

Adolfo Sánchez Vázquez

Filosofía estética y política para lectura
marxista de nuestro tiempo



 **tirant**
humanidades
plural

José Sarrión Andaluz
Francisco Sierra Caballero (Eds.)

ACCESO GRATIS a la Lectura en la Nube

Para visualizar el libro electrónico en la nube de lectura envíe junto a su nombre y apellidos una fotografía del código de barras situado en la contraportada del libro y otra del ticket de compra a la dirección:

ebooktirant@tirant.com

En un máximo de 72 horas laborables le enviaremos el código de acceso con las instrucciones de acceso

La visualización del libro en **NUBE DE LECTURA** excluye los usos bibliotecarios y públicos que puedan poner el archivo electrónico a disposición de una comunidad de lectores. Se permite tan solo un uso individual y privado

**ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ.
FILOSOFÍA, ESTÉTICA Y POLÍTICA PARA UNA
LECTURA MARXISTA DE NUESTRO TIEMPO**

COMITÉ CIENTÍFICO DE LA EDITORIAL TIRANT HUMANIDADES

MANUEL ASENSI PÉREZ

*Catedrático de Teoría de la Literatura y de la Literatura Comparada
Universitat de València*

RAMÓN COTARELO

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
de la Universidad Nacional de Educación a Distancia*

M^a TERESA ECHENIQUE ELIZONDO

*Catedrática de Lengua Española
Universitat de València*

JUAN MANUEL FERNÁNDEZ SORIA

*Catedrático de Teoría e Historia de la Educación
Universitat de València*

PABLO OÑATE RUBALCABA

*Catedrático de Ciencia Política y de la Administración
Universitat de València*

JOAN ROMERO

*Catedrático de Geografía Humana
Universitat de València*

JUAN JOSÉ TAMAYO

*Director de la Cátedra de Teología y Ciencias de las Religiones
Universidad Carlos III de Madrid*

Procedimiento de selección de originales, ver página web:

www.tirant.net/index.php/editorial/procedimiento-de-seleccion-de-originales

ADOLFO SÁNCHEZ
VÁZQUEZ.
FILOSOFÍA, ESTÉTICA
Y POLÍTICA PARA UNA
LECTURA MARXISTA DE
NUESTRO TIEMPO

JOSÉ SARRIÓN ANDALUZ
FRANCISCO SIERRA CABALLERO
Editores



transform!
europe

F I M



Fundación de
Investigaciones
Marxistas

tirant humanidades

Valencia, 2023

Copyright © 2023

Todos los derechos reservados. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética, o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación sin permiso escrito de los autores y del editor.

En caso de erratas y actualizaciones, la Editorial Tirant lo Blanch publicará la pertinente corrección en la página web www.tirant.com.

© José Sarrión Andaluz
Francisco Sierra Caballero

© TIRANT LO BLANCH
EDITA: TIRANT LO BLANCH
C/ Artes Gráficas, 14 - 46010 - Valencia
TELFOS.: 96/361 00 48 - 50
FAX: 96/369 41 51
Email: tlb@tirant.com
www.tirant.com
Librería virtual: www.tirant.es
DEPÓSITO LEGAL: V-
ISBN: 978-84-19376-04-6
MAQUETA: Dissert Ediciones

Si tiene alguna queja o sugerencia, envíenos un mail a: atencioncliente@tirant.com. En caso de no ser atendida su sugerencia, por favor, lea en www.tirant.net/index.php/empresa/politicas-de-empresa nuestro procedimiento de quejas.

Responsabilidad Social Corporativa: <http://www.tirant.net/Docs/RSCTirant.pdf>

4.4. “Productos Históricos Inintencionales” Como “Consecuencias No Intencionadas De La Acción Social”.....	327
4.5. Tres mecanismos causantes de un producto inintencional.....	328
4.6. Productos De La Praxis Colectiva: Una Propuesta De Estudio.....	331
5. CONSIDERACIONES FINALES.....	334
6. REFERENCIAS.....	335

El arte como afirmación de lo humano. Aportes de Adolfo Sánchez Vázquez al estudio de los valores estéticos

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

1. HACIA UNA ESTÉTICA MARXISTA RENOVADA DE LA MANO DE LOS MANUSCRITOS DE MARX	339
2. MI ACERCAMIENTO PERSONAL AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ	342
3. 14 TESIS SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS. A PROPÓSITO DE DOS LIBROS DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ: <i>LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX E INVITACIÓN A LA ESTÉTICA</i>	347
4. REFERENCIAS.....	366

La filosofía de la PRAXIS de Adolfo Sánchez Vázquez en la pedagogía crítica latinoamericana en el siglo XXI

LILIA REY CHÁVEZ

1. INTRODUCCIÓN.....	369
2. TRANSDISCIPLINARIEDAD EN LA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ	370
3. UN ACERCAMIENTO A LA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ	374
4. EL CONTEXTO MARXISTA EN AMÉRICA LATINA FRENTE A LA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ.....	376
5. LA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS DE ADOLFO SÁNCHEZ EN LA PEDAGOGÍA CRÍTICA LATINOAMERICANA	381
6. IV.1 EL HOMBRE EN LA EDUCACIÓN SEGÚN SÁNCHEZ VÁZQUEZ.....	381
7. IV. 2. LA PEDAGÓGICA DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ	384
8. IV.3 PRAXIS Y PEDAGOGÍA CRÍTICA LATINOAMERICANA.....	390

El arte como afirmación de lo humano. Aportes de Adolfo Sánchez Vázquez al estudio de los valores estéticos

JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO ¹

“El arte [...] satisface, sobre todo, una necesidad general humana de expresión y afirmación”.

Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*

1. HACIA UNA ESTÉTICA MARXISTA RENOVADA DE LA MANO DE LOS MANUSCRITOS DE MARX

En el año 1965 salía a la luz un libro que dejaría una gran impronta en el desarrollo de la estética en general y de la estética marxista en particular: *Las ideas estéticas de Marx*, de Adolfo Sánchez Vázquez. Este libro estuvo inspirado por *Los manuscritos económico-filosóficos de 1844* de Marx. Los manuscritos se publican por primera vez en 1932 por el Instituto Marx-Engels de Moscú. Fue una publicación incompleta, con errores, objeto de censura, por considerarse esos escritos pertenecientes a un Marx joven no lo suficientemente marxista (algo así como un Marx demasiado heterodoxo para el gusto del marxismo-estalinismo ortodoxo).

Esta circunstancia inicial, unido al avance del fascismo en Europa y la Segunda Guerra Mundial, hace que el verdadero impacto de los *Manuscritos* no se hagan realidad sino hasta datas posteriores a 1945, más de un siglo después de haber sido escritos.

El impacto de los *Manuscritos* fue importante para el desarrollo relativamente tardío de muchos temas dentro del marxismo: la relación entre filosofía y economía; el concepto de enajenación; los pro-

¹ Investigador Titular del Instituto de Filosofía de Cuba. Profesor-Investigador Titular y Coordinador de la Maestría en Estética y Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

cesos de objetivación y subjetivación; la teoría de la praxis en Marx; la concepción del ser humano como producto histórico.

Uno de los temas inmersos en los *Manuscritos*, pero no del todo desplegados en ellos es el de la naturaleza de lo estético. Fue en este campo donde encontró Adolfo Sánchez Vázquez un espacio muy importante para el desarrollo de sus propias ideas estéticas. El pensador hispano-mexicano estuvo entre los pioneros en el mundo en realizar una reconsideración de la estética marxista a la luz de esos *Manuscritos*.

Así describe Sánchez Vázquez su primer encuentro con los *Manuscritos*: “Constituyó para mí —formado políticamente en el marxismo dominante— un deslumbrante descubrimiento teórico que me condujo, primero, a tomar cierta distancia respecto de ese marxismo, y, poco después, a una primera ruptura que tuvo lugar en un campo que me interesaba especialmente” (Sánchez Vázquez, 1995, p. 223-224). Ese campo era el de la Estética.

Transcurría el año 1959 cuando se produce ese primer encuentro. Sánchez Vázquez usa una versión en inglés de los *Manuscritos* (Marx, 1959). Había una traducción al español desde 1938 (Fuentes Morúa, 2002) que años después, en 1982, nuestro autor declara inaceptable (Sánchez Vázquez, 1982, p. 36). La traducción al castellano de Wenceslao Roces, de mucha mejor calidad, es apenas de 1962, un año posterior a la publicación del artículo de Sánchez Vázquez “Las ideas estéticas en los ‘Manuscritos económico-filosóficos de Marx’” (Sánchez Vázquez, 1961), su más importante acercamiento al tema antes de su libro de 1965, texto que, “reelaborado sin alterar sus tesis cardinales, se incluyó en [su] libro *Las ideas estéticas de Marx*, con el título de “Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético.” (Sánchez Vázquez, 1995, p. 224)

Además del impacto que causaron en él los *Manuscritos* de Marx, otras circunstancias favorecieron las aportaciones de Adolfo Sánchez Vázquez a la estética desde un marxismo fresco y renovado. Entre ellas estuvo el proceso de *des-estalinización* del marxismo a partir de la muerte de Joseph Stalin en 1953 y del XX Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética en 1956, que incluyó un informe por entonces secreto en el que se realizaba una fuerte crítica a Stalin y su legado. Aunque el informe no se publicó completo en la Unión Soviética hasta 1988, en los marcos de la llamada *Perestroika*, su co-

nocimiento (completo o parcial) en Occidente data del propio año 1956. Ello tal vez explique, al menos en parte, por qué el sello del estalinismo siguió marcando durante décadas el ambiente ideológico y teórico del marxismo que se hacía en la URSS, al mismo tiempo que estimuló en un pensador como Sánchez Vázquez un ajuste de cuentas crítico con ese marxismo en el que él mismo se había formado.

