

ARTÍCULO DE INVESTIGACIÓN

**Boceto para una metafísica del arte desde
la reología filosófica: realidad, creatividad e
instrumentalización**

Sketch for a metaphysics of art from philosophical reology: reality, creativity and instrumentalization

CARLOS SIERRA-LECHUGA

Centro Autónomo de Investigación y Docencia "Filosofía Fundamental", España

LUIS VALENZUELA MARTÍNEZ

Centro Autónomo de Investigación y Docencia "Filosofía Fundamental", España

RESUMEN Este ensayo explora la interconexión entre la creatividad artística y el dinamismo trascendental de lo real desde la reología filosófica. Se argumenta a favor de pensar la creatividad como una manifestación de este dinamismo fundamental, capaz de enriquecer la realidad al generar más y nuevas dinámicas. Se concluye advirtiendo del peligro que supone la instrumentalización del arte para fines políticos o económicos, como la propaganda, la gentrificación o la industria cultural. Se argumenta que tales usos, al limitar el potencial creativo del arte, desvirtúan su carácter liberador. La estructura del artículo es tripartita: comienza analizando el dinamismo de lo real, luego se examina el arte como expresión de ello y, al final, se exponen y critican las prácticas que coartan su dinámica transformadora. En última instancia, se enfatiza la función liberadora del arte incardinado en lo real, fiel a la creatividad popular, abogando por la resistencia a su instrumentalización y privatización.



Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0).

PALABRAS CLAVE Metafísica; dinamismo; liberación; industria cultural; instrumentalización del arte.

ABSTRACT This essay explores the interconnection between artistic creativity and the transcendental dynamism of the real from the philosophical reology. It argues in favor of thinking creativity as a manifestation of this fundamental dynamism, capable of enriching reality by generating new and more dynamics. It concludes by warning against the danger of the instrumentalization of art for political or economic purposes, such as propaganda, gentrification or the culture industry. It is argued that such uses, by limiting the creative potential of art, distort its liberating character. The structure of the article is tripartite: it begins by analyzing the dynamism of the real, then examines art as an expression of it, and finally exposes and criticizes the practices that limit its transformative dynamics. Ultimately, it emphasizes the liberating function of art embedded in the real, faithful to popular creativity, advocating resistance to its instrumentalization and privatization.

KEY WORDS Metaphysics; dynamism; liberation; cultural industry; instrumentalization of art.

Al Ateneo Libertario Carabanchel-Latina,
especialmente por sus barriales y *artistas* Encuentros de Arte y Creatividad.

*Una metafísica experimental,
que sin pretensiones de totalidad haga posible la experiencia humana,
ha de estar al nacer.*

-María Zambrano (2011, p.75)

1. Introducción

Podrá preguntarse un lector no familiarizado con la reología filosófica si acaso sea un caprichoso ademán esto de pensar metafísicamente el arte. Y es que, desde ciertas concepciones metafísicas, el arte, como en general lo cotidiano, queda relegado a un papel lúdico sin calado ni dignidad filosófica, denostando estas cuestiones como mera “antropología”, cuando no despreciándolas por estar sujetas a la temeraria pluralidad de opiniones. Mas una metafísica responsable que se proponga estar a la altura de los tiempos no puede dejar de lado ningún aspecto de lo real simplemente por no encajar en su “sistema lógico de pensamiento” o resistirse de cualquiera otra forma a su sumisión lógico-categorial. Antes bien, una metafísica responsable acude a la realidad social, entre ella el arte, no sólo para probarla sino para probarse en ella.

En este texto compartiremos, pues, unos primeros esbozos más bien modestos respecto de cómo atajar reológicamente el asunto del arte o, mejor, de la creatividad artística. La hipótesis central que queremos ensayar es la siguiente:

La realidad es *realidad creante*, de modo que lo real, por el sólo hecho de ser real, *da de sí más* de lo que actualmente *es*. La “creatividad”, o el “más” de lo real, es otra forma de hablar del *dinamismo trascendental de lo real*. Así, y he aquí lo crucial, si el artista puede *crear* más de lo que hay, es porque se halla ya *instalado* en lo real, esto es, *instado* por la propia realidad a *más*, a *dar más*. Su creatividad, pues, es consecuencia de su estar en lo real y es, por ello, creación de más realidad. El artista, por así decirlo, es otro “medio” con que la realidad se enriquece a sí misma.

He ahí nuestra hipótesis que, como adelantamos, no haremos aquí más que ensayar en un tímido esfuerzo de probación. En particular para los propósitos de este texto, tenemos, además, una precisa finalidad. A saber, se trata de que, partiendo de este “más-real”, pensemos cómo el arte, en efecto, crea más realidad para concluir luego que su *utilización instrumental* para impedir otras formas del *más* de lo real (sean sociales, políticas, etc.) es una instrumentalización *peligrosa*, toda vez que lacera la realidad misma. La instrumentalización del arte *contra* la propia creatividad de lo real es una tragedia no sólo estética o política, sino metafísica.

Por tanto, este texto tiene tres partes subsecuentes correspondientes en contenido a nuestro subtítulo: realidad, creatividad e instrumentalización. La primera tratará del dinamismo trascendental de lo real como un *más*. La segunda, del arte como manifestación específica de ese dinamismo de creación de lo real. Como conclusión, la tercera: si lo anterior se cumple, entonces la *instrumentalización* del arte en favor de *menos* dinámicas para las *mayorías* populares representa un atentado metafísico, expresado de formas talitativamente bien concretas de *discapacitación de lo social* (propaganda, privatización, gentrificación, especulación, etc.). Vayamos, pues, a ello.

2. El dinamismo trascendental de lo real: el *más*

La reología filosófica es una herramienta teórica con la que investigar metafísicamente lo real, lo más “propio” de ello, esto es, su realidad. Por eso, se define como la investigación de lo real de las *res*. Varias son sus cualidades que la determinan a ser lo que es. Aquí las damos por sabidas (Higuera, 2023; Sierra-Lechuga, 2022a y 2023a; Trujillo-Cañellas, 2022). Es menester detenernos, sí, en que, como herramienta filosófica que es, sirve metafísicamente para escudriñar lo que desde su nacimiento la metafísica ha ido buscando, a saber, los “trascendentales”, es decir, aquellos caracteres constitutivos que *atravesan* todo cuanto hay como una dimensión ortogonal a las cosas como *tales*, dotándoles de una cierta unidad metafísica (Sierra-Lechuga, 2024a y 2025).

Cierto es que esos buscados trascendentales han ido entendiéndose de diversos modos a lo largo de la historia del conocimiento metafísico, desde Tales de Mileto, para quien el agua *atravesaba* lo real como principio suyo, de modo que todo estaba *constituido* por ella; pasando por Platón, que hablaba de que el intelecto filosófico investiga lo que todas las cosas tienen de común (ἡ ψυχὴ τὰ κοινὰ περὶ πάντων ἐπισκοπεῖν, *Theaetetus*, 185a), a saber, según él, las ideas; y por Aristóteles que, cuando fundaba esta *filosofía primera* que sería la metafísica, decía que τὰ κοινὰ περὶ πάντων de Platón son ya no ideas sino más bien *caracteres* de suyo de las cosas (καθ' αὐτὰ ἐστὶ πάθη) que surgen de ellas en tanto que cosas (τὰ τοῦτ' ὑπάρχοντα καθ' αὐτό) y que es sobre eso sobre lo que debe investigar el filósofo (περὶ ὧν τοῦ φιλοσόφου ἐπισκέψασθαι, *Met.* 1004b1).

Lo mismo ocurrió en la filosofía venidera: así, los escolásticos decían que la metafísica debe tratar de lo *commune* o del *transcendentium ordo*, con Tomás de Aquino, o literalmente *de transcendentibus*, como decía Duns Escoto, quien por cierto definiera a la metafísica literalmente como *scientia transcendens*. Un *ordo* de entes por lo que tiene de *realis*, no de *rationalis*, según Francisco Suárez. En su virtud, en plena modernidad, Immanuel Kant tomará el término usual en toda la filosofía –“trascendental”– para matizarlo a su modo (como las condiciones de posibilidad universales y *a priori*) y hacer un “idealismo trascendental”, que luego sería convertido en “absoluto”, especialmente por Hegel. En toda esta época que va de los medievales a los modernos, los trascendentales se entendieron como trascendentales “del ente”, el “primer trascendental” –decían– de ahí que el resto de trascendentales se entendieron como “convertibles” con él. Uno de ellos fue “el *verum*”, que sirvió de base, justamente, para la filosofía de la modernidad desde Descartes, tan centrada en la “inteligibilidad” u “objetividad”. De este modo, para los modernos “el ser” tiene por primer convertible a la inteligibilidad *transcendental*, es decir, el *verum transcendentalis* o la *transscendentale Wahrheit*, que “*precede a toda verdad empírica y la hace posible*” (“*die vor aller empirischen vorhergeht und sie möglich macht*”, Kant, *KrV* A146). Vale añadir que cierta metafísica del siglo XX añadió a los “trascendentales del ente” también el *pulchrum*, lo bello.

Sin embargo, hoy esos trascendentales no pueden entenderse como se hizo en el pasado. Si nuestros saberes talitativos y formas fácticas de resolver nuestras existencias son otros que los pasados, ¿por qué tendríamos que seguir con la misma metafísica? (Sierra-Lechuga, 2023b; Trujillo-Cañellas, 2022). No es el lugar aquí para hacer historia de la metafísica, pero con fundamento en ella afirmamos que hoy *la metafísica es una investigación de lo físicamente trascendental* (Sierra-Lechuga, 2024a y 2025). La metafísica contemporánea, así, ha de ser tradicional sin ser tradicionalista y, por tanto, serán muy otros los trascendentales que hoy podamos *ir hallando* (en gerundio) metafísicamente. Es aquí donde entra la reología como una herramienta filosófica para esa metafísica contemporánea.

En reología, a diferencia de los trascendentales clásicos, no se trata de *conceptos* sino de un momento *físico* de las cosas. Las cosas, por ser cosas (y no por otra razón), tienen unos *caracteres* comunísimos. Son comunes no sólo porque “las tengan todas”, sino porque es en virtud de ellos que se comunican. Así, visto desde las cosas hacia esos caracteres, las cosas se comunican. Visto desde los caracteres hacia las cosas, los caracteres las atraviesan (a las cosas). Esos caracteres son, por eso, los trascendentales, τὰ κοινὰ περὶ πάντων. Transcendental significa, pues, transversal. ¿Transversal a qué? A todo lo “categorial”, dirían los clásicos, pero nosotros preferimos decir que atraviesan a las cosas como *tales*. Así, evitamos una visión *logicista* de los trascendentales en favor de una *metafísica físicamente responsable* (Sierra-Lechuga, 2024b y 2025). Lo trascendental es, pues, una dimensión física de las cosas, tan física como su dimensión *talitativa*. Las cosas son físicamente *tales* como son, pero también físicamente *trascendentales*. Su dimensión trascendental no está “más allá de lo físico”, sino que es una función de esto que está aquí presente. Así, *la cosa misma ella* es dimensionalmente trascendental (como adjetivo) por estar *trascendentalizándose*, esto es, por estar como “*desbordándose*” a sí misma, constituyendo a *cada* cosa como siendo *más* de lo que ya es como tal. Cada *tal* cosa está “trascendentalizándose”, porque siempre desborda su talidad, es decir, cada cosa es *más* que ella misma como tal; se trasciende a sí misma. He ahí su dimensión trascendental.

Ahora bien, según los clásicos, los trascendentales lo son por exceder el orden *categorial*, el orden genérico, por no “caber” en los géneros supremos, categorías o predicamentos, toda vez que “*ens*” o “*esse*” es el concepto más abstractísimo. Es por esto que están hablando siempre de conceptos, “conceptos trascendentales”. Y es por esto que hoy no puede afirmarse que los trascendentales son lo que alguna vez se entendió como los convertibles con “el ente”. No es “el ente” o “el ser” el primer trascendental, ni, por tanto, el *verum* ni el *pulchrum*, sino, más bien, por la presencia física de lo trascendental en las cosas, hoy el primer trascendental es la *realidad*.

¿Por qué decimos que el primer trascendental es la realidad? Por varias razones, una de las cuales es una cuestión de hecho, a saber, que nuestro actual horizonte histórico de intelección es un *horizonte de la actualidad* y, en su interior, nos movemos problemáticamente con una experiencia en común: la *experiencia de realidad*. Hoy en día los temas que nos acucian, tanto a filósofos como a investigadores en general y sobre todo a la gente de a pie que somos todos, tienen que ver en una u otra medida con ella.

Pensemos, por ejemplo, en la ciencia. La alta sofisticación matemática y técnica lleva a preguntarnos si aquello de que hoy trata la ciencia es o no *real*. ¿Es la energía oscura *algo real* como propone el modelo Λ CDM? ¿No será, acaso, que más bien se están “multiplicando los entes”, pudiendo prescindir de ella si se modifican correspondientemente las ecuaciones de Newton, como proponen las MOND, entre otras?

Por otro lado, también se oye preguntar por la *realidad* virtual, no sólo por lo que los nuevos medios informáticos *representan*, sino por su propia constitución, sobre todo ahora con los polémicos “metaverso” e “inteligencia artificial”, ¿es eso real? Por su parte, se cuestiona, por ejemplo, la *realidad* social; no ya como otrora, por el *símbolo* que simboliza el Estado, o por la *idea* de una nación y de su espíritu; es la realidad social un asunto que pega sobre todo ahora, periodo de colapso, crisis y guerra. Pero también se oye hablar, por caso, del arte *realista*, como si este imposibilitara a la *imaginación* a generar nuevas formas de transformación social o política por vía de la creatividad.

En efecto, las experiencias actuales, profesionales o personales, siempre van emparentadas con la *experiencia problemática de la realidad*, he ahí el común denominador de nuestro horizonte histórico. Hoy nuestras dudas ya no son sobre otros mundos, lo que “está fuera” de este, lo que “podría ser”; no cómo llegar a la otra vida, sino cómo llegar a fin de mes. De hecho, las ficciones de nuestro tiempo no imaginan otra vida (cómo “*sería*”), sino cómo *será* esta vida nuestra de seguir como seguimos; por eso el cine y la literatura están llenos de escenarios distópicos, no porque hablen de otro “topos”, sino porque están señalando algo de este nuestro que ya es.

Nos movemos físicamente en la realidad, nos movemos entre cosas cuya realidad, según hemos dicho, no se agota en *cada* cosa como tal, sino que las trasciende a *más* cosas que cumplen con la misma condición trascendental, no menos problemática. Así, esta realidad que aparece ante el pensamiento filosófico contemporáneo ha de ser tipificada por él, justamente, como el “primer trascendental” y no ya “el ser” o “el ente”, toda vez que es con ella con lo primero que nos topamos al andar. Por eso, hemos dicho arriba que la metafísica contemporánea habrá de ser “físicamente responsable”, lo cual significa, como dijera Ellacuría, que “no se puede hablar de realidad al margen de las cosas reales” (1991, p. 39). Este precursor de la reología, afirmaba también con responsabilidad, que “el ente y el ser han desplazado en la filosofía a la realidad y con ello la filosofía ha dejado de ser lo que debe y los hombres, intelectuales o no, son desviados de las exigencias de la realidad a las posibles ilusiones del ser, cuando el ser no se muestra radicado en la realidad” (2001, p. 409). El pensamiento contemporáneo, emergido como siempre de las prácticas concretas, no se mueve, en suma, en un “ser en abstracto” sino en una realidad concreta.

La realidad, pues, es un carácter de las *res* concretas, es el primer trascendental porque es aquello que “toda *res* comparte”, τὰ κοινὰ περὶ πάντων. En su virtud, justamente, es que toda *res* es *res* real, que toda cosa tiene unos fueros *de suyo* que hace que se resistan al caprichoso arbitrio de nuestro intelecto o nuestra voluntad, no siendo la dócil colonia para el logos humano que ciertos sistemas lógicos de pensamiento creyeron en el pasado. El de suyo de lo real, pues, no es “de mío”, sino que *da de sí*. Esto es, justamente, la realidad como trascendental: *de suyo dar de sí*. He ahí la definición

reológica de realidad. Aquello que todo lo real comparte o “tiene de común”, o bien gracias a lo cual “se comunica” (trascendentalmente), es, precisamente, su realidad; por eso es que cada cosa real como tal es *más* que sí misma, su realidad excede a “cada tal”, por así decir. De ahí que la reología sirva metafísicamente para escudriñar los trascendentales de lo real *hoy*, el primero de los cuales es la realidad y, así, intentar hallar, escudriñando, sus “convertibles”.

