hegel apuntan a la belleza y dan grandes nociones acerca de lo bello, pero al ser el problema del conocimiento lo fundamental en sus sistemas se trunca la posibilidad de llegar a una noción de lo bello. La belleza está precisamente en la coincidencia de lo objetivo y lo subjetivo del objeto estético y no separadamente lo que Hegel atinó muy sabiamente, pero el conocimiento de la realidad objetiva tiene que ser posible para que esto sea posible.

Lo objetivo, nos arroja el ser de la obra no en cuanto un concepto universal y abstracto, es verdad que no podemos poseer la existencia del objeto en cuanto tal, pero sí nos acercamos a ello mediante una percepción intuitiva subjetivamente del objeto real existente, al cual accedemos mediante intuiciones sensibles a partir de todo el conocimiento sensible de la facultad cognoscitiva del hombre. La forma o más específica, mente la esencia de la obra es de tal manera que hace posible resplandecer su debida proporción, ésta la captamos en una intuición eidética al hacer abstracción de la esencia en el

orden de la imaginación. El objeto realmente afecta el conocer sensible de quien lo contempla, siendo este presentado a mi juicio como ser particular dotado de espacio y tiempo ( lo que caracteriza a la abstracción de la imaginación ).

Lo subjetivo es precisamente el juicio de gusto que se genera a partir de la percepción intuita entendida gracias a la actualidad de la forma del objeto estético. Se forma el juicio de gusto sobre aquello particular individual de acuerdo a la propia experiencia en un ámbito ideológico, cultural y espacio temporal. Todas estas características hace que lo bello sea posible y que se pueda hablar de la belleza como algo universal, en el sentido que la coincidencia de lo objetivo y subjetivo es universal ya que advertimos la totalidad como condición de la experiencia posible, advertimos que la transparencia es resultado de un postulado al que no podemos escapar. Postulado que construimos no sólo en el pensamiento sino en la práctica, el cual nos permite ver la realidad como si fuera así, y, a la vez, pone ese como si en primer plano puesto que así es la realidad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> cf. Bozal, Valeriano., *Mimesis : las imágenes y las cosas* ; Visor, Madrid 1987, p.218.

## CONCLUSIONES

1.- Es fundamental establecer que el entendimiento dirige a la ejecución práctica , donde el arte es una acción de la voluntad la cual sigue una intención y una razón de verdad o fin. La intención en el arte es originaria y no deliberativa , es decir una intención inventiva, la cual ha de poseer la recta razón antes de la acción ( en cuanto que posee una idea originaria a realizar antes de el acto de producir); donde la voluntad es la que mueve bajo el imperio de la virtud de la prudencia. Si la voluntad no estuviera presente, sería imposible que el entendimiento práctico se realizara en acto. De aquí que sea posible hablar de una verdad práctica la cual se da por un fin el cual produce el movimiento de la voluntad precisamente. La verdad es en relación a la actividad y es del ser. La verdad de la acción no es únicamente la adecuación de la reproducción de lo real, sino que es la reproducción de la realización de una idea en lo real. La verdad del arte se debe a la causa ejemplar de lo producido en la realidad donde se establece una relación ser - entendimiento, cuando el producto se asemeja al modelo originario ( aun cuando en la realidad no sea igual a lo imaginado, sino en el sentido de que la causa ejemplar es lo

ideado con anterioridad por lo tanto principio de realización) se da la verdad ontológica la cual le corresponde al ser como substancial.

2.- El fin prefigura el resultado de una actividad, al anticiparlo idealmente se ajustan los actos como elementos de una totalidad regida por un fin. No es sólo una anticipación ideal de lo que se va a realizar en la producción, sino que también se desea por lo que se constituye como acción.