Otro proceso que tuvo gran influencia sobre Sánchez Vázquez y su giro hacia un marxismo renovado y una nueva estética, fue el triunfo de la revolución cubana en 1959 y los acontecimientos que se sucedieron en Cuba como resultado de ese proceso revolucionario, sobre todo en la década de los 60. Al referirse al impacto que ello tuvo sobre los dos textos (el artículo de 1961 y el libro de 1965) que marcaron su giro, el pensador marxista escribió: “esos textos ‘hijos de su tiempo’ lo eran sobre todo de la Revolución cubana que, con su originalidad y creatividad, hacía saltar, hechas añicos, las secas y rígidas formulaciones de un marxismo institucionalizado. Semejante empuje creador no podía dejar de estimular al pensamiento que, en este o aquel campo, se propusiera avanzar por nuevos caminos y que, en el de la estética, destacara la naturaleza creadora del trabajo artístico”. (Sánchez Vázquez, 1996, p. 108)

Los *Manuscritos* contenían ya, en esencia, la que podríamos considerar la teoría del ser humano de Marx. La des-estalinización demandaba una crítica radical al culto a la personalidad y un retorno al humanismo socialista como ideal social. La revolución cubana llegaba poniendo al ser humano de carne y huesos como centro y sujeto creativo de sus propias transformaciones sociales. No es casual entonces que, en la interpretación de Sánchez Vázquez, lo estético se vinculen estrechamente con lo humano.

Por eso el que es sin dudas el más importante ensayo de Sánchez Vázquez contenido en su libro *Las ideas estéticas de Marx*, el ya referido trabajo titulado “Las ideas de Marx sobre la fuente y la naturaleza de lo estético” comienza precisamente analizando la relación entre lo humano y lo estético. Allí escribe nuestro autor: “Y buscando lo humano, lo humano perdido, Marx se encuentra con lo estético como un reducto de la verdadera existencia humana, y no sólo como un reducto de ella, sino como una esfera esencial. Si el hombre es actividad creadora, no podría dejar de estetizar el mundo (...) sin renunciar a

su condición humana [...] Se asoma, pues, Marx, a lo estético, para esclarecer mejor cuánto ha perdido el hombre en esta sociedad enajenada, y vislumbrar así cuánto puede ganar en una nueva sociedad [...] en la que rijan unas relaciones verdaderamente humanas. (Sánchez Vázquez, 1979, p. 48-49)

Para Sánchez Vázquez lo estético caracteriza uno de los tipos de relaciones que el ser humano sostiene con el mundo que le rodea, diferente y estrechamente vinculado con la relación práctico-utilitaria y la relación teórica. Pero es precisamente en la relación estética con la realidad donde, en su opinión, se despliega toda la potencia de la subjetividad humana. Es en esa relación donde más plenamente el hombre satisface su necesidad de expresión y afirmación. La estetización de la realidad es en buena medida también su humanización, la objetivación de la subjetividad humana, la reafirmación de lo humano mismo.

2. MI ACERCAMIENTO PERSONAL AL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Hacia finales de 1983 me encontraba yo culminando la redacción de mi tesis de doctorado en la Facultad de Filosofía de la Universidad Estatal de Moscú sobre el tema de la capacidad valorativa humana y su relación con el conocimiento y la práctica. Había convertido el último capítulo de la tesis en el artículo titulado “El problema de la veracidad de la valoración” para la revista rusa *Vaprosi Filosofii (Problemas de Filosofía)*. Los editores me pidieron incluir en el artículo algunas referencias a autores latinoamericanos con acercamientos a la temática axiológica y, en particular, al tema de la ideología que ocupaba un importante espacio en el artículo.

Confieso que, hasta ese momento, había tenido yo poco contacto con el pensamiento filosófico latinoamericano. Mis estudios de licenciatura y de posgrado habían transcurrido en Moscú y las fuentes latinoamericanas de pensamiento no eran nada habituales allí. Es en esa primera búsqueda consciente de autores de América Latina que me encuentro con diversos trabajos de pensador hispano-mexicano Adolfo Sánchez Vázquez que abordaban el tema de la ideología, por

cierto, de manera muy cercana al modo en que lo trataba yo en mi artículo. De paso, me topo con su libro *Las ideas estéticas de Marx*. En aquel momento no tuve oportunidad de leerlo, pero quedó sembrada la semilla. “Hay que leer ese libro”, pensé.

Esa primera lectura se produjo más o menos un año después, entre 1984 y 1985, estando yo ya en Cuba y utilizando para ello la edición cubana de 1966. El impacto de esa lectura fue extraordinario. Lo que más me impresionaba es que se hubiera escrito 20 años antes. Había seguido yo en Moscú una lógica muy parecida para explicar desde Marx los valores en general a la que había seguido Sánchez Vázquez en ese libro para explicar lo estético y sus valores particulares. También para mí habían sido básicos los *Manuscritos Económico-Filosóficos de 1844* de Marx. En el proceso práctico de transformación de la realidad el ser humano se objetiva en esa realidad transformada, la dota de un nuevo ser, de un ser social. Esa socialización del ser de la naturaleza, transformada por la praxis, presupone, entre otras cosas, la adquisición por parte de los objetos así creados de una significación social o un valor, dependiente del lugar que esos objetos pasen a ocupar en el sistema de relaciones sociales y las funciones que en él desempeñen. Así nace, como resultado de la praxis, la que después he calificado como *dimensión objetiva de los valores*. (Fabelo Corzo, 1989) (Fabelo Corzo, 2001)

También Sánchez Vázquez apelaba al proceso práctico de transformación creadora del mundo para explicar lo estético en general y el arte en particular. Sin embargo, él establecía una distinción entre la producción de objetos útiles, cuyo destinatario principal situaba en otros individuos, y la producción de obras de arte cuyo sentido más importante él veía en la expresión y afirmación, ante todo, del propio artista.

Esto último era lo único que me creaba dudas y no me llegaba a satisfacer del todo de la propuesta teórica del destacado pensador: el excesivo énfasis que a mi juicio Sánchez Vázquez hacía en el significado revertido de lo estético para el artista mismo como modo de realización personal. Chocaba con mi idea sobre la significación social como atributo fundamental de lo valioso, incluido lo estéticamente valioso y el valor del arte. ¿Sería acaso lo estético una excepción o un contraejemplo en el accionar de los valores?

En 1998 llego a México invitado a la fundación de la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). A esas alturas ya conocía la mayor parte de la obra escrita hasta entonces por Sánchez Vázquez y lo conocía personalmente, después de par de encuentros en La Habana. En colaboración con otro colega cubano habíamos escrito y publicado en la revista *Casa de Las Américas* una reseña bastante amplia al par de tomos que la UNAM había publicado en 1995 en homenaje al maestro por su 80 aniversario. (Valdés Gutiérrez y Fabelo Corzo, 1996).

Con motivo de la fundación de la MEyA, participo en el Ciclo de Conferencias Inaugurales impartido por Adolfo Sánchez Vázquez, ciclo que no se limitó a sus ideas estéticas, sino que abarcó también contenidos de filosofía política, de ética, de marxismo. La ocasión fue propicia para varios intercambios personales. Hablamos menos de estética y más de su entrañable relación con Cuba y la revolución cubana. Sólo el último día le comenté en el receso que comenzaría en el siguiente semestre a impartir en la Maestría mi curso de Estética y que emplearía en él su texto *Las ideas estéticas de Marx*. Le conté sobre el impacto que tuvo en mí la lectura de su libro años atrás y que, luego de un tiempo investigando problemas generales de la axiología, quería retomarlo para acercarme a la especificidad de los valores estéticos y profundizar en su idea sobre la comprensión del valor del arte asociado a la afirmación de lo humano que la creación artística presupone para el propio artista, idea que me resultaba un poco problemática, dada la propuesta teórica general de los valores que yo manejaba. De manera bastante parca (ya el receso se acababa), me comentó que su comprensión sobre ese asunto había evolucionado y ya no era la misma exactamente que había dejado expresa en *Las ideas....* Al finalizar su conferencia me obsequió el que en ese momento era su más reciente libro sobre el tema, *Invitación a la Estética*. (Sánchez Vázquez, 1996)

Después de aquella ocasión tuvimos varios encuentros e intercambios sobre diversos temas. Incluso, algunos años después, me hizo el honor de leer, avalar y reseñar mi libro *Los valores y sus desafíos actuales*. (Sánchez Vázquez, 2003) Sin embargo, tal vez por no tener ocasión propicia, no volvimos nunca más a hablar sobre el tema estético.