Pues bien, uno de estos “convertibles”, que nos llama en esta ocasión, es ese trascendental llamado “más”. *Más* es otra forma de decir *realidad*, es “convertible” con ella. Y esto es así pues lo real es siempre más que lo que esperaríamos (vía intelectual, volitiva, etc.) que fuera. Si lo real es siempre más, es justamente en virtud de ser real. Lo real no se deja agotar por nada, ni por conceptos, ni por juicios, ni por sistemas de pensamiento; es siempre más. Y por lo mismo no se agota en su “estado actual de ser”, constituyéndose, así, como *de suyo dinámico*. Todo lo real, pues, se excede a sí mismo y, por ello, nos excede también a nosotros; es siempre más, esto es, *da de sí*. De suyo dar de sí, insistimos, es precisamente la definición reológica de realidad, y en ello consiste su dinamismo (Sierra-Lechuga, 2023a).

Ahora bien, dinamismo no es sólo el *dar de sí* de lo real sino, con ello, *dar de sí más*. Por eso, la realidad no es únicamente ni “evolución creadora” al modo de Bergson, ni, menos aún, “creación evolutiva”, al modo de Chardin; es *más*, *realidad creante* y, por tanto, *realidad evolvente*. No es sólo dar *más cosas*, sino dar *el propio más de las cosas*, el “más” *simpliciter*, esto es, continuar *abriendo* la constitutiva *apertura* de lo real a más realidad *abierta* (Sierra-Lechuga, 2022b). Vale decir, por último, que esto se cumple sólo si el dar de sí da *lo otro*, la otredad, pues si el supuesto “dar de sí” no diera sino más de “sí mismo”, no sería en rigor dinamismo sino “despliegue”, al modo de la lógica hegeliana. Por tanto, el dinamismo de lo real no se trata de un mero “desenvolvimiento de la Idea” por formas dialécticas, tampoco de la tendencia de las cosas a sus “causas ejemplares” o “finales” o “substancias segundas”, no hay tampoco un impulso (*élan*) extramundano, ni un punto (omega) al final del mundo. Es la propia realidad la que ya de por sí, por ser ese carácter físico de las *res*, *da de sí más*; su dinamismo no le viene añadido, le constituye; es la propia realidad la que, por ser realidad, es apertura y, por eso, apertura a la sorpresa, esto es, *libertad*.

Por ser realidad en libertad, la γένεσις καὶ φθορά de cosas –como diría Aristóteles– no es arbitraria, no es caprichosa. Pensando también el asunto del dinamismo, el citado Ellacuría dijo al respecto que “Ni cada realidad puede devenir en sí misma cualquier forma de ser, ni cada realidad puede dar paso productivamente a cualquier otra realidad” (1991, p. 462). Entre otras razones, porque en cada momento nuevo de creación de realidad se *conservan* los modos de realidad *citeriores* (“anteriores” metafísicamente hablando). Así, por ejemplo, el modo de realidad biológico conserva el modo químico de realidad, como éste conservó a su vez el modo físico de realidad.

En efecto, el modo de realidad biológico conserva en sí el modo estrictamente físico, aun cuando la base de la vida inmediatamente anterior no sea, por ejemplo, los electrones sino –digamos– los nucleótidos. Visto a la inversa, llega un momento en el dar de sí de lo físico que, cuando se complejiza tanto, tiene que hacerse químico (γένεσις); y tiene que hacerse químico no simplemente pereciendo (la mera φθορά), sino que lo hace para *poder seguir siendo físico*, para conservarse como físico, para retenerse en el ámbito de lo real (una suerte de “*conatus*”). En efecto, si una *res* física suficientemente compleja no da el paso a lo químico, la *res* se desestructura. Esto queda clarísimo, sobre todo, en los ulteriores modos de realidad: llega un momento en que las macromoléculas, los aminoácidos, etc., son tan complejos que, si no dan el paso a lo biológico, lo químico mismo de esas macromoléculas o aminoácidos fenece, se desestructura, perdiendo todo lo que había ganado en su camino desde lo físico. Es el paso de una macromolécula a una biomolécula. Asimismo, un individuo que no fuese social o una sociedad que no fuese histórica, no podría conservarse ni como individuo ni como sociedad. El dinamismo, en fin, es un *dar de sí más* de lo que *ya* se es, a fin no de aniquilarse sino de conservarse.

Es aquí que hemos de hacer notar la diferencia conceptual entre dinamismo y proceso (Sierra-Lechuga, 2023a). Hay dinamismos que difícilmente llamaríamos “procesos”, aunque bajo ciertas perspectivas lo parezcan. Por ejemplo, uno que da Aristóteles: el amor. El amor tiene una dinámica tal según la cual el amante es movido por el amado, sin que dicho movimiento sea un proceso como solemos imaginar los procesos. Otro, de carácter más fenomenológico (o noológico) nos lo da Xavier Zubiri: el acto de intelección; en tanto que *acto*, no “procede” a inteligir, sino que simplemente “actualiza” lo inteligido; tiene su dinámica, pero no es un proceso, aunque pueda estar montado en procesos de otro orden (psicológicos, neurofisiológicos, etc.). En este sentido, todo proceso sería dinamismo, pero no todo dinamismo sería formalmente proceso. Ahora bien, son distintos por una razón más radical:

Aunque puedan resultar dos maneras de nombrar lo mismo, el proceso hace énfasis en el paso gerundivo de un “estado” de una *res* a otro “estado” (piénsese en las “transiciones de fase”), incluso hoy en día (con toda la sofisticación que se quiera) se les sigue pensando en términos de “partes” (μέρος) (Seibt, 2018), todo ello a pesar de que radicalmente el “estado” sea, más bien, un caso especial y analítico del proceder general unitario y real. Parece que “proceso”, aunque quiere hacer énfasis en el carácter dinámico de los estados, al concentrarse tanto en éstos sigue arrastrando una manera (filosóficamente) “quietista” de abordar el dinamismo en general.

El dinamismo, por su parte, recalca relevantemente que no sólo surge algo nuevo (*lo otro*) en el dar de sí de lo real, sino que, además, *conserva* en cada novedad las formas de realidad citeriores. No estamos hablando aquí de que en un proceso se conserve, si lo “cortamos” en “partes”, todo el proceso o no y qué tanto y cómo (Seibt,

2018). Hablamos no de una conservación del proceso al interior de “partes” suyas, sino de la *conservación dinámica* de unos *modos de realidad* en unos *nuevos*. No estamos haciendo, pues, “ontología de procesos” (clasificación de tipos de procesos, lo cual a nuestro entender supone ya verlos como *objetos*), sino filosofía fundamental, metafísica reológica tal y como hemos dicho que es la metafísica. (Para ver cercanías y diferencias entre reología y “filosofías del proceso” mírese Sierra-Lechuga 2020 y 2023a).

Del dinamismo, decíamos, no sólo surgen “cosas nuevas” (o nuevos “estados” de esas cosas), pero tampoco sólo nuevos modos de realidad (maneras como esas cosas han de *habérselas* con “la” realidad), sino que además dichas formas nuevas (sean cosas o modos) conservan las citeriores, haciéndolas *más* realidad. Esto no es la mera trivialidad de que una célula “esté hecha” de moléculas y éstas, a su vez, de partículas; es, más bien, que el modo de realidad que llamamos, por ejemplo, *vital*, para llegar a ser tal, ha tenido que reasumir en sí a un modo citerior que era el meramente *material*, de tal manera que si bien no toda materia está viva, sí todo lo vivo es material. En su virtud, se habla justamente de *materia viva*, una materia *nueva* surgida del propio dinamismo material, o bien de la *materia dinámica*, en un momento en que, para no perder su máxima estructura material conquistada hasta entonces, ha tenido que “vivificarse” para poder seguir siendo real, esto es, ha tenido que *inaugurar* un nuevo modo de estar de la materia en “la” realidad a fin de poder seguir estando, a saber, ese modo es el vital. Los “seres vivos”, pues, más que “seres” son *vitalidades*, esto es, *res* cuyo modo de habérselas con lo real conserva los otros modos que le han posibilitado y, por lo mismo, les reasume, les “enriquece”, les hace *más*, en concreto en este ejemplo: les *vivifica*.

Justamente porque hay *nuevos otros* modos de realidad, *más realidad* en suma, es que todo intento de reduccionismo teórico a un modo de realidad o, peor, a un tipo de cosas (partículas elementales, por ejemplo) es infértil e irrelevante; y que todo intento de reduccionismo práctico sea, además, peligroso. Las metafísicas reduccionistas son, por esto, *físicamente irresponsables*.

Por lo anterior (y para sus propios fines) es que alguien tan brillante como el ya citado Ellacuría –vuelve a aparecernos– pudo decir que el campo formal de la filosofía es la *historia*, porque lo histórico conserva todos los modos de realidad citeriores (sociales, personales, biológicos, químicos, físicos), de tal manera que, en cierto sentido, lo histórico es *más real*: “La realidad no sólo forma una totalidad dinámica, estructural y, en algún modo, dialéctica, sino que es un proceso de realización, en el cual se van dando cada vez formas más altas de realidad, que retienen las anteriores, elevándolas” (Ellacuría, 1991, p. 36). Por eso él hablaba no sólo de “dar de sí”, sino, como nosotros, de *dar-de-sí-más*, “la realidad histórica es donde la realidad es ‘más’ y donde es ‘más suya’, donde también es ‘más abierta’” (1991, p. 39).

Por esa apertura es que “conservar”, tal y como aquí es entendido, tampoco debe confundirse con “acumular”, pues si bien el dinamismo conserva para dar de sí, las cosas *no* darían de sí si “acumularan” (Sierra-Lechuga, 2023c). Necesitan como desprenderse de sí mismas para dar de sí (*disipar* para mantener la *estructura*, dirían algunos fisicoquímicos); ese es el significado del *dar*. En esa medida, *no son ellas las que se conservan, sino que son conservadas por lo que de ellas ha sido dado*. Las cosas, pues, son reales *poniendo en juego* su realidad; de alguna forma cada cosa termina perdiendo a su debido momento (φθορά), pero la realidad continúa ganando (γένεσις). En suma, es por el dinamismo, como un *de suyo dar de sí*, que la realidad es, digámoslo así, más realidad, se ve siempre enriquecida, pues no sólo hay lo que *ya* hay, con todo y lo que está por haber a partir de ahí, sino, además, porque lo que hubo *sigue* conservado *en* lo que ya hay.

Lo anterior es de suma gravedad para lo que diremos en los siguientes apartados, pues nótese que aquí pueden conservarse también las “fallas”, los “errores” (acaso “bugs”), no sólo a nivel biológico o evolutivo, por caso, replicando mutaciones no beneficiosas para la vida, sino sobre todo a nivel *sociohistórico*: una sociedad conserva lo que ha sido, aún si esa sociedad ha sido lacerada; es por eso que siempre es “más”, aún si este *más* resulta ser, por ejemplo, “más empobrecida”. Piénsese, si no, en lo que significa para el futuro de un pueblo el exilio y muerte masivos de su gente debido al poder militar dictatorial: *las pérdidas se conservan* hasta el día de hoy.

En este sentido, y volviendo al orden trascendental, hay más realidad, aunque, como acabamos de apuntar, no está dicho que este “más” tenga que ser siempre “bueno”. A diferencia del *magis* que aquí proponemos, el clásico *bonum* no es tampoco (como no lo es ya el *ens* o el *verum* o el *pulchrum*) un trascendental. El despojo por parte de *unos cuantos* a fin de atenazar para sí el más de lo real, hace de la realidad una realidad dolorosa para la *mayor* parte de la humanidad (Ellacuría, 1991, p. 42). “La identificación del ser con lo bueno y lo verdadero, pero de suerte que sólo es lo que nos parece bueno y verdadero a una razón que se ha constituido en medida de todas las cosas [la razón *ahistórica*, la razón *pura*], choca con la realidad histórica del mal y del error” (Ellacuría, 1991, p. 473). Así, introducida la realidad como primer trascendental, entendida como el *de suyo dar de sí* de lo real, es que siendo *de suyo*, las cosas *no* son “de mío”, y de suyo es el modo como *dan de sí*, en una dinámica creativa, siempre *más* realidad, ya sea en un sentido que pudiéramos considerar “bondadoso”, pero también a veces muy negativo: reducido *a unos* o atenazado *por unos*, aprisionando el dar de sí *de suyo* a un determinado “de mío”. He aquí el reduccionismo *práctico* que antes vislumbramos como *peligroso*.

Aun así, en los momentos bajos de la vida y la historia, atroces, la realidad no deja de “enriquecerse”; a pesar de los pesares, la realidad, que como dijimos es libertad, *no* se deja socavar. Por eso, aquello que Albert Camus dijo de los hombres *rebeldes*,

aplica aquí para lo que decimos sobre lo real, a saber, que cada cosa “acepta la degradación definitiva que es la muerte, si ha de privársele de esa consagración exclusiva que llamará, por ejemplo, su libertad” (1978, p. 19), otorgando, con ese sacrificio, la libertad venidera: *más realidad*. Por tanto, aun donde haya “más pobreza”, hay más realidad, aunque sea, como dijimos, “más empobrecida”, pero por eso también es que el *más* de lo real está, justamente, en las *mayorías* populares y, a la postre, ese *más* se hace presente en la resistencia de esas *mayorías* al *aminoramiento* de lo real y, por lo mismo, en su *rebeldía*. (Vale decir al pasar que la teología del siglo XX afirmaba que el *summum* de realidad, según ella dios, estaba justamente *en y con* esas *mayorías* populares; y lo que para él era parte de su κένωσις, para esos teólogos era su “opción preferencial por los pobres”). El rebelde, sostendrían tanto Camus como Ellacuría, lucha por *más* realidad, contra su atenazamiento por unos *pocos*. Los rebeldes son, por críticos, creativos, pues “muestran la autonomía del pensamiento, su capacidad para convertir la determinación en indeterminación, la necesidad en libertad” (Ellacuría, 2001, p. 127).

En síntesis, este dar de sí como dinamismo trascendental de lo real es la base metafísica para poder afirmar que la realidad es una realidad *creante* y, con ello, que lo que el artista hace cuando crea es *dejarse impeler* por lo real en tanto que real, de ahí que la instrumentalización del arte para aniquilar otras formas del “más” sea una tragedia metafísica y que el artista, a la postre, busque con su creación liberar lo real. Es, a su debido tiempo, lo que trataremos a continuación.

2. El arte como manifestación del dinamismo trascendental de lo real

Ahora bien, en el caso concreto del humano, cabe pensar cómo su dar de sí construye también *más* realidad. Toca ver entonces cómo el llamado artista, instalado en lo real, es algo así como una “continuación” de ese proceso creativo de lo real, incardinada como está su creatividad humana en el trascendental *más*. Un caso especialmente llamativo de este carácter trascendental se da, pues, en la *creación artística*. Lo veremos en dos momentos: el primero dejará en claro que *lo* creado es también realidad y, segundo, que dicha creación es instada por la realidad misma en que está instalado el creador, o sea, el artista.

2.1. Lo creado: la realidad de lo fictual

Vale comenzar aclarando de una vez que en esta ocasión entendemos por “artista” y “arte” una mera noción operativa (no todavía constitutiva), pues no podemos entrar ahora en un problema semántico o historiográfico al respecto, por lo demás harto complicado y rico que nos haría concentrarnos en la “invención” moderna de “el arte” tal y como hoy lo conocemos, con su constitutiva museificación y, por tanto, profesionalización elitista. No nos detendremos en ello, aunque sabemos que merece

un estudio aparte al respecto. Más bien y operativamente, “artista” es una persona *creativa* que agrega valor (estético, si se quiere) a lo real mediante sus creaciones; así, aunque es muy general esta noción, nos sirve, por ello, para englobar ahí a los poetas, los pintores, los músicos, etc., y, máxime, a *los artesanos*. Esta definición operativa devendrá constitutiva conforme avance el texto.