3.- La praxis artística significa producción creativa lo cual es transformación de materia. En ella se imprime una forma dada exigida por una necesidad humana de comunicación y expresión. La praxis artística es esencialmente creadora lo cual es actividad consciente del sujeto sobre una materia dada que es estructurada conforme al fin. Lo subjetivo es punto de partida de lo objetivo y la conciencia traza un fin abierto a un proyecto dinámico donde el mismo proceso queda abierto dando posibilidad del *per accidens*, el cual no anula la adecuación a la idea que en el devenir material está sujeta a cambios, en tanto que la materia otorga resistencia asegurando que la producción no sea simple duplicado de la realidad o de la idea, esta es la gran audacia de la materia.

Sin embargo la forma logra ser en ella algo más que mera transformación, la forma se constituye como inmanentemente verdadera.

4.- El producir se establece a partir de la privación de la forma original en determinada materia. A través de la noción de privación hablamos de vocación formal de la materia, puesto que esta señala algo que debe ser. La vocación formal de la materia significa un ceder de la materia y forma natural, es decir del compuesto a la forma original. Esta otorga tanto la posibilidad como los límites, la causa material es un factor determinante en la génesis de las obras de arte. Es principio causal en la producción artística.

5.- El artista como visionario ha de notar aquello que la naturaleza no otorgó a la materia mas que de un modo potencial, éste ha de hacer explícita así la vocación formal. Aún cuando la forma original sea exclusiva del genio, la materia tiene esa disposición a ceder ante ella su propia forma.

6.- El hilemorfismo práctico es una noción fundamental para comprender el proceso productivo, se trata de la construcción de un binomio materia - forma y un tercero que conforma el

trinomio : forma original en una acción productiva. A través de esta noción damos cuenta del carácter de cierta praxis de la producción, al ser un acto donde se da la plasmación de una forma original en una materia dada. Puesto que implica transitividad en la plasmación y cierto grado de immanencia en la concepción de la forma.

7.-La producción artística es entendida como una acción análoga a la generación natural, de aquí que sea posible hacer un planteamiento a partir de la causalidad . La actividad productora se plantea desde la perspectiva de la forma, sin dejar a un lado la concausalidad de todas las formas ya que sin una de ellas la producción no sería posible.

8.- La concausalidad es otra dimensión de la producción, la cual hace posible introducir el movimiento al trinomio hilemórfico, lo cual es posible gracias al agente .La actividad del agente inicia con un resultado ideal, a partir de una intuición original. La idea original pone en ejecución el movimiento. El producto de la conciencia no es un concepto a priori , este surge de lo que el agente inventa a partir de un movimiento de la fantasía que proviene de su conocimiento en particular.

9.-El principio de no contradicción no rige en tanto que estamos inmersos en la fantasía poiética del genio que aun no se despliega en la realidad, sino en la construcción fantástica de un paradigma a realizar. Se trata de un momento ideal con la potencialidad de existir.

10.- La fantasía poiética es la noción de un juego libre de la imaginación. Es la fantasía como cierta ensoñación. Se identifica con la intuición original a partir de que el artista es un visionario.

11.- La verdad de lo poiético es una verdad de carácter óntico en tanto que se pone en operación y la verdad se

manifiesta. De esta manera se instaure el ser en la dialéctica materia y forma en un orden de concausalidad. Se funda la verdad lo que le da sentido al ser. Por lo que el arte es fijar la verdad establecida en la forma mediante la producción.

12.-La poesía es posible por la condición humana, se trata de un dinamismo que produce vértigo, es posible a partir de un espíritu el cual se desarrolla por su propia conciencia. La poesía en su forma de interioridad espiritual se despliega en toda su amplitud a lo singular contingente tanto de lo interno subjetivo como a lo particular del ser ahí externo, lo cual es el enigma poético. La importancia de la poesía es que logra una mayor inmanencia sin agotarse en la materia. La obra poética mantiene un plus al relacionar el pensar con el actuar y sentir como fin. Sin que sea un conocimiento intelectual sino que conserva la palabra su carácter de racional individual al ser palabra individual y contingente.

13.- La belleza natural nos presenta un parámetro análogo a la belleza artificial la cual presupone la perfección del objeto realizado, ambos tipos de belleza son percibidos por un sujeto el cual es afectado por el ser ya sea natural, ya sea artificial, en ningún caso la perfección del ser se nos aparece tan evidente como el propio ser ; sin embargo tenemos

rastros seguros de que percibimos algo que nos provoca un sentimiento o estado de ánimo.