Para nada ello significaba que dejaran de interesarme sus ideas sobre el tema. Prueba de ellos es que, 22 años después de aquella plática de 1998, sus dos libros, *Las ideas estéticas de Marx e Invitación a la Estética*, siguen siendo parte de la bibliografía básica de mi curso *Estética y Teoría del Arte III* en la Maestría en Estética y Arte de la BUAP. Por supuesto que me leí inmediatamente y con gran entusiasmo el libro que me había obsequiado en aquella ocasión y menos de un año después, en 1999, escribía un pequeño texto titulado “14 tesis sobre los valores estéticos”, inspirado en la lectura de los dos libros del maestro. Publicadas en una edición muy doméstica y artesanal (Fabelo Corzo, 1999) y utilizadas desde entonces sólo con fines docentes, hemos retomado, revisado y actualizado para esta ocasión esas tesis para convertirlas en la tercera parte del presente trabajo.

Comprobé que efectivamente había en el libro de Sánchez Vázquez de 1996, *Invitación a la estética*, una continuidad, pero también una evolución con respecto a su anterior libro, *Las ideas estéticas de Marx*, de 1965, ya a esa altura reconocido como un clásico fundante de una nueva estética marxista. Aunque no había en el nuevo libro una declaración en la que se desdijera de lo afirmado en el libro anterior, sí podía observarse, en la comprensión de la esencia del arte en particular, un corrimiento del énfasis desde la necesidad de expresión del artista hacia la función social de la obra artística, precisamente en el aspecto de su primer libro que más duda e incertidumbre había provocado en mí. El signo rectificador más importante a mi juicio estaba en un detalle en el que posiblemente un lector distraído no hubiera reparado: en el cambio del nombre con el que se identificaba al individuo que tuvo a su cargo la plasmación de las pinturas rupestres en las cuevas de Altamira. En ambos libros el maestro utiliza el mismo ejemplo. Sin embargo, el que en 1965 era calificados como “artista”, ahora en 1996 es tratado como “ejecutante-cazador”. Más adelante, en la tesis 8 de la tercera parte de este trabajo, se abundará más sobre los significados de este cambio de nomenclatura. Aquí sólo diremos que ello evidencia que ya en el segundo libro Sánchez Vázquez está pensando que para que el arte sea arte no basta con que alguien se exprese, se afirme y lo produzca, sino también que así funcione en la sociedad, que así lo reciba un público, algo que evidentemente no ocurría en los tiempos en que aquellas pinturas fueron creadas, con

una primaria intencionalidad que Sánchez Vázquez mismo califica como mágica y no artística. (Sánchez Vázquez, 1996, p. 82)

Pero el cambio de posición no llegó de golpe en el libro de 1996. Mucho antes ya nuestro autor había tomado conciencia de su necesidad en una conferencia dictada en Bucarest en 1972 titulada “Socialización de la creación o muerte del arte”. No casualmente el texto de esta conferencia fue incluido como apéndice en su libro *De la estética de la recepción a la estética de la participación* de 2005, libro basado en cinco conferencias impartidas en la UNAM en 2004.

El título mismo de la conferencia de Budapest anunciaba ya la salida del marco referencial de la individualidad del artista para definir el arte. Es más, el asunto se planteaba en forma de dilema: o se socializa la creación o muere el arte. Las obras de arte siguen siendo en primer lugar creaciones. “En ellas, el hombre extiende, enriquece, la realidad humanizada por el trabajo y se eleva la conciencia de su dimensión creadora. Pero el arte no sólo manifiesta esta dimensión del hombre, sino que sirve a otros fines, cumpliendo las funciones más diversas: mágica, religiosa, política, lúdica, económica, etcétera”. (Sánchez, 2005, p. 103-104). Dar entrada a otras funciones también importantes del arte es enriquecer la concepción que había expresado en su libro de 7 años antes. Aunque todavía aquí el papel principal del arte sigue siendo, en primer lugar, ofrecer la posibilidad al ser humano de afirmarse y, sólo después, tomar conciencia de esa creatividad genérica de su especie. De ahí que concluya nuestro autor que, “por el arte, el hombre se afirma en su dimensión más propia y, a su vez, contribuye a tomar conciencia de ella”. (Sánchez, 2005, p. 105)

Más el cambio definitivo y más radical llega con su libro de 2005. En la introducción de estas conferencias convertidas en libro, reconoce Sánchez Vázquez ya con plena conciencia el papel de eslabón intermedio que desempeña su *Invitación a la Estética* en la evolución de esta idea que va del “artista que crea” al “público que recibe” como aspecto esencial del valor del arte. “*Invitación a la Estética* [...] –señala allí– vuelve sobre el tema al señalar la necesidad de la recepción para que la obra de arte se realice plenamente como tal”. (Sánchez Vázquez, 2005) Ya en las conferencias Adolfo Sánchez Vázquez da un paso más al asociar el papel verdaderamente humanizador

del arte, más que a una recepción pasiva del mismo, a un activismo participativo y también creador.

De esta manera, la conclusión a la que podemos arribar es la siguiente: el cambio más importante en la evolución de las ideas estéticas de Adolfo Sánchez Vázquez de *Las ideas estéticas de Marx* en adelante radica en que, al explicar la esencia del valor estético-artístico, desplaza cada vez más el acento desde el sujeto que crea el arte (artista) hasta el sujeto que lo recibe y participa en su realización como valor.

Lo que no cambia en todo este trayecto es la concepción de lo estético como afirmación de lo humano – una postura que se opuso radicalmente desde el inicio a la concepción predominante dentro del marxismo ortodoxo de asumir a lo estético simplemente como un modo más de reflejo de la realidad. Es más, esa afirmación de lo humano se profundiza y se amplía en la medida en que su efecto pasa del ser individual del artista al ser social del sujeto que recibe el arte y lo hace participativamente suyo.

Dejamos ahora al lector con las tesis principales que, en el camino de una cada vez más plena y cabal comprensión de los valores estéticos, nos lega, a nuestro juicio, el diálogo con esas dos primeras grandes obras estéticas de Adolfo Sánchez Vázquez.

3. 14 TESIS SOBRE LOS VALORES ESTÉTICOS. A PROPÓSITO DE DOS LIBROS DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *LAS IDEAS ESTÉTICAS DE MARX* E *INVITACIÓN A LA ESTÉTICA*

1.- El origen de lo estético está íntimamente asociado al origen y evolución de lo humano, a esa capacidad solo presente en esta especie de transformar creadoramente el mundo que le rodea para ponerlo, mediante la praxis, al servicio de sus siempre crecientes necesidades. Lo estético, el objeto artístico mismo, es un producto de la práctica, de la *actividad sensorial humana* –en términos de Marx–, (Marx, 1973, p. 7) es una prolongación objetivada del sujeto. La relación práctica del ser humano con la naturaleza presupone en sí misma la *creación* de una naturaleza humanizada. Esta creación se hace, ante

todo, con el supremo propósito de subsistir, de controlar las relaciones con la naturaleza y favorecer la satisfacción de las necesidades; pero, con ello, el ser humano aprende él mismo a vivir humanamente, como especie que se autoreconoce diferente (y a la vez parte) del mundo natural que le rodea. Esta humanización simultánea del propio ser humano y del objeto de su actividad conduce, como lógica consecuencia, a una progresiva humanización de sus necesidades naturales. Aun sin perder su vínculo con la vida misma, las necesidades naturales humanizadas tienden a diferenciarse, cada vez más, de las originarias necesidades naturales del ser humano como ser biológico. Esa diferenciación viene dada tanto por la sensibilidad subjetiva que despiertan como por el modo objetivo en que se satisfacen. Las propias necesidades comunes entre el ser humano y el animal se hacen diferentes en el primero, precisamente por ser humanas. “El hambre es hambre –señalaba Marx–, pero el hambre que se satisface con carne cocida comida con cuchillo y tenedor es un hambre muy distinta de la que devora carne cruda con ayuda de manos, uñas y dientes”. (Marx, 2005, p. 291) La humanización de lo natural en el ser humano sienta las bases para la aparición de nuevas necesidades, ya solo en él presentes, distanciadas notablemente (aunque no desligadas del todo) de lo biológico, necesidades típicamente humanas, esencialmente sociales, cuya más alta expresión son las necesidades espirituales y, dentro de ellas, las necesidades estéticas.