El arte, entonces, lo entendemos aquí (por lo demás, en concordancia con los artistas de base en activo que *no* quieren ser llamados “artistas”) como *creatividad*. Esta definición operativa pudiera sonar a “petición de principio” para el logicista: toda vez que vamos a incardinar la creatividad en la creatividad. Pero si se ha entendido el *framework* de la reología expuesto en el apartado anterior, se entenderá con ello que vamos a incardinar la creatividad *del artista* en la creatividad *como trascendental de la realidad*. Lo fundamental aquí es mostrar, pues, que, si hay artistas, esto es, personas creativas, es porque *están en* la realidad, siendo ésta la que les impele a *enriquecerla* (y no, contra lo que *se* suele creer, a “evadirla”), aunque no esté dicho cómo. En suma, nuestra definición operativa de *arte* y de *artista* quiere, más que englobar a todas las personas creativas, señalar la dimensión creadora del humano, una dimensión que tiene *por estar in medias res*.

Pues bien, en la creación artística es patente el *más* de realidad del que hablamos. Con ella, se enriquece lo real, llegando a donde no llegaríamos sin ella. Efectivamente, podemos llegar a cosas que realmente *hay* mediante no otra vía que la artística, *estética* si cabe, evidentemente contenida en lo que en reología llamamos la *vía física* (Sierra-Lechuga, 2023d y 2025). Merced al arte, sabemos que hay más cosas que las que nos aparecen sin él. Así, en lenguaje poético, el compositor mexicano Agustín Lara nos manifiesta: “¿Que cómo sé que tengo alma? Porque la puedo tocar. En el piano” (en Taibo I, 1985, p. 24). Las exploraciones artísticas de la realidad a golpe de *tanteos*, ayudan a que el público sea capaz de sentirla, *tocarla*, reconocerla y entenderla de un modo que, sin ellas, sería inaccesible.

Pero ¿a qué se debe que el artista pueda crear más realidad y llegar con su arte a *res* de las que no tendríamos noticias sin él? A que está en una realidad que, como dijimos, es *realidad creante*; un artista físicamente presente en esa realidad resulta *impelido* por la propia realidad a más creatividad aún. Su creación, pues, es creación de realidad *por* ser la realidad *realidad creante*. Esto, por un lado, implica que la idea metafísica de realidad como “lo independiente de la mente” es una idea logicista “irresponsable” hoy con lo que hay y, por otro lado, que el artista, como toda persona, es una “*res in medias res*” (Higuera, 2023; Sierra-Lechuga, 2025). Veamos.

En efecto, los humanos estamos ya *in medias res*, somos *res in medias res* y esas *res* entre las que ya estamos no son menos reales por estar nosotros entre ellas (realidad no es “independencia de nosotros”). Lo que es más, en muchos de los procesos de constitución de esas *res* (sus “procesos de reificación”) hemos sido *agentes activos* sin

que ello les hiciese menos reales. Antes bien, esto nos muestra qué tan reales somos nosotros también, qué tan *efectivos*, *wirkliche*, somos *en* la constitución de lo real, en su realidad, en su *Wirklichkeit*. Para prueba, tome el lector estos ejemplos: los animales domésticos y plantas comestibles, los elementos químicos de número atómico entre el 95 y el 118, la actual ingeniería genética, inclusive los efectos cuánticos como el Compton, el principio de indeterminación, el colapso de la función de onda, las desigualdades de Bell, etc. Somos, pues, *res in medias res*.

Con perspicaz ironía y refiriéndose, más que a la realidad, a la naturaleza, lo mismo sostenían Marx y Engels:

Esta diferencia [entre humano y naturaleza] sólo tiene sentido siempre y cuando se considere al hombre como algo distinto de la naturaleza. Por lo demás, esta naturaleza anterior a la historia humana no es la naturaleza en que vive Feuerbach, sino una naturaleza que, fuera tal vez de unas cuantas islas coralíferas australianas de reciente formación, no existe ya hoy en parte alguna, ni existe tampoco, por tanto, para Feuerbach (Marx y Engels, 1974, p. 48).

Es estando entre cosas como coparticipamos respectivamente de sus *procesos de reificación* (o *suificación*), o sea, en sus dinanismos de estructuración “construyendo” lo que *de suyo* son (o podrían ser), es decir: siendo nosotros *a la vez* estructuras *estructuradas* por las estructuras *estructurantes* que son las cosas, somos también estructuras *estructurantes* de las cosas en tanto que estructuras *estructuradas* ellas también por nosotros. Las cosas son estructuras *estructurantes de* nosotros y estructuras *estructuradas por* nosotros; a la inversa, nosotros somos estructuras *estructuradas por* las cosas y estructuras *estructurantes de* las cosas. Es una suerte de respectividad “co-constitutiva”. Ese “doble flujo” de *estructuración*, esa *respectividad*, es claro si nos alejamos ya del mito logicista de que somos “sujetos”, “mentes”, “conciencias” o, inclusive, “cerebros en cubetas” que *luego y por otra parte* tienen que buscarse el “acceso” a “La Realidad”. Somos personas concretas que, en tanto que reales, somos *res in medias res*. El ejemplo que suele darse en los “realismos ingenuos” de la tuberculosis como algo “real” *contrapuesto* a lo humano es un ejemplo que, mirado bien, *sí* es algo real pero *no* por ello ajeno a nosotros. Todo lo contrario: su *efectividad* real pende en buena parte de *nuestras formas sociales* de distribuir los bienes: no es casual que la “natural” tuberculosis *dé poco de sí* en Europa, pero *dé mucho de sí* en algunos sitios *empobrecidos* de África y Asia.

Por eso es que, reológicamente hablando, la realidad no es una zona o “conjunto” sin intervención humana (“independiente de la mente”), sino el carácter de las *res* según el cual de suyo dan de sí; *realidad es el carácter del de suyo dar de sí*. Es en ese sentido que estamos diciendo *ad nauseam* que el humano es una *res in medias res*, de modo que su presencia real entre cosas le obliga a *sentir* dicho carácter de realidad

haciéndole patente que todos, y no sólo una élite (de expertos, filósofos, científicos, intelectuales, iluminados o artistas *snobs*), *tocamos* lo real. O como canta el poeta chileno, Manuel García, en su *Piedra negra*: “La realidad ya no es un privilegio, es lo que nos sucede al andar, sólo al andar”.

Así, el que algo sea “construido” no lo hace menos real. Ya lo sugeríamos antes. De hecho, es en virtud de que nosotros –en tanto que también *somos reales*– participamos en la co-creación de lo real (mediante construcciones) que tenemos que “*hacernos cargo* de la realidad”. Nada *menos realista* que pretender que somos inocuos entre lo real, nada *más irresponsable*. Nuestra presencia real *in medias res* co-construye lo real. De ahí que más nos valdría construir también κατ’ ᾧρθρα ἢ πέφυκεν, aunque naturalmente esto sea mucho más arduo y difícil que “construir” arbitrariamente o –peor– *destruir*, al libre vuelo de la especulación, al libre vuelo del capricho. Así, que por que estén físicamente las cosas y éstas no dependan de nuestros *conceptos*, no significa que no sean respectivas a nuestras *acciones* (Sierra-Lechuga, 2025, pp. 89-90).

Esto es lo que a su manera Blas Otero llamó *izar lo real*: “Al fin y al cabo, todo el arte ha de ir realizándolo el hombre con sus manos. Fijarse bien: *real-izándolo*” (Otero, 2013, p. 1104). De las artes, pues, el reólogo confirma y ratifica que realidad no es el concepto que fingen los académicos *vía lógica* –“y los ‘filósofos’ dicen que la piedra ya se rompió y no lo vemos, se sientan a mirar su piedra y nos hablan de lejos, de lejos, de lejos”, continúa Manuel García–. La realidad, pues, *da ella de sí* y somos nosotros quienes somos impelidos por ella a *continuar con su creatividad*. El poeta –de ποιεῖν– hace su parte, por ejemplo, con el lenguaje; decía Pedro Salinas que “La operación poética es primitiva y elemental: dar nombres a las cosas y los actos, traducirlos en palabras, dejarles ser impelidos por su propia fuerza a través del lenguaje” (Salinas, 1976, p. 64). Por eso, el mismo poeta madrileño nos dice en el *Don de la materia*:

¡Están!

La sorda vida perfecta,
sin color, se me confirma,
segura, sin luz, la siento:
realidad profunda, masa.

El arte, pues, *está físicamente presente* en el mundo, es real y crea realidad, enriqueciéndola. ¿Cómo puede decirse que lo artístico es *real* si ha *sido creado*? Ya lo hemos dicho, porque la razón formal de lo real no es que sea “independiente de la mente”, como una cosa “en sí” que espera a ser vista aunque no podamos verla. No hay, digamos, una “Realidad Pura”, pues, para saberla, necesitaríamos de una quimérica “Razón Pura” que tampoco tenemos; no existe la *view from nowhere*, no sólo por lo

que da a la “*view*”, sino también por lo que da al “*where*”. Estamos –insistimos– en las cosas como tanteándolas, ensayándolas, probándolas. Pero se trata de una probación de una cosa-tanteada, no de una cosa “pura”, que no por ser “tanteada” es menos cosa; y no lo es porque, por un lado, eso prueba que nosotros estamos ya entre cosas, *in medias res*, y, por otro, que no hay que “ir” a por ellas, pues nuestro tanteo tantea *ya* lo real. En efecto, lo real lo vamos probando nosotros, pero no es real *por* nosotros ni para nuestra probación. Lo segundo sería un idealismo trascendental; lo primero, un idealismo absoluto.

Nos permitimos algunos ejemplos de este carácter físico de realidad según el cual la realidad de las cosas no es ni por ni para nosotros: la temperatura está físicamente como una magnitud no aditiva en los sistemas, de modo que es ella quien no resulta de la suma de temperaturas de dos sistemas en contacto; así, por más que nosotros quisiéramos concebirla aditivamente, no podríamos (por lo menos no fácilmente, en este caso es imposible), pues se nos resiste e incluso se nos opone, esto es: la temperatura se nos impone como *físicamente* no aditiva. No tendría sentido físico *concebirla* como magnitud aditiva. Pero lo mismo ocurre con otras cosas que muchos intelectuales no considerarían reales pero nosotros sí, toda vez que “real” reológicamente hablando no es idéntico a “material”, sino ese carácter de las cosas según el cual de suyo dan de sí.

Así, no podemos hacer que un número entero elevado a una potencia mayor que dos resulte de la suma de otros dos enteros elevados a la misma potencia. El último teorema de Fermat representa una imposibilidad *real*; lo matemático no depende de nuestros caprichosos φαντάσματα. Igualmente, el Quijote tiene *realmente* un caballo llamado Rocinante, por más que en nuestro modo de concebirlo, luego de Cervantes, quisiéramos otro nombre u otro animal. Son tan reales los *modos* de estar la temperatura, el teorema, el Quijote, porque tanto uno como otros dan de sí de suyo, no los “hacemos dar de nuestro”, por lo menos no sin resistencia alguna. La dificultad que tenemos, a veces incluso imposibilidad, de *transformar lo real* se debe precisamente a este carácter físico de realidad. He ahí el carácter físico de las cosas, su realidad, tenga características materiales, matemáticas, literarias, etc.

Volvamos, pues, a la pregunta: ¿cómo puede decirse que lo artístico es real si ha sido creado? Si lo real no es real por o para nosotros, ¿cómo es que decimos que participamos en los procesos de estructuración de lo real? Ya lo hemos dicho, porque la razón formal de lo real no es que sea “independiente de la mente”, sino por el carácter físico presente *aun en lo creado*, un carácter de resistencia, imposibilidad, fuerza, imposición y afección respecto de nuestros caprichos (sean lógicos o volitivos), esto es, porque *de suyo dan de sí*. A su literaria manera, Stefan Zweig decía que:

Tan imposible nos resulta explicar el elemento prístino de la fuerza creadora, como en el fondo nos es imposible decir qué es la electricidad o la fuerza de gravitación o la energía magnética [...]. Toda nuestra fantasía y toda nuestra lógica no pueden facilitarnos sino una idea insuficiente del origen de una obra de arte (Zweig, 2023, p. 25).

En efecto, esta fuerza de resistencia en que consiste el carácter de realidad ocurre también con las *res* en ficción, digamos *fictuales* (que no “ficticias”). Ellas también están físicamente presentes. Así, puede uno debatir con Gregorio Marañón si Don Juan era homosexual o un mal ejemplo de “virilidad” (monogámica) o lo que sea, o sea, puede haber una querrela relativa a un personaje de ficción, pues no se zanja diciendo: “como es de ficción, puede ser lo que sea”, no, porque, efectivamente, no puede. Don Juan no es “lo que sea” por ser de ficción, y en averiguar lo que efectivamente es (o podría ser) se juega la investigación literaria; de otro modo bastaría con las tertulias de literatura y no serían necesarios los centros de investigación de las Facultades de Letras.

La investigación literaria, en este caso, indaga –como un criminólogo, según Zweig–, erotéticamente, abductivamente, si tal o cual cualidad es una cualidad *real-de* la *res* llamada *personaje de ficción* –y qué consecuencias da de sí en una cultura, etc.– y no un *añadido* supuesto por ciertos teóricos con fines ideológicos conservadores, por ejemplo. “Real”, pues, es *relativo a una res*, es siempre *real-de*, por lo que saber si tal o cual característica es *de* Don Juan, es investigar si es *real-de* él, haya sido o no creado (Sierra-Lechuga, 2025). Claro que la ficción tiene su modo de realidad, y en averiguarlo se jugará mucha buena filosofía. Quizá el ya mencionado Pedro Salinas haya aportado ya a este campo en sus conferencias sobre el poeta y la realidad (Salinas, 1976).

¿Quién negaría la realidad de lo fictual? Análogamente, la fuerza inercial llamada centrífuga, por muy fuerza “ficticia” que sea, es la que al final “te mata” en un accidente de coche, o la que te mantiene “pegado” al asiento en una montaña rusa. No lo hace “ella” –nos dirán–, porque no “existe”, se debe sólo a la elección de un marco no inercial; cierto, pero es que real no es “existente” ni, cuanto menos, “describible y agotable para una ciencia” (para la ciencia física en este caso). Lo que es más, para la relatividad general la propia gravedad es una fuerza inercial –principio de equivalencia– y, sin embargo, es la que nos mantiene con “los pies en la Tierra” –en el entendido de que no hay “fuerza gravitatoria” sino sólo geometría del espacio-tiempo–. La fuerza de Coriolis, fuerza “ficticia”, da cuenta de huracanes bien reales. Lo mismo vale, como dijimos, para las matemáticas. El que podamos construir números imaginarios no significa que sean menos reales que los “reales”. Y aquéllos no son reales sólo porque tengan aplicabilidad en el mundo material, por ejemplo, en la mecánica cuántica en el operador de momento $\hat{p} = -i\hbar d/dx$ o en la ecuación de Schrödinger dependiente

del tiempo $i\hbar\partial/\partial t \psi(x,t)=\hat{H}\psi(x,t)$, sino sobre todo porque, *en tanto que imaginarios*, de suyo dan de sí. No son reales cuando se aplican a lo material, sino que son reales *de suyo*, esto es, porque *ya dan de sí*. Ya pudo el matemático postular que i sea por definición $i=\sqrt{-1}$, un “sinsentido” en el conjunto de los “números reales”, pero una vez hecho eso, todo lo consecuente a esa sencilla maniobra *no* queda al libre capricho del matemático. Antes bien, tiene sus propios dinamismos, sus “resistencias” y “oposiciones”, sus dificultades y condiciones, tanto como para extender el espectro de números al conjunto de los complejos, posibilitar o imposibilitar ciertas operaciones, conclusiones o teoremas. El teorema fundamental del álgebra es una muestra patente de ello; ecuaciones que no tienen soluciones en los números reales la tienen en los complejos, esto es, en virtud de haber “postulado” i (Sierra-Lechuga, 2025). He ahí su dar de sí.

Así pues, claro que lo fictual acusa realidad, aunque haya que averiguar de qué manera. En este sentido, claro que hay cosas “ficticias” o, mejor y para no confundirnos con meras *ideaciones*, hay cosas *fictuales*, un modo de dar de sí de suyo de ciertas *res*. Además de las *factuales*, hay *res fictuales*, no menos *res* por ello.

