

LA RACIONALIDAD EN LA CREACION ARTISTICA

MARÍA ANTONIA LABRADA

La filosofía del arte, al enfrentarse con el proceso de creación artística, no puede eludir la pregunta por su propio objeto, el hacer mismo. A la hora de reivindicar un estatuto gnoseológico diferencial para el ejercicio del obrar y del hacer humanos afirma Gadamer: «lo que necesita el hombre no es sólo un planteamiento inapelable de las cuestiones últimas, sino también un sentido para lo hacedero, para lo posible, para lo que está bien aquí y ahora. El que filosofa es justamente el que debiera ser consciente de la tensión entre sus pretensiones y la realidad en que se encuentra»¹. Pone de relieve Gadamer la necesidad de un sentido de lo hacedero y de lo posible; el hombre necesita saber pensar no sólo sobre lo necesario, esto es, sobre aquello que no puede ser de otra manera²; también necesita saber pensar sobre aquellas realidades —las del obrar y las del hacer— ante las que no caben planteamientos inapelables, pero que tampoco es posible entregar al dominio irracional de los hechos. La filosofía no puede abandonar el terreno de la *praxis*. Los hallazgos de las ciencias positivas no resuelven los problemas planteados por el arte, la cultura, la historia, la técnica, la política, la sociedad, la ética... Tal es el te-

1. GADAMER, H. G., *Verdad y método*, Sígueme, Salamanca 1977. Prólogo a la segunda edición, p. 21.

2. Cfr. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1139 a 6.

rreno de lo posible y de lo hacedero. Se trata, en definitiva, del ámbito de la razón práctica.

La tarea de la filosofía en este campo, sin inmiscuirse en el terreno propio de las ciencias positivas, es fundamental a la hora de dar razón de la naturaleza de esos saberes. Las cuestiones de la filosofía práctica no son fáciles porque el entendimiento pide radicalidad, fundamentalidad... Más ¿dónde está el fundamento del saber práctico?, ¿es que tal radicalidad y fundamentalidad son ajenas al conocimiento práctico? Entonces, ¿qué tipo de conocimiento es?

EL FUNDAMENTO DEL SABER PRÁCTICO

Dentro de la tradición aristotélica lo que diferencia el saber teórico del práctico es el tipo de realidad con el que se adecúan ambos saberes. ARISTÓTELES es sumamente explícito en los textos de la *Ética a Nicómaco*, en los que diferencia el saber sobre lo necesario (lo que no puede ser de otra manera), del saber sobre lo contingente (lo que puede ser de muchas maneras y se define por su propio proceso de constitución): «Todos pensamos que aquello de que tenemos ciencia no puede ser de otra manera»³; sin embargo, «la técnica versa sobre el llegar a ser, y sobre el idear y considerar cómo puede producirse o llegar a ser algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en lo que produce y no en lo producido»⁴. Cuando el conocimiento versa sobre lo que no puede ser de otra manera, se da la adecuación con los principios de esa realidad que son intrínsecos a ella. Tal es el caso del conocimiento teórico. Ahora bien, cuando el entendimiento se pregunta sobre algo que no tiene en sí mismo la razón de su propio ser, la adecuación con el principio de realidad sólo puede realizarse allí donde éste se encuentra, en el proceso de constitución en el que operan esos principios, es decir, en el *modo* o en el *cómo* ha llegado a ser. Se trata del conocimiento

3. *Ibid.*, 1139 b 21-22.

4. *Ibid.*, 1140 a 11-14. El subrayado es mío.

que se denomina práctico. El mismo fundamento de esta distinción explica la naturaleza de la pregunta teórica ¿qué?, frente a la de orientación práctica ¿cómo? que en su formulación revela dónde se encuentra el principio de realidad con el que el entendimiento reclama adecuación⁵.

La distinción entre saber teórico y saber práctico tiene en ARISTÓTELES un fundamento ontológico. Acabamos de ver cómo lo dice de una manera sencilla: hay ciencia sobre aquello que no puede ser de otra manera. Subraya así la existencia de *cosas* —de suyo eternas— que poseen establemente el ser como algo propio y que, por lo tanto, sólo pueden ser como son. Necesariamente son así. En cambio, hay cosas que pueden ser de muchas maneras; ello se debe a que su principio de realidad no está en ellas mismas, sino en la causa por la que son.

Desde la perspectiva aristotélica no cabe excluir —de entrada— una respuesta afirmativa a la pregunta sobre el fundamento del saber práctico. Desde luego, lo contingente en cuanto tal no posee fundamentalidad en sí mismo, pero es posible buscar su fundamentación en las causas que lo originan. Así, el conocimiento de lo contingente está dotado de fundamento, porque es adecuación con su principio de realidad que está en sus causas; pero, no cabe confundir la fundamentalidad del conocimiento de lo contingente con una imposible fundamentalidad de lo contingente mismo.