2.- La riqueza humana, en comparación con el animal, “es riqueza de necesidades y riqueza de relaciones con el mundo” (Sánchez Vázquez, 1979, p. 50) –dice Adolfo Sánchez Vázquez–, a lo que podríamos agregar que es riqueza de modos de la actividad humana. El ser humano verdaderamente rico es aquel que está necesitado de productos humanos que solo pueden ser producidos, distribuidos y consumidos como resultado de la actividad material y espiritual de la sociedad que habita. Mientras más humanos son los productos que necesita, más rico humanamente es y más rica, variable y multilateral es su actividad y su relación con el mundo. Las necesidades crecen, precisamente, como producto de esa activa relación enriquecida con la realidad. Los distintos tipos de relaciones se corresponden con distintos tipos de necesidades y con distintos tipos de actividades y de objetos que las satisfacen, para lo cual el propio ser humano se desdobla, dentro de su integridad, en distintos tipos de sujetos. Esta riqueza

de necesidades y de relaciones es lo que puede explicar el surgimiento de lo estético como especial modo de actividad y forma de sensibilidad humana. Sujeto, objeto, necesidad, relación y actividad, son todos elementos de lo estético que adquieren en él sus formas específicas de manifestación. Resulta imprescindible comprender todo ello para entender el modo peculiar del funcionamiento de los valores estéticos.

3.- Cualquier actividad humana, en tanto es precisamente humana, presupone la exteriorización u objetivación de la subjetividad propia. Ello responde a una necesidad solo existente en el ser humano: la de autoafirmación y autorrealización, requisito indispensable para la humanización del propio sujeto y del medio con el que él interactúa. Al hacerlo, en dependencia del tipo de actividad de que se trate, el sujeto debe tener más o menos en cuenta las condiciones materiales de su actividad, los requerimientos que la realidad impone para que pueda llevarse a cabo con éxito la actividad dada. Mientras mayores son estos requerimientos, más atada, en consecuencia, será la actividad a las reglas que dimanen del propio mundo exterior, menos opciones y menos posibilidades de despliegue creativo de la subjetividad tendrá el sujeto. Por esa razón en el arte, a diferencia de otras actividades también creativas como la misma producción material o la ciencia, el peso del componente subjetivo del creador es significativamente mayor. En la producción material, el fin utilitario que guía este tipo de actividad condiciona, limita a ciertos rangos las posibilidades creativas del productor. La finalidad suprema de la actividad científica, vinculada al conocimiento de la verdad, provoca que la actividad subjetiva del sujeto se encuentre en buena medida moldeada por el objeto que ha de conocerse. En el arte estas restricciones no existen o no tienen la misma fuerza. Aunque esto no signifique que la creación artística pueda interpretarse como el mero resultado de la exclusiva voluntad autónoma o caprichosa del creador, lo cierto es que en ella se satisface la necesidad de expresión y afirmación de manera más plena que en cualquier otra forma de actividad humana. Este hecho marca una de las especificidades de los valores estéticos creados por el arte, en comparación con los valores utilitarios o cognitivos. En los primeros, hay una dosis mucho mayor de subjetividad, de relatividad y de flexibilidad. Una necesidad utilitaria requiere un tipo específico de objeto para satisfacerla. Aunque la industria moderna ha demostrado la gran variabilidad de formas y marcas con las que se puede

producir ese tipo de objeto, este último tiene que estar dotado de ciertas características precisas para que pueda desempeñar su función útil. Una necesidad del conocimiento puede obtener como respuesta diversas hipótesis o teorías, pero el valor epistemológico de ellas dependerá de su mayor o menor apego a una verdad lo más completa y profunda posible. Una necesidad estética, sin embargo, puede tener una cantidad virtualmente infinita de objetos que la satisfagan, objetos que no tienen que ser en ocasiones ni siquiera parecidos entre sí, no siendo ello obstáculo para que cumplan con similar eficacia la misma función espiritual de generar el goce estético.

4.- Parecería que esta alta dosis de subjetividad, de relatividad y de flexibilidad presente en la creación artística libera a esta última de cualquier sujeción a normas, reglas o leyes. De hecho, así ha sido interpretado el arte por no pocas concepciones subjetivistas. Representarían en apariencia un contrasentido aquellas palabras de Marx de 1844 cuando, refiriéndose al arte, afirma que “el hombre crea también según las leyes de la belleza”. (Marx, 1980, p. 112) Sin embargo, en esta pequeña frase se sintetizan aspectos esenciales de este tipo de actividad humana: a) el arte es creación, es decir, no es mera reproducción de una realidad preexistente, incorpora siempre cierto ingrediente adicional a lo que el artista encuentra como dado en su mundo; b) esa creación, no por el hecho de serlo, es *invención* arbitraria; como toda creación, el arte presupone una transgresión, pero al mismo tiempo es una actividad sujeta a determinadas reglas o regularidades, a lo que aquí se llama *leyes de la belleza*, leyes que tampoco han de considerarse como dadas apriorísticamente, sino que son un resultado histórico del propio devenir social y de la evolución del arte como forma específica de actividad práctica humana. Pero ¿de dónde salen esas *leyes de la belleza*? ¿Acaso se trata del mismo tipo que las leyes físicas, digamos, que pueden condicionar la producción de ciertos objetos útiles, o de las leyes biológicas que, al ser apropiadas por el sujeto cognoscente, se transforman en leyes del conocimiento, en este caso de la biología como ciencia? Las *leyes de la belleza* parten de otra fuente: solo pueden tener un origen social, humano; el artista, mediante su labor, cumple con determinadas leyes estéticas que extrae del contexto social y cultural en que vive y, al mismo tiempo, a través de su capacidad transgresora, enriquece esas leyes e incorpora ciertos elementos novedosos que pueden, al encontrar un entorno social fa-

vorable, convertirse en nuevas *leyes de la belleza*. Las leyes humanas de lo estético solo existen en y por la sociedad.

5.- El alto nivel de creatividad y la amplia participación de la subjetividad que presupone la producción artística han hecho pensar, en ocasiones, que el contenido esencial del valor estético creado por el arte se circunscribe únicamente a la realización de la capacidad del artista de objetivarse y autoafirmarse mediante su obra. Así lo sostiene reiteradamente Adolfo Sánchez Vázquez en su libro *Las ideas estéticas de Marx*. “La afirmación o expresión del hombre [...] –afirma el filósofo hispano-mexicano– es justamente la que aporta el arte”. “En la creación artística, o en la relación estética creadora del hombre con la realidad, lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto) [...]”. En esa relación “el hombre satisface la necesidad de expresión y afirmación que no puede satisfacer o satisface, en forma limitada, en otras relaciones con el mundo”. (Sánchez Vázquez, 1979, p. 52) No hay duda de que el reconocimiento de esta arista esencial de la producción artística, en tanto modo de objetivación de las *fuerzas esenciales humanas*, es un extraordinario aporte de Marx, redescubierto y redimensionado en el libro de Sánchez Vázquez. Sin embargo, podemos observar en este texto de nuestro autor, un énfasis que parece excesivo en esta característica de la creación artística. Aunque él reconoce que en el acto artísticamente creativo también el objeto se vuelve sujeto y la subjetividad “ya fijada en el objeto puede ser compartida por otros sujetos”, (Sánchez Vázquez, 1979, p. 52) a ello no le adjudica importancia decisiva. Por el contrario, en este libro Sánchez Vázquez tiende a reducir el contenido del valor estético a la objetivación que el artista logra mediante su obra, desligando esto de la significación social que esa obra adquiere al ser insertada en la dinámica social y obviando el acto mismo de consumo de esa obra y la satisfacción, mediante ella, de determinadas necesidades espirituales, específicamente estéticas, en el sujeto receptor de la obra. Con esta forma de entender el asunto se atrapa conceptualmente solo una parte del proceso. En el mencionado libro, el pensador hispano-mexicano asume como una diferencia esencial entre la producción práctico-material y la producción artística el supuesto hecho de que la primera produce objetos útiles que responden ante todo a las necesidades materiales de otros seres humanos, mientras que la segunda produce obras de artes, cuyo principal sentido radica en la satisfacción de la necesidad espiritual