De ahí que, como comenzamos este texto, las ficciones de nuestro tiempo no imaginan otra vida (cómo “sería”), sino cómo *será* esta vida nuestra de seguir como seguimos; el cine y la literatura están llenos de escenarios distópicos, no porque hablen de otro “topos”, sino porque están señalando algo de este nuestro que ya es. En ese sentido, son ellas mismas, las cosas fictuales, cosas reales también: lo fictual *no* se opone a lo “factual” (si cabe llamarle así a lo real), pues *fictual* no es lo mismo que *fingido*. Fingir realidad es el crimen, es fingir que se filosofa, es engañar, mas una cosa es filosofar sobre la ficción, que en última instancia es filosofar sobre el modo de realidad que la ficción acusa, y otra cosa es “filosofar” fingidamente, fingir que se filosofa. Así, *lo creado*, sea artístico, poético, matemático, etc., es realidad *en ficción*, diciéndolo *con* Zubiri (1982), y no estrictamente algo “no real”, como de común se entiende, no una “irrealidad”, diciéndolo *contra* Zubiri (1982). La ficción es un modo en que el artista puede hacer presente, mediante construcciones fictuales, lo real.

Fictual, pues, no es “evasión de realidad”, sino un modo de realidad de lo factual, *lo real en ficción*, pero no ficción de realidad, realidad fingida. Ocurre que las cosas fictuales *también* tienen un *carácter físico de realidad*, porque el ser ficción no obsta para que sus características tengan ese carácter de resistencia que reológicamente llamamos el *de suyo* y, con ello, para que reológicamente *den de sí*. ¿Es Don Juan *de suyo* homosexual? ¿Acaso Don Juan *da de sí* como *supone* Marañón? Lo debatiremos, pues, como hemos dicho, no se zanja con decir que, como es fictual, puede ser lo que sea. Insistimos: fingido y fictual no se identifican. Filosofar sobre la ficción es filosofar sobre el modo de realidad que la ficción acusa. Y esto, en reología, es consecuencia de lo que llamamos el *Principio metafísico de responsabilidad física* (Sierra-Lechuga, 2024b y 2025). Según el cual, lo fictual es un modo *más* de lo real que enriquece lo real mismo.

En lo relativo a un cuadro de un perro pintado por Picasso, el de su mascota Lump, podemos decir que, desde el punto de vista reológico, hoy el perro es *más* perro, más rico, más enriquecido, no sólo por cuanto la veterinaria o la etología nos dicen, sino también porque lo ha pintado Picasso. En efecto, gracias al ojo del artista, podemos ver *más* perro, podemos ver también *mejor* al perro; no es sólo otra perspectiva de “El Perro” (una esencia-perro, un perro-en-sí), sino una *realidad canina* nueva, *creada* novedosamente, que otros saberes no nos habían dado ni probablemente podrían darnos, máxime cuando un artista *ensaya* en bocetos, bocetos en los que el artista ensaya técnicamente por medio de un tanteo probativo en el cual se experimenta con el error; *investiga*, en suma, artísticamente la realidad canina hasta lo que será su obra “Perro” final (Sierra-Lechuga, 2022a).

En resumen, la razón formal de la realidad no es que sea “independiente de la mente”. Puede algo ser “dependiente de la mente” y, sin embargo, ser real, porque es real aquello que de suyo da de sí. Así, por ejemplo, el Quijote, Don Juan, el teorema de Fermat o el número i. La razón formal de la realidad, pues, es el de suyo dar de sí. Por eso, como dijimos ya, “real” es un adjetivo relativo a una *res*, el “ad-jetivo” “real” ha de entenderse como *real-de*. El caballo Rocinante es *real-de* la *res* llamada Don Quijote. Entonces, lo real no es real *ni* por *ni para* nosotros, lo real es real por *estar en, partir de y ser para* la realidad. Una realidad en la que ya estamos nosotros y, por ello, en la que lo real y nuestra presencia entre ello no es incompatible. Por eso, aunque lo real no es real por *ni para* nosotros, sí lo es *con* nosotros, de ahí que *continuémos la construcción o creación de lo real por estar ya in medias res*. En fin, lo artístico no es real *a pesar* de haber sido creado, sino *por* serlo en, a partir de y para la realidad.

2.2. Génesis y estructura de la realidad de lo fictual

Hemos dicho antes que veríamos al arte como manifestación del dinamismo trascendental de lo real, y que lo haríamos en dos momentos: el primero, dejando en claro que *lo* creado es también realidad –es lo que acabamos de hacer en el apartado anterior–. Mientras que el segundo momento lo dedicaríamos a mostrar que dicha creación es instada por la realidad misma en que está instalado el creador, esto es, en que está el artista. Es lo que toca hacer ahora.

Siendo que lo artístico también es real, es real por haber sido impelida su creación por la propia realidad en la que se ve instado su creador, el artista, el artesano. ¿Cómo surge este dinamismo creador del artista? Porque en tanto que humano, *siente físicamente* lo real, de ahí su posibilidad *estética*. Veamos.

La realidad no sólo es *más* por rebasar nuestras pretensiones (intelectivas, lógicas, volitivas, etc.), sino primera y fundamentalmente por estructurar creativamente *más* realidad. Ahora bien, lo real da de sí *más en* campos de realidad entre los que ya está, dando con ello *noticia* de su presencia real en ellos, o sea entre otras cosas, *in medias*

res. Las cosas no están nunca aisladas, sino en *respectividad*, y, con ello, en ciertas *comunidades* campales de realidad, en virtud de las cuales se notifican, se comunican. Entre sí, se son *comunes* (recordemos la metafísica como una búsqueda de τὰ κοινά περὶ πάντων), comunicación trascendental que “se instancia” de diversas maneras talitativas en diversos campos. En física, por ejemplo, se habla de funciones; en botánica, de tropismos o, en etología o psicología, de estímulos. Cada cosa da noticia de sí misma a otras justamente porque les es trascendentalmente ceterior su respectividad, y el modo como talitativamente lo haga en cada caso, dependerá del tipo de cosas entre las que esté dando de sí. Si una de ellas es la *res* humana, podríamos llamar por ahora al darse de lo real *evocación estética*, un modo de darse a sí mismas *sensiblemente*.

(Vale decir al pasar que la así llamada hoy en día “experiencia estética” hallaría su fundamento reológico en esta evocación, pues sólo podemos experimentar las cosas así si ellas *de suyo dan de sí* estéticamente, digamos, si se “dejan experimentar” por nosotros de dicha manera).

La propia realidad, pues, se da a la manera de una evocación aprehensible por la sensibilidad humana, compartiéndose de *res* en *res*, desbordando a todas, dejándose tocar por nosotros. Es la realidad como *físicamente* trascendental, τὰ κοινά περὶ πάντων (Sierra-Lechuga, 2025). Se trata de una suerte de función *comunicativa* que brota de la apertura dinámica de las *res in medias res* hacia otras *res* (es lo trascendental como *magis communia*). Esto no es trivial, pues algo puede ulteriormente notificarse, aprehenderse, inteligirse sólo en la medida en que ceteriormente esté *siendo comunicado*, en este caso, sensiblemente, estéticamente. Ya Aristóteles sabía que el νοῦς toca (*Met.* 1051b23) y que la ψυχὴ es como la mano (*De anima*, 432a). Esto que aquí se llama “evocación estética” es, de cara especialmente a la creatividad artística, lo que en general llamamos *realidad instante* (Sierra-Lechuga, 2023e). Veamos ahora cómo surge la creación humana de más realidad a partir de esta primera humana sensación de realidad.

Habida cuenta de que el artista, como todo humano, es una *res sensibilis in medias res*, se ve instado a *más res* que las que hasta ahora ha sentido. Esto es lo que antes hemos dicho que es una *excedencia*, un “más” que se siente cuando sentimos cada cosa real. Las cosas, en nuestra sensación humana, se sienten como excediéndose a sí mismas al tiempo que excediendo nuestra propia sensación humana. No se dan a nuestra sensibilidad de manera aislada, pero tampoco como *para* nuestra sensibilidad; hemos dicho que se dan en respectividad, es decir, en comunidad con otras cosas, donde no sólo *cada* cosa sino también su *comunidad* es sentida *en* nuestra sensación. La realidad, pues, no se agota en *tales* o cuales contenidos talitativos, sino que los excede, esto es, los *trasciende*. Y esto no es un efecto “subjetivo”, sino algo sentido físicamente.

Por ejemplo, no sólo sentimos este vaso de agua, donde vaso y agua son contenidos, sino además y a una sentimos ahí mismo que el agua está *hacia* dentro del vaso. Una respectividad entre el vaso y el agua que también se impone –físicamente– en la sensación. Es decir, siento algo más que “vaso” y “agua”: siento su respectividad, en este caso, su “hacia” dentro. Nuestra sensación del vaso de agua no es la suma “vaso + agua”, sino una integral, es decir, algo *más* que el vaso y el agua. Esa excedencia está en que se siente algo *más* que “vaso + agua”, en este caso, la respectividad o *apertura* mutua. Este “más”, como no se agota ni en el vaso ni en el agua, los trasciende, y por eso decimos –en reología– que “más” es un trascendental. No se agota mi sensación del vaso de agua en el vaso y en el agua, sino que se siente ahí algo más que ello, por ejemplo, el estar-hacia-dentro. Y vale decir por eso que este *más* no es una suerte de “concepto puro del entendimiento” que “unifica” dos percepciones aisladas, la del vaso y la del agua (como podría creer Kant) y, si lo fuera, tendría que probarse, porque lo cierto en el mero acto de sentir el vaso de agua es que no parece que “de mío” ponga yo el “más” como *categoría*. Antes bien, este “más” es algo *físicamente sentido* en la misma realidad del vaso de agua. Así, el “más” es *físicamente trascendental*.

Asimismo, si bien el agua nos lanza físicamente hacia el vaso, y si bien tal respectividad es una respectividad en el mismo orden de realidad (perceptivo en este caso), resulta que también esta misma realidad del vaso de agua nos lanza físicamente hacia algo más profundo que lo meramente perceptible; nos sumerge en lo profundo de la realidad ya tenida en la percepción. Resulta entonces que de esa agua envasada sentimos también el “más” que es que el agua misma nos lance no sólo hacia el vaso o el vaso hacia una mesa, etc., sino –más *hondamente* aún– hacia realidades más profundas. La realidad, pues, *insta a buscarle algo de fondo*. Llegamos entonces a profundizar, vía la realidad sentida (i.e. vía física), en una realidad *aún no* sentida. Por ejemplo, el vaso sobre la mesa nos insta a averiguar por qué se queda ahí y no se va hasta el centro de la tierra atravesando la mesa, o por qué no levita en el aire, etc. Y por un esfuerzo de *creatividad* encontramos fundamentos viables no perceptibles a realidades perceptibles, por ejemplo, con la noción de fuerza, repulsión electromagnética, curvatura de un campo, etc. En ese sentido, este esfuerzo *creativo* de sumergirnos en la profundidad de lo real, de *atravesarlo* hasta su fondo, es lo que Xavier Zubiri entendió por *metáfora*:

Una metáfora es un tipo entre otros de mi razón de las cosas. Lo inteligido del allende es pura y simplemente la intelección de aquello que el aquende, al ser inteligido, nos da que pensar. Por esto la intelección del allende es razón, es intelección de lo real en profundidad (Zubiri, 1983, p. 44).

Buscar la razón de algo, su porqué, su fondo, su profundidad puede hacerse, si se quiere, desde una “razón metafórica”. Así, “el allende puede ser también lo que forja una novela; no la forjaríamos si lo real dado no me diera que pensar. Lo propio debe decirse de la poesía: el poeta poetiza porque las cosas le dan que pensar. Y esto que así piensa de ellas es su poesía” (Zubiri, 1983, p. 44), si se quiere también, la humana sería una “razón poética”. Sea cual sea el calificativo, ir a lo real allende la percepción es, pues, algo inexorablemente necesario para nosotros los humanos, un momento intrínseco de nuestra percepción sensible en virtud de ser nosotros *res in medias res*, esto es, de estar físicamente en una realidad cuyo dinamismo consiste en *instar*, en un *más*. Se trata de la instancia de la realidad o *realidad instante*, por la cual buscamos creativamente en lo hondo de lo real (metafórica o poéticamente o como sea), lo cual requiere por parte de cada persona (gerundivamente y no sólo a título individual, sino *también* social e histórico) esfuerzo y creatividad para “hallar” o “postular” más realidad. Como dijimos antes, se trata de un tanteo, de ir ensayando lo real en profundidad.

Acabamos de decir que este esfuerzo creativo puede ser metafórico o poético. Pues bien, pueden darse diversos esfuerzos creativos ante una misma *res instante*. Lo cual implica que esta variedad creativa (libertad) no tiene por qué ser entendida como *mímesis*, sea en el sentido clásico o contemporáneo. Por ejemplo, ante el color no dijo lo mismo Maxwell que Goethe, no dice lo mismo de los colores la mentalidad óptica que neurocientífica que poética que religiosa; no dicen lo mismo Isaac Newton en su *Óptica*, que David Hunter Hubel en su *Ojo, cerebro y visión*, que Gabriela Mistral en su *Ronda de los colores*, que Andréi Rubliov en un ícono bizantino. Y, sin embargo, todos nos dan diversas *probaciones* del color, unas más cuantitativas, otras más objetivas, otras más vivenciales, otras más sobrecogedoras, pero todas irreducibles entre sí porque están todas estructurando *más* realidad que la meramente perceptible del color. Así, aunque no dicen lo mismo, empero todos enriquecen la realidad ya sentida. Lo radical aquí está en la apertura a más realidad, en el enriquecimiento de lo meramente perceptible, en la marcha hacia lo hondo de lo real. Nadie que haya hecho trabajos de espectroscopía dudaría de la riqueza del color, aparentemente tan “simple” en nuestra percepción de este vaso azul; y nadie que haya contemplado una obra maestra, de Mondrian por ejemplo, dudará del enriquecimiento que es ver el color a la cara. La realidad, como de suyo dar de sí de lo real, impele a esas res que somos nosotros en cada caso a dar más realidad también; y es porque tomamos la batuta de esta realidad creante que nos volvemos, *ipso facto*, realidades creantes también. Es lo que define –ahora no sólo de manera operativa sino ya constitutivamente– al *artista*, al *artesano*: el continuador de la creación de lo real.

En síntesis, la creatividad humana surge, pues, de que en tanto que humana *está en* la realidad. A partir de ella hay, como dijera Pedro Salinas, una “poética aprehensión de la realidad” (Salinas, 1976, p. 61), que nace en la aprehensión del *más* físicamente presente en estas cosas que tengo también físicamente presentes. En dicha aprehensión, la creación artística es, así, *creación de realidad*. La realidad, pues, es la “musa” del creador, del poeta, del artista, del artesano.

Ahora bien, a su manera, pensadores de todos los tiempos han intentado dar cuenta de esta experiencia del *más*, bien que en sus respectivos horizontes históricos no supieron incardinarla en la realidad *qua* realidad, apelando –por su horizonte histórico– a entidades extramundanas:

Así, por ejemplo, Kant habló del *intuitus originarius* o *urschprünglich Anschauung*, aquella intuición originaria *divina* que *crea* cuando intuye. Hegel hizo de los propios *begreifendes Denken* o *anschauende Idee* una Razón *deificada*; “pensar concipiente”, como las madres que conciben cuando *dan a luz*, cuando *crean*; o “idea intuyente”, como la naturaleza en tanto lo otro que el pensamiento que le *crea* (*erschaffen*). Es una iteración, claro, del *Deus sive natura* de Spinoza, bien que ésta es *natura naturans*, naturante, *creante*. Los teólogos hicieron lo mismo cuando hablaban de la *Scientia visionis*, aquel saber de dios que se da cuando intuye no lo que puede *crear* (“ciencia de simple inteligencia”), sino lo que efectivamente está *creando*. Vale decir que Teófilo de Antioquía, a finales del siglo II, cuando discutía contra Autólico cómo hubo de ser la creación divina, afirmó de la Tierra ser *poema* de dios:

Los cielos son obra (ἔργον) suya, la Tierra es su hechura (ποίημα), el mar es su criatura (κτίσμα), el hombre es su formación y su imagen (πλάσμα καὶ εἰκὼν); el sol, la luna y las estrellas son elementos suyos, producidos (γεγονότα) para ser signos de los tiempos, de los días y de los años, para ayuda y servicio de los hombres (Ad Auto. I, 4).