14.- El juicio de gusto es contemplativo e indiferente respecto de la existencia del objeto en cuanto tal (la cual es captada por el intelecto). La contemplación estética no es dirigida por ningún concepto, ni conocimiento teórico, de ahí que no advierte el ser existente en cuanto uno ni verdadero. El juicio de gusto simplemente contempla en un estado del espíritu en el cual se da una relación entre la imaginación y el entendimiento libremente. De este modo el placer estético es un estado del espíritu en el cual una representación concuerda consigo misma como bella.

15.- El espíritu capta lo bello lo cual le produce placer estético, este nos da la pauta de que lo bello es captado de modo particular y específico. Tal sensación representa el juicio de gusto. Lo bello es aquello que produce gusto. La obra de arte la logramos conocer a partir de que ha sido realizada y paralelamente a que la conocemos como tal formulamos un concepto de ella en tanto obra de arte, además de que realizamos el juicio de gusto el cual se sin concepto. Lo que captamos es la debida proporción en el momento de percibir la obra y conocerla. Captamos la forma a través de un acto inteligible del ser, de este modo lo bello se funda en la forma, pertenece a la razón de causa formal.

16.-Es en la imaginación donde se inserta el sentimiento de placer, ésta conserva el estado particular de la realidad ; es la imaginación la que hace posible el conocimiento estético intuitivo del arte.

17.-Lo objetivo de la obra de arte nos arroja precisamente su ser del cual no poseemos su existencia en cuanto tal pero si nos acercamos a ella mediante una percepción especial que nos comunica directamente con el ser de la obra mediante intuiciones sensibles . De esta manera captamos la forma de la obra mediante un resplandecer de su propia proporción captada en una intuición eidética.

18.- Lo bello es aquel objeto que por su estructura formal produce un placer equilibrado, lo cual se traduce en experiencia estética, la cual es temporal y espacial a diferencia de la pura idea estética la cual solo se da en el plano de la mente del artista y esta no puede ser percibida hasta que no se traduzca en un objeto bello ya producido, es decir la idea únicamente se transforma en objeto relacional cuando esta exhibe su presencia concretada en una materia dada. De este modo lo bello no es aquello intemporal e ideológico, sino algo que se funda en un ser meramente objetivo el cual denominamos como objeto estético.

19.-La mimesis se entiende como el proceso de adecuación que tiene el ser producido con todo aquello que intervino en el proceso de producción, desde la idea originaria que se sostuvo a modo de causa ejemplar, como la interacción del proceso hilemórfico , con causal , el devenir material hasta el acaecer de la obra de arte en la existencia.

## EPÍLOGO

Demos cuenta que al haber expuesto la producción artística nos hemos mantenido inmersos en la actualidad a partir de un infinito cosmos de pensamiento filosófico. El hecho de plantear la acción productiva en el arte nos enfrenta a la posibilidad de comprender el ser a partir de la percepción entendida y el conocimiento del objeto bello. El conocimiento se restablece al confiar en esa posibilidad ya que el mundo que se nos presenta nos es mera apariencia ni tampoco producto del espíritu absoluto. La filosofía clásica tiene razón pues " *el alma humana es de algún modo todas las cosas*" <sup>1</sup> y para ello hay que confiar en la posibilidad de nuestras facultades intelectuales y prácticas. También el racionalismo tenía razón porque hacía falta indagar en lo más recóndito e interno del espíritu, había que sacar a la luz la inmensa subjetividad del alma humana a través del yo y del juego libre de las facultades.