de objetivación del propio artista. (Sánchez Vázquez, 1979, p. 52 y ss.) Hay que decir que no es correcto ni siquiera afirmar que el propio Marx pensara así. En la misma obra donde Marx desarrolla la idea de la objetivación –*Manuscritos económico-filosóficos de 1844*–, destaca simultáneamente la importancia de la apropiación como la otra cara de cualquier creación humana: “[...] La apropiación *sensible* por y para el hombre de la esencia y de la vida humanas, de las obras humanas, no ha de ser concebida solo en el sentido del *goce inmediato*, exclusivo en el sentido de la *posesión*, del *tener*. El hombre se apropia su esencia universal de forma universal, es decir, como hombre total [...]. La apropiación de la *realidad* humana, su comportamiento hacia el objeto, es la *afirmación de la realidad humana* [...]”. (Marx, 1980, p. 147-148) Como puede verse, en el pensamiento de Marx es la *apropiación* la que convierte en obra –diríamos hoy en valor– la realidad humana. Pudieran traerse a colación muchos otros pasajes de Marx, pero tal vez sean suficientes los dos siguientes: “El individuo *es el ser social*. Su exteriorización vital (aunque no aparezca en la forma inmediata de una exteriorización vital comunitaria, cumplida en unión de otros) es así una exteriorización y afirmación de la *vida social*”. (Marx, 1980, p. 146) Y, más adelante: “[...] los sentidos y el goce de otros hombres se han convertido en mi *propia* apropiación [...], la actividad inmediatamente en sociedad con otros [...] se convierte en un órgano de mi *manifestación vital* y un modo de apropiación de la *vida humana*”. (Marx, 1980, p. 149) Trasladado a nuestro objeto de análisis, esto significa que, independientemente del mayor o menor grado de conciencia que de este proceso tenga el creador, la sociedad consumidora de arte entra como elemento de la subjetividad productora de la obra artística. En otras palabras, la especificidad del valor estético no radica en el hecho de ser el resultado de una abstracta necesidad espiritual de objetivación del creador artístico, desligada de la otra necesidad de subjetivación de quienes han de disfrutar su obra. Un arte no apreciado por otros es un arte no totalmente realizado como valor estético, es, en todo caso solo potencia, una posibilidad no convertida aún en realidad. De la misma forma que Marx no pudo comprender la verdadera esencia del capital hasta que no cerró el ciclo *producción-circulación-distribución-consumo*, no podría comprenderse la esencia del arte si no lo llevamos hasta su usufructuario,

ese ser humano que se hace tal a través de la incorporación a su subjetividad de la subjetividad objetivada de otros seres humanos.

6.- Si todo tipo de creación humana presupone una objetivación de la subjetividad creadora –o, lo que es lo mismo, una humanización de la realidad transformada– en correspondencia con las necesidades que los productos de esa creación han de satisfacer en otros seres humanos, ¿en qué radica entonces la especificidad del valor estético del arte? Al menos una de sus propiedades particulares sería aquella que ya esbozamos en la tesis 3: la objetivación en el arte es más libre, menos condicionada por las propiedades materiales del objeto a crear, porque no está sometida a una relación de dependencia material entre el objeto-fin y el sujeto-necesidad. Por esa razón, la necesidad estética que la obra artística satisface en quienes la disfrutan, si bien constituye un ingrediente indispensable para el análisis del valor estético, es, en comparación con otras necesidades, más indefinida, más abstracta, más moldeable, más variable y, en este sentido, más dependiente del objeto artístico creado. La ausencia de una sujeción tan directa de la creación estética en relación con los determinantes físico-naturales es lo que provoca la tan amplia variabilidad de lo estético y de sus valores y las tan acentuadas diferencias, a veces radicales, en los patrones de belleza, si comparamos entre sí a las distintas épocas e historias culturales.

7.- El desarrollo histórico del trabajo, de la actividad productiva, ha servido de preparación físico-psicológica para la creación de obras de arte. En los primeros estadios de desarrollo humano, la praxis solo podía perseguir una inmediata finalidad utilitaria ante las inminentes necesidades vitales del ser humano. La calidad alcanzada por el trabajo y sus instrumentos apenas permitía la satisfacción de esas necesidades. El incipiente mundo humano se organizaba en torno a una única y primaria finalidad: la conservación de la vida, la sobrevivencia misma. No había, ni podía haber, una espiritualidad que se abstraiera de esa finalidad. La conciencia tenía que ser sincrética e imbuida en los fines prácticos más inmediatos. Era imposible pensar en una relación puramente estética con la realidad en tales circunstancias. Es por eso por lo que, al analizar el proceso evolutivo humano, Jorge V. Plejánov con mucha razón afirma que “el hombre considera primero los objetos y los fenómenos desde el punto de vista utilitario y únicamente después adopta ante ellos el punto de vista estético”. (Plejánov,

1958, p. 108) Sin embargo, en la medida en que se perfecciona el trabajo y, con él, sus instrumentos y productos, el ser humano desarrolla habilidades antes inexistentes. La propia mano se hace más fina, más dócil. Al unísono se afina también la conciencia y la sensibilidad ante la perfección de las formas. La noción de perfección, vinculada a la creación de objetos cada vez más útiles desde el punto de vista práctico, sentó las bases para una noción más genérica de la perfección: la perfección formal, que tanta importancia tendría posteriormente para el arte. Con el tiempo, a los propios objetos útiles creados por la praxis humana se les comenzó a incorporar propiedades que ya rebasaban la finalidad inmediata para la que habían sido concebidos y con las que se pretendía adornar o decorar los instrumentos y productos de consumo humano. Aunque el objeto creado en su totalidad seguía teniendo un priorizado destino práctico-utilitario, las nuevas propiedades incorporadas perseguían una finalidad adicional, estética. El paso hacia una producción ya nítidamente estética y con ese objetivo expreso se daría como resultado de las distintas fases por las que atraviesa la división social del trabajo que, al mismo tiempo, anuncia la salida de los seres humanos (claro, no de todos y ni siquiera de la mayoría) del reino de las necesidades más inmediatas y su tránsito hacia las más altas conquistas espirituales. En términos de valores se había producido el paso de lo útil a lo útil-bello y, de ahí, a lo bello sin más.

8.- En innumerables textos, prestigiosos especialistas señalan al paleolítico superior como primer capítulo de la historia universal del arte. Uno de los más connotados ejemplos que se aducen es el de las pinturas rupestres de la cueva de Altamira, cuyas imágenes más antiguas podrían alcanzar 30 mil años. Al mismo tiempo, ha sido argumentada la tesis de que aquellas pinturas cumplían primordialmente una finalidad mágica y no estrictamente estética. Supuestamente las pinturas, muchas de las cuales representaban imágenes de animales –con bastante protagonismo para los bisontes– favorecerían la acción real de su caza. No podía ser preponderantemente estético el fin por el hecho mismo de que las pinturas se encontraban en los lugares más intrincados y oscuros de la cueva, lo cual descarta la idea de que fueran producidas para su contemplación. Ante tales evidencias es lógica, entonces, la siguiente interrogante: ¿puede decirse que se trata de obras de arte surgidas hace decenas de miles de años y que, por tanto, su valor estético data de esa fecha? La atribución por muchos

especialistas de este ejemplo a la etapa inicial de la historia del arte parece ofrecer una respuesta afirmativa a la pregunta. El propio Sánchez Vázquez asume una respuesta positiva en su libro *Las ideas estéticas de Marx*, al calificar incluso como *artista* al cazador prehistórico que ejecuta el dibujo. (Sánchez Vázquez, 1979, p. 73) Ya en su obra *Invitación a la Estética* (publicada casi treinta años después) le llama *ejecutante-cazador* (Sánchez Vázquez, 1996, p. 82) y, en sentido general, flexibiliza mucho más su posición y problematiza el asunto, aunque no pone en cuestión la historiografía oficial del arte y reconoce ya para la época de las pinturas rupestres de Altamira la presencia de una conciencia estética que identifica con conciencia de forma. (Sánchez Vázquez, 1996, p. 96) Sin embargo, el hecho de que aquellas figuras tuvieran una finalidad preponderantemente mágico-utilitaria indica que no fueron creadas como obras de arte y que no desempeñaron esa función durante mucho tiempo. Por esa misma razón es poco probable que funcionaran como puro valor estético y, ni siquiera, con un valor estético preponderante. Lo estético no es un *a priori* contenido en la creación misma. La encarnación en el producto de la subjetividad humana es una premisa necesaria, una condición indispensable, pero no llega a ser el valor mismo. Este último está determinado por la función que ese objeto desempeña en su inserción en el sistema de relaciones sociales. Al cambiar esa función cambia su naturaleza social y cambia su significación y valor. El carácter esencialmente estético de aquellas pinturas es el resultado de su visión contemporánea. Y el espectador actual no puede determinar la existencia de una relación estética hace miles de años. El consumo estético de hoy no es el fin adecuado para el que fueron realizados aquellos dibujos. Eso implica que, como obra de arte, como valor preponderantemente estético, fueron creados por nuestros contemporáneos y no por quienes plasmaron las imágenes en la gruta.