Se ha intentado, pues, dar cuenta de esta experiencia trascendental de la creación, sin haberla incardinado, como nosotros, en la realidad *qua* realidad. Según lo mostramos, es la realidad una realidad creante que insta al creador a continuar su creación; es su “musa”. A su manera, se presentó así a los griegos, aunque *míticamente*, en tanto que la realidad les aparecía “divina” o, mejor, *maravilla*. Por eso, para el griego la poesía era *música*, una forma de canto inspirado que no estrictamente un “arte”, esto es, no una *técnica*. El cantor, el músico, el poeta, era poseído por el afán comunicativo de las divinidades personales del mundo griego, perdiendo su título de autoría en favor de una autoridad sapiencial divina; su decir era, así, el *decir* de los dioses, el músico en tanto que está *entusiasmado*, endiosado, no es él un creador arbitrario o espontáneo, sino el vaso comunicante de *lo real en tanto que divino*. Por eso, “un poeta no puede hacer referencia a ningún tipo de normas o teorías para llevar a cabo su trabajo; puede contar solo con la ayuda de Apolo y de las Musas” (Tatarkiewicz, 2001, p. 113).

Pero es menester “bajar a la tierra” la explicación de esta experiencia físicamente trascendental del más y afirmar, como hemos hecho, que la creatividad humana surge de que, *en tanto que humana, está en la realidad*, dándose ahí una “poética aprehensión de la realidad”, en expresión de Salinas, que da cuenta de cómo nuestra humana razón no es ya la Razón Pura *deificada* que sugirieron aquellos pensadores antedichos. Nosotros, en cambio, más que acercarnos a la lógica de la pureza, lo hacemos a la *estética de lo real*. Así, reológicamente no podemos especular lo que hace un Logos puro, pero, tomando estos antecedentes de pensamientos de horizontes pasados, hoy podemos afirmar que, si bien la realidad no es tanto “creación desde algo extramundano”, sí es más bien *creadora de sí misma*. Lo que es más, en tanto que realidad, es *creación de (más) realidad*, por eso es que el artista es instado por ella misma a *continuar* su trabajo creativo. Insistimos en que los griegos algo veían de lo que aquí estamos diciendo, aunque a través del velo del mito y sin que nosotros insinuemos *mímesis* ninguna. Así, el propio Platón entendió al “demiurgo” no sólo como una “entidad extramundana”; demiurgos eran también los propios hombres en tanto que creadores:

Tú sabes que la idea de creación (ποίησις) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar (ιόντι) cualquier cosa desde lo que no es hacia lo que es (ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν) es creación (ἐστὶ ποίησις), de suerte que también los trabajos realizados (ἐργασίαι) en todas las artes (τέχναις) son creaciones (ποιήσεις) y los artífices (δημιουργοὶ) de éstas son todos creadores (ποιηταί) (*Sym.* 205b).

Insistiremos que continuar la creación de realidad por parte del “artífice” no necesariamente es *mímesis*, antes bien la condición para todo *modo* de crear, sea mimético o no. Así, toda *mímesis* es continuación de una realidad creante, pero no toda continuación de esa realidad creante es *mímesis*. Así también, con actualidad reológica, no diremos que es El Logos –una especie de Gran Demiurgo– quien crea (como a su manera creyó el idealismo), ni tampoco su continuación ontológica según la cual preguntar por “el origen de la obra de arte” es preguntar por su “esencia”, si bien para comprender a esta era preciso *desenraizar* la obra, escindirla de todo lo demás, para pensarla por sí misma y concluir que “el origen de la obra de arte y del artista es el arte” (Heidegger, 1976, p. 17), dando prioridad a una esencia *conceptual* sobre la realidad misma que, reiteramos, es quien insta a crear. Decimos, en cambio, que es la realidad quien impele a ser creada, quien arrastra a la razón a reconocerse *razón impura*, sentiente, en marcha creativa hacia lo hondo de lo real o, como ya sugerimos, *razón poética*.

La realidad insta a conciliar y crear *más* realidad de la que ya hay, pues: “cuando la realidad acomete al que despierta, la verdad con su simple presencia le asiste. Y si así no fuera, sin esta presencia originaria de la verdad, la realidad no podría ser soportada o no se presentaría al hombre con su carácter de realidad” (Zambrano, 2023, p. 137). Se trata de una razón mediadora, con *opción preferencial por las cosas*, que atienda a “cómo nuestra más honda verdad se revela. No por la pura razón, sino por la razón poética” (Zambrano, 2021, p. 76). Esta razón poética, que no es la razón de la poesía, busca otra forma de pensar el pensamiento, de razonar la razón, que, contra la razón pura, recupere la dignidad negada a otras formas de razón también humanas, tratando de reconciliar las *dos mitades del hombre*, escindidas desde Platón, en “dos formas de la palabra”: pensamiento y poesía (Zambrano, 2006, p. 15).

Es justamente en Platón en quien ya la filosofía se despidе definitivamente de la poesía, se independiza de ella y, para hacerlo hasta el fin, tiene que atacarla como a lo que en realidad es: su mayor peligro, su más seductora enemiga, a la que nada hay que conceder para que no se quede con todo (Zambrano, 2021, p. 34).

En suma, se trata de una razón otra que, al contrario que la pura, atienda a las cosas y pregunte por ellas, que dialogue no solo con la racionalidad científica, sino también con la poética, la artística, y hasta aproveche sus ambigüedades para expresar cuanto a las otras se escapa. Eso que ciertas culturas llaman, por ejemplo, “alma,” se toca con otras racionalidades poco reconocidas por “el pensamiento estricto”. ¿Qué cómo sé que tengo alma?, vimos que decía Agustín Lara, porque la puedo *tocar*; en el piano.

Así pues, no es que *en* la realidad se den las musas para el creador, sino que es la realidad la “musa” del creador. Incluso quien crea para “eludir la realidad” –“inyectar fantasía para no morir de realidad”, decía Ray Bradbury– no la elude, la enriquece. ¿Cómo? Criticándola. Por eso decía Pedro Salinas que “Es erróneo decir que el poeta no vive en la realidad: vive en ella más que nadie, más que el banquero o el médico. Le duele más porque él es particularmente sensible a ella” (Salinas, 1976, p. 41). Surge, pues, la pregunta ¿de qué trata la poesía, como ejemplo arquetípico de la creatividad artística?

Pero ¿cuál es el tema propio de la poesía? ¿Es el alma humana? ¿Es el rayo de luz? ¿Es la roca? Tema de la poesía puede ser la piedra que estudia el geólogo, la hierba que analiza el botánico, el sentimiento cuyo mecanismo investiga el psicólogo, la estrella que observa el astrónomo; o sea que el tema de la poesía es el mundo entero. La realidad total (Salinas, 1976, p. 15).

Y justamente en la medida en que el poeta tiene como término de su saber, de su saborear, todo lo probable, lo degustable, “la realidad total”, es que “el deber primero del poeta hoy [...] es afirmar [...] la ‘unicidad’ del mundo poético, que trasciende todas las posibles fases de la realidad” (Salinas, 1976, p. 34). Se trata del primer *trascendental*, la realidad, y su convertible *más*. ¿Cómo no iba a ser considerada la poesía, como una *ποίησις* de lo real, por una metafísica como la reología? “Hoy en día la realidad ofrece al contemplador más fases que antes” (Salinas, 1979, p. 17). La reología responde, pues, que el carácter dinámico, abierto y provisional de lo real insta a que los creadores artísticos (*res in medias res*) ofrezcan nuevas *res* que den cuenta, precisamente, de ese dinamismo. Los dinamismos *creados* y, sobre todo, el modo como son creados son también estricta y rigurosamente *creativos*. Es lo que se llama “obra de arte” (ἔργον,ποίημα):

Dado que el arte es otra forma del dar de sí de lo real, la creación artística comparte con el resto de creaciones la condición de ser el dinamismo por medio del cual se estructuran, sobre estructuras citeriores, nuevas estructuras, realidades otras, *más* realidad de la que otrora había. Piénsese en el caso de una escultura, en cuyo proceso de creación se deberá, sobre una estructura previa consistente en, por ejemplo, un bloque de mármol, estructurar otra haciendo uso de una serie de técnicas e instrumentos puestos al servicio del proyecto. Así, el escultor deberá ir trabajando su material para hacer *más* de él. A cada golpe de cincel, la piedra se hace *más* obra, ganando nuevas características que enriquecen el mármol a medida que se retiran los excesos de material. En este caso, se cede realidad material en favor de una ganancia en su realidad formal que la enriquece y hace, por tanto, que de alguna manera el mármol sea *más* mármol que antes.

Decimos que el mármol se enriquece, que es *más*, porque no cede sus propiedades líticas por transformarse en el *David*, antes bien, *conservando* sus propiedades líticas, las resume en una realidad ulterior. En efecto, así como lo biológico es *más* real que lo químico –en el preciso sentido antes expuesto–, así el *David* es *más* mármol que el mármol. Y así como el perro es más perro no sólo por lo que la etología nos dice sino por la visión de Picasso, así también el mármol es *más* mármol no sólo por la mineralogía sino por Miguel Ángel. El mármol ha ganado *en realidad*. El mármol no sólo es *conservado* en la obra, sino que queda enriquecido con un nuevo carácter, un nuevo modo de realidad, y es por esto que decimos que es *más* mármol que antes. Ahora no es sólo piedra, sino también obra, hechura, *poema*. Y así, finalizado el trabajo del artista, queda la obra como *estructura estructurada*, formando un nuevo sistema físico y real compuesto de nuevas características que dan la suficiencia constitucional para que la obra, ahora *sustantiva*, aparezca como *más* realidad. Tal es el caso, que una vez creada la obra parece autonomizarse respecto de su creador, pasando a formar parte de la *comunidad*, convirtiéndose así en *cultura*. Es como cultura que la obra, es-

estructura *estructurada*, ahora refluye como estructura *estructurante* sobre quienes la han estructurado; es, por ejemplo, “El Renacimiento” –como momento y movimiento histórico-cultural–, que refluye sobre Miguel ángel –y compañía– a partir y a través de sus obras. La obra de arte queda, pues, en primer término, como *más* realidad.

Esta nueva realidad que queda como obra de arte no se limita, como ninguna otra realidad, a una condición *pasiva* de ser estructura estructurada, sino que también funge como *estructura estructurante*. Como realidad, la obra de arte se nos comunica por medio de su evocación estética, compartiendo sus características con el resto de las *res* entre las que está y, entre las cuales, estamos también nosotros. Toda estructura es estructura estructurada y estructura estructurante, de modo que hecha la obra por el artista, queda ahí objetivada, fungiendo ahora con una *efectividad* autónoma respecto de él (como el teorema de Fermat no pende ya de Fermat o el número *i* de Euler o el Quijote de Cervantes o el David de Miguel Ángel, exclusivamente), dando de sí estéticamente, pero también *social o políticamente, culturalmente* en suma. “El Renacimiento” no es muestra *sólo* de una tendencia artística, expresa también y *a una* un sistema político, económico-mercantil, etc. Una obra hecha (ἔργον), hace más realidad (ἐνέργεια): suscita encanto, malestar, levanta la moral de un pueblo, reifica valores, ratifica nuevos sujetos históricos (la burguesía renacentista), reestructura la mitología (paganismo, hermetismo, la Reforma), etc. Queda, pues, la obra como *de suyo* con un nuevo y propio *dar de sí*.

He ahí que el poeta está físicamente instalado en lo real y, por tanto, impelido por su más trascendental. Por eso, como el metafísico reólogo, “el poeta se nutre de la realidad”; como el metafísico reólogo, “el poeta absorbe realidad”; y, como la metafísica reológica, “la poesía opera sobre la realidad. [...] Toda poesía opera sobre una realidad para poder crear otra. No puede operar en el vacío” (Salinas, 1976, p. 41), es *rea de las res*, de ahí su fuerza creativa en la ποιήσις de realidad. Es el *arrastre* de la realidad del que ya hemos hablado, que nos insta a hacerle dar más de sí, a *continuar* su creatividad; es la realidad quien nos impele a crearla. La creación de realidad en las artes, es decir, lo que dan de sí las *res* fictuales, es la creación de estructuras de posibilidades que *enriquecen* lo que efectivamente ofrece el mundo, esto es, le *transforma*; “la realidad vuelve también al mundo transformada, en parte, por la operación poética” (Salinas, 1974, p. 41).

Desde este punto de vista la poesía aparece como la relación entre dos elementos: uno, el hombre creador, el poeta, a un lado; y al otro, el resto del universo, sin exclusión ninguna, el conjunto de todas las realidades concebibles, puesto que todas ellas son susceptibles de ser transformadas en poesía. ¿No da esta idea un poco de miedo? (Salinas, 1976, p. 15).

Miedo, angustia, puede ser; lo que es normal cuando se sabe que, por creativo, el arte *transforma* realidad. En sublime expresión el poeta mexicano Xavier Villaurrutia lo condensa en su *Nocturno miedo*, casi como un metafísico:

El miedo de no ser sino un cuerpo vacío
que alguien, yo mismo o cualquier otro, puede ocupar
y la angustia de verse fuera de sí viviendo
y la duda de ser o no ser realidad.

Despertar a la realidad, hacerse cargo de ella toda vez que la obra, una vez creada, queda como *de suyo* con un propio *dar de sí*, he ahí que el arte transforma. Poetizar la realidad, esto es, crearla o recrearla artísticamente, es *ya transformarla*, mas dicha transformación puede ser más o menos *responsable*. ¿Qué ocurre, sin embargo, cuando se coarta esta transformación en beneficio de unos *pocos*? Es decir, ¿qué ocurre cuando se le *instrumentaliza*? Que se atenta contra el más; un atentado metafísico. Es lo que veremos a continuación a modo de problema abierto.

3. A modo de conclusión: el arte para menos o del caso de “la industria cultural”

Una de las características metodológicas de la herramienta reológica está en la atención a *casos* concretos donde *probar* de la realidad respecto de la cual se filosofa (Sierra-Lechuga, 2022a). Este caso lo usaremos aquí como conclusión abierta y problemática respecto del peligro que representa retorcer el arte hasta hacerle que deje de crear *más* y, antes bien, constriña a *menos*.

Recordemos, para ello, que nuestra hipótesis fue que la realidad es *realidad creante*, de modo que lo real, por el sólo hecho de ser real, *da de sí más* de lo que actualmente *es*. La “creatividad”, o el “más” de lo real, es otra forma de hablar del *dinamismo trascendental de lo real*. A ello dedicamos la primera parte de este texto. La segunda, por su parte, era consecuencia de aquella: si el artista puede *crear* más de lo que hay, es porque se halla ya *instalado* en lo real, es decir, es *instado* por la propia realidad *a más, a dar más*. Su creatividad, pues, sería consecuencia de su *estar en lo real* y es, por ello, creación de más realidad. El artista, por así decirlo, resultaría ser otro “medio” con que la realidad se enriquece a sí misma.

Ahora bien, no todo es “miel sobre hojuelas” y he aquí estas conclusiones abiertas a modo de problemas.

El arte y el artista son muchas veces usados talitativamente con fines ajenos a la creación del más, y más bien *sirven* de medio para el constreñimiento a menos y su consecuente *pauperización de lo real*, extrayendo las dinámicas de *enriquecimiento* en favor, por el contrario, de unas de mero *encarecimiento*. Esta *instrumentalización* ocurre cuando el *valor* del arte es sustituido por el *precio*. He aquí el caso que revisaremos.

3.1. Del más al menos

En nuestra primera sección vimos cómo la realidad, dando de sí más, se conserva, de modo que dicha conservación no consiste en acumulación sino en poner en juego la realidad propia. Sólo se conserva aquello que da, de modo que, a la postre, cuando la estructura estructurante no puede dar más de sí, se desestructura, mas su victoria no radica en conseguir una suerte de estabilidad perenne, sino en haber “dado mientras daba”, esto es, en abrir paso a más y nuevas realidades *otras* que sí misma. Nada que acumule se conserva, requiere de la ceterioridad metafísica de *lo otro*.