Lo más importante del planteamiento sobre la actividad productiva es que nos enfrenta a nuestra realidad esencial, pues no importa hacia donde miremos, la acción productiva nos confirma que el hombre no está resquebrajado en su ser, sino que muy por lo contrario se levanta en su infinita unidad a

---

<sup>1</sup> Aristóteles., *De Anima*, 431b 21

través de su conocimiento práctico y especulativo. El hombre siente e intelige el mundo a partir de su propia unidad en el dinamismo existencial de su ser uno. Tan es uno que es capaz de objetivar subjetivamente aquello que se le presenta como bello entablado el juicio de gusto y el conocer teórico de la técnica en el arte. El hombre es capaz de crear y transformar al mundo, de imitar al mundo a través de obras bellas ; porque lo conoce, lo idea y lo proyecta a partir de su propia genialidad la cual se funda en su unidad. ¿ acaso el hombre podría dejar su huella patente en la instauración del ser en una obra de arte , si el mundo sólo fuera un espejismo ?, El hombre ejerce su voluntad de manera patente a través de su infinita conciencia y vuelve sobre sí para fundar su propia experiencia en lo que con sus manos y sus formas inventa.

## BIBLIOGRAFIA

### A) FUENTES:

#### ARISTOTELES

Del alma ;Trad. María C. Donadio de Gandolfi, Fundación Arché.

Etica a Nicómaco; Trad. Julio Pallí Bonet, Editorial Gredos, Madrid 1993.

Metafísica; Trad. Valentín García Yebra, Editorial Gredos, 2da. reimpresión, Madrid 1990.

Poética; Trad. Valentín García Yebra, Editorial Gredos, la, reimpresión, Madrid 1988.

#### BACHELARD, G. :

El aire y los sueños; Trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de cultura económica, México 1986.

El agua y los sueños; Trad. Ida Vitale, Fondo de cultura económica, México 1988.

La poética de la ensoñación; Trad. Ida Vitale, Fondo de cultura económica, México 1978.

#### CROCE, BENEDETTO.

Breviario de estética ; Espasa calpe, madrid 1979

#### DILTHEY, W. :

Poética: la imaginación del poeta las tres épocas de la estética moderna y su problemática actual; Trad. Elsa Tabering, Biblioteca filosófica, Losada, Buenos Aires 1945.

#### GADAMER, H.

Verdad y método ; Sígueme, Salamanca 1975.

#### HARTMANN, N.

La filosofía del idealismo aleman. ; Sudamericana, Buenos

- Aires1966, vol.II
- HEGEL, G.W.F. : Lecciones sobre la estética;  
Trad.Alfredo Brotóns Muñoz, Editorial Akal, Madrid 1989.
- HEIDEGGER, M. ; :
- El ser y el tiempo; trad. José Gaos, Fondo de cultura económica, cuarta reimpresión, México 1986.
- Introducción a la metafísica; Trad. Angela Ackermann Pilári, Gedisa editorial, Barcelona 1993.
- Hölderlin y la poesía; Trad. Samuel Ramos, Fondo de cultura económica, México 1993
- El origen de la obra de arte; Trad. Samuel Ramos, Fondo de cultura económica, México 1993.
- KANT, I.
- Crítica del juicio; Trad. Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid 1977.
- Crítica de la facultad de juzgar; Trad. Pablo Oyarzun, Monte Avila, Caracas Venezuela 1992.
- Crítica del juicio; Trad. José Rovira, Biblioteca filosófica, Losada, Buenos Aires 1951.
- Kritik der Urteilstkraft; Unolschifte Naturphilosophie/Darmstandt Wissenschaftliche Suchgesellschaft, 1993.
- Lo bello y lo sublime; la paz perpetua; Trad. A.Sánchez Rivero, Espasa calpe, Austral 612, Buenos Aires 1946.
- MARK, K. ;
- El capital; versión del alemán por Wenceslao Roces, 5a edición, Fondo de cultura económica, México 1968.

PLATON

Fedro; Porrúa, México 1989 21 edición.

Banquete; Porrúa, México 1989.

B) BIBLIOGRAFÍA DE APOYO :

ARMOUR, LESLIE; The concept of Thruth; Assen, Vangorcum 1969.

ASPE ARMELLA, VIRGINIA; El concepto de técnica, arte y producción en la filosofía de Aristóteles, Fondo de cultura económica, México 1993.