9.- Salvando la distancia, lo mismo sucede con un paisaje natural capaz de generar hoy los más sublimes sentimientos estéticos. Presumiblemente ese paisaje permanece intacto desde hace miles de años, más incluso tal vez de los que lleva de existencia el ser humano. ¿Podríamos afirmar, entonces, que como valor estético existe desde siempre, incluso desde antes de la aparición misma del ser humano? Parece evidente que tal afirmación no podríamos hacerla, al menos partiendo de las premisas historicistas que han guiado estas reflexiones sobre

los valores estéticos. Para que un objeto funcione como valor estético es preciso que con él se relacione un sujeto que así lo asuma, es decir, que lo consuma o contemple desde el ángulo de este tipo de relación. El objeto puede ser totalmente natural. En tal caso su humanización estética se produce sin que sea necesaria su alteración física, se realiza en la propia acción de contemplarlo. Pero ello implica la imprescindible presencia del factor humano para la aparición en el objeto de este tipo de función o de valor. Fuera de la relación sujeto-objeto no hay valor estético. El sujeto aquí solo puede serlo el ser humano, y el objeto, para serlo, también tiene que ser humano, aunque su procedencia sea natural. Como señala Sánchez Vázquez, “lo bello no puede existir al margen del hombre. Y ese carácter humano no solo lo determina el origen humano del arte, sino también lo bello natural en cuanto solo existe en una naturaleza humanizada”. (Sánchez Vázquez, 1979, p. 90) Posiblemente se reaccione, entonces, señalando que las pinturas rupestres de Altamira son un producto humano y que esto señala la diferencia. Pero, si lo vemos desde el ángulo de la relación estética que hoy establecemos con su producto, el ser humano que plasmó el bisonte actuó como un ser natural, porque su finalidad social fue otra, distinta y en buena medida ajena a una intención estética. En este sentido, no hay diferencia sustancial entre la pintura rupestre y determinados *productos* naturales capaces de provocar sentimientos estéticos en los humanos que lo aprecian: la *perfección* de un panal de abejas, la *arquitectura* de un canal construido por un castor, la *belleza* del plumaje de un pavo real. En todos estos casos, el sujeto humano que crea la relación estética coincide con el sujeto del consumo estético y no con el factor humano o natural que provocó su aparición física. Lo mismo sucede con muchas creaciones humanas no solo de tiempos remotos, sino también actuales, que persiguen propósitos distintos y, sin embargo, son capaces de provocar una reacción estética. La disposición simétrica de un sembrado que sigue ante todo la intención de garantizar un mejor uso de los suelos y ofrecer facilidades para el cultivo, o el contraste entre el verde del pasto y el color rojizo de la tierra o arcilla y su ubicación dentro de un terreno de béisbol, con una finalidad deportiva primaria, provocan, en ambos casos, cierto efecto estético en quien los observa. Algo similar ocurre con la disposición aparentemente caótica de las luces de una ciudad, sobre todo cuando son observadas desde cierta altura. Ninguna de estas creaciones ha si-

do realizada con el supremo propósito de que sea disfrutada estéticamente. En todo caso, la intención estética es en ellas complementaria. Ni el campesino, ni el diseñador del parque beisbolero, ni todos los que tuvieron que ver con la electrificación de la ciudad, tenían como propósito fundamental crear la significación estética que luego el sujeto observador les ha atribuido a esas creaciones. El origen de la relación estética está más asociada al acto mismo de la percepción estética y su creador principal coincide, en buena medida, con el mismo sujeto que la disfruta, que es, en estos casos, quien estetiza esa relación.

10.- Pero, volviendo al caso de las pinturas de Altamira, hay que decir que, si bien en su origen no fueron obras de arte ni portadoras de un valor estético preponderante, albergaban ya potencialidades (habilidades manuales, conciencia de forma, capacidad simbólica) que, surgidas bajo la exigencia de una finalidad práctico-utilitaria, permitió con el decurso del tiempo, crear obras que sí tendrían una finalidad primordialmente estética. Precisamente, la forma, unida al conocimiento de la función y del contenido que originalmente tenían aquellas pinturas, es lo que ahora nos despierta la admiración y el interés estético hacia ellas. Hoy nos concentramos en la forma, pero sobre todo porque esa forma es testimonio no solo de la conciencia formal, sino también de las habilidades manuales y de la capacidad simbólica, en resumen, de las potencialidades transformadoras de aquellos seres humanos. Este hecho nos abre las puertas para la comprensión del importante papel de la forma en el arte y en el funcionamiento de los valores estéticos. Esa trascendencia temporal del valor estético, que permite que hoy, 30 mil años después de haber sido creados, funcionen como tales productos que originalmente no tuvieron ese designio, se debe, entre otras cosas, a la preeminencia de la forma en este tipo de apreciación estética. Ya hace mucho que esos objetos dejaron de cumplir su función práctico-utilitaria original. Su significación humana hoy es distinta, es casi exclusivamente estética, debido a la permanencia de la forma y su capacidad para apropiarse de la sensibilidad contemporánea. Sin embargo, esto no significa que aquella forma que hoy despierta nuestra admiración, lo haga desprovista de todo contenido. La ubicación cronológica de la creación de esa forma, el conocimiento de su función originaria, la representación de lo que ella significaba para aquella comunidad, son todos elementos que se integran en su valor estético actual. Una representación

pictórica del mismo bisonte, mucho más perfecta desde el punto de vista estrictamente formal, es factible en nuestros días mediante el uso de técnicas modernas o de medios computarizados. Pero difícilmente este nuevo producto pueda alcanzar el valor estético que para nosotros poseen aquellas pinturas originales. No es lo formal por lo formal mismo la esencia del valor estético, sino, en todo caso, lo formal espiritualizado, dotado de una significación humana otorgada por la sociedad y asociada al contenido mismo de la forma en cuestión. Es, por esa razón, que no cualquier forma en cualquier época y lugar tiene el mismo valor estético. Las pinturas de Altamira ya no desempeñan su función práctico-utilitaria original, pero esa función, integrada a cierta forma e incorporada a la memoria cultural, es parte constituyente de su valor estético actual. Los contenidos arqueológico y antropológico de ese testimonio son también responsables de la sensibilidad estética que hoy despiertan. Esto, al mismo tiempo, significa que lo estético no existe en una forma pura, ajena totalmente a cualquier otro significado humano. La forma carente de contenido solo puede ser el resultado de una abstracción, pero nunca el objeto de una relación real, concreta, humana. Lo extra-estético se hace estético en los marcos de una forma adecuada. Si bien es cierto que lo estético ha de preservar cierta identidad propia en relación con lo extra-estético, este último no puede dejar de estar presente en lo estético mismo. La intención, observable en algunas tendencias del arte contemporáneo, de desproveer a la creación artística de cualquier significado es ya un significado concreto, es una intencionalidad que se conecta con la realidad extra-estética. El ideal del arte no ha de ser la esteticidad pura, a riesgo de deshumanizarlo. Si fuera posible privar de todo significado extra-estético a un determinado producto artístico, ello presupondría, con toda probabilidad, privarlo de su propio significado estético.

11.- Esta penetración de lo extra-estético al interior de lo estético mismo pone en entredicho la tesis kantiana acerca del desinterés como condición del juicio estético. Esta idea es muy cuestionable en varios sentidos. En primer lugar, la reacción estética que puede provocar un determinado objeto presupone la puesta en tensión de nuestra sensibilidad, cierto nivel de atención y concentración en el objeto dado. Sabido es que la atención es un proceso psicológico selectivo, cuya activación está íntimamente asociada al interés despertado en el sujeto por la presencia de algo significativo para él. Esto quiere decir

que el objeto estético no podría atrapar la sensibilidad humana si esta no estuviera guiada por un interés hacia ese objeto. Por supuesto, se trata en este caso de un interés especial, distinto al utilitario o de otro signo; es un interés propiamente estético, dirigido a la satisfacción de una necesidad primordialmente espiritual. Como señala Sánchez Vázquez, “el desinterés total o la indiferencia plena ante la existencia del objeto, cierra las vías de acceso a su contemplación estética”. (Sánchez Vázquez, 1996, p. 108) En segundo lugar, es cierto que en determinadas circunstancias la preeminencia de otros intereses (utilitarios, mercantiles, políticos) puede obstruir o bloquear la sensibilidad estética hacia determinado objeto. En tales casos, el potencial valor estético de una determinada creación queda sin realizarse debido a que otro tipo de interés eclipsa la atención. Como bien señala Marx, “el hombre necesitado, cargado de preocupaciones, no tiene sentido para el más bello espectáculo”. (Marx, 1980, p. 150) Sin embargo, esto está lejos de ocurrir siempre. Entre interés (y valor) estético e interés (y valor) extra-estético no hay necesariamente una relación de exclusión. El interés puede ser compartido. Ya vimos que la forma, que puede actuar como elemento importante del valor estético, no se presenta con absoluta abstracción de su contenido. Por esa misma razón, el objeto estético es capaz de mover también intereses extra-estéticos. El sujeto de la contemplación por lo general está motivado no solo por la forma misma, sino también por lo que esa forma expresa. En tal sentido, otros intereses, como pueden ser antropológicos, cognoscitivos, políticos, morales, pueden convertirse en condicionantes del propio interés estético. La producción industrial contemporánea es una muestra fehaciente de la posibilidad de compatibilizar utilidad y belleza. Además de las propiedades que propician el valor utilitario o de consumo de un determinado producto, se le incorporan al objeto producido propiedades extras con una clara intencionalidad estética. El valor utilitario no excluye (y en cierto sentido se complementa con) el valor estético. En ocasiones, es ese extra incorporado, de naturaleza estética, el que decide la competencia con otros productos que con igual eficacia pueden desempeñar la misma función utilitaria. De ahí, la gran importancia que en la actualidad se le concede al diseño industrial, esa disciplina intermedia entre lo estético y lo extra-estético. Lo útil-bello no es solo una fase trascendida y olvidada en la evolución

de lo estético, es algo que cada vez cobra mayor presencia en la vida actual.