Pues bien, decíamos entonces que, en dicha conservación, pueden conservarse también las “fallas”. De cara a lo biológico, por ejemplo, pueden replicarse mutaciones no beneficiosas para la vida. Pero de cara a lo sociohistórico pasa otro tanto: una sociedad conserva lo que ha sido, aún si esa sociedad ha sido lacerada; es por eso que siempre es “más”, aún si este *más* resulta ser, por ejemplo, “más empobrecida”. En este sentido, en el orden trascendental hay más realidad, aunque, como dijimos en su momento, este “más” no siempre sea “más bueno”. En efecto, el despojo por parte de unos cuantos a fin de atenazar para sí el más de lo real, hace de la realidad una realidad dolorosa para la *mayor* parte de la humanidad (Ellacuría, 1991, p. 42). Así, de cara a nuestro tema, es viable pensar que si el arte no está *con* ni viene *de* las *mayorías* (populares), nada tendría que ver con el *más* de la realidad; por eso, hay artistas-artesanos que hoy prefieren *no* llamar a su quehacer como “arte” sino como *creatividad*, porque “arte” suele *restringirse* a una noción académica *elitista* –y, por lo mismo, de la *industria cultural* administrada por unos *pocos*– que justamente no está con esas mayorías ni, por tanto, aporta *más* (a la) realidad. Justamente por ser más, *el más de la realidad no puede estar concentrado en los menos*. Sería un atentado metafísico. Cuando así se ha intentado, ocurren, como dijimos antes, las tragedias metafísicas, las crisis de realidad y sus consecuentes fracturas. Veamos a partir de esta perspectiva trascendental el caso talitativo en el que la creación artística es usada, justamente, para ese despojo.

Citamos antes al poeta chileno Manuel García cuando decía que la realidad ya no es un privilegio, es lo que nos sucede al andar, sólo al andar. Pues bien, si hemos logrado incardinar la creatividad *en* la realidad en tanto que realidad, entonces el arte ya no es un privilegio, sino que es *de* todos, porque todos habitamos lo real. Si se quiere, se trata de una estética reológica como base de un arte no sólo *para* todos sino *por* todos. ¿Qué pasa, sin embargo, cuando no se respeta responsablemente este modo suyo de dar de sí de la creatividad?

A este respecto, permítasenos ensayar como conclusión una nueva hipótesis (no poco problemática), por lo demás subsidiaria de nuestra hipótesis general más arriba propuesta. A saber, si el arte es de suyo creación de realidad, entonces ha de crear más –y nunca menos– dinámicas para las gentes *en su dimensión social*. Si no crea esas

dinámicas, no está creando más. De modo que cuando se le *usa* deliberadamente al arte para no crear más sino para constreñir a *menos*, es decir, para mantener el privilegio del *statu quo* en manos de unos *pocos*, acotando “el arte” como *privativo* de esos pocos, entonces el arte no está *dando de sí de suyo*, sino que está siendo coercido exógenamente a “dar” como esos pocos quieren que dé, a su arbitrio o capricho. Se constriñe el dar de sí de la creación de suyo al capricho de los menos; en eso consistiría su *instrumentalización*. Por ponerlo a las claras: deja de ser arte para convertirse en *marketing*, propaganda, *mercancía* o, en suma, “industria cultural”.

3.2. Del menos como propaganda

Hay muchas maneras de utilización del arte para fines de reducción de lo real. Está, por ejemplo, la propaganda política que, sin dejar de haber en ella a veces expresiones de creatividad artística, incluso de belleza manifiesta, tiene por fin la mencionada reducción. Se trata aquí de una intervención política del arte –entendiendo “política” en su acepción de poder y dominio– que, en cuanto intervención, resulta en instrumentalización. En dicha intervención se da un abuso hartamente negativo del arte. Por un lado, porque al hacerlo instrumento de su causa –La Causa– lo cohiere y torna *menos* arte, condicionando, limitando y empobreciendo su espectro creativo y expresivo. Por otro, y significativamente más importante, porque esta retorcida instrumentalización del arte que lo pone al servicio de la propagación de una ideología (de dominio y poder) –La Causa– en detrimento de otras dinámicas sociales empobrece la realidad social en su conjunto, llevándola forzosa y violentamente a *menos*. Es así como, en la medida que haya sido políticamente intervenido e instrumentalizado al servicio de la propagación de un programa ideológico *en detrimento* de *lo demás*, el arte termina reconfigurándose para devenir en mera *propaganda*.

Por elucidarlo esquemáticamente, podría decirse que allí donde empieza la propaganda, el arte acaba, pues la diferencia fundamental entre uno y otra estriba en que uno contribuye a más realidad, mientras que la otra tergiversa la función creativa poniéndola al servicio del empobrecimiento de la realidad en general, especialmente la social. Además, podemos apreciar que se ha dado un significativo cambio de agente: ya no es la gente, artistas y artesanos, “el pueblo”, los pueblos, valiéndose de la creatividad como medio de expresión, por ejemplo, *política* (bien que “política” en una acepción más bondadosa de *liberación y crítica*, piénsese en Gabriel Celaya, Miguel Hernández o García Lorca)¹, sino que ahora es el *poder*, sea político o económico, quien, a fin de lograr sus propios intereses, le condiciona, limita e *impone* unas dinámicas exógenas a eso que de suyo el arte daba de sí. Por decirlo en términos de Walter

1. Nos permitimos añadir como otro ejemplo de poesía social De la nada a la tragedia, de uno de los aquí firmantes, Luis Valenzuela Martínez.

Benjamin: mientras que el arte de alguna forma termina llevando a la *politización del arte* (como la recién traída “poesía social”), la propaganda hace, por el contrario, *estetización de la política* (Benjamin, 2024); perfuma, pues, al fascismo –diría él–, así como a otras formas *autoritarias* de limitación de lo real, en pos de la *imposición de unos pocos por sobre los muchos*.

El arte, pues, instrumentalizado por mor de una propagación ideológica *coercitiva*, cesa su función de arte –dar más dar de sí– para *reducirse* a propaganda y, así, 1) limita el *dar*, 2) reduce el *más* y 3) impone un único y excluyente “*si*” mismo. Así se *controla* el más, manipulando los dinamismos que *ya no son de suyo*, y se imposibilita lo otro. Constreñir la realidad, que es dar de sí más, es violentarla; un atentado no sólo político y social, sino, ante todo, metafísico.

Pero además de la propaganda, tan típica de la estetización política del siglo XX, en nuestro actual siglo XXI acontece un fenómeno mayor, acaso parecido, quizá proveniente de aquel. Se trata de la *privatización* del arte.

3.3. Del menos como privatización

La privatización del arte consiste en que su reducción ya no es a propaganda, sino a *mercancía* (acaso una transfiguración de aquélla, aparentemente menos política, más autoritaria aún si cabe). ¿Acaso no es el *marketing*, la mal llamada “publicidad”, la *mercado-tecnia* en definitiva, un transductor perfecto entre propaganda y mercancía que, nuevamente, atenta contra lo real? Contra lo que suele creerse, Hollywood –ejemplo arquetípico de esta transducción– no nos evade de La Realidad, sino de las diversas realidades *otras*, distintas (discrepantes) a su sí mismo; oculta otras realidades imponiendo una, reconduciendo nuestra atención y, con ello, distrayéndonos de los procesos de creación de lo real. Así, entre el *más* trascendental y esta pauperización que atenta contra él, Hollywood *también* está creando realidad –qué duda cabe–, el problema no es que la cree, sino cómo lo hace, a saber, procurándose los medios para ser *el único* que lo esté haciendo, y que nosotros –los otros– no participemos por tanto de los procesos de creación de realidad, dejando que unos pocos la construyan *por* nosotros pero *para* ellos, esto es, *contra* nosotros. Y así, nótese, 1) limita el *dar*, 2) reduce el *más* y 3) impone un único y excluyente “*si*” mismo.

Tal privatización, pues, tampoco busca crear, sino aminorar, discapacitar, recluir la obra en producto (mercancía), la creación en producción (de mercancías), la experiencia en consumo (de mercancías), las bases naturales de creación artística en factorías (de mercancías), las bases naturales de expresión artística en galerías (escaparates de mercancías), a los creadores en “profesionales” (marcas de mercancías) y a sus gestores naturales también en “curadores” (mercantes, *de hecho* llamados “*marchantes*”). Lo que hoy se entiende por arte es, pues, mercancía. Lo dijo Andy Warhol: “arte es lo que se vende como arte”, determinado *en absoluto* por su *valor de cambio*

(y su función en el capital, no sólo económico, sino también en el capital social y, cómo no, en el capital cultural). Como tal mercancía, el “mercado del arte” es, en la práctica, la lucha por su monopolización y, con ello, del rédito económico –que siempre es político–: hay unos pocos señores que quieren ser los *propietarios* de lo que se llama “arte” y, en virtud de eso, vender la *idea* de “Arte” para cobrar de él. Se sustituye la *experiencia* estética por la *virtualidad* –quimérica– de la *propiedad*, deja de haber *uso* (frucción) del arte (entiéndase también aquí como *valor de uso*) y lo que hay es *derecho* sobre él. ¿No acaso es esto lo que está detrás de los NFT en las “obras artísticas digitales”?

¿Cómo suele darse ese proceso de monopolización? De muchas maneras, aquí repasaremos sólo unos ejemplos. Primero, en la forma más típica: a través de los museos, especialmente los grandes museos *oficiales* que, patrocinados por gobiernos u otras entidades privadas, los bancos principalmente, tienen intereses de por medio no sólo mercantiles sino también ideológicos. ¿Cómo puede tenerse un enorme cuadro especialmente creado *contra* el fascismo en un museo heredero de éste? ¿Cómo podría existir una sala de “pintura y anarquismo” en un museo *estatal* cuyas obras son *propiedad* de éste? Esta paradójica –acaso *dialéctica*, contradictoria, negativa– situación da cuenta de que “oficializar” el arte es una forma de monopolizarlo, demarcar lo que entra como “arte” y, sobre todo, *cómo* entra. *Normalizar* es la manera como la opresión se hace pasar por natural, como ya mostró Foucault. Además de los grandes museos oficiales, se cuenta también con la estrategia de las grandes ferias. Fenómenos de masa, a la postre. Grandes ferias, especialmente de arte contemporáneo, financiadas también por grandes fortunas, marcas, centros comerciales, hoteles, bancos nuevamente, etc. Ningún patrocinio es inocuo, ningún patrocinio es gratuito. Siempre hay intereses de por medio que buscan una forma de rédito. Aquello de “el arte por el arte” del siglo XIX, de pronunciarse hoy en nuestro siglo XXI, se haría para velar esta ingente verdad, la asimetría del patrocinio, la evasión de toda horizontalidad.

Pero hay además otra forma de monopolización que está cobrándose hoy la vida de la creatividad de las gentes y sus barrios, sus hábitats *naturales* (*físicos*, donde de suyo dan de sí), extrayendo la creatividad de ahí de donde *ya de suyo daba de sí*. Es la realidad que talitativamente hoy vivimos como *gentrificación*, esto es, la pauperización de los barrios en los que este modelo de producción-consumo artístico se instala exógenamente, y que pauperiza o desplaza a sus habitantes. Conviene detenerse responsablemente, antes de concluir, en esta fractura de realidad –atentado metafísico– tan próxima a nosotros.

3.4. Dialéctica de la gentrificación

En efecto, además de museos y ferias, podemos señalar también a las grandes galerías, cuyos propietarios aparecen en las revistas de los hombres más ricos del mundo y que orgullosos ven en “el arte” (ese arte oficial, por supuesto) una oportunidad de inversión económica, especialmente trasladando sus *fábricas* de producción de capital, sus galerías, a los barrios de trabajadores, los mismos que terminarán por ser desplazados por procesos de especulación inmobiliaria y gentrificación, utilizando, justamente, al “arte” como arma (de clase).

Estos grandes terratenientes, al ser preguntados por cómo es trasladar una galería desde una de las zonas más acaudaladas de una ciudad a un cotidiano barrio obrero, con vehemente descaro afirman: “dudábamos de cómo lo recepcionaría el vecindario por representar un producto de consumo de alto *standing* [...] No estamos gentrificando la zona sino dando una segunda vida a espacios abandonados” (Fer Francés, en Forbes, 20 de mayo de 2022). El autor de esta cita –“gurú artístico” de futbolistas dueños de inmobiliarias– sabe que su galería –VETA– y el Arte que conlleva es un *producto de consumo*, por un lado, y, por otro, de “alto *standing*”. Un producto exógeno y no autóctono del barrio –Carabanchel– no porque no sea de suyo un barrio artístico –que lo lleva siendo desde por lo menos hace 25 años–, sino porque su propia gente no mira sus creaciones –esas sí– *artísticas* ni como producto de consumo ni, cuánto menos, como de “alto *standing*”. ¿Cómo podría ser esto aceptado por los y las vecinas? Contra lo que se afirma, con sobrada evidencia los movimientos barriales han rechazado su presencia en el lugar, precisamente porque dicha galería está proyectando su “producto” para gente que, por su poder adquisitivo y “*lifestyle*” (así es el nombre de la sección donde aparece la entrevista), no es la de dicho barrio, siendo la gente autóctona –es decir, la que físicamente lo *habita*– *incapaz*, por lo demás, de acceder a él. He ahí el momento de *incapacitación de lo real* de cuando *el más* es atenazado por *los menos*.

Asimismo, aquello de dar una “segunda vida a espacios abandonados” es, curiosamente, el motor del movimiento okupa, especialmente para los llamados Centro Sociales Okupados, Autogestionados o Libres, centros barriales todos cuya vitalidad se injerta en sitios, sí, abandonados, pero añadiendo –claro– “abandonados *por el capital*”, toda vez que, a saber de ese mismo capital, ha concluido su “vida productiva”. Nótese que hemos dicho “curiosamente”, porque justamente dicha macro galería –VETA– ha presionado para desalojar dos de esos Centro Sociales barriales –Vetades, centro de encuentro y exposición para vecinos y vecinas creativas; y Diskordia, centro abierto a la música hecha desde abajo– que estaban frente a su *propiedad*, participando también en la compra de la propiedad tales espacios socialmente *vivos* a fin de continuar con su *imperio de privatización*, aquel que dictamine *desde arriba* lo que el Arte *debe* ser oficialmente (a fin de reeditar económico-políticamente). Así, lejos

de “dar una segunda vida”, lo que ha hecho ha sido *re-capitalizar* un espacio no-abandonado. No-abandonado, porque el vecindario en general está siendo *ya ocupado* –habitado– por centros, que no “galerías”, no sólo creados *para la* gente sino también por ella. Es un tejido social de suyo dando de sí, pero siendo *cortado* (τέμνεσθαι) a voluntad (βούλησις) de *unos pocos*, esto es, *no κατ’ ἄρθρα ἢ πέφυκεν* (cf. Platón, *Crátilo*, 387a). Vale decir que, contra esto, se levantan actividades en otros centros similares y vecinos, como el Encuentro de Arte y Creatividad Carabanchel organizado por el Ateneo Libertario Latina-Carabanchel en el Espacio Social Liberado Autogestionado Eko, otro espacio amenazado ya de desalojo por parte de la inmobiliaria gentrificadora Midtown Capital.

Demás está decir que todo este proceso de monopolización, es decir, de quitar la propia *creatividad* de la gente para instaurar “El Arte” oficial de manera exógena y artificial, se hace con fondos de inversión privados y subvenciones estatales detrás, con miras no artísticas sino económicas; por ejemplo esto se nota en el llamado “turismo cultural”. He ahí una de las formas contemporáneas de la *industria cultural* que ya sonaba y era criticada desde el siglo pasado. No es casual, en suma, que tras las revistas de “ocio cultural” estén inversores multinacionales del sector inmobiliario, por ejemplo, Oakley Capital, una de las formas de BlackRock, tras la revista *Time Out*. Si uno accede a portales inmobiliarios propiedad de los mismos, se afirma en ellos que, según la revista también propiedad de ellos mismos, tal o cual barrio –ya comprado por los mismos– es el “más cultural”. Idealista dice que, según *Time Out*, Carabanchel “mola”. Hegelianamente hablando, puede decirse que es el *Sí mismo* diciendo de *Sí mismo* que es el mejor, pero haciéndose pasar por *Otro* como por una supuesta *mediación*, acaso dialéctica. En ello consiste, justamente, la *especulación*, sea financiera o filosófica, en que el *Sí mismo* se ponga como *Otro* para reconocerse no más que a *Sí mismo*. El supuesto “otro”, así, agrega valor “de la nada” al *Sí mismo*, sólo porque *parece* que es “otro” quien le *reconoce*, quien le aprecia. Y, de esta manera, especular es generar valor ahí donde no lo había mediante la *creencia*.

