



HOMENAJE

# ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA PRAXIS

Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez



José Ramón Fabelo Corzo  
**Coordinador**

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXI



HOMENAJE

# ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA PRAXIS

Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez

José Ramón Fabelo Corzo

Coordinador



HOMENAJE

# ESTÉTICA Y FILOSOFÍA DE LA PRAXIS

Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez

José Ramón Fabelo Corzo  
Coordinador



Vol.  
16

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Filosofía de La Habana

MMXXI

BUAP  
ediciones



MEyA



filosofí@.cu  
EDITORIAL



BUAP



INSTITUTO DE  
FILOSOFÍA

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Ma. Lilia Cedillo Ramírez | *Rectora*

José Manuel Alonso Orozco | *Secretario General*

Luis Antonio Lucio Venegas | *Director General de Publicaciones*

Ángel Xolocotzi Yañez | *Director de la Facultad de Filosofía y Letras*

Araceli Toledo Olivares | *Coordinadora de Publicaciones FFyL*

INSTITUTO DE FILOSOFÍA DE LA HABANA

Georgina Alfonso González | *Directora*

Wilder Pérez Varona | *Subdirector científico*

Yohandry Manzano Castillo | *Jefe del Departamento de Comunicación  
y Publicaciones*

Volumen 16

*Estética y filosofía de la praxis. Homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*

Primera edición, 2021

© Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104 C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00

© Facultad de Filosofía y Letras

Av. Juan de Palafox y Mendoza 229

C. P. 72000, Puebla, Pue., México

Tel.: 52 (222) 229 55 00 ext.: 5425

© Instituto de Filosofía de La Habana

Calzada 251, Esq. J.

C. P. 10400, Vedado, La Habana, Cuba

Tel.: (53-7) 8320301

ISBN versión digital: 978-959-7197-48-5

ISBN versión impresa: 978-959-7197-47-8

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*



COLECCIÓN LA FUENTE

José Ramón Fabelo Corzo

*Director de la colección*

Bertha Laura Álvarez Sánchez

*Coordinadora editorial | Diseño editorial*

Fernando Huesca Ramón

*Gestor editorial*

Ana María Aguilar Pumarada

*Coordinadora ejecutiva*

Marco Antonio Menéndez Casillas

Ana María Aguilar Pumarada

Marilyn Payrol Morán

Irving Bautista Santamaría

Juan García Hernández

Rodrigo Walls Calatayud

*Edición y corrección*

La Aldea, edición y diseño

*Diseño editorial*

Héctor Remedios Fernández

*Community manager*

[www.lafuente.buap.mx](http://www.lafuente.buap.mx)

<b>LOS VIDEOJUEGOS Y LA ESTÉTICA DE LA PARTICIPACIÓN. SÁNCHEZ VÁZQUEZ Y LA EXPERIENCIA <i>GAMER</i></b> <i>Alan Quezada Figueroa</i>	111
<b>LO SINIESTRO DE LAS MUSAS HUMORÍSTICAS DE GÓGOL</b> <i>María Rosa Palazón Mayoral</i>	121
<b>A CONTRACORRIENTE. LA EMPECINADA HEREJÍA DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ</b> <i>Gilberto Valdés Gutiérrez</i> <i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	133
<b>PRAXIS Y ENCARNACIÓN EN SÁNCHEZ VÁZQUEZ Y MERLEAU-PONTY</b> <i>Víctor Gerardo Rivas López</i>	147
<b>2 ESTÉTICA Y TEORÍA DEL ARTE: CONTRIBUCIONES TEÓRICAS DE ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ</b>	176
<b>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></b> <i>José Ramón Fabelo Corzo</i>	177
<b>LA EDUCACIÓN ESTÉTICA SEGÚN ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ</b> <i>Samuel Arriarán Cuéllar</i>	197

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*<sup>1</sup>

*José Ramón Fabelo Corzo*<sup>2</sup>

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—,<sup>3</sup> 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 autorreconoce 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

<sup>1</sup> Texto publicado originalmente bajo el título “14 tesis sobre los valores estéticos”, en: *Cuadernos Valeológicos*, Serie: Valores, 1999, núm. 7, pp.1-42. Revisado y actualizado para la presente edición.

<sup>2</sup> Profesor investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, investigador del Instituto de Filosofía de Cuba.

<sup>3</sup> Karl Marx, “Tesis sobre Feuerbach”, en Karl Marx y Federico Engels, *Obras escogidas en tres tomos*, p. 7.

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”.<sup>4</sup> 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”<sup>5</sup> –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 desdobra, 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

---

<sup>4</sup> K. Marx, “Introducción a la crítica de la economía política”, en *Contribución a la crítica de la economía política*, p. 291.