Las interpretaciones desnaturalizadas de esta distinción entre el conocimiento teórico y el práctico, comienzan a formularse a medida que la noción clásica de ser como acto interno y propio de cada cosa pierde progresivamente vigencia en la filosofía moderna, que se orienta hacia un planteamiento más gnoseológico que ontológico en la distinción entre el orden teórico y el orden práctico del conocimiento. Ya en la escolástica nominalista comienza a derivar el sentido de actualidad (el ser como acto propio e interno de cada cosa), hacia el de efectividad (que no es un principio de realidad sino un estado de la realidad ante la mente), anulando la autonomía propia del mundo creado y reduciéndolo a una situación

5. Cfr. INCIARTE, F., *Sobre la verdad práctica*, en *El reto del positivismo lógico*, Rialp, Madrid 1974, p. 173.

de contingencia absoluta⁶. A medida que la categoría de la efectividad se constituye como una modalidad del pensar, se tiende a dotar de un valor estable y de una esencia incuestionable a aquellas realidades que dependen para su constitución de la actividad consciente del hombre (como es el caso del arte y de la cultura), mientras que el mundo de la naturaleza aparece reducido a la situación de contingencia absoluta que se ha señalado. Sin embargo, este valor estable y esta esencia incuestionable son por completo ajenos al mundo de los objetos culturales.

Al responder en términos teóricos a la pregunta por la naturaleza de la obra de arte se mantiene un modelo de adecuación entre ideas y artefacto que termina por dotar de necesidad al objeto artístico. Se origina de esta manera una de las notas características del horizonte mental de nuestra época: de un lado un arte y una cultura que se hacen ideología, que quieren ser filosóficos, metafísicos, teóricos; del otro, una filosofía y una metafísica que se convierten en arte, en producción, en poesía⁷.

LA NATURALEZA DEL SABER PRÁCTICO

La dilucidación y adecuada comprensión de la problemática en torno a la razón práctica puede resultar esclarecedora a la hora de plantear el problema de la naturaleza de la obra de arte. En efecto, aunque a primera vista parezca que la razón práctica nada tenga que ver con la creación artística y las bellas artes, la realidad es que ambas son difíciles de fundamentar fuera de ese contexto.

Se están poniendo de relieve en la actualidad las tesis aristotélicas sobre lo específico del saber que se da en el obrar y el hacer humanos⁸. Dentro de este movimiento de rehabilitación de la razón práctica, el mismo GADAMER ha señalado que no hay nada

6. Cfr. LLANO, A., «Actualidad y efectividad, en *Estudios de metafísica*, Valencia 1973-1974, pp. 172-173.

7. Cfr. PHILIPPE, M. D., *L'activité artistique*, Beauchesne, Paris 1969, vol. 1.º, p. 18.

8. RIEDEL, M. (Hrgb), *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, Verlag Rombach, Freiburg 1972.

más extraño al trasfondo de la filosofía clásica que la distinción moderna entre *teoría* (saber puramente especulativo) y *práctica* (aplicación de ese saber especulativo a la acción o a la producción). La distinción aristotélica —dice GADAMER— es una distinción entre saberes y no una distinción entre saber y aplicación de ese mismo saber⁹. Si —como se acaba de ver— el fundamento de esta distinción entre saberes es ontológico no cabe una explicación del conocimiento práctico en términos de simple aplicación del conocimiento teórico; sencillamente porque se trata de una adecuación cognoscitiva diferente. Tampoco cabe una consideración «operativa» del conocimiento teórico, puesto que la teoría se ocupa de lo que existe ya en sí mismo, para —sin más— contemplarlo¹⁰. Como afirma ARISTÓTELES, la razón tomada por sí misma, en su aspecto teórico, no hace nada¹¹.

Sin embargo, algunas interpretaciones de la razón práctica desvirtúan este planteamiento precisamente en el tema del arte, objeto de estudio en este artículo. Veamos, por ejemplo, lo que dice MARITAIN: «el orden práctico se opone al orden especulativo porque el hombre en él tiende a otra cosa que al sólo conocer. Si conoce, no es ya para descansar en la verdad y gozar de ella, sino *para servirse de sus conocimientos con miras a alguna obra o acción*»¹². En consecuencia con este planteamiento, MARITAIN afirma del arte: «la obra de arte ha sido pensada antes de ser hecha; ha sido plasmada y preparada, formada, incubada y madurada en una razón antes de pasar a la materia»¹³.

Esta explicación de lo que es una obra de arte puede satisfacer a algunos filósofos, pero no parece que satisfaga por igual a los artistas. Comienzan éstos por declarar que no existe una representación interior de lo que se va a hacer. El artista sólo sabe lo qué quiere hacer cuando se encuentra haciéndolo. Si de antemano

9. Cfr. GADAMER, H. G., *Hermeneutik als praktischen Philosophie*, en *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, edic. cit., vol. 1.º, p. 326.

10. Cfr. INCIARTE, F., *Sobre la verdad práctica*, en *El reto del positivismo lógico*, edic. cit., p. 172.

11. Cfr. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1139 a 35.

12. MARITAIN, J., *Arte y escolástica*, Club de Lectores, Buenos Aires 1970, p. 10. El subrayado es mío.

13. *Ibid.*, pp. 13-14.

lo supiera, el trabajo exterior sobre la materia sería un trámite rutinario sin pasión y sin importancia poética. Sin embargo, declaran que el proceso de creación artística es apasionante y el encuentro con la materia decisivo¹⁴. Así se expresa, por ejemplo, GARCÍA LORCA: «El poeta que va a hacer un poema tiene el vago sentimiento de que parte hacia una cacería nocturna en un bosque muy lejano»¹⁵. Y VAN GOGH: «A menos que uno sienta la necesidad de saber lo que hay en su mente y verlo, un hombre no es pintor»¹⁶. Pero, ¿no afirma MARITAIN que la obra de arte ha sido pensada antes de ser hecha?, entonces ¿cómo puede surgir de la necesidad de saber lo que hay en la mente?