BAYER, RAYMOND; Historia de la estética, Trad. Jasmin Reuter, Fondo de cultura económica, México 1986.

BOZAL, VALERIANO; Mimesis: las imágenes y las cosas, Visol, Madrid 1987.

BUERMEYER, LAURENCE; Aesthetic experience, The Barnes Foundation Press. PA. 1954.

COLLINGWOOD, R.G.; Los principios del arte, trad, Horacio Flores Sánchez, Fondo de cultura económica, México 1993.

DORFLES, GILLO; El devenir de las artes, trad. Roberto Fernández Balbuena, Fondo de cultura económica, México 1986.

EDGLEY, ROY; Reason in Theory and Practice; Hutchinson University Library , Hutchinson 1969.

FERNANDEZ MORENO, CESAR; Introducción a la poesía, Colección popular, México 1962.

GILSON, ETIENE; Pintura y realidad, Aguilar, Madrid 1961.

HUNGERLAND, ISABEL; Poetic Discourse, Berkeley University of California, 1958.

KANDINSKY, WASSILY; de lo espiritual en el arte, Trad. Elizabeth Palma, Ediciones Coyoacan, México 1994.

LLANO CIFUENTES, CARLOS; Acción práctica , acción directiva; Limusa, México

MC. ALLESTER JONES, MARIE; Gaston Bachelard Subversive humanism, text & readings, University of Wisconsin press. 1991.

OKSENBURG, ANELIE; On the Art of Poetry with a Supplement on Music; Princeton University Press, New Jersey 1992.

PALACIOS, JUAN MIGUEL; El idealismo trascendental, teoría de la verdad, Editorial Gredos, Madrid 1979.

PAZ, OCTAVIO; El arco y la lira, Fondo de cultura económica, México 1986.

La otra voz, Biblioteca Breve, México 1990.

FFEIFFER, JOHANNES; La poesía hacia la comprensión de lo poético, Fondo de cultura económica, Breviarios #41, México 1951.

POLO, LEONARDO; Quién es el hombre, Rialp, Madrid 1991.

PRICE, HUW; Facts and the Function of Truth, Oxford University Press, 1988.

RAMOS, SAMUEL; Filosofía de la vida artística, Espasa Calpe, México 1950.

READ, HERBERT; Imagen e idea, Trad. Horacio Flores Sánchez, Fondo de cultura económica, México 1988.

ROSEN, STANLEY; The Quarrel Between Philosophie & Poetry; Routledge University Press, New York, 1988.

SANCHEZ VAZQUEZ ADOLFO; Invitación a la estética, tratados y manuales Grijalbo, México 1992.

Filosofía de la praxis, Tratados y manuales Grijalbo, México 1980.

Las ideas estéticas de Marx, Biblioteca Era, México 1991.

VALDES, CARMEN S.; De la estética y el arte, Universidad de Guadalajara, 1989.

VALERY, PAUL; Teoría poética y estética, Visor, Madrid 1990.

VOLPE GALVANO, DELLA; Crítica del gusto, Trad. Michael Caesar, London University Press, London 1978.

ZAMBRANO, MARIA; Filosofía y poesía, Ediciones conmemorativas del IV centenario de la fundación primitiva y nacional del colegio San Nicolas Hidalgo, Universidad de Michoacan, México 1939.

### C) ARTICULOS

ACKRILL, JONH L.; Aristotle on Action, Mind, 87, 1978.

HARDIE, R. P.; The Poetic of Aristotle, Mind, 4, 1895.

Llano, Carlos; La idea práctica en la acción práctica, Universidad Panamericana, México D.F.

JIMENEZ CATAÑO, RAFAEL; Una noética para la poética de óctavio Paz, Tópicos, revista de filosofía, Universidad Panamericana, Vol. II.2, México 1992.

MORAN, JORGE; Tomás de Aquino: Los Proemios a Aristóteles (III), Tópicos, revista de filosofía, Universidad Panamericana, Vol II, N 3, México 1992.