12.- Podría aducirse que, si el desinterés en relación con cualquier finalidad extra-estética no representa un requisito indispensable para la apropiación del valor estético, sí lo es para su creación, es decir para la labor del artista, empeñado en la producción de una obra de arte con una única y suprema finalidad estética. Sabido es que cualquier tipo de producción en el hombre implica cierto grado de liberación con respecto a su necesidad física inmediata. Mas en el arte esta posibilidad latente de lo humano es aprovechada en grado máximo. La creación artística es, precisamente, la más elevada expresión de la libertad humana. Es, por esa razón, que podemos hablar de una producción estético-artística solo cuando en el objeto producido está presente cierta forma excedente, un *plus*, no justificado por algún interés utilitario, religioso, político, o de cualquier otra índole extra-estética. Todo esto parece legitimar la idea del desinterés como un requisito necesario para la creación artística. No obstante, como ya se ha señalado, lo estético presupone, en el sujeto de la apreciación, y con más razón en el sujeto de la creación artística, un tipo específico de interés, asociado al disfrute espiritual y movilizador de las energías necesarias (tanto más en el creador) para el establecimiento de una relación estética. Pero ¿qué sucede con los intereses extra-estéticos?; ¿deben o pueden estar totalmente ausentes de la creación estética? Es obvio, sobre todo ya en nuestros días, que excesivas presiones, digamos, desde la religión, el mercado o la política, pueden limitar, inhibir o anular la libre creación artística, propiciando la elaboración de productos de cuestionable valor estético. Sin embargo, no siempre los intereses extra-estéticos perturban la libre creación. De hecho, libertad no significa ausencia de condicionamiento. El artista pertenece a una época, a un lugar, a determinados grupos sociales. El contexto sociocultural en que vive condiciona su personalidad, incluso su potencialidad creadora. Ni el más genial e innovador de los artistas puede “librarse” del peso de su historia y cultura, tanto por las posibilidades que ellas abren como por las limitaciones que imponen. Y esto no implica que necesariamente quede cercenada su libertad creadora. El condicionamiento sociocultural no significa una determinación unilineal; todo lo contrario, dentro de ciertos rangos, abre un diapasón de infinitas posibilidades, tanto más amplio, cuanto más humanizado sea el propio

hombre, cuanto más emancipado se halle de las fuerzas inhumanas de origen natural o social. El contexto histórico y sociocultural penetra la obra creadora a través de los intereses que el artista hace suyos, de naturaleza tanto estética como extra-estética. Estos últimos se hacen presente mediante la elección del tema, en los mensajes que explícita o tácitamente el creador trasmite, en el destino para el que se concibe la creación. De una u otra forma, todo ello integra el valor estético de la obra en cuestión. ¿Cuándo, entonces, las presiones extra-estéticas comienzan a afectar la libre creación, más allá de lo histórica y contextualmente normal y necesario? Sin que pueda aquí establecerse una frontera claramente discernible, debe señalarse que cuando lo extra-estético pretende literalmente decidir sobre lo estético mismo, cuando se estructura en forma de mandato, cuando establece reglas o paradigmas inflexibles sobre el tratamiento de la propia forma –ese elemento con frecuencia importante para el arte sobre el que el artista despliega toda su creatividad–, entonces, se abren amplias posibilidades para que presiones extrañas al arte mismo coarten la libertad. Si analizamos los grandes cambios acaecidos en la historia, nos damos cuenta de que todos ellos encontraron su expresión y reflejo en el arte. Por lo general, el nuevo arte responde a un nuevo *ethos* cultural, nuevo también en términos de política, por ejemplo. Sin embargo, resulta difícil (probablemente imposible) atrapar, desde una política central, todas las múltiples influencias que ese nuevo *ethos* puede ejercer sobre la creación artística. Al intentar hacerlo se mutila la creatividad, se olvida que ese nuevo *ethos* guarda una relación particular y específica con cada sujeto creador. Las nuevas manifestaciones artísticas, el nuevo arte, han de nacer de los artistas y no de los políticos. El llamado *realismo socialista*, dominante en el pasado en los países de Europa oriental, sirve de ejemplo elocuente de lo anterior, de cómo, desde la política, se intentó decidir sobre lo artístico mismo. El resultado no podía ser más que empobrecedor para el arte.

13.- El mercado, esa figura divinizada de la sociedad global contemporánea, constituye otro ejemplo que, lamentablemente, no tiene nada de pasado y sí mucho de omniabarcante presente, ejerciendo una influencia decisoria en varias de las manifestaciones artísticas contemporáneas. La presencia monopólica del mercado en el mundo de hoy amerita el tratamiento aparte de su vínculo con el arte y con los valores estéticos. Es conocido el señalamiento de Marx en

relación con la hostilidad del capitalismo hacia el arte. (Marx, 1980, p. 262) Marx tiene en cuenta la estructuración orgánica de este tipo de sociedad sobre el eje del valor de cambio. En tanto mercancía, cualquier producto aquí se reduce a su valor de cambio, pasando a un segundo plano su valor de uso, es decir, su vínculo con las necesidades humanas. Lo importante es que el producto se pueda vender lo mejor posible. La presencia en él de un mayor o menor valor de uso es apenas un pretexto para la realización del fin supremo: maximizar la ganancia. El arte no puede quedar ajeno a estas leyes de la producción mercantil capitalista. Tiene razón Sánchez Vázquez cuando, al referirse al destino en este tipo de sociedad de la obra de arte, afirma que: “[...] Aunque la produzca para que tenga un valor específico, estético, el artista solo puede lograr que alcance su destino final –su consumo peculiar: la contemplación y valoración estéticas–, si pasa por el mercado y se sujeta a sus leyes inexorables. Solo así puede circular y llegar a sus consumidores; pero esto exige a su vez que su valor propio, de uso –o sea, el estético–, se transforme como el de toda mercancía en valor de cambio.” (Sánchez Vázquez, 1996, p. 93) El artista se siente compulsado a pensar en el valor de cambio de su producto y no solo en su valor estético. Y no hay dudas de que esto es potencialmente un factor hostilizador de la libertad creadora. Esta hostilidad se pone sobre todo de manifiesto cuando el valor mercantil (de cambio) y el valor estético (de uso) se encuentran en una relación de contraposición. Debido a la prioridad del mercado, el valor estético queda subordinado al criterio de la maximización de la ganancia, con lo cual tiende a desligarse de los factores propiamente estéticos que lo condicionan como valor. Ello explica la amplia proliferación de manifestaciones pseudoartísticas de escaso valor estético que, más que expresión de ausencia de talento en sus productores, es índice de la indiferencia del sistema en relación con el verdadero valor artístico. Todo gira alrededor de una divisa: mientras más se vende, más vale. Ahora bien, eso no significa que la verdadera creación artística sea imposible en el capitalismo o que para crear genuinos valores estéticos haya que hacerlo desde una actitud necesariamente contrasistémica. De hecho, en el capitalismo se produce también arte de excelente calidad. Y no siempre, ni mucho menos, sus creadores necesitan condicionar su libre inspiración a las exigencias del sistema. En eso consiste la paradoja del mercado capitalista, en que puede favorecer tanto a

las producciones más bajas como a las más sublimes. Cuando se produce una relación proporcional adecuada entre valor estético y valor de cambio, el mercado estimula la elevada producción artística. Si en sentido general se invirtiera la relación y se diseñara un tipo de sociedad en la que el valor de cambio estuviese siempre subordinado al valor de uso y, en consecuencia, el valor mercantil y abstracto de una obra de arte se hiciera depender de su valor estético y concreto, entonces, el mercado se convertiría, como regla, en un estímulo benefactor para el buen arte. Pero esa sociedad ya no sería capitalista. Por eso, a pesar de que en el capitalismo se puede producir buen arte, el tipo de sociedad de que se trata por lo general no lo garantiza, al carecer, por su propia esencia, de un criterio supremo discriminador vinculado al verdadero valor estético de la obra. Y es que el dominio del valor de cambio sobre el valor de uso conduce necesariamente a una abstracción de las necesidades humanas, de su carácter, de su estado, de su importancia vital, de su racionalidad. No son los valores humanos los que guían la actividad social (y económica, en particular), sino las preferencias y caprichos consumistas fomentados por el propio mercado y la competencia. Basta con que tenga un valor de cambio para que cualquier producto, sin importar su posible irracionalidad humana, tenga su realización mercantil. En este sentido, quedan igualadas, en la abstracción del valor de cambio, las necesidades más altas con las más bajas e inhumanas.