Todos los testimonios parecen coincidir en que los artistas no conocen su obra hasta que la han realizado y que lo que les mueve a realizarla es precisamente el deseo de conocer. No hay una *idea* completa, madurada y formada en la razón que luego se plasma en la materia. Un pensamiento —afirma ODILON REDON— no puede convertirse en una obra de arte.

Hemos visto cómo GADAMER rectifica esta interpretación del saber práctico al afirmar: «la distinción aristotélica es una distinción entre saberes y no una distinción entre saber y aplicación de ese saber»¹⁷. En efecto, ARISTÓTELES afirma que tanto la *techne* (arte), como la *phronesis* (prudencia), junto con la *episteme* (ciencia), la *sophia* (sabiduría) y el *nous* (intelecto) son *formas de saber*¹⁸.

LA DIMENSIÓN COGNOSCITIVA DE LA TECHNE

ARISTÓTELES no se limita en la *Ética a Nicómaco* a distinguir el saber sobre lo necesario (lo que no puede ser de otra manera) del

14. Cfr. IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética*, Rialp, Madrid 1964, p. 221.

15. GARCÍA LORCA, F., *La imagen poética*, citado por IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética*, edic. cit., p. 221.

16. VAN GOGH, V., *Cartas a Theo*, citado por GILSON, E., *Pintura y realidad*, Aguilar, Madrid 1961, p. 133.

17. GADAMER, H. G., *Hermeneutik als praktischen Philosophie*, en *Rehabilitierung der praktischen Philosophie*, edic. cit., vol. 1.º, p. 326.

18. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1139 b 16-18.

saber sobre lo contingente (lo que puede ser de muchas maneras y se define por su propio proceso de constitución), sino que, dentro de este último, distingue entre producción (*poiesis*) y acción (*praxis*): «Entre las cosas que pueden ser de otra manera están lo que es objeto de producción (*poiesis*) y lo que es objeto de acción (*praxis*)»¹⁹. Tanto la producción como la acción se encuentran entre las cosas que pueden ser de otra manera. Pero ¿en qué se diferencian? En la *poiesis*, dirá ARISTÓTELES, se separa la actividad de la finalidad, pero en la *praxis* ambas van unidas²⁰. Esta finalidad distinta o separada de la *poiesis* es lo que ARISTÓTELES denomina *techne*.

En esta distinción se encuentra el fundamento de la diferencia entre la *praxis* y la *techne*. Si la finalidad en la *poiesis* es extrínseca, cabe una buena *techne* junto con una *poiesis* defectuosa, mientras que en la *praxis* (finalidad intrínseca) tal disociación es irrealizable. El artista, si quiere, puede no hacer uso de su arte, o usarlo mal, sin que por ello sea menos perfecta la virtud del arte que reside en él. Según la célebre afirmación de la *Ética a Nicómaco*, «en el arte es preferible quien yerra voluntariamente»²¹.

Mantiene en este punto ARISTÓTELES una tesis diferente a la defendida por Platón. Se pregunta Platón en el *Hippias Menor* sobre la licitud del error voluntario, tanto en el orden de las acciones morales, como en el de las producciones materiales. Respecto a estas últimas se pregunta: «¿Acaso no corresponde la superioridad al arte que puede, según su voluntad, hacer mal, faltar contra la belleza y contra las reglas, siendo así que los mismos resultados, si son involuntarios, son una señal de inferioridad?»²². PLATÓN no resuelve el problema en este diálogo que finaliza manifestando su perplejidad: «Como te decía no hago más que cambiar de opinión en esta cuestión: unas veces pienso de una manera, otras de otra...»²³.

19. *Ibid.*, 1140 a 1-2.

20. «Porque el fin de la producción es distinto de ella, pero el de la acción no puede serlo». ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1140 b 6-7.

21. *Ibid.*, 1140 b 22-23.

22. PLATÓN, *Hippias Menor*, 375 a.

23. *Ibid.*, 376 b.

En el *Gorgias*, la argumentación de Sócrates se centra en la demostración del carácter práxico —intrínseco— de la *techne*. Para PLATÓN no puede existir superioridad en el ejercicio del arte que hace el mal voluntariamente, porque en ese momento deja de ser un arte, algo racional («no puedo separar el arte del conocimiento»²⁴), para convertirse en una mera opinión o parecer. No se quiere entonces lo que se hace —afirma SÓCRATES—, sino el fin que se persigue al hacerlo; no se quiere el mal de la obra hecha ya que sobre ese mal no existe auténtico conocimiento (ni, por tanto, arte), sino a lo más opinión o parecer²⁵. Excluye de este modo PLATÓN la posibilidad de una justificación simultánea de un buen arte y una mala *poiesis*.

ARISTÓTELES, al establecer esta distinción entre actividad y finalidad en el núcleo mismo de la *poiesis*, desatiende la dimensión ética de la misma *poiesis* (producción), o, lo que es lo mismo, desatiende la consideración del bien en relación con el hacer, desvinculando la dimensión de eficacia y realización —máximo rendimiento— del bien.