Esto ocurre, por supuesto, no sólo en el ámbito privado, sino siempre en el tándem *dialéctico* que es el Capital-Estado. En las democracias liberales, aquello que se llama “público” no es público sino *estatal*, y el Estado –como instrumento de represión “legítimo” de la clase dominante– es *quien prepara las condiciones* para que lo auténticamente público, esto es, lo *social*, sea *reasumido* (*aufgehoben*) por el Capital. (Este ha sido su papel desde, por lo menos, Locke, que afirmó que la primera función del Estado es defender la propiedad privada). Así, los concejales del distrito relativo han afirmado cosas como:

En cuanto a la gentrificación, estamos estudiando con el Área de Desarrollo Urbano las posibles soluciones. Yo creo que en estos momentos tampoco hay una presión importante sobre el distrito [...], y si se ejerce esa presión también es porque el Distrito se ha quedado en una situación realmente buena: está muy bien situado, tiene unos precios razonablemente buenos y sobre todo una comunicación buenísima, y eso es un motivo muy importante para venir aquí. ¿El fenómeno es preocupante? Sí, es preocupante, pero también es ilusionante. Que la gente venga [...] es bueno, el problema sería que no quisieran venir (Álvaro González, en *A voces de Carabanchel*, 4 de octubre de 2019).

Pero, como en toda dialéctica, hay aquí un velo. Aquí se está velando que no es que la gente “no quiera venir”, más bien, que la gente que *ya está habitando* ahí es la que está teniendo que irse –está siendo desplazada– por una operación típica de la *nueva “industria cultural”*, a saber, el *lavado social* mediante –en este caso– la intromisión exógena de “El Arte” “oficial”. Esa “gente” que esta “queriendo venir”, pues, *no es gente*, sino Capital, los grandes inversores que no somos ninguno de nosotros; en fin, que *no es gente*. La gente, más bien, está siendo obligada a irse de sus barrios, de sus casas, de ahí donde han *habitado*; somos desplazados y, por qué no hablando de dialéctica, desplazados de guerra: la guerra –lucha– de clases.

Pero el tándem dialéctico Estado-Capital continúa. Otro concejal celebraba también que en su distrito subiera el precio del alquiler: “Hace días los portales inmobiliarios señalaban que #Carabanchel es el distrito en el que más sube el precio de la vivienda. Ahora también el precio del alquiler. Sin duda, Carabanchel es un distrito cada vez más atractivo para vivir. #CarabanchelAvanza” (Carlos Izquierdo en X, citado por *El Diario*, 21 de febrero de 2024; *hashtags* en el original). En su visión liberal del mundo, el que las cosas suban de precio significa *avance*, porque, si suben, son más deseadas. Si son más deseadas, aumenta el *valor* y, con ello, el *precio*, lo cual representa un “avance” en una supuesta idea de *progreso* muy alejada de la *realidad* cotidiana de la gente de base. He ahí el desarrollo dialéctico del *Sí mismo* haciéndose pasar por “otro”; es el par privado-estatal.

La organización de la creatividad espontánea de las gentes se ve monopolizada por la inserción exógena de agentes externos a fin de captar, capturar, monopolizar *el impulso creativo de la realidad social*; se injertan no sólo grandes galerías, sino también grandes (y caros) institutos de diseño, festivales financiados por los mismos que financian las grandes galerías y museos, etc. Y es menester notar que no es que sea *por* esto que ahora *hay* “arte” ahí donde no lo había. Siempre lo ha habido en los barrios, especialmente en aquellos que son el actual *target* de estos procesos de monopolización; lo que ocurre es que eso que se ha dado ahí *naturalmente* (físicamente, diríamos en reología), esto es, aquello que la realidad social local *de suyo* ha *dado de*

sí, es de pronto expropiado para su privatización por intereses que ni siquiera son artísticos (extractivismo).

¿Por qué se vuelve tan apetecible de pronto el arte? Porque “El Arte” sirve –como cualquier cosa arrancada de su propio dinamismo– para fines más bien peligrosos. Ya lo hemos dicho, un lavado social en los barrios que extraiga de ellos no sólo a aquellos que no compartimos el *empobrecimiento de lo real* como un valor (de cambio), sino también que retire a quienes no podemos pagarnos *no* su *enriquecimiento* (que ya de suyo estaba en el tejido social) *sino* su *encarecimiento*. Es aquí donde vuelve a aparecer la diferencia entre conservar y acumular, ahora convertida en la diferencia entre riqueza y opulencia; no son lo mismo. ¿Acaso no era Antonio Machado quien decía que es de necios confundir *valor con precio*?

3.5. Génesis y estructura de El Arte para menos (un esbozo)

Esta expropiación-privatización de la creatividad social, que toca fácticamente nuestras realidades locales, viene de *ideas* y visiones de mundo aparentemente lejanas a nosotros. La idea de arte como mercancía, esto es, como aquello que “se vende como arte” viene siendo ideada por un *reducido grupúsculo* de especuladores que, aun si es a la distancia, no es inocua para las realidades locales. Ya decía Ellacuría que hoy la historia es “cada vez más ‘una’, aunque esta unidad sea estrictamente dialéctica y enormemente dolorosa para la mayor parte de la humanidad. Aunque se habla de distintos mundos (un primer mundo, un tercer mundo, etc.), el mundo histórico es uno, aunque contradictorio” (Ellacuría, 1991, pp. 41-42).

No queremos distendernos aquí en grandes ideas especulativas sobre la génesis y estructura de un Arte que ha perdido su razón de ser, la creatividad trascendental. Más bien, mostraremos dos casos efectivos que dan cuenta de esta unidad dialéctica y dolorosa que es usar el arte como no-arte.

El primero es Damien Hirst, famoso, entre otras cosas, por una obra de Arte llamada *Por el amor de Dios*, que es un cráneo de diamantes perfectos cuyo costo de producción fue de 14 millones de libras y que se vendió en 50 millones, cantidad que *las inmensas mayorías* –la mayor parte de la humanidad, en expresión de Ellacuría– jamás vamos a alcanzar aun pasando toda la vida trabajando. Quizá la obra que más le haya afamado es un tiburón en formol que se vendió por 12 millones de dólares. ¿En estas cifras estratosféricas se mueven los artistas, acaso los artesanos? No, sino los empresarios. Damien Hirst, en la década de los noventa, se asoció con la agencia publicitaria Saatchi & Saatchi, quien le financiaría absolutamente todo lo que él hiciera a fin de especular a partir de ahí y, con ello, *producir más dinero* –que no valor–. Pero este tipo de agencias se caracteriza por velar lo real a fin de vender el puro velo; no iban a vender un “tiburón en formol” sino la obra *La imposibilidad física de la muerte en la mente de alguien vivo*, es así como funciona “la curiosa economía del

arte contemporáneo y las casas de subastas” (Thompson, 2022). Este tiburón dio una gira por Austria, por Nueva York y por otros diversos museos oficiales, estrategia que básicamente consiste en una gira de *legitimación*: dado que el tiburón aparece en los diversos museos, entonces queda legitimado como Arte y como mercancía *a una*. El propio Hirst dice que “el dinero es una llave, yo uso cualquier cosa para llamar la atención de las personas y el dinero hace eso”. En fin, Hirst hizo del arte un nuevo modelo de negocio; comprar arte para las clases pudientes ya no es simplemente una cuestión de esnobismo egoísta (estatus “social”; capital cultural), sino que, además, lo ha convertido en *inversión*: se compra algo por unos 14 millones y, *en el futuro*, valdrá unos 50 millones (capital económico). Aquello de “el arte es un arma cargada de futuro” se resignifica: sí, lo es, para los inversores y especuladores.

Pero además de Hirst y lo que él representa está también Jeff Koons, firmante, por cierto, del perro de flores del museo Guggenheim en Bilbao, flores que costaron 1.2 millones de dólares. Más afamado internacionalmente quizá sea su *Rabitt*, un conejo de metal que costó 84 millones de euros. ¿Quién puede pagar este Arte? El padre de un secretario del Tesoro de Estados Unidos. Vale decir que este es el tipo de Arte que se incentiva en galerías como VETA (por mucho que lleve el calificativo de “urbano”), y que nadie de los ahora desplazados del barrio de Carabanchel está cerca siquiera de poder imaginar esas cifras. Resta decir que Koons fue corredor de bolsa en Wall Street y su modo de “crear” Arte es con *operarios*, esto es, *trabajadores* que hacen las obras para las cuales él solamente pone la firma (la marca). Añadiremos, además, que esto tiene un precedente en Andy Warhol y su famosa Factory, nombre no trivial. A la usanza más clásica del capitalismo industrial, cuenta con trabajadores que crearán la mercancía (a la que no podrán tener acceso) de la que el dueño sólo extraerá la plusvalía por ser propietario de su marca (los medios de producción “artísticos”, capital cultural, etc.), su marca propia “Jeff Koons”. Por decirlo en términos de este escrito: él no crea, quienes crean son sus “operarios”, los creativos *de base*. (¿Hacían lo mismo Miguel Ángel o Da Vinci con sus “escuelas”? No lo sabemos, pero, si sí, no sería casual, dado un Renacimiento que está viendo al feudalismo caer y al mercantilismo, capitalismo primitivo, avanzar; y que otros lo hayan hecho no tiene por qué legitimar el robo del valor añadido por los trabajadores). Él –Koons– se apropia de la creación, *imponiéndole cotos a la creatividad*. *No hace más sino menos*. Nuevamente, Koons utiliza la publicidad para insertarse en el mercado, es decir, para generar una *confianza* –como base de la *creencia* que le servirá para la especulación–. Estrategias de *marketing* que toda la vida se han llamado *propaganda*.

Este nuevo modelo de negocio –y nótese cómo aquí no nos aparece ya el arte por ningún lado, ni el más, ni la creatividad, ni el dinamismo de lo real, etc.– consiste en comprar una obra (pieza, producto, mercancía) por *más de lo que vale* y, en la medida en que se compra algo por más de lo que vale, resulta a la postre que toda la obra ter-

mina costando más, teniendo un mayor *precio*. *Es menos (realidad) por más (dinero)*. Es decir, de algo que vale *menos*, se le saca un precio que no es *de suyo*, sino exógenamente elevado mediante estrategias *propagandísticas*, esto es, ajenas a la obra de arte que, en resumen, no la hay. No es casual que actuales críticos de arte llamen a estos falsos artistas como “hampartistas” (García Villarán, 2019), una banda de mafiosos o estafadores que no hacen arte pero que utilizan sus redes clientelares para subir el *precio* de algo que no tiene *valor*; he ahí “el arte de no tener talento”.

Si tengo un guijarro que no vale nada y que, por tanto, nadie sensatamente le asignaría ningún precio, pero es comprado por un cómplice mío, resulta que a partir de esta sencilla operación –transacción– el guijarro ya tiene precio y, así, aparente valor. Si este valor se afianza (y aquí viene la “publicidad” o propaganda para generar confianza), el guijarro puede ser vendido ahora a un incauto no compinchado y haber extraído dinero no “de la nada”, pero sí de un uso deliberado del engaño –nótese, empero, que este tercero también puede estar compinchado, de modo que con la nueva compra pueda, por ejemplo, meter al mercado un dinero que pudo no haber extraído de él, lo que se llama *lavado*–. Más aún, si el guijarro pasa de moda y va perdiendo valor, puede mi cómplice volver a comprarlo para, así, volver a dar la impresión de que nuevamente vale porque nuevamente tiene precio. Es, como decimos, el *Sí mismo* volviéndose sobre *Sí mismo* haciéndose pasar por *Otro*, la pura especulación. Llevándose en su marcha, por cierto, al otro *real*. Es la industria cultural al interior del capitalismo financiero; y el tándem dialéctico cobra una nueva *figura*, a saber, la del lavado de dinero-limpieza social.

¿Dónde ha quedado la creatividad artística? No parece que importe demasiado. Es el *de suyo* recluido en el “de mío”, atenazando su dar de sí o *dinamismo* bajo los designios de la *lógica* del Capital. Desde esta mentalidad, léase la siguiente cita de Ellacuría donde acusa de *reaccionarios* a quienes atentan contra la realidad:

La dinamicidad de la realidad es tan trascendental como la realidad misma, con lo que toda concepción quieta y quietadora no es sólo una huida de la realidad, sino una reacción contra ella, una verdadera contra-realización (Ellacuría, 1991, p. 470).

Ante esta reacción al más en pos del menos, ante la actitud de estar “a sus órdenes, mi Capital” (como diría en otra ocasión el propio Ellacuría), ¿qué nos queda por hacer? Volver a escuchar a lo real, *res ipsa loquitur*.

3.6. *Sed contra*: la función liberadora del arte

Es de notar cómo de alguna forma el arte ha pasado, por lo menos en el siglo XX, por un proceso de liberación (López Pérez, 2022). Se ha liberado cada vez más de los lastres que arrastraba. Antes del siglo XX el arte, el académicamente tildado como tal, trataba sí o sí de “lo bello y del buen gusto”. A partir del siglo XX se libera de las formas (Kandinsky, Modigliani, etc.), pero luego también se libera de la materia: los materiales que pueden ser artísticos ya no son sólo el óleo o el mármol, ya pueden ser un mingitorio o una rueda de bicicleta (Duchamp). Por último, el arte se libera también tanto de la forma como de la materia a una; ahora cualquier cosa puede ser arte, una caja de un detergente (Andy Warhol) que, sacada del supermercado y puesta en un museo, se convierte en arte. Pero esto trae una navaja de doble filo. Por un lado, en efecto, la liberación; por otro, la museificación –que le constriñe– que espera a que el museo (o su avatar en cada caso: curador, experto, crítico, intelectual, *snob*, hípster, etc.) sea quien *certifique* lo que el Arte es.

Por un lado, sí, *nos libera* de un arte de “lo bello”, del “buen gusto”, del canon de Policeto o la armonía de Vitruvio y demás clasicismos; también nos libera del soporte material específico para ello, de formas estructuradas y, por qué no, también puede liberarnos del “artista de academia” como único capaz de “hacer arte”. Pero, por otro, ha llevado también y en la práctica al arte entendido como *mercancía*. Cuando Warhol pone una lata de sopa en un cuadro puede que esté siendo creativo, que haya arte ahí, liberación de lo bello, de las formas y de la materia, sin embargo, ¿continúa habiendo creatividad cuando el mismo Warhol repite nueve latas de sopa en otro cuadro y así *ad nauseam*? Quizá lo que haya ahí sea, más bien, el hallazgo de la gallina de los huevos de oro; hipercapitalizada por sus herederos “hampartistas”, los empresarios de los que acabamos de hablar.

Esta liberación del arte según la cual cualquier cosa puede ser arte trae consigo, en efecto, la posibilidad bondadosa de reconocer que *ya* las gentes *de suyo* son creativas (de alguna manera es el *Do it yourself* reivindicado por las tribus punks, de alguna manera es también la resignificación del *feísmo* por parte de esas mismas tribus (Cruz, 2025), etc.). Pero, por otra parte, por lo menos en lo que se llama Arte al interior del Logos oficial, *no* ha liberado al arte del *discurso* –del orden del discurso– que justifique por qué y cómo tal o cual creación es Arte, trayendo el concomitante vicio según el cual *tiene que* haber galeristas o curadores, unos *pocos* a la postre, que nos digan a los muchos –οἱ πολλοί, decían elitistamente los griegos– qué sí es arte y, por tanto, qué no lo es, cumpliendo una *función normalizadora* y, por tanto, *opresora* (Foucault). En suma, que todo sea arte es perfectamente liberador cuando somos todos y todas los creativos quienes así continuamos la efectividad de la realidad creante; pero que haya quien, en dicho maremágnum de creatividad, normalice que no todo puede ser arte salvo aquello que pase por el filtro de la normalización, es el contrafilo que,

lejos de liberar al arte, vuelve a encorsetarlo con las florituras de los *conceptos academicistas* que replican las formas capitalistas de vender humo como “Arte”, toda vez que los “Artistas” pueden ser quienes sean, siempre que estos “quienes sean” tengan dinero o patrocinadores. (¿Hablamos acaso del Arte “conceptual” que vende un *concepto* mediante un discurso y deja de lado toda *experiencia* estética?).