<sup>5</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 50.

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 la actividad dada pueda llevarse a cabo con éxito. Mientras mayores son estos requerimientos, más atada, en consecuencia, será la actividad a las reglas que dimanan 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”.<sup>6</sup> 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 favorable, 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*

---

<sup>6</sup> K. Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, p. 112.

Marx. “La afirmación o expresión del hombre [...] –afirma el filósofo hispanomexicano– es justamente la que aporta el arte”.<sup>7</sup> “En la creación artística, o en la relación estética creadora del hombre con la realidad, lo subjetivo se vuelve objetivo (objeto)”.<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup> 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”,<sup>10</sup> 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 comprende conceptualmente solo una parte del proceso. En el mencionado libro, el pensador hispanomexicano 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.<sup>11</sup> 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:

<sup>7</sup> A. Sánchez Vázquez, *ob. cit.*, p. 52.

<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Ibidem.*, pp. 52 y ss.

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*.<sup>12</sup>

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*”.<sup>13</sup> 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*”.<sup>14</sup> 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.

<sup>12</sup> K. Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, pp. 147-148.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 149.

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 de 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 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”.<sup>15</sup> Sin embargo, en

---

<sup>15</sup> Jorge Plejánov, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, p. 108.

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 30 000 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.<sup>16</sup> Ya en su obra *Invitación a la estética* (publicada casi 30 años después) le llama *ejecutante-cazador*<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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 desempeñe 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

<sup>16</sup> A. Sánchez Vázquez, *ob. cit.*, p. 73.

<sup>17</sup> A. Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 82.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 96.

desde antes de la aparición misma del ser humano? Parece evidente que no podríamos hacer tal afirmación, 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”.<sup>19</sup> 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

---

<sup>19</sup> A. Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 90.

tierra o arcilla y su ubicación dentro de un terreno de beisbol, 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 sido 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 contem-

poránea. 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 extraestético 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 a lo extraestético, 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 extraestética. El ideal del arte no ha de ser la esteticidad pura, a riesgo de deshumanizarlo. Si fuera posible privar de todo significado extraestético a un determinado producto artístico, ello presupondría, con toda probabilidad, privarlo de su propio significado estético.

11. Esta penetración de lo extraestético 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”.<sup>20</sup> 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”.<sup>21</sup> Sin embargo, esto está lejos de ocurrir siempre. Entre interés (y valor) estético e interés (y valor) extraestético 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 extraestéticos. 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

---

<sup>20</sup> A. Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 108.

<sup>21</sup> K. Marx, *Manuscritos: economía y filosofía*, p. 150.

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 extraestético. 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 extraestética 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 cualquiera otra índole extraestética. 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 extraestéticos?; ¿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 extraestéticos 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 extraestética. Estos últimos se hacen presentes mediante la elección del tema, en los mensajes que explícita o tácitamente transmite el creador, 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 extraestéticas 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 extraestético 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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

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

<sup>22</sup> Cfr. K. Marx, *Teorías sobre la plusvalía I*, p. 262.

<sup>23</sup> A. Sánchez Vázquez, *Invitación a la estética*, p. 93.

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. Al reseñar 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.<sup>24</sup>

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

---

<sup>24</sup> Adolfo Sánchez Vázquez, *Las ideas estéticas de Marx*, p. 96.

afronta dificultades para universalizarse porque en muchas ocasiones choca con los criterios valorativos de otros contextos. Con frecuencia 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 se establecen entre ellas. 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.

#### *Bibliografía citada*

- Marx, Karl, "Introducción a la crítica de la economía política", en *Contribución a la crítica de la economía política*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2005.
- , *Manuscritos: economía y filosofía*, Madrid, El Libro de Bolsillo, Alianza Editorial, 1980.
- , *Teorías sobre la plusvalía I*, México, FCE, 1980.
- , "Tesis sobre Feuerbach", en Karl Marx y Federico Engels, *Obras escogidas en tres tomos*, Moscú, Editorial Progreso, 1973, 1t.
- Plejánov, Jorge, *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, 1958.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Invitación a la estética*, México, Grijalbo, 1992.
- , *Las ideas estéticas de Marx*, 5.<sup>a</sup> ed., México, Ediciones Era, 1975.

*Estética y Filosofía de la praxis. Homenaje a Adolfo Sánchez*

*Vázquez*, volumen 16 de la Colección La Fuente, se terminó de imprimir en diciembre de 2021 en los talleres de El Errante Editor, SA de CV, Privada Emiliano Zapata 5947, San Baltazar Campeche, Puebla, Pue. Se tiraron 500 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Marco Antonio Menéndez Casillas. Escultura de portada realizada por el artista cubano Gabriel Cisneros Báez para el presente libro, 2019.