La distinción entre actividad y finalidad en la *poiesis*, a la vez que desvincula la *poiesis* de la *praxis*, conduce de manera lógica a que la producción no se considere una forma de conocimiento ya que la finalidad —el orden cognoscitivo— es extrínseco a la misma producción, y así aparece la *techne* como «la disposición racional apropiada para la producción»²⁶.

¿Qué relación se puede establecer entonces entre la *poiesis* —producción— y la *techne* —arte—? ARISTÓTELES se pronuncia claramente: «es lo mismo el arte que la disposición productiva acompañada de razón verdadera»²⁷.

Como es sabido, el término «arte» —en el sentido usual hoy de creación, deriva del término «*techne*» empleado por ARISTÓTELES y que los latinos tradujeron por «*ars*». Del mismo término aristotélico (*techne*) deriva asimismo el actual de «técnica», y es, precisamente, esta proximidad de los términos «arte» y «técnica»

24. PLATÓN, *Gorgias*, 465 a.

25. *Ibid.*

26. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómano*, 1140 a 7-8.

27. *Ibid.*, 1140 a 10.

lo que plantea problemas para distinguir el significado de ambos: «el arte es la *techne*. Se ha sabido después de mucho tiempo que los griegos denominaban con este nombre tanto el arte como el oficio, y según este término denominaban también al artista y al artesano con el nombre de *technites*. Según la acepción ulterior de la palabra en el sentido de técnica, que contrariamente a su significación griega designa un modo de producción, se busca en la significación original y auténtica de la palabra este contenido moderno y se pretende que *techne* signifique el hacer del obrero artesanal. Según esto, puesto que lo que nosotros denominamos las bellas artes, los griegos lo designaban por el término *techne*, se piensa que debe subrayarse el carácter artesanal de las bellas artes y, por lo mismo, devolver al nivel de un oficio artesanal el ejercicio de un arte»²⁸.

Con estas palabras plantea HEIDEGGER la confusión originada en el pensamiento moderno por la derivación de una misma palabra (*techne*) de la *técnica* entendida como un modo de producción, y del *arte* entendido como un modo de creación. Sin embargo, aunque HEIDEGGER afirme que la consideración actual de la técnica como modo de producción es contraria a su significación griega, habría que puntualizar el momento del pensamiento griego al que se refiere, porque en los textos aristotélicos aparece ya la *techne* como una «disposición productiva acompañada de razón verdadera», es decir, como un modo de producción racional.

El núcleo del problema radica, a mi modo de ver, en el tratamiento de la finalidad en la *poiesis*, que distingue al pensamiento aristotélico. Es significativo al respecto que, aunque etimológicamente el término «*arte*» derive —como se acaba de decir— del término «*techne*», el contenido actual de la palabra —en el sentido usual de creación— no se pueda relacionar con el de *techne*, sino más bien con lo que los griegos entendían por *poiesis* (producción). Ahora bien, no con una *poiesis* anulada y absorbida por la *techne*, como plantea ARISTÓTELES, sino precisamente emancipada de ella. Sólo una *poiesis* desligada de la *techne* se convierte en una producción libre, no regulada extrínsecamente y, por lo tanto, creadora.

28. HEIDEGGER, M., *Nietzsche*, Neske, Tübingen 1961, vol. 1.º, p. 96.

El problema planteado por estos textos de ARISTÓTELES sobre la *techne*, es que es imposible alcanzar desde ese planteamiento un significado del arte heurístico o creador. En la *techne* predomina el sentido de ordenación y reglamentación extrínseca sobre el de hallazgo y creación. ¿En qué se diferencian entonces las bellas artes de las artes mecánicas? ¿En qué se diferencia la producción, en el sentido de creación, de la simple fabricación?

HEIDEGGER plantea así la pregunta en *Der Ursprung des Kuntswerkes*: «¿En qué se distingue el producir cómo crear del producir a modo de fabricar?»²⁹. Mientras que en el mundo moderno —dirá HEIDEGGER— la técnica es una provocación porque traiciona el desvelamiento, la técnica para los griegos pertenece al *Her-vor-Bringen* (producir, traer algo delante), a la *poiesis*³⁰. HEIDEGGER insiste una y otra vez en que para los griegos la *techne* no significa una tarea práctica; antes bien significa un modo de saber. Saber significa —afirma HEIDEGGER— haber visto en la más alta acepción del ver, es decir, percibir lo presente como tal, desde la ocultación al desocultamiento de su aspecto³¹.

La preocupación de HEIDEGGER —insisto— es destacar que para los griegos la *techne* es una forma de saber. También ZUBIRI incide en el mismo tema: «para un griego, la *techne* no consiste en hacer cosas, sino en *saber hacer cosas*»³².

El que la *techne* sea para ARISTÓTELES una forma de saber no se puede poner en duda. Pero el problema con que nos hemos encontrado no es éste, sino el de determinar precisamente qué tipo de saber es. La cuestión no es tanto el olvido de la dimensión

29. «Worduch unterscheidet sich aber das Hervorbringen als Schäften vom Hervorbringen in der Weise der Anfertigung?». HEIDEGGER, M., *Der Ursprung des Kuntswerkes*, en *Holzwege*, Gesamtausgabe (Band 5), Klostermann, Frankfurt 1977, p. 46. Los términos castellanos «producir» (engendrar, procrear, criar; se dice propiamente de las obras de la naturaleza y por extensión de las del entendimiento) y «fabricar» (hacer una cosa por medios mecánicos) expresan perfectamente la diferencia a la que alude Heidegger.