Pero ¿hay acaso alguna *parresía* contra esta constante extracción del dar de sí de lo real a manos de unos pocos iluminados? ¿Cómo volver la mirada filosófica al momento creativo de las gentes, los artesanos, que ya *de suyo dan de sí*? Dejando de mirar lo que se dice que es El Arte y viendo, en efecto, lo que hacemos creativamente las gentes, en las calles, en las comunidades, en los barrios: *res ipsa loquitur*. Es la *habitud reológica*: ese mural, ese grafiti, ese taller de serigrafía, ese estudio de tatuajes, esa estética o peluquería, ese escultor de alambre, ese fotógrafo de la esquina, esa floristería, ese confeccionador de fanzines, ese músico callejero, ese cirquero del semáforo, esos bailes folclóricos de la plaza del pueblo, etc. El arte, consecuentemente con su ser manifestación talitativa de la creatividad trascendental de lo real, de alguna forma cumple, pues, una *función liberadora*. El arte, por ser creación, habrá de llevarnos a *más* realidad de la que tenemos hasta ahora. Habrá también de *mostrarnos* una realidad que todavía no tenemos o creemos no tener a guisa de escuchar más a “los que saben” que a las mayorías cotidianas a las que fácticamente pertenecemos. Función liberadora que, por lo mismo, podría llamarse *fisiodélica*; es el arte fisiodélico: hace manifiesta más realidad. Algunos teóricos del arte, especialmente los de la Escuela de Frankfurt, han llamado a esto la “función *utópica* del arte”. El arte tiene que ser, decían, una especie de *boceto de futuro*; tiene que ser crítico al respecto de lo que hay y, al mismo tiempo, mostrarnos cómo podría ser el mundo de otra manera, *más y mejor*. Arte, por lo tanto y según ellos, que no es boceto de futuro ni, tampoco, crítico con el statu quo, es cómplice. Y, si es cómplice con el *statu quo*, en última instancia se convierte en propaganda, también en mercancía.

Más radicalmente aún que la idea marxista propuesta por la Escuela de Frankfurt, la catedrática en Texas de Literatura Española y Latinoamericana, Lily Litvak, cuando hablaba del arte y la vida cultural en el anarquismo español en el paso del siglo XIX al XX, y a propósito del arte libertario *realizado fácticamente*, nos recuerda de la *estética libertaria* que:

Sus premisas se enlazan con la ética; el anarquista otorga al arte una misión moral-social ineludible; debe revelar a la vez las llagas de la sociedad capitalista, pero dejar vislumbrar con optimismo el grandioso futuro humano. La estética ácrata gira en torno a las relaciones del hombre con la realidad, y especialmente al considerar el arte como forma específica de la conciencia social. [...] En la praxis artística, los libertarios llevan a cabo una síntesis estética-política-social, en la que pretenden destruir el status de la obra de

arte como goce privativo de las clases pudientes y como producto exclusivo de los artistas profesionales. Intentan otorgar el derecho de gozar y de crear obras artísticas a todo individuo, volviendo el arte a sus raíces populares (Litvak, 2001, pp. 304-305).

Raíces populares, de ahí *radical*, que desde una visión conceptista (no reológica) del arte, privativa, se ha venido llamando –hasta despectivamente– “artesanía” o “folklore”. La creatividad, sin embargo, *está en* las gentes, *en* los pueblos, *en* el *folk*. Decíamos antes que aún en los momentos bajos de la vida y la historia, la realidad no deja de *enriquecerse*, y que, a pesar de los pesares, la realidad (que en tanto que dinamismo del dar de sí, es *libertad*) no se deja socavar. Y atribuíamos a cada cosa lo que Albert Camus dijo del hombre rebelde, a saber, que “acepta la degradación definitiva que es la muerte, si ha de privársele de esa consagración exclusiva que llamará, por ejemplo, su libertad” (1978, p. 19), otorgando, con ese sacrificio, la libertad venidera, esto es, *más realidad* (para los otros). Por eso, a pesar de lo que intentan las grandes Industrias (culturales o no), aun donde hay “más pobreza”, hay también más realidad, porque el *más* de lo real está, justamente, en las *mayorías* populares y, a la postre, esta *riqueza* de lo real, su *más* de realidad, se hace presente en su *resistencia* al *aminoramiento* de lo real y, por lo mismo, en su *rebeldía*. (Acaso hay más realidad en la rebelión, por sí misma creación, que en la reaccionaria conservación).

El pueblo rebelde, parafraseando tanto a Camus como a Ellacuría, lucha por *más* realidad, lucha contra su atenuamiento por unos *pocos*, ataca a los “contra-realistas” que dijimos antes, lucha por *liberar lo real*. Los rebeldes son, por críticos, creativos, pues “muestran la autonomía del pensamiento, su capacidad para convertir la determinación en indeterminación, la necesidad en libertad” (Ellacuría, 2001, p. 127), “lo cual trae consigo necesariamente la aparición de la dialéctica en el plano teórico y de la praxis revolucionaria en el plano de la acción” (Ellacuría, 1991, p. 473). La citada Lily Litvak decía también que “la revolución puede aportar algo esencial al arte y a la vez el arte es capaz de contribuir a la revolución. Si la revolución puede impartirle un alma al arte, éste puede, a su vez, ser su vocero e intérprete” (2001, p. 309) (*Nota bene*: si no hay revolución, el “Arte Revolucionario” no es más que aparentemente revolucionario, y suele ser, más bien, reaccionario, contra-realista, o sea desmovilizador y mercantil: ¿acaso un Bad Bunny en una *Super Bowl*?). Y un serigrafista del barrio nos enseñaba con preclara sencillez que él no quiere “artistas rebeldes”, quiere rebeldes también a los carpinteros, a los plomeros, los estudiantes, los profesores, los médicos, en suma, *gentes* rebeldes; esas que no solamente *crean* libremente más realidad que la hasta ahora tenida, sino que también *la muestran*, haciendo de cada acto humano suyo un acto de rebeldía, esto es, contra toda “determinación” o “necesidad”, un acto de manifiesta creación de realidad. Emma Goldman, en fin, decía que una revolución en la que no se puede bailar no era su revolución; habría que añadir también la inver-

sa: un baile que no es revolucionario, no es nuestro baile. He ahí, *ya en el presente*, en nuestro tejido social *actual*, el boceto de futuro. He ahí, más bien, la función *heterotópica* del arte.

Dos breves ejemplos finales damos a este respecto. Goya, pintor real, puesto que los nobles no salen de los castillos, no ven a la gente del pueblo, trajo la gente del pueblo al interior de sus castillos. Especialmente con sus tapices, que ocupaban todas las salas de estar de la nobleza, *trae a presencia* en ellos escenas del pueblo, del campesinado, de los trabajadores y sus costumbres (las *de suyo*), sus formas de autentica vitalidad (las *de suyo*), para que, por lo menos, con esa ironía que caracterizaba a Goya, los nobles pudiesen ver *qué* era *eso* que gobernaban. El segundo ejemplo, más o menos similar, es el de Diego Rivera, que en su momento, ya no en castillos pero sí en las grandes construcciones fálicas que son los rascacielos, pintó en el Rockefeller Center su grandioso mural de *El obrero mundial*. Así como quienes se encierran en sus castillos, antes de que por motivos obvios lo destruyesen de ese centro, los capitalistas financieros podían ver ahora, por lo menos, a los obreros en pintura.

En suma, hecho nuestro recorrido por la realidad como realidad creante (parte primera), el arte como manifestación de la creación de lo real (parte segunda), y la incapacidad que significa expropiar la creatividad artística con fines privativos (parte tercera), queda la pregunta: ¿qué es un artista? Antes hemos dado no más que una definición operativa de él o ella, pero cabría ir perfilando una constitutiva. Se verá ahora, según estas páginas, que aunque operativa no fue por ello menos sustantiva, pues incardinar al *artista* en el o la *creadora de realidad*, esto es, en el *artesano o artesana*, en el obrero u obrera de la vitalidad creadora, es ya comenzar a *radicalizar* lo que un artista –y no lo que se nos *vende* que debería ser– *de hecho* es:

¿Y quién es el artista? Es artista el filósofo de ideas generosas; el sociólogo de sociedades dichosas; el pedagogo de humanidades sanas; el higienista de hombres fuertes; el artista de conceptos vitales. Los intelectuales que no son así representan lo que el búho entre los pájaros. Aquél se posa en el cementerio; éstos aman la luz (Cunillera, 1902, pp. 656-657).

Conflicto de interés

Los autores declaran no tener conflicto de intereses.

Contribución de los autores

Ambos autores han contribuido en la investigación, redacción y revisión del texto. La editora de este número especial, Sheila López, invitó personalmente al Dr. Carlos Sierra-Lechuga a contribuir, y ha sido él quien invitara a su alumno Luis Valenzuela Martínez a colaborar. Sierra-Lechuga ha estado al pendiente de las comunicaciones con la revista y sus diversos requerimientos.

Sobre los autores

CARLOS SIERRA-LECHUGA es Doctor y Licenciado en Filosofía (Chile y México, respectivamente), así como director y fundador del Centro Autónomo de Investigación y Docencia «Filosofía Fundamental» (España). Autor del libro *Filosofía y realidad: metafísica físicamente responsable*. Como metafísico, su programa de investigación se centra en el problema de la realidad, transdisciplinariamente trabajado desde las ciencias y las humanidades y con herramientas filosóficas novedosas –la «reología»– creadas por él y por su equipo, un grupo internacional que ha congregado a más de cuarenta investigadores de diversos campos cognoscitivos y latitudes geográficas. Su trabajo intelectual es una confrontación contra la razón pura, el logicismo metafísico y la filosofía como comentario de textos; es, más bien, una reivindicación de la realidad efectiva, la sensibilidad y la creatividad filosófica. Cuenta con una larga lista de publicaciones; las de los últimos años dedicadas al desarrollo de su filosofía: la reología. Sus textos son ahora trabajados por académicos de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Correo electrónico: carlossierralechuga@filosofiafundamental.com.

LUIS VALENZUELA MARTÍNEZ es Diplomado en Filosofía por la Universidad Pontificia de Salamanca (España), actualmente terminando estudios de grado en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (España). Alumno e investigador en Filosofía Fundamental, Centro Autónomo de Investigación y Docencia. Autor de *De la nada a la tragedia*, poemario-prosario de temática filosófica que reúne sus trabajos literarios juveniles (2014-2022), además de haber publicado varios artículos de opinión en periódicos españoles, como “Impugnaciones contra el academicismo” o “Rendición como estilo de vida”. Sus intereses actuales gravitan en torno a la metafísica, la Escuela de Madrid, el problema del método (que asume el problema arte-filosofía), así como su preocupación por la realidad social y política. Junto a la comunidad de reólogos, colabora en la construcción de una nueva herramienta metafísica, la reología filosófica, que muy someramente puede resumirse en una filosofía con vocación de realismo responsable. Correo electrónico: luis.sapereaude@gmail.com.

Referencias

- Benjamin, W. (2024). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Alianza.
- Camus, A. (1978). *El hombre rebelde*. Losada.
- Cruz, R (2025). *Ratas de ciudad*. Ediciones descarriadas.
- Cunillera, Á. (1902). "Arte y libertad". *La Revista Blanca*, 5(93), 656-657.
- Diario A voces de Carabanchel, 4 de octubre de 2019.
- Diario El Diario, 21 de febrero de 2024.
- Ellacuría, I. (1991). *Filosofía de la realidad histórica*. Trotta.
- Ellacuría, I. (2001). *Escritos filosóficos III*. UCA Editores.
- García Villarán, A. (2019). *El arte de no tener talento. Revolución hamparte*. MR.
- Heidegger, M. (1976). *El origen de la obra de arte*. Ediciones Departamento de Estudios Humanísticos.
- Higuera Flechas, D. (2023). "Lineamientos generales de la reología filosófica". *Revista de Filosofía Fundamental*, 5, 91-106.
- Litvak, L. (2001). *Musa libertaria*. Fundación Anselmo Lorenzo.
- López Pérez, S. (2022). "El fin de la historia (del arte y la política) y el comienzo de la acción". *Revista de Filosofía Fundamental*, 2, 51-86.
- Marx, K. y Engels, F. (1974). *La ideología alemana*. Pueblos Unidos.
- Otero, B. (2013). *Obra completa*. Galaxia Gutenberg.
- Revista Forbes, 20 de mayo de 2022.
- Salinas, P. (1976). *La realidad y el poeta*. Ariel.
- Seibt, J. (2018). "Ontological Tools for the Process Turn in Biology: Some Basic Notions of General Process Theory". In: D. Nicholson y J. Dupré (eds.), *Everything Flows: Towards a Processual Philosophy of Biology*. (pp. 113-136). Oxford: Oxford University Press.
- Sierra-Lechuga, C. (2020). "Metafísicas del proceso, ¿precursoras de la reología? El caso de Whitehead, Bohm y Rescher". In: *Evoluciones Metafísicas. Permanencia, Emergencia y Diálogo*, Llanes (coord.) (pp. 161-217), Caracas: Rivero Blanco Editores.
- Sierra-Lechuga, C. (2022a). "¿Qué es reología? Breve tratado de reología apto para todo público". *Revista de Filosofía Fundamental*, 2, 111-238.
- Sierra-Lechuga, C. (2022b). "Estructura trascendental de lo real". *Revista de Filosofía Fundamental*, 1, 115-220.
- Sierra-Lechuga, C. (2023a). "Ontología y reología: metafísica de procesos y la complejidad de lo real". *Revista de Filosofía Fundamental*, 5, 173-277.
- Sierra-Lechuga, C. (2023b). "Saberes talitativos y filosofía trascendental. Brevísimos comentarios". *Revista de Filosofía Fundamental*, 5, 107-123.

- Sierra-Lechuga, C. (2023c). "Homo ergaster: hacia una filosofía fundamental del trabajo (Parte I)", *Acracia*, N° 4, época III, año III, abril, pp.7-9.
- Sierra-Lechuga, C. (2023d). "Η οδός πέφυκε: una herramienta histórica para la metafísica contemporánea". *Ápeiron. Estudios de filosofía*, 18, 101-124.
- Sierra-Lechuga, C. (2023e). "Realidad instantánea, fuente de la investigación (científica y religiosa)". *Revista de Filosofía Fundamental*, 3, 151-206.
- Sierra-Lechuga, C. (2024a). "¿Qué es metafísica?". *Revista de Filosofía Fundamental*, 6, 265-354.
- Sierra-Lechuga, C. (2024b). "¿Razón débil? Reología y el principio metafísico de responsabilidad física". *Cuadernos Salmantinos de Filosofía*, 51, 293-320. <https://doi.org/10.36576/2660-955X.51.293>.
- Sierra-Lechuga, C. (2025). *Filosofía y realidad: metafísica físicamente responsable. I. El problema metafísico*. Ediciones de Filosofía Fundamental.
- Taibo, P. I. (1985). *Agustín Lara*. Ediciones Júcar.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- Thompson, D. (2022). *El tiburón de los 12 millones de dólares*. Ariel.
- Trujillo-Cañellas, G. (2022). "La reología, ¿una transformación de la metafísica?". *Revista de Filosofía Fundamental*, 1, 73-113.
- Valenzuela Martínez, L. (2025). *De la nada a la tragedia*. Madrid: s/e.
- Zambrano, M. (2006). *Filosofía y poesía*. FCE.
- Zambrano, M. (2011). *Notas de un método*. Editorial Tecnos.
- Zambrano, M. (2021). *Pensamiento y poesía en la vida española*. Alianza.
- Zambrano, M. (2023). *Claros del bosque*. Cátedra.
- Zubiri, X. (1982). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y logos*. Alianza Editorial.
- Zubiri, X. (1983). *Inteligencia sentiente. Inteligencia y razón*. Alianza Editorial.
- Zweig, S. (2023). *El misterio de la creación artística*. Ediciones Rialp.

CUHSO

Fundada en 1984, la revista CUHSO es una de las publicaciones periódicas más antiguas en ciencias sociales y humanidades del sur de Chile. Con una periodicidad semestral, recibe todo el año trabajos inéditos de las distintas disciplinas de las ciencias sociales y las humanidades especializadas en el estudio y comprensión de la diversidad sociocultural, especialmente de las sociedades latinoamericanas y sus tensiones producto de la herencia colonial, la modernidad y la globalización. En este sentido, la revista valora tanto el rigor como la pluralidad teórica, epistemológica y metodológica de los trabajos.

EDITOR

Matthias Gloël

COORDINADOR EDITORIAL

Víctor Navarrete Acuña

CORRECTOR DE ESTILO Y DISEÑADOR

Ediciones Silsag

TRADUCTOR, CORRECTOR LENGUA INGLESA

Mabel Zapata

SITIO WEB

cuhso.uct.cl

E-MAIL

cuhso@uct.cl

LICENCIA DE ESTE ARTÍCULO

Trabajo sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional Creative Commons (CC BY 4.0)