14.- Reseñando una de las preocupaciones estéticas más latentes en Marx, Sánchez Vázquez nos refiere cómo para este “el problema no consiste en explicar la relación entre el arte griego y la sociedad de su tiempo, sino en determinar cómo sus realizaciones, nutridas de los ideales, sentimientos y aspiraciones de esa sociedad, tienen para nosotros hoy un valor, incluso como un canon”. (Sánchez Vázquez, 1979, p. 96) En efecto, el problema consiste en cómo compatibilizar la tesis (que aquí se ha venido tratando) sobre el condicionamiento del arte por el contexto sociocultural en que se produce y la innegable perdurabilidad que, en muchas ocasiones, tiene su valor estético. Con este asunto se entronca otro: el de la posibilidad, también confirmada por los hechos, de que un arte nacido en determinadas condiciones bien concretas irradie su valor estético hacia otros contextos geoculturales, herederos de tradiciones culturales y artísticas diferentes. Se trata, en resumen, del problema de la universalidad en tiempo y

espacio del valor estético de la obra de arte. En verdad, no existe una contradicción insalvable en el hecho de que un valor nazca en condiciones particulares, engendrado por circunstancias específicas y que luego llegue a funcionar como valor universal. De hecho, se trata de dos procesos diferentes: el primero es aquel mediante el cual determinado medio social y cultural contextualiza y matiza la creación del valor; el segundo se refiere al alcance de la significación humana de ese valor. No tiene nada de extraño que un producto humano que logre adquirir una dimensión universal haya sido obtenido como resultado de un acto creador particular y concreto. Cualquier valor universal tuvo que haber tenido un origen similar. Lo que sí llama la atención en el caso del arte (y es lo que tenía en cuenta Marx) es su elevada potencialidad universalizante y su gran perdurabilidad como valor universal. Un determinado valor utilitario puede universalizarse rápidamente (sobre todo en los marcos de un mercado globalizado como el de hoy), pero con la misma rapidez pierde su universalidad (e incluso su valor) al ser sustituido por otros productos que desempeñan la misma función con mayor eficacia. Por su parte, un valor moral, religioso o político afronta dificultades para universalizarse porque en muchas ocasiones choca con los criterios valorativos de otros contextos. Frecuentemente, lo que ocurre en estos casos, más que una universalización real, es la imposición de los valores de una cultura a otra a través de las relaciones de poder que entre ellas se establecen. Es cierto que también en el arte durante mucho tiempo prevalecieron criterios discriminatorios que obstruyeron el potencial alcance universal de los valores estéticos surgidos en regiones no occidentales. Era hasta cierto punto lógico que tales obstáculos se impusieran en el contexto de una cultura dominante en la que, por el puro *arte de magia* de la especulación metafísica, nuestros pueblos habían sido extraídos de la historia universal. Hasta hoy nos llega la inercia de esa forma de pensar. Conceptos como los de “artesanía” y “folclore”, portadores de una intrínseca subvaloración estética, siguen siendo los preferidos por muchos para caracterizar al arte no occidental. Así y todo, hay un reconocimiento cada vez mayor al valor estético universal de creaciones artísticas surgidas en Asia, África o la América prehispánica, algunas de las cuales ni siquiera fueron producidas con ese designio. El hecho de que la *Coatlicue* azteca ocupe un lugar hoy en la historiografía universal del arte y, más que eso, que sea capaz de

despertar la sensibilidad estética en un observador europeo o asiático, cinco siglos después de su concepción, presumiblemente realizada con otro destino, nos habla a las claras de esa universalidad temporal y espacial que potencialmente puede alcanzar el valor estético. ¿A qué se debe esto? Una de las razones es el predominio frecuente en el arte de la forma, de esa forma en la que se reproduce un determinado contenido histórico-concreto que, si bien no puede desprenderse de la propia forma en su funcionamiento como valor estético, tampoco impide la relativa autonomía de esta para insertarse en la cultura de otra época y lugar. Es más, puede incluso afirmarse que en la medida en que aquel contenido quede trascendido por la propia praxis social, menos atada a él se hallará su forma y mayor libertad adquirirá esta para alcanzar vuelo universal. En otros tipos de valores, donde el contenido es lo fundamental, las posibilidades de su universalización están limitadas por el insuficiente grado de universalidad de su contenido mismo y de la praxis a él vinculada. En un mundo, donde todavía predomina un tipo de praxis que está lejos de representar la universalidad humana y en el que los intereses que guían esa praxis son ajenos a lo que genéricamente necesita el ser humano, es lógico que el contenido de valores como los morales o los políticos no puedan alcanzar un funcionamiento universal. Es, precisamente, en la esfera del arte, de la cultura, de los valores estéticos, donde más se ha avanzado en la constitución y funcionamiento de un sistema de valores universales, a pesar de todas las trabas y limitaciones que en este sentido hoy siguen existiendo. El vínculo de lo estético con la forma y, a través de ella, con intereses espirituales humanos que desbordan lo grupal, lo clasista, lo histórico-contextual, dándole espacio a toda la diversidad de lo humano, hace que diferentes valores estéticos, generados por distintos contextos históricos, sociales y culturales tengan una alta potencialidad universalizadora y no guarden entre sí una relación de incompatibilidad o antagonismo, como sí se observa todavía hoy en el caso de los valores políticos, religiosos o morales. Por otro lado, en comparación con los valores utilitarios, cuya trascendencia temporal es efímera, los valores estéticos tienen la ventaja de que su consumo como regla no agota su existencia ni impide que otros también los disfruten, lo cual a su vez permite multiplicar los sujetos potenciales del goce estético y facilita su universalización y perdurabilidad.

4. REFERENCIAS

- Fabelo Corzo, J. R. (1989). *Práctica, conocimiento y valoración*. Ciencias Sociales.
- Fabelo Corzo, J. R. (1999). 14 tesis sobre los valores estéticos. *Cuadernos Valeológicos* (7), 1-42.
- Fabelo Corzo, J. R. (2001). *Los valores y sus desafíos actuales*. BUAP.
- Fuentes Morúa, J. (2002). Sobre la historia de la difusión de Manuscritos económico-filosóficos de 1844. *Polis México* (2), 189-220. Recuperado el 14 de junio de 2020, de <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/508>
- Marx, K. (1959). *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*. Foreign Languages Publishing House.
- Marx, K. (1973). “Tesis sobre Feuerbach”. En K. Marx, & F. Engels, *Obras Escogidas en tres tomos*, (Vol. I, págs. 7-9). Progreso.
- Marx, K. (1980). *Manuscritos: economía y filosofía*. El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial.
- Marx, K. (1980). *Teorías sobre la Plusvalía I*. Fondo de Cultura Económica.
- Marx, K. (2005). Introducción a la crítica de la economía política. En K. Marx, *Contribución a la crítica de la economía política* (págs. 278-312). Siglo XXI.
- Plejánov, J. (1958). *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*. Ediciones en Lenguas Extranjeras.
- Sánchez Vázquez, A. (1961). Ideas estéticas en los “Manuscritos económico-filosóficos” de Marx. *Diánoia*, 7 (7), 236-258.
- Sánchez Vázquez, A. (1979). *Las ideas estéticas de Marx* (8va ed.). Biblioteca Era.
- Sánchez Vázquez, A. (1982). *Filosofía y economía en el joven Marx*. Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, A. (1995). Los Manuscritos de Marx de 1844 en mi vida y en mi obra.pdf. En G. (. Vargas Lozano, *En torno a la obra de Adolfo Sánchez Vázquez* (pág. 221.236). UNAM.
- Sánchez Vázquez, A. (1996). *Invitación a la Estética*. Grijalbo.
- Sánchez Vázquez, A. (1996). Trayectoria de mi pensamiento estético. En A. Sánchez Vázquez, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas* (págs. 107-114). Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez Vázquez, A. (2003). Los valores y sus desafíos actuales. *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP* (1), 13-14. Obtenido de <https://filosofia.buap.mx/sites/default/files/Graffylia/1/007%2013.pdf>
- Sánchez Vázquez, A. (2005). *De la estética de la recepción a la estética de la participación*. UNAM.

Sánchez, V. A. (2005). Apéndice: Socialización de la creación o muerte del arte. En A. Sánchez Vázquez, *De la estética de la recepción a la estética de la participación* (págs. 101-122). UNAM.

Valdés Gutiérrez, G., & Fabelo Corzo, J. R. (1996). La empecinada herejía de Adolfo Sánchez Vázquez. *Casa de las Américas* (203), 142-147.