30. Cfr. HEIDEGGER, M., *Die Frage nach der Technik*, Neske, Tübingen 1959, p. 20.

31. Cfr. HEIDEGGER, M., *Der Ursprung des Kuntswerkes*, en *Holzwege*, edic. cit., pp. 46-47.

32. ZUBIRI, X., *Cinco lecciones de filosofía*, Moneda y Crédito, Madrid 1979, 2.ª ed., p. 19.

cognoscitiva de la *techne*, como la del alcance que se le dé a esa dimensión cognoscitiva. Cuando se entiende la *techne* como un cierto *saber teórico* sobre normas o reglas que se aplican al hacer, este saber normativo se independiza del hacer, que se convierte en un fabricar puramente mecánico. De este modo de explicar el alcance cognoscitivo de la *techne* —conocimiento teórico aplicado— se desprende el sentido moderno de la técnica, ya se entienda por técnica el conjunto de verdades teóricas descubiertas por la ciencia y aplicadas a realizaciones prácticas³³, o, atendiendo a la producción realizada por esa aplicación de verdades teóricas, se entienda por técnica el proceso mecánico de fabricación.

ARISTÓTELES habla en el libro sexto de la *Ética a Nicómaco* de una *techne* que es «capacidad o estado razonado para hacer». En la *Metafísica* se encuentra otro texto sobre la *techne* que delimita mejor su alcance cognoscitivo: «Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una *noción universal* sobre los casos semejantes»³⁴. Esa noción universal o idea es lo que se va a perseguir en el proceso de producción, y lo que se alcanza una vez que el proceso ha concluido. El fin de la *techne* no se alcanza hasta que el proceso de fabricación ha terminado y es extrínseco a la misma fabricación.

El hecho de que ARISTÓTELES separe en la *poiesis* la actividad de la finalidad manifiesta que la *techne* es una forma de conocimiento teórico que, aunque verse sobre lo contingente —lo que puede ser de muchas maneras—, excluye la consideración de la libertad como el fundamento mismo de la contingencia en el orden del *hacer* humano, regulando la *poiesis* (hacer contingente) de un modo necesario. La *techne* en el pensamiento de ARISTÓTELES alcanza un papel regulativo respecto a la *poiesis* que, por lo tanto, tiene el sentido de fabricación más que de producción. Efectivamente —como afirma HEIDEGGER— la técnica así concebida es una provocación y traiciona el desvelamiento, pero con la salvedad de que estas notas que HEIDEGGER considera constitutivas de la técnica moderna, aparecen ya de algún modo en el pensa-

33. Cfr. MUNFORD, L., *Técnica y civilización*, Alianza, Madrid 1979, 3.ª ed. p. 66.

34. ARISTÓTELES, *Metafísica*, 981 a 5-7. El subrayado es mío.

miento de ARISTÓTELES, aunque el propio ARISTÓTELES defina la *techne* como una forma de conocimiento.

Así se explica que MARITAIN, siguiendo la tradición aristotélica y entendiendo el proceso de producción artística en los términos con que se define la *techne* en la *Ética a Nicómaco*, explique este proceso de la manera que antes se ha visto: «la obra de arte ha sido pensada antes de ser hecha; ha sido plasmada y preparada, formada, incubada, madurada en una razón antes de pasar a la materia»³⁵.

Esta forma de considerar el arte plantea de nuevo la pregunta formulada por HEIDEGGER sobre la diferencia entre la producción, en el sentido de creación, y la simple fabricación. En definitiva, de lo que se trata es de alcanzar un criterio de distinción entre las bellas artes y las artes mecánicas, y la clave de este criterio de distinción está, precisamente, en este tratamiento del fin en la producción. Cuando Aristóteles establece la ruptura entre actividad y finalidad en la *poiesis* anula su carácter práxico, al mismo tiempo que elimina su dimensión creadora.

EL ARTE EN EL ÁMBITO DE LA RAZÓN PRÁCTICA

En la filosofía anterior a ARISTÓTELES se encuentra una diferencia entre *techne* y *poiesis* que, además de aproximar la *poiesis* a la *praxis*, abre camino al concepto moderno de poesía en el sentido de hacer creador. Así, para que la *poiesis* alcance el significado de *creación* o *producción de un nuevo ser* es necesario que se distancie de la noción de *techne*: «precisamente este modo de creación (la *poiesis*) presentaba una peculiaridad nueva con respecto a la *techne*. El objeto de esta última (de la *techne*) se independizaba de ella una vez creado; la *técnica* de esta creación no era más que la forma, por así decirlo, de la misma; las normas que regulaban la creación de algo que, al ser creado, adquiriría ya una existencia independiente de ellas. En la *poiesis*, sin embargo, el objeto se confundía, al parecer, con ella; era, pues, una labor, en la que la

35. MARITAIN, J., *Arte y escolástica*, edic. cit., pp. 13-14.

misma *poiesis*, en su *dialéctica creadora*, se hacía a sí mismo objeto. En su mismo proceso de creación encontraba, pues, su propia trascendencia. No entraba en contacto con lo real para conformarlo en su materialidad, sino que ella misma se hacía *materia poética*»³⁶.

La *techne* —desde esta perspectiva— no se puede identificar con la *poiesis*. Si se entiende la *techne* como la norma que regula la fabricación de algo, el término u objeto de la misma se desvincula de su propio proceso de constitución. Sin embargo, en la *poiesis* —no regida por la *techne* así entendida— no hay un producto terminal desvinculado del mismo proceso. La dimensión creadora de la producción —del trabajo productivo, cualquiera que sea— no se alcanza por el lado de la *techne* (regulación externa), sino por el de la *poiesis*; cualquier trabajo es creativo por el *modo* de hacerlo y no por el resultado del mismo; o, mejor dicho, cualquier trabajo es creativo cuando el resultado es indiscernible del modo de hacerlo.

De este concepto de *poiesis* deriva el concepto moderno de arte como creación o producción de un nuevo ser. En la *poiesis* así entendida no hay un producto terminal desvinculado del propio proceso. Cada *poiema* es irreplicable entonces, porque al no estar regulado desde fuera por una ley extrínseca al proceso mismo de producción, el modo de hacerlo no se puede anticipar con evidencia³⁷.

La *poiesis* —distanciada de la *techne*— se convierte en una producción libre, no regulada y, por lo tanto, creadora; pero este distanciamiento ¿no supone subordinar el orden cognoscitivo de la finalidad al de la pura facticidad?; ¿no supone una consideración de la finalidad como objetivación de la dialéctica interna de la facticidad?

El distanciamiento de la *poiesis* respecto a la *techne* no tiene por qué plantearse como una subordinación del orden cognoscitivo de la finalidad al de la facticidad; en el fondo esto supondría aceptar el planteamiento aristotélico pero alterando el orden de

36. LLEDO, E., *El concepto «poiesis» en la filosofía griega*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1961, p. 62.

37. Cfr. IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética*, edic. cit., p. 232.

los términos. Si la *techne* es el elemento cognoscitivo y regulador de la *poiesis*, ésta, en sí misma, emancipada de la *techne*, es facticidad, pura posición de la voluntad. Esta es la tesis central de la filosofía del arte de NIETZSCHE. A NIETZSCHE le preocupa el arte desde el punto de vista de su producción, porque es ahí donde se revela el poder de creación, manifestación visible de la voluntad de poder, de la fuerza, de la energía del artista. No le interesan por tanto «los bellos sentimientos que el arte despierta»³⁸, ni «el grado de persuasión que el arte pueda alcanzar»³⁹, sino lo que el arte revela de «voluntad victoriosa, de armonización de deseos»⁴⁰. Lo que le interesa a NIETZSCHE del arte es el proceso de creación artística en el que la voluntad se hace visible.

En cualquier caso, ya se considere la *poiesis* determinada por una idea extraña al proceso de producción o se considere determinada por el imperio de la voluntad, se produce el mismo resultado: el dominio despótico de la naturaleza, su consideración puramente mecánica, la destrucción del fin inmanente de lo natural.

Sin embargo, el proceso de creación artística no consiste en ningún caso en un sometimiento de la materia a una forma extraña a ella. Se trataría en este caso de las llamadas «artes mecánicas» cuya principal característica es que la forma es extrínseca a la materia, sin que exista una correspondencia entre ambas. La forma de los objetos producidos por la técnica es ajena, artificial. Nada en el mundo del puro artificio —es una experiencia cotidiana— tiene la forma que le corresponde.

En las obras de arte, por el contrario, hay una correspondencia intrínseca entre materia y forma que responde al proceso *poiético* del que la obra es resultado. No hay en el proceso de creación artística una forma (o idea) que, concebida teóricamente, pretenda expresarse en una materia, sino que el proceso de formalización

38. «Die Grosse eines Künstlers bemisst sich nicht nach den *schönen Gefühlen*, die er erregt». NIETZSCHE, F., *Der Wille zur Macht*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1930, Afor. 842, p. 565.

39. «Dass er es vergisst, zu überreden». *Ibid.*

40. «Verschönerung als Ausdruck eines siegreichen Willens, einer gesteigerten Koordination, einer Harmonisierung aller starke Begehungen». *Ibid.*, Afor. 800, pp. 534-535.

es paralelo al de producción, de modo que en la misma producción el artista descubre la *vocación formal* de la materia con la que trabaja. De ahí que —como en el mundo de la naturaleza— materia y forma no se puedan separar. Es una correspondencia intrínseca hecha o construida artificialmente —se trata de un artefacto— pero que no resulta artificiosa. En el mundo de las obras de arte hay una correspondencia exacta entre esta materia y esta forma. Cada obra de arte tiene la forma que le corresponde⁴¹.

Esta correspondencia intrínseca —como si fuera natural— de la obra de arte es la causa de que instintivamente se busque una adecuación cognoscitiva en el orden teórico; la obra de arte aparece dotada de tal *consistencia ontológica* que nos parece imposible pensarla de otra manera: necesariamente tiene que ser así. Sin embargo, esta correspondencia intrínseca es inexplicable cuando se considera la idea como su condición de posibilidad. Una idea a la búsqueda de una objetivación en el terreno sensible, sólo puede aspirar a la adecuación, pero nunca conseguirla. Este es el problema de la filosofía del arte de HEGEL: la idea persigue la adecuación con lo sensible en las formas particulares de su desenvolvimiento (forma simbólica, clásica y romántica), pero la plena adecuación sólo la puede conseguir en la identidad consigo misma, en una fase superior del desarrollo del espíritu absoluto en la que el arte está llamado a desaparecer⁴².

41. «La obra de arte adquiere verdaderamente una existencia propia, que le permite imponerse como individualidad estética, sólo en la medida en que parece habitada por una especie de necesidad interna, que debe traducirse en una adecuación rigurosa de la forma al material y viceversa. En la obra acabada se da como un equilibrio milagroso que el menor desplazamiento podría romper y que corresponde a la perfecta materialización de la forma». LADRIÈRE, J., *El reto de la racionalidad*, Sígueme, Salamanca 1978. En este libro se plantea el impacto de la tecnología sobre la estética. Uno de los aspectos analizado es el del relajamiento de la limitación ejercida por los materiales sobre las formas cuando la materia es artificial. En la medida en que el material empleado por el artista no es natural sino producto de la tecnología, presenta una *indeterminación formal* que debe ser remediada atendiendo a otras sugerencias que no son las propias de la materia con la que trabaja. Cfr. *Ibid.*, pp. 156 y ss.

42. Cfr. HEGEL, G. W. F., *Vorlesungen über Aesthetik*, Werke (Band 13), Suhrkamp, Frankfurt 1975, p.

Si en la obra de arte no se pueden separar materia y forma es porque la forma o finalidad no es extraña al proceso de producción de la misma obra de arte. Por ello, el proyecto o idea artístico no se puede desvincular de la experiencia sino que, por el contrario, proviene directamente de ella. Las sucesivas actualizaciones que el artista realiza en un universo material que se le revela como paciente, sólo pueden conocerse en la misma actualización. De esta manera aparece la actividad artística como una forma de conocimiento, y no como un proceso mecánico dependiente de ideas o conceptos ajenos a la misma actividad.

El distanciamiento de la *poiesis* respecto a la *techne* no conduce, por tanto, a una subordinación del orden cognoscitivo de la finalidad al de la pura facticidad, sino que lleva a una recuperación del elemento cognoscitivo de la *poiesis*. Esta forma de entender el proceso de creación artística responde a las características de la razón práctica que anteriormente se han señalado, porque da razón de la contingencia del objeto y de su naturaleza racional, sin que esa racionalidad delimite el curso de lo contingente de manera necesaria como en el caso de la *techne* aristotélica.

LA LEY INTERNA DE LA OBRA DE ARTE

Entender el proceso de creación artística como una forma de conocimiento supone considerar en la *poiesis* un elemento cognoscitivo y regulador, pero no extrínseco al proceso de producción sino de tal manera intrínseco a él que lo configura como tal. El hecho de que la creación poética no esté regulada desde fuera, no supone por tanto que no tenga ningún tipo de ley; el reino del arte no es el de la arbitrariedad: «la creación más libre es la del peor poema, y el verso más libre es la prosa más mediocre (...)». Lo imprevisible en grado puro, lo arbitrario, es la cualidad de los malos poemas, que pueden seguir cualquier camino con libertad absoluta. Lo imprevisible de la poesía auténtica, no se opone a su necesidad. Una cosa es que yo no pueda prever una ley y otra que la ley no exista. La coherencia interna de un poema es evidente cuando el poema está escrito: a medida que se escribe, su coherencia debe descubrirse a una con las palabras mismas que

ella domina»⁴³. Lo que IBÁÑEZ LANGLOIS refiere aquí al caso de la poesía se puede hacer extensivo al resto de las producciones artísticas. «La ley interna que gobierna la creación sólo puede ser encontrada a posteriori por el análisis crítico de la obra»⁴⁴; sólo es conocida con claridad desde el comienzo —sin lugar, por tanto, para hallazgos creadores en el curso mismo del hacer— cuando estamos fuera del campo de la creación artística, cuando se trata de la aplicación de una técnica establecida y segura o, en el caso de la mala obra de arte, cuando se emplean fórmulas preestablecidas. La distancia, entre proyecto y realización crece a medida que nos alejamos del arte⁴⁵.

En la *Ética a Nicómaco* se encuentra una afirmación que justificaría la línea argumental sobre el saber propio de la *poiesis* mantenido hasta aquí. Se trata del célebre pasaje en que ARISTÓTELES afirma que «lo que hay que hacer después de haber aprendido, lo aprendemos haciéndolo»⁴⁶. La concepción moderna del arte —como hacer creador— tiene más relación con este concepto del hacer que con la definición de la *techne* dada por ARISTÓTELES en la misma *Ética a Nicómaco*, que se corresponde —como se ha visto— con un concepto no cognoscitivo sino mecánico del hacer.

Atendiendo a esta dimensión cognoscitiva del hacer, se ha podido definir el proceso de creación artística como «un hacer tal que, mientras hace, inventa el modo de hacer»⁴⁷. El saber que se descubre versa sobre el *cómo* o *manera* —no olvidemos que estamos en el ámbito de saber práctico—, y el resultado de ese *cómo* o *manera* cognoscitivo es algo bello. No es posible en estas líneas desarrollar la temática en torno a la relación entre belleza e inteligibilidad que se abre en este punto. Sirva únicamente como apunte el hecho de que la belleza se ha tematizado *metódicamente* en la historia de la filosofía desde PLATÓN hasta HEIDEGGER; desde el comienzo del pensamiento filosófico se le ha reconocido a la be-

43. IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética*, edic. cit., pp. 236-237.

44. RAMOS, S., *Filosofía de la vida artística*, citado por IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética*, p. 222.

45. Cfr. *Ibid.*, p. 225.

46. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, 1103 a 32-33.

47. PAREYSON, L., *Estética*, citado por IBÁÑEZ LANGLOIS, J. M., *La creación poética*, edic. cit., p. 225.

lleza este carácter medial, de camino, de acceso a la realidad y a la verdad. Afirmar entonces que el resultado de un proceso *poiético*, heurístico o creador, es la quintaesencia de un *cómo* o de un *modo* cognoscitivo, es lo mismo que afirmar que lo que se hace es algo bello, porque la belleza, la luz o la inteligibilidad, no es lo que se ve, sino lo que permite que algo sea visto, algo que nadie hasta entonces había visto y que el artista hace visible.

Esto puede explicar el sentimiento aparentemente contradictorio que acompaña al proceso de creación artística: se busca algo que sólo se encuentra cuando se hace. Siempre el conocimiento es un hallazgo, pero en el caso del conocimiento artístico y —a diferencia del teórico— el hallazgo es una creación. Mientras que, en el conocimiento teórico, aparece en el concepto la cosa como conocida, en el conocimiento artístico al hacer la cosa aparece el concepto. Este aparecer del sentido o del concepto como el ser mismo de la obra de arte, sólo es explicable si la cosa —la obra de arte— es indiscernible de un *cómo*, *modo* o *manera* cognoscitivos.

La obra de arte —en el orden del conocimiento práctico— no se puede disociar del proceso de producción artística, lo mismo que el concepto —en el orden del conocimiento teórico— no se puede disociar del proceso de abstracción. En el mismo orden de comparación se puede afirmar que el proceso de creación artística es como un proceso de abstracción, pero hecho, realizado materialmente. La obra de arte es así, como el concepto, *inmediatamente* cognoscitiva, pero, si se confunde con el concepto —conocimiento teórico— es inexplicable. En este punto se produce el naufragio de todos los idealismos que, pretendiendo dar razón del *sentido* de la obra de arte, son incapaces de concebirlo como «inmanente a lo sensible, como su misma configuración»⁴⁸.

Nos hemos sido acercando al tipo de racionalidad específica del arte. Pero ¿qué relación cabe entonces establecer con la ética, con la *praxis*? Decía al comienzo que esta relación entre *praxis* y *poiesis* hay que establecerla por la línea de la finalidad. El pro-

48. «Et ce sens est immanent au sensible, ils en est l'organisation même». DUFRENNE, M., *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (vol. 1.º *L'objet esthétique*), Presses Universitaires de France, Paris 1953, p. 41.

blema de la finalidad en la *creación poiética* se resuelve en un problema de coherencia interna o de adecuación intrínseca, es decir, de belleza. No existe ninguna norma ética en el arte que no sea el bien propio de la misma obra de arte, su específica finalidad: la belleza. Cuando un fin ajeno a éste guía la producción artística, «no es entonces la moral la que se interfiere con el arte, sino por el contrario es el arte el que traiciona su función propia (...). Todo aquello que, en una obra de arte, no contribuye directamente a la belleza que es el fin de la obra, es una falta contra el arte»⁴⁹. Sin embargo, la separación entre actividad y finalidad que ARISTÓTELES subraya en la *poiesis*, desemboca necesariamente en la aceptación de un elemento regulador extrínseco, esto es de una normativa que dirige el proceso de producción. Por el contrario, si el resultado o término es indiscernible del proceso, no hay manera de separar tajantemente el orden de la actividad y el de la finalidad, con lo que *poiesis* y *praxis* estarían en estrecha relación. Esta es, justamente, la propuesta platónica a la que ARISTÓTELES pretende responder con su distinción entre actividad y finalidad en el libro sexto de la *Ética a Nicómaco*.

Se alcanza en este punto un núcleo especulativo en el que se entrelazan numerosas cuestiones: el obrar y el producir son formas de conocimiento diferentes del teórico; por su naturaleza contingente, exigen una adecuación cognoscitiva a su propio proceso de desenvolvimiento. Pero aunados el producir y el obrar ontológicamente entre las cosas «que pueden ser de otra manera», no se pueden distinguir esencialmente en el orden de la finalidad. No hay una separación radical entre *poiein* y *prattein*. La dimensión ética de la producción se alcanza, no cuando se considera ésta como un proceso *kinético* cuyo término está desvinculado del proceso, sino cuando se considera como un proceso en el que el término es indiscernible del proceso mismo. Y justamente entonces se alcanza también su dimensión creadora.

49. GILSON, E., *Introduction aux arts du beau*, Vrin, Paris 1963, pp. 183-184.